

I. INTRODUÇÃO

O presente trabalho foi pensado a partir do contexto da performance musical. A participação em um grupo de trombones tem se mostrado enriquecedora e poderia contribuir para a elaboração de questões a serem aprofundadas no ambiente acadêmico. Por outro lado, minha experiência na área médica¹ inevitavelmente tem me influenciado ao me deparar com temas médicos que estabelecem ligações com a prática musical. As funções psíquicas têm sido largamente pesquisadas e essas, juntamente com a fenomenologia, têm se articulado de forma muito freqüente no campo da saúde mental. Como visto, o trabalho pretende mergulhar no universo da performance musical se valendo de referenciais de outras áreas, o que pode vir a enriquecer a discussão.

Dentro da rotina do Grupo *Trombominas*² há uma questão que potencialmente fornece material para uma investigação científica. A memória³ tem sido um importante foco de discussões informais entre os integrantes do grupo, praticamente desde sua criação. Sendo, então, a memória e sua relação no grupo um tema a ser desenvolvido, criou-se a demanda para uma articulação teórica que desse um sentido mais denso à abordagem. Considerando o papel ainda emergente da fenomenologia da música, seria essa uma área a estabelecer a conexão nesse trabalho.

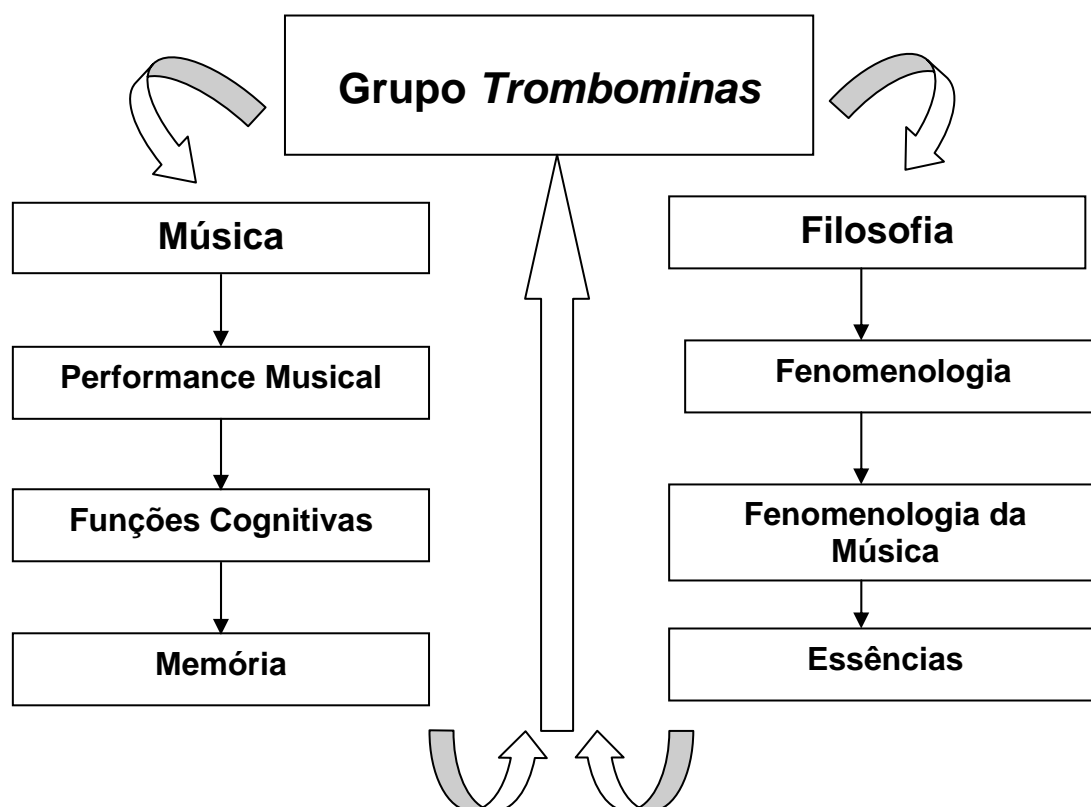
¹Graduação em Medicina/UFMG (1995) e Residência em Psiquiatria no HC/UFMG (1999).

²Grupo de Trombones criado em 2000. Para detalhes, vide Tópico III.2: A experiência fenomenológica num grupo de trombones.

³Entendida como função cognitiva.

Existiria, dessa forma, como que um sistema, onde, no centro estaria o grupo *Trombominas* e, em torno desse, dois campos de sustentação teórica: Música/Performance e Filosofia/Fenomenologia, cada qual com suas particularidades. Haveria sub-temas para cada campo, progressivamente mais específicos (vide **Esquema 1**).

Esquema 1



Para que esses três blocos (Música - Grupo *Trombominas* - Fenomenologia) se articulassem de forma mais dinâmica e objetiva, é apropriada a escolha de referenciais teóricos. Foram, então, organizados dois capítulos sendo um sobre a memória e sua relação com a performance musical e o outro sobre a fenomenologia e sua aplicação na vivência musical.

Na abordagem da **memória** e na descrição de suas características inerentes, tomei como fontes principais os trabalhos do Professor Daniel Schacter, chefe do Departamento de Psicologia da Faculdade de Artes e Ciências da Universidade de Harvard (E.U.A.). Fazendo a conexão entre a memória e a performance musical, me baseei nos trabalhos do Professor John Sloboda, atualmente atuando na Universidade de Keele (U.K.), o qual desenvolve pesquisas na área da psicologia cognitiva aplicada à música há pelo menos três décadas.

O campo das ciências humanas que lida com o estudo dos fenômenos em si é a fenomenologia. No início do século XX, o filósofo alemão Edmund Husserl formulou suas bases teóricas. Thomas Clifton, em 1983, fez a “transposição” da fenomenologia aplicando-a à música⁴ ao produzir o livro *Music as heard: a study in applied phenomenology*.

Seguindo-se à exposição teórica de cada um dos temas, quais sejam: 1) Memória e memorização; 2) Memória e performance musical e 3) fenomenologia e fenomenologia da música, haverá um tópico – A experiência fenomenológica num grupo de trombones -, onde, voltando-me ao “centro do sistema”, procurarei levantar questões relativas aos referenciais teóricos que tragam à tona discussões aplicadas à performance.

⁴Na verdade, Roman Ingarden já havia feito isso 55 anos antes, porém, Clifton empreendeu essa tarefa de forma mais específica e sistemática. Para mais detalhes vide Tópico III.1 – Fenomenologia e Fenomenologia da Música.

II. MEMÓRIA

II.1 Memória e Memorização

É oportuna a divisão nesse subtítulo uma vez que a memória será abordada enquanto uma função cognitiva, um processo fisiológico do funcionamento mental; por outro lado, a memorização nos remete à idéia de intenção de se valer da memória com algum fim.

Definições acerca desses termos são encontradas nos mais diferentes campos. FERREIRA (1999, p. 1315), entre outras conotações, propõe a seguinte para a memória: “faculdade de reter idéias, impressões e conhecimentos adquiridos anteriormente”. FERREIRA (*idem, ibidem*), ao se referir à memorização, aponta: “reter na memória, **aprender** de cor”. O termo aprender é aqui grifado por ir ao encontro da idéia de intenção, empregada no parágrafo anterior. Entre outros sentidos, memorização é definida por FERREIRA (1999, p. 1315) como “reter na memória, mediante o estudo, a observação ou a experiência”. Há também definições mais poéticas como a de SARAMAGO (1991, p. 168), quando se refere ao tempo: “(...) o tempo não é uma corda que se possa medir nó a nó, o tempo é uma superfície oblíqua e ondulante que só a memória é capaz de fazer mover e aproximar”.

No campo das neurociências, há também concepções acerca da memória, como que a subdividindo em várias categorias. Segundo CARTER (2002, p. 316), “cada tipo diferente de memória é armazenado e recuperado em um

caminho diferente, e dúzias de áreas cerebrais estão envolvidas numa complexa rede de interações”. O processo se inicia a partir de um estímulo que “dispara” uma reação química na unidade básica do sistema nervoso, que é o neurônio. Quanto maior o estímulo, maior o número de neurônios afetados. HEBB *apud* SCHACTER (2003) postulou uma teoria segundo a qual as memórias têm relação com a intensidade e frequência das conexões sinápticas⁵. As memórias são padrões específicos de estímulos que podem ser codificados e permanecem “arquivados” mesmo após a cessação do estímulo. Há regiões que “gerenciam” por assim dizer os diferentes tipos de memória.

A memória **procedimental** caracteriza-se por evocar o “como fazer”, como, por exemplo, “andar de bicicleta”. Essa memória diz respeito a hábitos cotidianos. Os dados ligados a esse tipo de memória são processados em estruturas denominadas *Cerebelo*, *Putâmen* e *Núcleo Caudado* (vide **Fig. 1 e 2**).

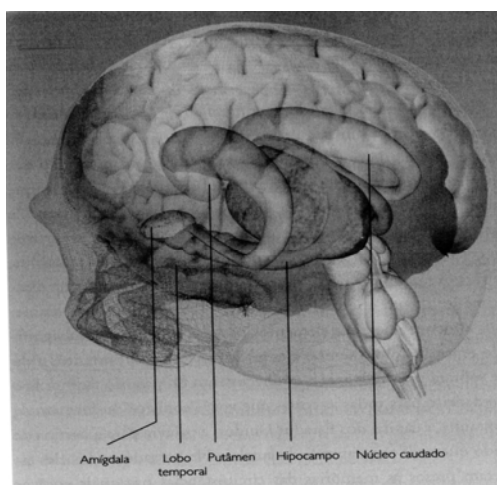


Fig. 1- Sistema da Memória Humana

Fonte: CARTER, 2002, p. 319.

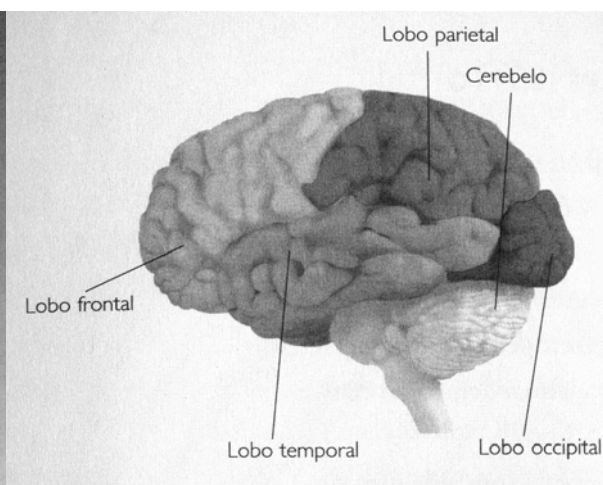


Fig. 2- Regiões Cerebrais e Cerebelo

Fonte: CARTER, 2002, p. 52.

⁵Sinapse é o ponto de ligação entre neurônios.

A memória **semântica** é como um arquivo de coisas que sabemos independentemente de relações pessoais que estabeleçamos com elas. Quando tomamos contato com um objeto qualquer, como um telefone, por exemplo, o estímulo é pessoal, mas com o tempo as relações associativas com esse objeto vão se perdendo a ponto de nos relacionarmos apenas com o vocábulo telefone. Memórias **semânticas** registradas no *Córtex* são codificadas no *Lobo Temporal* e recuperadas no *Lobo Frontal* (vide **Fig. 1 e 2**). Por outro lado, a memória **episódica** nos remete a acontecimentos pessoais vivenciados e relevantes. É como se guardássemos o número do telefone de uma pessoa com quem mantemos contato freqüentemente. Memórias **episódicas** são processadas em estruturas denominadas *Hipocampo* e armazenadas no *Córtex*⁶.

No caso das memórias de **longo e curto prazo**, há um processo de “sedimentação” de informações. Quando o estímulo é recente, ele é codificado no *Córtex* e, na medida em que é “regerado” tal padrão, outras estruturas vão se envolvendo nesse processo, como o *Hipocampo*. Essa estrutura se liga a inúmeras estruturas corticais, fazendo com que seja criada uma representação global dos eventos. Tamanha associação de idéias (em última análise) é estímulo suficiente para a manutenção das lembranças do evento. Um caso particular da memória de longo prazo é a memória do medo, chamada de **flashback** e **fobia**, relacionada a fatos desagradáveis e negativamente marcantes. Nesse caso, as memórias são armazenadas numa estrutura cerebral denominada *amígdala* (vide **Fig. 1**).

⁶Córtex é a substância cinzenta que se dispõe em uma camada fina na superfície do cérebro e do cerebelo.

Segundo CARTER (1999), há fatores que podem contribuir para que determinado pensamento ou percepção seja armazenado na memória. Quanto maior o esforço para definirmos as características de algum objeto, seja ele visual, auditivo ou uma descrição a respeito deles, maior será a associação entre os neurônios ligados a eles. Isso significa dizer que, após ocorrer esse empenho de especificação, um esforço mínimo para lembrar desses “objetos” já será suficiente para detectá-lo instantaneamente. Por outro lado, MORTON *apud* CARTER (1999) assinala fatores que podem inibir a lembrança, entre os quais destaco a falta de “dicas” relevantes, que seriam como pistas associativas. SCHACTER (2003) ressalta que dividir a atenção influencia o processo de armazenamento na memória. Contudo, esse processo tem pouco efeito sobre a impressão subjetiva de conhecimento prévio de algo, ou seja, sobre a “familiaridade”.

O processo de registro na memória não é algo fiel como uma fotografia. Segundo SCHACTER (2003, p. 21), “extraímos elementos fundamentais de nossas experiências e os arquivamos; então recriamos ou reconstruímos nossas experiências em vez de resgatar cópias exatas delas”. No processo de reconstrução há como uma distorção⁷, impregnada de emoções, sentimentos, crenças, conhecimentos e associações, obtidas muitas vezes, segundo o autor, até mesmo de conhecimentos “obtidos após a experiência”.

Há características da memória que contribuem para esse processo “fluido” e “re-criativo”. SCHACTER (2003) delimitou tais características, a saber:

⁷Essa característica da memória será abordada mais à frente.

transitoriedade, distração, bloqueio, atribuição errada, sugestionabilidade, distorção e persistência.

Por **transitoriedade** entende-se o fato de o passado inexoravelmente se perder na medida em que se vivenciam novas experiências. EBBIGHAUS *apud* SCHACTER (2003) já havia pesquisado tal característica da memória nos fins do século XIX, ao formular uma curva gráfica do esquecimento. Tal medição apontava que cerca de 60% das informações recém adquiridas são perdidas nas primeiras horas. O índice de perda é gradativamente menor com o passar do tempo. THOMPSON *apud* SCHACTER (2003) encontrou achados semelhantes em estudo realizado em 1990 na Universidade do Kansas. Pontos iniciais da curva coincidem com descrições ricas e pormenorizadas dos fatos. Na medida em que se distanciam do início da curva, as memórias tendem a ficar cada vez mais gerais, formando mais uma impressão genérica do que uma enunciação precisa. Tal processo pode se constituir numa vantagem, como ressaltam BJORK & BJORK *apud* SCHACTER (2003): informações que deixam de ser importantes e tornam-se desnecessárias são como que “progressivamente deletadas”, sendo cada vez menos acessíveis com o tempo.

A **distração**, outra característica da memória, é, segundo SCHACTER (2003), o esquecimento da informação que nunca foi codificada de forma adequada (se é que o foi) ou está guardada na memória, mas indisponível quando tentamos resgatá-la. A falta de atenção no momento de codificar uma informação tem sido postulada como principal causa de distração. Essa falta de atenção pode se atribuir, por exemplo, às “pré-ocupações” que desviam o foco de prioridades

de informações gerenciadas no *lobo frontal* (vide **Fig. 2**). Assim é que SCHACTER (2003, p. 75) aponta: “Quando estamos concentrados em outros assuntos que exigem atenção, as associações freqüentemente não conseguem nos fazer lembrar o que precisamos”.

O **bloqueio** se constitui naquela situação em que a palavra ou nome, os quais sabemos conhecer, não nos vêm à mente. É, portanto, uma característica distinta da **transitoriedade**, já que a informação não foi apagada, ela está apenas “escondida”; tampouco se relaciona à **distração** uma vez que no **bloqueio** a palavra ou nome foi codificado e armazenado na mente, e, por vezes, até existem “pistas” ou associações que normalmente seriam suficientes para a lembrança. Segundo BURKE e MACKAY *apud* SCHACTER (2003), há uma grande diferença entre nomes próprios e substantivos. Os primeiros têm um leque associativo mais específico enquanto os substantivos podem ser substituídos com palavras de mesmo valor conotativo.

BROWN e MCNEILL *apud* SCHACTER (2003) foram os primeiros psicólogos a estudar a situação em que a pessoa reconhece que sabe a palavra, porém, naquele momento não consegue lembrá-la, o que foi denominado de “situação de ponta de língua” (SPL) em 1966. Os autores demonstraram que, apesar de tal situação ocorrer mais freqüentemente com nomes próprios, acontecem também ao tentarmos evocar nomes de lugares, por exemplo, e substantivos comuns. Estudos mais recentes demonstram que o que contribui mais fortemente para as SPLs é o fato de as palavras serem usadas menos freqüentemente. Além disso, os nomes próprios são particularmente

susceptíveis ao bloqueio e SPLs porque são isoladas do conhecimento conceitual, ou seja, têm menos associações funcionais acerca do significado da palavra.

Experimentos revelam que o ato de resgatar informações da memória também inibe a recordação posterior de informações relacionadas (SCHACTER, 2003). Por exemplo, para que nos lembremos de uma associação como vermelho/sangue, é necessário suprimir a lembrança de outras “coisas vermelhas”, evitando assim uma sobrecarga com informações irrelevantes, as quais poderiam vir a comprometer o processo de “busca” da palavra desejada. Segundo ANDERSON *apud* SCHACTER (2003), ao recordarmos uma situação específica e não falarmos sobre outros fatos ocorridos durante essa mesma situação, esses poderão ser suprimidos da memória; é o que é denominado de “inibição de informações não recordadas” (*ibid*, p. 106).

Outra característica significativa da memória é a **atribuição errada**. Ela foi discutida pela primeira vez em fins do século XIX. A atribuição errada foi definida como um tipo de “julgamento equivocado”, atribuindo-se erroneamente sensações e experiências do presente ao passado. O termo empregado em 1896 pelo psiquiatra francês ARNAUD foi o “*déjà vu*” (SCHACTER, 2003). WHITTLESEA (1993) sugere que o “*déjà vu*” pode ocorrer em função de características do presente que evocam respostas atribuídas erradamente a uma experiência passada. Estudos demonstram que a falta de detalhes em lembranças pode funcionar como lacunas que por vezes são preenchidas com “atribuições erradas na fonte”. “As pessoas podem lembrar, por exemplo, que

viram um rosto que já apareceu antes, mas não se lembram da hora ou lugar em que viram esse rosto” (SCHACTER, 2003, p. 119).

Segundo SCHACTER (2003), vários estudos demonstram que a simples imaginação de um fato pode ser, num outro momento, evocado como um fato que realmente aconteceu. Quando há uma **atribuição errada** com uma sugestão clara, ocorre o que é chamado de **sugestionabilidade**, outra característica da memória.

Segundo SCHACTER (2003, p. 143), a **sugestionabilidade** da memória pode ser descrita como uma tendência do indivíduo a incorporar informações enganosas de fontes externas – “outras pessoas, material escrito, imagens, até mesmo meios de comunicação” – a recordações pessoais. Há outros fatores que podem se somar aos descritos, como tensão emocional, pressões sociais e a sugestão, os quais podem até fazer com que alguém admita que cometeu um crime sem que isso tenha, realmente, ocorrido (MUNSTERBERG *apud* SCHACTER, 2003). HYMAN (*ibid*, p. 156) observou que ocorre um número menor de falsas memórias quando as pessoas podem “sentar-se em silêncio e pensar se o evento havia, de fato, ocorrido”.

ROSS *apud* SCHACTER (2003) observou uma característica da memória chamada **distorção**. Segundo o autor, muitas vezes as pessoas não têm lembranças claras e exatas sobre o que achavam ou sentiam no passado. Em vez disso, aponta, “suas conclusões sobre seus julgamentos e atividades passadas são feitas com base no presente” (*ibid*, p. 173). Há dois tipos de

distorção: a distorção de compreensão tardia, que se caracteriza pela tendência a ver um resultado de um acontecimento como inevitável em retrospectiva (“eu já sabia”); e a distorção de coerência, onde se reconstrói o passado para torná-lo coerente com o que sabemos no presente.

Com relação à distorção de compreensão tardia, as pessoas podem, por exemplo, lembrar mais facilmente incidentes e situações que confirmam um episódio já ocorrido. Por outro lado, segundo CARLI *apud* SCHACTER (2003), “quanto maior são as memórias falsas, maior é a distorção de compreensão tardia” (*ibid*, p. 183). Temos a tendência em confirmar o que nos “diz” a nossa memória, ainda que seja uma grande distorção, a acreditarmos na versão de outrem. Outro problema advindo da distorção é o que ALLPORT *apud* SCHACTER (2003) aponta como categorização feita pelo estereótipo.

Pesquisas recentes demonstram que as distorções estereotipadas podem ocorrer automaticamente, “sem que estejamos conscientes disso” (*ibid*, p. 190). Além disso, os estereótipos distorcem não somente a maneira como pensamos e nos comportamos, mas também como nos lembramos. GAZZANIGA *apud* SCHACTER (2003) propôs uma teoria neurofisiológica sobre o controle da memória. Segundo esse autor, há no hemisfério esquerdo do cérebro uma espécie de “intérprete” que utiliza o conhecimento geral na tentativa de organizar coerentemente nossa percepção psíquica do mundo. Ocorre que o hemisfério esquerdo, ao tentar essa organização, se vale de generalizações, deduções e racionalizações que acabam por cometer distorções de coerência e de compreensão tardia. A vantagem é que, para contrabalançar esse

desequilíbrio, o hemisfério direito atua regulando nossas percepções do mundo exterior, fazendo-as realistas, como um mediador crítico.

Outra importante característica da memória é a **persistência**. Essa tem uma estreita ligação com vivências que envolvem emoção. A emoção atua como que polarizando a atenção para determinado foco. Tal “foco” permanece claramente distinguível na memória. Por outro lado, informações periféricas, ainda que importantes, são perdidas em função do efeito do desvio da atenção. OCHSNER (2000) aponta que temos a tendência em lembrar experiências negativas mais do que positivas, e, com isso, também corremos o risco de recordar, com persistência, detalhes dolorosos de experiências que na verdade queríamos esquecer. O problema é que sabendo que queremos esquecer, acabamos nos lembrando, e o que é pior, lembramo-nos mais intensamente (WEGNER, 1994). Segundo PENNEBAKER *apud* SCHACTER (2003, p. 217), “a curto prazo, a persistência é praticamente uma consequência inevitável de experiências difíceis”.

Por outro lado, aponta, a longo prazo a forma de se abordar a persistência envolve “enfrentar, revelar e integrar essas experiências”. Há uma estrutura ligada às experiências difíceis: a amígdala (vide **Fig. 1**).

Finalmente, parece haver uma integração entre as características da memória de forma a permitir uma melhor adaptação àquilo que nos cerca. Assim aponta SCHACTER (2003, p. 250):

A memória recorre ao passado para informar o presente, preserva elementos de experiências atuais para futura referência e permite que voltemos ao passado quando desejamos. Os vícios da memória são também virtudes, elementos de uma ponte através do tempo, que permite que façamos uma ligação da mente com o mundo.

II.2 Memória e Performance Musical

A relação entre o nível de performance e compreensão de obras musicais parece estar bem documentada. Segundo FRANÇA (2001, p. 03):

(...) só podemos avaliar mais efetivamente a extensão da compreensão musical do indivíduo quando ele toca aquilo que pode realizar confortavelmente. Desta forma o problema da técnica é de alguma forma neutralizado para que a pessoa possa ter oportunidades de revelar o limite de sua compreensão musical.

Em outro estudo realizado por FRANÇA e MARGUTTI (2002), onde se objetivou identificar eventuais padrões de desenvolvimento da compreensão musical, a memória/memorização foi correlacionada a níveis mais altos de performance⁸. Desse modo, a memória tem sido muito freqüentemente empregada no campo da performance musical. Em entrevista publicada na *Revista Per Musi* (CAVAZOTTI e GANDELMAN, 2002), Janet Schmalfeldt⁹, ao ser perguntada sobre sua abordagem inicial numa peça, diz: “Busco memorizar uma nova peça, frase a frase, desde o princípio; o que requer um pensamento analítico (...)”. Segundo CASTRO (1997, f. 150), “em seu relacionamento estabelecido com a música, a memória se mostra fundamental no processo de constituição do sentido musical”; e argumenta: “(...) cabe à memória proceder a

⁸Foram aplicados critérios de SWANWICK. Para fonte primária consulte: SWANWICK, Keith. *Music, Mind, and Education*. 1.ed. Londres: Routledge, 1988. 169p.

⁹Importante pianista do cenário acadêmico, atuando como professora em várias instituições de ensino superior nos E.U.A.

interligação daquilo que de seu próprio material (música) é exposto, de modo que o sentido seja estabelecido" (*idem, ibidem*).

O processo de como se dá essa interligação música/memória é objeto de pesquisas há várias décadas. A primeira descrição sistematizada acerca da correlação da memória enquanto função cognitiva na música foi o relato feito pelo pai de Mozart (Leopold Mozart) em 1770 (ANDERSON, 1966 *apud* SLOBODA, 1985). Nessa passagem, o jovem Mozart, então com cinco anos de idade, proibido de ter acesso às partituras do *Miserere* de Gregorio Allegri (1582-1652), escutou por duas vezes tal música tocada numa missa e então a escreveu de memória. A questão é entender como se deu esse processo, se o mesmo é uma habilidade treinável ou nata e de que forma se estabelecem conexões entre o saber musical e as funções cognitivas na performance.

Há evidências de que a identificação da forma do material, sistematizado em unidades menores (organizado em pequenos grupos), otimiza a possibilidade de memorização. Um musicista experiente pode fazer isso reconhecendo padrões de linguagem numa peça musical. Por exemplo, a repetição do tema é um fundamento em muitas músicas, assim como certas progressões harmônicas.

A identificação da forma do material pode se dar a partir de uma percepção rítmica, visual (observação da notação na partitura), sonora, entre outras. Há uma conexão de muitas informações que contribuem para o reconhecimento de um idioma (tonal, modal ou atonal) ou um estilo musical.

Quanto mais familiarizado com essas informações está o indivíduo, mais facilmente poderá disponibilizar tais dados na memória, tornando a preparação da peça mais ágil e eficiente. Algumas vezes a mesma música é literalmente repetida, mas, quando essa é transposta ou transformada, a música inicial fornece uma estrutura para otimizar a percepção. Os seguintes exemplos ilustram questões relativas à forma, ritmo, estímulo visual e sonoro.

Exemplo 1



Exemplo 2



Fonte: SLOBODA, 1985, p. 94.

Embora os dois excertos tenham os mesmos tons, métrica e notas, o segundo apresenta-se mais difícil porque suas partes são menos familiares, além de também ter princípios de construção ou de movimento mais complexos.

A memória dá sentido à performance conectando as estruturas menores dentro de uma unidade maior. Há estudos que procuraram demonstrar que tipo de interferência poderia haver sobre a memória musical (DEUTSCH, SÉERGEANT, CUDDY *apud* SLOBODA, 1985). Verificou-se que o reconhecimento das alturas é parte fundamental desse processo. A adoção de um sistema padronizado de alturas (modos e escalas), possibilitou a nomeação dos

mesmos (cada um numa determinada frequência). Houve, a partir de então, uma correlação direta entre o som e o nome atribuído a esse.

Apesar disso, a capacidade de reconhecimento de cada altura isoladamente (chamada de “ouvido absoluto”) não se traduz necessariamente numa boa memória musical. Mais importante que esse, é o “ouvido relativo”, ou seja, a capacidade de correlacionar intervalos sonoros. Essa habilidade facilita o processo de conexão das estruturas numa peça musical. Felizmente, demonstrou-se que essa capacidade é treinável (SIEGEL e SIEGEL, 1977 *apud* SLOBODA, 1985). Isso é particularmente válido para o idioma tonal. Muitas evidências apontam para a importância de se estabelecer o tom ou centro tonal para a memorização de seqüências melódicas (DOWLING, BARTLETT, CUDDY *apud* SLOBODA, 1985).

Outros parâmetros, além da percepção das alturas (melodia e harmonia), são importantes para a formação de conexões na memória musical. As estruturas rítmicas, assim como a percepção subjetiva sobre o caráter fraseológico, fornecem material na construção dos nexos musicais.

Na música, tais relações estão em grande parte presentes na estrutura da composição. Geralmente, um compositor, deliberadamente, escreve pequenos segmentos que têm similaridades entre si e se conectam formando unidades maiores. É justamente descobrindo tais similaridades e conexões que os limites da memória são expandidos. Assim é que musicistas mais experientes são capazes de memorizar peças extensas. Parece haver um exercício que

gradativamente vai se otimizando, uma economia de decodificação que pode ser alcançada se as repetições (melódicas, harmônicas, rítmicas e de caráter) são identificadas e anotadas. Portanto, mesmo que haja ocorrências similares na sequência musical, essas podem ser codificadas uma vez apenas na memória e evocadas nos vários pontos ao longo da peça. Talvez, numa primeira escuta, o ouvinte não tenha como estabelecer todas as diferenças, mas se lembrará disso como algo que já tenha escutado.

No meio acadêmico, sobretudo no universo composicional, a notação musical tem grande relevância e é preponderante na estruturação das unidades musicais. Por outro lado, ao se considerar a linguagem oral (ou sonora), podemos estabelecer caminhos diferentes e complementares com relação à memória musical na performance. Quando se fala em “aprender de ouvido”, está em questão a apreensão de estímulos que muitas vezes ocorrem em bloco: estímulo visual, corporal e sonoro. Parece ser uma linguagem que se caracteriza pelo global, pela unidade do conjunto enquanto que o discurso literário (inclusive o da notação musical) traz consigo as vantagens complementares daquilo que se pode observar em partes, analisar em estruturas, células que compõem o todo.

Conforme se aguça a percepção musical, não só estímulos concretos como a notação ou os próprios sons vão formando a memória, mas, também, estímulos complexos e elaborados relacionados às emoções. Essas podem ser produzidas a partir da música, criando-se uma relação afetiva, ou podem ser

evocadas para contribuir para o melhor entendimento de uma determinada peça; é o que é denominado de indução perceptiva (SLOBODA, 1985).

A memória é, portanto, parte de um complexo processo de apreensão do sentido musical. Tal processo é treinável e envolve estímulos que vão do concreto ao abstrato conforme o grau de elaboração e sofisticação da performance musical.

III. FENOMENOLOGIA

O presente trabalho propõe um melhor entendimento da vivência musical pertinente ao grupo *Trombominas*. Para tanto, é necessária uma abordagem que se aproxime essencialmente da experiência musical, sem, contudo, se distanciar do contexto mais amplo ao qual estão inseridos os indivíduos em questão. Nesse sentido, a fenomenologia é o referencial apropriado. A fenomenologia é um campo da filosofia que busca descrever os fenômenos a partir da consciência subjetiva dos objetos. Da mesma forma, a fenomenologia da música aborda essas questões de maneira mais particularizada. Partindo dos referenciais que serão descritos a seguir, será empregada a entrevista como metodologia para o registro das impressões referentes ao processo da performance musical assim como questões relativas à memória e seu papel na preparação individual.

III.1 Fenomenologia e Fenomenologia da Música

Em fins do século XIX e princípios do século XX, havia uma crise entre o Positivismo e o Irracionalismo. Edmund Husserl (1859-1938), filósofo alemão, postulou uma terceira via, uma possibilidade que nos colocaria no mesmo plano da realidade, antes de todo raciocínio (DARTIGUES, 1973), preocupando-se em conhecer as coisas a partir delas mesmas, sem preconceitos ou argumentações (CARVALHO, 1997). A esse respeito, LYOTARD (1954, p. 9) comenta: “O célebre “por entre parênteses” consiste em primeiro lugar, em dispensar uma cultura, uma história, em refazer todo o saber elevando-se a um não saber radical”.

Husserl propôs o entendimento dos fenômenos. Tal entendimento teria como meta o conhecimento da vivência de determinada realidade por meio da descrição dos fenômenos, feita de forma mais completa e fiel possível, isenta do juízo dos fatos (RIBEIRO, 2003). Uma vez conseguida a descrição do fenômeno, chega-se à sua essência. A essência é o objeto da pesquisa fenomenológica. Segundo RIBEIRO (2003), a essência é o conceito universal ou forma capaz de se verificar invariavelmente em diferentes indivíduos, aquilo que permanece idêntico através das variações (LYOTARD, 1954).

O método fenomenológico parte da intuição ou da consciência dos objetos. A redução é o recurso da fenomenologia para se chegar ao fenômeno como tal, ou à essência. A redução fenomenológica consiste em retornar à experiência vivida e sobre ela fazer uma profunda reflexão que permita chegar à essência do conhecimento. Esse conhecimento tem como objetivo a apreensão do sentido ou do significado da vivência subjetiva (FORGUIERI, 1993). Sobre a

vivência subjetiva, LYOTARD (1954, p. 21) aponta: “Todo objeto é objeto para uma consciência (...) importa descrever neste momento o modo como eu conheço o objeto e como o objeto é para mim”.

A fenomenologia foi, assim, sistematizada no início do século XX (1901) com o primeiro trabalho sobre o assunto¹⁰. A partir de então, outras áreas do conhecimento passaram a se valer da fenomenologia. Na área da psiquiatria, a investigação fenomenológica surgiu na Europa, com Karl Jaspers (1913), que, com a publicação de sua obra *Psicopatologia Geral*, marcou o surgimento da psiquiatria fenomenológica. Na área da psicologia, os primeiros trabalhos surgiram nos Estados Unidos na década de 1970 (FORGHIERI, 1993). Em outros domínios também houve a influência fenomenológica, notadamente nas áreas da vida afetiva e religião (SCHELER), artes (GEIGER e INGARDEN), direito, sociologia, etc (DARTIGUES, 1993). Em 1928, Roman Ingarden¹¹, após publicar *A Obra de Arte Literária*, expandiu sua discussão também para a música.

A fenomenologia, no contexto do presente trabalho, é algo que potencialmente nos permite aproximarmo-nos da vivência dos sujeitos enquanto artistas, captando aquilo que essencialmente os conduz na performance musical. A esse respeito, CLIFTON (1983) busca aplicar o método fenomenológico à vivência musical. Para tanto, estabeleceu essências que constituem o fenômeno musical: **tempo, espaço, elemento lúdico e sentimento**.

¹⁰Para detalhes, ver fonte: HUSSERL, E. *Investigações lógicas*. Tradução de Zeljko Loparic e Andréia Maria Altino de Campos Loparic. São Paulo: Nova Cultural, 1996. 224 p. Título original: *Logische untersuchungen*.

¹¹Filósofo polonês (1893-1970), aluno de Husserl.

A percepção temporal (o **tempo**) na música diz respeito à vivência subjetiva de um tempo que não é o cronológico, e, sim, o das lembranças evocadas a partir de mecanismos de reconhecimento de estruturas musicais. Tal reconhecimento pode ser imediato (retenção) ou uma expectativa daquilo que reconduz a algo conhecido há pouco (protensão) ou mais remotamente (reprodução).

O **espaço**, segundo CLIFTON, emana da percepção das texturas. Esse, portanto, não é geométrico ou palpável. É o resultado da percepção simultânea da percepção das alturas, timbre e textura, que registra profundidade. A estruturação composicional determina o espaço fenomenológico na música, descrito como relevos.

O **elemento lúdico** nos remete à idéia de jogo. É o jogo que ocorre na construção composicional, no processo de reconhecimento de formas, na preparação na performance e na apreciação musical. É como um quebra-cabeça, que se revela conforme as peças vão se encaixando. Vivenciar cada “encaixe” faz parte da experiência do elemento lúdico na música.

O **sentimento** é como uma decorrência das outras essências, na medida em que se traduz no sentimento de posse, a sensação recíproca e irreversível de fazer parte um do outro: Música \Leftrightarrow Sujeito.

O trabalho de captar essas essências na rotina de um grupo e conectá-las ao cotidiano dos indivíduos requer um instrumento que traduza não só aspectos específicos relativos à música, mas que, também, de forma igualmente

importante, revele vivências que possam ser detectáveis em âmbitos progressivamente mais abrangentes.

Assim sendo, tem-se que a fenomenologia da música está contida no universo da fenomenologia. A questão é que os sujeitos aos quais será aplicada uma entrevista não têm uma experiência apenas musical. Na unidade de cada sujeito estabelecem-se seus vários laços com os mais diversos campos, inclusive com a música. Não bastaria, portanto, “pinçar” apenas aspectos relativos à música, ainda que esses, supostamente, sejam a ênfase de determinado discurso. A fenomenologia da música seria, então, no contexto das entrevistas, algo que possa auxiliar na interpretação de aspectos aplicados à música. Entretanto, ao nos aproximarmos dos sujeitos em questão, o fazemos da forma mais integral e autêntica possível, buscando revelar aspectos não só musicais, mas também vivências outras que se integram ao processo da performance musical.

III.2 A Experiência Fenomenológica num Grupo de Trombones

III.2.1 Breve Histórico do Grupo

O Grupo *Trombominas* surgiu em fev/2000, a partir da disciplina Música de Câmara na Escola de Música da UFMG. Quatro colegas em vários períodos do curso, com a mesma demanda – constituir um grupo para se preparar ao longo do semestre letivo – se reuniram para organizar tal atividade, muito

incentivados pelo então Prof. Paulo Lacerda¹², o qual já tinha tido experiência semelhante, participando do Quarteto *Trombonias*¹³ na década de 1990.

Felizmente, o grupo não se limitou às formalidades curriculares e continuou sistematizando sua forma de preparação. Desde então, vem participando de variados eventos, entre os quais se destacam os Encontros Latino-Americanos de Trombonistas, que ocorrem anualmente, e diversos Festivais de Inverno em Minas Gerais (Ouro Preto, Diamantina, São João Del Rei, etc.).

Em 2001, participando do *I Concurso de Jovens Cameristas*, promovido pela Escola de Música da UFMG, o Grupo *Trombominas* foi premiado com o segundo lugar geral. Nesse momento já havia uma “consciência” de que aquele grupo tinha certos aspectos especiais, particularidades que refinavam a vivência musical.

Nesse contexto, o grande diferencial, pelo menos dentro desse universo em que o grupo atua, foi a preparação se valendo da memorização. Não há partitura na apresentação: a peça é apresentada em bloco, na tentativa de uma comunicação integral. Por várias oportunidades já se falou sobre isso, fazendo uma analogia com o teatro: os atores se valem de um texto para comunicarem algo, texto esse, que, no caso do teatro, é inexoravelmente abandonado. O que se faz no Grupo *Trombominas* é isso; abandona-se o “texto” e apropria-se da

¹²Paulo Roberto Lacerda (Paulão) (1958-2003), atuou como professor na Escola de Música/UFMG no período de 1990-2003.

¹³O Quarteto *Trombonias* era formado por músicos integrantes da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (OSMG).

música, deixando-se, ao mesmo tempo, que essa, por sua vez, se aposse do *Trombominas*.

Em 2002, por ocasião do Encontro Latino-Americano de Trombonistas (Salvador/BA), houve a oportunidade de construir uma performance meio “híbrida”, com elementos cênicos, de dança, e, essencialmente, musical¹⁴ (vide **Fig. 3**). Foi, realmente, uma mostra consistente dessa nova proposta de trabalho.

Recentemente, o grupo foi convidado a se apresentar no Conservatório Nacional de Paris (França), em Haslach (Alemanha) e no Encontro da Associação Internacional de Trombonistas em Helsinque (Finlândia).

Atualmente, o Grupo *Trombominas* é integrado pelos seguintes artistas: Marcos Flávio de Aguiar Freitas, Pedro Aristides de Castro, Fredson Monteiro, Sérgio de Figueiredo Rocha e Renato Rodrigues Lisboa (vide **Fig. 4**).

¹⁴Espetáculo “Suíte Brasileira”, baseado na *Suíte para Quatro Trombones* do compositor Ernst Mahle, dirigido por Anderson Aníbal.



Fig. 3 - Preparação para a performance em Salvador/BA (2002)

Da esq. p/ dir: Ednilson Gomes, Sérgio Rocha, Marcos Flávio Aguiar e Renato Lisboa.



Figura 4 - Fotografia tirada momentos antes de uma apresentação na Escola de Música da UFMG (2004)

Da esq. p/ dir: Marcos Flávio, Fredson, Pedro, Sérgio e Renato.

III.2.2 Entrevista

Para que a vivência subjetiva dos componentes do Grupo *Trombominas* pudesse ser registrada e manipulada como dados, havia a necessidade de se empregar um instrumento que preservasse as impressões de cada um.

A técnica escolhida para a coleta de informações foi a entrevista semi-estruturada. Tal técnica corrobora com a abordagem fenomenológica desse estudo, ao privilegiar o subjetivo, aquilo que parte da vivência do sujeito. Segundo LAVILLE e DIONNE (1999, p. 188), a entrevista semi-estruturada se caracteriza por: “(...) uma série de perguntas abertas, feitas verbalmente em uma ordem prevista, mas na qual o entrevistador pode acrescentar perguntas de esclarecimento”.

Além disso, parece ter vantagens sobre o questionário, já que permite uma flexibilidade, o que pode vir a esclarecer pontos importantes no transcorrer da entrevista. Por outro lado, tal flexibilidade pode tornar menos uniformes tanto as perguntas quanto as respostas. Para evitar esse problema, foram estabelecidas categorias de informações as quais se enquadram em eixos temáticos, denominados de **enfoques** (vide **anexo**, p. 49).

As entrevistas foram gravadas em MD (num total de cerca de duas horas) e transcritas literalmente. Em um segundo momento da entrevista foram acrescentadas perguntas complementares a fim de tornar mais claros alguns pontos. A estrutura final da entrevista encontra-se no **anexo** (vide p. 49). Para preservar as informações pessoais, de forma a torná-las anônimas, os

entrevistados serão denominados de A, B, C e D. Obviamente, aquele que seria o quinto entrevistado não foi incluído por ser o próprio entrevistador. Serão transcritas passagens de cada entrevista, as quais, pela sua relevância, podem traduzir as impressões e concepções subjetivas, constituindo-se num material que revela as características gerais de cada entrevistado em conexão com o grupo, ou seja, fornece “noções da totalidade” (BOGDA e BIKLEN *apud* DEL BEN, 2001, p. 82). Após essa fase de organização do material, serão desenvolvidos sete constructos a partir dos quais os dados poderão fornecer um perfil relativo aos eixos temáticos (enfoques). Nesses constructos, além da síntese por entrevistado, constará também um **núcleo comum**, que traduz concepções subjetivas comuns relativas ao eixo temático (enfoque) correspondente.

III.2.2.1 Resultados – Fragmentos das Entrevistas

III.2.2.1.a - Entrevistado “A”

Formação Profissional

“Comecei com nove anos na Banda de Música (...)”

“Os bailes eu estou deixando (...) porque são muito cansativos (...)”

“(...) estou atuando como regente auxiliar...”

“No choro estou desenvolvendo um trabalho de músicas que não são tocadas...vou gravar um CD”

“Estou lecionando na UFMG”

“Na performance minha prioridade é o choro”

“A minha prioridade é o retorno financeiro, porque a gente precisa comer, mas bem empatado com ele é a satisfação de você estar num lugar onde é reconhecido”.

Concepções em Performance Musical

“Performance musical é você conseguir repassar a informação (...) com qualidade”

“A performance musical é você entender a história e contá-la ao mesmo tempo”

“Eu toco para diferentes platéias”

“Se eu for tocar numa orquestra, no fosso, para ser pano de fundo de uma ópera, eu vou ter uma postura corporal; se for o solista, à frente da orquestra, a minha postura vai ser outra”

“O grupo *Trombominas* foi uma coisa além de tecnicamente boa, uma coisa filosoficamente boa para minha vida, para tudo...”

“(...) a gente descobriu muita coisa junto e todos cresceram muito com a formação do grupo”

“(...) descobrir esse mistério de se tocar de cor, que não é tão difícil, isso tudo o grupo ajudou, acho que em tudo na vida quando você tem mais pessoas para dividir a carga fica melhor (...)”

“(...) um vai ajudando o outro, um vai puxando o outro...o grupo *Trombominas* foi essencial para minha formação”

“Eu e o *Trombominas* somos a mesma coisa (...)”

“Quando eu sinto que estou evoluindo, sinto que o *Trombominas* também está evoluindo, porque é o grupo, é um bloco (...)”

Sobre tocar de cor: “sinto um prazer (...) acredito que seja dado à sensação de domínio sobre a peça, domínio sobre a performance. Me sinto melhor musicalmente, sensação de liberdade. Percebo a música caminhando e fazendo parte de mim, sem muletas”

Concepções relacionadas à preparação

“(...) cada dia que eu estou tocando, estou pensando na apresentação (...) como se estivesse tocando na hora, e isso vai me deixando tranquilo”

“Eu me preparo assim, musicalmente e mentalmente”

“Pra mim, não há diferença de preparação para minha performance individual ou em grupo”

“Acho que a rotina, a primeira coisa é a cobrança de mim mesmo, pra não estar atrapalhando o grupo (...)”

“(...) é sempre estar me preparando e estudando as peças que a gente programa para apresentar, principalmente porque nosso repertório é memorizado, então tem que se ter um cuidado muito sério com isso, não dá pra fazer nada de última hora”

III.2.2.1.b - Entrevistado “B”

Formação Profissional

“Minha formação começou na 6ª série (...) na época tinha a matéria de canto orfeônico”

“(...) com a fundação da Banda de Música, tudo começou, praticamente”

“Atualmente eu trabalho tanto com erudito quanto popular”

“(...) a questão da distribuição do tempo para as atividades é complicada...as apresentações sempre chocam”

“Eu sempre priorizo as coisas que vão me trazer algum engrandecimento na questão musical, pois não é só a questão financeira, eu priorizo muito o lado musical”

“(...) dispenso qualquer outro trabalho para estar atuando numa ópera, mesmo que eu esteja ganhando um pouco menos, mas eu priorizo”

“(...) não é todo dia que a gente pode estar tocando nesses grupos, numa ópera e em certas apresentações eruditas, por exemplo”

Concepções em Performance Musical

“(...) não é só a questão de estar à frente do palco...é um todo, é a questão de estar tocando, de estar transmitindo alguma coisa através de sua presença física”

“Eu endereço a minha performance não só às pessoas que estão querendo ouvir, mas também que estão querendo ver...”

“Cada grupo tem uma característica. Em certos grupos a performance requer uma maior concentração”

“Acho que o *Trombominas* é um grupo muito coeso...pra mim é uma experiência fantástica, porque é o grupo mais performático entre todos que eu já participei”

Sobre tocar de cor: “a percepção musical se amplia em todos os sentidos”

“Consigo perceber com mais nitidez os instrumentos que estão à minha volta, além de ter mais liberdade para desenvolver minha performance”

“me ajuda na concentração”

“Tocar de cor é como se estivesse passeando de bicicleta e ao invés de olhar para a roda ou para o guidom estou admirando e me deliciando com a paisagem”

Concepções relacionadas à preparação

“(...) estabelecidas as peças, tenho sempre em mente, principalmente nos últimos dois anos, a questão da memorização mesmo, a preparação começa aí”

“Na preparação da peça eu não pego só o tocar, eu pego a preparação corporal e mental...procuro tocar imaginando as pessoas”

“Quando possível, me preparo no local onde vou me apresentar, já imaginando as pessoas que vão estar lá; assim, quando chegar o momento, eu já estou familiarizado mentalmente falando”

“A preparação física eu acho muito importante na performance”

“(...) peças eruditas requerem mais atenção que no campo popular”

“Em trabalhos solo, você se prepara dentro da sua concepção, por outro lado, atuando em grupos maiores, você se prepara em função da concepção da pessoa que está à frente”

“Eu já pego as peças pensando na questão da memorização e fica muito mais fácil trabalhar assim”

III.2.2.1.c - Entrevistado “C”

Formação Profissional

“Comecei na Banda de Música aos nove anos”

“Atuo na Orquestra Sinfônica do Estado de Minas Gerais (OSMG), Quinteto de Metais, Grupo *Trombominas*, Coral de Trombones da UFMG, Orquestra da UNI-BH e Banda Sinfônica do Sesi/MG”

“Minha prioridade é a orquestra, porque é meu emprego, mas nem por isso deixo de dar atenção aos outros grupos, pois faço isso com prazer”

Concepções em Performance Musical

“Você estar no palco para tocar é o final...o ensaio, o estudo da peça com e sem o instrumento, o processo, enfim...é a performance”

“O público é muito variado”

“Performance é um processo que vai da concepção à execução”

“O que mais se diferencia entre os grupos onde participo é o *Trombominas*, pela forma como a gente lida com isso, a maneira de estar no palco, a maneira de ensaiar...”

“(...) tocar de cor pra gente é um princípio básico (...)”

“No *Trombominas*, desde o princípio da preparação você já vê a peça de outra forma, já está criando relações para decorar a música, o que diferencia também o estudo”

“Pra mim, essa questão de tocar de cor é um dos principais marcos do *Trombominas* (...) fazer uma parte um pouco teatral e isso é uma coisa muito importante que a gente nem sabia que tinha e foi acontecendo no grupo”

“(...) é uma experiência fantástica (...) é uma coisa que acorda na gente essa coisa de tocar de cor, perceber outras coisas, de sentir mais a música com isso”

“A emoção é forte (...) é um momento tão prazeroso e eu vivo mais a música com essa prática [tocar de cor], parece que dessa forma a gente faz mais música e o resultado é musical e tranquilo (...) é muito bom e emocionante”

“Quando eu vou tocar de cor, naturalmente eu estudo mais”

“(...) isso faz com que eu esteja bem seguro (...) sinto maior prazer tocando assim (...) a movimentação no palco é diferente (...) posso ver mais meus amigos e a interação é maior”

“Podemos enfatizar certa frase ou motivo da música através do corpo, (...) brincar, dançar, etc”

“(...) pra mim é um grande prazer tocar de cor”

Concepções relacionadas à preparação

“(...) eu estudo diferente no *Trombominas*, porque eu vou decorar, (...) vou ter que estudar mais”

“Sinto que a gente ensaia muito com a partitura para a música entrar na cabeça mesmo, até ficar uma coisa automática, uma música muito conhecida pra gente”

“(...) há momentos em que eu vejo a partitura na minha frente [mente], eu sei a contagem, vejo a partitura na minha cabeça”

“(...) procuro ver a apresentação como uma consequência natural e tranqüila dos últimos meses/semanas da preparação”

III.2.2.1.d - Entrevistado “D”

Formação Profissional

“(...) comecei na Escola de Música da Banda, em 1991”

“Minha atividade principal toma quase todo meu tempo”

“Na medida do possível, continuo no *Trombominas* e no Coral de Trombones da UFMG”

“A minha prioridade é o *Skank*, porque é o que me dá o meu sustento”

Concepções em Performance Musical

“Performance é o tocar ao vivo, é necessário o público, alguém se apresenta para outrem”

“O público depende do grupo (...) o *Trombominas* se apresenta onde se abrir espaço (...)”

“Performance, seja qual for, está ligada à intenção de fazer arte”

“Em grupos menores os solos são mais descobertos enquanto que nos maiores os erros são menos perceptíveis, ainda que não desejáveis”

“Há grupos que permitem você ficar mais solto, outros não, isso depende do caráter do repertório”

“Estar no *Trombominas* é prazeroso”

“A percepção que tenho do *Trombominas* vem muito daquilo que a gente escuta depois do concerto (...) em geral é uma idéia de respeito, de coisa séria, que tem muito conteúdo, uma coisa poderosa, que impõe (...) uma coisa bem trabalhada”

“O *Trombominas* é um grupo especial, tanto pela qualidade musical quanto pelo acontecimento que é [uma apresentação] (...) um todo”

Concepções relacionadas à preparação

“(...) o mais importante é trazer a música para dentro de mim, ficar íntimo da música (...); pra mim, o melhor recurso para isso tem sido escutar gravações”

“(...) o mais importante é a vivência do artista com a música que vai ser tocada”

“Na preparação pode-se simular a apresentação, e, nessa preparação há diferentes ênfases, dependendo do grupo. A mesma música pode ser tocada por um quarteto, um coral ou uma orquestra, mas há particularidades (volume, timbre, dinâmicas, etc)”

“(...) no *Trombominas* há muitas particularidades, uma delas é a facilidade de tocar junto, a convivência (...) a facilidade é em função da simpatia”

“Na hora que junta é fácil, as coisas fluem facilmente, como uma mágica (...) quando junta é uma experiência complementada pelo conjunto, naquilo que cada um tem de melhor”

III.3 Constructos

A partir dos fragmentos das entrevistas, foi elaborada uma síntese na qual são propostos dois perfis: um perfil individual e outro, coletivo, relativo às categorias de informações dos enfoques (vide **Quadros 1 a 7**).

Quadro 1 – Constructo 1	
Enfoque	Entrevistado “A”
Contextualização pessoal na performance musical	.Início em torno dos dez anos. .Várias atividades concomitantes. .Emprego como músico. .Aspectos relevantes na priorização das atividades: valorização econômica, artística e profissional.
Caracterização pessoal sobre o universo da performance musical	.Performance como comunicação. .Performance para públicos variados. . <i>Trombominas</i> : uma experiência importante. .Valorização da experiência de tocar de cor, correlacionada com liberdade, prazer, domínio. .Cumplicidade na performance em grupo.
Descrição de elementos constitutivos da preparação performática individual em conexão com o coletivo	.Preparação mental da apresentação. .Rotina técnica com memorização. .Individual em contigüidade com o grupo.

Quadro 2 – Constructo 2	
Enfoque	Entrevistado “B”
Contextualização pessoal na performance musical	.Início em torno dos doze anos. .Várias atividades concomitantes. .Aspectos relevantes na priorização das atividades: relevância para formação artística.
Caracterização pessoal sobre o universo da performance musical	.Performance como comunicação. .Performance dirigida a quem quer escutar/ver. . <i>Trombominas</i> : uma experiência fantástica, um grupo coeso, diferente. .Cumplicidade na performance em grupo. . Valorização da experiência de tocar de cor, correlacionada com liberdade, prazer, domínio.
Descrição de elementos constitutivos da preparação performática individual em conexão com o coletivo	.Rotina técnica com memorização. .Preparação mental e corporal para a apresentação.

Quadro 3 – Constructo 3	
Enfoque	Entrevistado “C”
Contextualização pessoal na performance musical	<ul style="list-style-type: none"> .Início em torno dos dez anos. .Várias atividades concomitantes. .Emprego como músico. .Aspectos relevantes na priorização das atividades: econômico e prazer.
Caracterização pessoal sobre o universo da performance musical	<ul style="list-style-type: none"> .Performance para públicos variados. .Performance é um processo que vai da concepção à execução. .<i>Trombominas</i>: é um grupo diferente. .Cumplicidade no grupo. . Valorização da experiência de tocar de cor, correlacionada com prazer, experiência fantástica, emoção, segurança, maior interação e liberdade corporal.
Descrição de elementos constitutivos da preparação performática individual em conexão com o coletivo	<ul style="list-style-type: none"> .Rotina técnica com memorização. .Individual em contigüidade com o grupo. .Preparação para a apresentação como um processo contínuo.

Quadro 4 – Constructo 4	
Enfoque	Entrevistado “D”
Contextualização pessoal na performance musical	<p>.Início em torno dos onze anos.</p> <p>.Uma atividade remunerada com exclusividade compulsória e atividades em tempo complementar.</p> <p>.Aspectos relevantes na priorização das atividades: económico.</p>
Caracterização pessoal sobre o universo da performance musical	<p>.Performance como comunicação.</p> <p>.Performance para públicos variados.</p> <p>.Performance: intenção de fazer arte.</p> <p>.<i>Trombominas</i> é prazer, respeito, densidade.</p> <p>.<i>Trombominas</i> é um grupo especial onde há cumplicidade.</p>
Descrição de elementos constitutivos da preparação performática individual em conexão com o coletivo	<p>.Intimidade com a música através, sobretudo, da escuta de gravações.</p> <p>.Buscar vivenciar a música.</p> <p>.Observar particularidades de cada grupo na preparação.</p> <p>.A convivência e a simpatia facilitam a preparação.</p> <p>.Individual em contigüidade com o grupo.</p>

Quadro 5 – CONSTRUCTO 5		
ENFOQUE	SÍNTESE	
	POR ENTREVISTADO	NÚCLEO COMUM
Contextualização pessoal na performance musical	<p>Entrevistado “A” .Início em torno dos dez anos. .Várias atividades concomitantes. .Emprego como músico. .Aspectos relevantes na priorização das atividades: valorização econômica, artística e profissional.</p> <p>Entrevistado “B” .Início em torno dos doze anos. .Várias atividades concomitantes. .Aspectos relevantes na priorização das atividades: relevância para formação artística.</p> <p>Entrevistado “C” .Início em torno dos dez anos. .Várias atividades concomitantes. .Emprego como músico. .Aspectos relevantes na priorização das atividades: econômico e prazer.</p> <p>Entrevistado “D” .Início em torno dos onze anos. .Uma atividade remunerada com exclusividade compulsória e atividades em tempo complementar. .Aspectos relevantes na priorização das atividades: econômico.</p>	<p>.Início em torno dos dez-doze anos.</p>

Quadro 6 – CONSTRUCTO 6		
ENFOQUE	SÍNTESE	
	POR ENTREVISTADO	NÚCLEO COMUM
Caracterização pessoal sobre o universo da performance musical	<p>Entrevistado “A”</p> <p>.Performance como comunicação. .Performance para públicos variados. .<i>Trombominas</i>: uma experiência importante. .Valorização da experiência de tocar de cor, correlacionada com liberdade, prazer, domínio. .Cumplicidade na performance em grupo.</p>	<p>.Performance dirigida a públicos variados. .<i>Trombominas</i> é um grupo diferente, especial, fantástico. .Tocar de cor: prazer. .Cumplicidade em grupo.</p>
	<p>Entrevistado “B”</p> <p>.Performance como comunicação. .Performance dirigida a quem quer escutar/ver. .<i>Trombominas</i>: uma experiência fantástica, um grupo coeso, diferente. .Cumplicidade na performance em grupo. . Valorização da experiência de tocar de cor, correlacionada com liberdade, prazer, domínio.</p>	
	<p>Entrevistado “C”</p> <p>.Performance para públicos variados. .Performance é um processo que vai da concepção à execução. .<i>Trombominas</i>: é um grupo diferente. .Cumplicidade no grupo. . Valorização da experiência de tocar de cor, correlacionada com prazer, experiência fantástica, emoção, segurança, maior interação e liberdade corporal.</p>	
	<p>Entrevistado “D”</p> <p>.Performance como comunicação. .Performance para públicos variados. .Performance: intenção de fazer arte. .<i>Trombominas</i> é prazer, respeito, densidade. .<i>Trombominas</i> é um grupo especial onde há cumplicidade.</p>	

Quadro 7 – CONSTRUCTO 7		
ENFOQUE	SÍNTESE	
	POR ENTREVISTADO	NÚCLEO COMUM
<p>Descrição de elementos constitutivos da preparação performática individual em conexão com o coletivo</p>	<p>Entrevistado “A” .Preparação mental da apresentação. .Rotina técnica com memorização. .Individual em contigüidade com o grupo.</p> <p>Entrevistado “B” .Rotina técnica com memorização. .Preparação mental e corporal para a apresentação.</p> <p>Entrevistado “C” .Rotina técnica com memorização. .Individual em contigüidade com o grupo. .Preparação para a apresentação como um processo contínuo.</p> <p>Entrevistado “D” .Intimidade com a música através, sobretudo, da escuta de gravações. .Buscar vivenciar a música. .Observar particularidades de cada grupo na preparação. .A convivência e a simpatia facilitam a preparação. .Individual em contigüidade com o grupo.</p>	<p>x—x—x—x—x</p>

IV. DISCUSSÃO E CONCLUSÃO

A idéia básica do trabalho foi correlacionar um aspecto relevante presente na rotina do Grupo *TROMBOMINAS* e fazer uma reflexão fundamentada em questões relativas à fenomenologia. Dessa forma, a memória foi eleita como um ponto de conexão com o fazer musical do grupo. Certamente poderia haver inúmeras outras possibilidades.

A elaboração dos constructos permitiu que se observassem objetivamente aspectos relevantes da vivência do Grupo *Trombominas*. A valorização da formação artística foi um aspecto muito comentado enquanto parte da contextualização pessoal na performance musical. Por outro lado, revelaram-se dicotomias presentes no cotidiano de cada um, mostrando conflitos profissionais: Ao mesmo tempo em que o aspecto econômico é priorizado por questões de “sobrevivência”, o “prazer” é apontado como fundamental na escolha das atividades profissionais. Além disso, esse mesmo “prazer” foi reincidentemente colocado como algo que acompanha a vivência musical do Grupo. Nesse contexto, o prazer correlaciona-se com uma das essências fenomenológicas descritas por CLIFTON: o sentimento, trazendo na “posse”, enquanto uma “simbiose” entre a música e o sujeito, conhecimento que fornece a sensação recíproca de possuir e ser possuído.

A “posse” parece viabilizar outro aspecto enfatizado nas entrevistas com relação ao entendimento pessoal a respeito da performance musical: a **comunicação**. Ao longo das entrevistas, observam-se vários níveis de

comunicação, os quais se dão de forma gradativamente mais complexa e ampla, como proponho a seguir:

Seguindo-se a cada nível, são transcritas passagens das entrevistas.

- a. Entre o indivíduo e a música: Estabelecendo-se conexões entre informações contidas na música e o entendimento do indivíduo sobre ela.

“Percebo a música caminhando e fazendo parte de mim, sem muletas” (Entrevistado “A”).

“(…) estabelecidas as peças, tenho sempre em mente, principalmente nos últimos dois anos, a questão da memorização mesmo, a preparação começa aí” (Entrevistado “B”).

“(…) o estudo da peça com e sem instrumento, o processo, enfim... é a performance” (Entrevistado “C”).

“Há momentos em que eu vejo a partitura na minha frente [mente], eu sei a contagem, vejo a partitura na minha cabeça” (Entrevistado “C”).

“(…) o mais importante é trazer a música para dentro de mim, ficar íntimo da música (...)” (Entrevistado “D”).

“(…) o mais importante é a vivência do artista com a música que vai ser tocada” (Entrevistado “D”).

- b. Consigo próprio: O indivíduo estabelece associações cada vez mais complexas para o entendimento da música, porém, tais informações já não partem apenas da música, mas do seu próprio background.

“Na preparação da peça eu não pego só o tocar, eu pego a preparação corporal e mental... procuro tocar imaginando as pessoas” (Entrevistado “B”).

“Quando possível, me preparo no local onde vou me apresentar” (Entrevistado “B”).

“A preparação física eu acho muito importante na performance” (Entrevistado “B”).

“Cada dia que eu estou tocando, estou pensando na apresentação (...) como se estivesse tocando na hora, e isso vai me deixando tranquilo” (Entrevistado “A”).

- c. Entre o indivíduo e o grupo: a conexão entre os componentes permite que o “algo mais” aconteça e que haja cumplicidade na performance.

“Eu e o *Trombominas* somos a mesma coisa” (Entrevistado “A”).

“Tocando de cor consigo perceber com mais nitidez os instrumentos que estão à minha volta” (Entrevistado “B”).

Comentando sobre o “tocar de cor”: “Isso faz com que eu esteja bem seguro (...) sinto mais prazer tocando assim (...) a movimentação no

palco é diferente (...) posso ver mais meus amigos e a interação é maior” (Entrevistado “C”).

“No *Trombominas* há muitas particularidades, uma delas é a facilidade de tocar junto, a convivência (...) a facilidade é em função da simpatia” (Entrevistado “D”).

“(...) quando junta é uma experiência complementada pelo conjunto, naquilo que cada um tem de melhor” (Entrevistado “D”).

- d. Entre o grupo e o público: corolário de uma conjunção de fatores que se estabelece idealmente entre o próprio grupo e o público.

“Acho que o *Trombominas* é um grupo muito coeso... pra mim é uma experiência fantástica, porque é o grupo mais performático entre todos que eu participei” (Entrevistado “B”, referindo-se à interação com o público).

“O que mais se diferencia entre os grupos onde participo é o *Trombominas*, pela forma como a gente lida com isso, a maneira de estar no palco (...)” (Entrevistado “C”, referindo-se à interação com o público).

“Performance é o tocar ao vivo, é necessário o público, alguém se apresenta para outrem” (Entrevistado “D”).

O ambiente amistoso no grupo realmente tem trazido uma cumplicidade no aprendizado e tem contribuído para a otimização do rendimento dos ensaios. Nesse contexto, é possível coexistirem várias linguagens (escrita, oral, sonora, corporal, etc) na performance musical. A respeito do corpo e sua vinculação à percepção, é adequada a noção de Merleau-Ponty sobre a participação corporal enquanto constituinte mesmo das coisas, “algo que se dissolve no mundo de modo que não se possa mais separá-los” (MACIEL, 1997, p. 132).

A memória, no contexto do Grupo Trombominas, tem atuado como um determinante facilitador do sentido musical, e, enfim, da comunicação, nos seus vários níveis, como dito. É a construção, permanente, diária e persistente de uma possibilidade. É necessária, realmente, uma conjunção de fatores, como se estivéssemos à espera de um fenômeno natural, na expectativa de que algo raro e fascinante como o “arco-íris” pode, de fato, a qualquer

momento, acontecer: Há uma série de eventos que, coexistindo no momento certo, permitem que a “música”, em sua plenitude, aconteça.

A memória também permite e viabiliza a intimidade. Somos íntimos de muitas coisas que às vezes nem nos damos conta. SACKS (2000, p. 70) descreve um caso de um paciente chamado Greg, cuja lesão cerebral destruía toda possibilidade de se tornar íntimo de alguém ou de algo:

A memorização de ordem superior é um processo de múltiplos estágios, envolvendo a transferência de percepções, ou sínteses perceptivas, da memória de curta duração para a de longa duração. É apenas essa transferência que deixa de ocorrer em pessoas com lesões do lobo temporal. Portanto, Greg pode repetir uma sentença complicada com total exatidão e entendimento no momento em que a ouve, mas em três minutos, ou antes de se distrair por um instante, não guardará nenhum vestígio dela, ou qualquer idéia de seu sentido, ou qualquer lembrança de que tenha alguma vez existido.

A comunicação entre o indivíduo e a música (partitura/texto) e aquela envolvendo o indivíduo consigo mesmo é o que se estabelece na preparação individual frente ao coletivo. Nesse contexto, a “preparação corporal” aparece para um indivíduo como importante fator adjuvante na performance, já para outro indivíduo, foi a apreensão auditiva o aspecto mais relevante, e assim por diante. DARTIGUES (1973, p. 143), ao se referir à fenomenologia como acesso ao mundo das pessoas, aponta:

(...) a relação da pessoa com o mundo será tão singular quanto o é a pessoa, o que permite dizer que, se cada pessoa é uma vocação, haverá tantos mundos pessoais, ou “microcosmos”, quanto vocações. Mas esses mundos singulares não são fechados uns aos outros a ponto de sua multiplicidade tornar impossível a unidade de um mundo comum. Este se enriquece, ao contrário, com a multiplicidade das perspectivas pessoais e cada uma dessas perspectivas se enriquece, por sua vez, no mundo comum, com todas as outras perspectivas complementares (...).

Aspectos dessa intimidade, revelados nas entrevistas, fizeram-me descobrir algo mais naqueles com quem tenho convivido. É como me dar conta de como

as pessoas se relacionam, valorizando funções que, apesar de fundamentais, passavam despercebidas e continuavam, mesmo assim, influenciando o grupo de forma vital e “re-criativa”. Desvendar aquilo que era “quase óbvio” tem sido motivo de surpresa para muitos. Nesse processo, tornei a conhecer o grupo, redescobri pessoas e me voltei para o “papel” de cada um como “atores” da performance musical. Nessa experiência reveladora percebi sutilezas na construção do sentido musical em grupo. A esse respeito, é oportuna e apropriada a citação de Merleau-Ponty (1908-1961) (1980 *apud* CHAUÍ, p. XIII):

Como meu corpo, que, entretanto é apenas um pedaço de matéria, se unifica em gestos que visam além dele, assim também as palavras da linguagem, que, consideradas uma a uma, são apenas signos inertes aos quais corresponde alguma idéia vaga ou banal, inflam-se subitamente com o sentido que extravasa no outro quando o ato de falar os ata em um único todo.

V. ANEXO

Protocolo de Entrevista Semi-estruturada	
Categoria de Informações	Enfoque
<p>1. <u>Formação e atuação profissional</u></p> <p>a-Fale sobre sua formação musical. b-Descreva suas atividades profissionais. c-Como é distribuído seu tempo para tais atividades? d-Existe alguma priorização entre as atividades? e-Caso positivo, o que contribui para isso?</p>	Contextualização pessoal na performance musical.
<p>2. <u>Concepções / Performance Musical</u></p> <p>a-O que você entende por performance musical? b-Na sua prática, para quem tem sido ofertada tal atividade? (o público) c-Você encontra conotações diferentes para a performance? d-Em sua vivência musical, há diferenças na forma de apresentação (performance/atuação) em função do tipo de grupo em que atua? Dê exemplos. e-Como tem sido a vivência musical no Grupo <i>Trombominas</i>? f-Como você percebe e descreve a performance do Grupo <i>Trombominas</i>? g-Como você se sente numa performance em que toca “de cor”?</p>	Caracterização pessoal sobre o universo da performance musical.
<p>3. <u>Concepções sobre a preparação</u></p> <p>a-De um modo geral, como você se prepara para uma apresentação (o processo)? b-Na sua prática, há diferenças em função do tipo de grupo em que atua (particularidades)? c-Descreva sua rotina relacionada ao Grupo <i>Trombominas</i>.</p>	Descrição de elementos constitutivos da preparação performática individual em conexão com o coletivo.

VI. BIBLIOGRAFIA

1. ANDERSON, M.; SPELLMAN, B. On the status of inhibitory mechanisms in cognition: memory retrieval as a model case. *Psychological Review*, Los Angeles, v. 102, n. 1, p. 68-100, jan. 1995.
2. BALCH, W. et al. Dimensions of mood in mood-dependent memory. *Journal of Experimental Psychology: Learn, Memory, & Cognition*, Pensylvania, v. 25, n. 1, p. 70-83, jan. 1999.
3. CARTER, R. (comp.). *O livro de ouro da mente: o funcionamento e os mistérios do cérebro humano*. 2 ed. Trad. Vera de Paula Assis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. 431 p. (Tradução de: *Mapping the Mind*).
4. CARVALHO, O. Seminário de Filosofia. Disponível em: <http://www.olavocarvalho.org/apostilas/serconhecer.htm>. Acesso em 11/09/2004.
5. CASTRO, Antônio José Jardim e. *Música: Vigência do Pensar Poético*. 1997. 303 f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura-Poética) – Faculdade de Letras, Universidade federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.
6. CAVAZOTTI e GANDELMAN. Uma entrevista com Janet Schmalfeldt. *Per Musi – revista de performance musical*, Belo Horizonte, v 5/6, p. 55-67, 2002.
7. CAVAZOTTI, André. *Refletindo sobre o conhecimento do fenômeno musical: um estudo multi-caso sobre recepções do segundo movimento de 'Três Miniaturas' para Violino e Piano de K. Penderecki*. 2003. 13 p. Manuscrito não publicado.
8. CHAUI, M.S. (Ed.). *Textos Seleccionados: Maurice Merleau-Ponty*. Trad. Marilena de Souza Chauí. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. 260 p.
9. CLIFTON, Thomas. *Music as heard: a study in applied phenomenology*. New Haven: Yale University Press, 1983. 298p.
10. DARTIGUES, A. *O que é a fenomenologia?* Trad. M^a José J. G. de Almeida. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. 163 p. (Tradução de: *Qu'est-ce que la phénoménologie?*).
11. DEL BEN, L.M. *Concepções e ações de educação musical escolar: três estudos de caso*. 2001. 170 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.
12. FORGHIERI, Y.C. *Psicologia Fenomenológica: Fundamentos, Método e Pesquisas*. 1 ed. São Paulo: Pioneira, 1993. 81 p.

13. FRANÇA, Cecília Cavalieri e MARGUTTI, L.B. Dizer o indizível? Considerações sobre a avaliação da performance instrumental de vestibulandos e graduandos em música. *Per Musi – revista de performance musical*, Belo Horizonte, 2004. No prelo.
14. FRANÇA, Cecília Cavalieri. Performance instrumental e educação musical: a relação entre a compreensão musical e a técnica. *Per Musi – revista de performance musical*, Belo Horizonte, v.1, p.52-62, 2000.
15. JUSLIN, P.N.; SLOBODA, J. *Music and Emotion: theory and research*. 1 ed. New York: Oxford University Press, 2001. 487 p.
16. LYOTARD, J.F. *A Fenomenologia*. Trad. Armindo Rodrigues. Lisboa: Edições 70, 1954. 119 p. (Tradução de: *La phénoménologie*).
17. MACIEL, S.M. *Corpo Invisível: uma nova leitura na filosofia de Merleau-Ponty*. 1 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997. 164 p.
18. MEMÓRIA. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 1315.
19. MEMORIZAÇÃO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 1315.
20. OCHSNER, K. Are affective events richly recollected or simply familiar? The experience and process of recognizing feelings past. *Journal of Experimental Psychology: General*, Cambridge, MA, v. 129, n. 2, p. 242-61, jun. 2000.
21. POMBO, F. A arte e sua filiação fenomenológica. Disponível em: <http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk3/arte/jan.htm>. Acesso em 11/09/2004.
22. RIBEIRO JR, J. *Introdução à Fenomenologia*. 1 ed. Campinas: Edicamp, 2003. 84 p.
23. SACKS, O. *Um antropólogo em Marte*. Trad. Bernardo Carvalho. São Paulo: Schwarcz, 2000. 331p. (Tradução de: *An anthropologist on Mars; seven paradoxal tales*).
24. SARAMAGO, J. *O evangelho Segundo Jesus Cristo*. 25. ed. São Paulo: Schwarcz, 2000. 445 p.
25. SCHACTER, D. L. *Os sete pecados da memória: como a mente esquece e lembra*. Trad. Sueli Anciães Gunn. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. 307 p. (Tradução de: *The seven sins of memory: how the mind forgets and remembers*).

26. SIMAN, L.M. (Adapt.) *A Construção do Saber*. Manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Belo Horizonte: Artmed, 1999. 340 p. Adaptação em português do original em francês: Christian Laville e Jean Dionne. *La construction de savoirs*: Manuel de méthodologie em sciences.
27. SLOBODA, J. *The Musical mind*: The cognitive Psychology of Music. 1. ed. New York: Oxford University Press, 1985. 291p.
28. THOMASSON, A. *The Musical work*. In STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY. Disponível em: <http://plato.stanford.edu/entries/ingarden/>. Acesso em 11/09/2004.
29. WEGNER, D. M. Ironic processes of mental control. *Psychological Review*, [S.l.], v. 101, n. 1, p. 34-52, jan. 1994.
30. WHITTLESEA, B.W.A. Illusions of familiarity. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory & Cognition*, [S.l.], v. 19, n. 6, p. 1235-53, nov. 1993.