

Tipos de atenção utilizados em leitura musical no contexto do piano colaborativo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance Musical

Taiur Agnoletto Fontana
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
taiur.fontan@ufsm.br

Maria Bernardete Castelan Póvoas
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
bernardetecastelan@gmail.com

Resumo. Na ação de leitura musical ao piano os recursos atencionais operam continuamente alternando processos distintos quanto ao emprego do foco de atenção, cujo controle e regulação acarretam implicações relevantes ao resultado do desempenho da leitura. Tal realidade nos motiva a buscar maior compreensão quanto a diferentes especificidades relativas ao emprego do foco de atenção. O objetivo, portanto, desta apresentação é elencar tipos de atenção que são empregados em leitura musical no contexto do piano-colaborativo. Para a pesquisa adotou-se, teórica e metodologicamente viés interdisciplinar, pois ao domínio musical unem-se fundamentos teóricos provenientes do domínio da psicologia cognitiva e do controle motor, ambos componentes da habilidade pautada nesta investigação. Os tipos de atenção foram detectados e explorados através de processo reflexivo no decurso da leitura musical, concluindo-se que a sua compreensão por meio do processo analítico-reflexivo permite um melhor planejamento, aplicação e regulação da capacidade de atenção, visando seu melhor aproveitamento e consequentemente maior eficácia no resultado da leitura.

Palavras-chave. Leitura musical; capacidade de atenção; piano colaborativo.

Title. Types of Attention Employed in Music Reading from a Collaborative Piano Perspective

Abstract. In piano reading tasks attentional resources operate in an uninterrupted flow, alternating different manners of employing attentional focus, whose control and regulation implies relevant issues for music reading results, fact that lead us to comprehend about these specific ways of employing the attentional in piano reading tasks. The main goal of the ongoing investigation is to point out types of attention found in music reading considering the collaborative piano perspective. The method consists in multidisciplinary investigation including cognitive psychology and motor control areas joining the musical substrate, and reflexive-analytical process for detecting attention types. By elucidating this



comprehension, it was possible to conclude that the attentional capacity can be better planned and organized accordingly to the different demands of the musical text.

Keywords. Music reading; capacity of attention; collaborative piano.

Introdução

Considerando a ação de leitura musical ao piano, desde a detecção e assimilação dos estímulos visuais da partitura até o desencadeamento de uma resposta motora correspondente, os recursos atencionais operam continuamente alternando processos distintos quanto ao emprego do foco de atenção. O controle e regulação do foco atencional acarreta implicações relevantes ao resultado do desempenho da leitura, o que nos incita a buscar sua compreensão quanto às diferentes especificidades em que pode ser empregado. Assim sendo, o objetivo da presente investigação é elencar os tipos de atenção conforme alguns autores pertencentes à área de psicologia cognitiva (Dalgarrondo, 2008), ao passo que se intenta evidenciar a possibilidade de seu emprego em uma seleção de excertos musicais provenientes do repertório de piano colaborativo. Acredita-se que a conceitualização das distintas formas do uso da capacidade de atenção que aqui trazemos vem contribuir com a preparação de estratégias de desenvolvimento da leitura musical ao piano, no sentido de percorrer caminhos de otimização do emprego do foco de atenção no decorrer da leitura de uma partitura. Através da exemplificação do emprego do foco de atenção nos diferentes exemplos que aqui expomos, almeja-se também auxiliar na investigação da acuidade das habilidades do pianista colaborador que são demandadas no repertório de seu cotidiano prático, apontando os desafios a serem nele superados e, por conseguinte, a destreza que se espera do pianista de conjunto.

Para tais objetivos, a metodologia empregada de caráter teórico-exploratório, de viés interdisciplinar, pois une-se ao domínio musical fundamentos teóricos provenientes do domínio da psicologia cognitiva e do controle motor, ambos componentes da habilidade pautada nesta investigação. Salienta-se que os tipos de atenção cujo emprego se aponta nos excertos musicais trazidos são detectados através de processo reflexivo que ocorre à posteriori no decurso da leitura. Dito de outro modo, são frutos de um exame analítico do modo como a capacidade de atenção é ocupada durante a leitura musical. Isso se explica pelo fato de que, o ato de leitura ao



piano não é conformável com outro processo cognitivo paralelo tal como uma reflexão analítica do próprio ato que está sendo realizado.

Leitura musical e capacidade atencional

Por leitura musical não nos referimos exclusivamente à leitura mental de uma partitura, mas sim à “conversão de símbolos escritos em impulsos motores” (ARÔXA: 2013, p. 112), que executarão os mecanismos instrumentais correspondentes à geração de um determinado som. Sloboda explica que a “leitura musical requer a execução de uma resposta complexa, na qual há pouco espaço para desvios em tempo e qualidade” (2008, p.89). Tal resposta é concretizada em um movimento que aciona um determinado mecanismo correspondente. Dessa maneira, a leitura musical ao piano recruta desde os processos cognitivos primários de percepção de presença de um estímulo visual até sua concreção em ato motor causador do acionamento da tecla.

Para que se dê a compleição do ato de leitura existem distintos processos cognitivos encadeados sequencialmente, até o momento de conformarem um ato motor que realize fisicamente o que é indicado na partitura musical. A assimilação do conceito musical, seja uma nota, um grupo delas, ou outro símbolo gráfico indicativo de uma resposta musical específica, perpassa os estágios de detecção do estímulo visual pelo sentido externo da visão. A imagem sensível é retida na mente nos sentidos internos que são responsáveis por trazer presente a forma sensível detectada quando a percepção real do objeto cessa. Tal retenção pode ser denominada por representação mental. O símbolo gráfico remete a um conceito musical que, no caso de um leitor iniciado em leitura musical (que não está sendo exposto ao conceito por primeira vez), é recuperado quando ocorre a percepção do símbolo gráfico. O treinamento frequente faz com que tal recuperação se dê cada vez com mais presteza e se desenvolva assim o hábito de leitura, uma disposição que adapta a faculdade de ler às demandas específicas de uma situação em particular, agregado maior eficácia e fluidez a tal ação.

A etapa seguinte consiste em realizar no instrumento o que se está detectando graficamente. Em outras palavras, um ato motor é aderido ao conceito concretizando fisicamente aquela indicação musical, transformando-a em som. Assim, o conceito passa a abarcar o movimento demandado para executar ao piano tal informação. Neste momento o



pianista serve-se de suas capacidades de controle motor que encontra em seu arcabouço técnico-pianístico a partir das demandas requeridas pelo desenho musical. Tal categorização das demandas do desenho musical pode ser exposto conforme o modelo elaborado por XXXX (XXXX): Movimento Simétrico: gestos equivalentes com deslocamento convergente e divergente dos segmentos direito e esquerdo; Movimento Assimétrico Paralelo Igual: deslocamentos simultâneos e paralelos na mesma direção; escrita equivalente para as linhas dos segmentos direito e esquerdo; Movimento Assimétrico Paralelo Semelhante: deslocamentos simultâneos e paralelos na mesma direção com escrita semelhante para as linhas dos segmentos direito e esquerdo; Movimentos Assimétricos Não Paralelos: segmentos direito/esquerdo realizam movimentos distintos simultâneos ou não; Movimentos Alternados: segmentos direito esquerdo realizam ações intercaladas.

Tendo definido o tipo de movimento a ser utilizado e as alavancas a serem nele empregadas (seja o dedilhado, uso do antebraço, intercostais) a concretização do ato de leitura se completa. Tal complexidade assim desvelada (e por muito que o intentemos, o adentramento às especificidades dos processos permanece passível de subseqüentes investigações) demonstra o árduo percurso para se obter proficiência e automatização nesta habilidade. O automatismo em certos níveis de leitura é o que viabiliza a fluência linear temporal, característica de uma execução contínua, livre de interrupções frequentes, e suscita a desocupação da capacidade de atenção e posterior adesão de elementos novos presentes na partitura musical ainda não automatizados. O gerenciamento do foco atencional uma vez estando este disponível para tais novos elementos é o que caracteriza distintos tipos de atenção, os quais são explicados a seguir.

No que tange a capacidade atencional, atenção é explicada pela psicologia cognitiva como “a tomada de posse pela mente, de maneira clara e vívida, de um entre vários objetos ou linhas de pensamento que parecem simultaneamente possíveis” (JAMES, 1890, p. 403-404). Tratando-se do que define o autor, sendo ‘a atenção uma tomada de posse pela mente’, ela envolve um processo ativo, diretivo do pensamento atual e dinâmico que muda conforme as necessidades de mudança do executante (SCHMIDT, 2012, p. 41). Em outras palavras, a atenção significa aplicar a si mesmo em uma determinada tarefa, podendo ser essa uma tarefa ativa, quando se é o executante da ação, ou passiva, quando recebe-se a ação.

A capacidade atencional é capaz de recrutar mais de uma tarefa simultaneamente através da regulação do foco atencional que passa a ser alternado entre ambas. Na maioria dos



casos, como conversar e dirigir, para uma das tarefas já se adquiriu automatismo em boa parte de suas etapas, o que disponibiliza recursos atencionais à segunda tarefa. No exemplo anterior, a tarefa automatizada seria o ato de dirigir, ou até mesmo o conversar, a depender da incrementação de cada tarefa. Isso se relaciona com a habilidade de leitura musical quando, por exemplo, se faz necessário ler à primeira vista uma partitura onde há elementos concomitantes que solicitam, cada um, uma resposta bastante precisa e imediata, trazendo à tona a afirmação de Sloboda (2008) quando fala da relação entre tempo e qualidade da resposta aos estímulos. A alocação de itens distintos na capacidade de atenção se dá na medida em que o foco atencional se difunde entre estes. O modo pelo qual essa difusão ocorre pode ser, de acordo com Dalgarrondo (2008), de quatro tipos distintos, o que nos permite explicá-los como tipos de atenção, conforme é tratado a seguir.

Tipos de atenção

Para Dalgarrondo (2008) são quatro os tipos de atenção: seletiva; alternada (controle seletivo); sustentada ou constante e concentrada ou focada. A atenção seletiva é caracterizada pelo ato deliberado de aplicar o foco atencional em um determinado objeto. A todo instante o indivíduo se depara com variados estímulos internos e externos. A atenção seletiva limita as informações que chegam ao sistema cerebral e, quando a atenção elege certos estímulos, a capacidade de responder a outros diminui proporcionalmente.

Existem múltiplos exemplos durante uma execução musical em conjunto que refletem a necessidade deste tipo de atenção. Por vezes é necessário focar a atenção em um parâmetro musical específico, ora presente na parte delegada ao pianista, ora na partitura do outro instrumento, quando este parâmetro representa o elemento condutor do discurso musical. Paralelamente à atenção seletiva, como o pianista não pode deixar de executar o que lhe corresponde mesmo que seu foco de atenção esteja direcionado a outro ponto, os demais elementos não contemplados neste foco principal necessitam ser desempenhados com algum grau avançado de automatização, permitindo ao pianista contemplar outros pontos nos quais é indispensável a concentração da atenção.

Na leitura musical, especialmente em leituras de reduções orquestrais, por vezes é necessário selecionar as linhas principais em determinadas passagens, linhas essas que



impulsionam a continuidade melódica e fluidez do discurso musical. Considerando um excerto do *Concerto Para Violino e Orquestra* de Tchaikovsky (Figura 1), presente na seção de desenvolvimento do primeiro movimento, em uma primeira leitura pode ser mais conveniente selecionar as duas principais linhas melódicas que sustentam a continuidade do discurso (destacadas em elipses) do que ater-se integralmente à redução em seus vários detalhes que complementam, principalmente, a estrutura harmônica. No excerto em questão nota-se a intenção de preservar a fidelidade à orquestração por parte do editor, porém, em uma primeira leitura, sua realização completa pode ocasionar dificuldades para preservar a fluidez da execução:

Figura 1- Atenção concentrada no primeiro movimento do concerto para violino em Ré Maior Op. 35 de Tchaikovsky. Compassos: 148 – 156

Fonte: TCHAIKOVSKY (Eulenburg,1900); dos autores.

Nesse exemplo encontram-se em destaque na cor azul as linhas que impulsionam a continuidade melódica do trecho. Os acordes não destacados têm função de suporte harmônico,



porém, em uma ocasião em que o tempo de preparação para execução é pouco ou inexistente, a atenção necessita ater-se a essas linhas que conduzem o fluxo do discurso musical. Ao aproximar-se do momento cadencial no compasso 154, o motivo apresentado pela mão esquerda na região grave do piano (compasso 153) é intensificado sendo realizado em oitavas e não mais em alternância com a estrutura da mão direita (destacado em retângulo azul). Na verdade, no compasso 153, o movimento cadencial (círculo em vermelho) é concretizado pela densa verticalização dos eventos. Por ter sido repetido anteriormente, o motivo tocado pela mão esquerda (destacado em retângulo) torna-se previsível, o que permite a aplicação do foco de atenção nas harmonias para a mão direita e assim realizar-se a cadência, incluindo a maior parte das notas da textura.

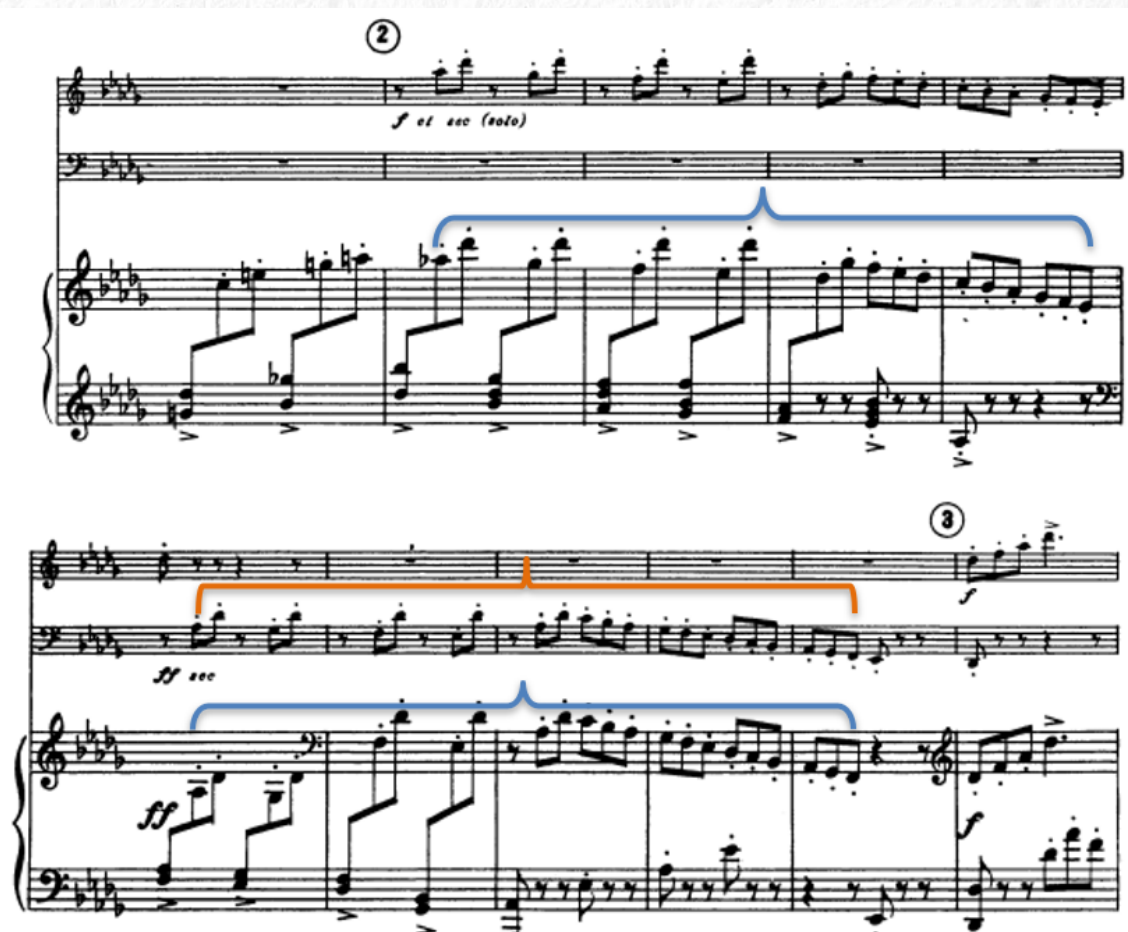
Para melhor compreender o próximo tipo de atenção denominada ‘atenção de controle seletivo ou alternada’, convém ressaltar que o recurso psíquico do qual estamos tratando vincula-se a processos cognitivos complexos que envolvem intenção, planejamento e tomada de decisões, os quais se encontram na base da ação voluntária. Esses mesmos processos cognitivos são capazes de mudar com eficácia de uma resposta possível para outra conforme as demandas cambiantes do ambiente (DALGALARRONDO, 2008, p. 104). Assim sendo, o foco de atenção por um ato voluntário é deslocado de um objeto a outro, o que facilita a execução de tarefas que exigem mais de um nível de entendimento. No caso de deslocamento no trânsito tem-se um claro exemplo disso: o foco de atenção se aplica ora aos sinais de aviso na estrada, ora aos elementos internos do veículo, e assim por diante. Na música de conjunto, especialmente quanto maior é o número de instrumentos participantes, mais o foco de atenção necessita ser alternado entre eles.

No excerto do *Trio para Oboé, Fagote e Piano* de Poulenc (Figura 2), o pianista executa um contorno musical em staccato e em uníssono com o oboé e, em seguida, repete o mesmo desenho juntamente com o fagote (trechos destacados em chaves). A efetivação da sincronia, em staccato, da parte do piano com os sopros é de árdua aquisição por conta da natureza da produção do som que ocorre diferentemente nestes instrumentos: enquanto no primeiro a emissão ocorre por uma pressão infundida no ar, no segundo se dá por uma pressão inculida na tecla pelos dedos, ocasionando o acionamento do martelo o qual percute a corda. Para os sopros faz-se mister uma breve antecipação do movimento de impulsionamento do ar no instrumento, enquanto para o piano a emissão se dá quase que imediatamente ao baixar a



tecla. Se o pianista tocar estritamente conforme o gesto do instrumentista de sopro, cujo som é emitido após seu gesto, ao atacar a nota o piano acabará por tocar antes do sopro; e essa defasagem entre os momentos de ataque se torna ainda mais perceptível na execução de articulações curtas como no caso do staccato em questão. Somam-se a isso notas em uníssono e em dobramentos de oitava, o que aproxima ainda mais um som do outro, e discrepâncias de ataque entre os instrumentos ficam ainda mais perceptíveis.

Figura 2- Atenção alternada no terceiro movimento do *Trio para Oboé, Fagote e Piano* de Poulenc. Compassos 20-30.



Fonte: POULENC (Hansen, 1926); dos autores.

No caso do exemplo anterior, a ‘atenção alternada’ figura como recurso de fino ajuste da sincronia entre piano e oboé nos seis primeiros compassos do excerto e nos compassos seguintes, entre piano e fagote, que repetem o mesmo desenho melódico do oboé. O foco de



atenção do pianista necessita estar ora na nota que toca (ao piano), ora na nota emitida pelos sopros. Se a primeira não soar sincronizada, ao deslocar a atenção para o sopro, a segunda pode ser ajustada. Essa rápida avaliação dos efeitos ocasionados pela resposta dada é o que Magill denomina ‘controle e retroinformação’: na medida em que se escutam os sons, tem-se a possibilidade de modificar a emissão dos próximos sons e de alterar o direcionamento de uma frase, como dito anteriormente, ou ajustar uma dissincronia que possa ocorrer momentaneamente na realização do excerto exemplificado. (MAGILL, 2011, p. 283)

Tratando-se agora do tipo de atenção ‘sustentada ou constante’, seu objetivo é sustentar o foco durante um longo tempo em uma atividade ininterrupta. A atenção sustentada é o meio pelo qual se faz possível acompanhar uma longa palestra ou discurso, por exemplo. É também uma capacidade requerida para tocar músicas ou movimentos de peças de longa duração, deixando de lado quaisquer tipos de distrações que possam desviar o foco de atuar conforme as necessidades demandadas pela tarefa. Tal capacidade varia com o passar do tempo na vida da pessoa. Em geral, diminui. Para Dalgalarrendo:

Todas as pessoas apresentam limites na capacidade de manter a atenção por longo tempo; tal desempenho depende da relação entre os estímulos-alvo e os estímulos distrativos, do nível de consciência (vigilância), da motivação (incluindo aqui a excitação com a tarefa e seu oposto, o tédio) e da fadiga. (DALGALARRONDO, 2008, p.104)

Ao encontro do que afirma o autor, também Kahneman (1973, p. 47) sustenta que um dos fatores de influência na capacidade que estamos tratando se dá pelo estado de excitabilidade (arousal), não só quanto a sustentação, mas também relativamente a outros aspectos. Obras que requerem certa ‘paciência’ em repetir um determinado padrão podem acabar se tornando desestimulantes, fastidiosas e conseqüentemente, levar o indivíduo à distração. É curioso observar que tocar um repertório com alto nível de exigência no desempenho técnico-musical pode ser estimulante, elevando o estado de excitabilidade, o que até certo ponto é desejável e conveniente à performance. Kahneman alega que o estado de excitabilidade passa a se tornar prejudicial ao desempenho da tarefa quando passa de um determinado limite. Já nos casos em que aparecem trechos musicais mais repetitivos e previsíveis, um estado psicológico de certa apatia pode acabar sendo despertado, prejudicando o grau de atenção à tarefa. Daí vem a importância da persistência em sustentar o foco de atenção na tarefa para que, quando um



momento de maior complexidade surgir, se esteja pronto para produzir a resposta cognitivo-motora adequada com presteza.

Exemplos que requerem essa capacidade podem ser encontrados com frequência em reduções de orquestra para piano ou em peças próprias da literatura de outro instrumento com o qual o piano vem a tocar, assim como no âmbito do piano de orquestra, como observa Cabral (2018, p. 29). Nesse âmbito de atuação do pianista colaborador a escrita é própria para o piano e pode desempenhar cinco principais funções, segundo Cabral, ao discorrer sobre as funcionalidades no piano orquestral nos poemas sinfônicos de Villa-Lobos:

1.Função solo: nas passagens onde o tema principal da composição está sendo executado pelo piano, ou “quando o piano intervém sobre a melodia principal completamente sozinho, com contorno melódico diferente de qualquer outro instrumento” (Ibid. p. 30-31)

2.Função timbrística: como gerador de efeitos timbrísticos por meio da construção de uma textura em segundo plano que prepara o ouvinte para a melodia principal, ou através do dobramento da melodia principal, gerando um efeito sonoro específico e/ou realçando e dando brilho aos instrumentos que também estão apresentando aquele mesmo material musical.

3.Função percussiva: quando exerce função rítmica, reforçando as linhas da percussão.

4.Função de Acompanhamento: suportando as linhas principais;

5.Função de substituição: frequentemente substituindo a harpa, como em Berlioz e até mesmo em Debussy.

O papel da atenção sustentada é fundamental nas peças em que há alternância de funções da escrita pianística. Em momentos em que o papel do piano é dar suporte às linhas da percussão como ocorre em Batuque, peça que compõe a suíte orquestral Reisado do Pastoreio de Lorenzo Fernandez, a estrutura da escrita é constituída por um padrão de alturas e ritmos que vão sendo repetidos formando um ostinato (em azul), conforme exposto na Figura 3:

Figura 3- ‘Atenção sustentada’ em Batuque da suíte orquestral Reisado do Pastoreio de Lorenzo Fernandez. Compassos 1-6



The image shows a musical score for a batucada ensemble. The instruments listed are Timpani, Caixa Rofante, Gran Caixa, Tam Tam, Piano-forte, and Contrabaixo. The score is in 3/4 time and includes dynamics such as *pp misterioso* and *scordata*. The tempo is marked **Allegro pesante** and **Ostinato a**. A melodic line in the piano part is highlighted in blue, and a rhythmic ostinato in the contrabass part is highlighted in orange.

Fonte: LORENZO FERNANDEZ (Pinto, 2004); dos autores.

Esse ostinato é repetido durante os primeiros 24 compassos da peça e em seguida sofrerá graduais modificações em sua estrutura rítmica, ocasionando adensamento na textura do conjunto através da articulação dos mesmos acordes iniciais, no extremo grave do piano, em figuras cada vez mais rápidas e acentuadas. Ainda, contudo, a parte do piano se mantém na função anterior (função 3: percussiva).

O grau de atenção solicitado para se tocar esse ostinato costuma ser menor do que em momentos em que se executam temas e melodias principais de uma peça (função 1), ou quando se realizam dobramentos com finalidade de efeitos timbrísticos (função 2), como ocorre na sequência da mesma peça, quando o piano passa a dobrar a linha melódica principal (em azul) tocada ao mesmo tempo por todos os sopros (em laranja), como mostrado na Figura 4:

Figura 4 - Atenção sustentada em Batucada da suíte orquestral Reisado do Pastoreio de Lorenzo Fernandez. Compassos 42-48



The image displays a musical score for guitar and voice. The score is organized into systems. The first system includes a vocal line and a guitar line. The second system continues the vocal and guitar parts. The third system features a guitar line with a green box highlighting a specific chordal passage. Below this passage, the guitar line is labeled with Roman numerals: VI^b, VII^b, I, I, III^b, I, I. The text "Ostinato da transição" is written below the guitar line. The fourth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The fifth system continues the guitar line. The sixth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The seventh system continues the guitar line. The eighth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The ninth system continues the guitar line. The tenth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The eleventh system continues the guitar line. The twelfth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The thirteenth system continues the guitar line. The fourteenth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The fifteenth system continues the guitar line. The sixteenth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The seventeenth system continues the guitar line. The eighteenth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The nineteenth system continues the guitar line. The twentieth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The twenty-first system continues the guitar line. The twenty-second system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The twenty-third system continues the guitar line. The twenty-fourth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The twenty-fifth system continues the guitar line. The twenty-sixth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The twenty-seventh system continues the guitar line. The twenty-eighth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The twenty-ninth system continues the guitar line. The thirtieth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The thirty-first system continues the guitar line. The thirty-second system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The thirty-third system continues the guitar line. The thirty-fourth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The thirty-fifth system continues the guitar line. The thirty-sixth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The thirty-seventh system continues the guitar line. The thirty-eighth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The thirty-ninth system continues the guitar line. The fortieth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The forty-first system continues the guitar line. The forty-second system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The forty-third system continues the guitar line. The forty-fourth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The forty-fifth system continues the guitar line. The forty-sixth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The forty-seventh system continues the guitar line. The forty-eighth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The forty-ninth system continues the guitar line. The fiftieth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The fifty-first system continues the guitar line. The fifty-second system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The fifty-third system continues the guitar line. The fifty-fourth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The fifty-fifth system continues the guitar line. The fifty-sixth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The fifty-seventh system continues the guitar line. The fifty-eighth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The fifty-ninth system continues the guitar line. The sixtieth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The sixty-first system continues the guitar line. The sixty-second system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The sixty-third system continues the guitar line. The sixty-fourth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The sixty-fifth system continues the guitar line. The sixty-sixth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The sixty-seventh system continues the guitar line. The sixty-eighth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The sixty-ninth system continues the guitar line. The seventieth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The seventy-first system continues the guitar line. The seventy-second system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The seventy-third system continues the guitar line. The seventy-fourth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The seventy-fifth system continues the guitar line. The seventy-sixth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The seventy-seventh system continues the guitar line. The seventy-eighth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The seventy-ninth system continues the guitar line. The eightieth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The eighty-first system continues the guitar line. The eighty-second system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The eighty-third system continues the guitar line. The eighty-fourth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The eighty-fifth system continues the guitar line. The eighty-sixth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The eighty-seventh system continues the guitar line. The eighty-eighth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The eighty-ninth system continues the guitar line. The ninetieth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The ninety-first system continues the guitar line. The ninety-second system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The ninety-third system continues the guitar line. The ninety-fourth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The ninety-fifth system continues the guitar line. The ninety-sixth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The ninety-seventh system continues the guitar line. The ninety-eighth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage. The ninety-ninth system continues the guitar line. The hundredth system shows a guitar line with a red box highlighting a specific passage.

Fonte: LORENZO FERNANDEZ (Pinto, 2004); dos autores.



A repetição de uma estrutura rítmico melódica de curta duração, tal como é o caso do ostinato apresentado pelo piano na Figura 8, pode ser mais facilmente automatizada, restando pouca exigência de emprego da atenção (MAGILL, 2011, p. 283)¹. Porém, conforme mostrado na Figura 9, de um súbito momento a outro a escrita troca de função deixando seu papel de ostinato e passando ao de dobramento da linha melódica principal no intervalo de uma breve pausa de colcheia. Aqui cabe salientar a relevância da atenção sustentada, pois nesses momentos, o nível de atenção que se exige passa de baixo para alto em um curto espaço de tempo, em milissegundos de duração. É bastante provável senão muito comum, por conta da baixa exigência de seu emprego durante as repetições rítmicas do ostinato executadas por automatismo chegar no momento da troca de função com a atenção despreparada. A sustentação da atenção se faz necessária no exemplo apresentado para que, quando a escrita pianística muda de função, se possa disponibilizar os recursos atencionais necessários à nova tarefa exigida, ou seja, execução dos acordes em *ff* que constituem o dobramento do tema principal da peça no compasso 43 (em verde, na Figura 4).

O último tipo de atenção consiste na capacidade de focalizar a atenção, o que está relacionado diretamente com o número de operações mentais que precisam ser realizadas ao mesmo tempo e com a dificuldade das tarefas; é a atenção concentrada. Em havendo muitas operações mentais envolvidas, caracterizando uma tarefa árdua, demanda-se maior concentração em tal realização, como ocorre por exemplo no scherzo de Brahms em Dó menor WoO 2 da sonata 'F-A-E' para piano e violino, (Figura 5, trechos entre chaves em azul). Aqui a complexidade da parte do piano demanda alta concentração da atenção. Cabe observar que, durante toda a seção 'A' desta peça, o piano desempenha papel preponderante, conduzindo a maior parte do discurso uma vez que a linha melódica condutora lhe está confiada. Já no excerto comentado a seguir, essa primazia é compartilhada com o violino, o que pode acabar atraindo a atenção do pianista para a parte do outro instrumentista no momento da execução. E, no entanto, os movimentos assimétricos entre mão esquerda e direita do pianista somados à complexidade interna dos acordes e oitavas, solicitam redobrada atenção do pianista. Este é um momento em que convém ao violino orientar-se pelo influxo temporal engendrado pela

¹ Vale considerar que, embora não apresente modificações rítmico-melódicas, resta, contudo, estar atento ao regente para se conseguir tocar em sincronia com os demais instrumentos da orquestra.



estrutura rítmica presente na parte do piano, cuja execução solicita alto grau de concentração para se obter uma realização de conjunto satisfatória:

Figura 5 - Atenção seletiva no scherzo em dó menor para violino e piano de Brahms, c: 79-91.

Fonte: BRAHMS (Henle Verlag, 1980); dos autores.

Cabe ressaltar, contudo, que a disponibilidade do pianista em alocar a atenção a qualquer elemento que não seja sua própria parte pode variar conforme o grau de habilidade e domínio que detém do conteúdo e realização musical. É possível que para alguns pianistas, certos elementos estejam automatizados e que o foco de atenção consiga ser direcionado à parte do violino. Ainda assim, conforme Magill (2011, p. 248), é ponto de dúvida se tarefas de alta complexidade são passíveis de automatização em sua integralidade ou até mesmo em suas partes.

A seguir, apresentamos a sinopse dos tipos de atenção aqui tratados:



<i>TIPO</i>	Característica principal	Ocasões em que é empregada	Exemplo musical onde é empregada
<i>Seletiva</i>	Limitação das informações que chegam ao sistema cerebral	Seleção de uma determinada conversa dentre várias que estão ocorrendo ao mesmo tempo	P. Tchaikovsky: Concerto para violino e orquestra Op. 35 em Ré Maior, Mov. I, cc. 148 – 156
<i>Alternada</i>	Deslocamento voluntário do foco de atenção de um estímulo a outro	Tráfego: sinais de trânsito, percepção do movimento dos demais veículos	F. Poulenc: Trio para oboé, fagote e piano, Mov. 3, cc. 20-30
<i>Sustentada</i>	Sustentação do foco de atenção durante um longo tempo sobre uma tarefa ininterrupta.	Experimentos de vigilância de radares de presença utilizados na 2ª Guerra Mundial	Lorenzo Fernandez: Bataque. cc. 1-6; 42-48
<i>Concentrada</i>	Aplicação do foco de atenção sobre um dos estímulos presentes em um determinado contexto	Leitura mental em um contexto de estímulos sonoros que provocam desvio de atenção	J. Brahms: Scherzo em Dó menor da Sonata F-A-E para violino e piano, cc. 79-91

Considerações finais

A categorização dos tipos de atenção ocorre pelos diferentes modos com que o foco de atenção é empregado durante o desempenho de uma determinada tarefa, ou de um sistema destas. No que versa sobre a tarefa de leitura musical, cabe observar que o modo como foi analisado a aplicação do foco atencional é diferente do modo como se percebe seu uso durante o desempenho de uma determinada situação concreta de leitura musical ao piano. No ato de leitura podem estar abarcados todos os tipos anteriormente descritos, alternando-se entre si de maneira contínua, pois no ato de ler música faz-se uso ininterrupto de todos os tipos de atenção apresentados. Tal continuidade, inerente ao ato de leitura musical, torna pouco evidente, ao se estar lendo, o limiar entre os diferentes tipos de atenção, ao passo que são passíveis de discernimento em momento posterior à tarefa de ler. Isso se explica pelo fato de que durante o ato de leitura não é possível que se dê ao mesmo tempo o processo reflexivo acerca de quais



operações mentais e tipos de atenção estão sendo empregados, e o próprio emprego dos recursos eles mesmos que estão naquele momento sendo acionados.

Convenientemente, o processo analítico posterior à tarefa carrega o nome de ‘reflexivo’, pois volta a si mesmo munido de ferramentas para extrair as causas pelas quais a tarefa em questão vem a ser desempenhada. Por essa razão, em nosso caso, se fez necessário uma análise a posteriori para recuperar e identificar as operações cognitivas que foram ativadas anteriormente. Por essa análise reflexiva dos modos de aplicação do foco de atenção consegue-se identificar distinções entre eles (os modos), nas quais se fundamentam os discernimentos dos tipos de atenção apresentados.

Acreditamos que tal reflexão, na medida em que vem corroborar o planejamento do emprego do foco de atenção, otimiza o processo de leitura no que se refere ao aproveitamento e eficácia da capacidade de atenção e contribui para o desenvolvimento desta habilidade em diversos âmbitos de atuação do pianista, especialmente no âmbito de piano colaborativo, onde adquire disposições específicas que são moldadas a partir das necessidades explicitadas na partitura da obra musical. Compreender tais disposições por processo analítico reflexivo permite que haja lugar para melhor planejamento, aplicação e regulação da capacidade de atenção relativamente às demandas específicas contidas no texto musical visando seu melhor aproveitamento e conseqüentemente maior eficácia no resultado de leitura.

Referências

ARÔXA, Ricardo Alexandre de Melo. *Leitura à primeira vista: perspectivas para a formação do violonista*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

BRAHMS, Johannes. *Scherzo para Violino e Piano da Sonata ‘F-A-E’ WoO 2*. Duisburg: Henle Verlag, 1980. Partitura, 10 páginas. Violino e piano.

CABRAL, Midiã Rosa. *O Piano de Orquestra e utilizações em Villa-Lobos: Uirapurú, Bachianas Brasileiras n°2 e Choros n°8*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

DALGALARRONDO, Paulo. *Psicopatologia e semiologia dos transtornos mentais*. Porto Alegre: Artmed, 2008.

JAMES, William. *The principles of psychology, Vol.1*. New York: Henry Holt and Company, 1890.



KAHNEMAN, Daniel. *Attention and Effort*. New Jersey: Prentice Hall, Inc. Englewood Cliffs, 1973.

MAGILL, Richard. *Aprendizagem e Controle Motor*. São Paulo: Forte editora, 2011.

PINTO, Antonio Carlos Neves. *Uma análise do Batuque da Suíte Orquestral Reisado do Pastoreio de Oscar Lorenzo Fernández*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

POULENC, Francis. *Trio para Oboé, Fagote e Piano*. Copenhaguen: Wilhelm Hansen, 1926. Partitura, 37 páginas. Oboé, fagote e piano.

SCHMIDT, Richard; LEE, Timothy. *Aprendizagem e Performance Motora*. Porto Alegre: Artmed, 2016.

SLOBODA, John. *A mente musical: a psicologia definitiva da música*. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2008.

TCHAIKOVSKY, Piotr Ilich. *Concerto para Violino e Orquestra Op. 35 em Ré maior*. Leipzig: Eulemburg, 1900. Partitura, 47 páginas. Violino e redução orquestral para piano.

