

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO - ESAT

CAÍQUE ANDRÉ CARRIEL DA SILVA

MEMORIZAÇÃO DE REPERTÓRIO MUSICAL: ESTRATÉGIAS DE
MEMORIZAÇÃO À DISPOSIÇÃO DO INTÉRPRETE

MANAUS

2017

CAÍQUE ANDRÉ CARRIEL DA SILVA

MEMORIZAÇÃO DE REPERTÓRIO MUSICAL: ESTRATÉGIAS DE
MEMORIZAÇÃO À DISPOSIÇÃO DO INTÉRPRETE

Monografia de Conclusão de Curso apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Música, pela Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas.

Orientadora: Prof^a Dra. Caroline Caregnato

MANAUS
2017

AGRADECIMENTOS

À minha família, que sempre me apoiou e acreditou nos meus sonhos.

À professora Caroline Caregnato, que aceitou ser orientadora desse trabalho e teve uma imensa contribuição para que ele pudesse ser realizado, apesar de todas as dificuldades.

À professora Miroslava Krastanova, que foi uma apoiadora entusiasta de todas as atividades musicais que fiz dentro e fora da UEA no decorrer desses anos. A senhora sempre me ajudou em tudo, apesar de todas as minhas birras como aluno, querendo sempre ter razão. Sem a senhora não seria possível a metade das vitórias que conquistei na música.

Aos meus meus amigos de faculdade, que tornaram essa jornada acadêmica muito mais divertida e enriquecedora.

À Nayne Lira, que passou por todas as dificuldades para a realização desse trabalho comigo, me incentivando e ajudando no que foi possível e sendo meu porto seguro nos momentos mais difíceis.

RESUMO

Esta pesquisa fez um levantamento de referencial teórico para compreender o que é a memória e como ela funciona, e quais são as estratégias de memorização musical mais recorrentes na literatura. O objetivo geral que norteia esse trabalho é “investigar estratégias para memorização de repertório musical, segundo Chaffin”, e os objetivos específicos são “reconhecer o que se entende por memória e como ela funciona”, e “identificar quais são as principais estratégias de memorização de repertório musical que podem ser estabelecidas a partir da literatura”. Essa pesquisa se justifica por responder questões pessoais a prática da memorização de repertório. Além disso pode vir a contribuir como aparato teórico para auxílio de alunos e professores nas aulas e na prática diária de estudo. Os resultados dessa pesquisa, além de compreender o funcionamento da memória e o método de memorização de Roger Chaffin, baseado em guias de execução, também me aguçaram o interesse em agregar a pesquisa na prática musical. As estratégias de memorização musical são ferramentas muito poderosas e eficientes para que performances de “memória” sejam mais seguras e alcancem altos níveis interpretativos.

PALAVRAS-CHAVE: memorização, estratégias, performance, guias de execução, Roger Chaffin.

ABSTRACT

This research made a theoretical reference investigation presented as necessary to understand what memory is and the mechanisms involved in its development. The general objective of this work is to investigate strategies for musical repertoire memorization, and the specific objectives are to recognize what is meant by memory, how it works and to identify the main memory strategies of musical repertoire that can be recognized from the specific literature. This research is justified by answering personal questions to the practice of repertory memorization. In addition, it can serve as a theoretical set to help students and teachers during classes and in their daily study practices. The results of this research, in addition to understanding the memory mechanisms and the method of memorizing based on guides of execution proposed by Roger Chaffin, also sharpened my interest to apply this knowledge in my personal musical practice. Music memorization strategies are very powerful and efficient tools for performances from memory to be safer and reach high levels of interpretation.

KEYWORDS: memorization, strategies, performance, guides of execution, Roger Chaffin.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 O QUE É MEMÓRIA E COMO ELA FUNCIONA?	9
3 ESTRATÉGIAS DE MEMORIZAÇÃO	26
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	36
REFERÊNCIAS.....	38

1 INTRODUÇÃO

No contexto musical, memória e performance são temas indissociáveis, já que a memória na tradição musical ocidental é um ponto muito importante para a performance musical. A tradição de tocar de memória começou no século XIX, quando os intérpretes que tocavam de memória eram vistos por alguns como os mais competentes. Além disso, durante a vida de um músico profissional ele participará de bancas de concurso em que tocar de memória é um pré-requisito. Por isso, esse é um assunto importante para ser abordado no meio acadêmico, tendo em vista que faz parte do cotidiano e da vida profissional dos músicos (BRAGAGNOLO, 2014).

A memória é uma função fisiológica, um processo natural do ser humano. Já a memorização é uma ação deliberada, com o intuito de decorar informações selecionadas, que podem ser usadas como uma ferramenta para a assimilação e execução de uma obra musical. A ideia deste trabalho surgiu em decorrência das dificuldades com que me deparei ao ter que preparar e memorizar um repertório extenso de músicas para o meu recital de formatura. Isso me despertou um interesse em entender como se dá o processo de memorização e quais são as estratégias que podem ser usadas para alcançar esse objetivo. Este trabalho tem por tema “memorização de repertório musical” e como problema de pesquisa “como memorizar repertório musical?”.

Este trabalho tem por objetivo geral “investigar estratégias para memorização de repertório musical”. Para nos ajudar a alcançar esse objetivo, delimitamos objetivos específicos que são “reconhecer o que se entende por memória e como ela funciona”, e “identificar quais são as principais estratégias de memorização de repertório musical que podem ser estabelecidas a partir da literatura”.

Existem vários estudos que buscam demonstrar sistematicamente que a memória tem um paralelo intrínseco com a expressividade musical. Segundo Williamon (apud BRAGAGNOLO, 2014), peças que são executadas de memória tendem a ser mais expressivas que aquelas não memorizadas. Aquele autor realizou um estudo com a finalidade de investigar a validade de tocar de memória.

Ele descobriu que aspectos como qualidade geral, entendimento musical, proficiência técnica e comunicabilidade melhoram quando a peça é executada de memória. Ao meu ver, as peças que foram memorizadas passaram por um processo ativo de prática, tanto do discurso da música quanto da mecânica necessária para a execução, por isso essas peças que foram efetivamente memorizadas tem um nível de maturação expressiva maior que obras que não passaram por esse processo. Para Sloboda (apud BRAGAGNOLO, 2014), a memorização proporciona mais liberdade para o intérprete, já que o mesmo não precisa ficar preso à partitura e pode se concentrar nas informações e nuances que ocorrem no decorrer da performance. Para Davidson (apud BRAGAGNOLO, 2014), a execução de memória é mais eficiente por proporcionar ao ouvinte índices mais altos de comunicação da expressividade.

Essa pesquisa é relevante por buscar responder questões pessoais sobre a prática deliberada da memorização, mas, também por servir de aparato teórico para professores, alunos e músicos profissionais sobre o uso da memória na música, além de ser um assunto pouco abordado em produções de TCC no Curso de Música da UEA.

A fundamenção bibliográfica desse trabalho será organizada em dois capítulos: “O que é a memória e como ela funciona” e “Estratégias de memorização”. O primeiro capítulo abordará questões relacionadas ao funcionamento da memória, como as informações são selecionadas e armazenadas, onde são armazenadas, quais são os tipos de memórias, os níveis no processo de aprendizagem, quais são os tipos de memórias relacionadas à música e quais são as suas características. O segundo capítulo irá tratar de assuntos como o uso deliberado da memória na performance musical, estratégias para maximizar os resultados positivos em uma performance de memória e o modelo de memorização baseado na utilização de guias de execução de Roger Chaffin.

2 O QUE É MEMÓRIA E COMO ELA FUNCIONA?

A memória, segundo Silvano (2016, p. 25), pode ser definida como “um processo cognitivo capaz de integrar, reter e recuperar informações aprendidas”. Segundo Costa (apud SILVANO, 2016), a memória é a soma de diversos processos e funções internas que permite a conservação de lembranças do que foi experienciado. O funcionamento da memória está ligado à maturação do sistema nervoso e cognitivo. No meu entendimento, a memória nos permite experienciar e interagir com o mundo ao nosso redor. Ela é responsável pelo desenvolvimento e manutenção de funções adquiridas como a da fala, pela realização de atividades motoras, por nos permitir reconhecer e associar objetos, cores, cheiros e etc. Em resumo, a memória está inteiramente ligada com a nossa capacidade de aprender. Do ponto de vista musical ela propicia a aquisição da técnica musical e de todos os elementos envolvidos na execução de um repertório. Sem a memória seríamos incapazes de produzir intelectualmente qualquer coisa, e isso inclui a arte em forma de música.

Rocha (2010) diferencia os termos memória e memorização. A memória é uma função cognitiva, um processo fisiológico, enquanto a memorização é uma intenção deliberada de se valer da memória para algum fim. Outras definições para memória são encontradas, como a que Ferreira (apud ROCHA, 2010, p. 98) propõe: “faculdade de reter ideias, impressões e conhecimentos adquiridos anteriormente”. Em relação ao termo memorização, Ferreira (apud ROCHA, 2010, p. 98) aponta: “reter na memória, aprender de cor”. Rocha (2010) reforça a ideia de que a memorização é uma prática intencional do uso da memória por meio de estudo, observação e experiência.

Silvano (2016, p. 25) classifica a memória em três categorias: memória sensorial, de curto prazo e longo prazo. Na minha opinião a divisão nessas categorias nos permite entender que a memória não é um bloco único de processos cognitivos do nosso cérebro, mas sim funções complexas que passam por diversas etapas até a decodificação e assimilação de uma informação.

Silvano (2016) explica as três categorias. A memória sensorial corresponde a memórias relacionadas a estímulos captados por meio dos sentidos visuais, olfativos, táteis, gustativos. Nessa memória as informações não são devidamente associadas e armazenadas. No meu entendimento a memória sensorial diz respeito às atividades complexas, mas inconscientes que fazemos como: associar imagens mentais a objetos visuais, associar cheiros, o refinamento motor necessário para manusear objetos, andar e etc. Silvano (2016) aponta que a memória sensorial permanece até que uma informação receba mais atenção e interpretação. A partir desse momento essa informação é mandada para o próximo tipo de armazenamento, a memória de curto prazo. Isso no meu entendimento quer dizer que uma informação passa da memória sensorial para a de curto prazo quando ela se torna consciente por meio da interpretação do evento.

A memória de curto prazo é utilizada para armazenar informações por um curto período de tempo em um nível consciente. Williamon (apud SILVANO, 2016) ressalta que essa categoria de memória desempenha um papel essencial para as atividades do dia a dia, como decorar um número de celular ou conseguir acompanhar uma conversa. A memória de curto prazo, segundo Snyder (2001), dura entre quatro e trinta segundos, embora geralmente fique na faixa entre quatro e oito segundos. James (apud HALLAM, 2016) define a memória de curto prazo como “presente especioso” (*specious present*) e aponta que essa memória se refere à percepção e pensamentos imediatos sobre algum evento. No meu entendimento isso quer dizer que a memória de curto prazo não passa as informações por reflexões ou considerações complexas. Isso explica o porquê quando estudamos um texto musical sem a atenção necessária e de forma totalmente mecânica, pouca coisa fica na memória após o fim dos estudos.

Cowen (apud HALLAM, 2016, p.168) destaca que além do limite de tempo para a capacidade da memória de curto prazo, ela também possui um limite de quantidade de eventos que podemos armazenar nesse curto período. Miller (apud HALLAM, 2016), em 1956, propôs que a memória de curto prazo é capaz de armazenar um número entre dois e sete elementos, mas esse número foi reduzido recentemente por Cowen (apud HALLAM, 2016) para um número usual de quatro ou menos. Para Ericsson e Kintsch (apud HALLAM, 2016) esse número pode ser aumentado a partir da prática. Snyder (2001) esclarece o porquê esses

números são tão pequenos e vão contra o que vivenciamos no cotidiano, de sermos capazes normalmente de armazenar por um curto período de tempo uma quantidade maior de informações. Isso pode ser explicado pela natureza associativa da memória de longo prazo. As memórias de curto prazo podem conter itens e eventos próximos que se conectam a alguma ocorrência já fixada na memória de longo prazo. Isso torna a capacidade de armazenamento de informações maior, gerando a memória associativa. No meu entendimento essa memória auxilia o músico na leitura à primeira vista, amparando o intérprete para executar trechos repetidos e parecidos com mais facilidade. A memória associativa entra em ação quando o músico consegue executar saltos, escalas, arpejos, ligaduras e etc. de uma leitura à primeira vista a partir de um suporte técnico já fixado na memória de longo prazo.

Segundo Snyder (2001), as associações consistem em conexões entre redes de neurônios no cérebro, que se relacionam através de aproximações podendo formar uma rede consolidada de informação na memória de longo prazo (MLP). No meu entendimento isso quer dizer que os eventos ocorridos no dia a dia, e que ficam armazenados por um curto período, podem se relacionar com memórias já fixadas na MLP por meio de associações. A partir disso pode se formar uma rede de informações, de modo que as memórias de longo prazo são recuperadas através de eventos ocorridos na memória de curto prazo. Segundo Snyder (2001), esse processo pode ocorrer em vários níveis. Nesse caminho ocorre uma espécie de compressão hierárquica, devido à baixa capacidade de armazenamento de informações na memória de curto prazo (MCP), permitindo o uso mais eficiente da mesma.

Essa compressão foi denominada por Miller (apud HALLAM, 2016) de “*chunking*”. Os *chunks* consistem no agrupamento de três a cinco itens relacionados por associação; um agrupamento de três a cinco notas seria um *chunk*, e uma frase musical com vários agrupamentos desses seria um *chunk* de um nível superior. As limitações dos *chunks* estão relacionadas à formação e recuperação das memórias. Os itens que formam os *chunks* podem ser usados para a identificação de outros *chunks*, permitindo a recuperação de longas sequências. No meu entendimento, um exemplo disso ocorre quando existem vários trechos na música com a mesma célula rítmica e melódica, mas que se diferenciam entre eles apenas pela transposição de alturas. A partir do

reconhecimento de um trecho desses é possível recuperar de memória as sequências seguintes. Segundo Snyder (2001), a memorização dessas sequências está relacionada com a forma como elas foram fragmentadas, e isso se relaciona à quantidade de repetições no decorrer da peça e à continuidade dessas sequências. Acredito que a descontinuidade de sequências que são separadas por vários eventos musicais compromete a sua memorização pela falta de uma linha lógica, contínua que as ligue. Segundo Snyder (2001), quanto mais claro for o modo como uma sequência pode ser fragmentada, mais fácil será sua memorização. Parece-me que, por isso, é mais fácil a memorização de repertórios do período clássico, em que os modelos de movimentação da melodia e harmonia são mais fáceis de identificar. Bregman, Lerdahl e Jackendoff (apud HALLAM, 2016) apontam que os *chunks* na música estão relacionados com processos de agrupamentos de sequências, baseados na percepção. A partir da utilização dos *chunks* é possível maximizar o uso da nossa memória imediata, que é muito limitada e ao mesmo tempo muito efetiva.

Segundo Snyder (2001), a memória de longo prazo se difere de várias maneiras da memória de curto prazo. Uma delas é que aquela é capaz de armazenar informações que poderão ser acessadas no futuro, pois envolve mudanças estruturais duradouras no cérebro. Outra diferença é que quase todos os conteúdos da memória de longo prazo são inconscientes, embora essas memórias possam entrar no consciente através de associações. Existe outra diferença entre a MCP e MLP que é a divisão da memória de longo prazo em duas. Essa divisão foi introduzida por Tulving (apud HALLAM, 2016), para quem a MLP é dividida como: memória episódica e memória semântica. A memória episódica se refere à lembrança específica de algum evento e está ligada a algum momento no tempo, enquanto memória semântica é responsável por lembranças gerais. Snyder (2001) dá um exemplo no qual a memória episódica seria capaz de lembrar uma apresentação musical específica, enquanto a memória semântica seria capaz de se recordar de melodias, sons de instrumentos e etc. Essas duas memórias estão nas extremidades de um processo em que as informações específicas passam por modelos cada vez mais gerais de situações, com o intuito de organizar um sistema eficaz de generalização das informações para a memória de longo prazo. No meu entendimento a memória episódica se relaciona com a música no ponto em que ela nos fornece a recuperação de uma

performance específica, a qual podemos definir como base interpretativa a ser alcançada. Já a memória semântica nos permite julgar prováveis situações musicais, baseando-nos em memórias específicas de performances. A partir disso podemos refletir sobre ações para alcançar o mais alto nível musical.

A partir da explicação dessas divisões da memória podemos entender por quais caminhos a informação passa até que ela seja armazenada. Desde a memória inconsciente, que nos permite realizar as funções básicas necessárias para a nossa sobrevivência, passando pela memória de curto prazo, que foi assimilada de forma consciente e manuseada para ser lembrada ou esquecida de acordo com a própria vontade, até chegar às informações que consideramos de grande relevância, que passam por processos de generalização para que possam ser armazenadas na memória de longo prazo, onde podem ser acessadas no futuro.

Silvano (2016), levando em conta que a memória está diretamente ligada com a capacidade de aprender, aponta três estágios fundamentais no processo de aprendizagem: a aquisição, a retenção e a recuperação. No meu ponto de vista essa divisão é muito pertinente, pois nos permite entender como se dá o processo de aprendizagem e, mais importante para o nosso trabalho, como e em que estágio pode ocorrer uma interferência no processo de memorização de uma nova informação. No estágio da aquisição ocorre a entrada de novas informações e a aprendizagem propriamente dita. O estágio da retenção ocorre com o processo da fixação e conservação da nova informação por meio da repetição ou outras atividades deliberadas de memorização. A recuperação ocorre quando as informações que foram devidamente retidas são evocadas. Na minha opinião esse é o estágio mais importante na hora de uma performance musical, pois é nesse momento que ocorrem as falhas de recuperação de informações armazenadas na memória. Segundo Vianna (apud SILVANO, 2016) isso ocorre porque houve uma falha em encontrar o caminho para a informação desejada, devido a diversos fatores ou interferências. Acredito eu que um desses fatores seja uma falha no estágio da retenção. Provavelmente a informação não foi devidamente fixada nesse estágio por não ter sido praticada e armazenada da forma correta. Assim observamos a importância desses estágios para entender como uma performance pode vir a ocorrer de forma segura e sem falhas de memória.

Silvano (2016) aponta para dois tipos fundamentais de aprendizagem: a aprendizagem cognitiva, que envolve a compreensão propriamente dita do texto musical e da sua estrutura; e a aprendizagem cinestésica, que está ligada às atividades motoras necessárias para a execução musical. Eu percebo que a maioria das pessoas só estuda as repetições de movimentos necessárias para tocar a música, sem passar pelo aprendizado cognitivo e profundo do texto musical. Talvez por isso exista tanta dificuldade de assimilação de um repertório musical entre os estudantes.

Silvano (2016) também conceitua dois tipos de níveis de memória relacionando-as à memorização musical, a memória explícita e implícita. A memória explícita (nível cognitivo) é baseada em um conhecimento explícito e envolve um entendimento analítico da música em vários níveis hierárquicos. A memória implícita (aparato motor) é baseada em um conhecimento inconsciente, que se refere a um entendimento superficial da música e à aquisição de habilidades necessárias para a execução da mesma. Um exemplo disso é a memorização de movimentos corporais necessários para a execução de um arpejo ou escala. A memória implícita não está disponível para a consciência e está ligada ao aprendizado inconsciente. Segundo Snyder (2001) a memória implícita é capaz de lembrar-se do movimento melódico de sequências e é responsável pela geração inconsciente de eventos musicais na medida em que a peça se desenrola. A memória implícita é base para a memória de reconhecimento. Muitos tipos de atividades envolvendo memória podem ter tanto componentes implícitos quanto explícitos, que nem sempre são fáceis de provocar. Eu acredito que a utilização da memória conceitual (explícita), baseada na decodificação da estrutura musical, combinada com o uso da memória implícita, é mais eficaz e segura que uma memória baseada única e exclusivamente em repetições mecânicas. Entendo que a melhor forma de aprender e memorizar um novo repertório musical é por meio da soma deliberada desses dois níveis de memória. A memória implícita, segundo Gerber (apud BRAGAGNOLO, 2014), é mais propensa a ser inconsciente, já que envolve um conhecimento motor, não analítico, e baseado somente em execuções mecânicas repetidas. Bragagnolo (2014) aponta que, na memorização musical, esses dois tipos de memória devem se completar e atuar em conjunto. Silvano (2016) aponta que ambos os níveis de memorização estão sujeitos a falhas e interferências,

tanto no nível da memória semântica como, por exemplo, esquecer uma escala, não lembrar da forma musical, quanto no nível na recuperação do aparato motor, como por exemplo, errar uma nota. Na minha opinião entender esses níveis de memorização pode servir como uma orientação para que o nosso estudo seja mais consciente e profundo, com o intuito de chegar a melhores resultados de aprendizagem e assimilação de um novo repertório.

Silvano (2016) aponta que conceitos advindos de pesquisas relacionadas à memória e aplicadas à música classificam-na em quatro diferentes tipos: a memória auditiva (ou aural), visual (ou fotográfica), mecânica (ou cinestésica) e conceitual (ou analítica). Williamon (apud SILVANO, 2016) sugere que os diversos tipos de memória devem trabalhar juntos para que a retenção das novas informações seja mais eficiente. Quanto mais rico e diversificado for o processo de codificação das informações, mais associações são formadas e mais sólida e eficiente é a memorização.

A memória aural ou auditiva diz respeito à decodificação interna das características dos sons. Ela possibilita ao músico “pensar” no som, mesmo sem uma fonte sonora, através de uma imagem aural (SILVANO, 2016). No meu entendimento essa memória surge na infância, quando a criança desenvolve os diversos tipos de linguagem e a capacidade de criar hipóteses e símbolos mentais. Silvano (2016) explica que o indivíduo pode armazenar e manipular essas informações mesmo sem o conhecimento teórico de música. Essa memória possibilita captar características do som como intensidade, altura, timbre e duração, possibilitando que o intérprete antecipe mentalmente essas características encontradas na música no decorrer da performance, conferindo ao músico a capacidade de avaliar o progresso da performance, além de maior autonomia e segurança. As relações sonoras podem se dar de modo vertical, através dos intervalos melódicos, e de modo horizontal, através dos intervalos harmônicos. Na minha opinião essa memória se torna mais eficiente a partir do momento em que o músico é capaz de reconhecer a altura dos sons.

A memória visual tem por objetivo, segundo Silvano (2016), memorizar tanto a postura física para a execução musical quanto a decodificação dos detalhes musicais impressos no texto. Ela auxilia na memorização de elementos no texto como arcadas, fórmulas de compasso, armaduras, articulações e etc. Além disso, registra e localiza a disposição das notas no instrumento, auxiliando

na memória cinestésica. No meu entendimento essa memória está ligada à memória sinestésica, porque ela funciona como aparato para que haja a retenção e desenvolvimento da atividade motora necessária para a execução de um repertório. Barros (apud SILVANO, 2016) aponta que esse tipo de memória pode ser frágil caso o músico empregue apenas estímulos visuais para assimilar o conteúdo musical. Silvano (2016) alerta que o músico que se utiliza dessa memória talvez precise usar sempre a mesma partitura.

A memória cinestésica ou mecânica, segundo Silvano (2016), diz respeito à série de gestos físicos necessários para a execução de um repertório musical. Ela é responsável pela automação dos movimentos essenciais para a performance, permitindo a execução de sequências motoras complexas automaticamente. Essa habilidade é treinável através do exercício de dedos, punhos e braços, embora todo o corpo esteja envolvido na interpretação musical. A percepção e automatização dos movimentos musculares necessários para a execução musical é fundamental, pois em casos de passagens rápidas e trechos difíceis não há tempo para que o músico pense em cada nota separadamente. Essa automatização se dá a partir da prática mecânica diária e consciente. Nos meus estudos sempre percebi que pensar em todas as notas em uma performance de memória não é uma coisa viável. Na minha opinião, pensar em todas as notas atrapalha a apresentação, pois exige que a atenção do músico esteja voltada para “cantar” na mente essas notas, tirando o foco e concentração dos outros aspectos da interpretação. Silvano (2016) aponta que essa memória pode ser desenvolvida sem o uso intenso de atividade intelectual, por isso essa memória pode ser frágil e facilmente esquecida. Ela deve servir de apoio para os demais tipos de memória.

A memória conceitual ou analítica, segundo Williamon (apud SILVANO, 2016), diz respeito à análise consciente da linguagem e ao discurso musical a ser explorado. Ela se baseia em uma representação mental da peça, calcada em diferentes aspectos da música como estrutura, harmonia, contraponto e outros elementos, propiciando ao intérprete a consciência do que está sendo tocado e do que vem a seguir. Essa memória também pode ser trabalhada dissociada do instrumento, pois é desenvolvida a partir de uma via intelectual e mental do estudo, com mais enfoque na análise do que na prática mecânica. O autor aponta que essa memória é fundamental em situações de lapso da memória durante a

performance, permitindo que o músico possa “saltar” para o próximo bloco estrutural sem que haja interrupções no decorrer da performance. Aiello e Williamon (apud SILVANO, 2016) apontam que toda memorização inteligente precisa do auxílio da memória conceitual. No próximo capítulo explorarei melhor a questão de memória conceitual ao abordar o método de memorização de Roger Chaffin, baseado no estudo consciente de todo os aspectos do texto musical.

A memória é formada por padrões de estímulos que permanecem arquivados mesmo após o fim do estímulo. Cada área do cérebro “gerencia” as memórias. A memória procedimental, que diz respeito a “como fazer”, a hábitos cotidianos, é processada nas estruturas denominadas Cerebelo, Putâmen e Núcleo Caudado. A memória semântica está ligada àquilo que sabemos independente do contato pessoal com as coisas, e envolve a relação associativa com o objeto, que vai se perdendo com o tempo até o ponto de nos relacionarmos apenas com o vocabulário que representa aquele objeto. Memórias semânticas são registradas no Córtex, no Lobo Temporal e recuperadas no Lobo Frontal. A memória episódica nos remete a acontecimentos pessoais relevantes, como o número de telefone de alguém com quem mantemos contato frequentemente. Essas memórias são processadas no Hipocampo e armazenadas no Córtex. As memórias de curto prazo, que são de estímulos recentes, são armazenadas no Córtex e, quando acessadas, outras estruturas se envolvem no processo, como o Hipocampo. As memórias de longo prazo são geradas com a manutenção das lembranças de um evento, e armazenadas na estrutura denominada Amígdala (ROCHA, 2010).

Ao meu ver, essa discussão sobre as áreas do cérebro responsáveis pela memória se relaciona com a música e com a memorização de um repertório. A memória procedimental, que diz respeito a habilidades, pode ser associada à capacidade técnica de tocar um instrumento ou cantar uma música, e que reside em nossa memória (quando começamos a estudar uma peça não precisamos aprender a tocar nosso instrumento “do zero”. Apenas recuperamos aquilo que já sabemos sobre como tocar e que está em nossa memória procedimental). A memória semântica, que está ligada a símbolos e significados, pode ser associada à capacidade de decifrar as simbologias musicais, como as notas de uma partitura, dinâmica e andamento. A memória episódica pode servir de base interpretativa para o músico, já que ele pode usar emoções associativas na sua

expressão musical. A memória de curto prazo pode ajudar a reconhecer pequenos motivos e seções de uma música, mas por curto tempo (a informação não permanece na memória por meses ou anos). A memória de longo prazo é consequência da manutenção das lembranças por meio do estudo diário de uma peça, e serve para dar a capacidade ao músico de memorizar uma peça com todas as suas características.

Segundo Gerber (2012), a duração da memória no cérebro depende de muitos fatores como a sua função, a forma como foi aprendida, a quantidade de vezes que foi exercitada e o valor emocional que essa memória carrega. A autora aponta que a memória de longo prazo é mantida a partir de repetições ou ensaios ocorridos na fase da memória de curto prazo. A memória de curto prazo é formada pela memória cinética, que é, segundo Williamon (apud GERBER 2012. p. 88), uma memória muito fraca e mais vulnerável a interferências, já que ela é a primeira a ser afetada por um eventual erro na sequência motora. Gerber (2012. p. 88) aponta que a qualidade e quantidade de informações armazenadas na memória de longo prazo está diretamente relacionada à quantidade de repetições na memória de curto prazo e à força do traço de memória armazenado. A MLP funciona como um arquivo de informações que pode ser acessado e recuperado uma vez que as informações são instaladas e consolidadas. A consolidação de uma informação na MLP pode demorar de minutos a décadas. Acredito que fica claro como a repetição é um elemento muito presente na prática do estudo musical. A repetição nos estudos diários é responsável pelo armazenamento das informações e seria impossível uma evolução musical e o aprendizado de algum repertório sem repetições.

Um dos aspectos mais relevantes no desenvolvimento da MLP está relacionado à memória explícita, ou declarativa (GERBER, 2012). Segundo a autora, o início dessa memória de longo prazo declarativa está relacionado a uma série de processos. O mais usual consiste na utilização deliberada de práticas que facilitam a compreensão e armazenamento da informação. Outro mecanismo refere-se a conexões e integrações de novas informações com dados previamente existentes na memória.

Gerber (2012) aponta para um período no desenvolvimento da MLP denominado “Período de Consolidação”. Esse período ocorre com o desenvolvimento da memória explícita, ou declarativa. Nesse período o cérebro

desenvolve traços de memória a partir do exercício da memória declarativa. Essa memória se dá por uma série de processos. O mais usual ocorre quando o músico deliberadamente se propõe a analisar elementos da música afim de gravá-los. Outro processo se dá a partir da integração e conexão de novas informações em comparação com padrões previamente aprendidos. Ao meu ver a memória declarativa é desenvolvida dessa forma porque ela precisa de um processo aprendido, algo que seja intencional, o inverso da maioria das coisas que guardamos na memória de forma não deliberada e sem nenhum processo reflexivo.

A consolidação é, segundo Gerber (2012, p. 89), um processo que pode durar horas ou até dias. Durante esse período o cérebro coleta e analisa novas informações que possivelmente podem vir a se fixar na memória de longo prazo. Nesse processo, memórias recentemente adquiridas são especialmente vulneráveis ao esquecimento e interferências. A partir disso temos a nítida lembrança de coisas que aconteceram minutos atrás, mas essas memórias são frágeis e eventualmente esquecidas. Já memórias mais antigas são eventualmente desbotadas, mas robustas.

Sternberg (apud GERBER, 2012) aponta que, para evitar falhas ou interferências na consolidação de novas memórias, ocorre o processo de re-consolidação. Esse processo se dá do mesmo modo que a consolidação, por meio da coleta e análise de informações, porém é completado com a intersecção de novas informações com informações codificadas anteriormente. No meu entendimento a re-consolidação se dá, por exemplo, quando o músico estuda peças em que ele utiliza uma habilidade técnica já adquirida anteriormente e isso reforça a consolidação de um novo repertório, ou quando ele retorna a peças já estudadas anteriormente e se depara com memórias de processos anteriores de codificação e análise da peça. Sempre que retorno a alguma peça que já estudei em algum momento no passado, sinto que as minhas ideias técnicas e interpretativas ficam mais claras e a memorização dela é sempre mais fácil.

Gerber (2012) aponta que, para manter e intensificar a integridade das novas informações no processo de consolidação, podemos utilizar estratégias de metamemória, ou seja, conhecer de forma objetiva os processos da memória com o intuito de seu melhoramento, como, por exemplo, verificar o grau de dificuldade de alguma determinada tarefa e identificar quais são as estratégias eficazes para

realizá-la. Nós temos a capacidade de refletir e controlar nossos próprios processos de aprendizagem e desenvolver estratégias aprendidas afim de alcançar o êxito almejado. Ao meu ver esse processo de reflexão sobre a própria forma de memorizar e aprender deve ser uma questão básica e essencial na vida de um músico. Podemos tirar melhor proveito das estratégias de memorização no momento em que adequamos o método à realidade de cada um, respeitando as suas especificidades.

A memória não é uma reprodução fiel da realidade, como uma fotografia. Segundo Schacter (apud ROCHA, 2010), a memória é re-criada a partir de uma síntese de elementos fundamentais de nossas experiências arquivadas, que são reconstruídas a partir de distorções pessoais como crenças, sentimentos, emoções, conhecimentos e associações. Existem características da memória que contribuem para essa re-criação, segundo Schacter (apud ROCHA, 2010), que são: transitoriedade, distração, bloqueio, atribuição errada, sugestionabilidade, distorção e persistência.

Transitoriedade é o enfraquecimento de memórias antigas na medida em que novas experiências são vivenciadas. Ebbinghaus, citado por Schacter (apud ROCHA, 2010), aponta em forma de gráficos que 60% das informações recém adquiridas se perdem nas primeiras horas. Thompson, citado por Schacter (apud ROCHA, 2010), explica que no início da curva da memória é possível descrever experiências com descrições ricas e detalhadas, mas na medida em que se afasta dessa curva inicial as memórias tendem a ficar mais gerais, dando espaço para memórias genéricas sobre o fato. Bjork e Bjork, citados por Schacter (apud ROCHA, 2010), ressaltam que esse processo pode se constituir numa vantagem já que o cérebro “deleta” progressivamente memórias que deixam de serem importantes e as torna menos acessíveis com o decorrer do tempo. A meu ver, pela transitoriedade podemos entender um fenômeno que acontece com muitos músicos estudantes e profissionais que é o esquecimento de trechos, ou por completo, de peças estudadas no passado. É como se só conseguíssemos tocar/cantar bem de memória aquilo estamos praticando no momento, e peças de anos atrás ou até mesmo o repertório anterior, precisam ser “re-estudadas” para voltarem à memória.

A distração, segundo Schacter (apud ROCHA, 2010), é o esquecimento de memórias que não foram devidamente codificadas ou estão guardadas, mas

encontram-se indisponíveis quando tentamos resgatá-las. A distração ocorre pela falta de atenção no momento de codificar uma nova informação. Por conta disso eu acredito que não conseguimos decorar com precisão um repertório que foi estudado de forma distraída.

O bloqueio se constitui naquela situação na qual não conseguimos acessar uma palavra a qual sabemos conhecer. Essa característica da memória é distinta da transitoriedade, pois não se trata de uma memória que foi apagada, ela está apenas “escondida”; também se diferencia da distração, pois a memória foi corretamente codificada e armazenada na mente e, por vezes, até ocorrem “pistas” ou associações que normalmente seriam suficientes para a lembrança. Segundo Burke e Mackay, citados por Schacter (apud ROCHA, 2010), há uma diferença entre nomes próprios e substantivos. O bloqueio acontece na maioria das vezes com nomes próprios, pois eles precisam de associações mais específicas para serem acessados; já os substantivos podem ser substituídos por palavras de mesmo valor conotativo. No meu entendimento, um exemplo dessa característica é quando temos um “branco” no decorrer da execução musical. Muitas vezes lembramos da maior parte da música, as vezes até o nome das notas, mas existem trechos que simplesmente não conseguimos lembrar, como se ocorresse um “branco” em nossa memória. Algo parecido ocorre quando o músico esquece, mas improvisa algo na mesma tonalidade, com o mesmo estilo do original, só para não parar no meio da execução (ou seja, ele não teve um branco total, já que continuou se lembrando mais ou menos do que viria). Isso ocorre devido à característica associativa da nossa memória, que possibilita improvisação a partir da aproximação de outras células temáticas no decorrer da música.

Existe um processo da memória denominado “inibição de informações não recordadas”. Esse processo acontece quando se suprime informações irrelevantes que poderiam atrapalhar o processo de “busca” de uma palavra desejada. Por exemplo, para lembrarmos de uma associação como vermelho/sangue é preciso que o cérebro evite sobrecarga de informações desnecessárias relacionadas a essas palavras. Na música acredito que podemos relacionar essa característica com o que ocorre quando realizamos uma apresentação de memória. Nesses casos só precisamos lembrar dos sons e das posições necessárias para a execução musical, e não do nome de todas as notas

do repertório. Acredito que isso ocorre porque em uma performance de memória é preciso recuperar todas as ações mecânicas, decisões interpretativas e etc. Nesse caso “cantar” na mente nota por nota só dificultaria o processo, principalmente em passagens rápidas.

Segundo Rocha (2010), outra característica importante da memória é a atribuição errada. Ela foi definida como uma forma de “julgamento equivocado”, que ocorre quando o cérebro relaciona erroneamente sensações e experiências do presente ao passado. A falta de detalhamentos de uma memória gera lacunas que algumas vezes podem ser preenchidas por atribuições erradas. O psiquiatra francês Arnaud (apud ROCHA, 2010) empregou um termo para esse evento chamado “*déjà vu*”. No meu entendimento trata-se de uma “atribuição do presente ao passado”, ou seja, você vive algo no presente com a impressão de que já viveu aquilo em algum momento no passado, mas na verdade é a primeira vez na vida que você está vendo/vivendo aquilo. Eu, particularmente, não me lembro de ter tido algum *déjà vu* musical.

Schacter (apud ROCHA, 2010) explica que uma atribuição errada com uma sugestão clara dá origem a outra característica da memória chamada sugestibilidade. A sugestibilidade ocorre quando o indivíduo incorpora sugestões externas de outras pessoas, material escrito, imagens e meios de comunicação em memórias pessoais. Acredito que essa característica ocorre bastante nos estudos musicais no sentido que assimilamos as sugestões interpretativas e técnicas do texto musical dos professores, dos grandes solistas através de gravações e até de colegas de estudo, com os quais trocamos informações.

Ross (apud ROCHA, 2010) observou uma característica da memória chamada distorção. Ela acontece porque muitas vezes as pessoas não têm lembranças claras sobre o que aconteceu no passado, por isso às vezes são atribuídas conclusões sobre atividades ocorridas no passado com base no presente. Nosso cérebro, na tentativa de organizar de forma coerente o mundo, e, em especial o hemisfério esquerdo do cérebro, que é responsável por essa organização, se vale de deduções, generalizações e racionalizações que geram distorções de coerência e compreensão tardia. A distorção de compreensão tardia é caracterizada pela tendência a ver os resultados presentes como algo inevitável em retrospectiva ao passado (“eu já sabia”); e a distorção de coerência ocorre

quando as lembranças do passado são reconstruídas para se tornarem coerentes com o que sabemos no presente. Em relação à compreensão tardia é comum que tenhamos lembranças de incidentes e situações que confirmam um episódio já ocorrido. Carli (apud ROCHA, 2010) aponta que “quanto maior são as memórias falsas, maior é a distorção de compreensão tardia”. Temos uma tendência a ter mais credibilidade em uma lembrança pessoal, ainda que seja uma grande distorção, do que na de outra pessoa. No meu entendimento essa característica da memória trata-se de uma re-criação da realidade a partir da distorção da memória em si. Isso reforça a ideia de Rocha (2010) de que a memória não é uma reprodução fiel da realidade. Eu não consegui ver relação dessa característica com a música.

Outra importante característica da memória é a persistência. Essa característica é polarizada por vivências que envolvem emoções e indica focos de atenção que são claramente distinguíveis na memória. Por outro lado, informações periféricas, mesmo que importantes, são perdidas devido ao efeito do desvio de atenção. Para Ochsner (apud ROCHA, 2010), temos uma tendência a recordar mais experiências negativas do que positivas e, com isso, corremos o risco de persistir na memória de experiências ruins e dolorosas mesmo que a nossa intenção seja esquecer. Para Pennebaker (apud ROCHA, 2010, p. 100), “a curto prazo, a persistência é praticamente uma consequência inevitável de experiências difíceis”. A longo prazo há uma forma de lidar com a persistência por meio de enfrentar, revelar e integrar essas experiências difíceis. A estrutura ligada às experiências negativas é a Amígdala. Na minha opinião a persistência ocorre quando em uma performance desenvolvemos algum “trauma”, devido a alguma experiência negativa na execução musical. A partir disso é possível que essas lembranças de experiências ruins apareçam justamente no momento da performance, tirando a concentração do músico e gerando insegurança, culminando em um rendimento muito abaixo do desejado na execução musical. Ocorrendo isso é possível que o músico adquira um medo de palco que só vai ser vencido a partir da persistência e prática da performance de palco, que poderão substituir lembranças negativas por boas experiências, que propiciarão ao músico a confiança de continuar.

Schacter (apud ROCHA, 2010) aponta que essas características da memória são uma virtude, pois, preservam experiências atuais para o futuro e

resgatam experiências do passado para o presente. A memória atua como uma ponte através do tempo, que nos permite fazer uma ligação da mente com o mundo e uma melhor adaptação a aquilo que nos cerca. Ao meu ver as características da memória afetam a forma como nos relacionamos com a nossa própria história e nos mostra como nossas ideias pessoais são o resultado de modificações internas da nossa própria memória. A partir do conhecimento das características da memória podemos entender com mais clareza os fenômenos que ocorrem na fase de recuperação das informações, fase essa que é de extrema importância para a performance musical de memória, já que é ela que é responsável por recuperar as informações mecânicas e estruturais que assimilamos durante os estudos. As características da memória nos ajudam a entender como funciona esse emaranhado de processos que constituem a nossa memória e nos oferece um instrumento de identificação da causa dos diversos problemas de assimilação, retenção e recuperação com que a nossa memória tem que lidar.

Gerber (2012) aponta que as pesquisas sobre memória musical têm mostrado como os músicos não se utilizam inteiramente de processos conscientes e sistemáticos para o aprendizado e memorização de uma peça. Fica claro que a memorização na maioria das vezes é baseada inteiramente na pura repetição e por isso tão vulnerável a falhas. A memória musical e a capacidade de retenção de vastas quantidades de material são objetos de pesquisa recentes. Entre os teóricos da memória musical um nome que se destaca é Roger Chaffin. Ele desenvolveu um guia de estudo de memorização sistemático, baseado em guias de execução, e desde 1990 vem aperfeiçoando pesquisas sólidas nessa área. Para ele, aprender e memorizar são processos distintos, mas complementares. Ele acredita que um músico que baseia sua interpretação em uma memorização consciente, obtida por meio de um estudo direcionado a diversos elementos da interpretação como dedilhado, dinâmica, articulação, caráter da música, gestual e etc, tem um desempenho superior.

No capítulo seguinte irei tratar da parte prática do uso da memorização na performance musical, baseando-me especialmente nas estratégias de memorização de Roger Chaffin, desenvolvidas a partir de seu estudo de campo com músicos profissionais. Seu trabalho é pautado na utilização de guias de execução para que o músico possa alcançar o máximo de resultados esperados

na memorização e interpretação. No seguinte capítulo serão abordadas algumas de suas pesquisas e descobertas, que muito somam para a performance musical.

3 ESTRATÉGIAS DE MEMORIZAÇÃO

A memória é parte de um processo complexo e de suma importância para a apreensão do sentido musical e para execução de um instrumento. Para Rocha (2010), esse processo é treinável e aprimorado através da prática mecânica do instrumento e da análise estrutural da obra. A memorização de uma obra envolve estímulos que vão do concreto ao abstrato, conforme o grau de elaboração e sofisticação da performance musical. Mas, como se dá essa memorização? Segundo Rocha (2010), a primeira descrição sistemática de como a memória, enquanto função cognitiva, se relaciona com a música foi feita pelo pai de Mozart (Leopoldo Mozart) em 1770. Mozart, na ocasião com cinco anos, estava proibido de ter acesso às partituras do *Miserere* de Gregório Allegri, mas escutou duas vezes a música na missa e foi capaz de escrevê-la de memória. A partir desse relato surge a questão de como podemos entender esse processo, se é uma habilidade treinável ou inata, e como e de que forma se estabelecem as conexões entre o saber musical e a função cognitiva da memória na performance?

Segundo Carter (apud ROCHA, 2010), há fatores que podem influenciar no armazenamento de uma informação na memória. Um deles é, por exemplo, descrever o máximo de características de um objeto, seja ele visual ou auditivo. Isso gera uma maior associação entre os neurônios ligados a essas características, de modo que depois que um objeto estiver fixado na memória será preciso um esforço mínimo para recorrer a essa memória.

Rocha (2010) diz existirem evidências (ele não aponta que evidências) de que a identificação de pequenos grupos do material geral otimiza a possibilidade de memorização da música. Um músico experiente pode ser capaz de reconhecer padrões de linguagem musical como repetições de temas e certas progressões harmônicas. A identificação da forma do material musical pode se dar a partir da percepção rítmica, visual (notação musical), sonora (reconhecimento de intervalos e outros elementos), a partir de análise musical, entre outras. A identificação desses padrões contribui para que o intérprete tenha o reconhecimento de um idioma musical (tonal, ou atonal) e também de um estilo musical. Segundo Gerber (apud BRAGAGNOLO, 2014), memórias explícitas ou conscientes são geradas pelo entendimento analítico em vários níveis hierárquicos e envolvem o conhecimento declarativo (linguagem). No meu entendimento a memória é

reforçada a cada vez que ela é exercitada de modo consciente, por isso o entendimento e análise de diversos aspectos musicais e sua linguagem potencializam a capacidade de memorização de um repertório.

Quanto mais o intérprete tem familiaridade e conhecimento sobre a linguagem musical, mais facilidade ele tem de recorrer a essa memória e mais ágil e fácil será o processo de memorização de uma nova peça. Rocha (2010) demonstra, a partir da ilustração de dois temas musicais que utilizam as mesmas notas, que estruturas musicais podem ser mais fáceis ou difíceis de decorar dependendo da sua estrutura. Um tema se torna mais difícil de decorar devido à menor familiaridade do intérprete com ele, e por ter princípios de construção ou movimentação de notas mais complexos.

Rocha (2010) verifica que o reconhecimento das alturas de notas é uma parte fundamental do processo de memorização, e que a criação de um sistema padronizado de alturas (modos e escalas) possibilitou uma correlação direta entre o som e o nome atribuído a esse. Apesar disso, a capacidade de reconhecer cada frequência de altura separadamente, o chamado “ouvido absoluto”, não é necessariamente um fator imprescindível para uma boa memória musical. Mais importante que o ouvido absoluto é o “ouvido relativo”, que é a capacidade de correlacionar os intervalos dentro da estrutura musical e, que segundo Siegel e Siegel (apud ROCHA, 2010), é uma capacidade treinável, particularmente válida para a linguagem de música tonal. Dowling, Bartlett e Cuddy (apud ROCHA, 2010) apontam para a importância de estabelecer um centro tonal no processo de memorização de sequências melódicas, o que serve como parâmetro para a formação de conexões na memória musical. Outros parâmetros podem ser as estruturas rítmicas e a percepção subjetiva do caráter de uma frase musical. Ao meu ver é importantíssimo que o músico desenvolva a capacidade de entender a estrutura da música e seja capaz de relacionar elementos específicos da obra com o todo. Essa habilidade proporciona para o músico a assimilação mais eficiente e segura de um repertório musical, além de fornecer um aparato interpretativo.

Como mencionado anteriormente, a eficácia do armazenamento de uma informação na memória de longo prazo depende de como essa informação foi adquirida, e o tempo é uma peça fundamental nesse processo. Segundo Gerber (2012), atividades como ensaios, treinamentos e repetições são indispensáveis

para a consolidação de uma nova memória, mas nenhuma dessas atividades trará resultados se não forem distribuídas em espaços adequados de tempo. Esse efeito é denominado efeito de espaçamento. Vários pesquisadores postularam e abordaram a distribuição do tempo e intervalos durante o estudo. Rubin-Rabson (apud GERBER, p. 89) postulou que a prática distribuída ao longo do dia é mais eficaz que sessões longas de estudo sem pausas. Já Ericsson (apud GERBER, 2012) apontou que o grupo de estudantes com melhor desempenho e resultados positivos foram os que dividiram seus estudos no decorrer do dia e intensificaram em um período específico, que no caso foi no fim das manhãs. Parece-me que a divisão dos estudos por intervalos é importante tanto para a consolidação de novas informações, quanto para a manutenção da saúde do músico. Acredito que os intervalos nos estudos podem ser importantes para o desenvolvimento musical do indivíduo, assim como podem ser prejudiciais, pois no meu ponto de vista um estudo com muitas pausas seguidas e desnecessárias para intervalo pode tirar o foco do músico e dificultar que o mesmo mantenha uma linha de pensamentos e ideias sobre a peça.

Vários pesquisadores que aplicaram os recursos desenvolvidos pela tecnologia na música apontam que o estudo meramente mecânico e repetitivo não produz resultados com êxito. Durante o estudo é preciso integrar percepções como audição, tato, visão e consciência de espacialidade corporal com o raciocínio, ou seja, é preciso integrar vários tipos de memória (GERBER, 2012). No decorrer da minha vida acadêmica sempre me deparei com situações de alunos que estudam com muitos intervalos sem motivo, que desviam a atenção para conversas, que não conseguem manter a atenção por causa do celular, ou que estudam de forma totalmente mecânica sem um envolvimento consciente com o que está sendo desenvolvido. A partir dessa pesquisa fica mais claro para mim que o estudo de forma displicente e sem a devida atenção não gera resultados satisfatórios.

Jorgensen (apud GERBER, 2012) recomenda que o estudo seja um processo mais explícito, declarativo, do que implícito. Ele aponta que precisa ser reflexivo e com a aplicação de procedimentos e métodos previamente escolhidos. Hallam (apud GERBER, 2012) propõe o que ela denomina “prática efetiva”. Nesse método o músico passa por um processo deliberado de análise e planejamento para que o estudo ocorra com o menor dispêndio possível de tempo e esforço

para a obtenção de resultados confiáveis. Na minha opinião isso torna o estudo mais interessante e eficaz, pois ele inicia a partir de um planejamento prévio de todas as demandas que precisam ser desenvolvidas, proporcionando assim um direcionamento ao músico para que ele alcance seus objetivos interpretativos. Isso possibilita que tanto os estudos quanto os resultados obtidos sejam mais conscientes e menos aleatórios.

Rocha (2010) aponta que, no meio da composição acadêmica em geral, cada aspecto da estrutura da música é deliberadamente pensado e anotado. O compositor escreve pequenas frases que tem similaridades e conectam-se entre si, formando unidades maiores. Descobrir e entendendo essas similaridades e conexões, os músicos mais experientes são capazes de memorizar várias peças extensas, assim expandindo sua capacidade de memorização. Parece haver um exercício da memorização que vai se otimizando com a prática, e que a capacidade de decodificação de elementos da estrutura como a harmonia, melodia, ritmo e caráter aumenta na medida em que há um exercício dessa habilidade. Se deliberadamente esses elementos da estrutura forem reconhecidos e anotados, o processo se torna mais eficaz e rápido, portanto, o músico pode decodificar as ocorrências similares na sequência musical apenas uma vez e recorrer a essa memória no decorrer da peça. Até um músico mais treinado pode ter dificuldade de estabelecer todas as similaridades que ocorrem na música, mas lembrará disso como algo que já tenha escutado. No meu entendimento, a partir da habilidade associativa da memória é possível aperfeiçoar o processo de aprendizagem de um novo repertório a partir do que já foi ouvido, executado e analisado. Por isso acredito que o estudo analítico das peças é extremamente importante, pois ele proporciona o entendimento da peça como um todo.

Fora do meio composicional acadêmico, onde a notação musical tem grande relevância, existe o meio pelo qual toda a estrutura da música é transmitida por linguagem oral, ou sonora. A partir disso podemos estabelecer caminhos diferentes e complementares em relação à memória na performance, diz Rocha (2010). Existe uma diferença entre “aprender de ouvido” e aprender com o auxílio da notação musical. Quando se pensa na tradição de música transmitida via linguagem oral, a apreensão se dá pela unidade do conjunto, pelo reconhecimento global da estrutura da música, enquanto que o uso da notação musical traz as vantagens complementares daquilo que se pode observar sobre a

soma das partes, e ainda nos permite analisar as estruturas e células que compõem o todo.

Segundo Sloboda (apud ROCHA, 2010), conforme se aguça a percepção musical, estímulos mais complexos e elaborados relacionados às emoções formam a memória, criando uma relação afetiva com a música, fortalecendo as conexões relacionadas a ela. Essa relação pode ser evocada pela memória e pode contribuir para o melhor entendimento e execução de uma determinada peça. Isso é denominado de indução perceptiva. A partir disso fica claro que as emoções são um fator ativo na estratégia de memorização. Podemos então começar a compreender a relação do intérprete com a música e como isso interfere não só nas suas decisões interpretativas, mas na memorização do repertório.

Na minha opinião, a partir do que foi explanado até aqui é possível sistematizar uma estratégia de memorização de repertório. Entendendo a importância do estudo analítico da música é possível apontar que o estudo sem o instrumento, só do texto musical, é uma etapa muito importante para o aprendizado de um novo repertório. Essa etapa analítica é geralmente negligenciada pela falta de interesse que os intérpretes conferem a essa atividade. Geralmente o estudo exaustivo para aprimorar as habilidades mecânicas é mais estimulado pelos professores e colegas músicos, já que eles acreditam que o processo de aprendizado de um repertório se dá principalmente pela repetição do texto musical. Eu acredito que o desenvolvimento do aparato motor necessário para a execução é importante, pois segundo Reily (2014, p.3), “para que sistemas neuronais sejam ativados na performance, é preciso que se tenha memórias que possam ser recrutadas”, e no meu entendimento parte dessas memórias são geradas através do desenvolvimento do aparato mecânico que se dá pela repetição técnica musical. Mas, acredito que ele deve ser trabalhado em conjunto com a parte expressiva e relacionada ao aprendizado mais profundo do texto musical, proporcionado pelo estudo analítico da obra. Para Levitin (apud REILY, 2014), o modelo mais eficiente de formações de memórias é o modelo de “rastros múltiplos”, que afirma que o processo de retenção de informações passa tanto pelo entendimento de características específicas da música, quanto pelo entendimento de sua estrutura. Reily (2014) explica que a nossa capacidade de reconhecer e reproduzir músicas está ligada à nossa habilidade de reconhecer tanto características específicas, como

melodia e ritmo, quanto características estruturais, como o centro tonal. A partir dessas habilidades somos capazes de, por exemplo, reconhecer e reproduzir a música Garota de Ipanema em outro centro tonal e em ritmo de forró. A partir do momento em que esses dois processos de estudos musicais trabalham em conjunto, a assimilação e execução do novo repertório torna-se mais eficiente.

Um dos sistemas de memorização mais efetivos e famosos na academia é o de Roger Chaffin. O modelo de Roger Chaffin é baseado em guias de execução desenvolvidos a partir de observações empíricas, fornece ao intérprete um método deliberado da prática de memorização musical. Este modelo está descrito no livro “*Practicing Perfection*” e foi desenvolvido pelos autores Chaffin, Imreh e Crawford (apud BRAGAGNOLO, 2014). Chaffin sistematizou seu processo de memorização através da observação da prática de estudo da pianista de alta performance Gabriela Imreh. A partir dessa observação, ele dividiu em três princípios gerais a prática de memorização. Estes três princípios são: (1) organização do novo material em padrões conhecidos *a priori*; (2) uso de um esquema hierárquico de recuperação de informações e; (3) prática como garantia de eficiência. O primeiro princípio se refere à habilidade do intérprete de transformar em blocos a estrutura total da música, reconhecendo e extraíndo pequenos padrões com sentido musical. Esses padrões podem ser rítmicos, melódicos, escalas, arpejos, tríades diatônicas, progressões harmônicas, etc. Este processo permite que a memória condense informações individuais em blocos, otimizando o armazenamento. O segundo princípio diz respeito à recuperação da memória por meio de um esquema hierárquico, baseado na utilização de guias de execução. O terceiro, por fim, reconhece que qualquer habilidade humana é desenvolvida a partir da prática por meio de repetições, e a partir dessa prática é possível o armazenamento da música na memória afim de que ela possa ser acessada quando for necessário, de uma forma rápida e eficiente.

Chaffin (apud BRAGAGNOLO, 2014) ao observar como instrumentistas recuperam falhas na memória por meio de anotações, denominou essa atividade como guias de execução. Os guias de execução ou “GEs”, como apresenta Bragagnolo (2014), são uma série de indicações que o intérprete faz na partitura afim de recuperar de memória aquela ideia deliberadamente pensada e analisada no passado. Essas marcações podem ser de dinâmica, articulação, andamento, anotações sobre caráter expressivo, arcadas, dedilhados, etc. Ele destaca que os

guias de execução são como metas descritas que o intérprete tem de alcançar no decorrer da execução musical. Os GEs anotados na partitura, além de facilitarem o entendimento musical, auxiliam o intérprete no restauro da memória, já que as anotações servem como um direcionamento mental para a execução de memória (GERBER, apud BRAGAGNOLO, 2014). A eficácia dos GEs se dá pelo fato de que elas realizam a ligação entre o pensamento musical e a ação motora para realizara performance, e são representações conceituais de atividades motoras correspondentes. Os guias de execução estão ligados estritamente com as decisões interpretativas do músico.

O modelo de memorização de Chaffin (apud BRAGAGNOLO, 2014) propõe que o intérprete deve elencar pontos chaves da peça para criar uma espécie de mapa mental da mesma. Para ele a memorização musical envolve a recuperação de pontos principais em que o intérprete focaliza deliberadamente sua atenção sem perturbar a sequência automática de ações para a execução da mesma. Isso se dá a partir dos guias de execução, que fazem com que o músico, no momento do estudo, decodifique e pratique aspectos importantes da música para poder recorrer a essa memória posteriormente. Chaffin (apud BRAGAGNOLO, 2014) acredita que a análise e decodificação da estrutura da música é a chave para a memorização, assim como para a interpretação. Bragagnolo (2014, p. 18) indica que a estrutura da música tem um papel determinante para a organização das seções de estudo, já que é a partir da estrutura que o músico tem uma visão mais completa sobre as características da música e seus pontos chave.

Chaffin (apud BRAGAGNOLO, 2014, p. 18) classificou os guias de execução em quatro diferentes categorias: (1) guias básicos; (2) guias interpretativos; (3) guias expressivos e (4) guias estruturais. Também está incluído na categoria de guias estruturais o que Chaffin (apud BRAGAGNOLO, 2014) chama de “switches”, que são passagens repetidas que se assemelham em alguns pontos e diferem em outros. Essas passagens são pontos chave na música, sobre os quais o intérprete deve focar sua atenção, pois uma eventual falha nesse trecho pode comprometer outra seção da obra.

Os guias de execução “básicos” (*basic performance cues*) são aqueles que dizem respeito a questões relacionadas ao mecanismo e técnica para executar

uma peça, tais como dedilhado, arcada, saltos, movimentos corporais necessários para executar determinada passagem e etc. (GERBER, 2012).

Os guias de execução “interpretativos” (*interpretative performance cues*) são pertinentes às decisões interpretativas que o músico toma. São aspectos relacionados à forma de tocar, envolvendo mudanças de dinâmica, andamento, articulações (staccato, legato, detache, portato, tenuto, martellato, etc.), trinado, pedal, agógica, acentuação, timbre, crescendo, diminuendo, rubato e etc. (GERBER, 2012).

Os guias de execução “expressivos” (*expressive performance cues*) têm por finalidade descrever o caráter da peça, como sentimento, atmosfera que o intérprete experencia ao se relacionar com a música e afetos. Os guias expressivos podem ser os mais difíceis de serem identificados, pois exigem uma análise subjetiva do intérprete em relação à peça, gerando assim um cenário particular de sentimentos e emoções. Nessa categoria entram a imaginação, o sentido poético e afetos, que é a forma do intérprete de comunicar sua musicalidade (GERBER, 2012). Chaffin (apud BRAGAGNOLO, 2014) aponta que os guias de execução expressivos representam o mais alto nível de organização, e incorporam o efeito combinado dos guias básicos e interpretativo.

Guias de execução “estruturais” (*structural performance cues*) são guias relacionados à estrutura da obra e à sua delimitação em blocos, seções, subseções, motivos, frases, semi frases, períodos e etc. São elementos estruturais que, quando agrupados, formam um sentido musical mais amplo (GERBER, 2012).

Ao meu ver os guias de execução de Chaffin são base para um estudo extremamente detalhado de um repertório musical. Eles direcionam o intérprete a refletir sobre os diversos aspectos da peça e servem de auxílio para uma interpretação conduzida por observações deliberadas do músico. Assim o estudo deixa de ser puramente mecânico e repetitivo para dar lugar a uma ação intencional de aprendizado e memorização, gerando uma execução com menos espaço para o acaso e a aleatoriedade. Neste processo o intérprete passa a ter um papel mais influente na comunicação musical com o ouvinte. Gerber (2012, p. 7) aponta que a partir dos guias de execução cada músico irá expor seus conhecimentos musicais e seu entendimento particular de expressão musical. Os

guias de execução se relacionam tanto com as características individuais de estudo, quanto com os aspectos específicos da música descritos na partitura.

Gerber (2012) indica que os guias de execução (GE) passam por mudanças no decorrer do estudo. Durante os períodos iniciais de análise e leitura da peça, é provável que os GEs básicos e de estrutura tenham um papel mais relevante. Mais adiante, próximo da apresentação, os GEs de expressão e interpretação podem se tornar mais preponderantes. De qualquer forma, os GEs desenvolvem o direcionamento do pensamento, e auxiliam na recuperação de memórias caso seja necessário.

Segundo Chaffin (apud GERBER, 2014), os GEs estimulam a recuperação da memória de informações em sequência no decorrer da execução da peça. Essa memória está armazenada na MLP e proporciona ao músico um mapa mental da obra, o qual se desenvolve continuamente no decorrer dos estudos.

Para Imreh (apud BRAGAGNOLO, 2014), um dos maiores desafios da memorização é conciliar as mãos e o cérebro, no sentido de aliar a expressividade musical, que é algo completamente consciente, aos movimentos mecânicos, implícitos, que são necessários para a execução da peça. Para Chaffin (apud BRAGAGNOLO, 2014) essa conciliação deve ser até certo ponto automatizada. Os guias de execução expressivos podem ser uma solução para essa possível dificuldade de conciliação, pois de acordo com a experiência pessoal de Imreh (apud BRAGAGNOLO, 2014), esse guia proporciona um ponto de concentração para o *performer* no qual sua intenção expressiva é ligada a uma resposta motora que será automaticamente trazida de memória durante a performance. Uma vez que foi desenvolvida uma série de respostas motoras com o fim de executar decisões expressivas do intérprete, fica claro que “a interpretação e expressividade podem ser elementos mais marcantes na memorização do que as questões mecânicas” (CHAFFIN, apud BRAGAGNOLO, p. 18).

Bragagnolo (2014) aponta que a utilização desse modelo de memorização auxilia o intérprete em uma casual falha de memória, pois ele possibilita que o instrumentista conduza a execução para o guia seguinte, sem perder o fluxo musical e reiniciando a sequência motora. Os GEs, quando utilizados como ponto de concentração durante a execução, além de fornecerem um direcionamento musical para eventuais falhas de memória, funcionam como elementos

confirmadores da interpretação. A partir disso podemos concluir que a utilização correta desse modelo permitirá ao intérprete não só uma memorização eficiente da obra, mas também uma performance segura, fluente e mais consciente.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A nossa pesquisa teve por ponto inicial o problema “como memorizar um repertório musical?”. A partir disso nos direcionamos a entender como pode se dar o uso deliberado da memória no processo de aprendizagem musical e retenção de informações. Pudemos então concluir que o problema “como memorizar um repertório musical” tem como resposta o estudo consciente com o máximo de detalhamento sobre todos os aspectos da música e sua interpretação. Quanto maior for a quantidade de elementos analisados do repertório, maior será o nível de associações entre eles, gerando uma rede de informações mais rica e uma memorização mais eficaz. Além disso, a repetição é um fator que sempre estará presente no processo de memorização musical. É preciso que o músico desenvolva o aparato motor necessário para a execução musical, afim de que a prática da performance de memória seja fluida e sem embaraços técnicos. Os guias de execução de Roger Chaffin surgem como um direcionamento para o músico organizar e desenvolver o estudo direcionado dos diversos elementos da memorização e interpretação. Eles funcionam como um mapa mental que guia o intérprete no momento da execução de memória. Além disso, os guias de execução permitem que o músico faça associações de elementos subjetivos pessoais, como o caráter e sentimentos musicais, possibilitando que as decisões interpretativas sejam conscientes e que o processo de memorização seja mais eficaz, tendo em vista que memórias associadas a sentimentos são mais fortes.

O trabalho teve por objetivos específicos “reconhecer o que se entende por memória e como ela funciona”, e “identificar quais são as principais estratégias de memorização de repertório musical que podem ser estabelecidas a partir da literatura”. Na primeira parte do trabalho nos dedicamos a pesquisar e relacionar com o estudo musical os diversos conceitos sobre memória e níveis de memória. Abordamos as três categorias de memória; a memória sensorial, de curto prazo e longo prazo, e logo após lançamo-nos a entender os dois níveis fundamentais de aprendizagem; nível cognitivo e o cinestésico. Relacionando os níveis de memória à memorização musical, empenhamo-nos a entender a diferença entre níveis de memória explícito e implícito, além dos quatro tipos de memória relacionadas e aplicadas à música: a memória auditiva (ou aural), visual (ou fotográfica), mecânica (ou sinestésica) e conceitual (ou analítica). Por último nos empenhamos

em relacionar as diversas características da memória ao cotidiano de estudo musical. No segundo capítulo consegui identificar, através da literatura com que tive contato, a forte influencia da estratégia deliberada de memorização musical, proposta por Roger Chaffin e baseado em guias de execução.

Para o futuro, acredito que uma pesquisa com um tempo mais extenso poderia se aprofundar mais a identificar outras estratégias deliberadas de memorização que foram sistematizadas na literatura, assim como a de Roger Chaffin. No decorrer do desenvolvimento desse trabalho não consegui me aprofundar em outras estratégias, mas acredito que esse seja um assunto que ainda tem muito o que ser explorado e é de grande relevância para o nosso meio acadêmico.

Para finalizar, concluo essa pesquisa apontando diversas contribuições pessoais. A partir do entendimento de como funciona a nossa apreensão musical e quais são as estratégias de memorização, passei a começar a fazer o estudo analítico do meu repertório, coisa que eu não achava relevante antes. Hoje em dia me dedico mais a direcionar meus estudos para uma interpretação que acredito ser ideal desde os primeiros contatos com o novo repertório. Além disso, aprendi que a pesquisa pode ser de grande relevância para a nossa evolução musical.

REFERÊNCIAS

BRAGAGNOLO, Bibiana. **Guias de execução para memorização aplicados à interpretação das variações abegg de Robert Shumann**, Dissertação (Mestrado em Práticas Interpretativas) – Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2014. Disponível em: <<http://tede.biblioteca.ufpb.br/bitstream/tede/6622/1/arquivototal.pdf>>. Acesso em: 21/8/2017.

GERBER, Daniela. **Memorização musical: um estudo de estratégias deliberadas**, Tese (Doutorado em Práticas Interpretativas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012. Disponível em: <[file:///C:/Users/PLANORTE/Downloads/000858285%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/PLANORTE/Downloads/000858285%20(1).pdf)>. Acesso em: 29/8/2017.

Snyder, Bob. *Memory for Music*, In: HALLAM, Susan; CROSS, Ian; THAUT, Michael. **The Oxford handbook of music psychology**. New York: Oxford University Press. 2016, p.168.

ROCHA, Sérgio. de Figueiredo. Memória: uma chave afetiva para o sentido na performance musical numa perspectiva fenomenológica. **Per Musi**, Belo Horizonte, v. 21, n. 11, p.97-108, 2010. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/21/num21_cap_11.pdf.pdf>. Acesso em: 26/7/2017.

SILVANO, Lucas. **Influência dos guias de execução na otimização do ensino e aprendizado pianístico em jovens**. Dissertação (Mestrado em Práticas Interpretativas) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016. Disponível em: <<http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000014/000014f5.pdf>>. Acessado em 8/10/2017.