

## Convergências e divergências nas abordagens de análise da prática: um estudo exploratório

Paloma Felício Monteiro

UFRGS

palomafeliciomonteiro@hotmail.com

Michele Rosita Mantovani

UFRGS/IFRS

mantovani.michele@gmail.com

Regina Antunes Teixeira dos Santos

UFRGS

regina.teixeira@ufrgs.br

A literatura em prática instrumental sugere interesse em elucidar ações e comportamentos da prática, dando indícios que os processos de investigação constituem um desafio do ponto de vista de observação e do tratamento dos dados. Assim, o objetivo da presente comunicação é discutir comparativamente as convergências e divergências nos procedimentos de análise de dados da prática realizados por duas observadoras independentes. Como recurso metodológico utilizou-se a estratégia de uso de dados secundários no qual um registro de prática foi analisado em sua integralidade: sessão da prática do *Intermezzo op.119, n.1 de Brahms* por estudante do último semestre da Graduação/Bacharelado. Em uma primeira abordagem, a ação de repetir foi a categoria mais evidente e convergentemente observada. Sob o referencial das categorias psicossensoriais da prática (repetir, isolar, ajustar, alternar, explorar, testar, parar, lapso e dispersão) houve mais divergências do que convergências. Este estudo exploratório apontou a necessidade de se perseguir estratégias de análise categórica das situações de prática.

Palavras-chave: Prática instrumental. Estratégias de observação. Tratamento de dados. Categorias Psicossensoriais.

## Convergences and divergences in practice analysis approaches: an exploratory study

The literature on instrumental practice suggests an interest in elucidating actions and behaviors of the practice, providing evidences that the investigation processes constitute a challenge from the point of view of observation and data treatment. Thus, the purpose of this communication is to discuss comparatively the convergences and divergences in the procedures of practice data analysis carried out by two independent observers. As a methodological resource, the strategy of using secondary data was used, in which a practice record was analyzed fully: a piano practice session of *Brahms' Intermezzo op.119* carried out by a student at the last semester of the undergraduate course. In a first approach, the action of repeating was the most evident category, observed in a converging way. Based on the framework of psychosensorial categories of practice (testing, repeating, isolating, alternating, exploring, adjusting, pausing, straggling, slipping) there were more divergences than convergences. This exploratory study has shown the need to pursue strategies for categorical analysis of practice situations.

Keywords: Instrumental Practice. Strategies of observation. Data treatment. Psychosensorial Categories.

### Introdução

A prática é descrita na literatura como ensaio ou treino sistemático para aprender e/ou adquirir proficiência num dado domínio de conhecimento. Em música, a prática instrumental diz respeito às sessões de estudo que o músico realiza individualmente com o seu instrumento (ou voz), a fim de obter/refinar habilidades técnicas, aprender e/ou memorizar uma nova música, desenvolver a interpretação, preparar uma performance, e/ou adquirir quaisquer

outras habilidades (musicais, físicas e cognitivas) que possibilitem maximizar seu atual nível de desempenho. (Barry; Hallam, 2002; Lehmann, et al, 2007). É sabido que as situações de prática de um repertório pianístico inserido na tradição ocidental de concerto consomem um período substancial no dia-a-dia dos músicos, e que, por vezes, são consideradas repetitivas e monótonas (Wise et al, 2017). Contudo, desde as últimas décadas, nota-se um amplo interesse científico em elucidar como os músicos praticam, discutindo perspectivas para tornar a prática mais deliberada e efetiva. Nesse âmbito, a prática do músico expert tem sido alvo de interesse, tida como uma atividade altamente estruturada, com metas, resolução de problemas, correção de erros, energia/concentração, períodos de descanso e tarefas para superar limites e melhorar o desempenho (Ericsson, et al, 1993).

Miklaszewski (1989) detalhou o processo de preparação de uma obra por um pianista profissional, desde o primeiro contato até a primeira execução desta na íntegra. Gravações das sessões de prática e relatos em protocolos auxiliaram a descrição do processo em termos de fragmentação do material musical trabalhado, dos objetivos e ações relatados e realizados, constatando que a organização da prática dava-se em função da fragmentação do material em unidades (segmentadas conforme a estrutura/textura musical e complexidade apresentada), e de comportamentos tais como mudanças de andamento, estudo de mãos juntas e separadas, análise da partitura, execução da música na íntegra ou por trechos, prática de trás para frente, constante monitoramento e correções de erros, bem como memorização das partes. De forma semelhante, Chaffin e Imreh (2002) detalharam o processo de prática e memorização de uma obra musical num estudo longitudinal: esquemas de recuperação foram estabelecidos e praticados (*performance cues*) pela pianista profissional, criando uma espécie de mapa mental da obra em que determinados marcos (de ordem básica/técnica, interpretativa e expressiva) orientavam a execução acerca das ações presentes e futuras.

Descrições de comportamentos e estratégias adotadas na prática também foram observadas em função do desenvolvimento de expertise, ocasionando mudanças nas abordagens. Gruson (1981/2000), por exemplo, elaborou uma escala observacional da prática pianística contemplando os seguintes eventos: tocar sem interrupção, errar notas, repetições (de diferentes fragmentos), mudanças de tempo, verbalizações, estudo de mãos juntas e separadas, desistências, realização de materiais musicais diferentes da peça estudada e intervenção de outra pessoa foram contabilizadas a cada cinco segundos de prática. Erros, repetição de notas e pausas foram eventos que diminuíram, enquanto que auto-orientação verbal, estudo de mãos separadas, repetição de seções e tempo de prática aumentaram à medida que o nível de expertise também aumentava. Kruse-Weber e Parncutt (2013) discutiram a gestão de erros: músicos novatos tendem frequentemente a ignorá-los, enquanto que os experts tendem a estabelecer metas criativas, explorar técnicas e parâmetros musicais diversos para solucioná-los rapidamente e com menor esforço. Num estudo recente, Hallam et al (2019) continuam associando o uso de estratégias não efetivas à níveis mais elementares de expertise, enquanto que a adoção de estratégias mais sistemáticas (como repetir seções complexas, aumentar o andamento gradativamente e estudar pequenos trechos) esteve relacionada aos níveis mais elevados, bem como o aumento do tempo de prática, o uso de gravações e do metrônomo.

Miksza et al (2018) e McPherson et al (2019) descreveram a aplicação de um protocolo de microanálise para mensurar tendências autorregulatórias na prática de instrumentistas, mapeando comportamentos, cognição/pensamentos e afetos. Nesta perspectiva há uma intervenção do professor, do supervisor ou mesmo do pesquisador na ação dos estudantes: há um tempo de indução em que o praticante realiza seu estudo tal qual este o faz em sua rotina de prática, seguindo para uma fase de perguntas sobre o propósito desta prática (que é registrada) em termos de pensamento estratégico, automonitoramento, e formas de

metacognição durante o desempenho da tarefa. A aplicação mostrou-se satisfatória na reflexão crítica sobre a prática e no engajamento dos participantes para aprimorá-la.

Mantovani (2018) investigou a prática pianística sob uma perspectiva fenomenológica em quatro níveis distintos de expertise. A autora propôs o Modelo Dinâmico DEPP - *Deliberação e expertise na prática pianística*, na qual a dinâmica da prática pianística é considerada a partir de três eixos complementares: (i) limites do foco de atenção, (ii) as ações descritas como categorias psicossensoriais, (iii) possíveis fatores resultantes da intensificação das ações empreendidas. As categorias psicossensoriais deste modelo consideram a natureza psicológica e sensorial das ações de prática, a saber: (1) *Testar*: simulação da performance (trecho ou peça na íntegra); (2) *Repetir*: repetição literal ou diversificada de um fragmento (micro ou macro); (3) *Isolar*: subtrair qualquer elemento musical para focar a atenção em aspectos isolados; (4) *Alternar*: variação deliberada de qualquer elemento musical; (5) *Explorar*: abordagem criativa de um aspecto para refinar a sonoridade (ex. experimentar um movimento gestual diferenciado para sanar uma dificuldade técnica-interpretativa); (6) *Ajustar*: modificação/correção percebida no produto sonoro; (7) *Parar*: pausa para fazer qualquer coisa relacionada ou não à prática; (8) *Dispersão*: distração com fatores externos ou perda de atenção que afeta o resultado sonoro; (9) *Lapso*: falha de atenção durante a prática que permite o retorno à ação consciente (ex. erro de notas).

As pesquisas acima mencionadas sugerem que o interesse científico em elucidar ações e comportamentos da prática perpassa décadas de investigação e este é ainda recorrente, dando indícios que os processos de investigação constituem um desafio do ponto de vista de observação e tratamento dos dados coletados. Considerando que o modelo DEPP apresenta possibilidades analíticas da prática pianística descritas como categorias, a presente comunicação tem por objetivo discutir comparativamente as convergências e divergências nos procedimentos de análise de dados da prática realizados por duas observadoras (1 e 2).

## Metodologia

Em uma perspectiva exploratória de pesquisa, adotou-se o recurso da análise de dados secundários ordenados e, eventualmente, até mesmo previamente analisados por outro(s). Para se analisar dados secundários é preciso conhecer o contexto e as condições que estes foram coletados previamente, assim como as intenções em que foram inseridos em sua coleção original (Smith, 2008, p. 62).

Esses dados foram preliminarmente coletados em 2015 pela segunda autora deste manuscrito em sua investigação de doutorado (Mantovani, 2018), na qual registrou a participação de 18 pianistas (entre estudantes e profissionais, nomeados P1 a P18) dos quais analisou quatro casos em profundidade (P3, P9, P13, P17), dado a potencial representatividade destes em níveis distintos de expertise. Prezando por uma coleta não intervencionista, uma câmera filmadora digital Sony® modelo HDR-CX560 foi disponibilizada para que cada participante tivesse a flexibilidade de selecionar e/ou descartar as gravações que desejasse e evitar a inibição perante um observador externo.

O caso aqui analisado é o sétimo participante da amostra (P7), estudante do último semestre da Graduação/Bacharelado em Piano. O Quadro 1 detalha o perfil do participante, as peças selecionadas e o tempo de prática gravada durante a coleta.

O recorte aqui apresentado corresponde ao dado da sessão de prática da Peça 2 (*Intermezzo op.119, n.1*), analisada por duas observadoras independentes (1 e 2) em momentos distintos: a primeira analisou o dado após concluir a coleta em 2015, a partir da observação e descrição da prática como fenômeno; a segunda iniciou a análise do dado secundário em abril de 2020 e esta segue em andamento, considerando a descrição da prática e as categorias psicossensoriais como fundamentação de sua análise.

| P7 – Graduação - (8º semestre) |                                     |  |
|--------------------------------|-------------------------------------|--|
| Perfil                         | <i>Idade/sexo</i>                   | 21 anos / M  |
|                                | <i>Estudo formal no instrumento</i> | 11 anos  |
| Peça 1                         | <i>Obra/compositor</i>              | <i>Rhapsody op. 119 n. 4</i><br>(J. Brahms, 1833-1897)   |
|                                | <i>Tempo de prática (min)</i>       | 32:00  |
| Peça 2                         | <i>Obra/compositor</i>              | <i>Intermezzo op. 119 n. 1</i><br>(J. Brahms, 1833-1897) |
|                                | <i>Tempo de prática (min)</i>       | 24:04  |

Quadro1: Perfil do participante P7 e detalhamento das obras gravadas.

Os resultados são discutidos acerca das abordagens individuais das observadoras, seguidos da comparação destas em relação às convergências e divergências nas abordagens de análise de dados da prática pianística.

### Resultados e discussões

Para a observadora 1 (que realizou a coleta), a sessão de prática da Peça 2 de P7 foi o primeiro dado abordado no processo de construção do procedimento de análise a ser adotado. Um mapeamento preliminar dos comportamentos e ações realizados pelo participante na prática foi realizado, tomando por base àqueles discriminados por Gruson (1981/2000) em sua escala observacional: repetir mostrou-se a ação mais evidente, seguida do estudar de mãos juntas e separadas, mais rápido/lento. Em seguida, foram tabulados os trechos praticados, o tempo despendido e as incidências de repetições de cada trecho (Tabela 1). Nessa etapa, outras ações foram observadas, tais como errar, corrigir e ajustes de dinâmicas. Houve, então, uma tentativa de classificar o nível de resolução desses ajustes em cada trecho, atribuindo a pontuação de 1 a 5 com o uso da Escala Likert, na qual 1 indicava o mínimo e 5 o máximo da qualidade do ajuste: esperava-se com essa medida balizar a eficiência das estratégias adotadas pelo participante acerca das mudanças no produto; contudo, percebeu-se que essa opção resultaria em julgamento (de valor) da observadora sobre os tipos de resolução do participante, o que resultaria uma vertente avaliativa dos resultados. Assim, tal postura analítica foi descartada, pois a vertente epistemológica buscada era não julgar decisões prematuramente.

Para a observadora 2, a primeira aproximação aos dados ocorreu pela busca de informações gerais sobre o participante, a obra, o ambiente em que ele estava praticando e o tempo de duração da gravação. Preliminarmente, escutou-se a gravação em sua totalidade uma primeira vez, e logo em seguida delimitou-se o primeiro minuto do registro como material a ser analisado. Assim, foi feita uma descrição deste primeiro minuto para identificar os compassos, delimitar o início e o fim de um evento, bem como descrevê-lo, e finalmente, refletir sobre o objetivo do participante a cada trecho praticado. A princípio, inferiu-se que o participante tinha o objetivo de experimentar a música e de se escutar. Contudo, o fluxo da execução era esvaído em função das interrupções. De modo geral, as interrupções se davam pelos lapsos e provocavam repetições da nota, trecho ou sessão. Um procedimento recorrente saliente em toda observação foi a repetição. Buscando inferir os objetivos do participante ao repetir, a observadora 2 formulou a princípio as seguintes hipóteses: a repetição visava corrigir erros ou falhas, ter uma escuta mais ativa e consciente e/ou fixar algum material. A Tabela 2 demonstra essa análise preliminar pela observadora 2.

| Tempo de prática (s) | Tempo no vídeo (s) | Compasso inicial/final | Tempo inicial/final do compasso | Incidência das repetições | Descrição da repetição   | Nível de resolução (1-5) | Observações/Comentários gerais   |
|----------------------|--------------------|------------------------|---------------------------------|---------------------------|--|--------------------------|--|
| 00:22                | 0:22 à 0:44        | 1-4                    | 1-3                             | 1                         | Repete o c. 4, 1x só me e 1x mj, a tempo.                              | 5                        | Acurácia de notas e ritmos   |
| 00:20                | 0:43 à 1:03        | 5-7                    | 1-3                             | 1                         | Repete o c. 7, 1x de mj, acentuando o tempo 1 da md, a tempo.          | 5                        | Acurácia e atenção às articulações e dinâmicas   |
| 00:05                | 1:04 à 1:06        | 9-9                    | 1-3                             | 1                         | Repete o c. 9, 1x, delineando a me que falhou na 1ª execução, a tempo. | 5                        | Olhar fixo na partitura e monitoramento constante visual partitura/teclado/mão   |
| 00:27                | 1:06 à 1:33        | 9-16                   | 13                              | 0                         | Toca sem interrupção (quase) a tempo.                                  | 5                        | Enfatiza os finais de trechos/seções com gestos  |
| 00:02                | 1:34 à 1:36        | 12-12                  | 1-3                             | 1                         | Repete o c. 12, apenas a me e 1ª nota superior da md, a tempo.         | 5                        | Pouquíssimo envolvimento corporal na execução  |
| 00:15                | 1:37 à 1:52        | 12-16                  | 1-3                             | 0                         | Toca sem interrupção (quase) a tempo.                                  | 5                        | Faz mais movimentos com o tronco nos crescendos após a barra dupla da primeira página, com aproximação do tronco ao piano. |

Tabela 1: Tabulação preliminar dos dados de P7 – Observadora 1.

| Tempo de prática -(s) | Minutagem na gravação-(s) | Compassos realizados | Descrição  | Reflexão sobre os dados   |
|-----------------------|---------------------------|----------------------|--|---|
| 00:22                 | 0:22 à 0:44               | 1 à 4                | Repete o c. 4, 1x só me e 1x mj  | Pode estar relacionado à uma mudança de escrita dos 3 primeiros compassos para o 4.   |
| 00:20                 | 0:43 à 1:03               | 5 à 8                | Repete a notalá do c. 7, 4x e o compasso 7, 1x, depois toca até o c. 9 onde tem um lapso ao falhar a nota si | Ao repetir a nota lá, o participante tem a intenção de tocar o lá (m.d) mais cantabile ou apenas repetir o c. 7 para reorganizar a posição da (m.e) |
| 00:02                 | 1:04 à 1:06               | Apenas 9             | Repete o c. 9, 1x após ter um lapso  | O objetivo é repetir o trecho para acrescentar a nota si que falhou na 1ª execução  |
| 00:13                 | 1:06 à 1:19               | 9 ao 13              | Toca sem interrupção   | O objetivo é seguir a diante de maneira fluida.   |
| 00:02                 | 1:20 à 1:22               | 14                   | Repete 1x o 2º tempo do c. 14 após ter um lapso  | Pode ser para fixar as notas ou repetir para tocar as notas de maneira mais consciente  |
| 00:09                 | 1:22 à 1:31               | 14 ao 16             | Toca sem interrupção   | O objetivo é seguir a diante de maneira fluida até o fim da seção A   |

Tabela 2: Tabulação preliminar dos dados de P7 - Observadora 2.

Na comparação destas duas descrições preliminares foi constatado que a repetição pareceu ser o aspecto mais saliente da prática em uma primeira observação analítica do material. Assim, ambas observadoras de maneira independente voltaram ao registro de P7 tomando como referencial as categorias psicossensoriais (Mantovani, 2018) na análise da prática. A Tabela 3 apresenta um recorte, aqui exemplificado em cerca de três minutos da prática, no qual o participante estudou os trechos dos compassos 35 a 50 do *Intermezzo op.119 n.1* de J. Brahms.

| Tempo (m)                              | Compassos                                  | Categorias                       |                           | Comentários  |  |
|--|--|----------------------------------|---------------------------|--|--|
|  |  | Observadora 1                    | Observadora 2             | Observadora 1  | Observadora 2  |
| (1) 7:46 à 8:31;<br>(2) 7:43 à 8:29;   | (1) 35 - 46;<br>(2) 35 - 46;               | Repetir, Lapso, Ajustar          | Repetir, Lapso, Dispersão | Repete as notas dos saltos da me, a tempo. Repete do tempo 2 do c. 35 ao tempo 2 do c. 36 por 2x. Erra notas no c. 37, mas e corrige-as e segue até o c. 46.   | Repete do 2º tempo do c. 35, tendo lapso e repetindo 5x. Na quinta repetição ele segue até o c. 36, mas para no meio dele e retorna ao 2º tempo do c. 35, segue até o 36 e repete o salto (tempo 1 e 2) 3x. Segue tendo um lapso no c. 37, que ele corrige e segue até o c. 46. A quantidade de lapsos e repetições se dão pela dispersão. |
| (1) 8:31 à 8:40;<br>(2) 8:30 à 8:37;   | ---  | Parar, Dispersão                 | Parar                     | Não toca. Olha o celular, ajeita a partitura, olha pra partitura por uns instantes, retoma o estudo em seguida.  | Ele para, olha a hora no celular e observa sua partitura, coça o nariz e recomeça. Ele está claramente distraído, por isso parou.  |
| (1) 8:40 à 9:15;<br>(2) 8:38 à 8:52;   | (1) 36 - 59<br>(2) 2º tempo do c. 35 - 39; | Repetir, Isolar, Lapso, Ajustar. | Repetir, Lapso            | Repete dos c. 36-39 a tempo por 2x, na segunda, sem pedal. Erra ainda os saltos da me, mas na 2x melhora.  | Repete do 2º tempo do c. 35, segue até o c. 39 onde tem um lapso na m.d, então retoma do c. 36, tem um lapso no c. 36 e depois no c. 37. Ele parece ansioso e irritado com sua própria distração.  |
| (1) 9:16 à 9:50;<br>(2) 8:53 à 9:03;   | (1) 41 - 50;<br>(2) 37 - 40;               | Testar, Repetir, Ajustar         | Repetir, Isolar           | Toca 1x direto do tempo 2 do c. 41, e 2x do levar para este compasso, a tempo. Toma um pouco de tempo do tempo 3 do c. 44 para o tempo 1 do c. 45. Repete o c. 48 fazendo o si# da md mais devagar. Faz mais crescendo no tempo 3. do c. 48 da me na 2x.   | Toca sem pedal o c. 37, 1x o primeiro tempo e 1x o compasso inteiro. Depois segue de mj, sem pedal, até o 2º tempo do c. 40. Durante toda a gravação essa é a primeira vez que o participante toca sem pedal, esse é um trecho de polirritmia e talvez ele esteja conferindo se está claro sem pedal.                                      |
| (1) 09:51 à 10:37;<br>(2) 9:04 à 9:25; | (1) 43 - 53;<br>(2) 40 - 42;               | Repetir, Altemar, Lapso          | Repetir, Lapso            | Toca do tempo 1 do c. 43 até o tempo 1 do c. 46 mais lento. Repete este trecho mais 1x. Repete o c. 48, e engasga novamente no si# da md. Toma tempo do tempo 3 do c. 47 para tempo 1 do c. 48. Repete o c. 49 por 3x, sendo a 3x mais lenta e a 2x arpejando uma vez mais o acorde da me. Toma tempo entre o t3 do c.52 e t1 do c. 54.  | Toca a partir do c. 40 agora com pedal, até o compasso 42, com um lapso no c.41 em que ele toca o lá e repete. Após isso, retoma ao c. 41 onde tem um novo lapso e repete o compasso 3x a partir do si na m.d. Aparentemente o objetivo é só a repetição, mas os lapsos estão no caminho.  |
| (1) 10:38 à 11:11;<br>(2) 9:26 à 9:48; | (1) 53-56;<br>(2) 43 - 50;                 | Repetir, Isolar, Altemar         | Repetir, Lapso            | Toca o c. 53, só md, ligando a voz superior e tocando a terças duplas inferiores em staccato e sem pedal. Na 2x faz tudo ligado, e com pedal, só que mais devagar e sustentando a dissonância do 3º tempo. Na 3x a tempo, ligado e com pedal. Na 4ª, 5ª e 6ªx, tenta tocar junto com a me, mas só toca com me o 1º tempo do compasso. Na 7ªx toca mj, ligado, pedal e a tempo, vai até o tempo 1 | Continua do c. 43, com um lapso no c. 48 em que ele repete o compasso e segue até o 1º tempo do c. 50. Aparentemente o objetivo é só a repetição   |

Tabela 3: Análises das Observadoras 1 e 2 dos dados de P7 sob a ótica das categorias psicossensoriais (Mantovani, 2018).

Ao interpretar os dados analisados na Tabela 3, percebe-se que a primeira janela micro analítica aí apresentada (c.35-46) é selecionada convergentemente por ambas observadoras, em recorte temporal do registro quase que semelhante (questão de dois ou três segundos de diferenças entre as observadoras). Depois do instante em que ambas detectaram o parar de P7, as janelas já começam a sofrer divergências em termos de recorte temporal e *locus* do registro observado (delimitação do trecho pelo compasso). Além disso, a observadora 1 toma como análise segmentos maiores que a observadora 2, como no final da Tabela 3, em que já se detecta uma discrepância nas janelas micro analíticas em relação ao número de compassos e minutos de prática.

As estratégias de análise dependem do tipo de olhar sobre um (mesmo) objeto: de acordo com a Tabela 3, ambas constatarem repetições assim como enganos ou erros pontuais de notas (lapsos) de maneira convergente nos trechos observados. Outras categorias como o isolar, ajustar, testar e a dispersão surgem em divergência nas análises. Nota-se que a observadora 2 não constatou a presença da categoria ajustar em nenhum momento de sua análise, enquanto que a observadora 1 considerou ajustes de notas e dinâmicas.

Os comentários relacionados à categoria parar, são parecidos. No entanto, a observadora 1 considera o trecho também como um momento de dispersão. Se observarmos na descrição da observadora 2, ela escreve: “Ele está claramente distraído, por isso parou”. Logo, a dispersão nesse caso foi identificada também pela observadora 2, mas não foi categorizada.

No terceiro recorte exemplificado na Tabela 3, a observadora 1 identifica a categoria isolar enquanto a observadora 2 a identifica somente no recorte seguinte, essa diferença se deu pelas divergências apresentadas nas janelas micro analíticas. Por outro lado, ainda no mesmo recorte, a observadora 1, identifica as categorias ajustar e testar, que não são identificadas pela observadora 2.

A observadora 2 traz para sua análise uma abordagem das categorias que aparentam ser mais óbvias durante a prática, enquanto a observadora 1 traz mais categorias para sua análise em determinados trechos. Algumas categorias parecem ser mais facilmente identificáveis durante a prática: repetir, lapso (erro de nota), isolar (em caso de mãos separadas), parar (quando para de tocar por qualquer razão) e dispersão (com fatores externos, como mexer no celular). Por outro lado, a categoria ajustar parece depender da intencionalidade do observador em buscar identificar nuances corretivas visando alterações no trecho observado. A categoria alternar foi constatada apenas pela observadora 1, enquanto que a categoria explorar não foi constatada por ambas as observadoras na prática de P7.

### Considerações finais

Usar o referencial das categorias psicossensoriais como parâmetro de análise dos dados pareceu trazer mais divergências do que convergências entre as análises das observadoras acerca da identificação destas na prática de P7, bem como em relação às janelas micro analíticas consideradas (recortes dos trechos e tempo de prática). Nesse sentido, supõe-se que o registro da prática em gravação de áudio-vídeo tenha possibilitado tais diferenças nas análises do dado. A observação da gravação se dá por canais visuais e auditivos: ao observar visualmente os movimentos corporais, as expressões faciais e gestuais do participante, por exemplo, pode-se inferir sobre seu engajamento na prática, seu nível de concentração e/ou dispersão; por outro lado, o recurso auditivo possibilita identificar elementos básicos, como o trecho praticado, a sonoridade e/ou mudanças entre repetições, por exemplo; isso sugere que a observação da gravação é, em si, uma tarefa de análise complexa, dado as várias informações simultâneas recebidas e percebidas por canais sensoriais distintos, ainda que complementares. Nesse âmbito, infere-se que o olhar das observadoras enquanto pianistas-pesquisadoras também tenham contribuído para essas diferenças de análise, pois, ao observar a prática de

outro pianista, tendemos a refletir e compará-la com nossa própria prática. Contudo, embora as categorias psicossensoriais sugiram uma sistematização comum dos comportamentos e ações da prática pianística, essas se mostraram passíveis de diferentes percepções e interpretações.

Outras hipóteses também podem ser levantadas a partir desta análise comparativa e preliminar dos dados. Nesse sentido, se repetir é o óbvio, quais outras categorias poderiam ser o foco de análise? Se olhássemos o lapso e o ajuste além do que se repete, não seria possível ter outra perspectiva de análise? Essa perspectiva de análise mostrou-se presente na observação da observadora 1, bem como abre margem para se perseguir uma tendência analítica cíclica na qual o foco de análise estará voltado a identificar e reconhecer categorias suplementares que expliquem e detalhem o objeto observado em sua profundidade. Assim, propomos que a análise da prática surja como um procedimento heurístico de vertentes perseguidas ao longo das ações em uma dada sessão de prática e que merece ser estudada como temática de investigação.

**Agradecimentos.** P. F. M. agradece a CAPES pela bolsa concedida. M. R. Mantovani agradece a CAPES pela bolsa concedida (PNPD/Processo n.º 88882.316268/2019-01). R.A.T.S. agradece ao CNPq (Projeto Universal 409012/2016-5) e à Fapergs (Projeto Pesquisador Gaúcho - 19/2551-0001945-9).

## Referências

- Barry, N. H.; Hallam, S. (2002). Practice. In: Parncutt, R.; McPherson, G., E. *The science & psychology of music performance* (pp. 152-165). New York: Oxford University Press.
- Chaffin, R.; Imreh, G. (2002). Lessons from J. S. Bach: Stages of practice. In: \_\_\_\_; Crawford, Mary. *Practicing Perfection: memory and piano performance*. London: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, pp. 93-138.
- Ericsson, A.; Krampe, R.; Tesch-Römer, C. (1993). The role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance. *Psychological Review*. Disponível em: <[http://graphics8.nytimes.com/images/blogs/freakonomics/pdf/DeliberatePractice\(PsychologicalReview\).pdf](http://graphics8.nytimes.com/images/blogs/freakonomics/pdf/DeliberatePractice(PsychologicalReview).pdf)>. Acesso em: 25. Maio. 2019.
- Gruson, L. (1981/2000) Rehearsal Skill and Musical Competence: Does Practice Make Perfect? In: Sloboda, J. (Org.). *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition* (pp. 91-111). New York: Oxford University Press.
- Hallam, S.; Creech, A.; Varvarigou, M.; Papageorgi, L. (2019) Are there differences in practice depending on the instrument played? *Psychology of Music*, 1-21. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0305735618816370?journalCode=poma>>. Acesso em: 18. Jun. 2019.
- Kruse-Weber, S.; Parncutt, R. (2013). Error Tolerance and Error Prevention in Music Performance: Risk- Versus Error Management. *International Symposium On Performance Science, Proceedings* (pp. 27-32). Viena: European Association of Conservatories.
- Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., Woody, R. H. (2007). Practice. In: *Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills* (pp. 61-81). New York: Oxford Un. Press.
- Mantovani, M. R. (2018). *Perspectivas de deliberação do fenômeno da prática pianística em diferentes níveis de expertise*. (Tese de doutorado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
- Mcpherson, G.E.; Osborne, M.; Evans, P.; Miksza, P. (2019). Applying self-regulated learning microanalysis to study musicians' practice. *Psychology of Music* (pp.18-32). Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0305735617731614>>. Acesso em: 18. Jun. 2019.
- Miklaszewski, K. (1989). A case study of a pianist preparing a musical performance. *Psychology of Music*, n.17 (pp. 95-109). Disponível em: <<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0305735689172001>>. Acesso em: 20 abr. 2017.



- Miksza, P.; Blackwell, J.; Roseth, N. E. (2018). Self-regulated Music Practice: microanalysis as a data collection technique and inspiration for pedagogical intervention. *Journal of Research in Music Education*, vol. 66, n.3, (pp. 295-319). Disponível em: <  
<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0022429418788557?journalCode=jrma>>. Acesso em: 18. Jun. 2018.
- Smith, E. (2008) *Using Secondary Data in Educational and Social Research*. New York: Open University Press.
- Wise, K.; James, M.; Rink, J. (2017). Performers in the practice room. In: Rink, J.; Gaunt, H.; Williamon, A. (Eds). *Musicians in the making: pathways to Creative Performance* (pp. 143-163). New York: Oxford University Press.