

ESTRATÉGIAS DE APRENDIZAGEM E PREPARAÇÃO DA
PERFORMANCE MUSICAL:
ENTRE A ROTINA E A VIVÊNCIA DE PROCESSOS
CRIATIVOS

*LEARNING STRATEGIES AND PREPARATION OF THE
MUSICAL PERFORMANCE: BETWEEN ROUTINE AND THE
EXPERIENCE OF CREATIVE PROCESSES*

Vana Bock
Universidade de São Paulo
vanabock@gmail.com

Marta Macedo Brietzke
Universidade de São Paulo
martabrietzke@gmail.com

Robert John Suetholz
Universidade de São Paulo
suetholz@gmail.com

Mário André Wanderley Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
mawoliveira@gmail.com

Fabio Soren Presgrave
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
fabiopresgrave@yahoo.com

Resumo

Neste texto, apresentamos ideias sobre *performances* musicais baseadas em processos de estudo calcados em proposições criativas, configurando-se como a confluência de resultados parciais de duas pesquisas em andamento, a nível de mestrado e doutorado, do Programa de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo. Também

toma como base resultados e reflexões de uma pesquisa de mestrado já concluída na mesma universidade. As pesquisas se situam dentro de propostas ligadas ao violoncelo, instrumento com o qual as autoras se relacionam. O objetivo deste texto é apresentar elementos da revisão bibliográfica, que serve de fundamentação para as pesquisadoras, além de considerações advindas de atividades empíricas relacionadas à aprendizagem musical ao violoncelo. A metodologia dos trabalhos buscou fundamentos na abordagem qualitativa de pesquisa, com base em Denzin (2000), Flick (2009) e Velardi (2018). Como procedimento de construção dos dados, foram utilizadas a revisão bibliográfica de obras pedagógicas da literatura do violoncelo, a observação participante, questionários e entrevistas, bem como a reflexão das autoras dentro das experiências de pesquisa. Como resultados parciais dos trabalhos é possível apontar algumas ideias: a criatividade passa a ser considerada como um processo contínuo e não linear; o processo criativo pode ser aprendido e refinado; a *performance* envolve a tomada de decisões; episódios envolvendo práticas criativas podem ocorrer sem o uso do instrumento. Como principais contribuições para as áreas envolvidas pela pesquisa se destacam a inserção dos trabalhos dentro dos contextos atuais do que se considera *performance* musical, abrangendo áreas que vão da educação musical às práticas interpretativas; a contribuição da revisão de literatura específica da área de violoncelo relacionada à criatividade; a relação dos processos criativos utilizados no contexto das estratégias de estudo do violoncelo; e a contribuição para processos educacionais ao violoncelo, baseados em elementos ligados à criatividade, através da compreensão da música como elemento lúdico.

Palavras-chaves: Performance musical; Processos criativos; Estratégias de estudo; Aprendizagem musical; Violoncelo.

Abstract

In this text, we present ideas about musical performances based on study processes resulting from creative propositions, the confluence of partial results of two ongoing researches, at master and doctorate level, of the Programa de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo. It also considers results and reflections of a masters research already completed at the same university. The research regards proposals related to the cello, the instrument of both authors. The purpose of this

paper is to present elements of the bibliographic review that serves as the foundation for the researchers, as well as considerations arising from empirical activities related to musical learning on the cello. The methodology utilised by the research is qualitative, based on Denzin (2000), Flick (2009) and Velardi (2018). The data construction procedure used was the bibliographical review of the pedagogical works of the cello literature, participant observation, questionnaires and interviews, as well as the authors' reflection within the research experiences. As partial results of the work, it is possible to point out some ideas: creativity is now considered as a continuous and nonlinear process; the creative process can be learned and refined; performance involves decision making; episodes involving creative practices may occur without the use of the instrument. The main contributions to the areas involved in the research include the insertion of works within the current contexts of what is considered musical performance, covering areas ranging from music education to interpretive practices: the contribution of the review of literature specific to the cello related to creativity; the relationship of the creative processes used in the context of cello study strategies; and the contribution to the cello's educational processes, based on elements linked to creativity, through the comprehension of music as a playful element.

Keywords: Musical performance; Creative processes; Study strategies; Musical learning; Cello.

Introdução

Neste texto, apresentamos algumas ideias sobre a construção de *performances* musicais baseadas em elementos advindos de processos de estudo calcados em proposições criativas, configurando-se como a confluência de resultados parciais de duas pesquisas em andamento, em nível de mestrado e doutorado. Também toma como base resultados e reflexões realizadas durante e após uma pesquisa de mestrado já concluída, que se constitui como o ponto de partida para a citada pesquisa de doutorado. As três pesquisas foram ou estão sendo desenvolvidas dentro do Programa de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo, orientadas pelos professores doutores Robert John Suetholz, Fabio Soren Presgrave e Mário André Wanderley Oliveira.

O objetivo deste texto é apresentar alguns elementos da revisão bibliográfica que serviram de fundamentação para as pesquisadoras, ambas inseridas em um contexto muito próprio da atuação de diversos músicos do Brasil: a intersecção dos papéis de *performers* e docentes. Neste trabalho, em especial, partimos da ideia de que os encontros/confrontos com os desafios musicais podem ser trilhados de forma construtiva e criativa, pensando em estratégias de estudo com e sem o instrumento, aguçando a auto-observação e a autorreflexão do *performer*. As pesquisas se situam dentro de propostas ligadas ao violoncelo, instrumento com o qual as autoras se relacionam. Também visa apresentar algumas considerações, advindas de atividades empíricas relacionadas à aprendizagem musical ao violoncelo, baseada em atividades de criação e *performance*.

Entre os questionamentos geradores que serviram de base para o trabalho se encontram a percepção de que a vida do músico profissional, que se dedica à chamada 'música de concerto', é um ciclo de enfrentamentos de desafios. A partir de nossas observações do dia a dia dos músicos profissionais com os quais convivemos e, também, através de literatura específica da área (MACIENTE, 2007; BONFIM, 2008), consideramos que alguns músicos passam a ficar estagnados ou paralisados diante de adversidades. As formas de aceitação desses desafios, segundo nossa observação, podem ser construtivas ou destrutivas, tendo em vista as possibilidades e ferramentas adotadas durante o percurso individual de cada instrumentista.

Metodologia e estratégias de implementação

A metodologia dos trabalhos buscou fundamentos na abordagem qualitativa de pesquisa, com base nas proposições de Denzin (2000), Flick (2009) e Velardi (2018). Dentro dessa abordagem, encontra-se a ideia de que as reflexões dos pesquisadores a respeito de suas pesquisas fazem parte do processo de produção de conhecimento (FLICK, 2009, p. 23). Partindo-se dessas concepções, na forma de construção dos dados até aqui obtidos, foram utilizados: a revisão bibliográfica; o uso de questionários e entrevistas semiestruturadas; a observação participante; diário de campo; depoimentos de estudantes de violoncelo; além das memórias e impressões das pesquisadoras, refletindo sua experiência como estudantes, professoras de instrumentos e *performers*.

A revisão bibliográfica realizada até o momento foi estruturada tendo como base alguns temas principais e outros relacionados a eles: criatividade, *performance*, criação musical. A continuidade dos trabalhos envolve, também, além da abordagem qualitativa, a perspectiva mista, com base em Michel (2009). Como forma de análise dos dados, tanto na pesquisa concluída, quanto nas pesquisas em andamento, foi, ou é pretendida, a utilização do processo de triangulação dos dados, com base em Denzin (2000) e Flick (2009). Para os autores, o processo de triangulação dos dados acontece quando existe uma interseção dos resultados obtidos por diferentes fontes. No caso dos trabalhos, as análises foram e serão feitas conectando as formas de construção de dados, com nossas experiências, vivências e observações pessoais como instrumentistas, professoras e pesquisadoras, sempre em diálogo com a bibliografia consultada.

Referencial teórico

O termo ou expressão criatividade tem seu uso frequente em contextos e produções acadêmicas da área musical. Sua repetição não promove, todavia, um debate extenso sobre sua utilização. Ribeiro e Moraes (2014) consideram que, atualmente, a área acadêmica focaliza em, basicamente, três dimensões sobre a produção de conhecimento relacionada à criatividade: a noção de criatividade como uma característica de personalidade das pessoas, a noção de que os aspectos cognitivos sustentam a atividade criadora, e uma terceira linha que se concentra nos produtos criativos, ligada a tradições psicométricas¹ (RIBEIRO, MORAES, 2014, p. 27).

A fim de estabelecer um conceito preliminar da ideia de criatividade, partimos, também, de algumas considerações de Belo e Scodeler (2013). Com base em Winnicott (1975), apontam que o indivíduo, partindo da criatividade primária e sendo adequadamente estimulado por um ambiente facilitador, consegue preservar a espontaneidade em suas experiências. Compreende-se o termo ambiente facilitador como aquele que não invade ou precipite os processos pessoais de desenvolvimento. Além disso, os autores pensam que através da capacidade lúdica “o indivíduo consegue, a cada novo contato com a experiência, lançar sobre ela um novo olhar, tendo

1 Essas tradições se relacionam a realização de testes psicológicos para a medição e aferição de elementos, como por exemplo, a inteligência.

a possibilidade de encontrar saídas criativas para velhos problemas” (BELO, SCODELER, 2013, p. 106). Sendo assim, como ideia preliminar, adotamos a concepção de criatividade como a configuração de experiências criadoras, individuais ou coletivas, associadas a elementos lúdicos, que se mostrem ao mesmo tempo, inéditas para os sujeitos envolvidos, capazes de proporcionar a manifestação da (s) sua (s) personalidade (s) e agregadoras de conhecimento.

Também o uso do termo *performance*, amplamente adotado pela academia, merece, da mesma forma, ser contextualizado e problematizado, tendo em vista que muitos dos textos citados em estudos acadêmicos se referem a *performance* como disciplina artística, e não como uma subárea de conhecimento (da área Música). As pesquisas em música, muitas vezes, se emprestam desse termo sem de fato abordar sua utilização e conceitualização. Cabe, então, estabelecermos algumas propostas, inter-relações e parâmetros de como compreendemos e adotamos o uso desse termo em nossas pesquisas e nossa prática diária.

Denzin (2016) propõe que pensemos o mundo como uma *performance*, agrupando, então, as análises realizadas a partir desse pensamento em seis planos que se interconectam: “performance e processo cultural; performance e práxis etnográfica; performance e hermenêutica; performance e o ato de representação acadêmica; performance depois da volta da afetividade (novo materialismo)” (DENZIN, 2016, p. 61, tradução nossa).² Segundo o autor, “cada um desses planos se baseia na premissa de que se somos todos performers, e o mundo é uma performance, não um texto, então, necessitamos de um modelo de investigação que seja ao mesmo tempo político, reflexivo, retórico e performativo” (DENZIN, 2016, p. 61, tradução nossa).³

Partindo da concepção de Denzin (2016) consideramos também a *performance* musical mais do que a reprodução musical de uma determinada peça, seja ela pública ou privada. Dentro de uma concepção mais ampla, apoiamo-nos em algumas ideias de Madison (2005), que considera que a *performance* é uma espécie de meta-narrativa, uma maneira que nos permite nos ver e nos mostrar,

2 Performance y proceso cultural; performance y praxis etnográfica; performance y hermenéutica; performance y el acto de representación académica; performance después del giro afectivo (nuevo materialismo) (DENZIN, 2016, p. 61).

3 Cada uno de estos se basa en la premissa de que si somos todos performers, y el mundo es una performance, no un texto, entonces necesitamos un modelo de investigación que sea al mismo tiempo político, reflexivo, retórico y performativo (DENZIN, 2016, p. 61).

compreendendo algo novo sobre quem somos (MADISON, 2005, p 146, *apud* DENZIN, 2016, p. 64, tradução nossa).⁴ Em diálogo com essas ideias, e também com os objetivos das pesquisas que estão sendo realizadas pelas autoras, consideramos, então, a *performance* musical como um forma de manifestação de múltiplas facetas do *performer*, incluindo suas crenças e valores sociais, políticos e morais, bem como suas concepções sobre música.

Revisão bibliográfica

Tendo em vista o abordado até aqui e no intuito de estabelecer relações entre ideias de criatividade em relação à aprendizagem, estudo e *performance* musical, consultamos referenciais da literatura que, eventualmente, teceram essas mesmas relações, sobretudo, a respeito da prática do violoncelo. Em relação à aprendizagem musical, frequentemente, as ideias de criatividade se confundem com atividades relacionadas à práticas de criação, sendo que, em sua grande maioria, essas práticas são estabelecidas como atividades de composição e/ou de improvisação. Podemos citar, por exemplo, alguns autores como Delalande (2001), Brito (2003, 2011), Frega (2007), Gainza (2009), Schafer (2011), entre outros. Atividades relacionadas à *performance* não são, na grande maioria das vezes, relacionadas a atividades de criação musical, com exceção de autores que são também *performers/educadores*, como por exemplo, Epperson (2003), Whatkins (2008) e Young (2008).

De maneira geral, em relação a preparação de uma *performance* musical, abordamos as ideias de Rink, Gaunt e Williamson (2017), principalmente as contidas no livro *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance*. Tal trabalho se propõe a contribuir com a questão do desenvolvimento da criatividade dos músicos na prática instrumental e na *performance*. Segundo os autores, a criatividade na *performance* requer e envolve forte senso de identidade, seja ela individual, coletiva, ou ambas. Também consideram que os processos criativos na prática musical tendem a ser complexos e não lineares – o processo de aprendizagem musical baseada na criatividade envolve

4 Performance implica vernos y mostrarnos a nosotros mismos de una manera que te permita comprender algo nuevo acerca de quién eres. que permita comprender algo nuevo acerca de quién eres. Es una duplicación, una especie de meta-narrativa que poniendo en escena actuaciones de nuestra vida interior y exterior (MADISON, 2005, p xx *apud* DENZIN, 2016, p. 64).

várias convergências entre ela, o ‘pensar’ e o ‘fazer’, o aspecto musical individual e coletivo, as atividades musicais formais e espontâneas, a prática deliberada – mas que não exclui aspectos do inconsciente. Essa convergência também ocorre nos sujeitos envolvidos na *performance* criativa, entre eles, a inter-relação entre estudantes e professores, intérprete e audiência, e entre os próprios performers. Processos criativos engendram riscos, exigindo que os músicos saiam da sua zona de conforto para territórios muitas vezes desconhecidos e inesperados.

Wise, James e Rink (2017) trazem um panorama de ideias sobre o tema da criatividade e a prática instrumental, apontando que há pouca literatura a respeito e argumentando que a forma como algumas estratégias de estudo tem se perpetuado nos últimos anos tendem a limitar a possibilidade de processos criativos emergirem. Nesse artigo, os autores procuram refletir sobre como ampliar o horizonte das estratégias de estudo do instrumento, tornando-as menos maçantes e solitárias, mais prazerosas e construtivas. Os autores procuram compreender como as estratégias de estudo podem ser eficientes, sem que se percam os aspectos lúdicos e criativos. Os autores também criticam a quantidade de literatura não acadêmica na área de prática instrumental que fornecem várias orientações de como estruturar e autorregular o tempo de estudo, tornando-o o mais eficiente possível.

Os trabalhos de Gerle (2010), Pleeth (1982), Bunting (1982) e Jensen e Chung (2017) trazem considerações sobre estratégias de estudo que desenvolvam autonomia e processos criativos na prática do violoncelo e, no caso de Gerle, no violino. Nas propostas de Gerle (1985), o paradoxo rotina/criatividade pende mais para a rotina: a construção de um cotidiano de estudos técnicos e da *performance* de forma inteligente e consciente. Apesar dele não tratar diretamente do aspecto criativo do estudo, suas estratégias trabalham a autonomia na forma de estudar e tocar.

Pleeth (1982) desenvolve um estudo bastante filosófico sobre o uso da fantasia e imaginação na *performance*, a partir de um processo que ele chama de “o círculo ininterrupto do imaginar e receber”⁵ (PLEETH, 1982, p. 105). Segundo Pleeth, a imaginação e fantasia do intérprete deveriam estar presentes o tempo todo, mas não uma imaginação que se limita a trazer a personalidade musical de cada um, mas sim, aquela que

5 The unbroken circle of imagination and receiving (PLEETH, 1982, p. 105).

procura descobrir e demonstrar o sentido que já é inerente à própria música, e que pode ser interpretada de formas infinitas. A partir desse pressuposto, ele recomenda que esse ciclo comece sempre a partir da descoberta do que já está na partitura, do que o compositor escreveu: a escrita já traz vários conteúdos da fantasia e emoção e cabe ao intérprete desenvolver a habilidade de reconhecer o conteúdo musical e relacionar sua criatividade e imaginação à escrita do compositor

As estratégias de Bunting (1985) apontam na direção de propostas pedagógicas no violoncelo que buscam ir além da inércia psicofísica do instrumentista, propondo exemplos de como praticar de forma criativa, com a percepção e auto-observação sempre ativas. Reitera que todo o progresso técnico deve ser feito lentamente e com consciência. Afirma, também, que o processo é longo e deve ser testado não apenas na sala de estudo, mas também na *performance* ao vivo, buscando inspiração do desconhecido e aceitando o risco inerente a toda apresentação.

Jensen e Chung (2017), apesar de terem como foco principal do seu trabalho a afinação e técnica da mão esquerda do violoncelo, organizam a abordagem do método apontando perspectivas inovadoras para a prática do violoncelo e estratégias de estudo. O que diferencia a proposta desse livro de tantos outros métodos específicos, é que os autores buscaram um olhar diferente para a resolução das questões técnicas. Contrários ao estudo técnico como algo meramente repetitivo, recomendam que os estudantes estabeleçam objetivos a curto, médio e longo prazo, durante sua prática instrumental. Os autores priorizam a saúde e o uso eficiente dos movimentos biomecânicos, e são totalmente contrários à filosofia do “sem dor, sem ganho”⁶ (tradução nossa).

No Brasil alguns violoncelistas também se dedicam a buscar compreender a *performance* no violoncelo de um ponto de vista mais abrangente, transcendendo a preparação unilateral tecnicista no instrumento. Kato (2010) estuda a relação da motivação e estratégias de estudo, Suetholz (2015) traz a importância das diferentes técnicas de reeducação corporal e sua aplicação na pedagogia do violoncelo, Maciente (2016) se aprofunda no estudo de técnicas de enfrentamento da ansiedade de palco e Presgrave (2008), que aprofunda a questão do uso das técnicas estendidas nas composições brasileiras

6 No pain, no gain.

contemporâneas, escritas para o violoncelo. Esses trabalhos mostram a necessidade dos violoncelistas repensarem paradigmas relacionados à performance e ao ensino do violoncelo, contribuindo assim para a ampliação da discussão sobre essas temáticas.

Pesquisa empírica

Até o momento, as pesquisas em andamento não realizaram a inserção nos campos empíricos escolhidos, porém, possuímos como base de reflexão, além da revisão bibliográfica apresentada, alguns dados obtidos durante a pesquisa de campo de mestrado que serve como suporte para o trabalho de doutorado em processo de construção. A pesquisa desenvolvida proporcionou a implementação de atividades com dez jogos de improvisação, em processos de ensino coletivo ao violoncelo com alunos iniciantes, em três instituições do estado de São Paulo: o Instituto Baccarelli, o Projeto Curi-Polo de Indaiatuba e o Instituto Fukuda. A intervenção foi realizada como uma pesquisa-ação, com base nas ideias de Thiollent (2005), Tripp (2005) e Gil (2009), onde foram testados jogos já implementados por outro educadores como Brito (2003, 2011), Gainza (2009), Freixedas (2015) e Cruz (2017), além da criação de jogos especificamente para o trabalho, e outros, adaptados de ideias de Schafer (2011).

A ideia da proposta foi oferecer aos participantes a prática de jogos de improvisação com a intenção de despertar a criatividade e a expressividade, através da construção de narrativas musicais. Os objetivos dos jogos eram desenvolver liberdade de relacionamento com o instrumento em vários planos, desenvolver a qualidade da escuta, trabalhar a autoestima e o autoconhecimento, trabalhar a atenção, a concentração, a criatividade, a autonomia, a liderança e o espírito de grupo, aproximando também os estudantes das poéticas da música contemporânea (BRIETZKE, 2018, p. 64). Embora não tenham sido criados critérios para o estabelecimento de um possível aferimento das atividades, com relação às ideias de criatividade, como proposto, por exemplo, por autores como Frega (2007), essas ideias foram suscitadas, e muitas vezes, exteriorizadas espontaneamente pelos próprios participantes da pesquisa.

Os participantes eram alunos e professores de violoncelo das instituições envolvidas, sendo que, vinte e quatro estudantes, e quatro

professores. Os dados foram coletados, conforme citado anteriormente, através da observação participante, do registro em diário de campo, do uso de questionários, aplicados com os alunos, entrevistas semiestruturadas, realizadas com os professores, de anotações e depoimentos por escrito dos alunos, além de gravações em vídeo que serviram como suporte para as anotações do diário de campo. A intervenção foi realizada durante o segundo semestre de 2017.

Resultados e reflexões

Com base nos resultados apresentados pela pesquisa já concluída e também nas reflexões proporcionadas pela revisão da literatura, é possível apontar algumas considerações a partir dos resultados parciais dos trabalhos desenvolvidos até o momento. Foi possível perceber que ideias sobre criatividade, bem como a definição e a abordagem do termo não estão presentes em grande parte das pesquisas brasileiras que o utilizam como parte de suas propostas e análises, bem como o termo *performance*, o que aponta para uma certa fragilidade dos trabalhos que os utilizam sem contextualização. Apesar da não-contextualização, a literatura apontou que, muitas vezes, ideias de criatividade eram vistas como qualidades inatas do músico, e passaram a ser considerada, mais recentemente, como um processo contínuo e não linear. Também é considerado pelos autores que o processo criativo pode ser aprendido e refinado ao longo da vida como artista e que a possibilidade de que o *performer* desenvolva sua própria interpretação, envolve a necessidade de tomar decisões sobre o que se quer comunicar com a obra, num processo contínuo e interativo. Grande parte dos autores consultados considera, inclusive, que muitos dos episódios envolvendo práticas criativas podem ocorrer sem o uso do instrumento.

Foi possível constatar, segundo a literatura, que algumas pesquisas realizadas no campo da psicologia da *performance* consideram que existe uma grande diversidade de aspectos envolvidos na atividade do músico. Também consideram que é importante a busca de integração entre corpo, mente, emoções, imaginação, criatividade e motivação. Sendo assim, tais propostas apontam que desenvolver na vida cotidiana dos músicos estratégias de estudo que não se limitem apenas ao aprimoramento técnico, mas que também visem o bem-estar

físico, mental e emocional do músico durante a *performance* é de fundamental importância.

Em relação às ideias de formação instrumental, foi possível constatar que a formação no instrumento é feita, normalmente, de forma muito solitária, na maioria das vezes, individual, o que dificulta a interação entre sujeitos e a realização de um processo de aprendizagem colaborativa, fundamental, segundo os autores consultados, para a construção de valores sociais e do exercício da cidadania. Segundo tais autores, alguns elementos desenvolvidos em processos de aprendizagem instrumental coletiva, contribuem, também, para a estruturação de propostas musicais mais criativas, por proporcionarem a troca e o diálogo entre os sujeitos envolvidos. Além dessa abordagem, as propostas de atividades coletivas envolvendo criação, são vistas pelos autores como um laboratório de vivências e experiências similares às da vida cotidiana, o que acrescentariam a essas experiências, maleabilidade e possibilidade de diálogo e interação social, calcadas na discussão de valores.

Segundo a pesquisa já concluída, os professores de violoncelo abordados acreditam que atividades com jogos de criação são capazes de despertar ideias diversificadas em relação à conteúdos musicais específicos, como fraseado, timbres, sonoridades, personagens, intenções, etc. Porém, apesar desse fato, alguns professores levantaram, também, que sentiram dificuldades em associar as propostas relacionadas às atividades de criação musical em suas práticas ligadas à *performance* ou à *performance* de seus alunos. Foi possível constatar que as diferentes ideias apresentadas pelos professores sobre a aprendizagem do violoncelo através de propostas lúdicas, ora apoiando-as, ora questionando sua validade nesse processo, possivelmente, está ligada à diferentes ideias em relação à posição do professor de instrumento musical, que, assim como apontado por Kater (2017), se delineia, dentro e fora da academia, sob duas possibilidades distintas, algumas vezes excludentes: professor de música e educador musical.

A pesquisa já finalizada apontou, também, que os professores entrevistados não possuíam total clareza de quais estratégias utilizavam, e quais poderiam utilizar para abordar temas relacionados ao desenvolvimento da expressividade e da criatividade nas *performances* dos seus alunos. Porém, a grande maioria deles procurava investigar a implementar novas abordagens em suas propostas de ensino

direcionadas a iniciação ao violoncelo, considerando que incluiriam algumas das propostas trazidas pelos jogos de criação em sua maneira habitual de ensino.

Os estudantes abordados por esta pesquisa também apontaram considerações relevantes para o tema da criatividade. Foi observado por eles, que através das atividades propostas, foi possível tocar o que “estava na cabeça”, assim como a forma como a música consegue expressar conteúdos variados, como por exemplo, conteúdos relativos à descrição de uma imagem. Foi levantado pelos alunos uma crítica à algumas propostas de ensino que partem da obrigação sistemática em se decorar a música, sendo que essa era vista pelo aluno como antagônica ao “tocar o que estava na cabeça”.

Os alunos consideraram as atividades propostas, simultaneamente, como brincadeira, exercício e música, sendo que essas denominações não foram autoexcludentes. Relacionaram as atividades com propostas considerada sérias, por eles, o que sugere que não as compreenderam como passatempo, por serem atividades que apresentavam caráter lúdico. Foi apresentado pelos alunos também a compreensão de que as atividades proporcionaram a ampliação da ideia do que é o instrumento musical, seus recursos e possibilidades, bem como auxiliaram no processo de aprendizagem e autoexpressão. Segundo os alunos, as atividades foram capazes de possibilitar sua atuação também como criadores.

Com base na revisão da literatura realizada até aqui e, também, nos resultados apresentados pela pesquisa já concluída, acreditamos que quanto mais cedo o músico experimentar a integração na relação cotidiana com seu instrumento, refletindo e interiorizando os processos de aprendizagem, conectando-se com seu potencial criativo e não apenas buscando o desenvolvimento técnico e a prática repetitiva, mais a *performance* se dará de forma a abranger distintas facetas da pessoa do *performer* e de sua interpretação e ação no mundo. Porém, consideramos que para melhor compreensão de como as práticas de estudo criativas podem influenciar *performances* mais expressivas e com personalidades próprias, a troca e colaboração entre artistas, professores e pesquisadores precisa se intensificar.

Acreditamos, também, que um trabalho conjunto é de fundamental importância para a formação de músicos/*performers* e que a formação

de professores de instrumento deve ser incrementada com propostas relacionadas com a função de educadores musicais, mais do que a de transmissão horizontal de conhecimentos. Consideramos que propiciar ambientes facilitadores, que possibilitem experimentações e impulsos lúdicos na prática do instrumento é fundamental para que o aluno exerça a função de *performer* de forma criativa. Dessa forma, abre-se a possibilidade de músicos, estudantes ou profissionais, exercerem sua função artística com mais personalidade e autonomia.

Segundo nossas reflexões, oportunizadas pelas pesquisas, consideramos importante que sejam enfatizados os processos criativos no dia a dia dos músicos instrumentistas, seja na fase de estudante, seja na vida profissional. Acreditamos que ao buscar a criatividade na rotina de estudos, o estado de vivacidade e o risco inerente a cada *performance*, com consciência e objetividade nas estratégias de estudo, sem perder a espontaneidade, a imaginação e os aspectos subjetivos envolvidos na interpretação de uma obra musical, os tantos paradoxos e desafios musicais do *performer* integram um contexto mais amplo de dedicação à música. Esse contexto se traduz como uma busca constante da *performance*, não apenas como uma reprodução sistemática de notas e valores musicais discursivos inerentes à qualquer obra musical, mas como a apropriação das múltiplas abordagens propostas pela obra, assim como referenciado anteriormente, como a manifestação de valores, crenças e posturas individuais e coletivas.

Referências

BELO, F.; SCODELER, K. "A importância do brincar em Winnicott e Schiller". Revista Tempo Psicanalítico, Rio de Janeiro, v. 45.1, p. 91-109, 2013.

BONFIM, C. C. A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo, de 2000 a 2016. 2017. Tese (Doutorado). Unesp, São Paulo.

BRIETZKE, M. M. Jogos de improvisação na iniciação coletiva ao violoncelo: uma pesquisa-ação em três contextos socioeducativos no

estado de São Paulo. 2018. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo.

BUNTING, C. *Essay on the Craft on 'Cello Playing*. 2 vols. London: Cambridge University Press, 1982.

DENZIN, N.; LINCOLN, Y. "Introduction. The Discipline and Practice of Qualitative Research". In: DENZIN, N.; LINCOLN, Y. *The Sage handbook of qualitative research*. 2000. pp. 1-19.

EPPERSON, G. *The art of cello teaching*. ASTA: 1980.

FLICK, U. *Uma introdução à pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Artmed Editora, 2009.

GERLE, R. *A arte de praticar violino*. Tradução de João Eduardo Tilton. Curitiba: Ed UFPR, 2015.

JENSEN, H. J.; CHUNG, M. R. *Cello Mind: Intonation and Technique*. Chicago: Ovation Press, 2017.

KATO, S. *As estratégias de aprendizagem e a motivação intrínseca como elementos para a prática do violoncelo: um estudo de caso*. Tese de Doutorado, UFBA-BA, 2010.

MACIENTE, M. *Aspectos da Prática do Violoncelo na Visão de Instrumentistas-Educadores*. 2008. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. *Estratégias de enfrentamento para a Ansiedade de Performance Musical (APM): um olhar sobre músicos profissionais de orquestras paulistas*. 2016. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo.

MADISON, D. S. "My desire is for the poor to speak well of me". In: POLLOCK, D. *Remembering oral history performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. 144-166

MICHEL, M. H. *Metodologia e Pesquisa Científica em Ciências Sociais*. São Paulo: Atlas, 2009.

PLEETH, W. *Cello*. New York: Schirmer Books, 1982.

PRESGRAVE, Fábio Soren. Aspectos de música brasileira atual: Violoncelo. 2008. Tese (Doutorado em Música), Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

RIBEIRO, O. C.; MORAES, M. C. *Criatividade em uma perspectiva transdisciplinar: rompendo crenças, mitos e concepções*. Brasília: Unesco, 2014.

RINK, J.; GAUNT, H.; WILLIAMON, A. *Musicians in the Making: pathways to creative performance*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

SANTOS, R. M. S.; Kater, C. "O projeto 'A Música da Gente': Entrevista com Carlos Kater". *Revista Faéba*, Salvador, v. 28, n. 48, p. 155-166, 2017.

SUETHOLZ, R. J. *Técnicas de reeducação corporal e a prática do violoncelo*. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

THIOLLENT, M. *Metodologia da pesquisa-ação*. 14^o ed. São Paulo: Cortez, 2005.

TRIPP, D. "Pesquisa-ação: uma introdução metodológica". *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443-466, 2005.

YOUNG, P. *Playing the String Game: Strategies for Teaching Cello and Strings*. Michigan: Shar Publications, 2004.

VELARDI, M. "Questionamentos e propostas sobre corpos de emergência: Reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa". *Revista Moringa- Artes do espetáculo*, João Pessoa, UFPB, v. 9, n. 1, pp. 43-54, 2018.

WHATKINS, C. *Rosindust: Teaching, learning and life from a cellist's perspective*. Huston: Rosindust Publisher, 2008.

WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

WISE, K.; JAMES, M.; RINK, J. "Performers in the practice room". In: RINK, J.; GAUNT, H.; WILLIAMON, A. *Musicians in the Making: pathways to creative performance*. Oxford: Oxford University Press, 2017. p. 143-163

Sobre os autores

Vana Bock: Possui graduação em Terapia Ocupacional pela Universidade de São Paulo (1994), com especialização em Saúde Mental pela UNIFESP. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música e Educação. Atualmente é violoncelista da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (OSUSP), chefe de naipe da Orquestra Municipal de Jundiaí (OMJ), além de professora da Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP). Em 2018, ingressou no Programa de Pós-Graduação em Música, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, tendo como orientador o Prof. Dr Robert Suzholz.

Marta Macedo Brietzke: Bacharel em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Habilitação Cordas ou Sopros. Mestra em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) na Área de Concentração Processos de Criação Musical, na Linha de Pesquisa Música e Educação: Processos de Criação, Ensino e Aprendizagem. Doutoranda em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) na Área de Concentração Processos de Criação Musical, na Linha de Pesquisa Questões Interpretativas. Atualmente desenvolve seu trabalho, principalmente, como professora de violoncelo e como musicista em formações relacionadas à música contemporânea de concerto.

Robert John Suzholz: Frequentou o curso de graduação Bacharelado em Música - Violoncelo na University of Wisconsin - Milwaukee (nos anos de 1978-81 e 1984-85). Possui diplomas de graduação Bacharelado em Música - Violoncelo emitida pela Faculdade de Música Carlos Gomes (1996), Mestrado em Música - Violoncelo emitida pela Northwestern University (1998) e Doutorado em Musicologia emitida pela USP (2011). Autor do livro *Técnicas de reeducação corporal e a prática do violoncelo* (Editora Prismas, 2015). Co-tradutor (junto

com Professor Doutor Luiz Amato [UNESP] do livro de Leopold Auer intitulado *O violino segundo meus princípios* (Editora Prismas, 2017). Foi violoncelista do Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo durante 25 anos, se desligando deste no final de 2016.

Mário André Wanderley Oliveira: Pós-Doutorando em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGMus/UFRN). Atua como professor no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN e coordenador do Setor de Políticas e Projetos Acadêmicos da Escola de Música da UFRN (SPPA-EMUFRN). É membro do Grupo de Pesquisa Práticas de Ensino e Aprendizagem da Música em Múltiplos Contextos (PENSAMus - UFPB), pesquisador associado do Grupo de Pesquisa Formação e Atuação de Profissionais em Música (FAPROM - UFRGS) e membro do Grupo de Estudo e Pesquisa em Música da Escola de Música da UFRN (GRUMUS - UFRN). Integra a Diretoria da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) - entidade da qual é Secretário.

Fabio Soren Presgrave: Violoncelista, Bacharel e Mestre pela Juilliard School of Music (NY) e Doutor pela UNICAMP. É Professor de Violoncelo e Música de Câmara da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Coordenador do PPGMUS/UFRN, Coordenador de Relações Internacionais da EMUFRN e Professor Colaborador no Programa de Pós-Graduação da ECA-USP. Realizou pós-Doutorado na Universidade de Muenster na Alemanha com bolsa da CAPES.

Recebido em 12/09/2019

Aprovado em 24/12/2019