

Representações mentais empregadas por um pianista expert na elaboração de diferentes levadas rítmicas ao piano

LINA ASSUMI ABE*, JOÃO GABRIEL ASSUNÇÃO LIMA**, DANILO RAMOS***

Resumo

O objetivo desta pesquisa foi investigar as representações mentais elaboradas por um pianista expert na execução de diferentes levadas rítmicas ao piano. Um estudo de caso foi conduzido com a aplicação do protocolo *think-aloud*. Em duas sessões de observação, o pianista elaborou o arranjo da música “Capim” de Djavan e, em seguida, alterou o arranjo inicial para outras levadas rítmicas brasileiras. As verbalizações do pianista foram submetidas a uma análise de conteúdo e categorizadas de acordo com padrões de informações característicos de gêneros musicais e pianistas brasileiros de referência. Os resultados indicam que a elaboração imediata dos arranjos esteve relacionada com a capacidade de o expert organizar representações mentais de forma coerente com cada estilo musical vivenciado. Conclui-se que as representações mentais do pianista se desenvolveram por meio de treinamento especializado de longo prazo, o que corrobora os pressupostos da Teoria Geral da Expertise de Anders Ericsson.

Palavras-chave: representações mentais; levadas rítmicas; música popular brasileira; piano solo.

Mental representations used by an expert pianist in the preparation of various rhythmic *levadas* on the piano

Abstract

The aim of this research was to investigate the mental representations elaborated by an expert pianist when playing different rhythmic styles on the piano. A case study was conducted using the think-aloud protocol. In two observation sessions, he prepared the arrangement of the song “Capim” by Djavan and then changed the initial arrangement to other Brazilian rhythmic styles. The pianist’s verbalizations were subjected to content analysis and categorized according to information patterns characteristic of musical genres and renowned Brazilian pianists. Results indicate that the immediate elaboration of the arrangements was related to the expert’s ability to organize mental representations in a way that was coherent with each musical style experienced. It is concluded that the pianist’s mental representations were developed through long-term specialized training, which corroborates the assumptions of Anders Ericsson’s General Theory of Expertise.

Keywords: mental representations; rhythmic *levadas*; Brazilian popular music; piano solo

* Universidade Federal do Paraná - UFPR - Curitiba, PR

E-mail: linaabe@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-0473-3377>

** Universidade Federal do Paraná - UFPR - Curitiba, PR

E-mail: joaog.lima@live.com

<https://orcid.org/0000-0002-6037-4165>

*** Universidade Federal do Paraná - UFPR - Curitiba, PR

E-mail: daniloramosufpr@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4444-4853>

Introdução

Representações mentais são padrões de informações armazenados na memória de longo prazo que têm algum significado para o indivíduo. Elas podem ser rapidamente recordadas em situações de resolução de problemas e planejamento referente a algum domínio específico. Segundo a Teoria Geral da Expertise, as representações mentais podem ser expandidas e refinadas ao longo de muitos anos de treinamento especializado e personalizado, que direcionam o indivíduo para o alto nível de expertise (Ericsson & Pool, 2016).

Nesse sentido, estudos sobre o papel das representações mentais na prática e performance para piano solo no contexto da música barroca (Chaffin, Imreh, Lemieux & Chen, 2003) e do jazz (Noice, Jeffrey, Noice, & Chaffin, 2008) contribuíram para entender que as representações mentais dos pianistas experts estão relacionadas à capacidade de criar, inicialmente, uma *big picture* ou imagem artística da peça a ser executada. Esta imagem determina como a peça deve ser organizada e como ela deve soar a partir da estrutura musical e dos conhecimentos que podem ser aplicados pelo músico.

No contexto da música brasileira, entretanto, além do conhecimento da estrutura formal, a expertise dos pianistas está estreitamente associada ao domínio dos elementos rítmicos característicos dos gêneros musicais brasileiros conhecidos como “levadas” e suas derivações (Gomes, Benetti, & Ramos, 2023). Uma levada é um padrão rítmico particular de um gênero musical como o samba, que apresenta acentuação específica, síncope e variação microrrítmica no nível interpretativo (Danielsen, Johansson, Brøvig, Sandvik, & Bøhler, 2023).

A execução de variadas levadas rítmicas estaria relacionada ao domínio de diversas estruturas musicais em diferentes níveis temporais como métrica, andamento e agrupamento rítmico. Essa habilidade pode ser explicada pela “hipótese das muitas métricas” que, segundo London (2012), é a capacidade de aprender uma grande quantidade de padrões métricos específicos de gêneros e de *performers* de cada contexto. Essa competência aumenta com o treinamento, grau de enculturação musical e idade. Apesar de muitos gêneros musicais apresentarem estruturas métricas similares, cada um tem um padrão de *timing* específico¹, que também pode sofrer pequenas variações de acordo com os padrões de comportamentos individuais de cada *performer*.

Além disso, a competência rítmica pode ser explicada pela capacidade de desenvolver múltiplas inteligências rítmicas. De acordo com Kraus (2022), a execução rítmica envolve o aperfeiçoamento do tempo interno no nível do andamento e no nível dos agrupamentos rítmicos.

¹ O timing se refere à compressão ou espaçamento das durações escritas na partitura (Margulis, 2019).

Essas duas capacidades parecem estar interligadas, são distintas e podem estar vinculadas ao desenvolvimento da linguagem falada e da leitura.

Sendo assim, o objetivo desse estudo foi investigar as representações mentais empregadas por um pianista expert na elaboração de diferentes levadas rítmicas ao piano. Para tanto, foi realizado um estudo de caso, no qual o pianista externalizava seus pensamentos durante a elaboração de diferentes arranjos rítmicos para uma mesma peça musical.

Método

A metodologia empregada foi um estudo de caso, por meio da aplicação de entrevistas e sessões de observações. Segundo Yin (2015), o estudo de caso permite identificar variáveis de interesse de um fenômeno em seu contexto real, neste caso, o fenômeno da elaboração de arranjos para uma peça musical.

Participante: um pianista, arranjador e compositor expert, de 41 anos com mais de 20 anos de atuação profissional. É natural do estado de São Paulo. Mudou-se para Curitiba em 2000 onde estudou com a pianista Olga Kiun e com o Maestro Osvaldo Colarusso. Graduado em piano, participa da “Orquestra à base de Sopros” do Conservatório de MPB de Curitiba, com a qual se apresentou ao lado de importantes músicos brasileiros, como Egberto Gismonti, Nelson Ayres, Nailor Proveta, Léa Freire, Zélia Duncan, entre outros. Camerista e solista de orquestra, foi destaque em diversos concursos nacionais de piano. Suas composições foram premiadas no “Cascavel Jazz Festival”. Apresentou-se com a *Camerata Antiqua* de Curitiba em sua temporada oficial e em concertos no Festival de inverno de Campos do Jordão e na Sala São Paulo. Foi professor da Universidade Federal do Paraná e da Escola de Música e Belas Artes, lecionando aulas de piano no curso superior de música. Já escreveu arranjos para o Coro e Orquestra Itaipu, Ivan Lins, “Orquestra a Base de Sopros de Curitiba”, Orquestra Sinfônica do Paraná, *Camerata Antiqua* de Curitiba, Sonata Islands (Itália), entre outros. Com seu trio, apresentou-se no “Joinville Jazz Festival 2007”, no “TIM Valadares Jazz Festival 2008” e outros festivais do gênero. Compôs sob encomenda “Luanda – Fantasia sobre o Maracatu”, para o grupo italiano de música contemporânea Sonata Islands, estreada em Trento e Milano, tendo como solista o clarinetista italiano Gabrieli Mirabassi. Tem em sua discografia diversos CDs e DVDs gravados, incluindo participações, arranjos e produções. Desde 2008 vem trabalhando constantemente no Festival de Música Cidade Canção (FEMUCIC), em Maringá, onde, além de pianista, é arranjador e diretor musical do festival. Sua participação em gravações inclui álbuns

com Waltel Branco, Arrigo Barnabé, André Mehmari, Gabriele Mirabassi, Léa Freire, Mario Conde, Murilo da Rós, Egberto Gismonti, entre outros.

Materiais e equipamentos: um piano Essenfelder, um notebook Acer Nitro 5 AN525-52 (Windows 10 pro, 32 Gb RAM, 1Tb HDD, 500 Gb SSD), um notebook Dell Inspiron 5502 (10, 16Gb RAM, 500 Gb, 500 Gb SSD), equipamentos de gravação de áudio e vídeo: webcam Logitech C920s PRO HD, webcam 920c HD PRO, microfone Sony Lavalier WCM-LV1, dois microfones Shure PGA48, um par de microfones Behringer C4, mesa de som Soundtrack MTK 12, caixa de som Yamaha DBR 8, acessórios para conectar e sustentar os equipamentos.

Material musical: o pianista enviou uma lista com quatro nomes de músicas que ele nunca tinha tocado antes: “Avião” de Djavan (1989), “Capim” de Djavan (1982), “Maçã” de Djavan (1987) e “Milonga Gris” de Carlos Aguirre (2006). A peça “Capim” foi selecionada por ser composta por duas partes, o que possibilitaria seu aprendizado em curto período, e por apresentar um certo desafio rítmico como sínco-pes e tercinas como mostra a Figura 1.

Figura 1. Melodia cifrada da peça “Capim” de Djavan (Chediak, 1997).

Capim Djavan

The musical score for "Capim" by Djavan is presented in a single system with piano accompaniment and lyrics. The score is written in 2/4 time and features a variety of chords and rhythmic patterns. The lyrics are: "Ca-pim do va-le Va-ra de goi-a-bei-ra Na bei-ra do ri-o Pa-ro pa-ra me ben-zer Mãe d'Á-gua sai um pou-quinho Des-se seu lei-to ni-nho Que eu ten-nho, um ca-ri-nho Pa-ra lhe fa-zer lhe fa-zer Pi-nhei ros do Pá-ra-ná Que bom tê-los Co-mo a-rei-a do mar Man-gas do Pa-rá Pi-tom-bei-ras da Bor-bo-re-ma A e-ma ge-meu no tron-co do ju-re-má Ca-ci-que per-deu Mas lu-tou que eu vi Ja-ri não é Deus Mas a-cham que sim Que fim le-vou o,a mor? Plan-tei um pé de fulô Deu ca-pim".

Procedimento: uma carta-convite foi enviada por e-mail ao pianista contendo informações resumidas sobre os objetivos da pesquisa e como seria a participação nas sessões de observações. Após o aceite do convite, foi pedido uma lista com os nomes das músicas que o pianista poderia conhecer, mas que nunca havia tocado antes e foi combinada a primeira sessão de observação para o dia 23 de agosto de 2023 na cidade de Curitiba. Na data e lugar combinado, o participante leu e assinou o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) do Comitê de Ética da Universidade Federal do Paraná. Inicialmente, ele respondeu às questões sobre seu perfil, aprendizado musical, motivações, experiências musicais e outras questões. Logo depois, foram passadas as instruções do protocolo *think-aloud* baseadas no trabalho de Ericsson e Simon (1993), em que o pianista verbalizaria quaisquer pensamentos espontâneos durante o arranjo da peça. Ele tinha 20 minutos para memorizar e elaborar suas ideias musicais. A segunda sessão foi marcada para o dia 29 de agosto de 2023 no mesmo local. Nesta sessão, ele continuou o arranjo e o finalizou no período de 20 minutos. Em seguida, realizou o rearranjo de uma parte da mesma peça em diferentes levadas rítmicas brasileiras e respondeu a questões de interpretação, expressividade e organização rítmica.

Análise de dados: as verbalizações foram transcritas no programa ELAN e, em seguida, submetidas a uma análise de conteúdo de acordo com os pressupostos de Krippendorff (2019), no programa NVivo. Além disso, o material musical foi transcrito no programa *MuseScore*. O andamento das peças foram calculados no programa ELAN.

Resultados e Discussão

Os resultados apresentados a seguir são referentes principalmente a aspectos temporais trabalhados pelo pianista, ou seja, uso de padrões temporais como andamento, pulsação, agrupamentos rítmicos, acentuação e entonação. Informações relacionadas à harmonia e melodia serão citadas sem maior aprofundamento por não estar no foco desta pesquisa.

Primeiramente, o pianista fez toda a análise harmônica da peça. Ele lia a melodia cifrada enquanto executava os acordes ao piano e comentou:

“Eu dou uma passada harmonicamente, sem tocar nada mais, só para entender um pouco da cadência e ver por que caminhos se passa. Porque o Djavan sempre tem dessas, uns acordes meio colocados de forma que não são convencionais, mas que sempre soam muito bonitos. E dá para ver que a música começa em Fá e na parte B ele já começa a cadenciar em Sol maior. Esse Sol maior aqui, ele deveria ser um Sol menor. Então tem umas cores bonitas que eu gosto de entender como chega até aí. E como ao mesmo tempo ele ainda permanece na tonalidade aqui. Então é uma música que está totalmente dentro do

tom, mas que tem essas coisas que são características do Djavan. Nessa primeira passada eu gosto de tentar entender melhor. E essas relações que as notas da melodia sugerem dentro da harmonia, que não está tudo escrito na harmonia, que também não precisaria estar”.

Após essa primeira leitura, ele criou uma imagem artística da peça que, de acordo com Chaffin e colegas (2003), são ideias e decisões espontâneas tomadas por um expert sobre a execução da música de acordo com a estrutura formal e interpretação. Nesse comentário foi possível constatar que seus conhecimentos não estavam baseados somente nas regras harmônicas, mas também na forma de tocar e compor de Djavan. Segundo Siqueira (2016), Djavan tem uma maneira particular de compor as harmonias, rítmicas sincopadas e sonoridade que são combinações advindas de diversos gêneros musicais como samba, ritmos nordestinos, *jazz* e *pop*, e palavras que dão movimento à música.

Essa compreensão inicial de toda a estrutura musical permitiu que o pianista focasse na levada rítmica que aplicaria na peça. Ele recordou da levada particular executada pelo próprio Djavan ao violão. Assim, ele comentou sobre esse padrão de levada específico que estava memorizada e automatizada “no conteúdo da mão”:

“Isso aqui está me lembrando a levada do Djavan que ele faz no violão. Obviamente eu já tenho meio que esse padrão na mão. Não é uma coisa que eu estou tirando do nada aqui só pela lembrança. Mas aqui é coisa que eu já tenho no conteúdo da mão”.

Porém, como a levada do Djavan foi pensada para ser executada ao violão, o participante recordou que o pianista César Camargo Mariano havia adaptado a levada de samba para o piano e, por isso, esse padrão seria mais adequado para a peça:

“O que eu toquei aqui antes, obviamente era relacionado com a minha audição que eu já tinha dessa música, com o que eu lembrava e um pouco assim tentando, de certa forma, colar no violão do Djavan. Não é exatamente o que ele faz. Com certeza não é a mesma coisa porque realmente acho que nem daria para tocar a mesma coisa. Talvez um tipo de levada que está mais dentro do conteúdo, do jeito que o César Camargo toca do que propriamente o violão do Djavan, porque é uma coisa que eu absorvi mais e que é mais próxima do piano”.

Após resolver a questão da levada rítmica, a melodia foi ajustada de acordo com a referência aural, ou seja, de escutas anteriores da peça e as acentuações e entonações das palavras adaptadas para dar movimento à música:

“E aí depois, em cima dessa coisa da levada é que eu vou tentando encaixar a melodia. O que está escrito não suinga de jeito nenhum. Eu me dou a liberdade de nem sempre tocar todas as notinhas que estão escritas aí. Porque essas notinhas, elas estão mais relacionadas com as palavras. Então, a letra, quando a música é canção, a letra por si só já meio que demonstra de onde seriam as nossas ligaduras e os nossos pontos de inflexão, onde seriam os nossos acentos e, principalmente,

Essa mesma distribuição poderia ser feita somente em uma mão em que o grave, geralmente a tônica do acorde, pode ser tocado com o polegar e o agudo com os outros dedos na mão direita:

“Enquanto eu não estou tocando essas partes da mão direita aqui, que são os acentos, eu estou preenchendo com o dedão, estou preenchendo tudo, ou seja, a gente está sempre tocando todas as semicolcheias. Aí vai mudando a nota, o que causa um interesse interno aqui também”.

Essa estratégia de levada rítmica foi aprendida, principalmente, ao observar vários *performers* de referência:

“Aqui na nossa realidade, na coisa do samba, por exemplo, o violão do Djavan é um violão a ser estudado, violão do João Bosco, Gilberto Gil, João Gilberto, são todos escolas da música brasileira”.

Segundo Castro (2020), João Gilberto é uma referência da música brasileira pela criação da levada particular da bossa nova no violão a partir da levada e da característica sonora do tamborim. E esta referência dos instrumentos de percussão também foi mencionada pelo pianista, ele emprega frequentemente os padrões de levadas dos instrumentos de percussão como modelos para seus arranjos:

“Mas às vezes você cola o ouvido numa célula de tamborim dentro do samba ou às vezes é um jeito específico de tocar surdo. Um frase de graves que acabam vindo para mão esquerda que vai dando um deslocamento”.

Esse “deslocamento” pode estar relacionado ao jogo de pergunta e resposta entre os instrumentos de percussão graves e agudos que proporciona contraste e interesse (Cunha, 2013). Esse jogo também pode ser observado nos instrumentos de cordas como violão, cavaquinho e banjo. Ademais, Danielsen e colegas (2023) observaram que essa relação estaria ligada a instrumentos com registros médios e agudos induzirem euforia, que combinados à sensação de chão e calma do surdo, fornece o *groove* do samba.

“A gente está sempre buscando referências que são externas, que o piano em si não é um instrumento que nasceu dentro do gênero, a gente faz adaptações, ainda mais quando se toca piano solo”.

A Figura abaixo apresenta o resultado do arranjo em samba:

Figura 3.

Transcrição do trecho da peça “Capim” adaptada para a levada rítmica do samba.

Capim
Padrão rítmico de samba

Djavan

♩ = 115



23 A F7M Fo Gm7 C7(9)

27 F7M Fo Gm7 C7(9)

348

A levada do samba para o trecho inicial da peça tinha como padrão rítmico principal a sequência semicolcheia-colcheia-semicolcheia e suas variações, uma fórmula sincopada bastante utilizada na música popular brasileira de acordo com Cançado (1999). Esse agrupamento rítmico, quando aparece na melodia e no acompanhamento, pode alterar a percepção dos padrões métricos e pode ser percebido como um ritmo “irregular” ou “descontrolado” chamado “fator atrasado”. Essa configuração rítmica também foi empregada nos próximos arranjos elaborados pelo pianista, porém, com diferentes interpretações.

A partir desse primeiro arranjo feito em levada de samba da peça “Capim”, foi pedido ao pianista criar outros arranjos com outras levadas rítmicas brasileiras. Nesse sentido, ele pensou em um arranjo do trecho inicial da peça em levada de maxixe:

“Eu vou pegar um pouquinho mais de trás, pegando ali maxixe, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, como ficaria isso aqui dentro dessa concepção”.

A figura abaixo ilustra a transcrição do trecho da peça adaptada para a levada rítmica do maxixe:

A Figura 4.

Transcrição do trecho da peça “Capim” adaptada para a levada rítmica do maxixe.

Capim
Padrão rítmico de maxixe

♩ = 107

349

Segundo o pianista, a escolha do maxixe se deu a partir do seguinte relato:

“Eu preferi buscar esse estilo que seria talvez da primeira escola do piano brasileiro, o que remete a o que a gente tem de mais antigo da escrita para piano brasileiro. O Ernesto Nazareth é um grande ícone, porque ele escreveu tudo, então para gente é uma grande escola e estou buscando isso das próprias composições dele”.

Segundo ele, a diferença entre o samba e o maxixe está na interpretação do padrão rítmico abaixo:

Figura 5.

Interpretação do padrão rítmico que difere o samba e o maxixe, segundo o pianista participante deste estudo.

E D D D E D D D E D D D E

Segundo o pianista:

“O Djavan só está fazendo os acordes um pouco mais espaçados aqui, Nazareth já faria isso mais junto”.

Os outros dois padrões rítmicos característicos do maxixe citados foram:

Figura 6.

Padrões rítmicos característicos no maxixe citados pelo pianista expert participante deste estudo:



O último padrão em semicolcheia-colcheia-semicolcheia foi bastante explorado nas composições de Ernesto Nazareth (Cançado, 1999) e foi utilizado pelo pianista também no arranjo do samba, indicando que esse padrão teve adaptações para outros gêneros musicais brasileiros. A distribuição entre grave e agudo nos três padrões rítmicos citados acima era pensado pelo pianista de acordo com a função de acentuação na mão direita e de base e complemento na mão esquerda. Assim, a peça “Capim” foi rearranjada para o gênero maxixe a partir de conhecimentos sobre as composições de Ernesto Nazareth e padrões rítmicos específicos e suas variações.

Em seguida, o pianista adaptou a peça para a levada de bossa nova, como mostra a figura abaixo:

Figura 7.

Transcrição do trecho da peça “Capim” adaptada para a levada rítmica da bossa nova.

Capim
Padrão rítmico de bossa nova

♩ = 56

O esquema de relação entre grave e agudo dessa levada pode ser pensado conforme a figura abaixo:

Figura 8.

Relação entre grave e aguda na levada de bossa-nova, sugerida pelo pianista participante deste estudo.



A respeito das características relacionadas ao gênero e aspectos interpretativos para esse arranjo, ele comentou:

“Basicamente a mesma coisa [em relação ao samba], só que na bossa nova, a pessoa toca no andamento mais lento e as notas tendem a ser mais soltas. Não tem aquela coisa de tocar tudo beliscadinho. Então aqui cabe pedal, aqui tem que tocar tudo mais pertinho do piano. A bossa nova já tem uma coisa mais calma”.

Desse modo, o padrão da levada da bossa nova tem similaridade com o padrão do samba, porém, com andamento mais lento, menor densidade rítmica e menor intensidade.

351

O próximo arranjo que o pianista tocou foi em levada de maracatu, como mostra a figura abaixo:

Figura 9.

Transcrição do trecho da peça “Capim” adaptada para a levada rítmica do maracatu.

Capim
Padrão rítmico de maracatu

♩ = 99

The image shows a piano score for the piece 'Capim'. It consists of three systems of music. The first system starts with a tempo marking of ♩ = 99 and a key signature of one flat. The first system has a single chord symbol F7M. The second system starts with a section marker 'A' and contains four measures with chord symbols F7M, Fo, Gm7, and C7(9). The third system also contains four measures with the same chord symbols: F7M, Fo, Gm7, and C7(9). The notation includes a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Segundo o pianista:

“O maracatu, por exemplo, já pensaria aqui em cima na clave, no agogô. Agora quando eu coloco essa melodia, já começa a ficar mais difícil porque essa melodia, realmente, ela não é da célula do maracatu”.

Apesar da adaptação da melodia de “Capim” em maracatu não ter combinado com a levada, o pianista aplicou seus conhecimentos do padrão rítmico da clave do maracatu de baque virado na mão direita e o padrão rítmico da alfaia na mão esquerda, que apresentavam, respectivamente, as configurações rítmicas abaixo:

Figura 10.

Padrões rítmicos do baque virado na mão direita e da alfaia, na mão esquerda, empregados



pelo pianista participante deste estudo, em relação à levada do maracatu:

Para finalizar a sua participação no estudo, o pianista fez a adaptação da peça para a levada de baião, conforme ilustra a figura abaixo:

Figura 11.

Transcrição do trecho da peça “Capim” adaptada para a levada rítmica do baião, produzido pelo pianista expert deste estudo:

352

Capim
Padrão rítmico de baião

♩ = 108



A levada do baião na mão esquerda segue o padrão rítmico tradicional tocado na zabumba e a harmonia em estilo arpejado muito utilizado tanto pelos pianistas como violonistas (Maia & Nascimento, 2019; Lázaro, 2022):

Figura 12.

Padrão rítmico do baião, segundo Maia e Nascimento (2019) e Lázaro (2022):



Em seguida, o pianista complementou com um baião específico, baseado na peça “Loro” de Egberto Gismonti:

“O Gismonti é uma escola gigante do piano brasileiro contemporâneo. Então, realmente ele conseguiu trazer muitas coisas, muitas adaptações de ritmos para o piano”.

A figura abaixo ilustra a transcrição de um trecho da peça “Capim”, de Djavan, adaptada para a levada rítmica do baião de Egberto Gismonti:

Figura 13.
Transcrição do trecho da peça “Capim” adaptada para a levada rítmica do baião de Egberto Gismonti:

Capim
Padrão rítmico de baião de Egberto Gismonti

♩ = 117

353

O pianista ainda comentou sobre um padrão de levada de baião particular do baterista Nenê, conforme ilustra a figura abaixo:

Figura 14.
Padrão da levada rítmica do “baião do Nenê”, apontado pelo pianista expert participante deste estudo:

Ao final da execução do padrão acima, ele comenta:

“Enfim, só estou reutilizando exemplos. Foco na característica rítmica de referências dos mestres da música brasileira. O piano tem muito essa característica de ser um instrumento percussivo. A gente dentro do piano está sempre buscando referências que são externas, que o piano em si não é um instrumento que nasceu dentro do gênero. A gente faz adaptações, ainda mais quando se toca piano solo”.

Com base em todas as informações obtidas neste estudo de caso, a tabela abaixo mostra um resumo dos esquemas mentais relacionados aos aspectos temporais (andamento, métrica, ritmos) empregados

pelo pianista na execução da peça “Capim”, de Djavan em diferentes levadas rítmicas:

Tabela 1.

Esquemas mentais de levadas rítmicas brasileiras empregados pelo pianista expert desse estudo sobre a peça “Capim”, de Djavan, elaboradas em diferentes estilos musicais:

Gênero musical	Andamento (bpm)	Métrica	Ritmo
Baião	108 (Baião) 117 (Baião Gismonti)	2/4	
Bossa nova	56	2/4	
Maracatu	99	4/4	
Maxixe	107	2/4	
Samba	115	2/4	

O andamento é o primeiro elemento que influencia a expressão emocional da música, seguida pelo ritmo, segundo Gabrielson e Lindström (2010). Nesse sentido, essa síntese dos padrões temporais utilizados pelo pianista traz o nível do andamento entre 99 bpm e 117 bpm se encontrava dentro do intervalo periódico dos movimentos espontâneos repetitivos e de atividades fisiológicas, como os batimentos cardíacos (Krumhansl, 2000). No andamento da bossa nova (56 bpm), a referência temporal poderia ser considerada como estando no nível das colcheias, o que equivaleria a uma pulsação no nível das subdivisões em 112 bpm.

No nível métrico, as configurações em 2/4 e 4/4 são consideradas estruturas simples, pois sua regularidade é vantajosa para a atenção e antecipação. Elas organizam os elementos rítmicos em hierarquias de agrupamentos rítmicos, pulsações e frases e são aprendidas e treinadas de acordo com cada contexto musical (London, 2012).

No nível do agrupamento rítmico, os padrões sincopados prevaleceram nas levadas rítmicas. Esses padrões enfatizam eventos acústicos que estão posicionados fora dos pontos de referência métricos (Witek, 2017), complementados pelas *ghost-notes*. Essa combinação fornece variações microrrítmicas com caráter de diversão e brincadeira, que facilitam a interação por meio de sensações agradáveis e vontade de dançar (Danielsen *et al.*, 2023).

Esse desejo agradável de se movimentar com a música é definido como sensação de *groove* segundo Janata, Tomic e Haberman (2012). Isso foi corroborado durante a observação do pianista, que autogerava movimentos “dançantes” durante suas execuções e tinha a intenção de proporcionar essa sensação para seus ouvintes:

“Não precisa necessariamente saber dançar, mas pensar que alguém consegue dançar com você tocando, acho que já é o suficiente”.

Esse significado associado às levadas rítmicas indica a influência do contexto social e cultural na prática e experiência do pianista que, ao longo de anos inserido em comunidades de experts, desenvolveu habilidades que se tornaram uma capacidade ou propriedade adquirida (Collins & Evans, 2018). Assim, ele revela a importância do estudo e da incorporação das levadas para a execução da música popular brasileira:

“Eu já gastei muitas outras horas estudando somente a levada. É uma coisa tão natural se fosse com um violonista, mas para um pianista às vezes não é, de estudar levadas. Um violonista, ele está o tempo inteiro fazendo levada, então ele vai achar isso tão elementar. Simplesmente porque eu toco uma, duas, dez vezes, cinquenta vezes, já toquei outras músicas que tem esse elemento, a gente vai agregando esse conhecimento e sedimentando, que tem uma parte que ele é só um conteúdo e depois esse conteúdo se transforma em um conhecimento que depois se transforma em uma apropriação desse conhecimento. Tem uma busca por trás disso que demora”.

Conclusão

O objetivo deste estudo foi identificar as representações mentais utilizadas por um pianista expert na elaboração de arranjos com diferentes levadas rítmicas brasileiras. De acordo com os resultados, o acúmulo e profundidade de conhecimentos de vários gêneros musicais a partir da enculturação (atividades de escuta, observação de performers de referência e treinamento extensivo) possibilitou que o pianista criasse rapidamente arranjos com diferentes levadas rítmicas para a peça “Capim”, de Djavan.

Os arranjos apresentavam fluência e expressividade dentro das especificidades de cada linguagem musical. Eles foram elaborados e adaptados em curtíssimo período e isto pode estar relacionado à capa-

cidade de o pianista organizar e agrupar vários padrões de informações coerentemente, sem a necessidade de pensar muito. Nesse sentido, o pianista expert tinha na memória as representações mentais organizadas e sofisticadas para executar prontamente peças brasileiras populares em alto nível. Essas informações foram acumuladas gradualmente ao longo de muitos anos de treinamento e puderam ser recuperadas para criar combinações para a nova peça recém aprendida. Essa qualidade das representações distingue um expert de um iniciante (Ericsson & Pool, 2016).

Essa agilidade em criar arranjos também pode estar relacionada à capacidade de o pianista controlar seu foco atencional durante a performance. Esse momento de imersão focada se refere a breves momentos de alteração do estado da consciência (de menos de um segundo), que permitem que o músico transite entre aproveitar o presente, recordar o passado e antecipar o futuro (Stachó, 2018). Assim, é possível supor que a habilidade em circular entre o que acabou de ser executado, aproveitar e se divertir enquanto executa e antecipar o que será executado pode distinguir uma performance mecânica de uma performance com significado. Desse modo, um *performer* expert poderia desenvolver uma destreza no uso de suas representações mentais e estratégias de manipular sua atenção de forma eficiente.

Em estudos futuros, a investigação de outros pianistas e instrumentistas, com o uso de outras peças e outros padrões rítmicos poderia auxiliar a identificar similaridades e diferenças individuais e culturais entre esses músicos e suas respectivas execuções. Isso contribuiria para o entendimento mais aprofundado dos processos psicológicos relacionados à ritmicidade na execução da música brasileira. Da mesma forma, estudos sobre a conexão entre padrões de informações e padrões de movimentos dos músicos e sua expressividade poderia favorecer o desenvolvimento consciente da expertise rítmica dos pianistas e músicos em geral.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior - CAPES que financiou esta pesquisa.

Referências

- Cançado, T. M. L. (1999, outubro 24-26). Uma investigação dos ritmos haitianos e africanos no desenvolvimento da síncope no tango/choro brasileiro, habanera cubana, e ragtime americano (1791 – 1900). Anais do XII encontro anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, Brasil, 1-15.

- Castro, R. (2016). *Chega de saudade: A história e as histórias da bossa nova*. Companhia das Letras.
- Chaffin, R., Imreh, G., Lemieux, F., & Chen, C. (2003). "Seeing the big picture": piano practice as expert problem solving. *Music Perception: an interdisciplinary journal*, 20(4), 465-490. <https://doi.org/10.1525/mp.2003.20.4.465>
- Chediak, A. (1997). *Songbook Djavan* (vol. 2). Irmãos Vitale.
- Collins, H., & Evans, R. (2018). A sociological/philosophical perspective on expertise: the acquisition of expertise through socialization. In K. Ericsson, R. Hoffman, A. Kozbelt, & A. Williams (Eds.), *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance* (Chap. 2, pp. 21-32). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316480748.003>
- Cunha, H. (2013, agosto). A marcha e a síncope: dois elementos contrastantes na estrutura do ritmo do samba. *Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Natal, RN, Brasil, 23.
- Danielsen, A., Johansson, M., Brøvig, R., Sandvik, B., & Bøhler, K. K. (2023). Shaping rhythm: time and sound in five groove-based genres. *Popular Music*, 42(1), 20-41. DOI: 10.1017/S0261143023000041
- Ericsson, A., & Pool, R. (2016). *Peak: secrets from the new science of expertise*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Ericsson, K. A., & Simon, H. A. (1993). *Protocol analysis: Verbal reports as data* (Rev. ed.). The MIT Press.
- Gabrielsson, A., & Lindström, E. (2010). The role of structure in the musical expression of emotions. In P. N. Juslin, & J. A. Sloboda (Eds.). *Handbook of Music and Emotion* (pp. 367-400). Oxford University Press.
- Gomes, V. B., Benetti, A., & Ramos, D. (2023). Expertise e autoavaliação na elaboração de arranjos para piano solo: um estudo exploratório. *Opus*, 29, 1-19. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2023.29.15> <https://dx.doi.org/10.20504/opus2023.29.15>
- Janata, P., Tomic, S. T., & Haberman, J. M. (2012). Sensorimotor coupling in music and the psychology of the groove. *Journal of experimental psychology: General*, 141(1), 54-75. DOI: <https://doi.org/10.1037/a0024208>
- Kraus, N. (2022). *Of sound mind: how our brain constructs a meaningful sonic world*. The MIT Press.
- Krippendorff, K. (2019). *Content analysis: an introduction to its methodology* (4th Ed.). SAGE.
- Krumhansl, C. L. (2000). Rhythm and pitch in music cognition. *Psychological Bulletin*, 126(1), 159-179. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1037/0033-2909.126.1.159>
- Lázaro, R. L. (2022). *Arpejos com ritmos brasileiros para violão* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia]. Repositório Institucional da UFBA. <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/34936>
- London, J. (2012). *Hearing in time: psychological aspects of musical meter* (2nd Ed.). Oxford University Press.

- Maia, M. S., & Nascimento, H. G. (2019). Os Ritmos do Baião Fonográfico de Luiz Gonzaga. *Opus*, 25(3), 508-530. <http://dx.doi.org//10.20504/opus2019c2523>
- Margulis, E. (2019). *The psychology of music: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Siqueira, I. (2016). Djavan ou De la Musique avant toute chose. *Revista USP*, 111, 37-44. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i111p37-44>
- Stachó, L. (2018). Mental virtuosity: a new theory of performer's attentional processes and strategies. *Musicae scientiae*, 22(4), 539-557. <https://doi.org/10.1177/1029864918798415>
- Ulhôa, M. T. (1999). Métrica Derramada: Prosódia Musical na Canção Brasileira Popular. *Brasiliana*, 2, 48-56.
- Witek, M. A. G. (2017). Filling in: syncopation, pleasure and distributed embodiment in groove. *Music Analysis*, 36(1), 138-160. <https://doi.org/10.1111/musa.12082>
- Yin, R. K. (2015). *Estudo de caso: planejamento e método* (5 Ed.). Bookman.