DOI 10.20504/opus2023.29.15

Expertise e autoavaliação na elaboração de arranjos para piano solo: um estudo exploratório

Vinícius Bastos Gomes
https://orcid.org/0000-0001-5874-8458
(Universidade Federal do Paraná, UFPR / Departamento de Artes, Curitiba-PR, Brasil)

Alfonso Benetti
https://orcid.org/0000-0003-1370-0447
(Universidade de Aveiro, UA / Instituto de Etnomusicologia, Aveiro, Portugal)

Danilo Ramos
http://orcid.org/0000-0003-4444-4853
(Universidade Federal do Paraná, UFPR / Departamento de Artes, Curitiba-PR, Brasil)

Resumo: O objetivo do presente estudo foi verificar quais foram os critérios utilizados por pianistas intérpretes-arranjadores-improvisadores na realização de um arranjo para piano solo de forma a observar a influência da expertise sobre a realização da tarefa. Primeiramente, 18 pianistas divididos em três grupos de diferentes níveis de expertise (de elite, intermediário e iniciante) realizaram um procedimento de autoavaliação tendo por base a gravação de arranjos autorais elaborados para este estudo. Posteriormente, seus depoimentos foram analisados segundo o modelo de análise de conteúdo proposto por Laurence Bardin (1977), envolvendo a categorização de tópicos relevantes referidos por eles próprios. Os resultados indicaram que os grupos de elementos pertinentes à avaliação das performances estavam relacionados ao tempo, à estrutura, à melodia, à harmonia, à intencionalidade do intérprete, à sonoridade, à instrumentação e ao comportamento do músico na execução das peças. Os concernentes ao tempo foram os que impactaram de forma semelhante as avaliações dos pianistas dos três grupos, enquanto os relacionados à sonoridade e à intencionalidade do intérprete demonstraram maior divergência nesse quesito. Conclui-se que, embora haja fatores comuns à autoavaliação de pianistas de diferentes expertises, o foco em aspectos abstratos predomina entre os participantes de nível mais elevado, enquanto os relacionados a elementos técnicos predominam entre os demais.

Palavras-chave: Cognição musical. Performance pianística. Jazz. Música brasileira.

Expertise and self-assessment in creating arrangements for solo piano: an exploratory study.

Abstract: The objective of this study was to examine the criteria used by pianist performers-arrangers-improvisers in creating solo piano arrangements and observe the influence of expertise on executing this task. Initially, 18 pianists, divided into three groups with different levels of expertise (elite, intermediate, and beginner), conducted a self-assessment based on recordings of original arrangements prepared for this study. Subsequently, their statements were analyzed following the model proposed by Laurence Bardin (1977), involving the categorization of relevant topics mentioned by the pianists themselves. The results indicated that the elements relevant to the evaluation of performances were related to tempo, structure, melody, harmony, interpreter's intentionality, sonority, instrumentation and performer's behavior when performing the pieces. Tempo-related factors had a similar impact on the evaluation of pianists from all three groups, while aspects related to sonority and the interpreter's intention showed greater divergence among them. In conclusion, the study found that self-assessment among pianists with different levels of expertise revealed common factors. However, participants with higher levels of expertise tend to focus more on abstract aspects, whereas technical elements are more dominant among the others.

Keywords: Musical cognition. Piano performance. Jazz. Brazilian music.

GOMES, Vinicius Bastos; BENETTI, Alfonso; RAMOS, Danilo. Expertise e autoavaliação na elaboração de arranjos para piano solo: um estudo exploratório. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 29, p. 1-19, 2023. http://dx.doi.org/10.20504/opus2023.29.15

Recebido em 7/3/2022, aprovado em 30/6/2023, publicado em 14/12/2023

Um expert pode ser definido como alguém amplamente reconhecido como uma fonte consistente e fundamentada de conhecimento, técnica e/ou habilidade, cuja capacidade de julgamento é dotada de criticismo e autoridade, corroborada pelo público ou por seus pares. Nesse sentido, a expertise refere-se ao conjunto de características, habilidades e/ou conhecimentos que distinguem certos indivíduos de outros com menor experiência. Uma performance em nível de expert, portanto, consiste em um evento mensurável e reprodutível nos mais variados domínios do conhecimento humano (ERICSSON, 2006: 3).

De acordo com Chi (2006: 23), estudos acerca da expertise têm mostrado que experts de diversos campos do conhecimento apresentam características em comum. Um exemplo é a capacidade de execução de tarefas relativas às suas áreas de atuação de maneira eficiente e com mínimo dispêndio de esforço cognitivo (maior automaticidade em comparação com a execução de pessoas com menor nível de excelência). Além disso, a expertise está associada à capacidade de representação mental dos indivíduos[1], o que faz com que os conceitos estejam interrelacionados de maneira significativa e as memórias sejam contextuais e acessíveis (HOFFMAN, 1998: 85). Isso significa que os experts se diferenciam dos não experts por sua organização, extensão e potencial de recriação interna das tarefas do domínio em que atuam de forma mais detalhada.

Novamente segundo Chi (2006: 24), duas restrições comportamentais estão relacionadas às características de um expert: uma referente a um **domínio** específico – ou seja, um indivíduo costuma ser considerado como tal em apenas uma área, devido à quantidade de tempo e de prática deliberada[2] necessários para que a expertise seja alcançada; e outra referente a um **contexto** dentro de um domínio específico – ou seja, indivíduos são considerados experts em um contexto, mas não necessariamente em outro, dentro de um mesmo domínio.

No domínio da música, essas características também podem ser observadas. Lehmann e Gruber (2006: 458) afirmam, a título de exemplo, que o caminho trilhado em direção à expertise musical está relacionado a adaptações fisiológicas, perceptivo-motoras e cognitivas. As adaptações fisiológicas podem ser percebidas quando se compara, por exemplo, o controle pulmonar, que é maior em cantores e instrumentistas de sopro que em outros instrumentistas ou não músicos. As adaptações perceptivo-motoras entreveem-se na maior capacidade demonstrada por músicos de discriminação de tons e timbres, além de na maior velocidade e acurácia em tarefas mecânicas. Finalmente, as adaptações cognitivas podem ser averiguadas, principalmente, na memória e na agilidade para resolução de problemas desenvolvidas pelos músicos. O acesso mais rápido e amplo a informações necessárias para a realização de tarefas musicais e a maior capacidade de memorização (que ocorre geralmente em situações nas quais os indivíduos estão mais habituados, como quando expostos à música tonal) parecem ser consequências do desenvolvimento da expertise e do conhecimento específico no domínio da música.

Além disso, a influência do contexto também se manifesta na expertise musical, e isso pode ser verificado ao se observar habilidades como a leitura musical. Enquanto tradições musicais escritas exigem certos graus de desenvolvimento dessa habilidade (como na música de concerto europeia), outras

[1] Refere-se a uma estrutura cognitiva que pode ser acessada de forma rápida e detalhada durante qualquer ação, de modo que o indivíduo a execute em nível de excelência (ERICSSON; POOL, 2016: 119).

[2] Trata-se de uma atividade altamente estruturada cujo objetivo explícito é melhorar o desempenho em alguma área, sendo realizada tipicamente com o acompanhamento de um professor ou treinador, que tem por função a criação das tarefas e a avaliação do desempenho alcançado no treinamento (ERICSSON; KRAMPE; TESCH-ROMER, 1993: 368).

culturas de tradição oral têm por mais importantes outras competências, como o desenvolvimento auditivo, resultando em que alguns de seus expoentes não saibam ler partituras. Além disso, há indícios de que as práticas musicais mudam de acordo com a forma com que os músicos e ouvintes, conscientemente ou não, desenvolvem, praticam, implementam, ensinam e atualizam os vários tipos de pensamentos e conhecimentos musicais que se fundem a suas ações (ELLIOT; SILVERMAN, 2015: 208).

Por fim, uma das correlações perceptíveis entre a aquisição da expertise e a maneira como os indivíduos praticam é o ganho de autonomia para a prática. De acordo com Ericsson e Pool (2016: 59), esse fato pode ser explicado especialmente pela melhora da representação mental de um indivíduo em relação ao domínio praticado. Essa melhora traz uma maior capacidade de percepção da qualidade da própria performance e aumenta a capacidade de autoavaliação, o que diminui a necessidade de observações de técnicos ou professores a respeito da sua performance (ZIMMERMAN, 1990: 11). Assim, questiona-se: uma vez que a expertise está associada ao aumento da capacidade de autojulgamento da qualidade de uma performance, seria possível afirmar que indivíduos de diferentes níveis de expertise musical observam diferentes aspectos na apreciação de suas próprias performances?

É possível constatar a existência de um grupo de pianistas (como os jazzistas ou pianistas associados à prática do repertório dito "popular"[3]) cuja prática exige, além do refinamento técnico/mecânico próprio à execução musical, a capacidade de criação de arranjos e a improvisação. Isso significa que a alteração de elementos musicais sintáticos (ELLIOT, 1995: 5), como a escolha da distribuição das vozes dos acordes que executam ou, até mesmo, a escolha dos acordes que fazem parte da progressão da peça executada (além de várias outras decisões), muitas vezes em tempo real, é indissociável da atividade interpretativa propriamente dita. Ainda que muitas dessas práticas sejam comuns no âmbito do jazz, improvisação livre e práticas de experimentação musical, parece não ser consenso a aceitação, pelos próprios músicos, de terminologias específicas para designar as suas próprias atividades. Desse modo, pelas atividades realizadas pelo grupo específico de pianistas envolvido neste estudo, cada participante foi denominado "intérprete-arranjador-improvisador" (I-A-I)[4].

Assim, com vistas a compreender de maneira contextual a relação entre as características supramencionadas, o objetivo do presente estudo foi verificar os principais critérios utilizados por pianistas intérpretes-arranjadores-improvisadores de diferentes níveis de expertise no que diz respeito à autoavaliação da execução de um arranjo para piano solo.

[3] No âmbito deste artigo, "pianista popular" refere-se ao indivíduo cuja prática musical não está somente vinculada ao uso de uma partitura, como nos moldes da música de concerto europeia, mas ao uso de guias oriundos de melodias cifradas (*lead sheets*), frequentemente encontradas em *songbooks* ou *real books*, das quais o conhecimento prévio sobre a aplicação de conteúdos relacionados à harmonia e improvisação (conceituados prévia e teoricamente) são pré-requisitos para a realização musical.

[4] Neste artigo, será utilizada a sigla I-A-I para designar o pianista "intérprete-arranjador-improvisador".

1. Método

A pesquisa realizada neste estudo foi de carácter quase-experimental, cujo método constitui uma classe de estudos de natureza empírica que exclui duas características usuais da experimentação: o controle completo das variáveis observadas e a aleatoriedade na seleção dos grupos (CAMPBELL; STANLEY, 1963: 1). A técnica utilizada para a coleta de dados foi a análise de tarefas pré-estabelecidas, que consiste em um tipo de procedimento no qual o indivíduo investigado se submete a um conjunto de tarefas a serem desempenhadas, conforme a instrução do pesquisador (ERICSSON; SIMON, 1993: 314).

O estudo envolveu 18 pianistas divididos em três níveis de expertise: seis experts de elite, seis pianistas de nível intermediário e seis pianistas iniciantes, tendo sido a metade da amostra submetida ao procedimento em Portugal e a outra metade, no Brasil. Os participantes do grupo de elite foram escolhidos estrategicamente por serem experts reconhecidos no âmbito dos pianistas I-A-I. Os critérios para a escolha foram adaptados do estudo de Després, Burnard, Dubé e Stévance (2017: 8): serem detentores de conhecimentos musicais contextuais reconhecidos pelos pares, terem gravado pelo menos um álbum como líder do grupo[5] e terem participado de importantes festivais de música instrumental como *performers*. Os participantes dos grupos intermediários e iniciantes foram indicados por renomados membros da comunidade musical acadêmica e teve em conta as suas atuações em contextos musicais em ambos os países. Ademais, também foi considerada a própria autoavaliação do pianista quanto ao seu histórico musical.

A validação da classificação dos participantes nos grupos propostos envolveu uma avaliação feita por três juízes externos, os quais são detentores dos graus de graduação ou pós-graduação em música, com carreiras musicais e acadêmicas dedicadas principalmente ao desenvolvimento de áreas como o jazz ou a música popular brasileira. Todos atuam/atuaram como músicos e professores. O procedimento de validação incluiu a escuta das gravações utilizadas neste estudo e a classificação das performances nos níveis referidos anteriormente: de elite, intermediário e iniciante. Após a avaliação dos juízes, as seguintes alterações foram realizadas nos grupos previamente constituídos: um integrante do grupo dos iniciantes passou para o grupo dos intermediários e vice-versa. Tais alterações ocorreram, sobretudo, com base na pergunta "Na sua opinião, em que nível de expertise esse pianista se encaixaria?", que, levando em conta os áudios enviados (os juízes não sabiam a classificação preliminar dos participantes), tornou necessárias as alterações por estarem em maioria de votos.

No que diz respeito aos materiais, foram utilizados o aplicativo Gravador de Áudio, instalado em um celular Motorola MotoG; um gravador Zoom HN4; os pianos presentes nas salas disponíveis; e fones de ouvido da marca Koss Porta Pro. A transcrição dos relatos foi feita com a ajuda do pacote de aplicativos Documentos (Google); complementarmente, o programa NVivo foi utilizado para a análise de conteúdo.

Com exceção dos participantes de elite, em cujo histórico já constavam gravações ao vivo dos temas dos arranjos utilizados neste estudo, a instrução dada aos pianistas foi a de que cada participante deveria preparar um arranjo completo de uma peça escolhida pelos participantes do grupo de elite, de modo que houvesse um arranjo para cada peça por participante também nos outros grupos. As peças escolhidas foram as seguintes: (1) *All the things you are*, de Jerome Kern; (2) *Caravan*, de Duke Ellington, Irving Mills e Juan Tizol; (3)

[5] Situação em que o álbum lançado leva o nome do músico ou que fique evidente a liderança exercida, ainda que seja realizado em grupo. Exemplo: Bill Evans Trio.

Autumn leaves, de Joseph Kosma; (4) *Penny Lane*, de John Lennon e Paul McCartney; (5) *Canto de Ossanha*, de Baden Powell e Vinicius de Moraes; e (6) *Eu não existo sem você*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes[6]. Nas instruções para os arranjos, não constavam restrições, ou seja, não havia indicações de técnicas ou normas a serem utilizadas, podendo os participantes trabalhar de forma livre. A única exigência foi a de que o arranjo tivesse, ao menos, um momento de improvisação, também livre.

No dia e locais previamente combinados, os pianistas encontraram-se com um dos pesquisadores em salas preparadas para a gravação. As peças foram gravadas em uma única sessão, para as quais cada pianista teve duas oportunidades. Após a realização das gravações, seguiu-se o procedimento da análise de tarefas[7]. Foram distribuídos fones de ouvidos aos participantes junto com a seguinte instrução:

> "Agora, nós faremos uma audição comentada das peças gravadas. Com a pergunta 'do que gosta e não gosta em seu arranjo-performance?' em mente, você terá o direito de pausar o áudio sempre que quiser para respondê-la. Caso não pause, a execução será pausada automaticamente a cada sessenta segundos. A pergunta abrange qualquer tipo de aspecto criativo/interpretativo que você julgar importante comentar sobre as gravações."

A opção metodológica de não fornecer critérios prévios para os participantes justifica-se pela escassez de pesquisas em que os pianistas I-A-I tenham sido objeto de estudo. Nesse sentido, o fornecimento desses critérios poderia induzi-los a respostas previamente categorizadas, o que não corresponderia aos objetivos e ao caráter de um estudo exploratório. A aplicação desse procedimento teve a duração de 35 a 50 minutos.

Após a transcrição das autoavaliações de todos os participantes, os dados foram categorizados a partir dos pressupostos da análise de conteúdo, uma técnica de pesquisa que visa a obter inferências válidas e replicáveis dos dados em seu contexto (BARDIN, 1977: 28). Tal investigação, seguindo o modelo referido, incluiu três etapas: pré-análise, exploração do material e tratamento e interpretação, por meio de formulação das estatísticas descritivas, sínteses e inferências.

A pré-análise "corresponde a um período de intuições que, ao mesmo tempo, tem por objetivo tornar operacionais e sistematizar as ideias iniciais, de maneira a conduzir um esquema preciso do desenvolvimento das operações sucessivas, num plano de análises" (BARDIN, 1977: 95). Nessa fase, portanto, ocorreu uma leitura superficial e a formulação das primeiras impressões com relação ao material. A exploração do material, por sua vez, relaciona-se à fase das "escolhas das unidades de codificação e categorias" (BENETTI, 2013: 69). Essa etapa consiste, especialmente, na decodificação do material em categorias e é especialmente encontrada na seção de resultados do presente trabalho. Por fim, o tratamento dos resultados e interpretação equivale à fase em que "os resultados brutos são tratados de maneira a serem significativos e válidos" (BARDIN, 1977: 101). Nessa etapa, são realizadas operações que permitem,

[6] Os números nas músicas identificam os pianistas que as executaram. Exemplo: a música 1 foi executada por três participantes, sendo um do grupo de elite, outro intermediário e outro iniciante, E assim por diante com cada uma das outras músicas. Assim, quando a apresentação dos relatos dos participantes se referir ao pianista intermediário 4, por exemplo, subentende-se que este participante seja o pianista de nível intermediário que executou a música *Penny Lane*.

[7] As gravações foram feitas apenas pelos participantes intermediários e iniciantes, já que os experts de elite já possuíam as gravações das músicas, disponíveis em seus respectivos álbuns. Nesse sentido, a análise de tarefas desse último grupo foi iniciada sem o procedimento de gravação do arranjo.

especialmente, a síntese do material e a corroboração dos achados das etapas anteriores. Esse procedimento pode ser mais bem localizado na discussão do presente trabalho.

2. Resultados

A Tabela 1 apresenta a categorização estabelecida segundo os depoimentos dos participantes conseguida a partir a partir da pré-análise e da exploração do material. Seus itens estão dispostos de acordo com a quantidade de menções nos relatos dos pianistas envolvidos no estudo.

Conforme ilustra a Tabela 1, as observações relacionadas ao grupo dos elementos relacionados ao tempo, como variações agógicas e aspetos rítmicos, foram os elementos com o maior número de menções pelos pianistas no âmbito da avaliação de suas performances, independentemente do seu nível de expertise. Elementos dessa categoria (como escolhas de andamento, execução de *rubatos*, complexidades na execução rítmica) foram citados diversas vezes, principalmente como uma deficiência da execução. A título de exemplo, sobre os elementos relacionados, referencia-se a percepção de que a música fora executada em um andamento mais rápido do que o planejado ou de que houvera uma mudança de andamento não desejada durante a performance, como no excerto a seguir:

> E eu gosto de ouvir as flexibilidades do tempo, né? Dos temas acelerarem e atrasarem, eu gosto disso. Mas aqui, há uma altura aqui, que acho que está demasiado a correr (Pianista Expert 3).

Essas ilustrações foram recorrentes entre os depoimentos, assim como a percepção de imprecisões rítmicas da performance, como pode ser percebido no excerto seguinte:

> O ritmo 'tá [*sic*] muito precipitado. Não se percebe a quadratura do tema porque eu como muitos tempos de repente (Pianista Intermediário 3).

Ademais, um outro participante do mesmo grupo afirmou o esforço pessoal no sentido de deixar o pulso claro, de ser compreensível como um elemento-base de segundo plano na performance, como no exemplo:

> Aí eu senti essa mesma sensação de ter muito esforço para falar que agora tem pulso. Aí não sei, acho que já é uma busca pessoal, mas acho que poderia ser mostrar que tem pulso sem falar que tem pulso (Pianista Intermediário 4).

Conquanto as observações sobre o grupo de elementos relacionados ao tempo tenderam a revelar aspectos negativos das performances, algumas observações também demonstraram o contrário: um dos participantes (Intermediário 2) mostrou-se satisfeito com a alternância fluida de pulsos que conseguira realizar durante a performance no sentido de proporcionar contraste e reforço das características expressivas da execução. No geral, variações de agógica, como *acelerandos* e *ritardandos* agradaram o participante, uma vez que foram compreendidas como recursos expressivos que costumeiramente ocorrem em suas performances.

Elementos relacionados ao tempo	**Experts de elite**	**Nível intermediário**	**Iniciantes**	**Total**
Andamento	3	4	1	8
Ritmo	1	2	2	5
Elementos relacionados à estrutura da música				
Interligação entre as partes	1	1	3	5
Contraste	0	1	1	2
Narrativa	0	1	1	2
Repetição	1	0	1	2
Elementos relacionados à melodia da música				
Improviso	0	2	3	5
Execução da melodia	1	1	1	3
Contraponto	0	2	0	2
Relação escala/acorde	1	0	0	1
Elementos relacionados à harmonia da música				
Rearmonização	0	2	2	4
Mão esquerda	0	2	2	4
Comping[8]	0	1	1	2
Caminho harmônico	1	0	0	1
Elementos relacionados à intencionalidade do intérprete				
Perda positiva do controle	3	2	0	5
Perda negativa do controle	2	0	0	2
Comunicação da intenção	0	2	0	2
Elementos relacionados à sonoridade				
Dinâmica	0	2	3	5
Densidade	0	1	1	2
Diferenciação de planos	0	1	0	1
Toque mais fluido	0	1	0	1
Elementos relacionados à instrumentação				
Dificuldades técnicas ao piano solo	0	0	2	2
Dificuldades psicológicas na execução solo	1	0	1	2
Elementos relacionados ao comportamento do músico				
Ansiedade	1	0	0	1
Respiração	0	1	0	1

Tab. 1: Categorização dos depoimentos dos pianistas participantes da pesquisa mencionados durante o procedimento de análise de tarefas empregado no estudo. Os números representam a quantidade de pianistas que se referiram às categorias de análise utilizadas. Fonte: Elaborada pelos autores.

[8] Abreviatura de "acompanhamento". Segundo Levine (1989: 223), no contexto do jazz, é o que o pianista toca enquanto o solista desenvolve a improvisação ou durante passagens orquestrais.

Com onze citações e constituindo o segundo grupo de categorias com mais referências (juntamente com elementos relacionados à melodia e à harmonia das músicas), encontra-se a categoria "estrutura da música". Assim, a estruturação e reestruturação das músicas executadas também foram critérios frequentemente utilizados pelos pianistas nas suas autoavaliações. Além disso, uma espécie de discurso musical paralelo à estruturação da escrita discursiva-verbal – que geralmente apresenta introdução, desenvolvimento e conclusão (BERLINER, 1994: 262) – foi considerada um importante aspeto no que diz respeito ao julgamento das execuções, independentemente de ter sido ou não planejada, uma vez que os arranjos diferem entre si a nível de estruturação prévia (alguns dos pianistas executaram arranjos seguindo um formato pré-concebido, enquanto outros seguiram modelos de concepção desapegados de uma formulação estrutural prévia).

Entre os critérios mais específicos dessa categoria, os elementos utilizados pelos pianistas para conduzir a música de uma seção a outra, seja por meio da finalização de uma seção de improviso, seja por partes pré-concebidas dos arranjos, foram também bastante referidos. Como exemplo, em um dos relatos, um pianista do grupo de elite (Participante 2) demonstrou-se insatisfeito com a maneira como conduzira um trecho a outro; em outra ocasião, um dos participantes do grupo de nível intermediário (Participante 6) demonstrou estar satisfeito com a conexão entre as partes ou seções da música que executara. É necessário apontar para o fato de que grande parte dos pianistas explicou ter deixado esses elementos dos arranjos para uma tomada de decisão no momento da performance, assumindo riscos e surpresas com os resultados obtidos.

Ademais, embora tenha sido mencionada de maneira explícita apenas duas vezes, a ideia de que o arranjo-performance-improviso necessita de "contar uma história" perpassa grande parte dos comentários. Assim, esse elemento pode sobrepor outros, desde que contribua para sua narrativa[9].

Um outro grupo de elementos dentre os mais referidos está relacionado a aspectos melódicos, sendo a improvisação melódica[10] o elemento mais mencionado na avaliação das performances gravadas. Diversos exemplos podem ser encontrados nos relatos dos participantes ao trazerem questões melódicas que são percebidas durante a improvisação, como no seguinte:

> O solo, como eu disse, podia ter sido mais alargado, podia ser mais longo, podia ser mais bem-organizado, no sentido de começar com menos notas e depois desenvolver as ideias de uma forma mais calma. Acho que a minha performance peca por isso, por ter feito muitas notas no início e pronto, ficou um bocado, se calhar, descontrolado (Pianista Iniciante 2).

Em contrapartida, nem sempre os comentários feitos pelos participantes a respeito de suas improvisações foram negativos. Alguns deles, inclusive dos grupos dos iniciantes e intermediários, demonstraram-se satisfeitos e até mesmo surpresos com esse aspecto de suas performances. Essa constatação pode ser percebida em excertos nos quais, por exemplo, um pianista do grupo dos iniciantes

[9] Berliner (1994: 18) se concentra nessa capacidade em uma relação mais específica com a prática da improvisação no contexto do jazz, demonstrando o apreço que os membros dessa comunidade possuem por um desenvolvimento de ideias e uma execução que leve em conta recursos dramáticos, como a construção narrativa que atinja um clímax, por exemplo.

[10] Refere-se à improvisação com foco na melodia principal – aqui relacionada à criação de frases sobre uma harmonia pré-concebida. Outras formas de improvisação utilizadas pelos participantes foram, por exemplo, a rearmonização e a criação de contrapontos.

declarou que seu improviso oscilara em termos qualitativos, prejudicando a performance, enquanto outro participante do grupo intermediário mostrou-se positivamente surpreso com o caminho melódico assumido.

Outro elemento citado pelos pianistas ao avaliar as suas performances foi a maneira como tocaram/manipularam as melodias. Alguns dos participantes referiram como positivo o fato de as terem executado de modo *cantabile*, outros mencionaram que o fato de terem inserido intervalos – como segundas vozes – enriquecera a performance. De modo geral, os participantes demonstraram estar satisfeitos com a forma com que executaram as melodias dos arranjos, apesar de alguns deles comentarem alguns "deslizes", como esbarrões ou mesmo a execução de notas não previstas.

Somado a isso, dois pianistas mencionaram a execução de contrapontos. É importante salientar que ambos alegaram que os contrapontos realizados não foram fixos ou escritos, o que contribuiu para comentários negativos quanto à sua execução. Esses participantes mencionaram dificuldades técnicas e de raciocínio em tempo real para que os contrapontos fossem bem-executados e fizessem sentido com a música, como é possível perceber no depoimento seguinte:

> Ouvindo eu percebo que meus contrapontos tendem sempre, na mão esquerda, a chegarem nas fundamentais, o que não é de todo ruim, porque, afinal de contas, eu tenho que ouvir a fundamental, mas não é uma obrigatoriedade. Eu posso chegar em outros lugares, né? Enfim, de maneira geral, a minha observação é esta: eu preciso desenvolver esses contrapontos, essa liberdade na mão esquerda para conseguir ser mais intencional nos lugares que chego e também quando eu chego nesses lugares (Pianista Intermediário 6).

Quanto ao grupo de elementos relacionados à harmonia da música, a qualidade da rearmonização foi mencionada como um importante critério para autoavaliação. Nesse sentido, alguns participantes disseram ter gostado das escolhas harmônicas que fizeram, pois conferiram maior contraste à peça – como um dos pianistas do grupo intermediário (Participante 3), ao afirmar que a sua rearmonização "funcionou" para a música executada, ou seja, que suas escolhas harmônicas satisfizeram suas próprias expectativas ao longo da performance. De modo geral, índices relacionados a essa categoria mostraram que o uso de acordes diversos aos originais representou um critério qualitativo.

Menos voltado para a escolha dos acordes, um dos elementos também mencionado para a avaliação das execuções foi a qualidade do *comping* executado ou das figuras que faziam com a mão esquerda, que possuíam funções basicamente harmônicas nos arranjos apresentados. Muitas vezes, quando os pianistas não planejaram previamente uma figura a ser realizada na mão esquerda ou simplificaram o que viriam a fazer com essa mão para que tivessem mais liberdade para a improvisação, utilizaram essa técnica, que é comum ao jazz. Entretanto, nem sempre essa execução harmônica de complementação à melodia agradou os participantes.

Mais um elemento mencionado por alguns dos pianistas na avaliação de seus arranjos foi a presença de contrastes entre as partes da música ao longo da performance, obtidos por meio de alterações de elementos como acompanhamentos, dinâmica, densidade, entre outros, de modo que pudessem ser percebidas diferenças entre elas. Esse elemento foi mencionado como um dos responsáveis por criar interesse nas interpretações, uma vez que tem relação direta com a quebra de expectativas do ouvinte. Um dos participantes do grupo de nível intermediário (Pianista 6) justificou a utilização considerada por ele satisfatória de um elemento musical não usual na sua prática: o uso de *compings*, que classificou como "de almanaque". Apesar de essa classificação ter sido trazida de forma depreciativa pelo participante, ele

considerou o uso desse elemento em sua performance de maneira diferente em relação àquela aprendida em manuais, uma vez que se apropriara de inserções rítmicas mais fluidas, do melhor diálogo com a melodia e de *voicings* mais bem-escolhidas[11]. Segundo ele, o uso do *comping* foi utilizado de maneira proposital, tendo sido justificado por criar contraste em relação ao que ele vinha executando anteriormente. Isso significa que um elemento não apreciado (de modo geral) pelo pianista fora utilizado pontualmente, uma vez que o seu critério de escolha para o uso desse elemento não fora isolado, mas dentro de um contexto sonoro, como se pode perceber no excerto a seguir:

> Acho até que nesse momento foi uma aplicação meio almanaque de *comping* assim, entendeu? E não foi um problema, porque era um contraste tão grande com o que veio antes, que traz o ouvido de volta, né? Acho que isso é uma crítica de maneira geral para o meu improviso, assim, de contar mais uma história, assim (Pianista Intermediário 6).

Alguns pianistas dos grupos intermediário e iniciante relataram dificuldades na maneira de reconstruir a harmonia, por diversos aspectos. Um deles foi o rítmico: por exemplo, o momento em que os acordes causavam um conflito sonoro com a melodia; ou em momentos em que a harmonia marcava demasiadamente o tempo ou os primeiros tempos de cada compasso. Outro aspecto foi a dinâmica: por exemplo, quando reportaram a dificuldade em realizar o acompanhamento ou as figuras reservadas para a mão esquerda com menos volume do que as melodias executadas na mão direita. O desafio de executar acordes com muitas tensões foi outro aspecto relatado pelos pianistas desses grupos.

Vale destacar, porém, que nem todos os participantes mencionaram desapreço pela execução de seus *compings* ou acompanhamentos. Um dos pianistas do grupo dos intermediários, por exemplo, afirmou ter ficado satisfeito com a maneira com que os executou, comentando que, mesmo que preferisse uma execução com uma harmonia que privilegiasse a presença de contrapontos (uma execução "menos vertical"), soubera administrar uma harmonia em blocos, como se pode observar no excerto a seguir:

> Mas mesmo assim, mesmo pensando de maneira mais vertical, eu diria, a harmonia de maneira mais vertical, eu soube não fazer, não ter o mau hábito do *comping*, que era uma coisa que eu tinha bastante, aquela coisa completamente desconexa com o fazer melódico, né? (Pianista Intermediário 6).

Outro grupo de relatos apresentados pelos pianistas foi sobre a intencionalidade do intérprete. Esse elemento se refere à capacidade de realizar uma condução do material musical de forma a transparecer (na concepção dos entrevistados) algum tipo de sentimento ou caminho estritamente musical (como um improviso que, de fato, consegue chegar a um clímax), por exemplo. Muitos pianistas comentaram elementos que remetiam à intenção que tinham durante a execução das peças, principalmente no que concerne a terem conseguido ou não realizar aquilo que haviam planejado. Em alguns momentos, foi possível notar que se havia planejado um tipo de execução ou interpretação para a música, mas que, por motivos diversos, essa intenção prévia não foi alcançada. É perceptível também que a noção da intencionalidade varia durante a execução da peça, o que significa que, em alguns momentos das

[11] Refere-se à forma "fechada" com que o *comping* é apresentado nesses livros, por exemplo: 3-5-7-9 ou 7-9-3-5. Esses números se referem à forma com que os graus de um acorde devem ser tocados com a mão esquerda. No caso da aplicação do acorde de C7 ao primeiro exemplo, o pianista deve tocar Mi, Sol, Si bemol e Ré, enquanto no segundo exemplo o pianista deve tocar Si bemol, Ré, Mi e Sol. Levine (1989: 224) sugere que o estudante pratique ambos os formatos de *comping* em todos os tons, pelo ciclo das quintas, e, só após isso, aplique essa estrutura a algum repertório.

performances, esse aspecto fora conseguido, e em outros, não, como no exemplo a seguir, relatado por um pianista do grupo intermediário:

> Ficou muito melhor o sentido. Acho que a intenção foi melhor passada, mas acho que poderia ter respirado em algumas partes, com mais firmeza, respirado de verdade, ao invés do que eu fiz, sei lá... (Pianista Intermediário 4).

Nesse sentido, também foram mencionados momentos em que, em maior ou menor intensidade, algo escapou dos pianistas durante a performance: uma perda momentânea do controle. Notas esbarradas, acordes substituídos de maneira não intencional, melodias que não eram exatamente as planejadas para o momento, entre outros, foram mencionados pelos pianistas dos três grupos. Entretanto, na maioria das vezes, tais desvios foram encarados positivamente, como o acréscimo de algo inesperado e interessante ao arranjo, algo provavelmente situado fora das deliberações tomadas pelos pianistas. O depoimento abaixo, feito por um participante do grupo de elite, exemplifica pontualmente essa constatação:

> Então são coisas sujeitas a algumas imperfeições, mas eu ainda acho que a espontaneidade acaba valendo mais do que ficar com todas as cartas na manga, né? (Pianista Expert 4).

Ainda em relação à intencionalidade, foram constatadas duas menções em que as imperfeições geradas pela falta de controle pontual atuaram como algo prejudicial à performance, ambas no grupo de elite: na primeira, um pianista afirmou que sua performance continha "sujeiras" que não passariam para um projeto de disco; na segunda, outro participante enfatizou a ideia de que as imperfeições de uma performance são facilmente compensadas pela "energia" transmitida por ela. Os dois participantes explicaram que uma nota tocada errado, em algum momento, se tornou um mote para um improviso ou mesmo fez com que o I-A-I passasse a tocar sempre daquela maneira a partir da performance em que a "perda do controle" aconteceu.

O próximo critério de análise está relacionado à "sonoridade". Apenas os pianistas de nível intermediário e iniciantes o mencionaram. Nesse sentido, a dinâmica apareceu como um ponto central na avaliação. Essa questão apareceu de diversas maneiras, tanto no aspecto geral de dinâmicas empregadas ou num pensamento macroscópico, como em trechos curtos ou na diferenciação dinâmica entre as mãos direita e esquerda. Diversos aspectos foram levados em consideração para a concepção da dinâmica e também para a qualificação da performance. Três deles predominaram: (1) a dinâmica propriamente dita, em que pianistas dos grupos reconheceram ter tocado forte demais ou sem variação, no que concerne aos volumes pertinentes aos momentos da peça; (2) a densidade, como algo que contribuiu para a variação de sonoridade e de dinâmica da peça executada; e (3) a diferenciação entre os planos sonoros, numa espécie de mixagem em que o pianista deve conseguir definir quais elementos serão mais destacados no panorama da peça, tornando isso perceptível ao ouvinte.

Com relação à sonoridade, houve, ainda, menção à fluidez do toque. Um pianista do grupo intermediário considerou esse aspecto ao avaliar a gravação da performance realizada, alegando que poderia ter "arredondado mais o som", mostrando que a preocupação com sutilezas do toque fora, possivelmente, negligenciada, como se pode observar no excerto a seguir:

> Acho que poderia ser mais arredondado o som, na questão do toque. Talvez porque eu estava preocupado com uma precisão, preocupado em não errar. Meu toque foi bem pontiagudo, bem… Eu sinto assim, como se a pessoa estivesse tocando assim: essa nota, essa nota, essa nota, essa nota. Não tipo "olha essa frase", sabe? Tipo esse contorno melódico, ou o fim que dá tudo, né? Já no caso eu sinto que era assim: estou acertando todas as notas e preciso acertar todas as notas (Pianista Intermediário 4).

O próximo critério de análise utilizado sobre os relatos dos pianistas do presente estudo foi relacionado à instrumentação. Somente os pianistas de elite e os iniciantes trouxeram reflexões sobre esse critério – ou seja, grupos distantes em relação aos níveis de expertise investigados. Alguns dos pianistas de ambos os grupos parecem estar habituados a tocar em grupos, situações em que são responsáveis por executar outros elementos diversos à prática do piano solo. Assim, o fato de o contexto envolver o piano solo foi referido como um elemento influente na avaliação de sua performance, como se pode perceber no exemplo a seguir:

> Ficou tipo uma coisa… toco a mão esquerda e paro, depois toco a mão direita, ficou bem infantil assim (Pianista Iniciante 5).

Além disso, a falta de outros instrumentos foi também apontada como prejudicial ao resultado obtido por um participante do grupo de elite, como se pode constatar na seguinte afirmação, em que ele declara que teria mais liberdade de trazer novos elementos para a sua performance caso estivesse em grupo:

> Então faz falta, por exemplo, a ideia também é que não estou tocando em nenhum momento um *groove*. Não tem um *groove*, é simplesmente essas antecipações de mão esquerda. Então, seria legal ter uma banda num momento como esse. Pra dar um pouco mais de liberdade na hora que eu estou improvisando, de ter alguém tocando subdivisão, porque até então não tem subdivisão… é sempre com essas sextas antecipadas assim... (Pianista Expert 5).

Finalmente, o último critério de análise utilizado sobre os relatos dos pianistas participantes deste estudo foi referente à apropriação de estados psicológicos ou físicos para a caracterização das performances. Os pianistas dos grupos de elite e de nível intermediário fizeram-lhe menção. Tais menções não se referiram a como eles se sentiam durante a execução, tampouco ao fato de que essas características se configuram como traços perenes de suas personalidades, mas, sim, a como suas performances **soavam** naquele momento, de acordo com suas opiniões.

A primeira menção referente a este critério foi a de que a "performance soava ansiosa" (Pianista Expert 4), como se o pianista exagerasse na quantidade de frases improvisadas, acelerasse o andamento da música, dentre outras características, que, nesse caso, foram negativas. Um segundo aspecto, correlato, foi a reflexão feita por um pianista sobre a falta de respiração em sua performance. O termo é usado principalmente de maneira metafórica, sinalizando a falta de pausas e silêncios entre as frases musicais.

Após apresentados os principais resultados da pesquisa, a sessão seguinte apresenta a discussão deles com a literatura científica pertinente à área da expertise musical.

3. Discussão

A Tabela 2, a seguir, resume os critérios de análise empregados na presente pesquisa em função do nível da expertise dos pianistas envolvidos. Tais critérios estão dispostos em ordem decrescente quanto ao número de relatos encontrados:

Tipos de relato	Elite	Nível intermediário	Iniciantes	Total
Sobre o tempo da música	4	6	3	13
Sobre a estrutura musical	2	3	6	11
Sobre aspectos melódicos	2	5	4	11
Sobre aspectos harmônicos	1	5	5	11
Sobre a intencionalidade do intérprete	5	4	0	9
Sobre a sonoridade da peça	0	5	4	9

Tab. 2: Tipos de relatos mais mencionados pelos pianistas para avaliação de suas próprias performances durante a análise de tarefas, em função de seus respectivos níveis de expertise. Os números representam a quantidade de pianistas que se referiram às categorias de análise utilizadas. Fonte: Elaborada pelos autores.

Como descrito na tabela, seis categorias de análise figuram como predominantes: o tempo, a estrutura, a melodia, a harmonia, a intencionalidade do intérprete e a sonoridade da peça.

Dentre as categorias de análise apresentadas, os relatos mais referidos estiveram relacionados ao tempo. Ao descrever os elementos para avaliação de músicos improvisadores dentro do contexto do jazz, Berliner (1994: 265) refere os aspectos rítmicos como fundamentais para a qualificação de uma performance musical. Os dados encontrados neste estudo vão ao encontro das afirmações desse autor. Essa categoria de análise foi referida de maneira homogênea pelos participantes do estudo, afetando os três grupos investigados e demonstrando que oscilações em relação aos aspectos rítmicos da performance foram percebidas por todos.

Por um lado, os participantes mencionaram que variações no andamento são aceitáveis e até mesmo desejáveis, corroborando os resultados de Benetti (2013: 147), que demonstrou que esse tipo de variação é um componente elementar da expressividade musical. Esse aspecto fica ainda mais evidente pelo fato de as performances avaliadas nesta pesquisa terem sido realizadas ao piano solo, ou seja, sem um sistema de contrapesos que auxiliassem a estabilização desse elemento, como em uma performance em grupo. Por outro lado, os participantes demonstram a existência de um limite para essas alterações de andamento. Embora não quantificáveis matematicamente, o acelerar progressivo e não intencional de uma peça, por exemplo, pode levar à sensação de que as performances soam “ansiosas”, prejudicando-as, como foi relatado anteriormente.

Além disso, um dado obtido neste estudo que mais uma vez converge para as constatações feitas por Berliner (1994: 150) refere-se à preocupação excessiva com evidenciar o pulso através de parâmetros sonoros durante toda a performance. Segundo o autor, músicos iniciantes tendem a utilizar pouca variabilidade pulsatória como espécies de “muletas” para a sua execução, de modo a garantir o desenvolvimento da estrutura da peça. Tais percepções foram mencionadas pelos indivíduos deste estudo, especialmente os de níveis mais baixos de expertise, cujos relatos apontam que esse fator deixou a execução monótona.

Berliner (1994: 246) aponta, ainda, que um sinal de maturidade musical de improvisadores dentro do contexto jazzístico é a capacidade de manipulação que um músico apresenta em relação à arquitetura frasal, o que o torna apto a alterar seus desenhos, a apresentar soluções menos óbvias para movimentos e repousos rítmicos e, até mesmo, a sobrepor métricas secundárias às principais das músicas que executa. Os dados obtidos neste estudo corroboram as constatações do autor, na medida em que alguns dos pianistas participantes mencionaram elementos como a alternância entre momentos de características preponderantemente binárias e ternárias, além de alterações rítmicas fortuitas, seguidas de retornos às tendências principais das músicas, tanto do ritmo da melodia quanto do conjunto harmonia-melodia. Segundo eles, o uso apropriado desses elementos trouxe satisfação com relação às suas performances.

Além disso, foram utilizados pelos participantes alterações, manutenções e subversões de "levadas" (elementos essencialmente rítmicos e que demonstram um diálogo com as fontes que tende a aumentar com o nível de expertise) características aos gêneros aos quais as músicas tocadas pertencem, como samba, bossa-nova e jazz. Isso demonstra que uma capacidade de subversão e controle rítmico, opostos à monotonia referida como reflexo da insegurança de indivíduos "iniciantes" no tratamento rítmico, aparenta ser um elemento de grande importância para a qualificação das performances dos pianistas aqui estudados. Todos esses elementos apontam o grupo relacionado ao tempo como importante critério de avaliação da performance, o que demonstra tanto qualidades técnicas e mecânicas quanto qualidades expressivas dos participantes, corroborando pesquisas como as de Benetti (2013), Hunter e Russ (1996) e Berliner (1994).

O segundo grupo de critérios mais mencionado é o de estrutura musical. Um ponto interessante e passível de discussão com relação a esse elemento é a diferença no número de menções entre os participantes do grupo de elite e os participantes dos grupos de menor expertise, especialmente o dos iniciantes. Como referido, esses dados apontam para uma maior capacidade de planejamento de prazo mais longo com o aumento da expertise dos pianistas, independentemente do nível de organização prévia da performance realizada (BERLINER, 1994: 262. GAUNT; HALLAM, 2016: 469). Desse modo, a drástica redução no número de menções aos elementos estruturais pelos experts como critério de avaliação indica que foram menos surpreendidos por esse elemento, tanto positiva quanto negativamente. Isso sugere um maior senso de controle sobre a narrativa de suas execuções, principalmente por conta da menção de transições abruptas ou não programadas, adição de seções desnecessárias como forma de compensação a algo que havia saído do controle dos pianistas em um momento prévio, entre outros.

Duas outras categorias de análise apresentaram diferenças mais expressivas em função dos grupos de pianistas investigados: os relatos sobre a sonoridade e os sobre a harmonia. Com relação à sonoridade, não foram encontradas menções pelos participantes do grupo de elite, muito embora este tenha sido um critério para os demais grupos. Questões como timbre, articulações, diferenças de dinâmica parecem não ter chamado a atenção dos indivíduos de maior expertise nas autoavaliações. Em contrapartida, relatos sobre a ausência de variação de dinâmica e o toque demasiadamente forte ou "pontiagudo" foram encontrados nos grupos dos iniciantes e de nível intermediário, demonstrando insatisfação de pianistas desses grupos com suas execuções. Essa constatação pode significar, principalmente, uma preocupação em relação à qualidade do som obtida. Esses elementos corroboram autores como Gaunt e Hallam (2016: 469) e Berliner (1994: 392), que sustentam a existência de uma tendência a um maior enfoque em relação aos aspectos expressivos da performance com o aumento da

expertise do músico. Além disso, o estudo de Benetti (2013: 147) vai ao encontro dessa constatação, uma vez que o autor demonstra que elementos de sonoridade, como timbre, dinâmica e articulação, são importantes componentes da expressividade musical no contexto da música de concerto europeia.

Os relatos sobre a harmonia apresentaram resultados semelhantes: apenas um participante do grupo de elite utilizou esse elemento como critério para avaliação de sua performance. Esse indivíduo foi o mesmo que afirmou que a harmonização da peça foi feita de maneira completamente improvisada, o que deixa subentendido que se trata de uma maneira de criação harmônica atípica, já que esses elementos, embora sofram alterações durante a execução, são geralmente esboçados previamente pelos pianistas. Esses dados demonstram uma maior segurança dos indivíduos de estágios mais avançados quanto a suas opções estéticas, algo fundamental para que um músico obtenha êxito no ambiente musical profissional, que costuma ser crítico e competitivo (CREECH *et al.*, 2008: 219).

Os elementos melódicos recaem, principalmente, sobre a improvisação ao molde do jazz realizada por alguns dos entrevistados, enfatizando novamente a importância desse atributo para a performance do I-A-I. Aliás, grande parte dos comentários relacionados aos atributos melódicos esteve relacionada a como os pianistas avaliaram seus próprios improvisos. Essa constatação corrobora e estende também a proximidade da prática com elementos trazidos por Berliner (1994), a respeito da avaliação de improvisos no contexto do jazz norte-americano.

Também citada no estudo de Berliner (1994: 201), a capacidade de "contar histórias" foi amplamente citada pelos pianistas voluntários desta pesquisa como um elemento negativo em suas performances. Segundo os relatos obtidos, os improvisos não "saíram do lugar", "ficaram muito presos a escalas ou fórmulas pré-concebidas" ou até mesmo "foram interrompidos de maneira muito rápida". Em contraposição, o autor afirma que improvisadores experts possuem grande capacidade de planejamento e realização de uma performance a longo prazo. Esses elementos demonstram uma concentração dos pianistas participantes desta pesquisa em elementos sintáticos da performance, como as notas escolhidas propriamente ditas e suas relações com a harmonia da música. Contudo, aspectos não sintáticos, como articulações, curvas de dinâmica, acentuações e timbres, constituintes da expressividade musical também foram utilizados pelos participantes para avaliarem suas execuções melódicas, embora em menor quantidade. Isso demonstra, de alguma forma, um equilíbrio de foco entre elementos sintáticos e não sintáticos da música na qualificação da performance em nível de expert do I-A-I. Além disso, a preocupação demonstrada pelos pianistas em relação aos aspectos expressivos das músicas que executaram reforça a importância da afirmação de um dos participantes: segundo ele, por vezes, são os aspectos não sintáticos que "resolvem" o problema de uma improvisação; e uma preocupação exacerbada com aspectos sintáticos pode ser prejudicial à performance, por isso muitas vezes são negligenciados por improvisadores.

No que tange os relatos sobre a intencionalidade do intérprete, embora estejam entre os mais citados, não obtiveram menções pelos participantes do grupo dos iniciantes. Os dados encontrados em relação a essa categoria de análise se coadunam, principalmente, à percepção dos participantes de terem ou não realizado o que correspondia às suas expectativas em relação a suas performances.

De acordo com Green (1986: 22), uma possível fórmula representativa da performance musical é que ela seria constituída pela subtração do potencial performático obtido pelas interferências

que ocorrem durante a performance (P = p - i)[12]. Contudo, esses resultados corroboram o que expõe Ray (2015: 49), no que se refere à flexibilidade da performance de pianistas intérpretes-arranjadores-improvisadores. Assim, a autora sugere que a performance seja constituída de uma soma do potencial performático do músico e das figuras de interferência que ocorrem durante a performance (P = p + f)[13]. Isso significa que os *performers* podem aprender a utilizar as interferências da performance e, com isso, ampliar o seu potencial.

Assim, embora uma parcela dos pianistas que participaram desse estudo tenha apontado para intercorrências durante a realização de suas performances, poucos deles se referiram a essas intercorrências como algo negativo. Ao contrário, elas acabaram por acrescentar elementos à suas execuções. Tais elementos possivelmente só foram possíveis porque parte do processo não ocorreu como o planejado. Essa constatação valida a afirmação de Chi (2006: 24) de que experts são mais oportunistas na utilização de elementos relativos às suas atividades e apresentam soluções de maneira mais rápida aos desafios que lhes são apresentados.

No contexto da presente pesquisa, ao que parece, o treinamento em improvisação auxilia os músicos a encontrarem soluções ao longo de uma performance de maneira pontual, *in loco*, de forma a contribuir para que saibam lidar com situações musicais inesperadas (PRZYSINDA *et al.*, 2017: 51).

Considerações finais

A multiplicidade de critérios de análise encontrados demonstra a importância dos diversos tipos de habilidades que o pianista necessita adquirir em sua prática musical quotidiana, especialmente aqueles em que o músico se apropria da manipulação de elementos sintáticos e não sintáticos das músicas que pretende executar. Assim, ao levar em conta as similaridades e diferenças entre os critérios de avaliação das performances em função do nível de expertise dos pianistas, é possível compreender tanto questões referentes à criação no ato da performance – geralmente já trabalhadas por indivíduos de maiores níveis de expertise – quanto questões mais complexas, referentes à transmissão da intencionalidade prévia à execução dos arranjos, por exemplo. Além disso, os resultados desta pesquisa apresentaram diversas situações em que indivíduos do grupo de elite se mostraram insatisfeitos com suas performances, muito embora a autocrítica, a autoavaliação e o *autofeedback* sejam construídos e aperfeiçoados ao longo da formação e trajetória de experts nos mais variados domínios (inclusive no campo da música), sendo esta uma das habilidades determinantes para o desenvolvimento de uma expertise (ERICSSON; POOL, 2016: 77).

Por fim, conforme referido anteriormente, para que um indivíduo seja considerado um expert em um determinado domínio, é preciso que ele seja reconhecido por seus pares ou pelo público como tal (ERICSSON, 2006: 3). Para isso, compreender os aspectos relacionados à avaliação de uma performance musical por parte de músicos experts pode contribuir para o direcionamento de um estudo musical que auxilie pianistas cujos domínios de expertise se assemelhem ao apresentado neste trabalho.

[12] Sendo: P = performance; p = potencial; e i = interferência.

[13] Sendo: f = figuras de interferência (positivas e negativas).

Como apontamentos para estudos futuros, dois caminhos podem ser aconselhados: a realização de estudos que envolvam procedimentos metodológicos semelhantes ao realizado aqui, com um número de participantes maior, com o intuito de ampliar a validade ecológica dos dados dessas pesquisas; ou a realização de estudos similares envolvendo outros instrumentistas intérpretes-arranjadores-improvisadores. Desse modo, poderia tornar-se perceptível a observação das características generalizáveis dessas atividades independentemente do instrumento a ser considerado.

Este trabalho é financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), I.P., no âmbito do Estímulo ao Emprego Científico – Apoio Individual – Contrato-Programa CEEC Individual 2020, de Portugal; e pela Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), do Brasil.

Referências

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

BENETTI, Alfonso. *Expressividade e performance pianística*. Tese (Doutorado em Música). Universidade de Aveiro, Portugal, 2013.

BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz:* The Infinite Art of Improvisation. Chicago; London: University of Chicago Press, 1994.

CAMPBELL, Donald; STANLEY, Julian. *Experimental and Quasi-Experimental Designs for Research.* Boston: Houghton Mifflin and Company, 1963.

CREECH, Andrea; DUFFY, Celia; WELCH, Graham Frederick. Investigating Musical Performance: Commonality and Diversity Amongst Classical and Non-Classical Musicians. *Music Education Research*, v. 10, issue 2, p. 215-234, 2008.

CHI, Michelene T. H. Two Approaches to the Study of Expert's Characteristics. *In*: CHARNESS, N.; ERICSSON, K. A.; FELTOVICH, P. J.; HOFFMAN, R. R. *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance.* Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 21-30.

DESPRÈS, Jean-Philippe; BURNARD, Pamela; DUBÉ, Francis; STÉVANCE, Sophie. Expert Western Classical Music Improvisers' Strategies. *Journal of Research in Musical Education*, v. 67, p. 139-162, 2017.

ELLIOTT, David. J. Improvisation and Jazz: Implications for International Practice. *International Journal of Music Education*, v. 26, issue 1, p. 3-13, nov. 1995.

ELLIOTT, David J.; SILVERMAN, Marissa. Musical Understanding. *In*: ELLIOTT, D. J.; SILVERMAN, M. *Music Matters:* A Philosophy of Music Education. 2. ed. Nova York: Oxford University Press, 2015.

ERICSSON, Karl Anders. An introduction to Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance: Its Development, Organization and Content. *In*: CHARNESS, N.; ERICSSON, K. A.; FELTOVICH, P. J.; HOFFMAN, R. R. *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance.* Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 3-20.

ERICSSON, Karl Anders; KRAMPE, Ralf Th.; TESCH-ROMER, Clemens. The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance. *Psychological Review*, v. 100, issue 3, p. 363-406, 1993.

ERICSSON, Karl Anders; POOL, Robert. *Peak:* Secrets from the New Science of Expertise. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2016.

ERICSSON, Karl Anders; SIMON, Herbert. *Protocol Analysis: Verbal Report as Data.* London: Bradford Book, 1993.

FELTOVICH, Paul J.; PRIETULA, Michael J.; ERICSSON, Karl Anders. Studies of Expertise from Psychological Perspectives. *In*: CHARNESS, N.; ERICSSON, K. A.; FELTOVICH, P. J.; HOFFMAN, R. R. *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance.* Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p 41-68.

GAUNT, Helena; HALLAM, Susan. Individuality in the Learning of Musical Skills. *In*: HALLAM, S.; CROSS, I.; THAUT, M. *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford: Oxford University Press, 2016. p.463-478.

GREEN, Barry. *The Inner Game of Music*. New York: Doubleday, 1986.

HOFFMAN, Robert. R. How Can Expertise Be Defined? Implications of Research from Cognitive Psychology. *In*: WILLIAMS, R.; FAULKNER, W.; FLECK, J. *Exploring Expertise:* Issues and Perspectives. London: Palgrave Macmillan, 1998. p. 81-100.

HUNTER, Desmond; RUSS, Michael. Peer Assessment in Performance Studies. *British Journal of Music Education*, v. 13, issue 1, p. 67-78, mar. 1996.

LEHMANN, Andreas C.; GRUBER, Hans. Music. *In*: CHARNESS, N.; ERICSSON, K. A.; FELTOVICH, P. J.; HOFFMAN, R. R. *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 457-470.

LEHMANN, Andreas C.; SLOBODA, John.; WOODY, Robert. *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

LEVINE, Mark. *The Jazz Piano Book*. Petaluma: Sher Music Corporated, 1989.

PRZYSINDA, Emily; ZENG, Tima; MAVES, Kellyn; ARKIN, Cameron; LOUI, Psyche. Jazz Musicians Reveal Role of Expectancy in Human Creativity. *Brain and Cognition*, v. 119, p. 45-53, dec. 2017.

RAY, Sonia. Os conceitos de EPM, potencial e interferência, inseridos numa proposta de mapeamento de estudos sobre performance musical. *In*: RAY, S. *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia: Editora Vieira, 2015. p.39-64.

ZIMMERMAN, Barry J. Self-Regulated Learning and Academic Achievement: An Overview. *Educational Psychologist*, v. 25, issue 1, p. 3-17, jan. 1990.

Vinicius Bastos Gomes é pianista, pesquisador e doutor em música pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Possui formação em piano popular pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e desenvolve estudos sobre a *expertise* musical, com ênfase no desenvolvimento de habilidades de pianistas intérpretes, arranjadores e improvisadores. Como músico, Vinicius participa de diversos grupos musicais, como o Âmago Trio, Damian Birbrier Quarteto e Quinteto Coloquial. Já gravou cinco álbuns com esses grupos, com a participação de artistas renomados, como Mônica Salmaso, Teco Cardoso e Toninho Ferragutti. Além disso, realiza apresentações e oficinas tanto no Brasil quanto no exterior, além de trabalhos de gravação de trilhas sonoras. viniciusbastosgomes@gmail.com

Alfonso Benetti é pianista e pesquisador em Música (PhD) pela Universidade de Aveiro (Portugal) e membro do Instituto de Etnomusicologia, Música e Dança (INET-MD, 2008-) e da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT, 2010-). Tem desenvolvido um extensivo trabalho sobre expressividade e performance pianística, autoetnografia, investigação artística e experimentação na performance musical. É coordenador de projetos científicos como Xperimus, TransVariations e Ebony&Ivory, financiados por entidades como Fundação para Ciência e Tecnologia (FCT) e Espaço Económico Europeu (EEA, na sigla inglesa) Grants. É autor de inúmeras publicações, participa regularmente em diversas conferências; é membro de comissões editoriais de publicações e eventos científicos, membro fundador do Initiatives, Meetings and Publications on Artistic Research (IMPAR), fundador associado e editor do IMPAR – *Online Journal for Artistic Research*. Benetti foi criador e coordenador do Xperimus Ensemble – um grupo de artistas/investigadores devotados à experimentação no âmbito da performance musical. Como pianista, a sua produção envolve concertos, recitais e participação em festivais de música em Portugal, Brasil, Alemanha, Inglaterra, Áustria, Polônia e Noruega. alfonsobenetti@ua.pt

Danilo Ramos é bacharel em piano popular pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), mestre e doutor em psicologia pela Universidade de São Paulo (USP). Realizou pós-doutorado no campo da cognição musical no Laboratoire d'Études d'Apprentissage et du Développement (LEAD) da Université de Bourgogne, França. Desde 2011 é docente do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde ministra disciplinas nas áreas de cognição musical e piano, em cursos de graduação e pós-graduação. Atualmente, é membro da equipe editorial de periódicos como *Frontiers in Psychology* (Suíça), *Quarterly Journal of Experimental Psychology* (Inglaterra), *Música Hodie* e *Vórtex* (Brasil) etc. Possui especialização em terapia corporal pelo Instituto Reichiano de Curitiba. É líder do Grupo de Pesquisa Música e Expertise (GRUME), que vem desenvolvendo importantes estudos empíricos no campo da psicologia da expertise do pianista popular brasileiro. Como pianista, vem atuando em diversos projetos contemplados pela Fundação Cultural de Curitiba. Atualmente, estuda piano com Olga Kiun. daniloramosufpr@gmail.com

A *Opus* está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição - NãoComercial 4.0 Internacional