

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**LEITURA À PRIMEIRA VISTA NO VIOLÃO:  
UM ESTUDO COM ALUNOS DE GRADUAÇÃO**

**TRABALHO CONCLUSIVO DE MESTRADO**

**Eduardo Vagner Soares Pastorini**

**Porto Alegre  
2011**

# **LEITURA À PRIMEIRA VISTA NO VIOLÃO: UM ESTUDO COM ALUNOS DE GRADUAÇÃO**

**Eduardo Vagner Soares Pastorini**

**Trabalho apresentado ao Programa  
de Pós-Graduação em Música do  
Instituto de Artes da Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul, como  
requisito parcial para a obtenção do  
título de Mestre em Música**

**Orientadora:  
Profa. Dra. Any Raquel Carvalho**

**Porto Alegre  
2011**

**Eduardo Vagner Soares Pastorini**

**LEITURA À PRIMEIRA VISTA NO VIOLÃO:  
UM ESTUDO COM ALUNOS DE GRADUAÇÃO**

**Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.**

**Orientadora:**

**Profa. Dra. Any Raquel Carvalho**

**Aprovada em 22 de junho, 2011.**

---

**Profa. Dra. Any Raquel Carvalho – Orientadora**

---

**Prof. Dr. Daniel Wolff – UFRGS**

---

**Prof. Dr. Fernando Lewis de Mattos - UFRGS**

---

**Prof. Dr. Fredi Vieira Gerling - UFRGS**

---

*A meus pais Ricardo e Zulma*

## AGRADECIMENTOS

À minha esposa Marcia e meu filho Matheus, por todo o amor e apoio dedicados nesta importante etapa;

À minha orientadora Profa. Dra. Any Raquel Carvalho, pelas horas dedicadas às orientações deste trabalho, pelo aprendizado que venho tendo desde os anos de graduação, por todo o incentivo na continuidade de meus estudos na Pós-Graduação, e acima de tudo pela amizade e confiança depositada;

Ao meu orientador artístico Prof. Dr. Daniel Wolff pelos ensinamentos nas aulas de violão, e pelo modelo de pessoa e profissional que tem sido para mim desde sempre;

Aos professores da Banca Examinadora, Prof. Dr. Fernando Lewis de Mattos e Prof. Dr. Fredi Gerling Jr e Prof. Dr. Daniel Wolff;

À Professora Flávia Domingues Alves e ao colega Alisson Alípio pelas conversas sobre pesquisa e questões técnicas do instrumento que contribuíram decisivamente com este trabalho;

Ao Maestro Eduardo Castañera pela amizade, pela dedicação no ensino do violão, e pelos ensinamentos que recebi;

Aos colegas de Pós-Graduação pela parceria em trabalhos e conversas sobre as questões de pesquisa e instrumento;

Aos alunos de graduação que participaram dessa pesquisa, pois sem suas participações este trabalho não teria sido possível;

Aos meus amigos Tiago de Barcellos Lopes, Nanã Quintela e Cristiano Schmitt, por nossa amizade e parcerias musicais no decorrer dos anos, e a todos que, por questão de espaço, não pude citar aqui, mas que contribuíram de alguma forma nesta caminhada;

À CAPES, pela concessão de bolsa.

*Letramento não é um gancho  
Em que se pendura cada som enunciado,  
Não é treinamento repetitivo  
De uma habilidade, nem um martelo  
Quebrando blocos de gramática  
Letramento é diversão  
É leitura à luz de vela  
Ou lá fora, à luz do sol  
São notícias sobre o presidente,  
O tempo, os artistas da TV  
E mesmo Mônica e Cebolinha  
Nos jornais de Domingo  
É uma receita de biscoito,  
Uma lista de compras, recados colados na geladeira,  
Um bilhete de amor,  
Telegramas de parabéns e cartas  
De velhos amigos  
Viajar para países desconhecidos,  
Sem deixar a sua cama,  
É rir e chorar  
Com personagens, heróis e grandes amigos.  
É um atlas do mundo,  
Sinais de trânsito, caças ao tesouro,  
Manuais, instruções, guias,  
E orientações em bulas de remédios,  
Para que você não fique perdido  
Letramento é, sobretudo,  
Um mapa do coração do homem,  
Um mapa de quem você é,  
E de tudo que pode ser.*

## RESUMO

A capacidade de executar uma obra à primeira vista no violão é considerada por muitos uma tarefa de difícil execução. Um dos principais motivos para isto é o fato de uma mesma nota poder ser tocada em diferentes lugares da escala do violão, gerando diversas possibilidades de digitação para uma mesma passagem. A presente pesquisa investigou os procedimentos utilizados por 11 estudantes de graduação em violão durante a execução de uma tarefa de leitura à primeira vista. Os sujeitos da pesquisa foram filmados e entrevistados e os dados relativos ao histórico de cada sujeito foram acessados pela aplicação de questionário. Foram considerados como variáveis influentes na execução dessa tarefa fatores como as diferentes possibilidades de digitação para uma mesma passagem, o conhecimento das possibilidades expressivas do instrumento, e a habilidade motora. A digitação e a tonalidade apresentaram-se como as principais dificuldades. As questões expressivas foram deixadas em segundo plano, considerando a quantidade de decisões a serem tomadas no tempo de um minuto dado a leitura silenciosa. Assim, nem sempre a execução mais correta em termos de acertos de notas e tempo foi a de resultado mais expressivo. Evidenciou-se na pesquisa que nem sempre o tempo de estudo reflete no melhor resultado quando se trata da tarefa de leitura à primeira vista. Os sujeitos de melhores desempenhos na tarefa de leitura à primeira vista responderam em questionário que praticam música de câmara e/ou canto coral, mostrando que essas práticas podem influenciar positivamente o desenvolvimento da habilidade de leitura à primeira vista. Com relação ao teste de habilidade motora, os sujeitos com os melhores desempenhos na execução do teste de leitura à primeira vista (considerando fluência de tempo, evitando correções de notas e ritmos) ultrapassaram os sujeitos de menor desempenho em marcas metronômicas.

Palavras-chave: 1. Leitura à primeira vista. 2. Violão. 3. Excerto musical. 4. Possibilidades de digitação.

## **ABSTRACT**

Sight-reading a piece on the guitar is often considered a difficult task. One reason for this may be the fact that the same note on the guitar may be played in different ways, thus generating various fingering possibilities for the same passage. The present study investigated the procedures adopted by 11 undergraduate guitar students in a sight-reading exercise. The subjects were filmed and interviewed and their background was taken from a written questionnaire. Distinct fingering possibilities for the same passage, knowledge of expressive possibilities of the guitar and mechanical dexterity were considered as influential variables in this study. Fingering and tonality proved to be the main difficulties. Expressive aspects were not considered the most important, considering the number of decisions to be made in the one minute allotted for silent reading before the sight-reading began. Thus, the best performances in terms of correct notes and tempo were not necessarily the most expressive. The best outcomes came from students who engage in choral or chamber music activities, therefore, these may have a positive influence on sight-reading. The mechanical ability exercise applied showed that the subjects that did better on the sight-reading passage (considering tempo, correct notes and rhythm) surpassed those that had lower metronomical markings.

Keywords: 1. Sight-reading. 2. Guitar. 3. Musical passage. 4. Fingering possibilities.



## LISTA DE EXEMPLOS

EXEMPLO 1: <i>Estudo n°22, op. 29</i> , de Fernando Sor: tonalidade de Mi bemol maior dá pouca margem ao uso de cordas soltas.....	4
EXEMPLO 2: Excerto composto para a leitura à primeira vista.....	16
EXEMPLO 3: Frase A, Possibilidade 1 (P1), compassos 1 – 4.....	19
EXEMPLO 4: Frase A, Possibilidade 2 (P2), compassos 1 – 4.....	21
EXEMPLO 5: Frase A, Possibilidade 3 (P3), compassos 1 – 4.....	22
EXEMPLO 6: Frase B, Possibilidade 4 (P4), compassos 4 – 7.....	23
EXEMPLO 7: Frase B, Possibilidade 5 (P5), compassos 4 – 7.....	23
EXEMPLO 8: Frase B, Possibilidade 6 (P6), compassos 4 – 7.....	24
EXEMPLO 9: Frase B, Possibilidade 7 (P7) , compassos 4 – 7.....	25
EXEMPLO 10: Frase C, Possibilidade 8 (P8), compassos 7 – 9.....	25
EXEMPLO 11: Frase C, Possibilidade 9 (P9), compassos 7 – 9.....	26
EXEMPLO 12: Frase D, Possibilidade 10 (P10), compassos 10 – 11.....	27

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Atuação da mão direita na execução de harmônicos artificiais (figura retirada do Livro 3 da <i>Escuela Razonada de La Guitarra</i> , de Emílio Pujol).....	3
FIGURA 2: Melhores desempenhos na execução da frase A.....	48
FIGURA 3: Melhores desempenhos na execução da frase B.....	51
FIGURA 4: Melhores desempenhos na execução da frase C.....	53
FIGURA 5: Melhores desempenhos na execução da frase D.....	55

## LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1: Número de elementos musicais citados por cada sujeito.....	28
GRÁFICO 2: Número de vezes que cada elemento musical foi mencionado pelos sujeitos.....	28
GRÁFICO 3: Faixas de andamento executadas pelos sujeitos.....	38
GRÁFICO 4: Relação da fluência do excerto com a digitação.....	41
GRÁFICO 5: Tempo diário de estudo dos sujeitos.....	45
GRÁFICO 6: Comparação dos resultados do teste de habilidade motora.....	46

**LISTA DE QUADROS**

QUADRO 1: Comparação de hábitos da prática para performance e da prática de leitura à primeira vista (LEHMANN; McARTHUR, 2002, p. 145).....	10
QUADRO 2: Critérios de execução dos exercícios do Teste de Habilidade Motora.....	18
QUADRO 3: Tabulação dos elementos musicais observados durante o tempo de leitura silenciosa do excerto relatados pelos sujeitos da pesquisa.....	27
QUADRO 4: Dados individuais dos sujeitos obtidos através de questionário.....	29
QUADRO 5: Digitação utilizada pelos sujeitos para cada frase.....	30
QUADRO 6: Andamento escolhido pelos sujeitos para o excerto.....	38
QUADRO 7: Dados individuais dos sujeitos.....	44
QUADRO 8: Velocidade máxima (bpm) do pulso executado pelos sujeitos em cada exercício.....	46

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>1 PESQUISAS SOBRE LEITURA À PRIMEIRA VISTA.....</b>	<b>5</b>
1.1 Amplitude do conceito.....	5
1.2 Revisão de literatura.....	5
1.3 Referencial teórico.....	8
1.4 Escassez de pesquisas ligadas ao violão.....	11
<b>2 METODOLOGIA DA PESQUISA.....</b>	<b>13</b>
2.1 Técnicas de coletas de dados.....	13
<b>2.1.1 Escolha da amostragem.....</b>	<b>13</b>
<b>2.1.2 Teste de leitura à primeira vista.....</b>	<b>14</b>
<b>2.1.3 Realização de entrevista a respeito do desempenho na tarefa.....</b>	<b>17</b>
<b>2.1.4 Teste de habilidade motora.....</b>	<b>17</b>
<b>2.1.5 Aplicação de questionário.....</b>	<b>18</b>
2.2 Procedimentos de análise de dados.....	19
<b>2.2.1 Teste de leitura à primeira vista.....</b>	<b>19</b>
<b>2.2.2 Entrevistas.....</b>	<b>27</b>
<b>2.2.3 Questionário.....</b>	<b>29</b>
<b>2.2.4 Cruzamento de dados.....</b>	<b>29</b>
2.2.4.1 Digitação.....	29
2.2.4.2 Tonalidade.....	37
2.2.4.3 Dinâmica.....	37
2.2.4.4 Andamento.....	38
2.2.4.5 Articulação.....	39
2.2.4.6 Ritmo.....	39
2.2.4.7 Expressão.....	40
<b>3 DISCUSSÃO DOS DADOS.....</b>	<b>48</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>58</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>60</b>

<b>ANEXOS.....</b>	<b>62</b>
Anexo A      Autorização de filmagem.....	63
Anexo B      Exercícios do teste de habilidade motora.....	64
Anexo C      Questionário.....	66

## INTRODUÇÃO

A habilidade de ler à primeira vista entre violonistas muitas vezes é considerada uma tarefa de difícil execução. Não são raras anedotas do tipo “se você quer que um violonista toque bem, tire a partitura de sua frente”. Para tornar claro ao leitor a razão de tal dificuldade é necessário demonstrar certas características técnicas do violão. A descrição de alguns aspectos relacionados à produção do som nesse instrumento torna-se necessária no intuito de ilustrar a constante preocupação que o violonista tem na produção e no controle de qualidade do som. É neste processo de produção e controle que surgem certas dificuldades que podem incidir sobre o discurso musical em uma tarefa de leitura à primeira vista.

A qualidade do som no violão depende tanto de fatores estruturais do instrumento, tais como o tipo de madeira empregada em sua construção e da diferença de material entre as cordas, quanto de características individuais do violonista, como o formato de suas unhas, o tipo de atitude da mão direita sobre as cordas, bem como o ponto de ação da mão direita sobre estas<sup>1</sup>. Com respeito à sonoridade neste instrumento, o célebre aluno de Francisco Tárrega, Emilio Pujol (1952) observou que “cada violonista reflete no som que obtém do instrumento, algo que lhe é pessoal e que depende em parte de sua própria sensibilidade e da configuração de seus dedos [...]”, concluindo que “[...] o toque tem de ser para o executante, a expressão fiel de sua sensibilidade e de seu temperamento” (PUJOL, 1952, p. 16). Discutir qual tipo de toque é o mais adequado torna-se desnecessário neste trabalho, pois envolve critérios pessoais de julgamento e de compreensão das possibilidades técnicas do violão para cada caso específico encontrado na literatura do instrumento, onde em muitos casos, torna-se possível o emprego simultâneo de diferentes timbres para uma mesma passagem musical.

Uma diferença entre o violão e um instrumento como o piano é o fato de uma mesma nota poder ser tocada em diferentes lugares da escala do violão. De um modo geral, essa natureza gera diversas possibilidades de digitação para uma mesma passagem. A escolha por uma ou outra digitação dependerá do contexto musical, do timbre que se quer para determinada passagem, e do conhecimento que o violonista tem do instrumento.

Ainda comparado aos instrumentos de teclas, outro elemento de complicação na execução da leitura à primeira vista no violão reside na sua natureza física: no piano, por exemplo, as mãos conseguem identificar um padrão constante na topografia do teclado (teclas

---

<sup>1</sup> A ação da mão direita próximo à boca do instrumento produz o som natural do instrumento; já próximo aos trastes, o som produzido é mais abafado; e próximo ao cavalete, com um ataque mais pronunciado.

eqüidistantes, padrão de teclas que se repetem) através do tato; no violão fatores como o comprimento da escala, a diferença das distâncias entre os trastes em diferentes lugares da escala, o controle de ambas as mãos para não ferir cordas adjacentes às que são tocadas, e a diferença de função mecânica entre as mãos, influenciam diretamente a tarefa. Com respeito a isso, Carlevaro (1979) diz que:

O comprimento e espessura da escala (do violão) [...] criam certas dificuldades que não existem em outros instrumentos de cordas onde a escala é menor e, por consequência, seu campo de ação mais limitado. Por esse motivo, a mão deverá deslocar-se de um lado para outro na escala quando alguma passagem assim requiera (CARLEVARO, 1979, p. 93).

Do ponto de vista mecânico, o violão requer funções diferenciadas para cada mão. Enquanto a mão esquerda é responsável pela pressão das cordas em diferentes lugares da escala, a mão direita possui pelo menos três dedos ativos na maioria dos casos, sendo o polegar um dedo cujo movimento se opõe aos demais, requerendo especial atenção para que seus movimentos não afetem a ação dos demais dedos. Assim, pode-se dizer que instrumentos de cordas dedilhadas, tais como o violão e seus instrumentos ancestrais – a vihuela, o alaúde e a guitarra – são instrumentos de movimentos assimétricos devido à diferença de atribuição de significados aos movimentos de cada mão. Essa relação de assimetria de movimentos também pode ser encontrada em outros instrumentos de cordas, como o violino, onde “violinistas encaram o desafio de uma digitação delicada na mão esquerda e de arcadas assimétricas com o braço direito” (WURTZ; MUERI; WIESENDANGER, 2009, p. 445)<sup>2</sup>.

A assimilação e unificação de movimentos de ambas as mãos com funções diferenciadas é um desafio que o violonista deve vencer a fim de expressar o discurso musical com a fluência mínima necessária. No estudo para *performance* de uma obra, vencer esse desafio envolve a prática periódica dos mecanismos escolhidos para cada mão no decorrer da obra musical. Numa abordagem de estratégias de estudo, as dificuldades encontradas vão sendo isoladas e trabalhadas separadamente para depois de resolvidas serem re-inseridas no contexto a que se incluem.

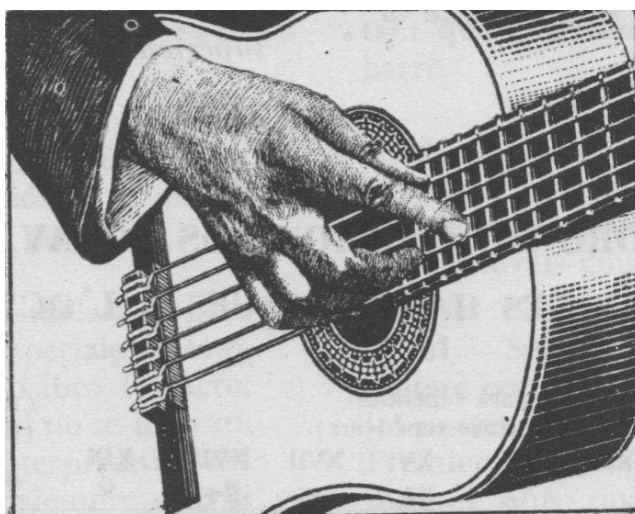
A respeito da tarefa de leitura à primeira vista, Thompson e Lehmann (2004) a definem como uma atividade “on line” requerendo “que uma sequência de movimentos seja produzida em resposta a uma sucessão de estímulos visuais apresentados em tempo real. A velocidade da apresentação deste estímulo é uma função do andamento escolhido e da

---

<sup>2</sup> Violinists face the tasks of delicate fingering with the left hand and of the asymmetric bowing with the right arm.



densidade relativa dos eventos musicais” (p. 145). Considerando que existe um andamento mínimo para a conversão estilística da obra, poderá o violonista ter algum tipo de perda na qualidade de som durante a leitura à primeira vista em andamentos movidos, onde a velocidade de decisões a respeito da produção de movimentos será maior. Tomando como exemplo o braço direito, um dos pontos de apoio que garante a estabilidade do instrumento junto ao corpo, muitas situações encontradas na literatura do instrumento vão exigir a anulação do ponto fixo do braço. É o caso da execução de harmônicos realizados com a mão direita, pizzicatos, efeitos tímbricos e percussivos (CARLEVARO, 1979). Estes casos requerem um alto grau de processamento da notação, e sua decodificação em ação mecânica geralmente é lenta. Na execução de harmônicos artificiais utiliza-se um mecanismo bastante preciso: a ponta do dedo indicador da mão direita encosta na região da corda onde se requer determinada altura, e os harmônicos são articulados pela ação do dedo anular, tocando por diferentes trastes e cordas. Esse mecanismo exige ainda a ação conjunta com a mão esquerda que encurta o comprimento da corda, tornando difícil uma rápida decodificação da informação visual em movimentos suficientemente velozes para a conversão estilística da estrutura musical na tarefa de leitura à primeira vista. Pujol (1954) descreve a execução de harmônicos artificiais como “[...] casos em que os dedos da mão esquerda estão ocupados com sua ação habitual, [e] os dedos da mão direita realizam dois trabalhos simultâneos; o de localizar e pulsar o harmônico [...]” (PUJOL, 1954, p. 91).



*Figura 1: atuação da mão direita na execução de harmônicos artificiais (figura retirada do Livro 3 da Escuela Razonada de la Guitarra, de Emilio Pujol)*

Outro caso são os efeitos tímbricos (ou percussivos) que muitas vezes requerem um retorno rápido da mão sobre as cordas para uma subsequente realização de estruturas de acordes e melodias.

Certas tonalidades também podem virar um obstáculo na execução satisfatória da leitura à primeira vista no violão, considerando-se a afinação padrão do instrumento. Tonalidades que possuam muitos bemóis (Mi bemol Maior, por exemplo) exigirão do violonista muito mais notas presas do que tonalidades onde se aproveita ao máximo as cordas soltas do instrumento. Ao contrário do pianista, por exemplo, o violonista terá pelo menos duas ou três possibilidades de produzir a mesma altura, dependendo do registro da nota, o que nos remete novamente à mecânica do violão como fator influente na tarefa da leitura à primeira vista.



*Exemplo 1: Estudo n°22, op. 29, de Fernando Sor: tonalidade de Mi bemol maior dá pouca margem ao uso de cordas soltas*

Diante dessa situação, o presente trabalho pretende investigar os procedimentos de leitura à primeira vista em violonistas. O motivo que me leva a propor o tema é entender a razão pela qual a leitura à primeira vista no violão é uma tarefa considerada difícil para a maioria dos violonistas, buscando uma melhor compreensão dos processos envolvidos nessa habilidade. Este trabalho poderá servir de base para futuras pesquisas.

## 1 PESQUISAS SOBRE LEITURA À PRIMEIRA VISTA

### 1.1 Amplitude do conceito

A capacidade de executar uma partitura através da leitura à primeira vista é uma das diversas habilidades que o músico deve desenvolver no decorrer de sua vida profissional. Segundo Gabrielsson (2003), a leitura à primeira vista é o procedimento de execução musical a partir de uma partitura sem nenhum contato prévio com esse material (no sentido de familiarização com seu conteúdo, identificação de passagens tecnicamente problemáticas, bem como a resolução destes problemas), a fim de que numa segunda leitura a execução seja a mais fluida possível. Lehmann e McArthur (2002) apontam a amplitude de significados do termo “leitura à primeira vista”, pois para uns será o ato de executar uma obra do início ao fim através da primeira leitura da partitura. Por outro lado, para um regente, por exemplo, poderá ser a habilidade de ler a partitura silenciosamente enquanto executa os movimentos apropriados para a condução da obra. Sendo assim, o papel da leitura à primeira vista torna-se tão amplo quanto a diversidade que seu conceito pode adquirir:

Por exemplo, durante audições de admissão em escolas profissionais de música, acompanhadores são confrontados com partituras que possivelmente tiveram contato prévio. Músicos profissionais de orquestras de estúdio [...] freqüentemente tocam partituras não ensaiadas. Tanto em nível profissional quanto amador, a leitura à primeira vista ocorre quando um coro ou um conjunto inicia uma nova obra e o regente quer ter uma impressão de como ela vai soar antes de se engajar em ensaiar detalhes. Muitas vezes um músico seleciona um novo repertório lendo à primeira vista uma diversidade de obras para definir quais as mais adequadas para seus propósitos (LEHMMAN; McARTHUR, 2002, p. 136)<sup>3</sup>.

### 1.2 Revisão de literatura

A habilidade de leitura à primeira vista pode ser concebida “[...] como uma atividade reconstrutiva que envolve um alto nível de processamento mental [...] iniciada primeiramente com a entrada visual, mas também por conhecimento conceitual e expectativas específicas”

---

<sup>3</sup> For example, during entrance auditions at musical schools professional accompanists are confronted with scores that they may have already encountered on previous occasions. Also, professional musicians in studio orchestras [...] frequently play unrehearsed scores. At both professional and amateur levels, sight-reading commonly occurs when a choir or ensemble embarks on a new piece and the conductor wants to gain a rough impression of how it will sound before engaging in detailed rehearsal. Sometimes musicians might select new repertoire by sight-reading several works to ascertain which are the more suitable for their purposes.

(LEHMANN; McARTHUR, 2002, p. 135)<sup>4</sup>. Dessa forma, os diferentes tipos de atividades que ocorrem durante o ato da leitura à primeira vista estão ligados à percepção, cognição, memorização, execução motora, bem como a outros de previsão auditiva dos acontecimentos musicais, baseada na intuição e na própria experiência prática do músico e de seu conhecimento do repertório. É possível questionar se as dificuldades da tarefa de leitura à primeira vista no violão estarão relacionadas com a mecânica peculiar dos instrumentos de cordas pulsadas, pois parece lógico concluir que músicos mais experientes e habilidosos neste tipo de instrumento saberão explorá-lo melhor e, portanto, ler melhor do que instrumentistas menos habilidosos. Entretanto, algumas pesquisas apontam que existe pouca relação entre a habilidade motora do músico e a habilidade da ler à primeira vista.

Waters, Townsend e Underwood (1998) afirmam que “o fato de músicos possuírem habilidades práticas similares (habilidades externas), mas diferentes habilidades de leitura à primeira vista (habilidades internas + externas) implica que o conhecimento das habilidades internas deve ser importante para o desenvolvimento da leitura à primeira vista<sup>5</sup>”. Para acessar esses conhecimentos em pianistas, os pesquisadores realizaram, após avaliar a habilidade de leitura de cada participante dessa pesquisa, uma série de experimentos onde foi possível verificar de que maneira habilidades como a capacidade do músico em reconhecer padrões na música, a capacidade de previsão do texto musical, e a geração e utilização de representações auditivas influem na execução da leitura à primeira vista.

Em tarefas de recordação de acordes escritos em sistemas de duas claves (Sol e Fá) e de nomeação rápida de notas individuais também utilizando as duas claves, Waters, Townsend e Underwood (1998) verificaram que os leitores mais habilidosos dessa pesquisa recordaram as notas de ambas as claves de forma mais eficiente. Uma possível explicação para isto é que processam de forma mais eficaz tanto notas individuais quanto as distâncias intervalares entre as notas de um acorde, como tríades e suas inversões. Nesse trabalho, Waters, Townsend e Underwood (1998) concluem que a habilidade da leitura à primeira vista em pianistas está mais relacionada com a capacidade do músico em recordar e reter o estímulo visual do que com suas habilidades motoras.

Para o violonista, contudo, a habilidade motora poderá desempenhar um papel decisivo na execução de uma leitura satisfatória. A possibilidade de execução de uma mesma

---

<sup>4</sup> The ability to perform with little or no rehearsal may be regarded as a reconstructive activity that involves higher-level mental process. These are primarily initiated by visual input but also by conceptual knowledge and specific expectations.

<sup>5</sup> Put simply, the fact that musicians can have similar general performance abilities ('output' skills) but vastly different sight-reading abilities ('input' + 'output' skills) implies that the attainment of input skills must be important to sight-reading facility (WATERS; TOWNSEND; UNDERWOOD, 1997, p. 125).

nota em diversos locais da escala do violão gera uma diversidade de digitações que vão servir a propósitos específicos: digitando uma melodia utilizando diferentes cordas produzirá timbres distintos para cada uma das notas, ao passo que uma digitação onde se possa tocar mais notas em uma mesma corda tende a gerar maior unidade de timbre. Assim, a escolha por uma ou outra digitação será determinada por fatores como o conhecimento das possibilidades sonoras do instrumento e da sua idiomaticidade.

Estudos sobre a percepção da notação abordam a abrangência ocular no reconhecimento de unidades na música, tais como intervalos melódicos e harmônicos, número de saltos oculares<sup>6</sup> e comparação de músicos com diferentes habilidades em diferentes tarefas de leitura à primeira vista. Waters, Underwood e Findlay (1997) investigaram o processamento perceptivo da notação musical em três grupos (dois de estudantes de música avançados e um de iniciantes) através da realização de dois experimentos: (1) comparação de padrões melódicos do tipo igual/diferente e (2) gravação dos movimentos oculares realizados nessa tarefa. Constatou-se que os estudantes do grupo avançado realizaram as comparações de padrões melódicos com fixações oculares curtas e de forma rápida em comparação ao grupo dos iniciantes, utilizando unidades mais amplas na comparação desses padrões (WATERS, UNDERWOOD e FINDLAY, 1997).

Outros estudos demonstram que leitores habilidosos são capazes de direcionar a fixação para limites estruturais da obra, como finais de frases, enquanto leitores menos habilidosos tendem a focar em notas individuais (GOOLSBY, 1994 *apud* LEHMANN; McARTHUR, 2002). A investigação do chamado *eye-hand span* (EHS), ou seja, o intervalo de notas e de tempo entre a fixação ocular na partitura e a execução motora em pianistas (FURNEAUX; LAND, 1997), verificou que os melhores leitores lêem sempre à frente do que é executado, na ordem de aproximadamente quatro notas em profissionais para duas em amadores, havendo pouca variação de tempo entre as duas categorias, sugerindo que os profissionais são mais capazes de agrupar notas. Sobre esta capacidade, Gabrielsson (1999, p. 509) conclui que: “a leitura à primeira vista [...] envolve uma combinação de leitura e comportamento motor, ou seja, ler-se padrões à frente na partitura enquanto executa-se outros recém lidos”.

---

<sup>6</sup> Para que se perceba uma imagem na sua totalidade, o olho realiza movimentos curtos e amplos, cerca de quatro a seis por segundo (LEHMMAN e McARTHUR, p. 137). Na leitura à primeira vista isso significa que a partitura tem de ser contemplada através de saltos (oculares) para diferentes lugares na página, na tentativa de encontrar informação relevante (THOMPSON e LEHMMAN, 2005, p. 146).

### 1.3 Referencial teórico

Analisando a tarefa de leitura à primeira vista em seu artigo *Strategies for sight-reading and improvising music*, Thompson e Lehmann (2004, p. 145) a definem como toda *performance* em que o executante lê a música diretamente da partitura<sup>7</sup>, sendo uma prática quase que exclusiva da tradição da música clássica ocidental, onde a música é aprendida e transmitida através da notação. Afirmam ainda que a habilidade difere de outras como ler em voz alta ou datilografar, por exemplo, pois na leitura musical à primeira vista existe um resultado sonoro em que não é possível pausar sem interromper o discurso musical (2004, p. 146). Desta forma, uma sequência de movimentos é produzida em resposta a uma sucessão de estímulos visuais apresentados em tempo real, e a velocidade deste estímulo é “uma função do andamento escolhido e da densidade relativa dos eventos musicais” (THOMPSON; LEHMANN, 2004, p. 145), existindo um andamento mínimo para a conversão estilística da obra. Conforme Thompson e Lehmann (2004, p. 146-149), isto envolve a seguinte sequência de eventos:

- 1) percepção da notação: envolve rotinas perceptivas de menor grau de dificuldade (semelhante ao aprendermos a ler, primeiro decifrando símbolos individuais de forma lenta, e gradualmente aumentando sua fluência), bem como funções cognitivas de alto nível. É somente após estas etapas que a leitura à primeira vista realmente ocorre;
- 2) processamento cognitivo da informação visual: refere-se ao acesso de conteúdos armazenados na *memória de trabalho de longo prazo*<sup>8</sup>, durante o ato da *performance* (ERICSSON e KINTSCH, 1995 *apud* THOMPSON e LEHMANN, 2005, p. 147). Amplo conhecimento de repertório pode facilitar o reconhecimento de padrões recorrentes dentro de um determinado estilo durante a execução da leitura à primeira vista, como por exemplo, escalas e arpejos. Fine, Berry e Rosnen (2006) realizaram a investigação da leitura à primeira vista em 22 cantores a partir de quatro corais de Bach com alterações melódicas e harmônicas. O estudo mostra que os leitores menos habilidosos foram mais afetados do que os mais habilidosos quando as alterações harmônicas foram implementadas, constatando que o reconhecimento de padrões e previsibilidade harmônica decorrentes da representação auditiva do som são habilidades que influem diretamente no sucesso da tarefa de leitura à primeira vista;

---

<sup>7</sup> Porém, chamam a atenção para o entendimento de que o termo leitura à primeira vista é comumente utilizado para a prática de tocar direto da partitura sem prévio contato, ou com um breve ensaio.

<sup>8</sup> Long-term working memory.

- 3) produção de movimentos: em muitas situações, o material a ser lido à primeira vista não será totalmente novo para o músico, pois conforme este vai se familiarizando com determinado estilo musical, adquire conhecimento de certos padrões (por exemplo, arpejos, escalas), permitindo que os reconheça e os relacione com sequências motoras previamente estabelecidas. Entretanto, advertem que por ser uma habilidade aberta, convém estabelecer um plano antes da execução da tarefa.

Thompson e Lehmann (2004) afirmam que a aquisição da habilidade de leitura à primeira vista ainda não foi estudada o suficiente, provavelmente devido à dificuldade metodológica. Em geral, esta é adquirida através do estudo contínuo de novas obras, de ensaios e através de tentativas e erros. Entre suas sugestões estão (2004, p. 154):

- escolher o estilo que quer tocar. Gabrielsson (1999) observa que a leitura à primeira vista é mais eficiente quando a música é conhecida, ou quando acontece no âmbito de um determinado estilo conhecido pelo executante;
- Ouvir gravações junto à partitura, isto é, observando-a;
- Confeccionar seus próprios exercícios<sup>9</sup>. Desta forma estará exercitando vários aspectos simultaneamente.

Lehmann e McArthur (2002) sugerem a mudança de certos hábitos na prática da leitura à primeira vista:

Por exemplo, não parar e não olhar (a não ser que algo ruim aconteça) é uma forma de quebrar velhos hábitos. Quando estudamos para *performance*, olhamos para as mãos mesmo quando as notas estão corretas. Não se deve fazer isto na leitura à primeira vista, pois assim interrompe-se o contato com a partitura (LEHMANN; McARTHUR, 2002, p. 145).

O quadro abaixo mostra a comparação feita por estes autores entre hábitos da prática para *performance* com a prática de leitura à primeira vista:

---

<sup>9</sup> Baseei-me nesta sugestão para realizar o teste de leitura com os alunos de violão.

<i>Prática para performance</i>	<i>Prática de leitura à primeira vista</i>
1) Correção de erros	Manter ritmo e métrica
2) Olhar para as mãos enquanto toca	Evitar olhar para as mãos
3) Os detalhes são importantes	O desenho global é importante
4) Correção de digitação é crucial	Acertar as notas do jeito que der
5) Evite erros e omissões	Erros e omissões são válidos

*Quadro 1: comparação de hábitos da prática para performance e da prática de leitura à primeira vista (LEHMANN; McARTHUR, 2002, p. 145)*

Segundo o artigo *Sight-reading*, de Lehmann e McArthur (2002), o desenvolvimento da habilidade da leitura à primeira vista por um músico envolve:

[...] conhecer grandes quantidades de padrões (visual, cinestésico, aural), solucionar diversos problemas musicais (leitura, digitação, coordenação em conjunto), e desenvolver a habilidade de controlar todas as demandas situacionais da *performance* (LEHMANN; McARTHUR, 2002, p. 148).

Banton (1995) investigou o papel do feedback visual e auditivo na execução da leitura à primeira vista em pianistas. Neste trabalho, foram aplicados 3 testes de leitura: normal, com bloqueio visual do teclado, e sem retorno auditivo da execução. Foi considerado entre os participantes diferenças de (1) experiência musical geral, (2) frequência de prática de leitura à primeira vista, e (3) habilidade de leitura à primeira vista.

Constatou-se neste trabalho que os pianistas com pouca frequência de leitura à primeira vista dependeram mais da visualização dos movimentos produzidos, mostrando evidências de que não dissociam a habilidade motora da verificação visual. Também foi possível observar que o desempenho dos pianistas na tarefa de leitura sem o retorno auditivo da execução não apresentou diferenças significativas em relação à situação normal de leitura, e mostrou-se superior à execução com interferência visual. Solicitando aos sujeitos de sua pesquisa uma auto-avaliação da execução da tarefa de leitura à primeira vista em situação normal, Banton (1995) verificou que os pianistas com os piores desempenhos superestimaram suas execuções, e que com os pianistas de melhor desempenho ocorreu o oposto, evidenciando que a audição foi utilizada de maneira diferenciada entre os pianistas de diferentes níveis de habilidade de leitura. Segundo este autor:



[...] os pianistas mais habilidosos parecem consultar o feedback auditivo quando a execução começa a se desviar do som pretendido, permitindo, assim, a aplicação dos ajustes necessários à execução [...]. Os pianistas menos habilidosos seriam incapazes de formular uma representação mental clara da *performance* antes de sua execução, utilizando o feedback auditivo para confirmar a correção dos procedimentos. Para estes, pode ser o caso do monitoramento [auditivo] da *performance* ocorrer quando há uma carga de trabalho limitada do sistema motor, que quando excedida, retira sua atenção do som e a direciona para o processamento imediato da informação e instigação de movimentos (BANTON, 1995, p. 14-15).

Segundo Banton (1995), o sucesso na tarefa depende da estruturação de unidades significativas da informação visual, e da representação clara do som com o qual o som produzido será comparado. Para ele, é aceitável que haja erros de execução, e que nem sempre a representação inicial do som será reproduzida. Assim, sugere que o músico cultive “[...] um senso de proporção, distinguindo entre erros que invariavelmente irão produzir um colapso na execução (erros vitais) e aqueles que não impedem a fluência (erros não-vitais)” (BANTON, 1995, p. 15).

O estudo de Banton (1995) também mostrou que a experiência musical e a habilidade de leitura são fatores significativos na distinção entre erros vitais e não-vitais. Os pianistas menos experientes e com pouca habilidade de leitura tiveram maior número de erros rítmicos em comparação aos mais experientes. Em decorrência disso, erros subsequentes ocasionaram a interrupção da fluência com frequência significativa: na tentativa de corrigí-los, ocasionaram outros erros que conduziram a execução ao colapso, repetindo seções da música com maior frequência do que os pianistas mais habilidosos. Assim, não foram capazes de distinguir entre erros vitais e não-vitais da execução, bem como estruturar unidades maiores de informação.

#### 1.4 Escassez de pesquisas ligadas ao violão

De acordo com Fine, Berry e Rosnen (2006, p. 432), “a maior parte das pesquisas sobre leitura à primeira vista tem investigado pianistas, com apenas uma pequena porção dos estudos investigando a leitura à primeira vista em outros instrumentistas, como flautistas e instrumentos de cordas”.

Recentemente, a tese de doutorado “Leitura à primeira vista no violão: a influência da organização do material de estudo” de Milson Casado Fireman (2010), relacionou o desenvolvimento da leitura à primeira vista em estudantes de violão a partir da prática de leitura de *Estudos* do opus 35 e 31, de *Fernando Sor* (1778-1839), compostos em ordem de dificuldade progressiva. Inicialmente, foram avaliados os níveis de habilidade de leitura à primeira vista dos participantes. Após a implementação dos estudos como treino de leitura à

primeira vista em diferentes ordens de organização (progressiva, regressiva e aleatória), investigou-se possíveis diferenças no desenvolvimento da habilidade de leitura nestes grupos. Para esta averiguação, um teste de leitura foi aplicado ao final do experimento utilizando obras do mesmo estilo. O grupo regressivo apresentou aumento na avaliação final das dimensões melódica e rítmica. O grupo aleatório permaneceu igual na avaliação da dimensão melódica, e apresentou aumento na avaliação da dimensão rítmica. O grupo progressivo diminuiu na avaliação da dimensão melódica, e permaneceu igual na avaliação da dimensão rítmica.

O presente trabalho propõe investigar os procedimentos envolvidos na execução da leitura à primeira vista no violão. Considerando como variáveis na execução de uma tarefa de leitura a digitação escolhida, a capacidade do executante em explorar recursos sonoros do instrumento, bem como suas habilidades motoras, surgiram os seguintes questionamentos: que tipos de dificuldades encontram os violonistas durante o processo de leitura à primeira vista? A digitação escolhida na execução da leitura à primeira vista foi adequada à expressão da frase musical? Os dados individuais do músico (tempo de estudo do instrumento, quantidade de horas de estudo por dia, participação em grupos de música, entre outros) e sua habilidade motora têm alguma relação com os melhores desempenhos?

## 2 METODOLOGIA DA PESQUISA

Para compreender os procedimentos envolvidos na leitura à primeira vista no violão, julguei ser fundamental observar o violonista em alguma situação em que utilize esta habilidade. A simples observação seria suficiente para investigar a digitação como variável. No entanto, para a obtenção de dados individuais e aferição do nível de habilidade motora do violonista, objetivando relacionar estas informações ao seu respectivo desempenho no teste de leitura, seria necessário o emprego de diferentes procedimentos metodológicos: (1) realização do teste de leitura à primeira vista de um pequeno excerto musical; (2) realização de uma entrevista a respeito do desempenho na tarefa; (3) realização de um teste de habilidade motora através de 3 exercícios técnicos de violão; e (4) aplicação de questionário ao final das tarefas.

### 2.1 Técnicas de coletas de dados

#### 2.1.1 Escolha da amostragem

Definidas as técnicas metodológicas a serem empregadas, surgiu a questão: a quem observar? Como as variáveis da tarefa de leitura à primeira vista desta pesquisa considerarão os elementos digitação, vivência e habilidade motora, quis observar o maior número possível de participantes, e que possuíssem pré-requisitos básicos tais como familiaridade com a notação musical e algum conhecimento de repertório. Durante meu curso de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tive a oportunidade de lecionar, como parte da disciplina de Estágio Docente Orientado, as disciplinas de Música de Câmara, de Laboratório de Execução Instrumental e aulas de violão para um grande número de alunos de graduação do Departamento de Música desta instituição. Uma vez que os alunos de graduação possuem estes pré-requisitos em diferentes níveis, seria possível obter um número de participantes adequado à amostragem desta pesquisa. Essa opção de amostragem foi de caráter intencional, e se deu pelos seguintes motivos:

- Os alunos de graduação possuem o embasamento musical necessário à amostragem desta pesquisa;
- Realizam semestralmente provas de leitura à primeira vista como parte dos exames finais da disciplina de instrumento;
- Facilidade para a etapa de coleta de dados, pois seria possível aproveitar os dias das provas finais de semestre, quando todos os estudantes de violão estavam reunidos em um mesmo horário e local.

Após contatá-los pessoalmente, comunicando minhas intenções com relação à pesquisa, defini o grupo de amostragem. A coleta de dados foi realizada nos dias 29 e 30 de junho de 2010, na sede do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS em Porto Alegre, aproveitando os dias de provas finais de semestre dos alunos. Foram filmados e entrevistados 11 alunos de violão do Departamento de Música do Instituto de Artes da UFRGS, sendo 7 alunos de violão do curso de bacharelado em música e 4 do curso de licenciatura em música. Todos estavam cursando entre o primeiro e sétimo semestres de instrumento. Os alunos assinaram uma autorização de utilização das imagens com garantia de anonimato para fins de trabalhos de pesquisas nesta área.

### 2.1.2 Teste de leitura à primeira vista

Para verificar a escolha da digitação em função do texto musical e identificar as principais dificuldades encontradas na tarefa de leitura à primeira vista, julguei ser fundamental observar diretamente os sujeitos em uma situação envolvendo a execução desta habilidade. Para tanto, elaborei um teste de leitura à primeira vista.

No intuito de garantir que nenhum participante tivesse contato prévio com o material musical do primeiro teste, criei um excerto em linguagem tonal. O excerto utilizado foi composto propositalmente em um nível de dificuldade médio, tendo em vista uma diversidade de níveis de proficiência no instrumento. É composto de quatro frases distintas, e foi intencional a elaboração de uma estrutura de frases não simétrica, com quatro, quatro, três e dois compassos respectivamente. Sua extensão total é de 11 compassos, e as frases foram elaboradas da seguinte maneira:

- *Frase A* (compassos 1 – 4): textura melódica acompanhada por acordes realizando progressão simples (i – iv – V7 – i);
- *Frase B* (compassos 4 – 7): textura monódica, propiciando a exploração das indicações de “dolce” e “express.” através da digitação das notas pelas cordas 3 e/ou 4;
- *Frase C* (compassos 7 – 9): passagem sequencial em ciclo de quartas (iv – V/III – III), explorando execução de acordes e notas de passagem com articulação mecânica; e
- *Frase D* (compassos 10 – 11): cadência final.

A tonalidade de Ré menor foi escolhida por sua armadura conter somente um bemol, no intuito de verificar a capacidade do sujeito reter na sua memória de curto prazo esta

informação. Considerando a tessitura do excerto, a nota Si bemol aparece nos três registros possíveis, uma delas sendo notada no registro da corda 2 solta – nota Si natural.

Uma frase de textura monódica contendo a expressão *dolce e espress.* foi escrita com o objetivo de verificar se os sujeitos incluem a possibilidade de explorar os recursos sonoros do violão durante o tempo de leitura silenciosa (Frase B). Pensando no *vibrato* como um recurso expressivo característico da execução instrumental e de canto, compus uma frase onde seria possível sua aplicação sistemática. A principal característica do *vibrato* é o efeito de flutuação da frequência fundamental. Para Carlevaro (1979), “o *vibrato* (quando devidamente empregado) é um recurso lícito, importante para a expressão musical [...]” (p. 113), existindo duas formas de executá-lo no violão: “*vibrato longitudinal* (movimento de vai e vem realizado por um dedo, ou dedos, no sentido das cordas e para ambos os lados)” (p. 113), e “*vibrato transversal* (estirando a corda transversalmente [em relação] à escala)” (p. 115). No que se refere ao *vibrato longitudinal*, este autor aponta que o som “sobe e desce em relação a sua entonação” (p. 114), existindo uma zona de atuação favorável para sua execução:

Para que seja produzida essa oscilação de altura [...] é necessário ter em ambos os lados [...] do dedo que atua, um setor de corda que permita sem maior esforço o estiramento e relaxamento da mesma. A região mais apropriada encontra-se na zona central da corda, a partir da quinta casa [...] (CARLEVARO, 1979, p. 114).

Outro recurso aplicável a esta frase é o *glissando*, definido por Bohumil Med como “o deslizamento [...] entre duas notas” (MED, 1996, p. 327). Para esta frase existe a possibilidade de execução em diferentes cordas nas primeiras posições da escala do instrumento (solução simplificada), mas também é possível executá-la em posições a partir da quinta casa da escala, onde no contexto desta frase a possibilidade de *vibrato* é maior.

As demais frases contemplam texturas de melodia acompanhada, acordes com notas de passagem, e uma cadência final com utilização do acorde de sexta e quarta de tônica.

*Exemplo 2: Excerto composto para a leitura à primeira vista*

A filmadora era ligada após cada participante acomodar-se com seu instrumento e posicionar a estante e o banquinho na posição que melhor lhe conviesse. Então solicitei-lhes que dissessem seu nome, curso e semestre de instrumento. Em seguida era dado um minuto para a leitura silenciosa do excerto, tempo esse que era contado a partir do momento em que a partitura era colocada na estante. Esse é um procedimento bastante familiar aos sujeitos da pesquisa, pois é similar ao realizado nas provas de admissão do curso de música da UFRGS, assim como nas provas semestrais.

### 2.1.3 Realização de entrevista a respeito do desempenho na tarefa

A entrevista foi elaborada para verificar de que maneira o tempo de leitura silenciosa foi utilizado pelos sujeitos da pesquisa. Imediatamente após a execução da tarefa de leitura, ainda com a câmera ligada, realizei uma entrevista semi-estruturada contendo duas perguntas:

- O que você observou no tempo de leitura silenciosa?
- Como foi o seu desempenho na tarefa?

Também foi solicitada a realização de uma auto-avaliação de seu desempenho, com cada participante se atribuindo um dos seguintes conceitos: Muito Bom, Bom, Razoável, Ruim e Muito Ruim. Logo após foi aplicado o teste de habilidade motora.

### 2.1.4 Teste de habilidade motora

Conforme demonstra a literatura de pesquisa em leitura à primeira vista, parece não haver relação entre essa habilidade e a habilidade motora (WATERS, TOWNSAND e UNDERWOOD, 1998). Para verificar a relação da habilidade motora dos sujeitos com seu desempenho na tarefa da presente pesquisa, elaborei um pequeno teste de habilidade motora. Escolhi 3 exercícios técnicos para violão retirados dos cadernos de exercícios de Abel Carlevaro<sup>10</sup>: 1) exercício de arpejos; 2) exercícios de ligados ascendentes, dedos 1 – 3 e 2 – 4; e 3) exercícios de notas repetidas. Os cadernos de Carlevaro foram escolhidos por ser o material de estudo técnico exigido nas provas de ingresso vestibular do curso de música da UFRGS, além de ser um dos materiais utilizados como método de técnica nos estudos iniciais durante os cursos de bacharelado e licenciatura.

Após a entrevista semi-estruturada, expliquei aos sujeitos o procedimento para o teste de habilidade motora. Esse teste foi adotado para verificar a relação da habilidade motora de cada sujeito com seu desempenho na tarefa de leitura à primeira vista. Cada participante iniciou executando os exercícios em um andamento que julgava confortável, um exercício de cada vez, sendo o andamento aferido com o auxílio de um metrônomo. Aumentei progressivamente o andamento no metrônomo até atingir o pulso mais rápido possível de execução satisfatória para cada um dos três exercícios. Estabeleci critérios de uma execução satisfatória para cada exercício, conforme listado abaixo, os quais são usualmente exigidos nas provas de ingresso nesta instituição:

---

<sup>10</sup> CARLEVARO, Abel. *Serie didactica para guitarra – Cuadernos 2 e 3*. Buenos Aires: Barry, 1969.

<b>Exercício</b>	<b>Critério de execução satisfatória</b>
<i>Arpejo</i>	<i>Regularidade rítmica e sincronia entre polegar e anular.</i>
<i>Ligados ascendentes</i>	<i>Regularidade rítmica, volume da nota ligada, precisão nas trocas de cordas.</i>
<i>Notas repetidas</i>	<i>Regularidade rítmica.</i>

*Quadro 2: Critérios de execução dos exercícios do Teste de Habilidade Motora*

### **2.1.5 Aplicação de questionário**

Ao término de cada sessão do experimento, o participante recebia um questionário, o qual era preenchido em uma sala anexa, e devolvido para mim. Esse questionário (ver Anexo C, p. 66) foi elaborado a fim de verificar alguns dados individuais dos sujeitos: idade, curso e semestre, há quanto tempo estuda violão, quantas horas estuda por dia/semana. Também inclui dados sobre sua participação em grupos de música de câmara/canto coral, e se pratica leitura à primeira vista, entre outros. Pretendi com esses dados verificar possíveis relações com os desempenhos dos sujeitos no teste de leitura à primeira vista. Como as atividades de música de câmara e de canto coral envolvem ampla utilização da leitura, achei que os participantes que realizam essas práticas teriam uma percepção visual da notação musical melhor do que os participantes que não as praticam. Assim, elaborei essa questão para relacionar os desempenhos dos participantes com a prática ou não dessas atividades.



## 2.2 Procedimentos de análise de dados

### 2.2.1 Teste de leitura à primeira vista

Antes de iniciar a análise das filmagens do teste de leitura à primeira vista realizado pelos sujeitos, identifiquei algumas possibilidades de digitação das frases do excerto musical e que poderiam ser utilizadas pelos mesmos:

➤ Frase A (compassos 1 – 4)

**Legenda:**  
 C = Abreviação dos termos *Ceja*, ou *Capotasto*; em português, “pestanda”  
 Numeral romano: posição da mão na escala do instrumento<sup>11</sup>  
 Número circulado = N° da corda  
 Número sem circulo = dedos da mão esquerda

Exemplo 3: Frase A, Possibilidade 1 (P1), compassos 1 - 4

Essa possibilidade utiliza o deslocamento de um mesmo dedo em pontos específicos da Frase A (marcados com quadrados vermelhos no Exemplo 3), distribuindo por igual as mudanças de posição da mão esquerda e propiciando a obtenção do efeito de *legato* indicado.

No primeiro tempo do compasso 1, o dedo 3 pressiona a nota interna Ré do acorde de tônica na corda 2. Para a execução da nota melódica Sol no segundo tempo, o dedo 3 deverá soltar a nota Ré da corda 2, ocasionando seu corte imediato, e posicionar-se na terceira casa

<sup>11</sup> “É a posição da mão esquerda com relação às divisões, ou casas, que existem na escala” (CARLEVARO, 1979, p. 94). Por exemplo: se a mão estiver tocando determinado acorde em que o dedo 1 está posicionado sobre a quinta casa da escala, então a mão estará em quinta posição (V); se no decorrer de uma escala o mesmo dedo estiver posicionado na nona casa da escala, então a mão estará em nona posição (IX), mesmo que este não esteja pressionando a nota sobre a qual ele está posicionado. Segundo Carlevaro, por possuir uma orientação segura, o dedo indicador pode ser “guia e ponto de referencia nas trocas de posição” (1979, p. 94).

na corda 1. Esse corte dificilmente será percebido como perda de massa sonora, pois as demais notas do acorde continuarão soando e, estando o acorde de tônica em estado fundamental, certamente a nota Ré grave (corda 4) suprirá sua falta. Em seguida, a nota melódica Lá no terceiro tempo é executada através do deslocamento do dedo 3 da terceira para a quinta casa, movendo a mão para a terceira posição (III), necessária para a posterior execução do acorde de subdominante no compasso 2. Nesse momento, a única nota do acorde de tônica no compasso 1 que permanecerá soando será a nota Ré na corda 4 solta, pois a mudança de posição da mão exigiu soltar do dedo 2 que pressionava a nota interna Lá na corda 3. Em outras palavras, os progressivos cortes nas notas internas do acorde são necessários para a mudança de posição da mão e conexão no compasso seguinte.

Nos compassos 2 e 3, a execução das notas melódicas Lá e Sol através do deslocamento do dedo 3 da quinta para a terceira casa permitirá que o acorde de dominante com sétima (compasso 3) permaneça soando por toda a extensão do compasso: o dedo 3 pressiona a nota melódica Sol escrita em semínima pontuada, deixando livre os dedos 2 (que pressiona a nota Dó# do acorde escrita como mínima) e 1 (que pressiona a nota melódica Fá na metade do segundo tempo). É muito importante que estes estejam livres para pressionar as notas Fá e Dó#, pois essas se situam na escala do violão em casas inferiores à nota Sol (considerando a digitação escolhida para esta possibilidade).

A única solução que impede o acorde do compasso 3 de permanecer soando é a digitação da nota Dó# com o dedo 1. Por estar situada a nota Fá (compasso 3) uma casa inferior à nota Dó# do acorde, é necessário que se tenha um dedo livre para sua execução, e que este seja diferente do dedo que pressiona a nota Dó# do acorde. Sendo assim, é necessário que se tenham dois dedos distintos, um para a segunda casa (pressionando a nota Dó# do acorde) e outro para a primeira casa (execução da nota Fá da melodia), enquanto um terceiro dedo (3 ou 4) mantém pressionada a nota melódica Sol no primeiro tempo (compasso 3).

The image shows a musical score for guitar in 3/4 time, marked *Andante*. It consists of four measures. Above the staff, a capo (CV) is indicated at the fifth fret (CIII). The melody is written in the treble clef. Fingerings are indicated by circled numbers: 2 for the first measure, 1 for the second, 3 for the third, and 2 for the fourth. A *legato* marking is placed above the first measure. Red boxes highlight the fourth finger in the first measure and the third finger in the third measure. The bass line is written in the bass clef, with fingerings 5, 6, and 5. A *mp* (mezzo-piano) dynamic marking is present in the first measure. A slur connects the first and second measures of the bass line.

Exemplo 4: Frase A, Possibilidade 2 (P2), compassos 1-4

No compasso 1, a pestana na quinta posição (indicada pelo sinal CV no Exemplo 4) possibilita utilizar um dedo para cada nota da melodia sem nenhuma mudança de posição da mão esquerda, garantindo a execução do acorde e da melodia com pouca movimentação da mão. Há a necessidade de soltar o dedo 4 da corda 3 (nota Ré do acorde) para que este pressione a nota Sol melódica na corda 2 (ver quadrados vermelhos no compasso 1). Essa movimentação do dedo por diferentes cordas não chega a ser um empecilho do ponto de vista mecânico devido ao caráter pouco movido do andamento, sinalizado pela expressão *Andante*.

Um fator importante de observar é a antecipação do uso da pestana na quinta posição até a corda 6, já no primeiro compasso. Isoladamente, o acorde de tônica não exige a utilização da pestana até a sexta corda, pois sua nota mais grave se encontra na corda 5 pressionada na quinta casa. Para sua execução seria suficiente a utilização da pestana somente até a quinta casa na corda 5. Entretanto, o acorde de Sol menor (subdominante) no compasso 2 exige a utilização da pestana inteira, pois é a única maneira possível de execução simultânea do acorde e da nota melódica Si bemol na corda 1. Dessa forma, a antecipação do uso da pestana abarcando as seis cordas, já no primeiro compasso, reduz a quantidade de movimento no momento da mudança de posição, tendo em vista que não haverá a necessidade da realização de ajustar o dedo indicador para que este atinja a corda 6.

The image shows a musical score for guitar, labeled 'Exemplo 5: Frase A, Possibilidade 3 (P3), compassos 1-4'. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and marked 'Andante'. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melodic line starts with a circled '1' and 'legato' marking. A red arrow points from the first measure to the second, indicating a finger shift. The bass line starts with a circled '4' and 'mp' marking. The score is labeled 'CIII' at the top.

Exemplo 5: Frase A, Possibilidade 3 (P3), compassos 1-4

A execução melódica nos compassos 1 e 2 com a utilização de um mesmo dedo (Exemplo 5, seta vermelha) pode ocasionar um som *non legato*. Mover o mesmo dedo através de uma única corda exige um reposicionamento constante de toda a mão esquerda, gerando considerável deslocamento de massa muscular. Esse deslocamento requer um gasto maior de energia do que a execução de notas com dedos diferentes, onde a mão consegue se manter em uma mesma posição por mais tempo, deslocando-se o mínimo possível. Outra explicação é que a sustentação exigida nas notas do acorde fará com que a mão permaneça fixa na primeira posição e o dedo 4 tenha de realizar uma distensão pouco confortável, ocasionando o corte das notas.

No compasso 3, a utilização do dedo 1 pressionando a nota melódica Sol, situada na terceira casa, cria um problema. Conforme explanado na página 20, os dedos 1 e 2 são exigidos para a pressionar as notas Fá (melodia) e Dó# (acorde) na primeira e segunda casa, respectivamente. Pressionando a nota Sol (terceira casa) com o dedo 1 impedirá o posicionamento prévio da mão sobre as notas Fá e Dó#. Assim, será necessário reposicionar a mão para pressionar a nota Dó# com o dedo 2 no segundo tempo, fazendo com que a nota Sol seja prematuramente cortada.

➤ Frase B (compassos 4 – 7)

Exemplo 6: Frase B, Possibilidade 4 (P4), compassos 4-7

A Possibilidade 4 (Exemplo 6) garante alguma expressividade com pouca mudança de posição da mão esquerda. A utilização do dedo 4 na nota Ré (compasso 4, terceiro tempo) permite o *glissando* até a nota Fá (compasso 5). Além disso, posiciona a mão sobre a terceira posição, necessária para executar as notas do compasso 5 sobre a corda 2.

A exigência de um novo posicionamento da mão esquerda no compasso 6 na segunda posição exige uma leve contração do dedo 4, que deverá pressionar a nota Dó na terceira corda. Isso deve acontecer concomitante à execução da nota Ré na corda 2 pelo dedo 1. Assim, tão logo o dedo 4 pressione a nota Dó na corda 3, a mão esquerda estará reposicionada na segunda posição.

Exemplo 7: Frase B, Possibilidade 5 (P5), compassos 4-7

Por ser a corda que exige menos tensão para atingir sua afinação padrão, a corda 3 permite um bom nível de *vibrato*, principalmente no setor da escala do violão acima da quinta casa (Exemplo 7), conforme a orientação de Carlevaro (1979) a respeito da produção do *vibrato longitudinal*. O inconveniente dessa possibilidade é a exigência de um salto da quinta

para a segunda posição no compasso 6, necessário para pressionar as notas deste compasso pela corda 3.

Exemplo 8: Frase B, Possibilidade 6 (P6), compassos 4-7

Através das cordas 3 e 4, a mão esquerda permaneceria sobre a sétima posição durante toda a Frase B. Porém, como na possibilidade anterior, o problema reside na mudança de posição necessária no compasso 7 (início da Frase C), onde as notas Sol e Si bemol do acorde são pressionadas ou com pestana na terceira posição (ver Exemplo 10, Possibilidade 8, p. 25), ou com os dedos 4 e 2 (ver Exemplo 11, Possibilidade 9, p. 26). Em ambos os casos, faz-se necessário ou um salto da sétima para a terceira posição (caso da Possibilidade 8), ou salto para a segunda posição (caso da Possibilidade 9). O inconveniente aqui pode ser maior ainda quando comparado à possibilidade anterior, pois o salto é realizado no exato momento onde se inicia a Frase C, onde a mão esquerda é bastante exigida. Isto pode acarretar algum tipo de desconexão de tempo, ou até mesmo em falha mecânica. Na Possibilidade 5 (Exemplo 7, p. 23), a digitação propõe mover com um compasso de antecedência a mão esquerda para a posição necessária à execução dos acordes e das passagens escalares exigidas na Frase C. Sendo assim, a Possibilidade 6 (Exemplo 8) é uma solução complexa que requer um certo grau de reflexão. Em um prazo curto, de 1 minuto, é muito provável que se opte por caminhos menos complexos.

Exemplo 9: Frase B, Possibilidade 7 (P7), compassos 4-7

É possível pressionar todas as notas da frase na primeira posição através das cordas 1, 2 e 3 (Exemplo 9). De todas as possibilidades apresentadas para a Frase B, esta é a de solução mecânica mais simplificada, porém menos expressiva. A diferença de timbre entre as cordas e a dificuldade do instrumento de vibrar longitudinalmente nas primeiras posições da escala resulta em um som menos expressivo, não favorecendo as indicações da partitura.

➤ Frase C (compassos 7 – 9)

Aqui busquei explorar acordes de dois sons utilizando notas de passagem nas vozes grave e aguda. A harmonia foi estruturada em ciclos de quartas. Também foram inseridas articulações de ligados mecânicos de mão esquerda.

Exemplo 10: Frase C, Possibilidade 8 (P8), compassos 7 - 9

No compasso 7, a solução apresentada possibilita executar a melodia da linha do baixo e sustentar as notas do acorde mantendo a mão esquerda fixa na terceira posição com o uso da pestana (Exemplo 10). O recurso de utilização da nota Ré na corda 4 solta é utilizado para

facilitar a mudança da mão esquerda de terceira posição (que se encontra com a pestana montada na terceira posição) para a primeira posição (compasso 8, primeiro tempo).

A realização do deslocamento da nota melódica Sol (compasso 8, última colcheia) para a nota Lá (compasso 9, primeiro tempo) com a utilização de um mesmo dedo serve para mover a mão esquerda de volta para a terceira posição, necessária para execução das notas Fá e Dó do acorde: como o dedo 3 é necessário na nota Lá (compasso 9, primeiro tempo) para articular o ligado mecânico na nota Si bemol com o dedo 4, pode ser utilizado como dedo guia na mudança de posição.

*Exemplo 11: Frase C, Possibilidade 9 (P9), compassos 7-9*

Nesta possibilidade não se utilizou a pestana no compasso 7, sendo as notas do acorde pressionadas pelos dedos 2 e 4 (Exemplo 11). Há o inconveniente de sobrecarregar o dedo 1 com a execução das notas Sol e Si bemol nas cordas 6 e 5. Com os dedos 2 e 4 presos nas cordas 4 e 3, respectivamente, o dedo 1 terá de realizar contração para pressionar a nota Sol na metade do primeiro tempo, e posteriormente, distensão para pressionar a nota Si bemol na metade do segundo tempo.

Na transição entre os compassos 8 e 9, o problema reside na utilização do dedo 4 para a nota melódica Sol (compasso 8, última colcheia). Com esta digitação o dedo 4 deve pressionar quatro notas diferentes em sequência: notas Sol (compasso 8, última colcheia), Lá e Si bemol (compasso 9, três primeira colheias). Isso torna difícil a articulação do ligado mecânico entre essas duas notas. Outro problema é o uso do deslocamento com um mesmo dedo para notas melódicas descendentes (compasso 9, terceiro tempo).



➤ Frase D (compassos 10 – 11)

Exemplo 12: Frase D, Possibilidade 10 (P10), compassos 10 – 11

Nesta frase, escrevi uma cadência envolvendo o uso do acorde de quarta e sexta do I grau, antecedendo o acorde de dominante, que por sua vez resolve no acorde de tônica (Exemplo 12). A escrita é idiomática do violão, sendo esta a possibilidade viável de execução: utilização de uma corda para cada uma das vozes, mantendo as primeiras posições da escala.

## 2.2.2 Entrevistas

Com base na resposta dos sujeitos à pergunta “o que foi observado durante o tempo de leitura silenciosa?”, realizei uma lista dos elementos musicais citados pelos sujeitos. O quadro abaixo (Quadro 3) mostra de que maneira o tempo da leitura silenciosa foi aproveitado pelos mesmos, e quais elementos cada sujeito citou.

	Sujeitos da pesquisa										
	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
<b>Tonalidade</b>	X	X	X		X	X	X	X	X		
<b>Compasso</b>	X	X				X	X		X		
<b>Andamento</b>	X					X					X
<b>Digitação</b>	X	X	X	X			X	X	X	X	X
<b>Ritmo</b>		X	X								
<b>Articulação</b>		X					X	X			
<b>Dinâmicas</b>		X		X	X	X	X	X	X		
<b>Expressão</b>		X					X	X			
<b>Acordes</b>					X				X		

Quadro 3: tabulação dos elementos musicais observados durante o tempo de leitura silenciosa do excerto relatados pelos sujeitos da pesquisa

Para quantificar o número de elementos musicais citados por cada sujeito, elaborei um gráfico (Gráfico 1) com base no Quadro 3. O número de vezes que cada elemento musical foi

citado é mostrado em um segundo gráfico (Gráfico 2), onde os elementos foram ordenados de forma decrescente, do mais ao menos citado nas entrevistas.

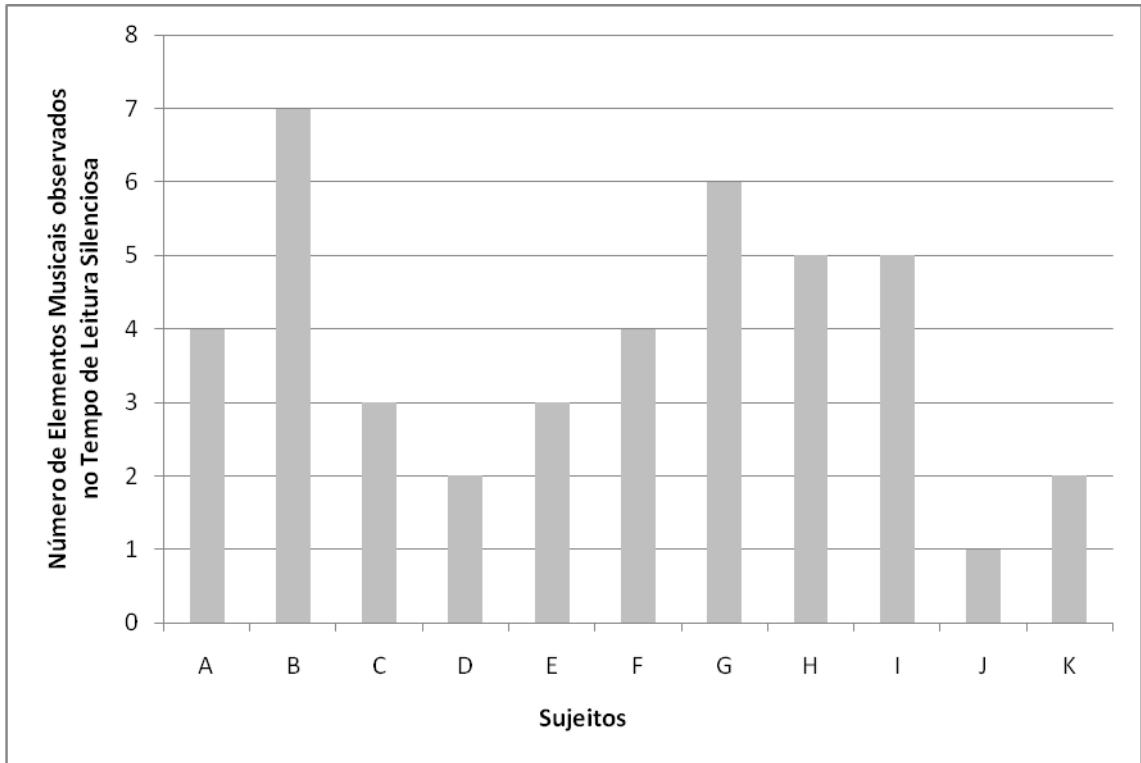


Gráfico 1: número de elementos musicais citados por cada sujeito

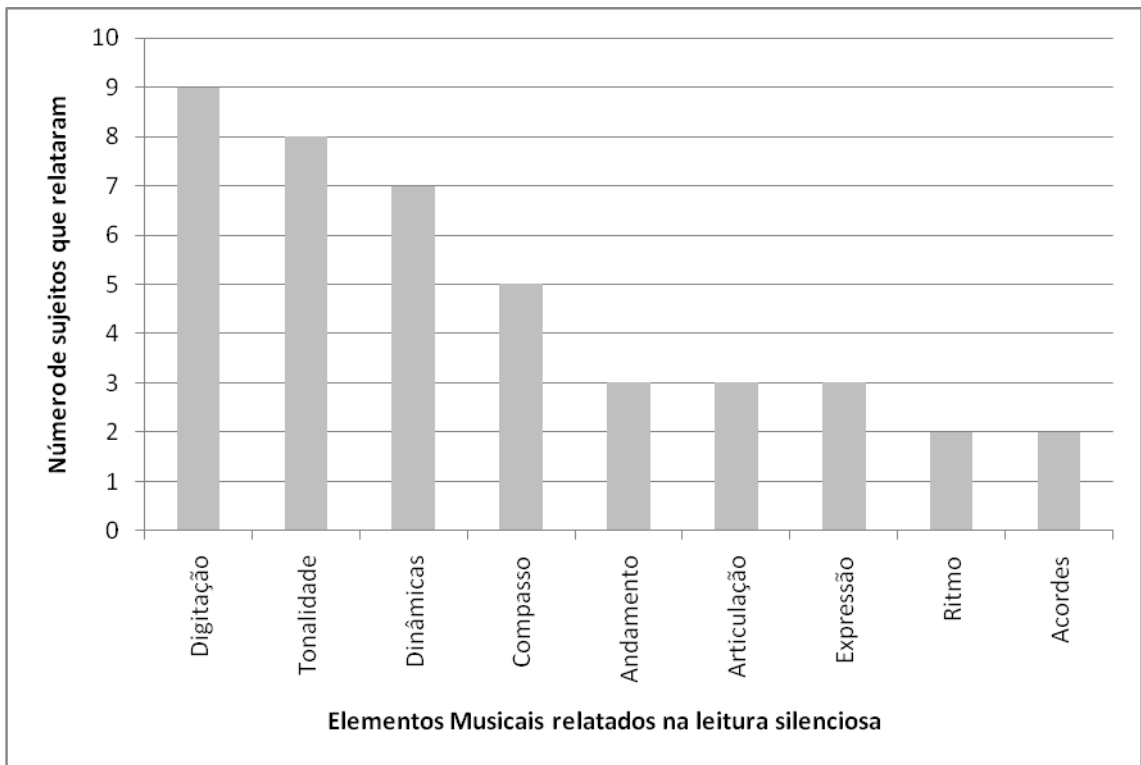


Gráfico 2: número de vezes que cada elemento musical foi mencionado pelos sujeitos

### 2.2.3 Questionário

Os dados de questionário foram utilizados no cruzamento de dados, especificamente quando trato de relacionar os desempenhos com os dados que cada participante. A pergunta que surge é: o desempenho do violonista na tarefa está relacionado com sua experiência como músico? O Quadro 4 abaixo será discutido no cruzamento de dados mais adiante (p. 43 – 45).

	Sujeitos										
	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
<i>Curso</i>	L	B	L	B	B	B	B	B	B	L	L
<i>Semestre de violão</i>	IV	VI	IV	I	VII	VII	III	VII	V	V	III
<i>Quanto tempo estudo por dia</i>	1-2H	1-2H	Até 1h	2-4H	2-4H	2-4H	2-4H	+4H	1-2H	ATÉ 1H	1-2H
<i>Participação em canto coral</i>	Não	Não	Não	Sim	Sim	Sim	Sim	Não	Sim	Não	Sim
<i>Participação em grupo de câmara</i>	Não	Sim	Não	Sim	Sim	Sim	Não	Sim	Sim	Não	Não

Quadro 4: dados individuais dos sujeitos obtidos através de questionário

### 2.2.4 Cruzamento de dados

Conforme demonstrado na seção 2.2.1, cada frase é composta de texturas que exigem soluções diferenciadas. Sendo assim, relacionarei os elementos musicais descritos pelos sujeitos em suas entrevistas (Quadro 3, página 27) com seus respectivos desempenhos, utilizando as diferentes frases que compõem o excerto.

#### 2.2.4.1 Digitação

De acordo com as possibilidades de digitação descritas na seção 2.2.1 (p. 19), a escolha da digitação pode ou não favorecer os aspectos exigidos no texto musical (*legato*, sustentação de notas longas, *vibrato*, etc.).

No Quadro 5 abaixo, transcrevi a análise dos dados quanto à digitação utilizando-se as possibilidades mencionadas acima.

Quando o sujeito executou determinada frase exatamente como alguma das possibilidades sugeridas na seção 2.2.1, esta foi anotada no quadro em toda a extensão de

compassos da respectiva frase, sem as divisões dos compassos, sendo P1 = Possibilidade 1, P2 = Possibilidade 2, etc.

Para cada frase do excerto podem ocorrer combinações das possibilidades de digitação apresentadas. Neste caso, as possibilidades foram anotadas isoladamente no espaço relativo ao compasso em que ocorreram (exemplo: compasso 1 – P3; compasso 2 – P1; compasso 3 – P1).

Para todos os casos poderão ocorrer pequenas variações de digitação. Neste caso, foram indicadas no compasso ao lado da possibilidade com um sinal de (+) (por exemplo, P1+).

Quando o sujeito utilizou uma alternativa não descrita dentre as possibilidades mencionadas, esta foi indicada como “outra”.

Sujeitos	Frase A			Frase B			Frase C			Frase D	
	c. 1	c. 2	c. 3	c. 4	c. 5	c. 6	c. 7	c. 8	c. 9	c. 10	c. 11
<b>A</b>	P3			P7			P8+	P9	OUTRA	OUTRA	P10
<b>B</b>	P3	P3	P1	P7			P8+	P9+	P9	P10	
<b>C</b>	P3	P1	P3+	P7			P9	P9	OUTRA	P10+	
<b>D</b>	P3	P1	P1	P7			P8	P9	P8	P10	
<b>E</b>	P3	P1	P1	P4+			P8+	P8	P8	P10	
<b>F</b>	P2+			P4+			OUTRA	P9+	P8+	P10	
<b>G</b>	P3	P1	P1	P7+			OUTRA	P9	P8	P10	
<b>H</b>	P2			P4			P9	P9	P8	P10	
<b>I</b>	P2	P2	OUTRA	P7			P9	P9	P9	P10	
<b>J</b>	P3+	OUTRA	P1	P7			OUTRA	P8+	OUTRA	OUTRA	P10+
<b>K</b>	P3	OUTRA	P3	P7+			OUTRA			P10	OUTRA

*Quadro 5: digitação utilizada pelos sujeitos para cada frase*

➤ Frase A

COMPASSO 1: dos 9 sujeitos que citaram o elemento digitação como um dos observados durante o tempo dado à leitura silenciosa, 7 utilizaram a Possibilidade 3 (dentre as 3 descritas para esta frase) para a execução do compasso 1. A preferência por esta solução pode estar relacionada com o fato de que o acorde de Ré menor na primeira posição da escala utilizando os dedos 1, 2 e 3, permite que o dedo 4 fique livre a maior parte do tempo. Assim, o executante pode usá-lo através das posições necessárias para a execução melódica das notas Sol, Lá e Si bemol. Entretanto, conforme explanado na página 22, a manutenção das notas do acorde exigida no texto musical fará com que a mão permaneça fixa na primeira posição, fazendo com que o dedo 4 realize uma distensão pouco confortável.

Dente os sujeitos que utilizaram a Possibilidade 3, os sujeitos A, B, C, D, J e K não conseguiram manter o *legato* para as notas do compasso 1. Destes, os sujeitos B e D foram os que conseguiram a melhor fluência de andamento, conforme visto nas filmagens. O sujeito D mantém as notas do acorde pressionadas por todo o compasso, sempre com a mão esquerda em primeira posição e realizando uma abertura com o dedo 4 para alcançar a nota Lá. Os sujeitos B, J e K soltam as notas do acorde para realizar as trocas de posição, mas não conseguem o efeito de *legato*. Os sujeitos J e K, porém, cometem erros críticos que comprometem a fluência do andamento.

O sujeito G consegue um bom *legato* utilizando essa mesma possibilidade (P3): solta as notas do acorde, permitindo que a mão fique livre nas mudanças de posição e obtendo o efeito de *legato* desejado. O Sujeito E, embora não tenha citado digitação em sua entrevista, conseguiu um *legato* semelhante ao G (muito embora tenha errado as notas do compasso 3).

Os sujeitos F, H e I utilizaram a Possibilidade 2 de digitação, conseguindo sem maiores esforços um bom efeito de *legato* para o compasso 1. Entretanto, a mudança de quinta para terceira posição, ambas com uso da pestana, exigida no compasso 2, ocasionou corte na nota Lá no terceiro tempo do compasso 1.

COMPASSO 2: para o primeiro tempo deste compasso não há outra digitação plausível no contexto do excerto utilizado nessa pesquisa além do apresentado. A diferença entre os sujeitos ocorreu na digitação da nota do terceiro tempo, o qual funciona como anacrusa do compasso 3. Considerando que para a nota Sol do compasso 3 deve se utilizar os dedos 3 ou 4, conforme descrito na página 20, é conveniente que se use o mesmo dedo para a nota Lá no terceiro tempo do compasso 2, atingindo a nota Sol (compasso 3) pelo deslocamento deste mesmo dedo. Os sujeitos B, D, E, F, G e H realizaram isto desta forma. O sujeito E, embora tenha realizado conforme descrito, errou as notas no compasso seguinte.

Os sujeitos A e C utilizaram dedos diferentes para as notas Lá e Sol. O sujeito A apresentou problema na sustentação da nota Sol (primeiro tempo), mantendo a fluência de tempo. O sujeito C não conseguiu manter a fluência de tempo, levando algumas tentativas para resolver o início do compasso 3. O sujeito I também utiliza dedos diferentes para estas notas, mas não apresenta problemas na transição para o compasso 3.

Os sujeitos J e K não conseguiram antecipar as escolhas mecânicas, tendo tocado ou o acorde na posição errada, ou errando a nota da melodia: o sujeito J toca a nota Si natural na melodia, corrigindo em seguida para Si bemol, e o acorde de Sol#menor utilizando a pestana na quarta casa; o sujeito K muda de posição como se fosse tocar o acorde de Sol maior, utilizando as notas Sol e Si natural nas cordas 3 e 2 soltas, respectivamente. Em seguida, percebendo a exigência da nota Si bemol no acorde, retorna à posição que permite realizar a pestana na terceira casa, mas toca a nota Lá na melodia.

COMPASSO 3: conforme a descrição do compasso 2, o terceiro tempo funciona como anacruse do compasso 3. Assim, já que o dedo 3 ou 4 deve ser utilizado na nota Sol para a correta execução do compasso 3 (primeiro tempo), convém que este mesmo dedo (3 ou 4) seja utilizado antecipadamente para pressionar a nota Lá (terceiro tempo, compasso 2). O sujeito E utiliza corretamente o dedo 3 para conduzir a troca de posição da mão, porém erra o acorde, executando-o um semitom acima. O sujeito H, embora tenha realizado a nota Sol do compasso 3 com o dedo 4, solta-o tão logo executa o acorde, acarretando a perda de som precocemente.

O sujeito I executa a nota Sol (compasso 3) com o dedo 2, e a nota Dó# do acorde com dedo 1, que por sua vez será exigido para a execução da nota Fá. O rápido reposicionamento do dedo 1 faz com que não se perceba na filmagem o corte da nota Dó# do acorde. O sujeito K realiza inicialmente o compasso da mesma maneira que o sujeito I, porém corrige a passagem com a digitação da Possibilidade 1, soltando antecipadamente as notas e ocasionando erro de ritmo e de notas.

Os sujeitos A, C, J e K tiveram problemas na execução desse compasso. O sujeito A utiliza o dedo 1 para a nota Sol (ver P3 – compasso 3), seguida do reposicionamento da mão usando o dedo 3 para a nota Dó# do acorde, permitindo o uso do dedo 1 na nota Fá. Bastaria ter deslocado o dedo 4 da nota Lá (compasso 2) para a nota Sol (compasso 3) que o restante da solução funcionaria bem. Caso semelhante ocorre com o sujeito C, o qual utiliza o dedo 3 para a nota Lá (compasso 2), tal como sugere a Possibilidade 1 (que garantiria maior *legato*). Porém, aproveitando a pestana sobre a terceira posição, toca a nota Sol (compasso 3) com o dedo 1 ainda em posição de pestana (dedo esticado), utilizando-o ainda para tocar a nota Dó#

do acorde (segundo tempo), e novamente para a nota Fá (terceiro tempo). Essa sobrecarga de movimentação do dedo 1 gera desconexão melódica e rítmica das notas do compasso. O sujeito J parece encontrar a digitação ideal para este compasso após algumas tentativas, mas solta o dedo 4 antecipadamente da nota Sol.

➤ Frase B

Como esta frase explora o potencial expressivo do violão, a digitação escolhida terá relação direta com o elemento *expressão*, descrito mais adiante na seção 2.2.4.7.

Os sujeitos A, B, E, F, G, H, I associaram a indicação de *express.* com execução de *vibrato*. Dos 11 sujeitos, 8 optaram por digitar a Frase B pelas cordas 1, 2 e 3 (Possibilidade 7 - dentre 4 previstas para esta frase). Destes, A, B, G e I obtêm o efeito em poucas notas da frase, sendo G o que obteve o melhor resultado. Além disso, percebi diferenças de timbre entre as cordas 1, 2 e 3 nos sujeitos B, G e I.

Os sujeitos E, F e H utilizaram a digitação proposta pela Possibilidade 4. O sujeito E vibra somente a nota Fá no compasso 4. Já os sujeitos F e H vibram todas as notas da frase, e conseguem uma sonoridade mais homogênea. Esses dois sujeitos também realizam *glissando* entre as notas Ré (compasso 3) e Fá (compasso 4), bem como o sujeito E.

Nenhum sujeito explorou a digitação pelas cordas 3 e 4 (Possibilidades 5 e 6).

➤ Frase C

COMPASSO 7: a Possibilidade 8 permite a execução do compasso mantendo a mão esquerda fixa na terceira posição utilizando a pestana (conforme prevê sua descrição nas páginas 25 e 26), facilitando a execução da linha melódica do baixo e a sustentação das notas do acorde sem necessidade de maiores contrações e aberturas de dedos. O sujeito D realiza satisfatoriamente essa passagem através da digitação desta possibilidade: mantém as notas do acorde com os dedos 1 e 3, enquanto realiza a linha melódica com a pestana e dedos 2 e 4. O sujeito E tenta executar o compasso com essa mesma digitação, chegando a utilizar o dedo 2 para a nota Lá na corda 6. Entretanto, algum tipo de erro na ordem das notas do baixo fez com que soltasse antecipadamente o dedo 3 do acorde. Mesmo assim, consegue manter a fluência de tempo.

O sujeito B toca a nota Si natural no acorde, ao invés de Si bemol, utilizando as cordas 2 e 3 soltas. Após algumas tentativas de tocar as notas corretas, utiliza a Possibilidade 8, porém com o dedo 4 pressionando a nota Sol do acorde, o qual será necessário para a articulação do ligado nas notas do baixo (segundo tempo). Os sujeitos F, G e K também se

confundem com a possibilidade de execução da nota Si natural na corda 2 solta, mas preferem dar continuidade ao discurso, ao invés de corrigir notas. Desses, K apresenta problemas com o ritmo, executando as colcheias como semínimas. Além disso, despreza as articulações de ligado mecânico e a armadura de clave.

O sujeito A utiliza os dedos 1 e 3 para as notas do acorde, conforme a Possibilidade 8, mas não utiliza a pestana. Percebe sua necessidade após tocar o acorde (primeiro tempo), e na segunda tentativa posiciona a pestana sobre a terceira casa. Com respeito às notas melódicas, solta prematuramente o dedo 3 da nota Sol do acorde para articular o ligado entre as notas Lá e Si bemol na corda 6 (diferente do sujeito D que mantém o acorde com a pestana e o dedo 3). Entretanto, o corte de som do acorde está mais relacionado à excessiva movimentação da mão do que a soltura das notas do acorde. Se tivesse mantido a pestana, mesmo soltando o dedo 3, teria a nota Si bemol do acorde (corda 3) ainda soando.

O sujeito C utiliza a Possibilidade 9, tentando manter as notas no acorde por todo o compasso, tornando difícil a execução das notas de passagem e da articulação do ligado (conforme descrito na p. 26). Esse sujeito toca a nota Si natural no registro do baixo, e tão logo percebe o erro, recomeça a execução do compasso. Os sujeitos H e I também utilizam a Possibilidade 9 de digitação. O sujeito H mantém a nota Sol do acorde pressionada pelo dedo 3 até o momento da articulação do ligado entre as notas do baixo Lá e Si bemol pela corda 6, no segundo tempo. O sujeito I articula essas duas notas pela corda 5, soltando as notas do acorde um pouco antes em comparação com o sujeito H.

O sujeito J demonstra que compreendeu que poderia tocar esse compasso com a digitação proposta na Possibilidade 9, mas toca as notas do acorde com os dedos 1 e 3. Isso não seria problema se tivesse dado sequência ao discurso, mesmo sustentando essas notas até onde é possível, antes da execução das notas de passagem na voz do baixo. O problema maior foi pressionar as notas do acorde nas casas erradas (1 semitom acima das notas do acorde). Percebi na filmagem que este sujeito está lendo nota a nota, pois tão logo consegue realizar um acorde, volta sua cabeça para a partitura. Também verifiquei que a partitura se encontra à frente do sujeito. Isso fez com que tivesse de efetuar movimentos alternadamente opostos: uma para visualizar a partitura e outro para encontrar as notas que está lendo no instrumento.

COMPASSO 8: neste compasso, o problema maior ocorreu na escolha do dedo que pressiona a nota Sol (último tempo), fundamental na mudança da primeira para a terceira posição, podendo ocasionar ou não uma conexão melódica clara e um encadeamento harmônico fluente. A solução proposta pela Possibilidade 8 depende do deslocamento do dedo 3 da terceira para a quinta casa, servindo de guia para a mudança de posição da mão e



permitindo uma melhor conexão melódica. Os sujeitos E, J e K digitaram desta forma, porém somente o sujeito E realiza corretamente a transição entre os dois compassos. O Sujeito J e K utilizam o dedo 3 para pressionar a nota Sol, mas não o aproveitam para conduzir até a nota Lá no compasso 9, soltando a pressão da corda e digitando-a com o dedo 4. O sujeito J, percebendo que a melhor solução seria manter o dedo 3 para que o dedo 4 articulasse o ligado na nota Si bemol, corrige o dedo após algumas tentativas. O sujeito K solta prematuramente o dedo 2 da nota Mi do baixo e não executa nenhuma articulação de ligado. Além disso, mantém a mão em primeira posição, pressionando, no compasso 9, a nota Fá do baixo com o dedo 3, reposicionando a mão tardiamente para a execução da melodia.

Os sujeitos A, B, C, G, H e I apresentaram problemas na transição entre esses compassos. O sujeito B digita a nota Mi do acorde com o dedo 1, corrigindo instantaneamente, pois na sequência esse dedo é exigido para a nota melódica Dó. Apesar disto, articula corretamente o ligado entre as notas Dó e Ré, mas pressiona a nota Sol (último tempo) com o dedo 4 para conduzir a mudança de posição da mão. Este dedo fica sobrecarregado pressionando todas as notas melódica do compasso 9 (ver Possibilidade 9). O sujeito G utiliza o dedo 4 para a nota Sol (compasso 8, último tempo), e o dedo 3 na nota Lá (compasso 9, primeiro tempo), articulando corretamente o ligado para a nota Si bemol com o dedo 4. Entretanto, essa correção instantânea de dedos ocasionou falha mecânica, perdendo o tempo da troca de um compasso para outro. Se tivesse antecipado o uso do dedo 3 na nota Sol no compasso 8, deslocando-o em seguida para a nota Lá no compasso 9, possivelmente teria obtido maior conexão entre os dois compassos (tal como prevê a Possibilidade 9). Já os sujeitos D e F conseguem conectar satisfatoriamente os dois compassos com a mesma digitação. O sujeito F digita com o dedo 2 a nota Sol (compasso 8) e o dedo 4 para a nota Lá (compasso 9). Percebendo que a melhor solução para a execução do ligado no compasso 9 seria pressionar a nota Lá com o dedo 3, corrige instantaneamente a digitação.

COMPASSO 9: os sujeitos A, C, J e K executaram o acorde errado e realizaram a melodia pela corda 1. O sujeito A leva alguns instantes até realizar o compasso com a Possibilidade 9, monta a pestana na terceira casa, mas toca a nota Sol no baixo do acorde, ao invés da nota Fá. Supõe-se que o lapso de tempo gerado pela indecisão sobre como executar o compasso pode ter relação com o fato de não ter visualizado a solução ideal para o compasso 7 (uso da pestana no acorde, permitindo tocar simultaneamente o acorde e as notas de passagem). Essa suposição fica evidenciada no compasso 9, pois toca as notas melódicas todas pela primeira corda (poderia ter aproveitado a pestana já montada na terceira posição e ter executado o compasso como P8). O excesso de movimentos da mão ocasiona uma

sonoridade *non legato* para as notas melódicas. O sujeito F realiza a mesma digitação, mas obtém bom efeito de *legato* para essas notas. O sujeito J toca o acorde como Ré menor (ao invés de Fá maior) sem a terça, utilizando as notas Ré na corda 4 e Lá na corda 3. Na execução das notas melódicas utiliza a digitação pela corda 1, primeiro tocando a nota Lá com o dedo 4, mas corrigindo instantaneamente para o dedo 3, quando percebe que deve articular o ligado na nota Si bemol com o dedo 4. A execução do acorde errado fez com que precisasse distender excessivamente este dedo para atingir a nota Lá na corda 1. O sujeito C também executa o acorde desta maneira. As notas da melodia são executadas corretamente, mas mantendo o dedo 1 pressionando a corda 3 na primeira casa. Tal como o sujeito J, foi necessária uma distensão do dedo 4 para que atingir a nota Lá, para depois ainda ser utilizado para pressionar as demais notas na corda 1. A nota Sol na metade do segundo tempo foi pressionada utilizando o dedo 2. Para a nota Fá no terceiro tempo, seria necessário o uso do dedo 1, pois esta se situa numa casa inferior à nota Lá (que por sua vez estava sendo pressionada por este mesmo dedo na corda 3). Considerando ter tocado errado o acorde, a sustentação desnecessária de suas notas complicou mecanicamente a passagem, comprometendo o *legato* e a fluência rítmica.

Os demais sujeitos articulam corretamente o compasso, havendo diferença na articulação do ligado entre as notas Lá e Si bemol. O sujeito B e I articulam o ligado com o dedo 4 (ver Exemplo 11, p. 26). Os demais sujeitos realizam o ligados com os dedos 3 e 4.

O sujeito C não articula os ligados do compasso 7 e 9. O sujeito K não articula nenhum ligado desta frase.

#### ➤ Frase D

Os sujeitos A, B, D, E, F, G, H, I realizaram a frase conforme a digitação prevista. A diferença entre eles ocorreu na duração dos tempos, devido à indicação de *ritardando* da frase. Os sujeitos A, E e G realizam um *ritardando* longo. O sujeito G prolonga demais o primeiro tempo. O sujeito E toca o compasso 10 com aproximadamente o dobro de sua duração. O sujeito A muda a posição da mão para pressionar as notas do segundo tempo do compasso 10 utilizando pestana, sendo que já tinha os dedos 3 e 4 sobre essas notas. O sujeito J prolonga demais o primeiro tempo do compasso 10, e substitui a sétima do acorde do segundo tempo pela nota Mi. O sujeito K executa o acorde final no compasso 11 em segunda inversão (corda 5 no baixo).

#### 2.2.4.2 Tonalidade

O excerto musical foi composto na tonalidade de Ré menor. A análise desse item engloba o uso correto da armadura (Si bemol), assim como acidentes. Dois pontos foram observados. O primeiro é a ocorrência da nota Si bemol em todos os registros possíveis para esta nota dentro do excerto. A nota Si bemol do registro médio do excerto é grafada na terceira linha do pentagrama, no exato registro onde também é possível executar a nota Si natural na corda 2 solta. O segundo ponto refere-se aos acidentes, como é o caso da nota Dó# nos compassos 3 e 10.

Os sujeitos A, C, D, E, H, I e J não apresentaram problemas com relação a tonalidade. O sujeito J utiliza corretamente a armadura e respeita as alterações, porém erra os acordes dos compassos 2, 7 e 9.

Houve casos de sujeitos que desprezaram a armadura de clave em somente um registro, e outros onde, para os dois registros, o bemol foi totalmente ignorado (neste último caso lendo a nota Si bemol na corda 2 solta, Si natural). O sujeito K ignora a armadura durante toda a execução do excerto, com exceção da nota Si bemol do acorde do compasso 2 da Frase A. Neste frase, a nota melódica Si bemol não foi tocada pelo sujeito. Entretanto, respeita os acidentes nos compassos 3 e 10.

O sujeito B relatou em sua entrevista que o primeiro elemento que observou foi a tonalidade: “[...] vi que começava em um Ré menor, armadura com um Si bemol, então eu já tentava me preparar para todo o Si ser bemol [...]”. Entretanto, no compasso 7, toca a nota Si natural no acorde, ao invés de Si bemol, utilizando as cordas 2 e 3 soltas. O mesmo ocorreu com os sujeitos F e G, os quais também executaram a nota Si natural na corda 2 solta. Entretanto, preferiram dar continuidade e mantiveram o pulso estabelecido, não corrigindo a passagem.

#### 2.2.4.3 Dinâmica

A dinâmica não se apresentou como um dos fatores mais importantes neste excerto, pois não ocorrem grandes mudanças. Dois reguladores (*crescendo* e *diminuendo*) foram colocados entre os compassos 1 e 3, e um ao final entre os compassos 10 e 11. Em ambos os casos são definidores estruturais: no primeiro servem mais para definir o direcionamento harmônico da Frase A do que para realizar uma grande amplitude de volume; no segundo, torna mais evidente a chegada da cadência final.

Dois sujeitos definem bem os reguladores de dinâmica apresentados no excerto. O sujeito H consegue boa amplitude de dinâmica entre os compassos 1 e 3, bom como no *diminuendo* na cadência final. O sujeito B define bem o *diminuendo* ao final da Frase D.

Não houve diferença notável entre os demais sujeitos quanto a este item.

#### 2.2.4.4 Andamento

Segundo Bohumil Med (1996), o termo italiano *Andante* sugere um andamento de velocidade média, e de um caráter pausado, sendo sua velocidade algo entre 63 e 72 pulsos por minuto (bpm). A execução da leitura dos sujeitos E, F, G e H está dentro deste parâmetro. Os que tocaram mais rápido foram os sujeitos B, D, I, e K. Os mais lentos foram os sujeitos A, C e J.

Sujeitos	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
Andamento	54 – 58	90 – 92	48 – 50	88 – 92	69 – 72	58 – 63	72 – 74	60 – 63	80 - 84	40 - 44	84

Quadro 6: Andamento escolhido pelos sujeitos para o excerto

O Gráfico 3 abaixo mostra como foi o desempenho dos sujeitos com relação ao andamento:

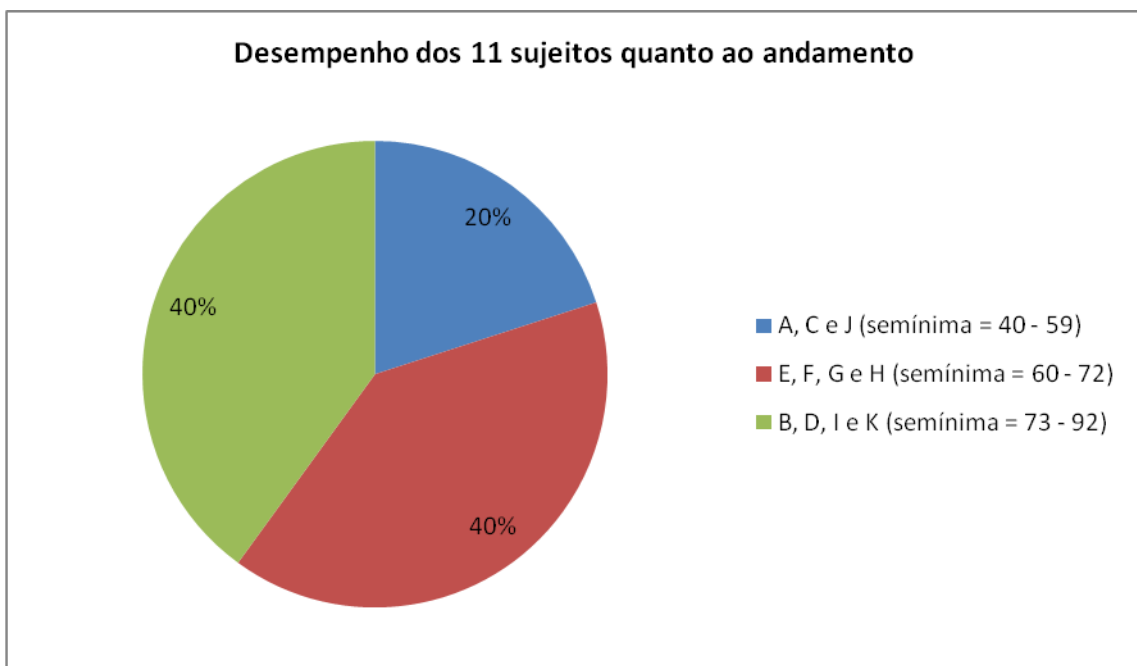


Gráfico 3: faixas de andamento executadas pelos sujeitos

Na verificação do andamento utilizado pelo sujeito K, uma série de erros de ritmo tornou difícil a compreensão da velocidade do pulso escolhido. Apesar disto, na Frase B foi possível averiguar o pulso de semínima = 84 bpm. Nesta frase, a colcheia do compasso 6 é tocada como semínima, dando a falsa idéia de um compasso quaternário. Comparando esta velocidade com o primeiro compasso da Frase A, observei que sua execução fica nesta faixa de andamento, porém o sujeito toca o primeiro tempo como mínima, e os dois tempos seguintes como semínima, novamente gerando uma falsa sensação de um compasso quaternário. Os demais compassos da Frase A não puderam ser aferidos devido a muitas correções de erros de notas. Já na Frase C, o sujeito toca as colcheias do compasso 7 como semínimas dentro do pulso de 84 bpm. As colcheias passam a ser articuladas corretamente a partir do compasso 8, mantendo a mesma velocidade. Assim, deduzi que o pulso escolhido pelo sujeito K foi de 84 bpm, mas uma série de problemas de leitura de ritmo na execução do excerto prejudicaram seu correto entendimento.

#### 2.2.4.5 Articulação

Como a articulação deste excerto está diretamente ligada à digitação, neste item só vale mencionar o *legato* do compasso 1 e o ligado mecânico na Frase C. A obtenção ou não do efeito de *legato* está descrita na análise de desempenho da Frase A (páginas 31 – 33).

Com relação à articulação de ligado mecânico, a única frase onde há este tipo de articulação é na Frase C (compassos 7-9). A análise de desempenho da Frase C (p. 33 – 36) contempla a observação ou não dos ligados pelos sujeitos.

#### 2.2.4.6 Ritmo

O próprio exemplo não apresentou ritmos complexos. De uma maneira geral, neste item não houve grandes discrepâncias. Os sujeitos J e K não conseguiram uma boa execução rítmica porque tiveram que prestar atenção nas notas. O sujeito J toca até a metade do excerto as colcheias como semínimas. Somente a partir do compasso 8 passam a ser realizadas com durações próximas da metade do pulso escolhido.

A priorização dos elementos observados no tempo de leitura silenciosa pode ocasionar prejuízo em outros aspectos. Alguns sujeitos relataram que não se detiveram muito sobre o ritmo por o considerarem demasiado fácil. O sujeito E comentou por que não prestou maior atenção ao ritmo: “[...] pareceu ser óbvio, e às vezes a gente não dá tanta importância pra algum aspecto [...] uma coisa que eu não fiz também [na leitura silenciosa] foi seguir lendo, eu fui pegando trechos [...] não li assim como se estivesse tocando interiormente”. Este sujeito

realmente não apresentou problemas rítmicos. O sujeito H diz que “[...] no final eu me atrapalhei com os valores, toquei alguma semínimas como se fossem colcheias, então eu perdi um pouco a pulsação, que é um problema que para mim é recorrente na leitura à primeira vista [...]”. Entretanto, isto parece ter sido uma percepção equivocada deste sujeito, pois não é possível identificar essas alterações de ritmo na filmagem de sua execução.

#### 2.2.4.7 Expressão

A verificação da expressividade em música é mais complexa do que a simples identificação de caráter, tais como raiva, dor, alegria, etc. (SUNDBERG, 1999). Aquilo que o músico expressa e o que o ouvinte percebe vai além de simples emoções básicas (idem, 1999, p. 207). Segundo este autor, a correta delimitação das estruturas da música é um princípio observado na *performance* instrumental e de canto, sendo os elementos carregados de expressividade (p. 207). Neste sentido, os sujeitos A, B, D, E, F, G, H e I conseguem delinear a estrutura de frase através de uma boa fluência de tempo, apesar de erros de notas e pequenas correções.

A digitação escolhida incidiu diretamente no resultado expressivo das frases. Conforme explanado nas páginas 31 e 32, o *legato* da Frase A nem sempre foi obtido ou em função da digitação, ou da tentativa de manter todas as notas possíveis.

Dos sujeitos que digitaram a Frase B como sugere a digitação da Possibilidade 4 (Exemplo 6, p. 23), F e H conseguiram maior *vibrato* nas notas (ver p. 33). Estes sujeitos também realizaram *glissando* entre as notas Ré e Fá nos compassos 4 e 5 desta frase. Sujeitos A, B, C, D, G, I, J e K escolheram realizar esta frase conforme a digitação da Possibilidade 7. Destes, os sujeitos A, B, G e I conseguem pouco efeito de *vibrato* das notas. O sujeito C tenta vibrar a nota Fá no compasso 5, mas não consegue resultado. Os sujeitos J e K não associam as indicações expressivas com a mecânica de vibração das notas.

Outro aspecto expressivo a ser observado é a indicação de agógica *rit. (ritardando)*, a partir do compasso 10. Os sujeitos B, D, F, H e I realizam a indicação numa proporção condizente com o fim do excerto. Os sujeitos A e G prolongam demasiadamente os tempos, principalmente o segundo. Os sujeitos C e E executam um *ritardando* longo.

Os procedimentos de leitura à primeira vista utilizados pelos 11 violonistas neste estudo demonstram que a principal dificuldade encontrada no excerto foi a digitação. Do ponto de vista do melhor desempenho especificamente da digitação, dividi-os em 3 grupos: (1) aqueles que mantiveram a melhor fluência em todo o excerto, tocando notas e ritmo corretamente, (2) fluência média com possível desprezo da armadura em algum momento, ou

erro não-vital com alguma correção de nota ou acorde, e (3) fluência interrompida, ora por notas, ora por digitação.

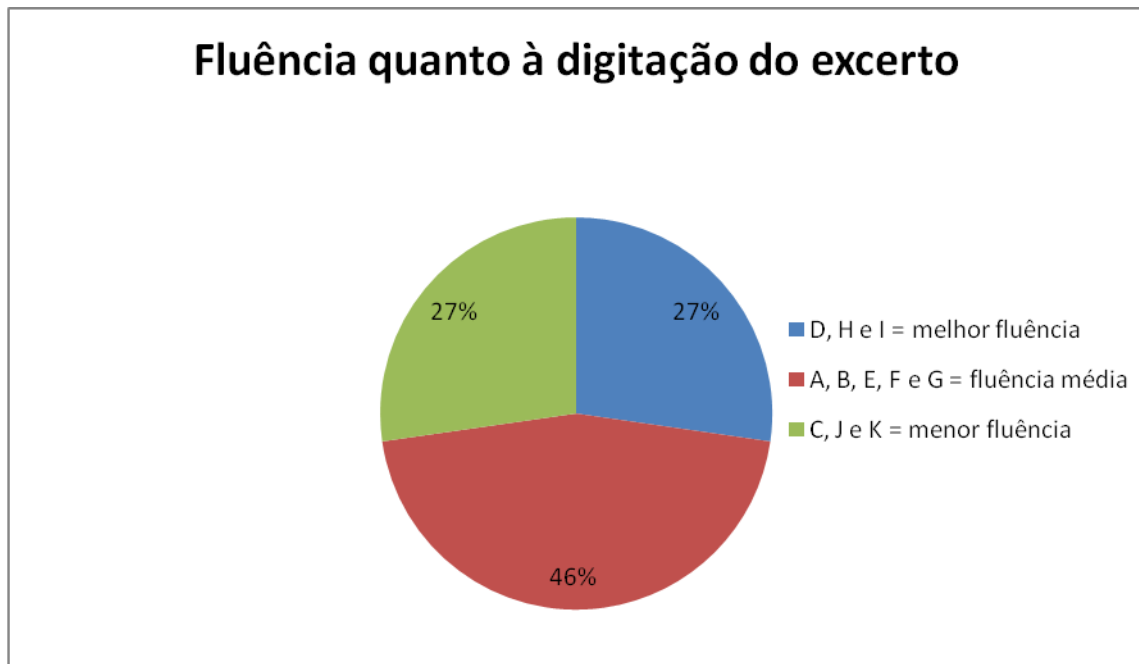


Gráfico 4: relação da fluência do excerto com a digitação

A digitação foi um elemento citado por 9 dos 11 sujeitos desta pesquisa. O sujeito D relata que: “[...] o ponto que [...] mais complicado pra resolver nessa leitura foi a digitação”. Quando perguntado sobre o que observou no tempo de leitura silenciosa, responde que “a primeira coisa foi [...] fazer um solfejo de toda a peça, das notas e depois começar a olhar os caminhos de digitação, o que eu poderia fazer, ver a parte mecânica mesmo de como resolver as notas que eu tinha identificado. Por último, os *crescendos* e *diminuendos*, toda a parte dinâmica, seria a questão que ficaria mais deixada de lado assim”. O sujeito D teve um bom desempenho. O sujeito J respondendo a pergunta sobre as dificuldades que encontrou na tarefa, relata que “pensou na colocação [dos dedos], nas regiões [da escala] que teria que usar, pra poder tocar, que notas, que pontos que deveria tocar”. O sujeito J teve um desempenho com muitas pausas e interrupções.

Dentro do grupo de fluência média foi possível observar diferenças nos desempenhos. Os sujeitos F e G priorizam a fluência do excerto, não corrigindo as notas erradas do acorde do compasso 7. O sujeito B tenta realizar a correção desse acorde, criando um erro que impede a continuidade. O sujeito A desconecta o compasso 9 do restante da frase, possivelmente por estar lendo nota a nota, pelo menos nesta frase.

A tonalidade foi a segunda maior dificuldade encontrada. Dentre os onze sujeitos, 4 erraram o Si bemol. O sujeito K relata que teve facilidade em ler notas isoladas, mas que teve dificuldade de ler notas simultâneas (acordes). Entretanto, esse sujeito ignora as alterações da armadura de clave, e respeita os acidentes da nota Dó nos compassos 3 e 10, dando sinais de que o fato de não ter observado a tonalidade também se demonstrou como dificuldade presente. Os sujeitos B, F e G apresentaram momentos onde ignoraram a alteração da armadura, mas esse esquecimento ocorreu de forma isolada, se comparados ao sujeito K. Isto aponta que esses lapsos de leitura podem estar relacionados a outros aspectos, tais como a identificação de erros vitais que comprometem a fluência ideal em termos de andamento, como no caso do sujeito B, e erros não-vitais, que podem ser contornados ou ignorados. De acordo com Banton (1995), a forma como a audição é utilizada por leitores habilidosos é fundamental na identificação de possíveis desvios da representação inicial. Esse autor afirma que “como a leitura à primeira vista é uma tarefa motora complexa, os procedimentos necessários empregados para a finalização da tarefa devem ser altamente flexíveis e capazes de operar rapidamente” (BANTON, 1995, p. 15). Para ele, é aceitável que haja erros na execução, e que nem sempre a representação inicial do som será reproduzida, sendo o importante que o músico saiba distinguir entre erros que comprometem o desenvolvimento da música, e outros que podem ser facilmente contornados.

Considerando a diversidade de digitações possíveis no violão, a digitação escolhida na execução da tarefa foi adequada à expressão da frase musical? Este questionamento leva a outra questão: a leitura à primeira vista deve, desde um primeiro momento, expressar corretamente as idéias expressivas da música? Ou simplesmente o acerto de notas e ritmo não seria suficiente para gerar um entendimento global da música?

Foi possível observar, de uma maneira geral, que as questões expressivas foram deixadas em segundo plano na execução da tarefa de leitura à primeira vista desta pesquisa. Entretanto, isso não impediu alguns sujeitos de expressar corretamente a idéia formal do excerto, executando-o sem pausas e interrupções e delineando bem sua estrutura de frases. Os sujeitos E, F e H conseguem executar a Frase B com significativa expressividade, utilizando recursos de *vibrato* e *glissando*. Destes, E e F enquadraram-se no grupo de fluência média, evidenciando que nem sempre a execução mais correta em termos de acertos de notas e tempo é a de resultado mais expressivo. O sujeito D, que utilizou na Frase A uma digitação que manteve o acorde do compasso 1 soando por toda a sua extensão, não foi quem obteve o melhor efeito de *legato* dentre os sujeitos. No entanto, enquadrou-se no grupo de melhor fluência. Possivelmente o tempo de 1 minuto dado à leitura em silêncio seja curto para o



número de decisões relacionadas à identificação das notas e ritmo e à escolha da digitação. Essa quantidade de decisões cria uma tendência em executar o que for possível do texto, acertando notas e ritmo e deixando o lado expressivo para um segundo momento. Diversos sujeitos relataram sua preocupação com relação ao tempo decorrido de 1 minuto durante a leitura silenciosa. O sujeito J diz que “[...] o tempo [...] dá pra ter uma idéia rápida assim [...], tu tem que pensar e já olhar mais ou menos onde é que estão as notas e que regiões que tu vai ter que te posicionar pra poder tocar [...]”. O sujeito G relata que não conseguiu analisar a partitura até o fim em função do tempo. O sujeito C afirma que o tempo de 1 minuto o preocupou durante a execução da tarefa, e que conseguiu ler pouco mais da metade da partitura. Dois sujeitos (H e I) do grupo de melhor fluência comentaram em suas entrevistas sobre como organizaram o tempo de leitura silenciosa. O sujeito H diz: “[...] a primeira coisa que eu olho é a clave, armadura de clave, e ai depois se tem algum acidente em toda a partitura, e ai depois eu olhei as dinâmicas, as indicações de expressão [...]”. O sujeito I também fala que: “[...] se der tempo eu vejo onde tem mais *crescendo*, como é que começa a dinâmica, pra não começar errado de cara, mas só se der tempo mesmo dependendo da leitura acho que não dá tempo de ver a dinâmica [...]”. Esses dois sujeitos também falaram a respeito de sua preocupação em articular corretamente a indicação de *legato* do compasso 1. O sujeito H diz que tentou “[...] pensar como manter o *legato* que pede em alguns momentos [...]”. O sujeito I reflete que nem sempre é possível manter todas as notas de uma passagem, como é o caso da Frase A, sem prejuízo em algum aspecto, por exemplo, o fraseado *legato* mantendo os acordes presos na primeira posição (ver página 50, Frase A).

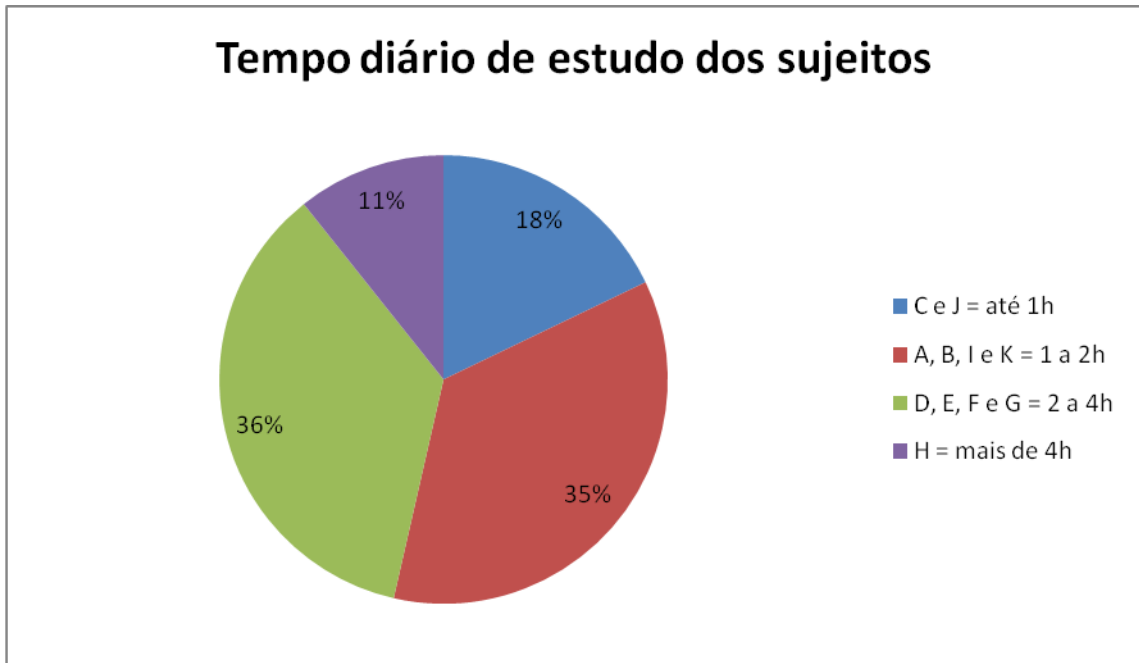
O desempenho do violonista na tarefa está relacionado com sua habilidade ao instrumento, e a outros fatores como sua experiência como músico? O Quadro 7 mostra o curso e o semestre de cada participante, assim como o tempo que dedica ao instrumento e se participa de grupo coral ou de câmara:

	<b>Sujeitos</b>										
	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>F</b>	<b>G</b>	<b>H</b>	<b>I</b>	<b>J</b>	<b>K</b>
<i>Curso</i>	L	B	L	B	B	B	B	B	B	L	L
<i>Semestre de violão</i>	IV	VI	IV	I	VII	VII	III	VII	V	V	III
<i>Quanto tempo estudo por dia</i>	1-2H	1-2H	Até 1h	2-4H	2-4H	2-4H	2-4H	+4H	1-2H	ATÉ 1H	1-2H
<i>Participação em canto coral</i>	Não	Não	Não	Sim	Sim	Sim	Sim	Não	Sim	Não	Sim
<i>Participação em grupo de câmara</i>	Não	Sim	Não	Sim	Sim	Sim	Não	Sim	Sim	Não	Não

*Quadro 7: dados individuais dos sujeitos da pesquisa  
(L = Licenciatura; B = Bacharelado)*

Hipoteticamente, a diversidade de nível técnico-instrumental poderia estar diretamente relacionada com o semestre que cada sujeito cursava no momento da coleta de dados e da diferença entre os cursos de Bacharelado e Licenciatura. Assim, pensei que os melhores desempenhos seriam alcançados pelos sujeitos mais adiantados em seus respectivos cursos. No entanto, conforme o Quadro 7, isto não se comprova, pois dos sujeitos que obtiveram a melhor fluência no aspecto digitação estavam cursando os semestres I, VII e V, respectivamente, no momento da coleta da pesquisa.

Com respeito ao tempo de estudo diário que cada sujeito dedica ao seu instrumento, dentre os sujeitos que obtiveram a melhor fluência (D, H e I), dois estudam pelo menos de 2 a 4 horas diárias. Por outro lado, os sujeitos E, F e G também afirmam estudar de 2 a 4 horas diárias, e obtiveram uma fluência média. Os sujeitos A, B, I e K estudam de 1 a 2 horas diárias, sendo que o sujeito I se destacou como um dos que obteve melhor fluência. Portanto, fica evidente que nem sempre o tempo de estudo reflete no melhor resultado quando se trata de leitura à primeira vista.



*Gráfico 5: tempo diário de estudo dos sujeitos*

Do grupo de melhor fluência, 100% pertenciam ao curso de bacharelado. Do grupo de fluência média, 80% pertenciam ao curso de bacharelado, e 20% ao curso de licenciatura em música com ênfase em violão. Desses dois grupos, 87,50% participavam de canto coral ou grupo de câmara. Do grupo de menor fluência, 100% eram do curso de licenciatura, e somente 33,3% participavam de grupo de câmara. Isto indica que essas práticas de conjunto podem influenciar positivamente o desenvolvimento da habilidade de leitura à primeira vista.

O fato da maior parte dos grupos de melhor fluência e fluência média serem do curso de bacharelado pode estar relacionado com a diferença de objetivos dos cursos: no curso de bacharelado o foco é a formação do instrumentista, sendo a habilidade de leitura exigida como parte do desenvolvimento musical necessário para o cumprimento das tarefas semestrais. No curso de licenciatura, a figura do educador musical de níveis fundamental e médio é o modelo de profissional a ser formado, sendo o violão o instrumento de escolha que acompanha o aluno durante o período de graduação.

Conforme os resultados do teste de habilidade motora aplicado após a entrevista, o Quadro 8 abaixo mostra a velocidade máxima em batimentos por minuto que cada sujeito atingiu nos 3 tipos de exercícios: arpejos (mão direita), ligados ascendentes (mão esquerda) e notas repetidas (mão direita).

		SUJEITOS										
		A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
EXERCÍCIO	Arpejos	92	120	102	132	120	102	120	120	132	69	90
	Ligados ascendentes	192	250	200	212	250	220	240	250	230	144	152
	Notas repetidas	90	120	108	138	120	112	120	126	126	84	84

Quadro 8: velocidade máxima (bpm) do pulso executado pelos sujeitos em cada exercício

No Gráfico 6 abaixo é possível visualizar estas velocidades individualmente. Os sujeitos que tiveram o melhor desempenho foram os sujeitos B, D, E, G, H e I.

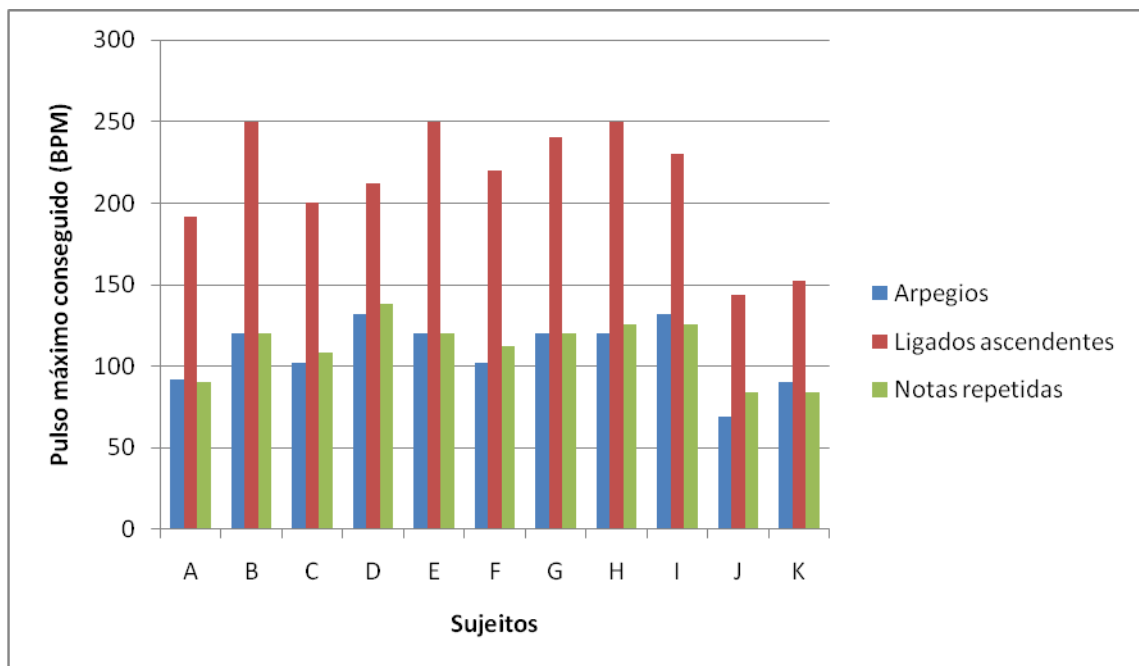


Gráfico 6: comparação dos resultados do teste de habilidade motora

Após refletir sobre os resultados do Quadro 8 em relação ao excerto, achei importante apontar alguns casos específicos devido aos resultados atingidos. Por exemplo, no compasso 9, os sujeitos A e F realizam digitações parecidas, mas com resultados diferenciados: F obtém um bom *legato* para as notas melódicas, e A não. A velocidade em posicionar o dedo 1 na nota Fá na primeira casa da corda 1 foi o fator determinante entre eles. Possivelmente, estes sujeitos não tenham visualizado corretamente a solução para este compasso (ver Exemplos 10 e 11, p. 25 e 26), talvez em função do pouco tempo dado a leitura silenciosa. Nesta situação, é provável que o sujeito de maior habilidade motora pudesse obter o melhor resultado. Ao

comparar esta situação com o resultado de seus testes de habilidade motora, verifiquei que o sujeito F ultrapassa o sujeito A em aproximadamente 10 pulsos por minuto nos exercícios de arpejos, 28 pulsos no exercício de ligados ascendentes, e em 22 pulsos o exercício de notas repetidas (Quadro 8, p. 46). Entretanto, comparando o desempenho dos sujeitos D e H na transição dos compassos 8 e 9, observei que D conseguiu conectá-los melhor do que H. Suas digitações foram iguais nestes dois compassos. Na verificação de suas marcas metronômicas de mão esquerda, o sujeito H superou D em 38 pulsos por minuto para o exercício de ligados ascendentes (embora D tenha superado H em 12 pulsos nos outros dois exercícios de mão direita). Assim, não posso afirmar com segurança se a habilidade motora foi decisiva nestes casos específicos. Entretanto, é evidente que os sujeitos com os melhores desempenhos na execução do teste de leitura à primeira vista (considerando fluência de tempo, evitando correções de notas e ritmos) ultrapassaram os sujeitos de menor desempenho em pulsos por minuto no teste de habilidade motora. Dos três do grupo de menor fluência, dois ficaram bem abaixo dos demais no teste de habilidade motora. Espero que isto venha a ser investigado em trabalhos futuros.

### 3 DISCUSSÃO DOS DADOS

Conforme evidenciado no cruzamento de dados, a maior dificuldade encontrada pelos sujeitos foi a escolha da digitação, havendo diferença entre as frases do excerto. Para Thompson e Lehmann (2004, p. 149), os instrumentos de teclas e cordas possuem uma maior liberdade no se que refere à digitação, e os programas motores empregados na execução da tarefa levam em consideração a escolha de digitações mais simples que permitam maior fluidez. Isso se confirmou neste trabalho, de acordo com a escolha das digitações mais simples para as Frases A e B, por exemplo. Entretanto, em alguns casos, esse caminho simplificado pareceu não favorecer as indicações expressivas do texto musical, bem como certos aspectos rítmicos de sustentação das notas, como será visto a seguir.

Para efeitos de discussão dos dados, serão considerados os desempenhos dos sujeitos que conseguiram manter o pulso escolhido para a execução do excerto, executando corretamente as notas e figuras rítmicas de cada frase.

#### ➤ Frase A

Os melhores desempenhos na execução dessa frase ocorreram em dois grupos de sujeitos que utilizaram combinações de possibilidades distintas:

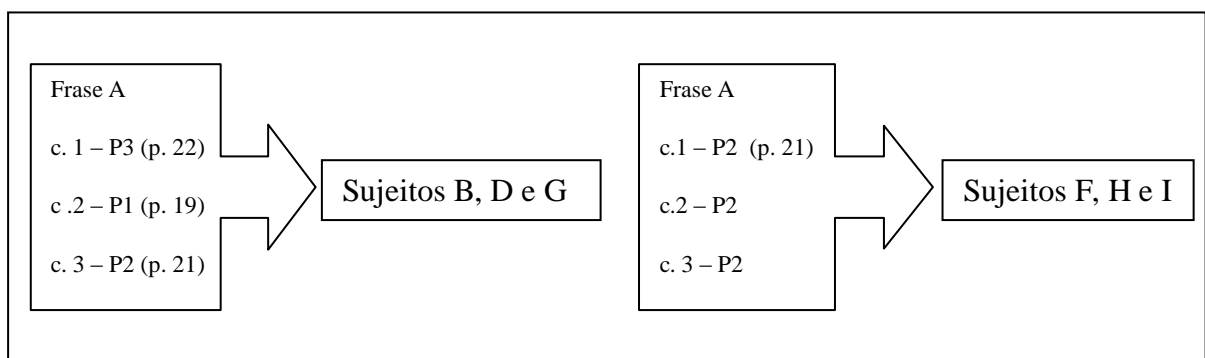


Figura 2: melhores desempenhos na execução da Frase A

Na seção 2.2.1, a Possibilidade 3 não foi considerada como ideal para execução do compasso 1 devido à utilização do dedo 4 por várias notas através da corda 1 (conforme descrito na página 22). Neste compasso, os sujeitos B e G soltam as notas do acorde pressionadas pelos dedos 2 e 3, permitindo que a mão fique livre nas mudanças de posição. Contudo, somente o sujeito G alcança o efeito de *legato* indicado. Dessa forma, a notação do

acorde em figura de mínima pontuada neste compasso foi interpretada por este sujeito como convenção de grafia: a sustentação destas notas longas, utilizando os dedos 2 e 3, prejudica o *legato* ideal exigido para a frase, pois exige que o dedo 4 “se estique” até a quinta casa enquanto toda a mão permanece fixa na primeira posição. Esse é o caso do sujeito D, que tenta manter as notas do acorde até o final, ocasionando o corte das mesmas. Na análise das filmagens, é possível ver que este sujeito sugere iniciar a Frase A com a Possibilidade 2, mas muda em seguida para a Possibilidade 3. Em sua entrevista relata que “[...] no primeiro acorde da peça, pensei em fazer na quinta posição, só que depois mudei de última hora [para a primeira posição] para tentar sustentar o acorde, apesar de que teria uma solução com outros caminhos [...]. Essas duas possibilidades no primeiro acorde teriam o seu problema. O problema de começar a peça aqui [primeira posição] seria que ela começa Fá – Sol- Lá [todas na primeira corda], e no Lá eu teria que fazer essa abertura [de mão]. E se eu tocasse nessa posição [quinta posição] logo na nota Sol [segunda corda] eu já teria que tirar o dedo 4 do Ré [terceira corda, no acorde] [...]”. A opção do sujeito D em sustentar as notas do acorde por todo o compasso ocasionou o corte das notas melódicas devido à abertura de mão necessária para alcançar a nota Lá (terceiro tempo). Tal priorização do aspecto harmônico fica evidente em sua resposta quando perguntado sobre o critério de escolha entre uma digitação e outra: “[...] apesar da dificuldade de fazer essa abertura [de mão] complicada pelo menos poderia sustentar [o acorde] [...]”. De acordo com Lehmann e McArthur (2002), a habilidade em solucionar problemas está diretamente relacionada com o desenvolvimento da leitura à primeira vista. O relato do sujeito D mostrou sua eficiência em encontrar mais de uma possibilidade de digitação para a frase, demonstrando sua capacidade de visualizar e solucionar digitações. No entanto, o sujeito D poderia ter conseguido maior *legato* da frase se tivesse optado ou por soltar as notas do acorde no terceiro tempo do compasso, sem ocasionar grande perda de som, ou escolhendo a Possibilidade 2, que permitiria sustentar as notas do acorde com uma chance maior de obter o *legato* da melodia.

O grupo dos sujeitos F, H e I conseguiu parcialmente o *legato* no compasso 1, utilizando a Possibilidade 2 de digitação. Essa solução cria um problema de corte na condução melódica na transição para o compasso 2. Por mais que se esforcem em diminuir esse corte no *legato*, na análise das filmagens quase sempre se percebe uma cesura na nota Lá, ocasionada pela mudança de posição da mão esquerda. O sujeito H minimizou esse problema utilizando a pestana até a corda 6, já no compasso 1, e realizando uma rápida mudança da quinta para a terceira posição (compasso 2). O sujeito F utiliza a pestana até a corda 5 (Exemplo 4, p. 21), realizando a troca da quinta para a terceira posição com menor velocidade se comparado com

o sujeito H. Com relação a escolha de digitação, o sujeito I fala em sua entrevista que “[...] a gente querer tocar todas as notas a gente prejudica a frase, [...] as vezes tu tocar só a melodia muito bem e tirar uma nota do acorde e tocar o baixo e a melodia muito bem, e um outro cara tocar todas as notas, eu acho que o cara que tocou a melodia bem seria avaliado melhor [...]”.

Apesar da escrita idiomática<sup>12</sup>, o compasso 3 apresentou-se complexo do ponto de vista de solução de problemas. Os sujeitos dos dois grupos conseguiram executar corretamente este compasso, sendo o uso da Possibilidade 2 comum entre eles. Do ponto de vista da produção de movimentos, Thompson e Lehmann (2004) afirmam que a leitura à primeira vista é uma atividade “aberta”, onde não existe uma sequência de movimentos pré-estabelecida para a sua realização, tal como ocorre na *performance* de música ensaiada. Desta maneira, o tempo de leitura silenciosa deve ser utilizado para estabelecer um plano de execução motora. Estes sujeitos parecem ter utilizado o tempo de leitura silenciosa de forma mais adequada que os outros, antecipando, neste compasso, as soluções exigidas.

Conforme Lehmann e McArthur, o desenvolvimento da leitura à primeira vista está diretamente relacionado com outras habilidades, como por exemplo, “[...] conhecer grandes quantidades de padrões (visual, cinestésico, aural), solucionar diversos problemas musicais (leitura, digitação, coordenação em conjunto), e desenvolver a habilidade de controlar todas as demandas das situações da *performance* [...]” (LEHMANN; McARTHUR, 2002, p. 148). Assim, os dados da partitura são comparados aos padrões visuais já armazenados, que por sua vez são associados à memória motora (cinestésica) dos movimentos de padrões recorrentes de notas. Presume-se que os sujeitos destes dois grupos já tenham uma experiência semelhante armazenada e conseguiram relacioná-la com a percepção visual do trecho dado.

#### ➤ Frase B

Evidenciou-se nesta frase uma escolha por caminhos mais simples de digitação. A digitação apresentada na Possibilidade 7 (P7) foi amplamente utilizada pelos sujeitos dessa pesquisa. De acordo com Thompson e Lehmann (2004, p. 149), fatores não relacionados com o material musical, tais como a particularidade de cada instrumento, podem ter impacto significativo nas exigências motoras necessárias. Eles observam que em instrumentos de cordas existe uma liberdade significativa na escolha de digitações, evidenciando que tais exigências levam em consideração sua ergonomia. Os autores acreditam que leitores habilidosos tendem em escolher digitações que permitam maior fluência e velocidade.

---

<sup>12</sup> Utilização de duas vozes próximas, em uma corda cada, envolvendo notas longas na melodia que permanecem soando sobre o acompanhamento.



Sugerem, ainda, que se pratique padrões usuais encontrados no repertório (escalas, arpejos) utilizando a maior variedade de digitações possíveis (2004, p. 149).

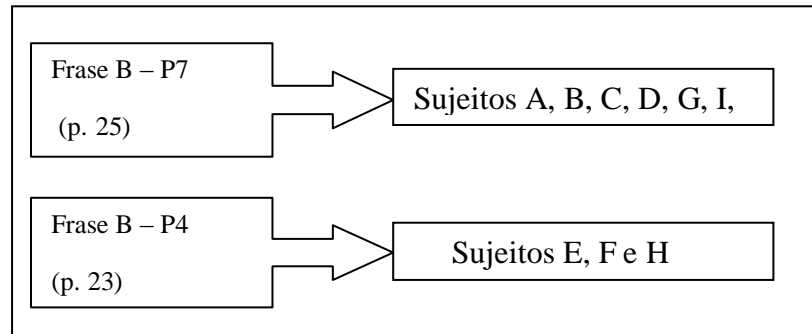


Figura 3: melhores desempenhos na execução da Frase B

Dos 11 sujeitos, 8 utilizaram a Possibilidade 7, a qual utiliza as primeiras casas da escala, sendo um recurso usual no violão. Esta possibilidade não favoreceu a execução de recursos sonoros característicos do instrumento, tais como *glissando* e *vibrato*, indicados no início da frase musical pelas expressões *dolce* e *express*.

Sendo uma opção facilitada para a execução da Frase B, o uso da Possibilidade 7 pode ter relação com a opção do sujeito em observar, durante a leitura silenciosa, os elementos que considerou mais importantes para a execução desta tarefa. Ao mesmo tempo, pode ter sido pelo simples fato de escolher um caminho mais direto que garantisse o cumprimento da tarefa. O sujeito B relata, em sua entrevista, que pensou em utilizar outra digitação durante o tempo de leitura silenciosa: “[...] dei uma cuidadinha [...] no *dolce* que tá marcado na partitura [...] na hora que eu olhei primeiro eu queria fazer fá - mi - ré- dó [tocando no instrumento as notas da Frase B pela segunda corda, tal como sugere a Possibilidade 4], e acabei fazendo fá - mi - ré - dó [tocando como foi na sua execução], eu não consegui tirar o som que eu queria, daí isso já me desconcentrou um pouquinho [...]”. Esse relato demonstra que o sujeito associou a digitação da frase em notas presas na corda 2 a um efeito condizente com a indicação *dolce* e *express*. Entretanto, executa a possibilidade mais ergonômica.

Conforme responde o sujeito C em sua entrevista, quando perguntado sobre o que observou durante a leitura silenciosa de 1 minuto, o tempo decorrido foi um fator que o preocupou: “[...] ritmo, armadura de clave, [...] e no tempo, em 1 minuto, eu não sabia se já tinha estourado 1 minuto ou não [...]”. Quando questionado se conseguiu ler silenciosamente toda a peça no tempo de 1 minuto, responde: “[...] eu consegui ler um pouco mais da metade dela e ai eu fiquei preocupado com o tempo, e tentei pegar mais alguns detalhes do que eu já

tinha lido antes, e o final ia ser realmente à primeira vista. Essa foi a idéia, acho que faltaram uns três compassos [...]”. O sujeito E também comenta sobre a preocupação em como organizar o tempo da leitura silenciosa: “[...] pelo menos para mim o que acontece é que às vezes essa etapa do analisar a partitura [...] é a parte mais difícil da leitura, tu saber organizar esse tempo, acho que sabendo organizar bem dá pra ler tranquilamente, mas a gente fica ‘agora vai’, então tem que ter muita atenção [...]”. Para Thompson e Lehmann (2004), muito do material a ser lido poderá parecer não ser totalmente novo quando o executante consegue relacioná-lo com o conteúdo armazenado em sua memória de longo prazo, onde estão armazenadas informações relativas ao conhecimento de repertório e estilo, bem como grandes quantidades de padrões (visuais, cinestésicos, aural). É provável que a Possibilidade 7 seja uma solução facilmente reconhecida pelos violonistas por executar as notas em cordas contíguas, sem mudança de posição da mão esquerda. Uma solução para tornar mais expressiva a digitação das notas nas primeiras posições da escala é utilizar o *vibrato transversal*, onde o dedo estira transversalmente as cordas com o auxílio do dedo (CARLEVARO, 1979, p. 115).

Os sujeitos E, F e H executaram a frase com a Possibilidade 4, obtendo uma sonoridade mais homogênea em comparação aos sujeitos do outro grupo. Estes sujeitos resolveram o reposicionamento da mão esquerda (descrito na página 23) de diferentes maneiras, e em nenhum caso a fluência de andamento foi comprometida. Destes sujeitos, F e H foram os que conseguiram maior vibração das notas através do *vibrato longitudinal* (CARLEVARO, 1979, p. 113). Segundo Carlevaro (1979), este recurso é melhor obtido quando há partes iguais de corda de ambos os lados do dedo que vibra a corda. Comparados aos sujeitos que utilizaram a digitação da frase com a Possibilidade 7, a digitação realizada pelos sujeitos E, F e H possibilitou uma melhor distribuição do comprimento de corda para os dois lados do dedo que a pressiona. De acordo com a afirmação de Thompson e Lehmann (2004) de que muitas vezes o material a ser lido poderá parecer familiar ao músico, é possível que para estes sujeitos a indicação de *dolce* e *express.* tenha sido relacionada a um conhecimento prévio de execução melódica por cordas presas em posições acima da quinta casa, propiciada pela textura monódica da frase. Não foi o caso dos sujeitos D, J e K, que sequer movimentam a mão para realizar a vibração das notas.

➤ Frase C

Esta frase revelou-se como a mais problemática do ponto de vista da digitação. De acordo com Banton (1995), a identificação dos tipos de erros que podem ocorrer durante a

execução da tarefa da leitura à primeira vista é crucial para um bom desempenho. Segundo esse autor, certos erros são aceitáveis (a que o autor denomina de erro não-vital), e muitas vezes a tentativa de corrigí-los cria interrupções e pausas que prejudicam a fluência da música, conduzindo a execução ao colapso (erro vital).

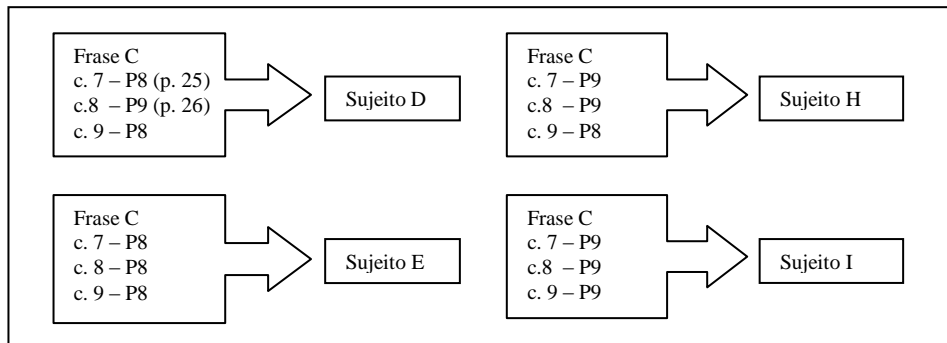


Figura 4: melhores desempenhos na execução da Frase C

Dos sujeitos que realizaram esta frase satisfatoriamente (Figura 4), D e E obtiveram os melhores desempenhos, conseguindo uma fluência ideal de tempo e articulando corretamente os ligados. O sujeito E utilizou a Possibilidade 8 (Exemplo 10, p. 25), considerada como ideal para a conexão dos compassos 8 e 9, realizando com facilidade essa transição. Este sujeito foi o único que utilizou a digitação dessa possibilidade por toda a frase. A combinação das Possibilidades 9 (Exemplo 11, p. 26) e 8 (Exemplo 10) para os compassos 8 e 9 respectivamente, gera a necessidade de correção instantânea de dedos entre as notas Sol e Lá. O sujeito D consegue bom resultado com essa combinação, mas os sujeitos não conseguem conectar os compassos da mesma forma que o sujeito D. O sujeito I utiliza a digitação que sobrecarrega o dedo 4 com a execução das notas melódicas dos compassos 8 e 9 e dos ligados (ver Exemplo 11). Contudo, H e I conseguem dar sequência ao discurso, não incorrendo em erros vitais.

Os sujeitos B, F e G executam o acorde do compasso 7 como Sol maior, ignorando a armadura de clave e, conseqüentemente, mudando a digitação. Destes, F e G preferem dar sequência ao discurso, não corrigindo as notas e conseguindo, de forma mais eficaz, a ilusão de uma *performance* ensaiada. Fica evidente que estavam cientes do erro de leitura, pois tocam corretamente a nota Si bemol na voz do baixo no segundo tempo deste compasso. O sujeito B também cria a ilusão de *performance*, mas ao tocar o acorde errado no compasso 7, tenta corrigi-lo. Como conseqüência, gera um erro vital que compromete o fluxo de tempo da fase (tal como o sujeito C e J). Além disto, a excessiva movimentação da mão na tentativa de

encontrar as notas corretas e a digitação impediu a correta sustentação do acorde. Parece ter sido um erro de desatenção, pois na frase anterior toca essa mesma nota corretamente, sendo provável que o erro tenha ocorrido em função da nota Si bemol do acorde acontecer no exato registro em que é possível executar a nota Si natural na corda 2 solta. Este sujeito diz em sua entrevista não ter conseguido realizar a digitação pensada para a Frase B (compassos 4 – 7): “[...] eu não consegui tirar o som que eu queria, daí isso já me desconcentrou um pouquinho [...]”. Esta perda de concentração pode ter ocasionado, como consequência, uma falha de execução do compasso 7. O fato de vários sujeitos terem ignorado a armadura de clave no acorde deste compasso pode ter relação com a terceira e segunda linhas do pentagrama possuírem duas cordas soltas implícitas no violão. Desconsiderando a armadura, a grafia das notas Sol e Si bemol do acorde no registro central do pentagrama cria a possibilidade de executar as notas Sol e Si natural nas cordas 3 e 2 soltas, respectivamente. De acordo com os resultados da pesquisa de Banton (1995) com pianistas, os leitores menos habilidosos eram menos capazes de distinguir entre os erros vitais e não-vitais, tendendo a corrigir esse último tipo, que por sua vez gera uma nova sequência de erros, ocasionando colapso da execução. Hipoteticamente, o conflito ocasionado pela indecisão na escolha da digitação para a Frase B poderia gerar como consequência uma posterior desatenção do sujeito, ocasionado o esquecimento das alterações da armadura no momento da execução do compasso 7. Curiosamente, em resposta a pergunta “você pratica leitura à primeira vista?” do questionário, o sujeito B respondeu que não costuma praticá-la. Já o sujeito G, que evitou a correção das notas, dando fluência à música, respondeu que pratica a habilidade quinzenalmente, com a intenção de, segundo suas próprias palavras, “melhorar a fluência”.

O sujeito I toca corretamente as notas do acorde no compasso 7, mas as toca duas vezes, parecendo querer confirmar o que estava lendo, ou certificar-se de que teria como executar as notas seguintes e articular o ligado mecânico. Diferente do sujeito B, não incorre em erro vital, dando sequência ao restante do compasso.

Lehmann e McArthur (2002) afirmam que a correção de notas é um hábito característico da prática para *performance*, onde os detalhes da música e a correção de digitação são fundamentais. Para a prática de leitura à primeira vista, entretanto, os autores sugerem uma mudança para hábitos opostos aos da prática para *performance*, sendo a fluência do texto musical através da manutenção do ritmo e da métrica o mais importante, permitindo um panorama global da obra, e executando as notas com a digitação mais viável. Como a habilidade de ler à primeira vista também envolve outras como a habilidade motora e o armazenamento de padrões na memória, quanto maior a prática de solução de problemas

técnicos (digitação) e a aquisição de repertório, maior a eficácia em encontrar a digitação mais favorável à expressão do texto durante o processo da leitura à primeira vista. É o que parece ter ocorrido com os sujeitos D e E, que solucionam, respectivamente, os compassos 7 e 8 da Frase C, através de uma digitação que não foi a mais usual dentre as utilizadas, obtendo um resultado satisfatório. A utilização de um mesmo dedo para a transição entre os compassos 8 e 9 requer do leitor certa reflexão sobre como executar a passagem (ver Exemplo 10, p. 25), considerando que encontra-se inserida numa textura complexa para o instrumento, envolvendo notas de passagem acompanhadas de acordes. A sugestão de Thompson e Lehmann (2004, p. 149) para a prática de solução de problemas é tocar padrões usuais encontrados no repertório utilizando a maior variedade de digitação possível. Os sujeitos A e F realizam o compasso 9 de forma semelhante, soltando a pestana do acorde e executando a linha melódica pela corda 1. Contudo, somente o sujeito F consegue um bom *legato* para essas notas.

➤ **Frase D**

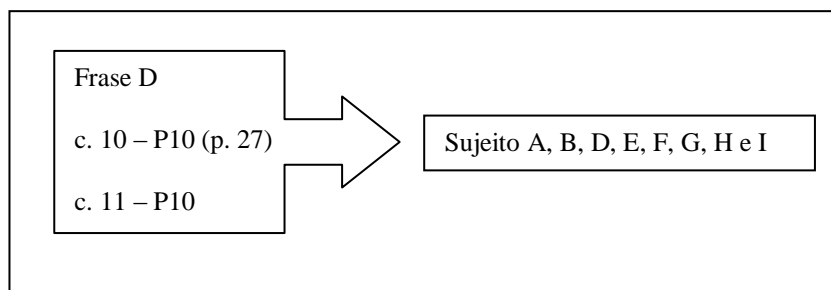


Figura 5: melhores desempenhos na execução da Frase D

Esta frase não apresentou discrepâncias de digitação entre os sujeitos da Figura 5. A principal diferença ocorreu na duração dos tempos, em alguns casos excessivamente prolongados. Isto porque há uma indicação de *ritardando* no compasso 10 do excerto. Sendo assim, a análise do desempenho dos sujeitos nesta frase se refere diretamente aos elementos de expressão, tal como a Frase B.

O sujeito A muda desnecessariamente a posição da mão esquerda para executar o segundo tempo do compasso 10. Esse excesso de movimentos da mão esquerda gerou uma desconexão na condução das vozes, mas ocasionou uma desaceleração característica de final, mostrando que a digitação pode auxiliar em aspectos musicais e expressivos.

A prolongação excessiva do tempo 1 pelo sujeito G parece ter ocorrido por um lapso de leitura em consequência do problema mecânico entre os compassos 8 e 9. Este sujeito

afirma em sua entrevista que ao final sua execução “[...] caiu um pouco, talvez na última linha porque eu não tive tempo de analisar até lá como eu queria [...]”. A Frase D do excerto foi escrita no último sistema da partitura. Entretanto, é provável que a desconexão ocasionada pela correção de dedos entre os compassos 8 e 9 (Frase C) tenha ocorrido em função do pouco tempo dado a leitura silenciosa, evidenciando que a partir destes compassos a execução tenha ocorrido sem nenhuma leitura prévia. O sujeito E amplia excessivamente as durações de cada tempo.

Vale, ainda, ressaltar alguns comentários adicionais a respeito do desempenho de alguns sujeitos diante do excerto. Quanto ao sujeito J, levantei a hipótese de que o posicionamento da estante pudesse ser decisivo no desempenho da tarefa (ver p. 34). Este sujeito (bem como o sujeito K) realizou uma execução com muitas pausas do discurso musical, e parecia estar constantemente conferindo na partitura o que estava tocando. Esta verificação foi possível pela localização da estante, fora do campo de visão da escala do violão. Como dito anteriormente, isso obrigou o sujeito J a efetuar movimentos alternadamente opostos: um para visualizar a partitura e outro para encontrar as notas que estava lendo no instrumento. Uma solução poderia ser posicionar a estante no mesmo ângulo de visão do braço do instrumento, visualizando dessa maneira, a escala e a partitura com pouco ou nenhum movimento de cabeça. A maioria dos sujeitos não teve este problema, obtendo um desempenho satisfatório, independente da estante estar na mesma posição. Isso sugere que o local onde a estante foi posicionada não foi um fator determinante no desempenho dos sujeitos desta pesquisa.

De acordo com Banton (1995), a pouca prática de leitura à primeira vista cria uma dependência maior do feedback visual, pois a falta de uma prática periódica gera a necessidade de monitoração dos movimentos a serem produzidos na execução da tarefa. É provável que as representações mentais daquilo que foi lido no tempo da leitura silenciosa seja o mais importante, considerando-se que alguns sujeitos sequer olharam para a mão esquerda durante a execução do excerto, e mesmo assim, obtiveram um bom resultado. Assim, podem ter sido mais eficazes em ensaiar mentalmente as soluções de digitação do excerto e em detectar os pontos de maior dificuldade onde deveriam deter-se por mais tempo.

Três sujeitos, E, G e H, que obtiveram um bom desempenho na leitura à primeira vista, relatam em suas entrevistas como procederam em função da observação do excerto. O sujeito E procurou observar “[...] as partes que em geral pra mim são mais difíceis que é fazer os acordes no caso, pensei em como que eu poderia fazer os acordes [...]”. O sujeito G relata que durante o tempo de leitura silenciosa buscou “[...] procurar passagens que [...] tivesse

problema em montar a posição na hora, procurar os trechos mais difíceis, daí pensar na digitação dele [...]”. O sujeito H diz que tentou “[...] ver onde é que teria alguma passagem mecanicamente mais difícil onde exigiria pestana [...]”. O sujeito J, a princípio, demonstra a utilização da Possibilidade 9, mas erra o acorde. A seguir, acerta as notas dos compassos seguintes, no entanto, compromete a frase musicalmente. Isto demonstra que não houve um planejamento para esta frase durante a leitura silenciosa (talvez por falta de tempo). Numa abordagem a respeito de estratégias de estudos, Gabrielsson define a prática de visualizar mentalmente soluções mecânicas como sendo “[...] o ensaio mental das habilidades motoras sem nenhum tipo de movimento muscular [...]” (1999, p. 505). Neste sentido, as pesquisas sobre estratégias de estudo tem apontado que essa prática é mais eficaz em músicos que possuem um maior domínio das habilidades motoras em seu instrumento. Quanto menos avançado for o músico e mais difícil a obra, mais importante é a prática motora (COFFMAN apud GABRIELSSON, 1999).

Outro aspecto inserido na leitura à primeira vista é o nervosismo. Como não é o foco deste trabalho, cito apenas um comentário feito pelo Sujeito A: “[...] quando tu botou ele eu digo, barbadinha, só que a partir do momento em que eu levantei o violão bateu um pequeno nervosismo e começou a travar dedo, deu uma pequena travada, eu erre alguns tempos no segundo sistema, mas acho que em termos de leitura à primeira vista eu, penso eu que o bom seria tocar até o final, então eu tentei não voltar, não ficar travando, não ficar repetindo [...]”.

Todos os sujeitos auto-avaliaram seu desempenho na execução da tarefa como sendo Razoável, à exceção do sujeito I que avaliou com o conceito Bom. Os sujeitos J e K, mesmo tendo errado muitos acordes, notas e ritmo, e não conseguindo manter a pulsação necessária para a conversão estilística do excerto, avaliaram como Razoável seus desempenhos. Isso parece confirmar a constatação de Banton (1995) a respeito da forma como a audição é utilizada por músicos de diferentes níveis de habilidade de leitura. Como esses sujeitos (J e K) não tinham uma representação clara do som a ser produzido, não haviam como re-direcionar a execução para as notas corretas. Foi o caso do erro do acorde no compasso 2 pelo sujeito J, ou do sujeito K que executa quase todo o excerto desconsiderando as alterações da armadura de clave.

## CONCLUSÃO

A presente pesquisa buscou identificar as principais dificuldades encontradas na execução de uma tarefa de leitura à primeira vista no violão. Para isto foram analisados os procedimentos adotados por alunos de graduação na leitura de um excerto musical composto para esta tarefa. Busquei, na composição do excerto, um nível de dificuldade médio que contemplasse os diferentes níveis de experiência, curso, semestre, etc, que eram esperados quando da escolha por alunos de graduação. O excerto contém 4 frases de texturas diferentes, contemplando também aspectos expressivos, de exploração de recursos sonoros e de articulação. Considerando-se a diversidade de digitações de mão esquerda possíveis no violão, investiguei se a digitação escolhida pelos sujeitos desta pesquisa expressou corretamente o texto musical. Na tentativa de verificar se a habilidade motora do sujeito teve relação com seu desempenho na tarefa elaborei um teste contendo exercícios para ambas as mãos. Um questionário foi aplicado para acessar dados relativos a sua vivência como músico, a fim de relacionar estes com o seu desempenho. Vale ressaltar que esta pesquisa não investigou a influência dos aspectos relacionados à digitação da mão direita na execução do excerto. Sendo a amostragem da pesquisa composta por alunos de graduação, considerei que apresentariam um nível técnico mínimo para esta mão, permitindo focar nas digitações de mão esquerda.

Muito do que foi mostrado neste trabalho já vem sendo aplicado intuitivamente pelos violonistas na execução da leitura à primeira vista. No entanto, ainda não há estudos que investiguem a aplicação desta habilidade no violão. Ainda assim, os resultados desta pesquisa sugerem que as principais dificuldades encontradas na execução da tarefa de leitura à primeira vista foram a escolha de uma digitação adequada num curto espaço de tempo, e a retenção das alterações de armadura de clave na memória. Consequentemente, a expressividade muitas vezes não chegava a ser explorada. Contudo, na discussão da Frase D (p. 58), verificou-se que a escolha de uma digitação adequada pode auxiliar na execução de aspectos expressivos, tais como a indicação de agógica proposta para esta frase.

A tonalidade demonstrou-se como uma das principais dificuldades encontradas na execução da leitura à primeira vista deste trabalho. Considerando a linguagem tonal, o reconhecimento do campo harmônico de determinada tonalidade pode estar relacionado com o acesso aos conteúdos da memória de longo prazo. Lembrar da qualidade dos acordes que ocorrem em uma tonalidade pode ser mais eficaz do que ler notas individuais alteradas pela sua armadura. É preciso, porém, que esse conhecimento esteja previamente armazenado na



memória para poder ser acessado e relacionado com a memória motora necessária a sua execução, permitindo, neste caso, a previsibilidade harmônica dos eventos. Como sugestão para desenvolvimento desta habilidade de reconhecimento harmônico no sistema tonal, a prática de progressões harmônicas utilizando diferentes tonalidades em forma de improviso pode ser benéfica. A eficácia desta sugestão poderá ser explorada em trabalhos futuros através da observação de vários sujeitos, testando suas habilidades de leitura à primeira vista antes e após a implementação desta prática. Outra hipótese levantada na discussão da Frase C (p. 54) com relação ao esquecimento das alterações da armadura de clave é que poderia ser consequência ou da tentativa de correção desnecessária de erros, ou da indecisão da escolha da digitação da frase anterior. Isto também poderá ser verificado através da aplicação de um teste de leitura à primeira vista utilizando um excerto que contemple, primeiramente, alguma passagem tecnicamente difícil, seguida de outra mais fácil em que seja possível explorar diferentes recursos sonoros através da digitação. Dois grupos de sujeitos poderão ser utilizados: um que pratique resolução de problemas mecânicos por um determinado período antes da aplicação do teste, e outro sem nenhum tipo de prática prévia de soluções.

Os testes de habilidade motora mostraram evidências de que os desempenhos mais satisfatórios apresentaram os melhores resultados. Porém também houve casos opostos onde nem sempre o sujeito de melhor desempenho em determinado aspecto mecânico do texto musical mostrou-se melhor em termos de resultados no teste. Isto sinaliza a necessidade de se avaliar este aspecto em trabalhos futuros.

A leitura à primeira vista requer um grande número de habilidades que nem todos possuem na mesma proporção de desenvolvimento. No entanto, deve ser praticada por todos os músicos, estudantes, amadores e profissionais com frequência, uma vez que é uma habilidade que auxilia em muitas outras tarefas. Frequentemente o professor necessita ler obras para seus alunos, e músicos podem utilizá-la como ferramenta de conhecimento na escolha de repertório para *performance*. Outras práticas podem auxiliar no desenvolvimento da leitura à primeira vista: a prática de habilidades motoras executando uma mesma passagem com maior número de digitações possíveis (testando fluência e expressividade do texto), conhecimento de estilos através da audição de obras junto à partitura (permitindo o reconhecimento visual na notação de padrões recorrentes), a prática de improvisação (para o preenchimento de lacunas decorrentes de erros vitais), o estudo de técnica e execução de obras em diversas tonalidades, entre outros. Espero que este estudo possa continuar instigando alunos e pesquisadores a buscar novos caminhos para a compreensão e o desenvolvimento dos processos que envolvem a leitura à primeira vista no violão.

## REFERÊNCIAS

- BANTON, Louise. J. *The role of visual and auditory feedback during sight-reading of music*. Psychology of music, v. 23, p. 3-16. 1995.
- MED, Bohumil. *Teoria da música*. Brasília, DF: Musimed, 1996.
- CARLEVARO, Abel. *Escuela de La guitarra – exposición de la teoria instrumental*. Buenos Aires: Barry, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Serie didactica para guitarra – Cuadernos 2*. Buenos Aires: Barry, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Serie didactica para guitarra – Cuadernos 4*. Buenos Aires: Barry, 1969.
- FINE, Philip; BERRY, Anna; ROSNER, Burton. *The effect of pattern recognition and tonal predictability on sight-singing ability*. Psychology of Music, v. 34, n. 4, p. 431-447. 2006.
- FIREMAN, Milson C. *Leitura musical à primeira vista ao violão: a influência da organização do material de estudo*. Salvador, BA: UFBA, 225 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- FURNEAUX, S.; LAND, M. F. *The effects of skill on the eye-hand span during musical sight-reading*. Proceedings: Biological Sciences, v. 266, n. 1436, p. 2435 – 2440. 1997.
- GABRIELSSON, Alf. *The performance of music*. In: DEUTSCH, Diana. *The psychology of music*. San Diego: Academic Press, 1999, p. 501-602.
- GABRIELSSON, Alf. *Music performance research at the millennium*. Psychology of Music, v. 31, n. 3, p. 221-272. 2003.
- LEHMMAN, Andreas C.; McARTHUR, Victoria. *Sight-reading*. In: PARNCUTT, Richard; McPHERSON, Gary. *The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning*. New York: Oxford University Press, 2002. p. 135-150.
- PUJOL, Emílio. *Escuela razonada de la guitarra – Libro II*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.
- \_\_\_\_\_. *Escuela razonada de la guitarra – Libro III*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1954.
- THOMPSON, Sam; LEHMMAN, Andreas C. *Strategies for sight-reading and improvising music*. In: WILLIAMON, Aaron. *Music excellence: strategies and techniques to enhance performance*. New York: Oxford University Press, 2004, p. 143-159.

SUNDBERG, Johan. *The perception of singing*. In: DEUTSCH, Diana. *The psychology of music*. San Diego: Academic Press, 1999, p. 171-214.

WATERS, Andrew J.; UNDERWOOD, Geoffrey; FINDLAY, John M. *Studying expertise in music reading: use of a pattern-matching paradigm*. *Perception & Psychophysics*, v. 59, n. 4, p. 477 – 488. 1997.

WATERS, Andrew J.; TOWNSEND, Ellen; UNDERWOOD, Geoffrey. *Expertise in musical sight-reading: a study of pianists*. *British Journal of Psychology*, v. 89, p. 123-149. 1998.

WURTZ, Pascal; MUERI, René M.; WIESENDANGER, Mario. *Sight-reading of violinists: eye movements anticipate the musical flow*. *Exp. Brain Research*, v. 194, n. 3, p. 445-450. 2009.

## **ANEXOS**

**ANEXO A: AUTORIZAÇÃO DE FILMAGEM**

## AUTORIZAÇÃO

Eu, \_\_\_\_\_, matrícula nº \_\_\_\_\_, autorizo o mestrando Eduardo Vagner Soares Pastorini a utilizar o material filmado de meu teste de leitura à primeira vista em qualquer trabalho de pesquisa desta área, sabendo que meu nome não será mencionado, e sim, “aluno de violão”, uma vez que se trata de pesquisa.

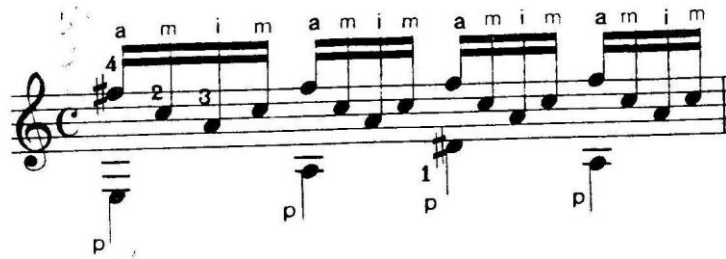
---

Assinatura

Porto Alegre, 29 de junho de 2010.

## ANEXO B: EXERCÍCIOS DO TESTE DE HABILIDADE MOTORA

1) Arpejo: *Caderno N°2 – Técnica de la mano derecha*, de Abel Carlevaro – Fórmula 1:



2) Ligados ascendentes: *Caderno N°3 – Técnica de La mano izquierda*, de Abel Carlevaro - Dedos saltados 1 -3 e 2 -4:

**Dedos saltados** *Non - adjacent fingers*

Ej. 4 (de 1 a 3) etc.

Ej. 5 (de 2 a 4) etc.

3) Notas repetidas: Caderno N°2 – *Técnica de la mano derecha*, de Abel Carlevaro –  
Fórmula 201:

capa.

**1a. posición**  
i m i m i m i m

Fórm. 201

**2a. posición**

## ANEXO C: QUESTIONÁRIO

**Questionário**

**Data:** \_\_\_\_\_

Nome: \_\_\_\_\_

Idade: \_\_\_\_\_ Sexo: ( )M ( )F

Curso: ( ) Bacharelado ( ) Licenciatura Semestre: \_\_\_\_\_

1. Há quanto tempo estuda violão?

\_\_\_\_\_

2. Antes de ingressar na UFRGS você estudou (assinale todas necessárias):

( ) Sozinho

( ) com professor particular

( ) com professor em uma instituição musical

( ) outro. Explique: \_\_\_\_\_

3. Quantas horas de violão estuda:

( ) até 1 *h/dia*

( ) 1 – 2 *h/dia*

( ) 2 – 4 *h/dia*

( ) mais de 4 *h/dia*

( ) 1 – 4 *h/semana*

( ) outro: \_\_\_\_\_

4. Você participa de algum grupo de música de câmara?

( ) Sim.

( ) Não.

Caso afirmativo, responda:

Qual? \_\_\_\_\_

Onde? \_\_\_\_\_

Quantas horas se dedica por semana? \_\_\_\_\_

5. Você participa de algum grupo de Canto Coral?

( ) Sim.

( ) Não.

Caso afirmativo, responda:

Qual? \_\_\_\_\_

Onde? \_\_\_\_\_

Quantas horas se dedica por semana? \_\_\_\_\_



6. Você costuma apresentar-se em público?

Sim.

Não.

Caso afirmativo, responda:

Quantas vezes por ano? \_\_\_\_\_

Onde? \_\_\_\_\_

Que tipo de apresentações? \_\_\_\_\_

7. Você costuma praticar leitura à primeira vista?

Sim.

Não.

Caso afirmativo, responda:

Com que frequência? \_\_\_\_\_

Com qual finalidade? \_\_\_\_\_

8. Na leitura à primeira vista, quais as primeiras duas coisas que você olha:

Ritmo

Alturas

Articulação

Dinâmicas

Andamento

Tonalidade

Título da obra

outro \_\_\_\_\_

9. Qual o repertório de violão que você já estudou? (ao menos 1 peça do compositor):

Luis Milan

J. S. Bach

Domenico Scarlatti

Mauro Giuliani

Fernando Sor

Francisco Tárrega

Manuel Ponce

Leo Brower

outros \_\_\_\_\_

10. Que obras você estudou nos dois últimos semestres?

11. Qual sua maior dificuldade na leitura à primeira vista?