

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO

**AUDIÇÕES ORQUESTRAIS PARA FLAUTA NO BRASIL:
UM ESTUDO SOBRE ESTRATÉGIAS DE PREPARAÇÃO.**

JULIANA MARIA BONFIM RODRIGUES

BELO HORIZONTE, 2015

AUDIÇÕES ORQUESTRAIS PARA FLAUTA NO BRASIL: UM ESTUDO SOBRE
ESTRATÉGIAS DE PREPARAÇÃO

por

JULIANA MARIA BONFIM RODRIGUES

Dissertação submetida ao Programa de
Mestrado em Música da Universidade
Federal de Minas Gerais, como
requisito parcial para obtenção do título
de Mestre em Música, sob orientação
do Professor Dr. Maurício Freire Garcia

Belo Horizonte

2015

Resumo

RODRIGUES, Juliana M. B. *Audições orquestrais para flauta no Brasil: um estudo sobre estratégias de preparação*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado de Minas Gerais

O sucesso de um flautista em uma audição orquestral está intimamente ligado a uma eficiente preparação. Este processo envolve tanto o conhecimento das principais características do repertório solicitado quanto à criação de estratégias de estudo deste repertório. Esta pesquisa tem como objetivos discutir os principais itens avaliados nos três excertos orquestrais mais solicitados no Brasil entre os anos de 2009 e 2014 (*Sonhos de uma noite de verão*, Scherzo - Mendelssohn, *Prélude à l'après-midi d'un Faune* - Debussy e *Daphnis et Chloe* - Ravel) e descrever as estratégias adotadas por flautistas integrantes de importantes orquestras brasileiras fazendo um paralelo ao preparo de um esportista para competições. Foi aplicado um questionário semiaberto a dez flautistas integrantes de quatro grandes orquestras brasileiras que permitiu coletar e analisar informações tanto sobre as estratégias utilizadas pelos flautistas entrevistados durante o período de preparação para uma audição orquestral quanto suas observações sobre cada um dos excertos selecionados. Observou-se que o preparo dos diferentes flautistas entrevistados eram similares entre si e ao processo adotado por atletas no período que antecede uma competição. Ainda, foram comparadas entre si as características mais relevantes apresentadas pelos flautistas entrevistados em cada excerto orquestral.

Palavras-chave

Audição orquestral no Brasil, Estratégias de preparação, Flauta Transversal, Excertos orquestrais.

Abstract

RODRIGUES, Juliana M. B. *Orchestral auditions for flute in Brazil: a study on preparation strategies*. 2015. Master Dissertation (Master in Music) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal do Estado de Minas Gerais.

The success of a flutist in an orchestral audition is closely related to an effective preparation. This process involves comprehension of the requested repertoire for the audition and the formulation of practice strategies. This research aims to discuss the main items evaluated in the three most requested orchestral excerpts in Brazil between 2009 and 2014 (Dreams of a Summer Night, Scherzo - Mendelssohn, Prélude à l'après-mid d'un Faune - Debussy and Daphnis et Chloe - Ravel) and describes the strategies adopted by flutists of Brazilian orchestras comparing to the preparation process of an athlete for a competition. A semi open questionnaire was answered by ten flutists of four important Brazilian orchestras. The answers allowed collecting and analyzing information about the strategies used by these flutists during the run-up to an orchestral audition and their comments on each of the three orchestral excerpts. It was observed that the preparation strategies of different flutists were similar to each other and to methods applied by athletes in preparation for a competition. The most relevant characteristics presented by the interviewed flutists were analyzed in each orchestral excerpt.

Keywords:

Orchestral auditions in Brazil, preparation strategies, flute, orchestral excerpts

Lista de figuras

FIGURA 1. MENDELSSOHN – GRADE ORQUESTRAL DA PRIMEIRA FRASE	46
FIGURA 2. F. MENDELSSOHN – EXCERTO COMPLETO COM ANOTAÇÕES	48
FIGURA 3. DEBUSSY – PRIMEIRA FRASE	50
FIGURA 4. RAVEL – INÍCIO DO SOLO	52
FIGURA 5. RAVEL – SUSTENTAÇÃO DO DÓ	52
FIGURA 6. RAVEL – REPETIÇÃO DA NOTA Si.....	53
FIGURA 7. RAVEL – FINAL DO SOLO.....	54
FIGURA 8. RAVEL – GRADE DOS PRIMEIROS COMPASSOS DO SOLO.....	56
FIGURA 9. RAVEL- ANOTAÇÕES DOS ENTREVISTADOS DO FINAL DO SOLO	57

Lista de símbolos, abreviações ou outros

- OFG** - Orquestra Filarmônica de Goiás
- OFMG** - Orquestra Filarmônica de Minas Gerais
- OSB** - Orquestra Sinfônica Brasileira
- OSESP** - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo
- OSG** - Orquestra Sinfônica de Goiânia
- OSM** - Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo
- OSMC** - Orquestra Municipal de Campinas
- OSMG** - Orquestra Sinfônica de Minas Gerais
- OSP** - Orquestra Sinfônica da Paraíba
- OSRP** - Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto
- OSS** - Orquestra Sinfônica de Sergipe
- OSTNCS** - Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro
- OSUSP** - Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo
- OTMRJ** - Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Glossário

biomecânica: “Biomecânica é uma ciência que se ocupa com análise física de sistemas biológicos, conseqüentemente análise física de movimentos do corpo humano. Movimento este, estudado através de leis físico-matemáticas incluindo-se conhecimento anatômico e fisiológico.” Amadio (2000)

capacidade física: “Capacidade refere-se às qualidades físicas de uma pessoa, um potencial, definido geneticamente” (MAGILL, 2000) (ex: coordenação motora, resistência, capacidade respiratória e velocidade).

destreza motora: refere-se à capacidade motora do indivíduo.

exercícios específicos: são exercícios que possuem estrutura parcial ou total, destinados a desenvolver as habilidades necessárias ao atleta durante uma competição esportiva.

exercícios gerais: são exercícios que não compõe a especificidade da atividade física em questão.

fisiologia: é o ramo da biologia que estuda as múltiplas funções mecânicas, físicas e bioquímicas nos seres vivos.

habilidades: “tarefa com finalidade específica a ser alcançada” (MAGILL, 2000);

hábito motor: refere-se à habilidade motora adquirida.

período de competição: período quando ocorrem as competições.

período de preparação: período que antecede uma competição.

período de transição: período de descanso depois de competições e antes de iniciar um novo ciclo de treinamento.

preparação específica: período de preparo com um volume maior de exercícios específicos.

preparação física: é um conjunto de atividades físicas planejadas e estruturadas para promover o condicionamento físico.

preparação geral: período de preparo com um maior volume de exercícios gerais.

preparação psicológica: é a aplicação de diversas técnicas psicológicas com intuito de promover melhor desempenho do atleta em competição.

preparação tática: conjunto de meios ou recursos estratégicos empregados para alcançar um resultado favorável.

princípio da especificidade: conceito da fisiologia no qual a adaptação do organismo a uma dada atividade é decorrente do volume e intensidade de exercícios específicos praticados.

princípio da individualidade biológica: é um conjunto de características biológicas que determina o tempo e o rendimento para cada indivíduo.

princípio da reversibilidade: é a redução ou a perda da adaptação do organismo sendo que o tempo para que esta perda ou redução ocorra é proporcional ao tempo de aquisição.

princípio da sobrecarga: conceito no qual o organismo humano deve ser submetido a cargas de treinamento superiores ao estímulo a que ele esteja acostumado, a fim de se obter adaptações positivas.

transdisciplinaridade: é a colaboração entre si de diversas disciplinas que em um dado projeto cujo conhecimento é comum entre elas, mas também que há um modo de pensar organizador que pode atravessar todas as disciplinas.

volume do treino: é a duração de um treino.

Agradecimentos

A trajetória que percorri durante este período de pesquisa foi repleta de grandes aprendizados na vida pessoal, profissional, familiar e acadêmica.

Sou grata a Deus pela oportunidade e força para concluir este trabalho, por ter vivenciado esta experiência ao lado de pessoas tão especiais que me apoiaram em momentos que eu não acreditava ser capaz de continuar.

Agradeço ao meu orientador Prof. Doutor Maurício Garcia Freire, que além de excelente flautista, professor e orientador, foi um grande conselheiro e amigo neste período, me acolhendo durante todas as dificuldades que passei.

Agradeço à minha mãe Maria das Graças, que sempre me inspirou e me ajudou a estar onde estou hoje. Dedicou anos de sua vida me levando para escola de música, deixando muitas vezes de lado seus próprios sonhos para que eu pudesse realizar os meus. Foi a única mulher na família a concluir os estudos e se formar na universidade e que muitas vezes sem condições financeiras para comprar livros didáticos os copiava com os próprios punhos. Esta sua força me inspira. Obrigada.

Agradeço ao meu pai que sempre acreditou em meu potencial como flautista e por sempre me incentivar na música.

Agradeço ao meu irmão David por me questionar e sugerir novas maneiras de entender a performance da música incluindo sua experiência e conhecimento do esporte.

Aos Professores Nenê Cintra, Marta Ozzetti, Marcelo Adib, Jean Noel Saghaard, Rogério Wolf, Jéssica Dalsant, Sávio Araújo, Fabíola Alvez, José Ananias, Gunhild Ott, Erich Faltermeier (in memorian), Margarida Borghoff e Fernando Rocha.

Aos amigos Bebel Ribeiro, Diogo Návia, Penha Nascimento, Rúbia Moraes, Sarah Nascimento, Vagner Ferreira, Vinícius Gavioli e flautistas que colaboraram com a pesquisa. E a todos que colaboram de alguma forma para este trabalho. Muito obrigada!

Dedicatória

Dedico este trabalho à minha irmã Evelin que sempre me ajudou em tudo na vida, a minha melhor amiga, confidente e companheira, que lutou pela vida e renasceu neste período. Agradeço por dispensar horas e horas me ajudando e me incentivando a nunca desistir. Sem você jamais chegaria tão longe.

Dedico também ao meu marido Israel, que não me deixou desistir e esteve sempre ao meu lado compartilhando dúvidas e ajudando a buscar respostas. Um amigo, um companheiro, minha outra metade. Sem você esta caminhada seria muito mais difícil. Esta conquista também é sua.

Sumário

Resumo.....	i
Abstract	ii
Lista de figuras	iii
Lista de símbolos, abreviações ou outros	iii
Glossário	iv
Agradecimentos.....	vi
Dedicatória	vii
Sumário	viii
1. Introdução.....	11
2. Audições orquestrais no Brasil e a mudança no cenário nacional após reestruturação da OSESP	14
2.1 Audições de orquestrais até 1997	14
2.2 A reestruturação da OSESP	16
2.3 O panorama das orquestras no Brasil após 1997	18
3. Metodologia	20
3.1 Levantamento de dados:	20
3.2 Revisão Bibliográfica	21
3.3 Questionário	22
4. Preparação para audição orquestral versus preparação para competição esportiva	25
4.1 A preparação dos atletas - bases teóricas	27
4.1.1 Fase 1 – Preparação Geral	29
A ampliação dos conhecimentos teóricos	29
Ampliação e aperfeiçoamento de habilidades e capacidades técnicas.....	29
4.1.2 Fase 2 – Preparação específica.....	30

4.2	Comparação das estratégias de preparação de flautistas e atletas	30
4.2.1	Fase de Preparação geral	31
	A ampliação dos conhecimentos teóricos	32
	Ampliação e aperfeiçoamento de habilidades e capacidades técnicas	33
4.2.2	Fase 2 – Preparação Específica	36
4.2.3	Diferenças entre audição que lhes garantiu a vaga atual e como seria hoje	38
5.	O dia da audição.....	40
5.1	Socialização.....	40
5.2	Atitudes que geram confiança	41
5.3	Sonoridade	42
5.4	Deslizes a serem evitados no momento da prova	42
5.5	Diferenças (audição hoje e audição de ingresso).....	43
6.	Os três excertos orquestrais mais solicitados entre os anos de 2009 e 2014	44
6.1	Discussão sobre as informações coletadas	44
6.2	Sonhos de uma noite de verão , Scherzo - F. Mendelssohn.....	45
	Tempo (Pulso e Ritmo)	45
	Articulação e dificuldade na região grave da flauta.....	46
	Respiração	47
	Outros critérios citados.....	47
	Sobre figura 2.....	47
6.3	Prélude à l'après-midi d'un Faune – C. Debussy	49
	A primeira frase	49
	Respiração	49
	Afinação	50
	Sobre tempo (Pulso e Ritmo)	50
	Dicas de prática.....	50
6.4	Daphnis et Chloe - M. Ravel.....	51
	Afinação e movimento harmônico	51
	Expressividade, sonoridade, vibrato e timbre	54

Escala inicial.....	55
Tempo (Pulso e Ritmo)	55
Sobre o estilo:	57
Outras sugestões:	57
7. Conclusão	58
8. Bibliografia.....	61
9. Outras fontes bibliográficas consultadas.....	64
10. Apêndices	67
10.1 Trechos Orquestrais em editais no Brasil de 2009 a 2013.....	67
10.2 Critérios de Avaliação – Sonhos de uma noite de verão.....	71
10.3 Critérios de avaliação – Daphnis et Chloe.....	72
10.4 Critérios de Avaliação – Prélude à l’après-mid d’un Faune.....	73
10.5 Questionário	73

1. Introdução

A reestruturação da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), ocorrida em 1997, trouxe importantes mudanças para o cenário musical orquestral brasileiro. Muitas orquestras foram fundadas, algumas reestruturadas e cada vez mais se busca equiparar as orquestras brasileiras a um padrão internacional de qualidade (FISCHER, 2013). As oportunidades de trabalho estão aumentando bem como a relação candidato-vaga, tornando o processo mais competitivo. Melhores salários, melhores condições de trabalho e nível artístico elevado são uma fonte de estímulo para músicos brasileiros aprimorarem suas técnicas além de se tornarem mais atrativos para muitos músicos estrangeiros. Contudo percebe-se ainda uma deficiência dos candidatos brasileiros na preparação para uma audição orquestral, o que, conseqüentemente, proporciona grande frustração ao não alcançar o sucesso esperado.

Segundo Minckzuk (2005), a prática das orquestras brasileiras antes da reestruturação da OSESF era de aprovar os melhores músicos que estivessem à disposição. Na própria OSESF houve muitos casos de músicos que ingressaram na orquestra apenas com a indicação de professores ou do próprio maestro, muitas vezes sem realizar audições. A reestruturação da OSESF "... criou e consolidou os novos parâmetros para o fazer sinfônico do país..." (FISCHER, 2013 pág. 28). Buscando um nível de excelência baseado nos padrões internacionais, a OSESF passou a ter em seu regimento interno algumas normas para audição de orquestra. Para estabelecer estes padrões e compor a banca de avaliação interna foram convidados músicos brasileiros com trabalho reconhecido internacionalmente e músicos estrangeiros de importantes orquestras no mundo. Assim, as audições na OSESF passaram a ter um formato que é adotado até os dias de hoje e que provavelmente inspirou outras orquestras no Brasil adaptando-o às suas realidades.

Por outro lado, cada corpo orquestral no Brasil funciona de uma maneira distinta, não existindo um padrão de avaliação nacional. A diversidade é tanta que pode influenciar a performance do candidato. Como exemplo desta diversidade pode-se citar a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais cujas audições devem ser realizadas sem a cooperação do pianista e a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo cujas audições tem o pianista como requisito obrigatório e fornecido pela orquestra.

Através de minha experiência percebi que muitos flautistas, durante o processo de formação, desconhecem quais são seus objetivos na carreira musical e um músico que deseja ingressar em uma orquestra profissional deve primeiro reconhecer que este é o objetivo a ser alcançado. O seu professor de instrumento geralmente se torna o maior referencial técnico, estético e estilístico, cabendo a ele a responsabilidade de ensinar a técnica do instrumento, estimular autocrítica, senso crítico, auto-regulação¹, percepção do organismo, estruturação do repertório a ser trabalhado, criar estratégias para soluções das dificuldades específicas do aluno além de orientar o estudo de seu aluno de maneira a atingir seu objetivo. Toda esta prática se torna um desafio tanto para o professor quanto para o aluno que geralmente tem 1 (um) encontro semanal de aproximadamente 1(uma) hora. Contudo, o *stress* gerado pelo momento da audição cria a necessidade de um planejamento ainda mais específico que inclua ainda planejamento físico, emocional e de organização do estudo.

Apesar de existirem várias referências bibliográficas² sobre o preparo para audição orquestral para diversos instrumentos em diversos idiomas pouco se encontra sobre este tema em português. As abordagens sobre o preparo para audições geralmente são encontradas em forma de dicas e sobre a interpretação de alguns excertos orquestrais. No caso da flauta, a pesquisa de Garcia³ (2012) evidencia também a carência de métodos e artigos sobre excertos orquestrais que contenham comentários sobre interpretação ou problemas técnicos.

Sabendo destas dificuldades este trabalho tem como objetivos:

- I. Descrever as estratégias adotadas pelos flautistas integrantes de importantes orquestras brasileiras para se preparar para uma audição orquestral.
- II. Realizar análise comparativa dos métodos de preparação referidos nos questionário pelos flautistas com o preparo de esportistas para uma competição.

¹ “Autorregulação é a capacidade de autoensino, ou seja, ser capaz de preparar, facilitar e controlar a própria aprendizagem”. (CAVALCANTE, 2010 pág. 76).

² Algumas referências encontram-se na bibliografia.

³ Os métodos que possuem algum tipo de comentário sobre os excertos orquestrais são: Krell, John C. 20th Century Orchestra Studies; Baxtresser, Jeanne. *Orchestral Excerpts for Flute with Piano Accompaniment* e o artigo BUCK, E. Y. *The Orchestral Flute Audition: An Examination of Preparation Methods and Techniques*. 2003.

- III. Pesquisar os três excertos mais solicitados nas audições de orquestra no Brasil entre 2009 e 2014.
- IV. Descrever as principais características de três dos excertos mais solicitados no Brasil.

Este trabalho contempla o período de 1997 até o ano de 2014, analisando os processos de preparação dos flautistas aprovados nas seguintes orquestras profissionais: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP); Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo (OSM), Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) e Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (OFMG).

Foi realizada uma coleta de dados baseada fundamentalmente em questionário semiaberto, analisando a organização da preparação no período que antecede a audição orquestral, desde a publicação do edital até o dia da prova, e as principais características descritas pelos entrevistados dos três excertos mais solicitados no Brasil.

A fim de compreender uma maneira efetiva de melhorar a performance do flautista nessa situação de competição foi feita uma comparação das estratégias de preparação referidas nos questionários com o preparo dos esportistas para uma competição. As principais referências do esporte que foram utilizadas para embasar esta análise foi Matveev (1997), Green e Gallwey (1996) e Green (2012). A terminologia do esporte consta no Glossário.

A análise dos excertos é fundamentada no trabalho de Buck (2003), no método de excertos orquestrais de Baxtresser (2008), nos conceitos descritos pelos flautistas entrevistados no questionário e anotações feitas na parte de flauta dos trechos.

2. Audições orquestrais no Brasil e a mudança no cenário nacional após reestruturação da OSESP

A maneira de selecionar músicos em audições orquestrais no Brasil pode ser dividida em dois períodos bem distintos: antes e após a reestruturação da OSESP iniciada em 1997. Antes da reestruturação, apesar de serem realizadas audições de orquestra, eram selecionados os músicos que tinham melhor desempenho independente deles terem qualificação suficiente para atuar na orquestra. Além disto, devido à falta de músicos qualificados nos concursos, algumas orquestras preferiam contratar músicos que eram indicados por outros músicos ou professores a realizar audições (MINCKZUK, 2005). A importância da reestruturação da OSESP como marco se deve à implementação de um novo modelo de gestão que envolveu a construção de uma sede própria com acústica apropriada, oferta de salários competitivos aos praticados pelo mercado internacional e a busca por um padrão internacional de qualidade artística.

2.1 Audições de orquestrais até 1997

A música orquestral está presente na cultura brasileira desde o período colonial (FISCHER, 2013), porém a fundação das primeiras orquestras como corpos estáveis começou a acontecer em meio à crise econômica mundial de 1929 e às transformações ocorridas no Brasil durante a revolução de 1930, período no qual Getúlio Vargas assumiu a presidência e implementou o plano de modernização no país.⁴

Neste período formou-se a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, estabelecida em 1931. Sua fundação deveu-se à busca por uma redução dos elevados custos para realização de espetáculos na então capital do país uma vez que era necessário trazer companhias estrangeiras inteiras ou realizar a contratação temporária de alguns músicos apenas para completar o quadro de

⁴ SECRETÁRIA DA CULTURA DE RECIFE. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/cultura/orquestrasinfonica.php>>. Acesso em: 10 jan. 2014

músicos das companhias estrangeiras. Sendo assim Adolfo Bergamini, o então prefeito do Rio de Janeiro, assinou um decreto institucionalizando a orquestra como corpo artístico estável deixando os maestros e empresários italianos Silvio Piergili e Salvatore Roberto encarregados pela criação da mesma. Sabe-se que foi realizado um concurso para os cargos de músicos em 05 de setembro de 1931, no entanto, não há nenhum registro oficial de como este concurso foi realizado⁵.

Também neste período, que coincide com o período da instituição do plano de modernização do governo Vargas, outras importantes orquestras foram fundadas: Orquestra Sinfônica do Recife em 1930⁶, Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo em 1935⁷ e Orquestra Sinfônica Brasileira em 1940 (FISCHER, 2013). Da mesma forma, não há um registro oficial de como foram realizados estes concursos. Segundo Minckzuk (2005), é sabido que muito dos músicos que ingressavam nas orquestras brasileiras até a reestruturação da OSESP não eram necessariamente qualificados. As vagas eram preenchidas pelo melhor desempenho não pela qualidade técnica e artística que o cargo exigia. Minckzuk (2005) supõe que essa prática tenha se instituído nas orquestras brasileiras pela pequena oferta de músicos qualificados até então, pelo fato da maioria das orquestras terem contratação somente como servidor público, o que impedia muitas vezes a contratação de estrangeiros, e pela necessidade de completar o quadro de músicos para realizar determinado repertório. O primeiro registro de audição que aprovou somente os candidatos com determinado nível artístico para a vaga aconteceu somente em 1997 com a reestruturação da OSESP, e assim estabeleceu um novo procedimento para todas as suas audições baseado nas audições que ocorriam nas melhores orquestras internacionais.

⁵ THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. Disponível em: <<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/orquestra.html>> Acesso em: 19 dez. 2013

⁶ SECRETARIA DA CULTURA DE RECIFE. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/cultura/orquestrasinfonica.php>>. Acesso em: 10 jan. 2014

⁷ PREFEITURA DE SÃO PAULO. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/teatromunicipal/corpos_artisticos/index.php?p=1036>. Acesso em: 19 dez. 2013

2.2 A reestruturação da OSESP

Durante o período que o maestro Eleazar de Carvalho esteve frente à OSESP foram realizadas diversas audições por todo o Brasil, e ainda assim não se encontravam nos processos de audição no Brasil músicos aptos para atuarem na orquestra (MINCKZUK, 2005), sendo ainda comum o ingresso de músicos com a indicação do próprio maestro, ou seja, sem passar pelo processo de audição.

Para contratar os músicos, promoveu uma prova de seleção para avaliar a capacidade de cada um. Olha foi uma experiência inédita na minha vida inteira (...) eu diria que aproximadamente 99% não entendia nada de música, aproximadamente 80% não lia música, teve um com um trombone que veio tocar “Mamãe eu Quero”, porque ele tocava em vários carnavais, de ouvido. (PINTO, Ayrton Depoimento sobre provas realizadas por todo o Brasil em 1977. Citado por MINCKZUK, 2005, pág. 25)

À época de Eleazar de Carvalho na OSESP, houve casos de preenchimento de vagas com a simples indicação dele próprio, sem qualquer conhecimento dos músicos. Também era comum encontrar novos instrumentistas contratados participando dos ensaios sem qualquer comunicação prévia por parte da direção. (MINCKZUK, 2005 pág. 46)

Antes de falecer em 1996, o maestro Eleazar de Carvalho deixou um plano de melhorias para OSESP que previa melhores salários e uma sede própria da orquestra. Este plano foi abraçado pelo então governador de São Paulo, Mário Covas, e o secretário Marcos Mendonça que convidaram o maestro John Neschling para liderar esta mudança ⁸.

Em 1997, o maestro John Neschling, assumiu os cargos de maestro e diretor artístico da OSESP, na condição de implantar seu projeto de reestruturação da orquestra.

O projeto sustentava-se em quatro bases: requalificação dos músicos; lançamento de uma programação de alto nível e com antecedência suficiente para agregar grande número de assinantes; construção de uma sala de concertos com alta qualidade acústica, e institucionalização da OSESP, criando assim uma organização menos suscetível às mudanças no comando do poder executivo estadual, responsável pela quase totalidade do sustento orçamentário da orquestra. Essa medida também facilitaria a angariação de doações da iniciativa privada. (MINCKZUK, 2005 pág. 8)

⁸ MARQUES, Luiz. Orquestra Sinfônica Do Estado De São Paulo 1954-2014. Disponível em: <<http://www.osesp.art.br/portal/paginadinamica.aspx?pagina=linhadotempo>> Acesso em: 20 jan. 2014

Buscando elevar o nível artístico, todos os integrantes da orquestra foram submetidos a uma audição (NATALI, 2013). Alguns músicos estrangeiros foram convidados para sugerir o repertório da audição e compor a banca avaliadora neste período de transição (MINCKZUK, 2005).

Na banca das cordas estiveram presentes o violinista francês Roger Pasquier (professor do Conservatório de Paris); o violista romeno radicado na Suíça (Orquestra de Saint Gallen), Emilian Dascal; o violoncelista brasileiro Antônio Meneses, e o contrabaixista austríaco Herbert Meyer (Filarmônica de Viena). Na banca das madeiras estavam a flautista australiana Bridget Bolliger (ex-flautista da Orquestra de Saint Gallen e, à época, esposa de Neschling), os brasileiros Isaac Duarte (oboísta da Orquestra do Tonhalle de Zurique) e Afonso Venturieri (Primeiro fagotista da Orquestra da Suisse Romande e professor do Conservatório de Genebra) . Para a avaliação dos metais foram convidados os americanos Rodrick MacDonald, trompetista da Orquestra da Gewandhaus de Leipzig, e o trompista David Krable. Da banca de percussão e piano fez parte o timpanista da Orquestra da Suisse Romande, Yves Brusteaux. Na banca de piano, além dos membros fixos, participou o pianista brasileiro, Jean Louis Steuerman (MINCKZUK, 2005 p.47)

Melhores salários, uma sede própria, a perspectiva de uma programação com repertório de alto nível e a possibilidade de ter solistas e maestros reconhecidos mundialmente foram os principais motivos para que grande parte dos músicos aceitasse este desafio (MINCKZUK, 2005). No processo de reformulação dos 97 músicos integrantes da antiga OSESP, 68 se inscreveram para as audições, sendo aprovados 44 músicos para integrarem a nova orquestra⁹. “Este processo criou e consolidou os novos parâmetros do fazer sinfônico do país” (FISCHER, 2013 pág. 28), gerando também uma mudança significativa nos padrões de audições no Brasil.

⁹ PREFEITURA DE SÃO PAULO. Disponível em:

<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/teatromunicipal/corpos_artisticos/index.php?p=1036>. Acesso em: 19 dez. 2013

2.3 O panorama das orquestras no Brasil após 1997

A mudança estrutural da OSESP acarretou diversas outras mudanças no meio orquestral e musical brasileiro, incluindo fundação de novas orquestras e reestruturação de outras. A fundação da OFMG (Orquestra Filarmônica de Minas Gerais) em 2008 (PERPÉTUO, 2008) e a reestruturação da OSB (Orquestra Sinfônica Brasileira) em 2011 (FISCHER, 2013) são alguns exemplos de orquestras que foram inspiradas por esta mudança.

A OFMG surgiu de uma proposta inicial de transformar a antiga OSMG (Orquestra Sinfônica de Minas Gerais) regida pelo Estado em uma OSCIP (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público), porém 55% dos integrantes não aceitaram as novas condições trabalhistas que implicavam em deixar de serem servidores públicos (estatutário) e passar a serem contratados pelo regime CLT. (FISCHER, 2013). O resultado da resistência dos músicos da OSMG foi a criação de uma nova orquestra, a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais

A OFMG iniciou suas atividades com 45% dos músicos que advieram da sinfônica, os quais teriam, a partir de então, seus desempenhos avaliados periodicamente. Para completar o quadro de vagas foram realizados concursos nacionais e internacionais e o padrão de exigência foi aumentando conforme ocorria o amadurecimento artístico da orquestra. Hoje em dia, a orquestra realiza regularmente audições para completar o quadro de vagas (ROCHA, 2012). Em contrapartida, a OSMG só conseguiu abrir concurso em 2013, 5 (cinco) anos após a migração ocorrida, sendo este concurso realizado através de um concurso público¹⁰

¹¹ .

¹⁰ Em concurso público os candidatos executam todo o repertório em uma única fase. Geralmente é solicitado uma peça do repertório do instrumento comum a todos os candidatos, podendo também ser solicitado uma peça de livre escolha. São solicitados de 3 a 5 excertos orquestrais, sendo comum solicitarem também leitura à primeira vista (LISBOA, 2014). Existe também uma prova escrita, que ocorre geralmente antes da prova prática, cujo o conteúdo varia desde conhecimentos gerais até específicos da área. Esta prova costuma ser eliminatória.

¹¹ AGÊNCIA MINAS . Governo de Minas publica edital de concurso para corpos artísticos da Fundação Clóvis Salgado, 27 ago. 2012, atualizado em 30 jun. 2013. Disponível em: <<http://www.agenciaminas.mg.gov.br/noticias/governo-de-minas-publica-edital-de-concurso-para-corpos-artisticos-da-fundacao-clovis-salgado>> Acesso em: 12 de janeiro de 2014

Ainda neste cenário de mudanças decorrentes da reestruturação da OSESP, iniciou-se em 2011 o processo de reestruturação da OSB sob regência e direção artística de Roberto Minckzuk. Os músicos da OSB foram submetidos a audições internas e, na busca de um refinamento artístico e qualidade internacional, também ocorreram mudanças de salário e oferecidas melhores condições de trabalho, da mesma forma como o ocorrido com a OSESP. Este foi um momento muito polêmico no meio orquestral pois muitos músicos não concordaram com a forma que foi realizada a audição interna e, após muitos desdobramentos, também surgiu uma nova orquestra que, diferentemente do ocorrido em Minas Gerais, foi constituída pelos músicos que resistiram ao processo sugerido e foi chamada de “OSB ópera e repertório” (FISCHER, 2013). Todavia, este processo ainda está em andamento “... já que ocorreram muitas manifestações contrárias a ele e alguns processos judiciais contestando as mudanças.” (LISBOA, 2014 pág. 33).

Tanto no caso da OSB quanto da OFMG houve uma mudança significativa na forma de selecionar os músicos em audições de elevado nível de exigência, bem como a melhoria de salários, condições de trabalho e estrutura da orquestra, e na busca por um refinamento artístico e produção musical de qualidade comparável com as melhores orquestras do mundo. De uma maneira geral, nota-se hoje que o ingresso de músicos em orquestras profissionais e estudantis no Brasil por indicação tem se tornado cada vez mais incomum. No entanto, como cada corpo orquestral funciona com um regimento e uma estrutura diferente uns dos outros, não há um padrão e o sistema de avaliação das orquestras ainda é muito discutido.

Diante do exposto fica evidente que a OSESP causou uma mudança no fazer sinfônico nacional inspirando outros grupos sinfônicos a se reestruturarem ou se organizarem e que esta mudança está intimamente ligada à elevação dos níveis de exigência das audições orquestrais no Brasil.

3. Metodologia

Foram realizadas para esta pesquisa 3 (três) divisões metodológicas: levantamento de dados, revisão bibliográfica e questionário semiaberto.

3.1 Levantamento de dados:

Foi realizado um levantamento dos excertos orquestrais solicitados em audições orquestrais no Brasil para vaga de flauta transversal incluindo as vagas para as posições de 1ª e 2ª flautas e flautim, não fazendo distinção do cargo a ser ocupado. Este levantamento foi realizado através dos dados de editais, web sites e/ou documentos do arquivo das orquestras brasileiras procurando abranger todos os concursos realizados entre os anos de 2009 e 2014. O levantamento foi finalizado no mês de julho de 2014, portanto não foram incluídos concursos posteriores a esta data.

Foram coletados dados das seguintes orquestras brasileiras abaixo organizadas por estado com os respectivos anos de realização de audições.

SÃO PAULO

Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (2010/2013/2014)
Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (2009/2012)
Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo (2014)
Orquestra Municipal de Campinas (2010)
Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto (2013)

MINAS GERAIS

Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (2011/2012)
Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (2013)

RIO DE JANEIRO

Orquestra Sinfônica Brasileira (2009/2011/2014)
Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (2013)

SERGIPE

Orquestra Sinfônica de Sergipe (2009)

BRASÍLIA

Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro (2013)

GOIÁS

Orquestra Filarmônica de Goiás (2013)

Orquestra Sinfônica de Goiânia (2013)

PARAÍBA

Orquestra Sinfônica da Paraíba (2013)

Não constam nesta lista as audições de orquestras jovens, de bolsistas, de contratos temporários e de licitações. Também foram excluídas as audições de orquestras que não tinham excertos orquestrais em sua avaliação uma vez que o levantamento tinha como objetivo definir os 3 (três) excertos mais solicitados no Brasil nos últimos 5 (cinco) anos. Infelizmente algumas orquestras não possuem os arquivos dos editais realizados nos últimos anos e do repertório de suas audições, portanto não foi possível inseri-las neste levantamento.

Foram obtidas informações sobre a realização de 20 (vinte) concursos entre os anos de 2009 e 2014 para 14 (quatorze) orquestras profissionais brasileiras.

3.2 Revisão Bibliográfica

Foi realizada pesquisa de material bibliográfico sobre a preparação técnica e emocional do músico para audições de orquestra, sobre o planejamento estratégico utilizado por atletas para uma competição, métodos e artigos sobre excertos orquestrais de flauta e materiais sobre o preparo para audição orquestral de flauta e outros instrumentos sinfônicos.

Um dos trabalhos que inspirou esta pesquisa foi a tese de doutorado de Elizabeth Buck “The Orchestral Flute Audition: An Examination of Preparation Methods and Techniques” que analisa o processo de audição de flauta do ponto de vista de flautistas integrantes de grandes orquestras sinfônicas nos Estados Unidos da América. Foram detalhados os métodos e as técnicas de preparação para audição que os flautistas utilizaram para conquistar suas posições atuais além de comentários sobre os 5 excertos orquestrais mais solicitados nos Estados Unidos da América.

Buscando encontrar maneiras efetivas de se preparar para uma audição, também foram pesquisados artigos sobre o preparo para competição de diferentes modalidades esportivas como, por exemplo: beisebol (OKANO, 2006), ginástica artística (NUNOMURA, PIRES, CARRARA, 2009) e futebol (SANTOS, RODRIGUES, 2008). Observou-se a existência de um grande número de artigos sobre preparo para competição na área esportiva e isto está diretamente relacionado com a importância da competição no esporte. Para embasar e compreender os princípios adotados no preparo de atletas, a principal referência do esporte utilizada foi o livro “Treino desportivo. Metodologia e Planejamento de Lev Matveev (1997) que é um dos pesquisadores pioneiros no planejamento do treino de atletas que relaciona o conhecimento de diferentes disciplinas, como por exemplo, a fisiologia e biomecânica com o intuito de conseguir o melhor desempenho do atleta numa competição.

Outros dois trabalhos foram essenciais neste trabalho por fazerem a relação entre o fazer musical com a prática desenvolvida por esportistas. O livro “*The Inner game of music*” de Green e Gallwey (1996) inspirado no livro “*The inner game of Tennis*” de Gallwey faz adaptações do trabalho desenvolvido para tenistas para a prática do músico. O segundo trabalho é o artigo do trombonista Christopher Evan Green “*Applicability of periodization to orchestral audition preparation on trombone: a case study*” que relaciona a periodização utilizada por esportistas ao preparo de trombonistas para audição orquestral.

Para a análise dos excertos orquestrais foram utilizadas como referências a tese de Buck (2003), o método de excertos orquestrais de Baxtresser (2008), os comentários feitos pelos flautistas entrevistados em questionário e nas anotações realizadas por eles nas partituras enviadas anexadas ao questionário.

3.3 Questionário

Foi aplicado um questionário semiaberto com a finalidade de compreender como os flautistas integrantes das orquestras profissionais brasileiras se preparariam hoje para uma audição da orquestra e como se preparam para a audição que lhes garantiu a vaga da orquestra que integram atualmente. O questionário semi-aberto foi baseado no levantamento do repertório orquestral solicitado em audições no Brasil nos últimos 5 (cinco) anos, e desenvolvido de forma

que possibilitasse obter o maior detalhamento de informações de quais critérios são avaliados nos 3 (três) excertos orquestrais mais solicitados no Brasil entre os anos de 2009 e 2014.

Foram entrevistados 10 flautistas integrantes de orquestras profissionais que realizaram audição orquestral nos moldes atuais (após 1997) e foram aprovados em uma das quatro orquestras selecionadas para pesquisa: OSESP, OFMG, OSM e OSB. O critério para a escolha destas orquestras foi a relevância no cenário musical nacional e o processo de reestruturação por qual passaram. Ainda, para manter a confidencialidade, os nomes dos flautistas não são revelados. A identificação de cada flautista que respondeu ao questionário é feita através de números de 1 a 10 os quais foram atribuídos de maneira aleatória.

Com relação à preparação para audição (período que compreende desde a divulgação do edital até o dia da avaliação para a presente pesquisa) o questionário foi planejado de forma a obter dos flautistas entrevistados uma descrição detalhada das estratégias utilizadas por eles na organização do período de preparação e no dia da audição realizada para a vaga que ocupam atualmente e também como seria este processo caso tivessem que realizar esta audição hoje. As questões abertas possibilitaram grande liberdade ao entrevistado para expressar como pensam a organização neste período de preparação bem como sua atitude no dia da audição. Além do levantamento das principais estratégias adotadas por estes flautistas foi feita uma comparação do processo de preparação para uma audição com o processo de preparação de um atleta para uma competição, incluindo ainda semelhanças encontradas em outros trabalhos sobre audição orquestral de diversos instrumentos.

Com relação aos três excertos mais solicitados no Brasil no período de 2009 a 2014, o questionário teve seu enfoque no que é considerado mais importante em cada excerto para que se pudesse compreender o que a banca avaliadora espera de cada um com relação aos elementos frequentemente avaliados como afinação, mecanismo, qualidade do som, articulação, vibrato, caráter, andamento, ritmo, postura, fraseado e dinâmica. Este item foi questionado tanto de forma aberta quanto fechada. A questão aberta dava liberdade ao entrevistado para escrever o que considera mais importante no excerto na condição de banca avaliadora. E a questão fechada tinha o objetivo de compreender quais dentre alguns critérios o flautista considerava mais importante naquele trecho. Foi deixada também a opção

de escrever outros critérios. A avaliação desta pergunta não foi utilizada com o intuito de ter informação estatística, sendo utilizada para ajudar na análise qualitativa dos dados obtidos.

4. Preparação para audição orquestral versus preparação para competição esportiva

Analisando dados obtidos através da presente pesquisa observou-se diversas semelhanças entre os depoimentos dos flautistas entrevistados sobre a maneira como se preparam para uma audição orquestral. Uma das características de maior relevância foi o fato de organizarem o período de preparo em duas fases distintas. A primeira fase organizando, contextualizando obras e resolvendo todas as dificuldades técnicas e a segunda fase quando tocam o repertório completo diversas vezes e em diversas situações.

Uma forma semelhante de periodização de preparação para competição em duas fases distintas é defendida por Lev Matveev que, de acordo com Silva em Filho e Barbanti (2010), foi o desenvolvedor do referencial básico para os processos de preparação esportiva utilizado em quase todo o mundo. Matveev defende que o período de preparo de um atleta para competição é também organizado em duas fases sendo a primeira, a fase geral, quando se treinam habilidades gerais, e a segunda, a fase específica¹², quando o treino tem o foco maior na competição. Apesar da competição em si ter um baixo grau de importância na música, tal semelhança nos períodos de preparação faz com que o uso dessa referência de preparo para competições no esporte seja uma boa maneira de se compreender e aperfeiçoar a performance do flautista durante uma audição orquestral.

“O treinamento esportivo (...) é caracterizado como um processo repetitivo e sistemático composto de exercícios progressivos que visam o aperfeiçoamento do desempenho” (BARBANTI, TRICOLI & UGRINOWITSCH, 2004 em ROSCHEL, TRICOLI e UGRINOWITSCH, 2011 pág. 53) cujo objetivo é a adaptação do organismo a um nível mais elevado, seja no treinamento de suas capacidades¹³ ou habilidades¹⁴. Como exemplo na ginástica artística, o atleta para executar um salto mortal utilizará diversas capacidades (ex: força, coordenação e velocidade) e

¹² As habilidades gerais e específicas são esclarecidas no decorrer do cap. 4 e também constam no glossário.

¹³ Capacidade - Refere-se às qualidades físicas de uma pessoa, um potencial que é definido geneticamente

¹⁴ Habilidade - Refere-se a uma tarefa com uma finalidade específica a ser atingida. Todos nascemos com uma determinada força, ou resistência, mas precisamos aprender a dançar ou a jogar basquete

habilidades (ex: correr, saltar, aterrissar e rolar) que envolvem o recrutamento de diversos músculos em uma ordem específica e organizada para que durante a execução do movimento ocorra de maneira precisa.

O flautista também durante sua performance utiliza-se de diversas capacidades (ex: coordenação motora, capacidade respiratória e audição) e habilidades (ex: postura, digitação, controle da embocadura e controle do ar) e, ao tocar uma simples escala, recruta diversos grupos musculares de maneira ordenada para que a execução tenha precisão técnica em relação à qualidade sonora, afinação, articulação e rítmica. Portanto o processo de repetição para aperfeiçoamento da performance de músicos ocorre de maneira semelhante ao treinamento esportivo, ou seja, as habilidades e capacidades físicas desenvolvidas através do treinamento esportivo também podem ser desenvolvidas pelos músicos, pois a fisiologia é similar.

Os esportistas têm como principal ferramenta para obter um melhor desempenho em competição o planejamento estratégico. Existem relatos que, desde o Egito antigo e Grécia, eram criadas estratégias cujas metas eram melhorar o rendimento nas olimpíadas. Com o renascimento dos jogos olímpicos no final do séc. XIX este planejamento passou ter uma forma mais sistemática (Barbanti, 1996), porém a maior parte do treinamento esportivo era realizada de maneira empírica, chamado de período pré-científico ou de improvisação. Lev Pavlovich Matveev ao aplicar o conhecimento de fisiologia do exercício aos métodos de treinamento esportivo mudou a forma de pesquisa no esporte, passando a utilizar-se de conhecimentos científicos para a formulação de toda a estrutura de treino voltada para a competição. Buscando otimizar o treino dos esportistas ele dividiu o treinamento em períodos que tinham objetivos predefinidos cujo intuito era um melhor desempenho em determinada época do ano, a esta divisão se chamou de periodização.

...as semelhanças entre a preparação para uma audição e uma competição e esportivo são evidentes. Ambas as preparações exigem uma certa quantidade de planejamento, feedback e estabelecimento de metas para ter um bom resultado... (Green, 2012 pág. 31)¹⁵

¹⁵ “...the similarities between preparing for an audition and a sporting event are evident. Both preparations require some amount of planning, feedback, and goal setting to have a successful result.”

O plano desenvolvido por Green possui diversas semelhanças com a prática realizada pelos flautistas entrevistados, como veremos a seguir, comprovando que esta organização temporal é aplicada por músicos mesmo que ainda não ocorra de forma sistematizada.

4.1 A preparação dos atletas - bases teóricas

A divisão do treinamento em vários períodos e ciclos com o objetivo de possibilitar ao esportista alcançar a sua melhor performance em determinada competição ocorre atualmente em quase todos os esportes (Filho e Barbanti, 2010). Matveev, um dos pioneiros nesta divisão ordenada do tempo, utilizou-se de avaliações e análises estatísticas do comportamento dos atletas em diversas modalidades baseando-se nos ciclos de supercompensação do austríaco Hans Selye, chamado de síndrome geral de adaptação e com modificações do bioquímico desportivo russo Yakolev. Esta organização do treinamento recebe o nome de periodização. (CARDOSO, 2010)

...o professor Lev Matvéiev (sic) ... estruturou os fundamentos teóricos de um sistema de treino que se tornou hegemônico em quase todo o mundo, passando a ser adotado como referencial básico para os processos de preparação esportiva. (SILVA, 1988) citado por (Filho e Barbanti, 2010).
16

O programa de treinamento é geralmente elaborado para o período de um ano baseando-se nos conceitos de periodização (BOMPA, 2002). Para Matveev, o período de treino de um atleta é sistematicamente organizado em 3 (três) etapas: preparação, competição e transição.

¹⁶ A Periodização Do Treinamento Desportivo: Histórico E Perspectivas Atuais. Disponível em <<http://www.efdeportes.com/efd142/a-periodizacao-do-treinamento-desportivo.htm>> Acesso em: Out.2014

O período de preparação, dividido em fase básica e fase específica, corresponde à fase em que o atleta adquire os pressupostos da forma, desenvolvendo, portanto, as condições necessárias a uma boa participação esportiva. O período de competição é aquele em que o atleta, encontrando-se em forma, está apto para produzir os melhores resultados. Já o período de transição destina-se a administrar a queda da forma, como condição necessária à aquisição de uma nova forma em condições mais elevadas (SILVA, 1997) citado por (Filho e Barbanti 2010).¹⁷

Dentro do programa anual, o período dedicado para a preparação de um atleta é dividido em duas fases: preparação geral e preparação específica (MATVEEV, 1997). Neste período o atleta desenvolve características gerais de preparação física, técnica, tática e psicológica para o período competitivo. Navarro (1996) citado por (Cardoso, 2012 pág.20), afirma que “A etapa de preparação geral serve para elevar o potencial das capacidades coordenativas e motoras, com o objetivo de criar no atleta uma base para posteriormente progredir em atividades específicas à modalidade.”

Existem diversos modelos de periodização, a escolha do modelo utilizado depende da modalidade, capacidades físicas predominantes, disponibilidade do atleta para treinar e o calendário de competições. A escolha pelo modelo de Matveev para esta pesquisa se dá pelo fato de ser o referencial para os outros modelos de periodização no esporte e por ser ainda muito utilizado, principalmente na modalidade individual, sendo muito aplicado no atletismo e natação em Portugal, por exemplo, (Alvez, 2010).

É importante lembrar que o planejamento do treinamento é baseado em princípios de fisiologia como:

- *sobrecarga*: o organismo humano deve ser submetido a cargas de treinamento superiores ao estímulo que ele esteja acostumado a fim de se obter adaptações positivas;
- *especificidade*: a adaptação é decorrente do volume e intensidade de exercícios específicos;
- *reversibilidade*: é a redução ou perda da adaptação sendo a velocidade de perda proporcional ao tempo de aquisição;

¹⁷ Capacidade - Refere-se às qualidades físicas de uma pessoa, um potencial que é definido geneticamente

- *individualidade biológica*: são características biológicas que determinam tempo e rendimento diferente para cada indivíduo.

4.1.1 Fase 1 – Preparação Geral

A primeira etapa é a preparação geral, cujo conteúdo básico se traduz num alto volume de treino (Matveev, 1997), ou seja, maior número de exercícios de caráter geral de baixa carga e intensidade que são aumentados gradativamente até a próxima fase. Os exercícios gerais não contêm componentes dos movimentos característicos de uma competição.

Na preparação técnica e tática deste período são predominantes exercícios que trabalhem a ampliação dos conhecimentos teóricos e a ampliação e o aperfeiçoamento de habilidades e capacidades técnicas.

A ampliação dos conhecimentos teóricos

A assimilação e a ampliação dos conhecimentos que constituem a base teórica do esporte em questão, significam a aplicação prática do conhecimento teórico dos mecanismos do treino, das leis da atividade vital e do desenvolvimento do organismo como um fator que está diretamente ligado aos resultados esportivos. A compreensão dos princípios da fisiologia na elaboração do treino e do planejamento é determinante para obtenção de bons resultados (Matveev, 1997).

Ampliação e aperfeiçoamento de habilidades e capacidades técnicas

Nesta fase procura-se a ampliação da destreza e hábitos motores, assim como a reestruturação e aperfeiçoamento das destrezas e hábitos já adquiridos. O principal objetivo é de elevar as possibilidades funcionais do organismo, portanto será trabalhado nesta fase o desenvolvimento de múltiplas qualidades físicas (MATVEEV, 1997). Ou seja, a frequência de treino de exercícios competitivos é mínima. A preparação física geral não irá trabalhar apenas o aprofundamento das qualidades específicas exigidas pelo esporte em questão, mas sim pelo alargamento das possibilidades funcionais.

A proporção de cada exercício a ser aplicado no planejamento depende das características do esporte em questão, do nível de preparação prévio do atleta assim como de outras circunstâncias, porém pesquisas indicam que a fase geral

deve ter maior tempo de dedicação. Sendo a proporção 2:1 e 3:2 eficiente para a maioria dos atletas de diversas modalidades. (MATVEEV, 1997)

4.1.2 Fase 2 – Preparação específica

A segunda etapa é a preparação física específica, ou seja, é quando o atleta se dedica às habilidades específicas e competitivas. Os exercícios específicos possuem estrutura parcial ou total, semelhante à estrutura de treino ou jogo. O volume do treino tende a decrescer inversamente proporcional à intensidade e carga (MATVEEV, 1997).

Esta fase tem como objetivo a manutenção da forma adquirida no período anterior, porém o foco é consolidação técnica e aperfeiçoamento das características psicológicas (AFONSO e PINHEIRO, 2011).

Cerca de 2 a 3 semanas antes de uma importante competição, o psicólogo ou técnico deve criar uma estratégia mental a fim de auxiliar os atletas a lidarem com o estresse associado à competição, os adversários e competidores hostis. Sendo utilizadas diversas técnicas psicológicas como a visualização de movimentos técnicos, a imaginação da competição. (Bompa, 2002) pág 218

A preparação específica é voltada para garantir que as capacidades físicas respondam às características do esporte em questão. (MATVEEV, 1997).

4.2 Comparação das estratégias de preparação de flautistas e atletas

Como dito anteriormente, na pesquisa realizada observou-se que a maioria dos flautistas organiza e planeja o período de preparação duas fases distintas antes de uma audição de maneira semelhante ao período de preparação comumente utilizado por atletas. O primeiro período se caracteriza por uma fase mais intensa, onde as maiores dificuldades são trabalhadas e contextualizando as obras já o segundo período é quando o programa já está estruturado e se trabalham detalhes das obras. Dos 10 (dez) flautistas entrevistados apenas 1 (um) não descreveu diferença no preparo durante este período.

Como um dos objetivos da pesquisa é mostrar a semelhança do planejamento do treino para competição desenvolvido por Matveev para atletas com o planejamento adotado pelos flautistas entrevistados, o primeiro período adotado

pelos flautistas será identificado como fase de preparação geral e o segundo período como fase de preparação específica.

4.2.1 Fase de Preparação geral

Para os atletas, o principal objetivo nesta fase é de elevar as possibilidades funcionais do organismo. Para isto, eles realizam nesta fase maior volume de exercícios de caráter geral, ou seja, mais tempo do treino dedicado a exercícios que não são específicos da modalidade na competição como, por exemplo, no boxe pular corda, correr e abdominal.

Para os músicos, estes exercícios de caráter geral seriam exercícios de sonoridade, escalas e arpejos, uma vez que estão presentes na rotina do músico para manter e melhorar a boa performance.

A análise das respostas obtidas nos questionários mostrou que este período é descrito pela maioria dos flautistas entrevistados como o período de resolver “problemas” e, para isto, utilizam este tempo organizando partituras, contextualizando obras, ouvindo diferentes gravações e fazendo o estudo mental sem a flauta, estudando escalas, arpejos, sonoridade e utilizando de aparelhos como gravador, metrônomo e afinador como recursos para aumentar a precisão. No entanto, o foco está nos excertos orquestrais. Este preparo envolve a ampliação dos conhecimentos teóricos e desenvolvimento da técnica, sendo o que caracteriza a fase geral para a música.

“Procuró nas primeiras semanas resolver todos os problemas técnicos, limpando todos os trechos.” (Flautista 6).

“Procuró resolver todos os problemas técnicos nas primeiras 3 semanas (no máximo)” (Flautista 8).

Para MATVEEV (1997), nesta fase os atletas devem adotar um treinamento com amplo volume, porém com baixa intensidade e carga. Nas respostas obtidas também foi possível perceber que os flautistas entrevistados estudam mais horas por dia neste período e trabalham os trechos das obras cuidadosamente, sem a preocupação em realizar no andamento, fazendo isto de maneira progressiva e planejada.

A ampliação dos conhecimentos teóricos

Diferentemente dos atletas, para os quais a ampliação dos conhecimentos teóricos está diretamente relacionada à aplicação de princípios fisiológicos para o planejamento do treino, os músicos estruturam a prática do estudo geralmente baseando-se em relatos ou na experiência do professor de performance. Para flautistas que se preparam para uma audição orquestral, a ampliação dos conhecimentos teóricos ainda inclui a assimilação do contexto histórico de cada obra solicitada, assim como a compreensão do contexto musical em que está inserida.

Segundo Mechetti ¹⁸ o candidato que tem interesse em ingressar em uma orquestra deve ter pleno conhecimento do repertório pedido, e entender o porquê ele está sendo solicitado. Os flautistas procuram neste período organizar as partituras e definir prioridade de estudo; pesquisar sobre a obra, compositor e o período no qual foi escrito; ouvir diferentes gravações e fazer estudos mentais.

Os flautistas entrevistados relatam que o primeiro passo é a organização e identificação do programa solicitado. Uma vez que se conhece o repertório solicitado fica mais fácil criar uma estratégia que irá definir as prioridades de estudo.

“Assim que fico sabendo do edital, procuro me informar das peças musicais exigidas nas provas e já vou atrás do material de estudo. Ao mesmo tempo observo o prazo final de inscrição e também já providencio a documentação necessária. Não hesito em ligar para o telefone de informações quando surgir alguma dúvida a respeito do edital. A partir daí faço um plano de estudo. Quais peças são mais importantes? Quais precisam de mais dedicação? Ou seja, pensando no prazo que tenho pra estudar até o dia do teste” (Flautista 7).

“Assim que leio o edital, procuro todas as partituras. A organização é o primeiro passo. Mantenho todas as peças solicitadas organizadas em uma mesma pasta.” (Flautista 9)

O primeiro passo para se preparar com êxito para uma audição é ter certeza de que você tem a música correta para se preparar (Green, 2012). Portanto a leitura do edital e a organização das partituras são essenciais para desenvolver uma boa estratégia de estudo, uma vez que fica definido o objetivo a ser atingido. O

¹⁸

Mechetti, Fábio. Ensaio sobre ensaios. Disponível em:

<http://www.fabiomechetti.com/Fabio_Mechetti/Essays__Ensaaios/Entries/2013/5/23_ENSAIO_SOBRE_ENSAIOS.html>. Acesso em: set. 2014.

Flautista 10 relatou que já cometeu erro de interpretação de edital em relação ao número do compasso que era solicitado e teve que ler à primeira vista o trecho durante a audição.

Outro fator relatado por alguns dos flautistas entrevistados foi que escutam diferentes gravações das obras solicitadas e a analisam de maneira crítica, prestando atenção nos mínimos detalhes e em tudo o que acontece musicalmente na obra completa e durante o trecho orquestral. Eles buscam referências em outros instrumentos, na harmonia, e nos ritmos para criar seu próprio conceito estético e de interpretação. Apenas o Flautista 10 relatou que não ouve gravações nesta fase, mas relata que ouve na segunda fase do estudo. Já o Flautista 9, relata que busca inspiração inclusive em outras artes do mesmo período.

“...me preocupo em ouvir gravações das obras solicitadas, não somente os excertos, mas a obra completa. Tento ouvir com flautistas que admiro e também com outros que não gosto. Ouço ao menos três gravações distintas. Dentre o que analiso dos flautistas prevalece sempre o bom senso e o bom gosto. Me dedico nos detalhes.” (Flautista 9)

O flautista 1 relata que quando tem alguma dúvida de interpretação, pesquisa informações sobre a peça e pergunta para colegas ou professores, também consulta a partitura orquestral fazendo depois sua escolha de interpretação.

Ampliação e aperfeiçoamento de habilidades e capacidades técnicas

O processo de conhecer novas obras envolve uma ampliação técnica para execução deste novo repertório. Exercícios de rotina, como por exemplo, escalas, arpejos e sonoridade mantêm e aperfeiçoam o desempenho motor já adquirido.

Vale lembrar que quando falamos de habilidades¹⁹ e capacidades²⁰ motoras trata-se não somente da habilidade dos dedos, mas de todos os músculos que podem ser treinados, como por exemplo, língua, garganta, diafragma, músculos faciais, boca, entre tantos outros que envolvem todo o fazer musical.

¹⁹ Habilidade: ato ou tarefa que deve ser aprendido para ser executada

²⁰ Capacidade: potencial hereditário para o desempenho motor que pode ser influenciado pela experiência e meio ambiente.

Tendo em mãos os trechos e obras solicitados, os candidatos procuram identificar obras mais difíceis ou que vão precisar de mais tempo e as obras que não conhecem e priorizam o estudo destas.

“Começo pela parte do repertório que vai levar mais tempo a ser preparado por ser difícil ou por alguma peça ou trecho que conheço menos. Considero quanto tempo tenho para me preparar e tento distribuir o estudo de forma que nos últimos 4/5 só precisará de trabalho leve, de repasso.” (Flautista 1)

“Procuro identificar no repertório tudo o que conheço e programo o estudo começando com as obras mais difíceis.” (Flautista 4)

O foco neste período são os trechos orquestrais. Segundo Green (2012), nesta fase o candidato que se prepara para audição orquestral deve adotar um volume mais intenso de prática, superando as exigências físicas necessárias em cada trecho orquestral. Esta fase é quando temos a oportunidade de aprender ou reaprender trechos que não estamos familiarizados.

“Me dedico de maneira integral e focada na audição. Estudo repetindo diversas vezes o mesmo trecho, sem me preocupar com andamento. Não costumo estudar as obras completas nesta fase.” (Flautista 9)

“... foco nos excertos orquestrais, pois os concertos ou outras peças normalmente já conheço bem. Não toco o repertório todo, apenas estudo os trechos mais difíceis.” (Flautista 4)

Flautistas afirmam que mantém o estudo de escala, arpejos e sonoridade, pois mantém a técnica que possui e gera confiança.

“Manteria o estudo em escalas e arpejos, como já faço de rotina, pois já atende 95% do repertório tradicional da flauta.”. (Flautista 5)

“Costumo fazer muitos exercícios de rotina antes de começar os estudos das obras. Estudo aproximadamente 1 hora à 1 hora e meia de sonoridade, notas longas, escalas e arpejos.” (Flautista 4)

“Até chegar o dia da prova eu costumo tocar meus estudos diários de técnica e sonoridade de rotina, e em seguida começo estudar os trechos da prova.” (Flautista 2)

Deve-se também levar em consideração que o candidato deve ser capaz de tocar todo o repertório solicitado até a data da audição. Para isto deve ser feito um planejamento de estudo progressivo para atingir objetivos, como por exemplo, andamento de uma obra (Flautista 8).

A principal habilidade que um músico precisa desenvolver para ingressar em uma orquestra é o bom ritmo (Green, 2012). Um bom senso de ritmo é algo que é muito difícil de se conseguir como um músico, então, todos os esforços devem ser feitos para reproduzi-lo com precisão. O metrônomo, o afinador e o gravador são as ferramentas citadas e utilizadas para aprimorar a técnica musical que tem um papel fundamental na auto-regulação do estudo pelos entrevistados.

“Preparo os trechos com afinador, metrônomo e gravador para ter um feedback de que saia exatamente o que eu quero, como fraseado, sonoridade, tempo etc ... Tento decorar o mais possível para ter a liberdade de olhar para o regente, caso o tenha”. (Flautista 1).

“Costumo trabalhar com metrônomo nos tempos fortes e também nos tempos fracos.” (Flautista 9).

Uma outra maneira de melhorar a performance nas obras é realizando um estudo mental que pode ser realizado acompanhado de partitura como citado pelos Flautistas 9 e 6. A prática mental possibilita a aprendizagem de uma habilidade motora nova, a melhora do desempenho de uma habilidade já aprendida e ajuda na correção de movimentos aprendidos errados (SILVA, 2009).

Magill citado por Silva (2009) afirma que a prática mental é a recapitulação cognitiva de uma habilidade motora sem notar o envolvimento da musculatura corporal. Já na música, o estudo mental pode ser realizado com ou sem o instrumento (KLICKSTEIN, 2010), porém ele é feito sem que se produza som pela flauta por exemplo. Busca-se criar mentalmente todas as características que se almeja na obra ou trecho, podendo inclusive movimentar os dedos.

“Brinco com as dinâmicas, exploro ao máximo as possibilidades. Também observo as dinâmicas de fraseado, coisas que não estão escritas na partitura, mas podem ser feitas. Faço um treino falando como quero que soe a articulação. Faço um estudo sem a flauta, apenas lendo e pensando sobre o que quero fazer.” (Flautista 9)

A prática mental é eficiente e comprovada cientificamente em estudo com pianistas, pois provoca as mesmas alterações neurológicas da prática física ativando as mesmas regiões do cérebro (Kageyama) ²¹.

²¹ KAGEYAMA, NOA. Does Mental Practice Work? Disponível em: <<http://www.bulletproofmusician.com/does-mental-practice-work/>> Acesso em: Ago. 2014

4.2.2 Fase 2 – Preparação Específica

Assim como atletas, os flautistas destacaram que neste período o preparo se torna mais específico para a competição, e é descrito como o momento em que se trabalham os detalhes das obras e se estudam as obras completas.

Nesta etapa deve-se aprender o trecho a fim de construir força e resistência para realizá-las obtendo sucesso com o mínimo de tentativas. É o período de manutenção, ou seja, a frequência e a intensidade devem ser reduzidas. Este é o período de fazer audições simuladas que podem ser executadas com uma “banca” de músicos ou amigos, buscando reproduzir uma situação o mais real possível, evitando o excesso de estresse e dando maior ênfase na prática mental (Green, 2012). Além disso, o grau de exigência é maior pois passam a tocar todo o repertório procurando errar o menos possível, com maior exigência e focando nos detalhes de sonoridade, fraseado, articulação e estilo e diminuindo o volume de horas de estudo.

“Após este período começo a focar mais nos detalhes musicais e começo a treinar tocar todo o repertório sem parar.” Flautista 6

Geralmente nesta fase o candidato já tem condições técnicas de tocar todo o repertório. Os candidatos tocam diversas vezes tudo o que é solicitado, mesmo que cometam erros. Eles tocam para amigos, professores e simulam a situação da prova.

“Quando faltam duas semanas para audição começo a “rodar o programa”, ou seja toco todo o repertório infinitas vezes. Neste momento toco tudo independente de se cometo erros. Só estudarei os trechos mais difíceis em outro momento do estudo. Procuro “rodar o programa” para pessoas que admiro , normalmente meus antigos professores. Toco para umas 2 pessoas diferentes” (Flautista 3)

O nervosismo é uma das características que mais podem atrapalhar o desempenho do candidato no momento da audição, inclusive a ponto de impedir o desempenho de toda sua potencialidade. MECHETTI²² afirma que todos os candidatos passam pela mesma situação naquele momento, no entanto, alguns

²² Ibidem 18

lidam melhor com isto do que outros, sendo esta qualidade também um quesito a ser avaliado pela banca. Diante disto, a compreensão dos fatores que interferem diretamente na performance é de extrema importância no preparo para uma audição orquestral.

A redução de interferência mental é essencial para uma boa performance durante uma audição orquestral. Em Green e Gallwey (1996)²³ está descrito que é preciso aumentar o potencial, ou seja, melhorar as habilidades da atividade da performance em questão (e que são inatas) e reduzir as interferências para que se obtenha um melhor resultado na performance. Para tanto é preciso que reconheçamos quais são as interferências e seus efeitos.

Existem dois tipos de interferência: a externa e a interna. Nas interferências externas consideram-se situações que não são de controle do próprio artista, por exemplo: piano desafinado, pianista acompanhador ruim, o instrumento parar de funcionar entre outros. Já as interferências internas são obstáculos mentais que nós construímos como, por exemplo, a falta de confiança e nervosismo.

Em Green e Gallwey (1996), para enfrentar os obstáculos internos e externos é necessário praticar a criatividade continua buscando a cada momento novas técnicas e maneiras de se solucionar estas dificuldades. Para lidar com a interferência interna o Flautista 2 relata que executa exercícios de preparação emocional que aprendeu com seu terapeuta, já o Flautista 9, relata realizar afirmações positivas durante os 15 dias que antecedem a audição. Para o Flautista 7 o importante é não criar expectativas.

Contudo, em caso de qualquer interferência externa, o primeiro passo é aceitar a situação. Uma vez que ela não depende de suas atitudes ou interferência, é importante buscar técnicas de conscientização para voltar ao foco e se possível usar esta interferência ao seu favor (GREEN e GALLWEY, 1996). Para tornar mais fácil este processo de aceitação o Flautista 6 usa de técnicas como, por exemplo, imaginar a situação da prova, tocar em situações adversas como sem aquecer, com fome, com sono e após fazer polichinelo. O Flautista 6 esclarece que estas técnicas

²³ O livro “The inner game of music” “o jogo interior da música” Barry Green e Timoth Gallwey baseou-se no best-seller “The inner game of tennis” “O jogo interior do tenis” de Timoth Gallwey aplicando técnicas voltadas para intérpretes. O jogo interior são todos os obstáculos internos (mentais) que nos impedem de ter uma melhor performance.

ajudam a lidar com situações inesperadas sem perder o foco na performance.

“Crio situações incômodas para tocar, por exemplo: tocar com fome, com sono, após fazer 10 polichinelos. Este treino nos permite lidar com situações inesperadas e mesmo assim manter o foco na performance. (Flautista 6)”.

Como forma de se ambientar com a situação de stress gerada no dia da audição, os Flautistas 4 e 6 estruturam suas rotinas diárias de acordo com o horário da prova e aplicam rotina de maneira programada para fazer as atividades que irão realizar no dia, preparando assim o organismo físico e emocionalmente. Esta mudança na rotina é realizada com pelo menos 1 mês de antecedência. Eles simulam o dia da prova como: horário de sono, alimentação, hora de tocar e repetição de tudo o que realizariam no dia da prova imaginando também possíveis interferências e possíveis reações a todas elas. O Flautista 6 relata que, além da rotina de sono e de atividades, também realiza mudanças na alimentação e práticas esportivas. Entre uma e duas semanas antes da audição ambos executam todo o repertório solicitado em edital de maneira aleatória e no horário em que está previsto que ocorra a audição. Planejam a alimentação nesta semana conforme o que irão realizar no dia da prova, evitando assim qualquer indisposição digestiva. Os Flautistas 6 e 8 afirmam que esta atitude, além de gerar maior auto confiança, faz com que não sintam diferença entre um dia de estudo e o dia da prova, não gerando expectativas extras e lidando de forma tranquila com qualquer imprevisto.

4.2.3 Diferenças entre audição que lhes garantiu a vaga atual e como seria hoje

No esporte, o treinador é responsável por elaborar estratégias para o melhor desenvolvimento e desempenho do atleta e está presente em todas as fases do treinamento. Diferentemente, os músicos são seus próprios técnicos, mas este papel é muitas vezes dividido com o professor de instrumento durante a sua formação conforme foi descrito pelos flautistas 2, 3 e 6 que afirmaram que um grande diferencial no preparo para audição que lhes garantiram o ingresso na atual orquestra é que, na época da prova, ainda faziam aulas e recebiam orientação de seus professores, o que não aconteceria se fossem participar de uma audição atualmente.

Os flautistas 3 e 9 relataram que não tiveram tempo para realizar o preparo como o descrito no questionário pois estavam envolvidos em outros trabalhos e que, apesar de terem conquistado a vaga, não consideram isso o ideal a ser realizado. Já os flautistas 5 e 10 afirmaram que na audição que lhes garantiu o ingresso o preparo começou muito antes da publicação do edital. Portanto, estes flautistas consideram relevante uma dedicação intensa e com maior antecedência possível.

Os outros flautistas entrevistados não descreveram nenhuma diferença entre a forma que se prepararam para a audição que lhes garantiu a vaga atual e como se preparariam se a audição fosse hoje.

5. O dia da audição

O dia da audição é o momento de executar tudo o que foi preparado. Para muitos candidatos este momento gera muito estresse e ansiedade uma vez que serão avaliados por uma banca e terão apenas uma oportunidade para a realização das obras solicitadas. As expectativas e a cobrança pela perfeição podem ser positivas ou apenas gerarem mais estresse. Todos os candidatos declararam que neste dia procuram se sentir bem, sendo que para cada um a maneira de fazê-lo é diferente.

No esporte, o técnico tem papel fundamental na motivação dos atletas no dia da competição. Ele usa palavras chaves para que possa elevar a autoconfiança lembrando-os das boas seções e dos treinamentos que foram realizados, ou de bons resultados em competições anteriores. (BOMPA, 2002). Em uma audição, geralmente o músico está sozinho cabendo a ele descobrir estratégias para lidar com esta situação.

Algumas estratégias utilizadas pelos entrevistados e descritas nos questionários foram agrupadas em quatro grupos:

- socialização,
- atitudes que geram confiança,
- sonoridade,
- deslizes a serem evitados no momento da prova.

5.1 Socialização

No dia da audição é muito comum encontrarmos entre os nossos concorrentes amigos ou pessoas que conhecemos. Buscando manter o foco na audição os Flautistas 4, 6, 9 e 10 citam que preferem não se socializarem no dia da audição.

“Fico concentrada, quieta e sem socializar com outros candidatos. Procuro manter o foco na prova e ignoro os outros flautistas (fechando os ouvidos).” (Flautista 6)

“ Não há muito o que fazer. Somente manter a concentração. Sei que já estou preparada e agora só preciso manter o foco. Procuro não me envolver com os outros candidatos e repito para mim mesma quase que como um mantra “Concentração.” (Flautista 9)

O trompetista GOLD²⁴ sugere que não seja desperdiçada energia mental com os outros participantes pois você está lá para conquistar uma vaga na orquestra e “... não para visitar amigos ou fazer novas amizades...”.

5.2 Atitudes que geram confiança

Para os Flautistas 5, 6, 7, 8, 9 e 10 cuidar da sonoridade e tocar pouco no dia da audição são elementos que os confortam.

“Costumo chegar 1 hora antes da prova, faço um aquecimento (sonoridade), quase não toco o repertório. Procuro ficar em silêncio e me sentir bem com meu som.”
(Flautista 10)

“...acordo com um bom tempo antes, se a prova for pela manhã, e tudo que eu faço já é com a mesma concentração de todos os dias em que estudei, abro a flauta e faço algum exercício de sonoridade, nota longa, escalas...não muito tempo (meia hora) pra não me cansar, o suficiente para chegar com uma boa sonoridade,o que já é um tranquilizante também.” (Flautista 7)

O Flautista 1 procura uma boa sonoridade, inclusive tentando conhecer o a acústica do local, além de passar trechos digitais difíceis mentalmente ou apenas com os dedos. Já o Flautista 2 e o Flautista 3 procuram tocar ao menos uma vez todo o repertório da audição, porém o Flautista 3 declara que estuda quase que exaustivamente no dia da audição.

“ Chego com muita antecedência ao local da prova. Umas 3 horas antes aproximadamente. Gosto de fazer estudos de Sonoridade (Moyse), estudos diários do Reichert, estudos diários “EJ” (Taffanel) entre outros. Faço um aquecimento quase exaustivo. Costumo tocar os trechos mais difíceis de maneira lenta e também gosto de tocar parte do programa solicitado, pois não gosto de tocar o repertório pela primeira vez no dia diretamente para a banca.”(Flautista 3)

²⁴Preparação para Audições. Disponível em:

<<https://trumpetarticles.wordpress.com/2011/07/26/preparacao-para-audicoes-e-experiencia-orquestral/>>. Acesso em: Ago. 2014

5.3 Sonoridade

Não existe uma única estratégia que é adotada por todos os flautistas no dia da audição. Porém foi unânime a preocupação com a sonoridade no dia da audição.

5.4 Deslizes a serem evitados no momento da prova

É importante se ter mente que todo contexto da audição é avaliado. Desta forma, deve-se tomar cuidado desde a apresentação pessoal (roupas e postura diante da banca, que podem ser ou não um critério da banca, mas que serão indiretamente avaliadas). COOPER²⁵ sugere que não se faça aquecimento no palco pois tocar escalas ou qualquer outro tipo de exercício diante da banca poderá deixar uma imagem negativa, antes mesmo de você começar a tocar as músicas solicitadas.

Também é importante se concentrar antes de tocar cada peça ou trecho pensando no ritmo, na sonoridade que almeja, e ouvindo mentalmente o trecho para que, quando comece a tocar, você já esteja na atmosfera da obra. Geralmente nos primeiros compassos a banca já define a desqualificação de muitos candidatos. COOPER²⁶ reforça que, além de você não ter tempo de ir melhorando a performance, também não tem a chance de recomeçar a peça. A boa impressão já deve começar na afinação com o piano, como mencionou o Flautista 6 “A afinação já é avaliada desde a afinação com o piano.” O Flautista 6 também menciona que “... existem três critérios que o candidato deve apresentar desde o início que são: ritmo, afinação e notas corretas”; e que, para ele, um candidato que não apresenta um destes critérios desde o início da prova é imediatamente considerado desqualificado. COOPER²⁷ ainda lembra que não devemos perder tempo com coisas sobre as quais não temos controle como por exemplo quem vai estar na banca; quantos serão os participantes; qual senha vai ser a sua e o que ela pode significar; a temperatura da

²⁵ Cooper, Peter W. tradução: Schweizer, Hary Como me preparo para um concurso de orquestra? Disponível em: <<http://www.haryschweizer.com.br/Textos/concurso.htm>>. Acesso em: Ago. 2014

²⁶ Idem

²⁷ Ibidem

sala; a acústica da sala; qual repertório a banca vai solicitar; se será o escolhido, se a banca irá gostar da performance, clima e estado de saúde no dia da prova. Ele afirma que, em parte, algumas destas coisas podem até ser previstas e controladas, mas no dia da prova é preciso aceitar a situação e viver aquele momento.

5.5 Diferenças (audição hoje e audição de ingresso)

Foi perguntado aos flautistas se existe alguma diferença entre como foi o preparo no dia para audição que lhe garantiu a vaga com a maneira que se preparariam hoje. Os Flautista 2 e 6 declararam que cometeram deslizos no dia da audição da orquestra que integram atualmente. O Flautista 2 não teve tempo de tocar antes da prova “Cheguei muito em cima da hora e mal tive tempo de aquecer. Apesar de ter sido aprovada, não recomendo isto para ninguém.” E o Flautista 6 quase se desconcentrou com a performance de outros candidatos.

“Quase perdi a concentração pois na sala de espera era possível ouvir os outros concorrentes. Lembro que o candidato antes de mim tocava muito diferente e cheguei a pensar que eu podia ter estudado de maneira errada. Mas naquele momento decidi aceitar o que eu sabia fazer e me concentrar apenas nisto.” (Flautista 6)

Os outros flautistas entrevistados não descreveram nenhuma diferença.

6. Os três excertos orquestrais mais solicitados entre os anos de 2009 e 2014

Todo o músico que se prepara para uma audição deve levar em consideração quais são as habilidades dele esperadas, sejam elas habilidades motoras, velocidade e precisão (NESCHLING, 2009 citado por Lisboa 2014), assim como experiência, qualificação e potencial (MECHETTI, 2014).²⁸ No entanto, cada orquestra tem diferentes prioridades na escolha do repertório a ser executado em audição. Segundo Mechetti²⁹ os trechos orquestrais são parte fundamental da avaliação, pois possibilitam conhecer diferentes aspectos do desempenho de um músico em um curto espaço de tempo (ritmo, afinação, dinâmica, articulação, e noções de estilo). Além disso, o músico deve estar consciente do que é esperado em cada trecho orquestral antes mesmo de começar a estudar.

As discussões deste capítulo concentram-se nos principais critérios que são avaliados pelos flautistas entrevistados (enquanto membros de uma banca avaliadora) nos três excertos mais solicitados em audições de orquestra no Brasil nos últimos 5 anos. Apesar de recentes trabalhos mencionarem os repertórios solicitados num determinado período, como recentemente apresentado por Garcia e Silva, em geral existem poucos artigos ou trabalhos que detalhem o que é solicitado em audições de flauta no Brasil. Desta forma, fez-se necessário o levantamento feito neste trabalho aqui apresentado com intuito de abranger uma gama maior de orquestras e audições.

Dos editais de vinte concursos analisados nesta pesquisa os três excertos mais solicitados foram: Sonhos de uma noite de verão - F. Mendelssohn (em 18 editais), Prélude à l'après-midi d'un Faune – C. Debussy (em 16 editais) e Daphnis et Chloe - M. Ravel (em quinze editais). Para uma lista completa de todos os excertos solicitados em audições entre 2009 e 2014 consulte o *Apêndice 9.1*.

6.1 Discussão sobre as informações coletadas

Os critérios para a avaliação de um candidato são muitas vezes subjetivos e não existe um sistema definido de pontuação que possa orientar os músicos num preparo mais eficiente para uma audição. Analisando as informações coletadas nos

²⁸ Ibidem 18

²⁹ Ibidem 18

questionários, foi observado que cada flautista entrevistado tem um método diferente para avaliar um candidato e, desta forma, os critérios apresentam-se diferentes em cada orquestra e variam de acordo com a experiência da banca. Além disso, observou-se que cada excerto orquestral demanda uma atenção diferente de acordo com grau de dificuldade do mesmo.

Nos questionários foi solicitado aos flautistas que, para cada excerto, quantificassem de 1 a 5 a importância dos critérios de afinação, ritmo, estilo, flexibilidade de timbre, agilidade técnica, articulação, pulso, controle do ar e dinâmica. A análise destes dados indicou que não há uma diferença significativa de importância entre estes critérios, de uma maneira geral, para os três excertos em questão. Mesmo avaliando-se cada trecho separadamente, a maioria dos critérios foi pontuado como importante ou muito importante. Os dados coletados referentes aos critérios descritos podem ser consultados no *Apêndice, tabelas 9.3, 9.4 e 9.5*.

Além da quantificação da importância de cada trecho, foi solicitado aos flautistas que fizessem marcações nas partituras dos pontos importantes para avaliação que consideravam em cada trecho e em quais deveriam ser dada ênfase. Foi interessante notar nestas marcações que houve uma consistência dos itens marcados. Estes itens serão detalhados abaixo.

6.2 Sonhos de uma noite de verão , Scherzo - F. Mendelssohn

Tempo (Pulso e Ritmo)

Baxtresser (2008) descreve que os requisitos técnicos deste excerto são: precisão rítmica e clareza na articulação. Portanto, apesar de devermos tomar cuidado com todos os aspectos, no caso deste excerto em específico não se deve nunca sacrificar o pulso, o ritmo, a articulação e respiração em prol de maior musicalidade ou expressividade.

“Para mim o mais importante neste trecho é a regularidade da articulação, não perder o pulso ao respirar e não deixar a articulação sacrificar o fraseado” (Flautista 2)

O solo de flauta, que acontece no final do movimento, é escrito em 3/8 com as cordas tocando em *pizzicato* nos tempos 1 e 3. Esta regularidade rítmica nas cordas torna evidente quaisquer irregularidades do flautista. Vide figura 1

70

sempre staccato

pp

p

f

sempre più

sempre più

sempre più

sempre più

Figura 1. Mendelssohn – grade orquestral da primeira frase

Para o Flautista 4 todas as notas devem ser redondas e iguais, devendo soar bem “metronômico”.

Articulação e dificuldade na região grave da flauta

A articulação deve ser precisa ritmicamente e a qualidade do som deve ser mantida. Conforme afirma Garcia (2012) este trecho requer resistência, igualdade e homogeneidade sonora entre os registros. Porém a grande dificuldade deste solo é que deve soar na região da flauta de maior dificuldade de articular, isto é, os registros grave e médio.

“O mais difícil para mim é manter o ritmo em sincronia com o dedo e a língua, principalmente por ser no grave.” (Flautista 8)

“Este trecho deve ter um bom conjunto entre articulação e fraseado.” (Flautista 6)

Respiração

A respiração foi citada como um aspecto importante por todos os entrevistados, o flautista que vai fazer uma audição deve conseguir tocar este trecho respirando apenas 3 (três) vezes e sem perder o pulso ao respirar. As respirações devem acontecer antes do início do solo no compasso 338, no compasso 348 e no compasso 359 (Baxtresser, 2008).

Uma vez que o pulso é constante a falta de tempo para respirar se torna um desafio para os flautistas. A respiração geralmente é feita encurtando-se a colcheia no compasso 348 (vide figura 2) e não se pode perder o pulso durante a performance com a orquestra.

A respiração precisa ser controlada e sustentada. As frases são longas com pouco tempo para respirar. Muitos flautistas perdem não somente o tempo quando respiram, mas a afinação e o suporte para a articulação (BUCK, 20003).

Outros critérios citados

O Flautista 3 lembra que a afinação nas últimas notas devem ser precisas, pois aparece a nota sol em três oitavas diferentes.

Já o Flautista 6 cita a importância de não haver mudança de timbre neste excerto.

Flautista 1, Flautista 6 e o Flautista 9 citam ainda a importância do fraseado neste excerto e que devem ser feitas as dinâmicas escritas.

Sobre figura 2

A figura 2 é uma compilação das anotações e comentários feitos pelos flautistas sobre este excerto orquestral.

Ein Sommernachtstraum

Scherzo
Allegro vivace [80-96]
Felix Mendelssohn-Bartholdy
op. 61

Ataque preciso

cresc. dim.

pp

Afinação nas três oitavas

Figura 2. F. Mendelssohn – excerto completo com anotações dos entrevistados

6.3 Prélude à l'après-midi d'un Faune – C. Debussy

A primeira frase

Esta obra é praticamente uma peça para flauta solo e orquestra, devido tamanha importância da flauta. Os quatro primeiros compassos a flauta começa sozinha, e este pequeno trecho apresenta grandes desafios musicais e de técnica. Os Flautistas 4 e 5 afirmam que o início deve ter um som que pareça soar ao longe.

“Esta primeira frase já mostra toda a sua potencialidade.” (Flautista 4)

“Gosto muito quando a primeira nota sai sem ataque, afinada e sem vibrato, colocando-o somente depois” (Flautista 5)

Os Flautistas 4 e 9 enfatizam a importância de existir uma diferença de sonoridade entre os dois primeiros compassos. Flautista 9 tenta fugir do óbvio nas direções e valoriza cada intervalo, cada nota do cromatismo. E o Flautista 4 pensa o segundo compasso de maneira mais expressiva.

O Flautista 3 foi o único que sugeriu uma interpretação diferente. “Por ser um trecho em que a flauta entra sozinha antes da orquestra, não costumo tocar ele piano (nem mesmo em audições), toco de mf para f.” (Flautista 3), porém ele afirma que costuma pensar num timbre mais “fino” ou de flauta pan.

Respiração

Outro aspecto muito citado pelos entrevistados foi o controle da respiração e o fato de realizar com ou sem respiração a primeira frase musical. Todos os entrevistados admitem que não consideram relevante se o flautista faz a respiração ou não, porém todos também afirmam que a respiração precisa ser coerente com fraseado e discreta.

“Pessoalmente não acho fundamental o fato de nunca respirar, mas avalio muito a eventual respiração ser musical e não interromper a frase.” (Flautista 1)

“Este trecho deve mostrar sua capacidade de controlar o ar, fazer em uma única respiração a primeira frase não é o mais importante. Mas se for respirar, assuma a respiração e a faça de forma coerente com o fraseado.” (Flautista 6)

O Flautista 2 e o Flautista 8 lembram que o nervosismo pode ser o principal inimigo do flautista na execução deste excerto, uma vez que o controle do

ar é totalmente influenciado pela adrenalina no corpo. Flautista 2 considera difícil manter a calma para não gastar ar demasiadamente já na primeira nota e o Flautista 8 diz que considera muito difícil manter a coluna de ar e o mesmo brilho em cada nota.

Buck (2003) comenta que o comitê que avalia a audição é convencido pelo flautista que pode expressar uma ideia musical convincente, variando cor e vibrato e mantendo atenção na estabilidade rítmica.

Afinação

O Flautista 3 falou da importância de se executar de maneira precisa a afinação do dó sustenido para sol. Vide imagem 10.

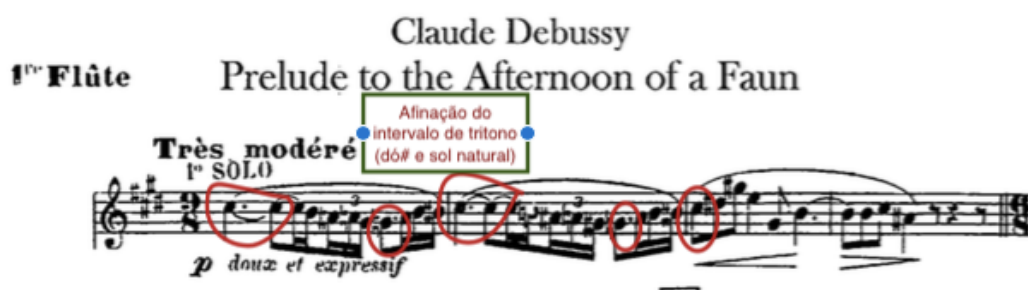


Figura 3. Debussy – Primeira frase

Sobre tempo (Pulso e Ritmo)

Todos os entrevistados afirmam que mesmo sendo um solo, o que possibilita uma certa liberdade de tempo é extremamente importante manter o ritmo e pulso.

“Apesar de ser um solo não se deve tocar livre ritmicamente, sendo importante mostrar as diferenças entre duinas e tercinas.” (Flautista 6)

Dicas de prática

O Flautista 1 comentou que considera importantes as diferenças de escolha de performance nos trechos que ele toca sozinho e os trechos que toca a mesma frase junto com a orquestra. Para ele isto deixa muito claro se o candidato conhece a partitura inteira ou não. Ele considera ainda que as escolhas musicais do candidato devem ser muito claras no fraseado e nos rubatos. Já Flautista 9 sugere

que o flautista imagine um fauno e suas gueixas, mantendo sempre um som lindo e sem exagerar no vibrato.

Uma maneira de se praticar este trecho é sustentando a nota dó suspenso por 4 compassos, iniciando a prática com o auxílio do metrônomo e a colcheia em 108 bpm e diminuindo progressivamente até atingir a meta entre 92 e 96 bpm. Caso não seja confortável realizar a prática na referência de 108 bpm então o flautista deverá iniciar com uma velocidade ainda mais rápida. Com esta prática o flautista pratica a consistência do timbre, sustentação e controle da respiração, além de suporte e afinação. (Buck, 2003)

6.4 Daphnis et Chloe - M. Ravel

Afinação e movimento harmônico

Nos dois compassos que antecedem o solo já é possível observar o ambiente harmônico em que o solo está inserido. A progressão harmônica e a mudança de textura orquestral não ocorrem de maneira previsível e paralela em relação ao pulso. O solo da flauta se inicia com uma escala ascendente caminhando para a nota sol suspenso. A cor harmônica do acorde de ré maior com sétima/ré dominante superposta ao fá suspenso torna a dissonância da nota sol suspenso um grande desafio para o flautista. Esta dissonância que se repete nos três primeiros compassos caminhando por notas vizinhas sugere uma possível resolução tanto em lá quanto em fá suspenso no quarto tempo. Portanto dentro desta atmosfera deve-se estar atento à afinação, ao timbre e criar um fraseado que reflita esse estado de tensão não resolvida sem perder o caráter sonoro da dinâmica piano que está notada no início do solo. (BUCK, 2003) Vide figura 4.



Figura 4. Ravel – início do solo

Nos compassos 13 (treze) e 14 (quatorze) a nota dó sustenido muda de função em relação à harmonia. Ela tem a função de quinta do acorde de fá sustenido menor com sétima menor e no compasso seguinte, a mesma nota dó sustenido que se mantém pela ligadura passa a exercer a função de terça do acorde de lá maior com sétima menor. Esta mudança de função no acorde gera uma mudança na referência de afinação. A atenção deverá ser mantida para que esta nota longa não soe estagnada, mesmo quando se toca sem acompanhamento, devido ao movimento harmônico que acontece na obra neste instante. Portanto o timbre e a sustentação da afinação neste dó sustenido merecem um cuidado extremo por parte do flautista, uma vez que esta nota já exige um grande desafio de anatômico. Vide figura 4

Figura 5. Ravel – sustentação do dó

Nos compassos de 15 a 18 a nota si, que se repete por diversas vezes, é a quinta dos acordes que alternam entre mi menor com sétima menor e mi maior com sétima menor. Esta pequena alteração, além de evidenciar um movimento harmônico também muda a relação de afinação na nota si no acorde. Portanto deve-se tomar cuidado extremo com a afinação nestes momentos. No compasso 19 esta alteração se torna mais evidente, pois a nota si se torna a terça do acorde de sol sustenido menor com sexta maior. Vide figura 5

Figure 6 shows a musical score for Ravel's 'La Valse', measures 15 to 19. The score is in 3/4 time, key of D major. It features a piano part with chords and a flute part with a melodic line. Red circles highlight the note 'Si' in various contexts. Annotations in Portuguese explain the harmonic function of 'Si' in each measure:

- Measure 15: Si é a quinta do acorde menor (Si is the fifth of the minor chord).
- Measure 16: Si é a quinta do acorde maior (Si is the fifth of the major chord).
- Measure 17: Si é a quinta do acorde menor (Si is the fifth of the minor chord).
- Measure 18: Si é a quinta do acorde maior (Si is the fifth of the major chord).
- Measure 19: Si é a terça do acorde (Si is the third of the chord).

The piano part annotations include:

- Measure 15: Mi menor com 7 menor (mi minor with 7 minor).
- Measure 16: Mi maior com sétima menor (mi major with seventh minor).
- Measure 17: Mi menor com 7 menor (mi minor with 7 minor).
- Measure 18: Mi maior com sétima menor (mi major with seventh minor).
- Measure 19: Sol sustenido menor com sexta maior (sol sustenido menor with sixth maior).
- Measure 20: Mi sustenido com sétima menor (mi sustenido with seventh menor).
- Measure 21: Ré sustenido menor com sétima menor (ré sustenido menor with seventh menor).
- Measure 22: Ré sustenido é a fundamental (ré sustenido is the fundamental).
- Measure 23: Ré sustenido menor com sétima menor (ré sustenido menor with seventh menor).
- Measure 24: Dó maior com sétima menor (dó maior with seventh menor).

The flute part annotations include:

- Measure 15: Ré sustenido é a sétima do acorde (ré sustenido is the seventh of the chord).
- Measure 16: Ré sustenido é a fundamental (ré sustenido is the fundamental).
- Measure 17: Ré sustenido é a sétima do acorde (ré sustenido is the seventh of the chord).
- Measure 18: Ré sustenido é a fundamental (ré sustenido is the fundamental).
- Measure 19: Ré sustenido é a sétima do acorde (ré sustenido is the seventh of the chord).
- Measure 20: Ré sustenido é a fundamental (ré sustenido is the fundamental).
- Measure 21: Ré sustenido é a sétima do acorde (ré sustenido is the seventh of the chord).
- Measure 22: Ré sustenido é a fundamental (ré sustenido is the fundamental).
- Measure 23: Ré sustenido é a sétima do acorde (ré sustenido is the seventh of the chord).
- Measure 24: Ré sustenido é a fundamental (ré sustenido is the fundamental).

Figura 6. Ravel – repetição da nota Si

O Flautista 10 reforça que devemos tomar cuidado com a afinação da nota ré em na indicação de compasso 178 da figura 7, pois além da mudança harmônica, o desenho melódico ascendente com um grande diminuendo ao ppp faz com que esta passagem seja um grande desafio ao flautista, que deve manter o controle da sonoridade, além da afinação.

The image shows a musical score for a flute solo and piano accompaniment. The flute part is in the upper staves, featuring triplets and a 'rall.' (ritardando) marking. A blue box highlights the number '178' on a note. Red circles highlight specific notes in the flute part. The piano part is in the lower staves, with various chords and dynamics. Red text labels identify the chords: 'Dó maior com sétima menor', 'Fá sustenido com sétima menor e nona menor', 'Dó menor com sétima menor e nona maior', 'Mi bemol maior com sexta maior e sétima maior', 'Nona menor do acorde', and 'Dó menor com 7 menor (b13) (#11)'. The score also includes dynamics like 'ppp', 'mf', 'p', and 'f', and articulations like 'retenu' and 'au Mouvt.'.

Figura 7. Ravel – final do solo

Expressividade, sonoridade, vibrato e timbre

“para mim este trecho revela tudo sobre o virtuosismo do som no sentido de qualidade em geral: timbre, flexibilidade, domínio das dinâmicas e afinação. Revela também muito sobre a sensibilidade musical do flautista seja na condução do fraseado, seja na percepção da harmonia.” (Flautista 1)

As qualidades sonoras do flautista foram os quesitos mais citados pelos flautistas.

“Deve-se pensar no tipo de som, ter muita flexibilidade de timbre, colorindo o solo inteiro.” (Flautista 6)

“Explorar ao máximo sonoridade, vibrato, expressividade e musicalidade.” (Flautista 4)

Para Buck (2003) este trecho possui elevado nível de maturidade e expressão musical. Deve-se ser flexível em relação às dinâmicas que vão do ppp ao f, além de exigir alto controle de sonoridade, ritmo, fraseado, cor, vibrato, respiração e afinação em diferentes registros.

Escala inicial

Na escala inicial ³⁰do solo devem-se ouvir todas as notas com a mesma importância. Deve soar tranquilo e limpo. (Flautista 1)

Tempo (Pulso e Ritmo)

Baxtresser (2008) diz que este trecho é o preferido dos flautistas, pois possibilita a oportunidade de mostrar o máximo da expressividade e sonoridade. Deve-se aprender a ser expressivo e flexível de acordo com a figura rítmica que os contrabaixos realizam.

Durante todo o solo da flauta um ostinato rítmico realizado pelas cordas da orquestra acompanha a flauta. A colcheia está presente nos primeiros e últimos tempos, realizada apenas pelos contrabaixos enquanto a semínima que segue nos segundos e terceiros tempos desenhando a progressão harmônica realizada pelo restante da orquestra. A harpa é o único instrumento que realiza uma semínima pontuada que ocupa os tempos 2 (dois), 3 (três) e 4 (quatro). Os segundos violinos e as trompas realizam uma base harmônica, mantendo a harmonia, as mudanças harmônicas que eles realizam ocorrem sempre no tempo 2 (dois), de maneira coerente com o restante das cordas. Este desenho coloca o segundo tempo sempre em evidência e possibilita ao flautista uma certa flexibilidade em relação ao tempo. Vide figura 7.

“É livre como uma cadência, mas deve ter coerência rítmica e de pulso”
(Flautista 6)

³⁰ Existem diferenças entre edições nas notas desta escala.

178 Très lent

suivent le solo

expressif et souple

1^{re} Fl.

2^{de} Fl.

Fl. en sol

CL

1^{re} 2^{de} Bass

Cors

1^{re} Hrp

2^{de} Hrp

179 Très lent $\text{♩} = 66$

Chloé réapparaît et figure, par sa danse, les accents de la Flûte

1^{re} V^{ce} Div.

2^{de} V^{ce} Div.

Alt. Div.

V^{cl} Div.

C. B. Div.

Figura 8. Ravel – grade dos primeiros compassos do solo

controle do som, legato, musicalidade, muita variação de dinâmica e clareza das intenções musicais.

7. Conclusão

O objetivo central desta pesquisa foi construir uma visão geral do que é necessário para um flautista se preparar para uma audição orquestral e como construir estratégias direcionadas para esse fim. O processo de audição para orquestra é sempre envolto em muita tensão, seja no processo de preparação seja no próprio momento da prova. Tal questão tem se tornado mais séria a cada ano no Brasil, visto que as orquestras brasileiras têm se equiparado cada vez mais com as exigências das orquestras de nível internacional.

A investigação do processo de reestruturação da OSESP e suas consequências é importante na compreensão da mudança do grau de exigência e da forma como os músicos são selecionados e contratados e, assim, compreender o sistema de audições que ocorrem no Brasil. Ao contrário do que acontecia nas seleções para orquestra antes de 1997, onde músicos eram indicados por maestros ou eram selecionados não por sua capacitação mas pela necessidade de preenchimento da vaga, um novo referencial e qualidade foi estabelecido. A experiência acumulada pela pesquisa na área de esportes veio colaborar sobremaneira com o estudo das estratégias de preparação para audições orquestrais direcionando a uma abordagem objetiva dos processos que efetivamente conduzam o músico ao alto desempenho, da mesma forma como descrito para os atletas por BOMPA (2002). Através das entrevistas foi possível observar que existe coerência e semelhanças estratégicas entre o planejamento adotado por esportistas e o relatado pelos flautistas entrevistados, mesmo que isto ocorra de maneira intuitiva.

O período de preparação dos atletas para competição em duas fases foi comparado ao preparo dos flautistas entrevistados, que também organizam o estudo em duas fases distintas no período que compreende desde a publicação do edital até o dia da prova. Na primeira fase, chamada pelos esportistas de “fase geral” (volume de treino maior com baixa intensidade e habilidades gerais), os flautistas estudam mais horas por dia sem se preocuparem em tocar a obra completa e

direcionam o estudo para a resolução de questões técnicas. Já na segunda fase, chamada pelos atletas de fase específica (volume de treino menor e maior intensidade com foco nas habilidades específicas exigidas pela competição) os flautistas também diminuem as horas de estudo diário, no entanto o grau de exigência aumenta. Nesta fase, o flautista já deve ser capaz de tocar todo o repertório solicitado diversas vezes e buscando a perfeição já na primeira vez que toca a música, como o descrito pelos entrevistados.

Outra importante colaboração desta pesquisa é o esclarecimento de diversas estratégias de preparação pelos flautistas entrevistados dentre elas:

- *Preparação Técnica*: importância do estudo de escalas e arpejos, progressão organizada dos trechos mais difíceis, priorização do estudo;
- *Preparação Musical*: busca por referências em gravações, leitura da partitura, compreensão do período em que foi escrita e contexto musical no qual o excerto está inserido;
- *Preparação Emocional*: uso de frases de auto-afirmação, mudança de rotina, simulação da audição e tocar em situações desconfortáveis;
- *Preparação Prática*: leitura do edital, organização das partituras, afinação, horário de chegada e reconhecimento da acústica do local da audição.

Também observou-se que todos os entrevistados consideram os excertos orquestrais a parte mais importante no preparo para audição e que, apesar de não ser possível quantificar diferença na avaliação de critérios para cada excerto orquestral, há pontos referenciais em cada um deles que evidenciam o que a banca espera ao ouvir os excertos. Para o Scherzo de Sonhos de uma noite de verão de F. Mendelssohn foi citada a importância de se realizar este trecho com ritmo preciso e pulso constante, clareza sonora na articulação, controle da respiração e fraseado seguindo as orientações de dinâmica escritas. Para o Prélude à l'après-midi d'un Faune de C. Debussy o controle do ar foi citado como característica de maior dificuldade da peça, mas nenhum dos entrevistados considerou relevante se o flautista faz respiração ou não na primeira frase. Deve-se realizar uma idéia musical convincente, variando cor e vibrato com certa liberdade de tempo, porém mantendo coerência de ritmo e pulso. Daphnis et Chloe de M. Ravel foi citado como o trecho que exige maior cuidado com a afinação, expressividade, sonoridade, vibrato e timbre. Também foi enfatizado que apesar de ser flexível em relação ao pulso deve

haver coerência e a compreensão harmônica ajuda a compreender os movimentos de frase.

As entrevistas geraram um material rico sobre a preparação e a avaliação dos trechos mais solicitados nas audições no Brasil. Com suas experiências profissionais, pessoais e artísticas, os entrevistados contribuíram de forma inequívoca para a melhoria da preparação de candidatos para as audições de orquestra no Brasil.

8. Bibliografia

A CULTURE OF AUDITION PERFECTION AND THE STIGMA OF BETA-BLOCKERS. Disponível em:

<<http://www.musicianshealthcollective.com/blog/2014/9/13/the-stigma-of-beta-blockers>>. Acesso em: 12 out. 2014

A PERIODIZAÇÃO DO TREINAMENTO DESPORTIVO: HISTÓRICO E PERSPECTIVAS ATUAIS. Disponível em <<http://www.efdeportes.com/efd142/a-periodizacao-do-treinamento-desportivo.htm>> Acesso em: Out.2014

AFONSO, Rui; PINHEIRO, Valter. Modelos de periodização convencionais e contemporâneo. Lecturas: Educación Física y Deportes, Revista Digital. Buenos Aires, Año 16, No 159, Agosto de 2011. Instituto Superior de Ciências Educativas, ISCE

AGÊNCIA MINAS. Governo de Minas publica edital de concurso para corpos artísticos da Fundação Clóvis Salgado, 27 ago. 2012, atualizado em 30 jun. 2013. Disponível em: <<http://www.agenciaminas.mg.gov.br/noticias/governo-de-minas-publica-edital-de-concurso-para-corpos-artisticos-da-fundacao-clovis-salgado>> Acesso em: 12 de janeiro de 2014

ALVES, Fernando Jorge. Modelos de periodização. EFDeportes.com, Revista Digital. Buenos Aires, Ano 15, Nº 148, Setembro de 2010. Disponível em : <<http://www.efdeportes.com/efd148/modelos-de-periodizacao.htm>> Acesso em: janeiro 2015.

BARBANTI, Valdir Jose. Treinamento físico: bases científicas. 3ª ed., São Paulo, CLR Balieiro, 1996.

BOMPA, T . O. Periodização:Teoria e metodologia do treinamento. São Paulo: Phorte Editora, 2002.

BRAXTRESSER, J. Orchestral Excerpts for Flute with Piano Accompaniment. Philadelphia: Theodore Presser, 2008.

BUCK, E. Y. The Orchestral Flute Audition: An Examination of Preparation Methods and Techniques. 2003. Tese (Doutorado) – Rice University, Houston, Texas, 2003.

CARDOSO, Frederico Menezes Costa. Periodização: uma revisão crítica. Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Educação Física da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG 2010

CAVALCANTI, Célia Regina Pires. Um estudo sobre a autorregulação da prática instrumental de músicos instrumentistas. música em perspectiva, v. 3, n. 2, 2010.

COOPER, Peter W. tradução: SCHWEIZER, Hary Como me preparo para um concurso de orquestra? Disponível em: <<http://www.haryschweizer.com.br/Textos/concurso.htm>>. Acesso em: Ago. 2014.

DINIZ SILVA, César Augustus. Audições para vagas de flauta em orquestras profissionais: uma análise geográfica. In: ANAIS DO CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL. 2014.

FILHO, Hugo Tourinho; BARBANTI, Valdir José. A periodização do treinamento desportivo: histórico e perspectivas atuais. Revista Digital - Buenos Aires ano 14, No 142, Março de 2010. Faculdade de Educação Física e Fisioterapia Universidade de Passo Fundo (UPF); Escola de Educação Física e Esporte Universidade de São Paulo (USP) Disponível em: <<http://www.efdeportes.com/efd142/a-periodizacao-do-treinamento-desportivo.htm>> Acesso em: Out.2014

FISCHER, Heloísa. Dados da Atividade Orquestral Brasileira. Guia de Negócios da Música Clássica do Brasil, 2013. 332 p. (Viva Música, v.1).

GALLWEY, W. Timothy. O jogo interior de tênis. São Paulo: Textonovo, 1996.

GARCIA, Maurício F. O Eurocentrismo na formação do flautista de orquestra e flauta na música orquestral de Heitor Villa-Lobos: Um Estudo na Realidade Brasileira. Universidade Federal de Minas Gerais. 2012. Tese

GREEN, Barry. The inner game of music. Anchor, 1986.

GREEN, Christopher Evan. Applicability of periodization to orchestral audition preparation on trombone: a case study. 2012. Louisiana State University, Michigan, 2005-2012. Monografia.

KAGEYAMA, Noa. Does Mental Practice Work? Disponível em: <<http://www.bulletproofmusician.com/does-mental-practice-work/>> Acesso em: Ago. 2014

KLICKSTEIN, Gerald. Mental Imaging. Disponível em: <<http://musiciansway.com/blog/2010/07/mental-imaging/>> Acesso em: Ago. 2014.

LISBOA, Daniela Rodrigues Costa. Ser músico em orquestras de excelência: relações de poder e processos de subjetivação no ambiente orquestral. 2014. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

MARQUES, Luiz. Orquestra Sinfônica Do Estado De São Paulo 1954-2014. Disponível em: <<http://www.osesp.art.br/portal/paginadinamica.aspx?pagina=linhadotempo>> Acesso em: 20 jan. 2014

MATVEEV, Lev Pavlovich. Treino desportivo. Metodologia e Planejamento, FMU Phorte Editora, 1997.

MECHETTI, Fábio. Ensaio sobre ensaios. Disponível em: <http://www.fabiomechetti.com/Fabio_Mechetti/Essays__Ensaio/Entries/2013/5/23_ENSAIO_SOBRE_ENSAIOS.html>. Acesso em 12 dez. 2014.

MINCKZUK, Arcádio. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo : uma visão e sua história e concepção. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual “Júlio Mesquita”, 214p. Instituto de Artes. 2005

NATALI, João Batista, Neschling “pariu” salto de qualidade. 27 out. 2013 Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/10/1362480-neschling-pariu-salto-de-qualidade.shtml>> Acesso em 20.01.2014

NUNOMURA, Myrian; PIRES, Fernanda Regina; CARRARA, Paulo. Análise do treinamento na ginástica artística brasileira. Revista Brasileira de Ciências do Esporte, v. 31, n. 1, 2009.

OKANO, Alexandre Hideki et al. Reprodutibilidade dos testes de salto vertical e salto horizontal triplo consecutivo em diferentes etapas da preparação de basquetebolistas de alto rendimento. Rev. bras. cineantropom. desempenho hum, v. 8, n. 4, p. 66-72, 2006.

PERPÉTUO, Irineu Franco. Em busca do “padrão OSESP” Orquestra de MG toca em SP. Filarmônica de Minas faz concerto hoje no Sesc, 23 nov. 2008. Disponível em < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2311200813.htm>>. Acesso em 20 jan.2014)

PREFEITURA DE SÃO PAULO. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/teatromunicipal/corpos_artisticos/index.php?p=1036>. Acesso em: 19 dez. 2013

PREPARAÇÃO PARA AUDIÇÕES. Disponível em: <<https://trumpetarticles.wordpress.com/2011/07/26/preparacao-para-audicoes-e-experiencia-orquestral/>>. Acesso em: Ago. 2014.

ROCHA, Rafael. Regente titular da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, Fábio Mechetti prepara-se para sua primeira turnê internacional. Grupo comandado por maestro vai apresentar cinco concertos na América do Sul, 24 out. 2012. Disponível em:< <http://vejabh.abril.com.br/edicoes/regente-titular-orquestra-filarmonica-minas-gerais-fabio-mechetti-prepara-se-sua-primeira-turne-707625.shtml>> Acesso em: 20 jan. 2014

ROSCHER, Hamilton; TRICOLI, Valmor; UGRINOWITSCH, Carlos. Treinamento físico: considerações práticas e científicas. 2011. Rev. bras. Educ. Fís. Esporte, São Paulo, v.25, p.53-65, dez. 2011. Escola de Educação Física e Esporte, Universidade de São Paulo

SANTOS, Alexandre Crispim; RODRIGUES, José de Jesus Fernandes. Análise da instrução do treinador de futebol: Comparação entre a preleção de preparação e a competição. Fitness & performance journal, n. 2, p. 112-122, 2008.

SECRETARIA DA CULTURA DE RECIFE. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/cultura/orquestrasinfonica.php>>. Acesso em: 10 jan. 2014

SILVA, Breno Cristoffer Félix. A eficiência do treinamento mental na ginástica artística: uma revisão. Monografia (Bacharel e Licenciatura) Universidade Federal de Minas Gerais Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional. Belo Horizonte, 2009.

SILVA, Thales Souza. Utilização de estratégias de aprendizado por flautistas do curso de graduação em música da UFRGS no preparo de um excerto orquestral. Dissertação. 2010. Universidade Federal do Rio Grande de Sul.

STEIN, M. Repertoire in Orchestral Flute Auditions. In: *Woodwind Anthology*. Evanston: The Instrumentalis Publishing, v. 1-2, p. 248-250, 1992

THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. Disponível em: <<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/orquestra.html>> Acesso em: 19 dez. 2013

9. Outras fontes bibliográficas consultadas

ÁECIO (PSDB) PRIVATIZA A ORQUESTRA SINFÔNICA DE MINAS GERAIS. Portal Vermelho, 12 de abril de 2008. Disponível em: <<http://www.vermelho.org.br/noticia/33672-11>> Acesso em: 12 out. 2014

AMADIO, Alberto Carlos; BARBANTI, Valdir J. A biodinâmica do movimento humano e suas relações interdisciplinares. In: *A biodinâmica do movimento humano e suas relações interdisciplinares*. Escola de Educ. Física/USP, 2000.

ARAÚJO LACERDA, MARCO AURÉLIO. Orquestra sinfônica da polícia militar de minas gerais: um resgate histórico. *O Alferes*, v. 24, n. 64, p. 29-47, 2012.

BARROS, Luís Cláudio. A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso. 2008. Tese de Doutorado.

BECK, John R. Non-Orchestral Auditions. *Percussive Notes*, v. 37, p. 10-12, 1999.

BORÉM, Fausto. Por uma unidade e diversidade da pedagogia da performance. *Revista da ABEM*, v. 14, n. 14, 2014.

CARTA DE APOIO AOS MÚSICOS DA OSB. Disponível em: <<http://amos-mg.blogspot.com.br/2011/04/atraves-desta-demonstramos-o-total.html>> Acesso em 12 ago. 2012.

COOK, Nicholas; BORÉM, Fausto. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, n. 14, 2006.

COSTIN, Claudia. Organizações sociais como modelo para gestão de museus, orquestras e outras iniciativas culturais. Revista Administração em Diálogo (RAD). ISSN 2178-0080, v. 7, n. 1, 2008.

DE LORENZO, Lisa C. Missing Faces from the Orchestra An Issue of Social Justice?. Music Educators Journal, v. 98, n. 4, p. 39-46, 2012.

DE OLIVEIRA, Mauricio dos Santos; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. O código de pontuação da ginástica artística masculina ao longo dos tempos. Revista da Educação Física/ UEM. v. 20 n.1, 2009.

DE PAULA, Lucas; BORGES, Maria Helena Jayme. O ensino da performance musical: uma abordagem teórica sobre o desenvolvimento dos eventos mentais relacionados às ações e emoções presentes no fazer musical. Pauta: Revista do Programa de Pós graduação Stricto-Senso da Escola de música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, v. 4, n. 1, p. 29-43, 2004.

DOS SANTOS, Everson Pereira; BORGES, Júlio César; PORTELA, Andrey. Caracterização dos níveis de ansiedade-estado de tenistas em competição: um estudo de caso. Coleção Pesquisa em Educação Física Vol.5, no 1 – 2007 ISSN: 1981 4313

DÜRICHEN, C. KRATSCH, S. Orchester – Probespiel. Flöte/Piccoloflöte. Sammlung wichtiger Passagen aus der Opern- und Konzertliteratur. Frankfurt: Edition Peters, 1991.

FEITOSA, Lígia Rocha Cavalcante. E se a orquestra desafinar? Contexto de produção e qualidade de vida no trabalho dos músicos da Orquestra Sinfônica de Teresina/PI. 2011. Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília.

FLETCHER, Allison Marie Flores, D.M.A. Ten Orchestral Excerpts for Piccolo: An Historical and Stylistic Analysis. (2008) Directed by Dr. Deborah A. Egekvist. 264 p.

KENNY, Dianna T.; FORTUNE, James M.; ACKERMANN, Bronwen. Predictors of music performance anxiety during skilled performance in tertiary flute players. Psychology of Music, v. 41, n. 3, p. 306-328, 2013.

LADEWIG, Iverson. A importância da atenção na aprendizagem de habilidades motoras. Revista Paulista de Educação Física, v. 3, p. 62-71, 2000.

LAGE, Guilherme Menezes et al. Aprendizagem motora na performance musical: reflexões sobre conceitos e aplicabilidade. Per Musi, v. 5, p. 6, 2002.

LEHMANN, Bernard. L'orchestre dans tous ses éclats: ethnographie des formations symphoniques. Paris, Éditions La Découverte, 2005.

LUSSAC, Ricardo Martins Porto. Os princípios do treinamento esportivo: conceitos, definições, possíveis aplicações e um possível novo olhar. Revista Digital - Buenos Aires, Ano 13, No 121, Junho de 2008. Universidade Castelo Branco - PROCIMH – LABESPORTE.

MCPHERSON, Gary E.; MCCORMICK, John. The contribution of motivational factors to instrumental performance in a music examination. *Research Studies in Music Education*, v. 15, n. 1, p. 31-39, 2000.

MOREIRA, Thais Fernandes Rodrigues dos Santos. Solo dos Choros nº6 de Villa-Lobos: construção da performance por flautistas profissionais. Dissertação. 2013.

MOYER, Susan Elizabeth: A Detailed Study of Selected Orchestral Excerpts for Cello. Tese. University of Miami / EUA, 2009.

MUSTER-PROBESPIELORDNUNG FÜR ORCHESTER IN DEUTSCHLAND. Disponível em: <<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/orquestra.html>> Acesso em 02.03.2014

OLIVEIRA, Leandro. O prazer de querer ser grande: A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo conjuga rigor artístico, interesse do público, eficiência administrativa e projeção internacional. Outubro/Novembro 2010 p. 38-39 (Norte: livros, artes e idéias).

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes. 2006 Dissertação (mestrado). 128 p. Universidade Estadual de Campinas

PORTO, Henrique Marques. O resgate do Teatro Municipal do Rio. Disponível em: <<http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/o-resgate-do-teatro-municipal-do-rio>>. Acesso em: 12 out. 2014

PÓVOAS, Maria Bernardete Castelan; PONTES, Vânia Eger. Técnica pianística e coordenação motora: relações interdisciplinares com vistas à aprendizagem motora. *Revista da Pesquisa*, v. 2, n. 2, 2005

PROMBERGER, Manuela. Orchesterstellen-Probespiel: 23 Orchesterstellen für Flöte aus der Zeit des Barock bis hin zur Romantik. Universität Mozarteum, 2012.

RICKELS, David A. et al. Career influences of music education audition candidates. *Journal of Research in Music Education*, v. 61, n. 1, p. 115-134, 2013.

ROBLE, Odilon José; NUNOMURA, Myrian; OLIVEIRA, Maurício Santos. O que a ginástica artística tem de artística? Considerações a partir de uma análise estética. *Rev Bras Educ Fís Esporte*, (São Paulo) 2013 Out-Dez; 27(4):543-51. Faculdade de Educação Física Universidade Estadual de Campinas

ROSE, Christopher. An Orchestra Audition Preparation Handbook for Bass Players. 2011. Tese de Doutorado. Arizona State University.

SALGADO, José Alberto et al. Observações sobre uma orquestra. *Cadernos do Colóquio*, v. 4, n. 1, 2007.

SCHNEIDER, Ana Francisca. Atribuições causais em situações de performance musical pública. 2011. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SETZKORN-KRAUSE, Anja. Vorläuferbedingungen eines erfolgreichen Probespiels von Flötisten. Dissertação (doutorado). Alemanha, 2008. Philosophischen Fakultät der Universität Rostock.

TEIXEIRA, Clarissa Stefani; MERINO, Eugenio Andrés Díaz; LOPES, L. F. A atividade do músico de orquestra: prática instrumental e desconforto corporal. In: Congresso Brasileiro De Ergonomia. 2008.

UGRINOWITSCH, Herbert et al. Frequência de feedback como um fator de incerteza no processo adaptativo em aprendizagem motora. 2003. Revista Brasileira de Ciência e Movimento 11: 41-47. Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul.

WEINECK, J. Treinamento ideal. 10 ed. São Paulo: Manole, 1999.

WHITE, Jeanne Marie. Harmonic Analysis of Ravel's Daphnis and Chloe Suite. 1944. Tese de Doutorado. University of Rochester: Eastman School of Music.

WINTER, Leonardo Loureiro; SILVEIRA, Fernando José. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. Per Musi, Belo Horizonte, v. 13, p. 63-71, 2006.

WINTER, Leonardo Loureiro; SILVEIRA, Fernando José. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. Per Musi, Belo Horizonte, v. 13, p. 63-71, 2006.

10. Apêndices

10.1 Trechos Orquestrais em editais no Brasil de 2009 a 2013

Trecho Orquestral	Aparição em editais	Orquestras e ano do edital
A Midnightsommer's Dream: Scherzo - MENDELSSOHN, Félix	18	OSESP 2010/2013/2014
		OSUSP 2009/2012
		OMC 2010
		OSM 2013
		OFMG 2011/2012
		OSMG 2013
		OSB 2009/2011/2014
		OTMRJ 2013
		OSS 2009
		OFG 2013
		OSRP 2013
		OSP 2013
Prélude à L'après-midi d'un Faune - DEBUSSY, Claude	16	OSESP 2010/2013/2014
		OSUSP 2009/2012
		OMC 2010

		OSM 2013
		OFMG 2011/2012
		OSB 2009/2011
		OTMRJ 2013
		OSTNCS 2013
		OFG 2013
		OSRP 2013
		OSP 2013
Daphnis et Chloe, Suite no. 2 – RAVEL, Maurice	15	OSESP 2010/2013/2014
		OSUSP 2009/2012
		OMC 2010
		OFMG 2011/2012
		OSB 2009/2011/2014
		OTMRJ 2013
		OSTNCS 2013
		OSRP 2013
		OSP 2013
Leonora no. 3 Overture – BEETHOVEN, Ludwig van	11	OSESP 2010/2013/2014
		OSUSP 2012
		OSM 2013
		OFMG 2012
		OSMG 2013
		OTMRJ 2013
		OSRP 2013
		OSG 2013
Sinfonia no. 4, 4th movement – BRAHMS, Johannes	9	OSESP 2010/2013/2014
		OSUSP 2012
		OSM 2013
		OSB 2009
		OSB 2011
		OTMRJ 2013
		OSTNCS 2013
Sinfonia n. 3 – BEETHOVEN, Ludwig van	8	OSESP 2013/2014
		OSUSP 2009/2012
		OSB 2009/2011
		OSRP 2013
		OTMRJ 2013
Entreacte from Carmen 3rd act: Vorspiel - BIZET, George	6	OSESP 2010/2013
		OSESP 2014
		OSTNCS 2013
		OFG 2013
		OSG 2013
Sinfonia Clássica: Larghetto - PROKOFIEV, Sergei	6	OSESP 2010/2013/2014
		OSB 2014

		OSTNCS 2013
		OFG 2013
Volière (Carnaval dos animais) – SAINT-SAËNS, Camille	6	OSESP 2010/2012/2013
		OSUSP 2012
		OMC 2010
		OFG 2013
Sinfonia Metamorfose - HINDEMITH, Paul	5	OSESP 2010/2013/2014
		OTMRJ 2013
		OSP 2013
Pedro e o Lobo (solo) – PROKOFIEV, Sergei	5	OSESP 2010
		OSUSP 2012
		OMC 2010
		OSRP 2013
		OSTNCS 2013
Sinfonia no.9 – MAHLER, Gustav	4	OSESP 2010/2013/2014
Till Eulenspiegel – STRAUSS, Richard	4	OSESP 2013/2014
		OFMG 2011/2012
St. Matthew's Passion – BACH, Johann S.	3	OSESP 2010/2013/2014
Bolero – RAVEL, Maurice	3	OSESP 2010
		OTMRJ 2013
		OSP 2013
Sinfonia Doméstica – STRAUSS, Richard	3	OSESP 2010/2013/2014
Sinfonia n. 4 – TCHAIKOVISKY, Piotr Ilitch	3	OFMG 2011/2013
		OSTNCS 2013
Guillaume Tell (Abertura, andante), ROSSINI, Gioachino	2	OSM 2013
		OTMRJ 2013
Assim falou Zarathustra – STRAUSS, Richard	2	OSB 2009/2011
Petroushka Fete Populaire - STRAVINSKY, Igor	2	OSESP 2010
		OSTNCS 2013
Suite Pássaro de Fogo – STRAVINSKY, Igor	2	OSESP 2013/2014
Missa em B menor, Domine Deus - BACH, Johann S.	1	OSESP 2010
Sinfonia no 1, 4th moviment – BRAHMS, Johannes	1	OSESP 2010
Sinfonia no. 8 – DVORAK, Antonín	1	OSRP 2013
Sinfonia no. 4 – DVORAK, Antonín	1	OSUSP 2012
Sinfonia 9 – DVORAK, Antonín	1	OSB 2014
Pelleas e Melisande - Sicilienne – FAURE, Gabriel	1	OSTNCS 2013
Sinfonia nº 10: 1st movement – SHOSTAKOVITCH, Dimitri	1	OSESP 2010
Sinfonia nº 15: 1st movement, -SHOSTAKOVITCH, Dimitri	1	OSESP 2010
Der Rosenkavalier – STRAUSS, Richard	1	OSESP 2010
Salomé – STRAUSS, Richard	1	OTMRJ 2013
Choros 6 – VILLA LOBOS, Heitor	1	OSMG 2013
Suíte Orquestral 1 (5mov) – VILLA LOBOS, Heitor	1	OSS 2009

LISTA DOS EXCERTOS SOLICITADOS EM AUDIÇÕES NO BRASIL PERÍODO 2009 À 2014.

As siglas das orquestras estão disponíveis na lista de símbolos, siglas e outros.

10.2 Critérios de Avaliação – Notas obtidas – Sonhos de uma noite de verão

Sonhos de uma noite de verão, Scherzo (Mendelssohn)		Fl. 1	Fl. 2	Fl. 3	Fl. 4	Fl. 5	Fl. 6	Fl. 7	Fl. 8	Fl. 9	Fl. 10
Afinação		5	5	4	5	5	5	5	4	4	4
Ritmo		5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Estilo		4	3	5	4	5	5	2	3	3	3
Flexibilidade de timbre		3	3	3	1	3	1	3	3	2	2
Agilidade técnica		3	5	5	5	5	3	5	5	5	5
Articulação		5	5	5	5	5	5	5	5	4	4
Pulso		5	5	5	5	5	5	5	4	5	5
Controle do ar		5	5	5	4	5	5	5	5	5	5
Dinâmica		5	2	5	3	4	3	4	3	4	4
Outros	Sem mudança de timbre	--	--	--	--	--	5	--	--	--	--
	Nota certa	--	--	--	--	--	5	--	--	--	--
	Fraseado, Inflexão	--	--	--	--	--	5	--	--	--	3

10.3 Critérios de avaliação – Notas obtidas – Daphnis et Chloe

Daphnis et Chloe (M. Ravel)		Fl. 1	Fl. 2	Fl. 3	Fl. 4	Fl. 5	Fl. 6	Fl. 7	Fl. 8	Fl. 9	Fl. 10
Afinação		5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Ritmo		3	4	5	5	5	5	5	3	5	5
Estilo		5	5	5	5	5	5	5	3	5	5
Flexibilidade de timbre		5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Agilidade técnica		3	3	5	5	5	3	5	3	4	4
Articulação		3	3	5	5	3	3	5	2	3	4
Pulso		5	5	4	4	5	5	5	3	5	5
Controle do ar		5	5	5	5	5	4	5	4	5	4
Dinâmica		4	5	5	5	5	4	5	4	5	5
Outros	Sonoridade	--	--	--	--	5	--	--	5	--	--
	Musicalidade	--	--	--	--	5	--	--	--	--	--
	Nota certa	--	--	--	--	--	5	--	--	--	--

10.4 Critérios de Avaliação – Notas obtidas – Prélude à l'après-midi d'un Faune

Prélude à l'après-midi d'un Faune (Debussy)		Fl. 1	Fl. 2	Fl. 3	Fl. 4	Fl. 5	Fl. 6	Fl. 7	Fl. 8	Fl. 9	Fl. 10
Afinação		5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Ritmo		3	3	5	5	5	5	5	4	4	4
Estilo		4	3	5	4	5	5	5	3	5	5
Flexibilidade de timbre		4	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Agilidade técnica		1	1	5	3	4	3	5	3	2	3
Articulação		2	1	4	4	4	3	5	2	2	4
Pulso		5	5	5	5	5	5	3	4	5	5
Controle do ar		5	5	4	5	5	5	5	5	5	5
Dinâmica		5	4	5	5	5	5	4	4	5	5
Outros	Dinâmica inicial	--	--	--	--	--	--	5	--	--	--
	Controle do som	--	--	--	--	--	--	5	--	--	--
	Sonoridade	--	--	--	--	--	--	--	5	--	--
	Nota certa	--	--	--	--	--	5	--	--	--	--

10.5 Questionário

QUESTIONÁRIO/ PESQUISA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Pesquisadora : Juliana Rodrigues

Orientador: Professor Doutor Maurício Garcia Freire

Prezado flautista,

Este é um questionário que faz parte da pesquisa que venho desenvolvendo sobre a preparação para audições em orquestra no Brasil. Sua colaboração é de extrema importância.

Esta entrevista é anônima. Você não será identificado.

QUESTIONÁRIO

- 1- Como você se prepara para uma audição orquestral?
- a) Da publicação do edital até o dia que antecede à prova.
 - b) No dia da prova
- 2- Qual foi a sua estratégia adotada no preparo para a audição que lhe garantiu o ingresso na Orquestra que integra atualmente? Especifique caso haja alguma diferença dentre os aspectos citados na questão 1.
- a) Da publicação do edital até o dia que antecede à prova.
 - b) No dia da prova
- 3- Na condição de membro de uma banca avaliadora, dentre os excertos abaixo descreva o que considera mais importante em cada um deles.
- Sonhos de uma noite de verão, Scherzo - F. Mendelssohn
 - Daphnis et Chloe - M. Ravel
 - Prélude à l'après-midi d'un Faune – C. Debussy

Você poderá fazer anotações nas partituras em anexo se preferir.

- 4- Quantifique o grau de importância ,dentre os critérios de avaliação considerados abaixo, em cada um dos excertos a seguir. Classifique de 1 a 5, sendo 1 menos importante e 5 muito importante.

- Sonhos de uma noite de verão, Scherzo - F. Mendelssohn

Afinação () ritmo () estilo () flexibilidade de timbre ()
agilidade técnica () articulação () Pulso () Controle do ar ()
Dinâmica ()

Outro () _____

Outro () _____

Outro () _____

- Daphnis et Chloe - M. Ravel

Afinação () ritmo () estilo () flexibilidade de timbre ()
agilidade técnica () articulação () Pulso () Controle do ar ()
Dinâmica ()

Outro () _____

Outro () _____

Outro () _____

- Prélude à l'après-midi d'un Faune – C. Debussy

Afinação () ritmo () estilo () flexibilidade de timbre ()
agilidade técnica () articulação () Pulso () Controle do ar ()
Dinâmica ()

Outro () _____

Outro () _____

Outro () _____