

Tipos de Atenção na Habilidade de Leitura Musical: Piano Colaborativo em Perspectiva

TAIUR FONTANA¹, MARIA BERNARDETE CASTELAN PÓVOAS²

Resumo

A leitura musical é uma das habilidades mais necessárias para se obter um satisfatório desempenho em muitas das incumbências confiadas ao pianista colaborador. O seu desenvolvimento está alicerçado no controle de componentes cognitivos e motores, dentre os quais destaca-se a manipulação do foco atencional e seus modos de aplicação, conforme se verifica no aporte teórico proveniente das áreas de cognição musical, psicologia e controle motor (Sloboda, 2008; Dalgalarondo, 2008; Magill, 2011). Na presente investigação foram consideradas quatro maneiras de aplicação do foco atencional às quais foram relacionadas distintas situações de leitura provenientes do repertório para piano em função colaborativa. O objetivo foi o de alcançar maior compreensão sobre organização e planejamento da aplicação do foco de atenção buscando assim maior eficácia e aprimoramento em situações de leitura no contexto piano-colaborativo.

Palavras-chave: leitura musical, foco de atenção, tipos de atenção, piano colaborativo.

Types of attention in the Reading Skill: Insights from the Collaborative Piano Context

Abstract

Music reading is one of the most demanding skills in collaborative piano context. Its improvement is relied on motor control and cognitive components, in special, the concept of attentional focus and its different ways of operating in some reading tasks, what can be verified on theoretical approach coming from music cognition, psychology and motor control (Sloboda, 2008; Dalgalarondo, 2008; Magill, 2011). In the ongoing investigation it was considered four different ways of employing attentional focus, each one related to a particular reading situation extracted from the collaborative piano repertoire. The main goal of this research was to achieve comprehension of types of attention in a way to organize and planning attentional focus, trying to reach a more efficient way of reading collaborative piano repertoire.

Keywords: music reading, focus of attention, types of attention, collaborative piano.

1 Universidade Federal de Santa Maria – UFSM – Santa Maria, RS
E-mail: taiur.fontana@ufsm.br
<https://orcid.org/0000-0002-2057-6424>

2 Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC – Florianópolis, RS
E-mail: bernardetecastelan@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3169-4215>

Introdução

Dentre as habilidades cognitivo-motoras desenvolvidas pelo pianista colaborador para desempenhar diferentes especificidades de tarefas em seu amplo campo de atuação, pode-se dizer que a habilidade de leitura é a que figura como base para consolidação das demais, pré-requisito essencial ao aprimoramento de capacidades frequentemente requeridas tais como transposição, realização de baixo contínuo, redução de grade orquestral, para citar algumas. Ocupando assim um lugar de proeminência neste âmbito, convém buscar estratégias para seu desenvolvimento e aprimoramento, adentrando nos processos cognitivo-motores através dos quais se torna possível inferir de que maneiras o aperfeiçoamento do desempenho da habilidade pautada pode ser alcançado.

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 se traz pode vir a 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 foi de caráter teórico-exploratório com 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 a posteriori no decurso da leitura; dito de outro modo, são frutos de um exame analítico, realizado pelos próprios autores, de como a sua capacidade de atenção é ocupada durante a leitura musical destes mesmos excertos. Isso se explica pelo fato de que o ato de leitura ao piano não é conformável com outro processo cognitivo paralelo tal como a reflexão analítica do próprio ato que está sendo praticado. Ressalta-se ainda que os exemplos elegidos decorrem de experiência pessoal dos autores durante sua atuação em piano de conjunto.

1. Leitura Musical

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 sentencia 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 (Cox, 2016). Dessa maneira, a leitura musical ao piano recruta desde processos cognitivos primários, como a 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 que cheguem a ser conformados em um ato motor que realiza 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 pelos sentidos internos que são responsáveis por trazer presente a forma sensível detectada quando a percepção real do objeto cessa (Lamas, 2013). O símbolo gráfico remete a um conceito musical que, no caso de um leitor iniciado (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 intelectual de ler às demandas específicas de uma situação em particular, agregando 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. Por conseguinte, 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 explicada conforme o modelo elaborado por Póvoas (1999): 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, membros corporais de maior tamanho como antebraço, intercostais) a concretização do ato de leitura se completa. Tal complexidade assim desvelada (e por muito que o intentemos, o adentramento às especificidades nos meandros do processo permanece passível de subsequentes 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.

2. Foco de atenção

Preliminarmente, a sustentação do foco de atenção sobre um objeto ou tarefa necessita de um estado precedente de alerta ou vigília, o que se dá através de um adequado tônus cortical para a recepção dos estímulos que chegam pelos órgãos sensoriais (Lima, 2005). Esse tônus irá proporcionar a manipulação do foco conforme o aspecto voluntário lhe solicita e será responsável em sustentar o foco de atenção sobre determinado objeto.

A fins de exemplo, considere-se o terceiro movimento da sonata de Brahms em Mi bemol para clarineta e piano Op. 120 (Figura 1). Percebem-se aqui duas situações em que a tenacidade do foco de atenção se faz necessária para obter-se uma adequada realização em conjunto. A primeira delas se dá no compasso 74 com a entrada da clarineta (destacado em laranja) irrompendo o discurso musical que até então vinha sendo liderado pelo piano. Suas notas no registro grave em um súbito *f* e em ritmo semelhante ao da melodia presente na mão direita do piano (em azul) solicitam deslocamento do foco de atenção do pianista. Nota-se também que essa mesma melodia no registro agudo do piano torna-se pouco audível quando a clarineta está tocando. Com isso, a atenção do pianista é atraída à parte da clarineta e o que lhe permitirá ater-se em sua própria parte é o grau de tenacidade de seu foco de atenção.

Figura 1

Tenacidade do foco de atenção na sonata em Mi bemol Op. 120 para clarineta e piano de Brahms, c: 79-86.

Fonte: BRAHMS (Henle Verlag, 1980, p.53); dos autores.

A situação seguinte se dá entre os compassos 78 a 86. Clarineta e piano apresentam desenho rítmico-melódico bastante distinto um do outro. Neste momento fica reservado à clarineta a exposição do tema principal em f (em amarelo) ao qual o piano contrapõe um desenho musical onde duas vozes em semicolcheias percorrem o registro médio-grave (em verde). No resultado sonoro do conjunto as notas do tema sustentadas na clarineta em figura de colcheia emergem em primeiro plano, o que acaba atraindo o foco de atenção do pianista que novamente vem a depender da capacidade de tenacidade para prender-se a sua parte.

Kahneman (1974) defende que a atenção opera sempre através de um único foco assim como ocorre na visão e nos outros sentidos externos, o que permite falar-se em tipos de atenção distintos, pelo modo com o qual o foco é empregado, deslocado, e transferido entre os objetos a serem contemplados.

A capacidade atencional, verifica-se, é capaz de recrutar mais de uma tarefa simultaneamente através da alternância do foco de atenção. O modo com que se dá a alternância entre as informações, ou seja, o que é excluído ou o que é passado para segundo plano e por quanto tempo, é o que permite definir tipos de atenção.

3. Tipos de atenção em situações de leitura musical

Para Dalgalarondo (2008) são quatro os tipos de atenção: seletiva; alternada (controle seletivo); sustentada ou constante e concentrada ou focada.

3.1 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 ao aumento de atenção aos estímulos eleitos.

Existem vários exemplos durante uma execução musical em conjunto que refletem a necessidade deste tipo de atenção. Por vezes é necessário focar a atenção em um parâmetro¹ 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. Tomando

1 O termo 'parâmetro' aqui corresponde à altura, duração, intensidade e timbre.

como exemplo o Concerto para Violino e Orquestra de Tchaikovsky (Figura 2), considerando um excerto 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 alta fidelidade à orquestração por parte do editor, porém sua realização completa em uma primeira leitura pode ocasionar dificuldades para preservar a fluidez da execução:

Figura 2
Atenção seletiva a no primeiro movimento do concerto para violino em Ré Maior Op. 35 de Tchaikovsky. C: 148 – 156



Fonte: TCHAIKOVSKY (Eulenburg, 1900, página 12); dos autores.

Nesse exemplo encontram-se em destaque (em 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 pelos baixos no compasso 153 ganha força, dobrado em oitavas pela mão esquerda e não mais alternando-se com a estrutura da mão direita (destacado em retângulo azul). Ao final no compasso 153 a verticalidade se torna mais importante para concretizar o movimento cadencial (círculo em vermelho). 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 da mão direita e assim realizar-se a cadência de modo mais completo incluindo a maior parte das notas da textura.

Portanto, a atenção seletiva é o ato de seleção atencional de um determinado objeto dentre vários presentes em um mesmo contexto.

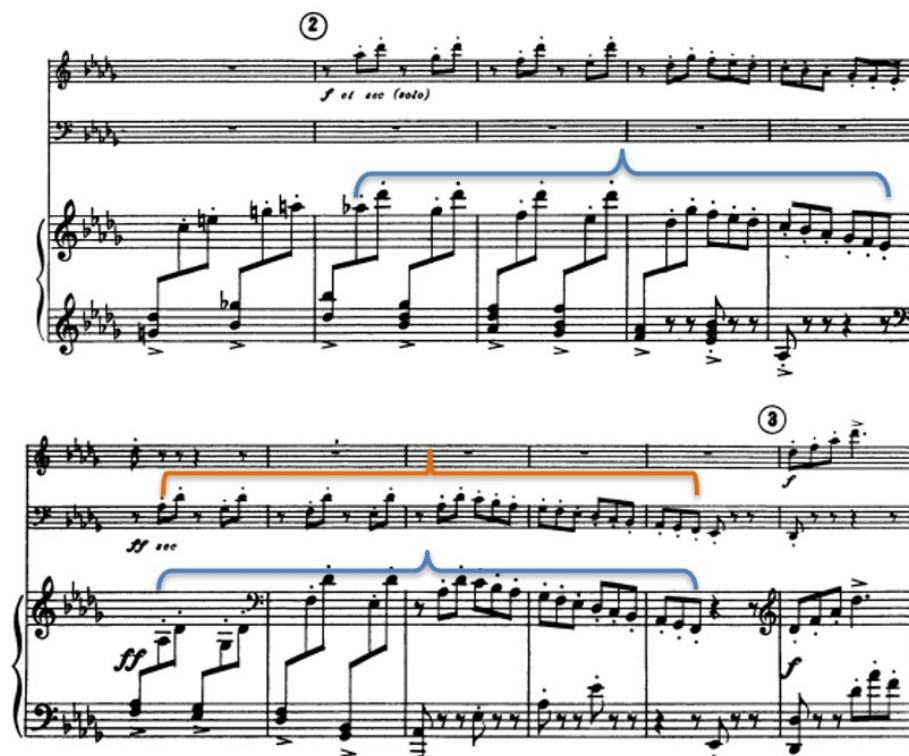
3.2 Atenção Alternada

Para 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 (Dalgalarondo, 2008). O foco de atenção por um ato voluntário pode ser 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 trio de Poulenc para oboé, fagote e piano (Figura 3), o pianista executa um contorno musical em staccato 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 que para o piano a emissão se dá quase 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 perceptíveis².

Figura 3
Atenção alternada no terceiro movimento do trio de Poulenc
para oboé, fagote e piano. C: 20 – 30.



Fonte: POULENC (Hansen, 1926, p. 23 e 24); dos autores.

No caso do exemplo dado, 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 anterior. O foco de atenção necessita estar ora na nota que se toca (piano), ora na nota que se escuta do sopro. 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 (2011, p.283) denomina 'controle e retroinformação': na medida em que se escutam os sons tem-se a possibilidade de modificar a emissão dos próximos e assim alterar o direcionamento de uma frase, como dito

2 Aqui cabe considerar a diferença entre os transientes de ataque destes instrumentos. Oboé: entre 20 e 50 milissegundos; Fagote: entre 20 e 100 milissegundos; Piano: entre 15 e 30 milissegundos. O transiente de ataque pode ser explicado como a diferença de tempo entre o momento em que o som se torna audível e o momento do seu ataque ao instrumento.

anteriormente, ou ajustar uma dissincronia que possa ocorrer momentaneamente na realização do excerto exemplificado.

3.3 Atenção Sustentada

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. Também, é 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 naquele momento da tarefa. Tal capacidade varia com o passar do tempo na vida da pessoa. Em geral, diminui. Para Dalgalarondo:

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. (2008, p.104)

Ao encontro do que afirma o autor, também Kahneman (1973) 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 para 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 afirma que o estado de excitabilidade passa a se tornar prejudicial ao desempenho da tarefa quando extrapola 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). 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 do 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 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 objetivo confiado ao 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 4:

Figura 4

'Atenção sustentada' em Batuque da suíte orquestral Reisado do Pastoreio de Lorenzo Fernandez. C: 1-6.

Fonte: LORENZO FERNANDEZ (Pinto, 2004, p. 103); 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* é, em linhas gerais, 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 5:

Figura 5

‘Atenção sustentada’ em Batuque da suíte orquestral *Reisado do Pastoreio* de Lorenzo Fernandez. C: 42-48.

Fonte: LORENZO FERNANDEZ (Pinto, 2004, p. 107); dos autores.

A repetição de uma estrutura rítmico melódica de curta duração, tal como é o caso do ostinato apresentado pelo piano na Figura 4, pode ser mais facilmente automatizada, restando pouca exigência de emprego da atenção (Magill, 2011). Porém, conforme mostrado na Figura 5, de um súbito momento a outro, em intervalo de uma breve pausa de colcheia, a escrita troca de função deixando seu papel de *ostinato* e passando ao de dobramento da linha melódica principal. 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 mudar de função, se possa disponibilizar os recursos atencionais necessários à nova tarefa exigida, ou seja, à execução dos acordes em *ff* que constituem o dobramento do tema principal da peça no compasso 43 (em verde, na Figura 5).

Outra situação bastante frequente, considerando a sustentação da atenção ainda no âmbito da função de acompanhamento (função 4), é a repetição de um padrão de escrita que depois de algumas vezes apresenta subitamente uma modificação importante. Novamente a atenção pode ser surpreendida. Por mais simples que sejam os acompanhamentos, o pianista colaborador necessita da capacidade de atenção sustentada para que possa dispor de maior foco de atenção nos momentos seguintes em que é requerida maior exigência de processamento de informação e execução de resposta aos estímulos. Pode-se dizer que, por conta desses fatores, com certa frequência são presenciados erros de execução em passagens musicais de escrita simples ocasionados pela dispersão do foco de atenção, induzidos pela estrutura da escrita que sugere um baixo nível de vigilância, frequentemente associado à execução automática, irrefletida³.

Percebe-se que a tarefa de manter o foco de atenção em um único alvo torna-se uma tarefa progressivamente mais difícil. Voltando ao contexto musical, especialmente nos acompanhamentos que se repetem e acabam constituindo padrões, quanto mais perduram, maior é a chance de induzirem à dispersão do foco de atenção. Em decorrência disso, mais esforço se requer para reconcentrá-lo novamente à música nos casos de necessidade onde a escrita subitamente se torna mais complexa, como é possível notar no exemplo a seguir (Figura 6):

3 Esses exemplos relacionam-se com o que explicam Schmidt e Lee (2012) sobre reduções de vigilância. O autor ressalta que a Guerra Mundial na sua etapa de 35 a 45 impulsionou as pesquisas sobre atenção sustentada por conta dos operadores de radar que vigiavam à procura de aviões inimigos. Um dos experimentos consistia em observar um ponteiro de um aparelho semelhante a um relógio que se movia de segundo a segundo. Porém, ocasionalmente, após longos intervalos, irregulares e imprevisíveis, o ponteiro se moveria em dois segundos. Constatou-se nesse experimento que a detecção desses saltos de dois segundos era confiável durante os primeiros trinta minutos de vigilância.

Figura 6

Atenção sustentada no terceiro movimento do concerto para flauta e orquestra em sol maior de Mozart. C: 35 – 44.



Fonte: MOZART (Breitkopf und Härtel, 1894, página 30); dos autores.

O acompanhamento realizado pelo piano forma um padrão estrutural nos quatro compassos a contar da letra 'I' (trecho destacado em azul). É considerável o grau de exigência de atenção que ocorre nos compassos 40 e 42 (destacados em vermelho), o que se explica pela digressão do padrão até então estabelecido. Soma-se a isso o fato de o desenho estrutural presente no compasso 41 apresentar a mesma estrutura do padrão de 'I', fazendo dos compassos 40 e 42 dois momentos pontuais distintos onde subitamente se tem mudança de estrutura de delineamento das vozes e incremento na textura.

A capacidade de sustentar a atenção neste ponto é fator crucial para que no momento da ruptura do padrão o pianista esteja programado para executá-la. A dispersão de foco induzida pela repetição dos acordes reiterada desde o compasso 36 pode conduzir a atrasos e interrupções no compasso 40, onde o foco é novamente atraído pela novidade que tal ponto representa dentro desse breve e simples trecho, porém, nesse caso não teria havido tempo para programar uma resposta aos novos estímulos ali contidos.

Ao observar-se o papel da atenção sustentada se detectam causas para erros de execução de materiais musicais que muitas vezes não apresentam grandes complexidades, embora

consistam em desafios do ponto de vista atencional, pelas razões expostas.

3.4 Atenção Concentrada

O último tipo de atenção, a ‘concentrada’, 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. Em havendo muitas operações mentais envolvidas, característica de uma tarefa complexa, 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 7, 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, liderando 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. Este é um momento em que convém ao violino orientar-se pelo influxo temporal engendrado pela estrutura rítmica presente na parte do piano, cuja execução solicita alto grau de concentração para se obter uma realização de conjunto satisfatória:

Figura 7

Atenção concentrada no scherzo em dó menor para violino e piano de Brahms. C: 79-91.



Fonte: BRAHMS (Henle Verlag, 1980, página 21); 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), é ponto de dúvida se tarefas de alta complexidade são passíveis de automatização em sua integralidade.⁴

A atenção concentrada é semelhante à seletiva, mas esta consiste no ato contínuo ao de seleção, enquanto aquela se resume à escolha de uma informação a ser contemplada em um determinado momento. Conforme se verifica, os tipos de atenção são complementares e intercambiáveis em um fluxo contínuo durante a execução de tarefas.

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

4 Magill defende que, nestes casos, partes menos complexas da tarefa estariam sendo desempenhadas por automatismo, enquanto partes mais complexas seguiriam demandando maior intensidade de aplicação atencional. Este tema acerca do processo de automatização em distintas gradações conforme o nível de complexidade das partes da tarefa pode ser mais bem compreendido nos estudos e experimentos de Logan (1998), principal referencial que alicerça as assunções de Magill acerca da automatização de tarefas complexas.

TIPO	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
<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
<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: Batuque
<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

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, na qual 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 ao ato 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 visando seu melhor aproveitamento e conseqüentemente maior eficácia no resultado de leitura.

Referências

- Arôxa, R. (2013). *Leitura à primeira vista: perspectivas para a formação do violonista*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.
- Brahms, J. (1980). *Sonatas para Clarineta e Piano*. Duisburg: Henle Verlag.
- Brahms, J. (1980). *Sonatas para Violino e Piano*. Duisburg: Henle Verlag.
- Póvoas, M. B. C. (1999). *Controle do movimento com base em um princípio de relação e regulação do impulso mecânico: possíveis reflexos na otimização da ação pianística*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Cabral, M. R. (2018). *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.
- Cox, A. (2016). *Music and Embodied Cognition: Listening, Moving, Feeling and Thinking*. Indiana University Press.
- Dalgalarrondo, P. (2008). *Psicopatologia e semiologia dos transtornos mentais*. Porto Alegre: Artmed.
- Kahneman, D. (1973). *Attention and effort*. New Jersey: Prentice Hall.
- Lamas, A. (2013). *El hombre y su conducta*. Buenos Aires: Instituto de Estudios Filosóficos Santo Tomás de Aquino.
- Lima, R. (2005). Compreendendo os mecanismos atencionais. *Ciências & Cognição*, v. 06, p. 113-122.
- Logan, G. (1998). What is learned during automatization? II. Obligatory encoding of spatial location. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, v. 24, p. 1720-36.
- Magill, R. (2011). *Aprendizagem e Controle Motor*. São Paulo: Phorte editora.
- Mozart, W. A. (1894). *Concerto para Flauta e Orquestra KV 313 em Sol maior*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.



- Pinto, A. C. (2004). *Uma análise do Batuque da Suíte Orquestral Reisado do Pastoreio de Oscar Lorenzo Fernández*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, SP, Campinas.
- Poulenc, F. (1926). *Trio para Oboé, Fagote e Piano*. Copenhaguen: Wilhelm Hansen, 1926.
- Schmidt, R.; Lee, T. (2016). *Aprendizagem e Performance Motora*. Porto Alegre: Artmed.
- Sloboda, J. (2008). *A mente musical: a psicologia definitiva da música*. Tradução: Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: Eduel.
- Tchaikovsky, P. I. (1900). *Concerto para violino e orquestra Op. 35 em Ré maior*. Leipzig: Eulemburg, 1900. Partitura, 47 páginas. Violino e redução orquestral para piano.