View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk
brought to you by CORE
provided by Repositório Científico da Universidade de Évora

Universidade de Évora - Escola de Artes - Departamento de Música

A importância do corpo na praxis musical: execução, interpretação e percepção.

André Rafael Correia Tempera

Trabalho de projecto apresentado para conclusão do 2ºciclo em Música,
Área de Interpretação

Orientação a cargo de:
Prof.ª Doutora Vanda de Sá

Co-Orientação a cargo de:
Prof. Dejan Ivanovic

Mestrado em Música, Área de Interpretação
2011

Universidade de Évora - Escola de Artes - Departamento de Música

A importância do corpo na praxis musical: execução, interpretação e percepção.

André Rafael Correia Tempera

Trabalho de projecto apresentado para conclusão do 2ºciclo em Música,
Área de Interpretação

Orientação a cargo de:
Prof.ª Doutora Vanda de Sá

Co-Orientação a cargo de:
Prof. Dejan Ivanovic

Mestrado em Música, Área de Interpretação
2011

Resumo

A importância do corpo na praxis musical: execução, interpretação e percepção.

A forma como o corpo está envolvido em toda a prática musical tem vindo a despertar cada vez mais curiosidade em diferentes áreas de investigação. Através destas abordagens científicas os músicos ganham consciência deste facto intimamente ligado a todo o processo que vai desde a preparação de uma obra até à performance musical. Este trabalho oferece uma visão geral de como o corpo e o movimento corporal contribuem para uma maior eficácia na comunicação musical e, consequentemente, melhor qualidade na performance, do ponto de vista do público.

Palavras-chave: corpo, movimento, performance musical, comunicação, percepção.

Abstract

The importance of the body in musical praxis: execution, interpretation and perception.

The way how the body is involved in all musical practice has been increasing the curiosity in different fields of research. Through these scientific approaches musicians gain consciousness of this fact that is intimately linked to the entire process that starts with the preparation of a piece and ends with the musical performance. This work offers a general view on how the body and bodily movement contribute to a higher effectiveness in musical communication and, consequently, higher quality in performance, from the audience's point of view.

Keywords: body, movement, musical performance, communication, perception.

"Se apertares demasíado a corda ela parte,

se a deixares demasíado frouxa ela não toca."

– *Expressão budista*

Agradecimentos

Agradeço à Paula, por me ajudar a ser uma pessoa melhor.

Agradeço ao Pantera, Ki, Bruxa e Duna, pelo carinho constante.

Agradeço aos meus pais, pelo apoio ao longo dos anos.

Índice

- I – Introdução..... 1
- II – O movimento e a música..... 2
    - II.1 – Novas abordagens..... 6
    - II.2 – O instrumento e o corpo..... 7
    - II.3 – Tipos de gesto..... 10
- III – O intérprete e o público..... 12
    - II.1 – A partitura e sua comunicação..... 14
    - II.2 – A procura da emoção..... 18
    - II.3 – Teatralidade musical..... 20
    - III.4 – Percepção da performance..... 23
        - III.4.1 – Bases teóricas da percepção..... 23
        - III.4.2 – Respostas emotivas à performance..... 26
- IV – Exemplos práticos..... 30
- V – Considerações finais..... 33
- Referências bibliográficas..... 36
- Referências discográficas..... 40
- Referências videográficas..... 40

I – Introdução

"The body is holistically involved in music performance." – Rodger (2006, p.3)

Esta é a premissa a explorar neste trabalho. Pretende-se abordar o modo como o corpo e o movimento físico influenciam não só a performance, mas toda a praxis musical. Para tal efeito, é necessário compreender as relações que existem entre o movimento e a música, abordando algumas ferramentas disponíveis desenvolvidas com o intuito de aprofundar o uso do corpo, melhorando os resultados da performance musical, como é o caso da postura e da respiração. Será explorado o vocabulário físico presente no acto de interpretação musical, apresentando uma classificação funcional para melhor categorizar os tipos de gestos. Serão abordadas problemáticas como a tentativa de conferir emoção, significado e expressividade à partitura, a forma de como essa emoção pode ser comunicada através de uma performance musical que engloba a componente auditiva assim como a visual, e por fim, como é realizada a percepção do resultado final por parte da audiência. Será abordada a forma possível de comunicar através da música, fazendo referência a "semiótica musical", e o modo de como toda a interpretação pode ser abordada practicamente como uma linguagem. Não será descurado o facto de que a função de um músico é passar uma mensagem, uma imagem, um sentimento. Tal objectivo é concretizado através de um conjunto de ferramentas, algumas de carácter técnico e específicas a cada instrumento, outras de carácter geral, comuns a qualquer instrumento e até aplicáveis a outras artes, que vulgarmente são denominadas de expressão corporal. Esse tipo de expressão muito associado ao teatro e à dança e frequentemente dissociado da música tem vindo a ser estudado enquanto uma ferramenta capaz de enfatizar os mais variado aspectos da performance musical. Explorar-se-á a teoria que defende o uso do termo "percepção" em vez de "audição", pois implica um processo multi-sensorial onde os restantes sentidos influenciam simultâneamente o que ouvimos. Trata-se de uma "abordagem ecológica", termo que deriva do

psicólogo James Gibson (1979), e que foi posteriormente aplicado à percepção da música por Eric Clarke (2005). Basicamente defende que a nossa percepção (humana) é um processo activo, dependente não só de factores anatómicos e cognitivos, como também de factores ambientais/culturais, de onde deriva o termo "ecológico". Por fim, o tema será abordado sob um ponto de vista mais pessoal, de acordo com a minha experiência como guitarrista, abordando questões surgidas ao preparar o programa de recital final de mestrado.

II – O movimento e a música

Nos últimos quinze anos ocorreu um crescente aumento de interesse na abordagem esta relação de uma forma empírica, sobre as mais variadas prespectivas. Foram feitos vários estudos no a respeito deste tema, cada um procurando relacionar o movimento e a música no âmbito de áreas como a psicologia, neurobiologia e antropologia. Referências e enquadramentos detalhados destas pesquisas podem ser encontradas nos trabalhos de Gabrielsson (2003), Rodger (2006), Haga (2008) e Godøy & Jensenius (2009) confirmando que a comunidade científica está cada vez mais interessada em explicar fenómenos relacionados com a música.

Várias questões têm sido veiculadas ao longo do tempo e à medida que a investigações prosseguem, caminha-se para uma nova era de fundamentações teórias para aquilo que é intrínseco à maioria de nós: o sentir a música com o corpo.

- Que respostas fisicas comuns ocorrem pelo simples facto de ouvir música?

“There is ample historical and contemporary evidence indicating that music also affects the body internally, causing physiological changes ranging from mild to profound in listeners. Changes in heart rate and in muscular tonus are among the

most common physicological responses to music." – Dogantan-Dack (2006, p.450)

Isto sugere que o "sentir a música" não é um conceito poético, muito pelo contrário. As respostas fisiológicas descritas revelam que há de facto uma reacção, um movimento interno do corpo que responde ao estímulo auditivo. Partindo deste pressuposto, podemos então inferir que a relação entre o movimento corporal e a música tem origem no interior de cada um de nós. Assim torna-se perfeitamente adequado considerar a dança como a expressão natural das reacções físicas que derivam de ouvir música. Num estudo elaborado por Lundqvist *et al.* (2009) relacionado com as respostas emotivas que o acto de ouvir música pode provocar, foi comprovada a contracção de músculos faciais, assim como outras reacções fisiológicas, o que corrobora a afirmação anterior.

- Como representamos a música intelectualmente e visualmente? De que modo a música se traduz em movimento?

Jensenius (2007) e Haga (2008) exploraram esta ligação, recorrendo à utilização de um grupo de estudo, de três formas distintas: foi pedido aos intervenientes que imitassem no ar a execução técnica de um instrumento ao som de uma gravação, que dançassem livremente ao som de excertos de música e que realizássem *sound tracings* (traços sonoros), tentando exprimir em desenho pequenos excertos musicais. Nos dois primeiros casos foi possível constatar que muitos dos gestos realizados em momentos chave eram comuns à maioria das pessoas, independentemente de possuirem formação musical ou não. No terceiro caso constatou-se também uma certa homogeneidade na escolha da representação dos sons em desenho. Isto indica claramente que todos nós possuimos um sentido inato de fazer a ponte entre a informação auditiva que recebemos e como representar fisicamente esse som. Para além disso, ao contrário do que se podería pensar inicialmente, é raro ocorrerem representações totalmente distintas umas das outras, o que sugere que a maioria das pessoas traduz de maneira semelhante, ainda que

inconscientemente, aquilo que ouve. Por esta razão, Haga (2008), considera o termo "correspondência" entre movimento e som (explorado através da música) como sendo o mais adequado. A frase seguinte reflecte ainda mais a união dos dois conceitos, tornando-os indissociáveis.

"(...) we believe that body movement is not just something that incidentally co-occurs with music, but that body movement is integral to music as a phenomenon. We would go so far as to claim that our experience of music is based on the combination of sound and movement sensations (...)" - Godøy e Jensenius (2009, p.1)

Em outro estudo, realizado por Caramiaux *et al.* (2010), com o intuito de analisar a relação entre gesto e som no contexto da performance musical e audição, foi pedido a um grupo de vinte pessoas que gesticulássem de acordo com os sons que estavam a ouvir, comparando os resultados através de captura de movimentos.[1] Novamente, apesar da diversidade de interpretações, certos sons foram representados de maneira semelhante pelo grupo de estudo.

Seja através de outra forma de arte como é o caso da dança, ou de simplesmente marcar a pulsação com as mãos, pés ou a cabeça, o nosso corpo impele-nos a vivenciar a música, a exteriorizá-la. Reforçando a frase afirmada por Jensenius (2007, p.1), *"a música é movimento"*.[2]

"Both everyday sounds and musical sounds are produced by movements, and it is assumed that any kind of sound evokes motor imagery." – Haga (2008, p.32)

Rodger (2006) descreve que parte da função do maestro é canalizar um ideal musical através do corpo, para melhor apresentar o carácter expressivo da música. Expressões faciais, balanço corporal, gesticular com as mãos, tudo está presente na tentativa de demonstrar à orquestra (e também ao público) as emoções que pretende transmitir. Para reforçar esta linha de raciocínio

[1] Do inglês *motion capture*, um processo de gravação e tradução de movimento para um modelo digital, feito através de sensores colocados em pontos de referência do corpo do objecto de estudo.
[2] Tradução da minha autoria.

acrescenta que "as acções musicais – movimentos corporais – dão forma ao conteúdo da percepção musical para os perceptores de música (audiência, ouvintes) e para os próprios performers."[3] (2006, p.5)

- De que modo o nosso movimento se traduz em música?

"Music has an intimate relationship with movement in several aspects. The most obvious relation is that all sounds from traditional acoustic instruments are produced by human movement. Some characteristics of this motion will inevitably be reflected in the resulting tones." – Dahl & Friberg (2007, p.1)

O acto de tocar um instrumento, por si só, já é uma tradução de um movimento físico para som. É uma relação directa de acção-reacção. Mas se retirarmos o instrumento da equação, será que o movimento físico por sí só pode ser traduzido para som, ou até música? Podemos abordar esta questão usando exemplos bastante objectivos. Quando partimos do movimento para a música procuramos sempre um certo paralelismo imediatamente observável. Haga (2008) refere que no caso da sonoplastia dos desenhos animados, o uso de sons graves para representar o peso de uma personagem, pizzicatos agudos para representar leveza e ligeireza, escalas ascendentes para representar uma personagem a subir escadas ou um *rallentando* para representar o abrandamento de uma personagem em corrida por exemplo, são analogias tão intuitivas, naturais e imediatas que se torna difícil considerar qualquer outra alternativa. Em continuação o autor acrescenta que o próprio conceito de frase musical, possui dinâmica e direccionalidade, ou seja, representa um objectivo – o de chegar a algo. Na mesma linha, Dogantan-Dack (2006) aprofunda este raciocínio aludindo ao paralelismo entre uma frase em arco – cujas características incorporam um *crescendo* e *acelerando* no início, assim como um *decrescendo* e *ritardando* no fim – e a locomoção, sendo a separação entre frases necessária para clarificar a estrutura musical. Esta observação é corroborada pela seguinte frase:

[3] Tradução da minha autoria.

"A typical musical phrase possesses a crescendo–decrescendo shape and this shape is tightly yoked to physical movement." – Seitz (2005)

II.1 – Novas abordagens

Novas ferramentas estão agora disponíveis para aprimorar a utilização do corpo das mais variadas formas, tendo como objectivo melhorar sensibilidade e o envolvimento do corpo com a música aquando da interpretação ou performance artística. Dois exemplos de autores cujos trabalhos retratam este tipo de ferramentas são os casos de Alexandra Pierce (2003) e Wania Storolli (2009), sendo abordados diferentes tópicos como exercícios posturais – o sentir a diferença no equilíbrio e transferência de peso através correcção da coluna, alternando entre o estado côncavo e convexo; exercicios de ligação corporal à música – como permitir que o corpo balouce de um modo relaxado ao som desta; exercícios rítmicos – como o percutir um balão debaixo para cima, de maneira que este flutue de acordo com o tempo ou frase de uma peça; exercícios de respiração – distinguindo entre as zonas inferior (pélvis), média (diafragma) e superior (peito); e exercícios vocais – como permitir que o corpo se desenrole ao cantar um *glissando* em *crescendo*.

Sem possuír qualquer tipo de dados estatísticos que representem a eficácia da utilização destes métodos, é difícil dissertar acerca do modo de funcionamento destes. Contudo, é fácil de perceber a origem deste tipo de abordagens, envolvendo todo o corpo e tentado utilizar o maior número de sentidos possível na percepção da música. Calcula-se que, com alguma prática regular, tal como em qualquer outra actividade, se desenvolvam novas sensibilidades para com a música. No caso de um músico, este tipo de exercícios podem tornar-se benéficos a partir do momento em que dão uma nova prespectiva sobre a sua relação com a música. Normalmente demasiado concentrados sobre si mesmos devido a uma actividade que exige toda a sua

concentração e dedicação, um intérprete tende a descurar outras abordagens que não aquelas que fazem parte integrante da sua formação. Para colmatar esta falha, Seitz (2005) defende que o ritmo e o movimento físico são a base da expressão musical, pelo que é apologista da pedagogia Dalcroze, que procura envolver todo o corpo no estudo da música para crianças, o que incorporaría os conceitos abordados na formação de jovens músicos.

Não é possível garantir que métodos como os descritos serão a chave para o sucesso de um concertista, mas o conhecer, experimentar, sentir novas facetas da nossa própria musicalidade poderá abrir novas portas em relação à capacidade de expressão de um músico.

II.2 – O instrumento e o corpo

O instrumento logicamente limita a movimentação do músico, pelo que deve ser procurado o equilíbrio perfeito entre uma boa postura que permita uma boa execução técnica e a expressividade, para a qual é necessário uma certa amplitude de movimentos. Não só o instrumento em si, como também a maneira como nos sentamos ao tocá-lo pode ter uma grande influência na prestação de um músico. A maioria dos métodos, seja de guitarra ou de qualquer outro instrumento, começa precisamente por este ponto, explicando ao leitor como se deve sentar, indicando a postura mais adequada, como colocar as mãos, entre outros pormenores. No fundo, todos os autores de métodos, assim como os professores de música, pretendem transmitir bons hábitos aos alunos, pois sabem o quanto a postura pode influenciar a execução, das mais variadas formas. Neste caso, não se trata de uma questão de aprofundar o “movimento” ou “gesto”, mas sim de aperfeiçoar a postura do instrumentista no seu ponto estático, criando uma base técnica que permita outros resultados musicais. Tendo em conta que praticamente tudo na práctica musical está interligado, não é possível dissociar o conforto de um músico correctamente sentado com o seu instrumento e o consequente conforto enquanto o toca. A naturalidade e a

ausência de esforço que daí deriva catapulta o intérprete para outro plano, no sentido em que o corpo e a mente podem então concentrar-se em absoluto nas questões musicais em vez de estar preocupado com qualquer desconforto ou dor.

"If your relationship to gravity is inefficient, you will tie up energy combating its powerful and ever-present downward pull." – Pierce (2003, p.9)

Esta frase reforça plenamente o conceito que uma postura correcta e a naturalidade com o instrumento são fundamentais para uma maior eficácia. Como a autora explora no seu livro *"Deepening Musical Performance Through Movement"*, o simples facto de ter o peso mal distribuido afecta o equilíbrio, obrigando o músico a contrariar esse desiquilíbrio através da força muscular, provocando inevitavelmente dores musculares, câimbras e, em casos de esforço prolongado, lesões. Uma teoria geralmente aceite é que o músico deve usar a gravidade e o seu próprio peso em seu benefício, de modo a preservar energia para outras funções. É fácil de compreender no caso da mão esquerda de guitarristas ou violinistas, e no caso de ambas as mãos de pianistas ou percussionistas, que quanto mais permitirem a gravidade actuar em vez de usar constantemente a sua própria força muscular, os problemas e as dificuldades dão lugar a naturalidade e descontracção. Essa tornou-se por ventura a palavra-chave para o ensino da música nos tempos mais recentes. Cada vez mais os músicos profissionais procuram apoio em técnicas corporais desenvolvidas no Yoga, ou técnica Alexander, inclusivé artes marciais, precisamente para reforçar a naturalidade da postura, ganhar flexibilidade e melhorar a respiração. Todos são factores que podem ser mais-valias não só durante um concerto, mas principalmente durante as largas horas de estudo diário a que um músico profissional é sujeito. Em situações de stress, a resposta natural do corpo é de alguma contracção, nomeadamente nos ombros e nos músculos dos maxilares e ao aprender a contrariar essa resposta fisiológica é possível garantir uma melhor performance, já que a energia dispendida a contrair músculos desnecessários é

eliminada, a resistência logicamente será maior. Na medida em que os concertistas cada vez mais se assemelham a atletas, como é defendido por Andrade & Fonseca (2000) e Cintra *et al.* (2004), todos estes factores entram em jogo. Tudo o que for estudado e aprofundado nestas áreas torna-se em ferramentas de extrema utilidade para uma longa carreira musical dos intérpretes do futuro, que consigam aliar o conhecimento musical, com o conhecimento do seu intrumento e do seu próprio corpo.

"Um estudo sobre a forma como as cargas mecânicas (compressão, tensão, deslizamento, inclinação ou flambagem, torção e cisalhamento) agem sobre o aparelho locomotor (biomaterial) do performer musical, deve nos possibilitar o registro de trajetos (movimentos) mais indicados para uma otimização no processo de transformação da energia química em mecânica, ou seja, otimizar os movimentos que o performer precisa realizar repetitiva e diariamente." – Cintra *et al.* (2004, p.164)

Esta frase revela uma preocupação crescente com a condição física do músico profissional, face à biomecânica dos seus gestos. No seu trabalho, os autores manifestam discordância sobre o facto de que a maioria dos cursos de licenciatura em música não incluem disciplinas que abordem a componente anatomico-fisiológica, pelo que podemos considerar que a própria formação base dos futuros intérpretes é deficiente. Para além disso, a literatura sobre os condicionantes fisiológicos de um músico é escassa, o que origina interferências negativas na sua actividade, assim como uma ausência de medidas de prevenção. Isto origina que – nas alturas de preparação de recitais, onde há uma clara sobrecarga de trabalho – o desconforto, dores musculares, fadiga, lesões até stress na consequência de todo este processo, estejam quase sempre presentes na vida de um concertista. O questionário efectuado a instrumentistas de corda friccionada, no âmbito do trabalho de Andrade & Fonseca (2000) comprova isso mesmo, com 88% dos inquiridos a afirmar a presença de desconforto físico derivado da sua actividade. Estes mesmos

autores indicam ainda que a falta de informação dos processos físicos envolvidos faz com que a grande maioria dos músicos continue a tocar, apesar da presença de dor, e que pouco mais de 20% procurem auxílio médico. Dentro da comparação entre um músico e um atleta, surge a ressalva, em casos normais o segundo terá acesso permanente a um médico ou fisioterapeuta, o primeiro não. Todos estes dados revelam uma enorme falta de consciência na generalidade do mundo musical. Por estas e outras razões, Davidson & Correia (2001) defendem o corpo como sendo fundamental para a evolução do conhecimento musical, pois só conhecendo as suas limitações e potencialidades podemos desenvolver a música em função dele.

II.3 – Tipos de gesto

Seguindo a proposta avançada pelo *The Musical Gestures Project* (que funcionou entre 2004 – 2007 e teve como principais investigadores Godøy, Aksnes, Kvifte e Ruud), podemos dividir os tipos de gesto associados à música em três categorias gerais: gestos que produzem som, gestos que acompanham o som e gestos afectivos/emotivos. Na primeira categoria enquadramos os gestos técnicos necessários à execução do instrumento como o percutir, pulsar ou friccionar. Na segunda categoria encontram-se os gestos corporais feitos ao som da música, normalmente pelas mãos, braços e/ou tronco que acompanham o contorno melódico ou o padrão rítmico de uma obra. Na terceira categoria incluímos todos os gestos que caracterizam imagens e sentimentos como alegria, tristeza, calma e ansiedade. Podemos então resumir estas definições a técnica, reflexo e expressão. Existe ainda uma subordinação ao gesto técnico denominado de gesto ancilar, acrescentado aos três anteriores por Jensenius (2007), caracterizado por ser uma consequência directa da técnica, mas sem relação com o som produzido. Com base nesta divisão o autor categoriza, através de gravações, dois exemplos de gestos por parte de músicos de renome

mundial. No caso de Glenn Gould,[4] existe um momento em que acompanha o contorno melódico de uma frase com a mão direita, quase como se estivesse a dirigir-se a ele próprio. Trata-se então de um gesto de reflexo, pois o movimento realizado é uma consequência da informação recebida auditivamente, não procurando representar qualquer tipo de emoção. No caso da performance de Nigel Kennedy,[5] em que ele adorna as suas interpretações com expressões faciais exageradas e promove o contacto visual, estamos claramente na presença de gestos de expressão. Permanece a dúvida, no primeiro caso, tratando-se de um documentário e não de um concerto, se Gould executou o seu gesto devido à presença da câmera ou não. No caso do segundo, não há qualquer dúvida que todos os seus movimentos são intencionais e têm uma grande componente teatral, promovendo a comunicação e criando expectativas musicais na audiência.

No caso da técnica, independentemente do instrumento, por si só, é o único gesto não-expressivo dos três mencionados. A sua base é totalmente neutra, apenas o essencial para originar som. O que acontece maioritariamente numa interpretação é que o "reflexo" e a "expressão" são envolvidos na "técnica", de modo a criar uma só unidade indiferenciada. Não fará sentido pensar que um músico executa os três gestos separadamente, sería caricato pensar em primeiro tocar uma nota e só depois tentar conferir-lhe alguma emoção. Embora em casos específicos possam ocorrer "desfasamentos" deste género, onde o intérprete demarca claramente primeiro um, e posteriormente outro, o mais frequente será ocorrerem agrupamentos de dois, ou até mesmo, os três em simultâneo. Uma referência que os gestos se sobrepoem e podem pertencer a mais do que uma categoria está presente no trabalho de Godøy *et al.* (2003).

Depois de estabelecidos os tipos de gesto que podem ser realizados pelos músicos, é preciso abordar em que circunstâncias estes ocorrem. No seu estudo, Wanderley (2001) tenta quantificar os gestos performativos de um

[4] No seu video de 1974 "The Alchemist", editado em DVD pela EMI Classics em 2003.
[5] No seu DVD de 2005 "*Spirits of Music*", Part 1 editado pela Euroarts.

músico – no caso foi escolhido um clarinetista pois ao contrário de um pianista, por exemplo, todos o tipo de movimentos tem influência directa no som resultante – destacando aqueles que não são de suporte à técnica. O autor propõe uma divisão entre os diferentes níveis de influência da expressividade nos movimentos. No primeiro nível – Material/Psicológico – temos os gestos derivados da técnica específica dos instrumentos que são comuns a todos os músicos. No caso de um clarinetista, é ilustrado pelo acto de baixar e levantar ligeiramente o instrumento quando respira. No segundo nível – Estrutural – temos os gestos que estão dependentes das características da peça tocada, como o padrão rítimico, o fraseado e as secções musicais impelem instrumentistas diferentes a executar movimentos corporais semelhantes. No terceiro nível – Interpretativo – temos os gestos individuais de cada músico, de acordo com o seu modelo mental interpretativo para cada peça e dependentes das condições de performance. Relacionando as definições para os tipos de gesto e as circunstâncias em que ocorrem, é notória a relação directa entre todos. Os gestos técnicos originam gestos ancilares, que ocorrem em circunstâncias materiais, os gestos de reflexo ocorrem em circunstâncias estruturais e os gestos expressivos ocorrem em circunstâncias interpretativas.

III – O intérprete e o público

Esta relação é uma parte muito importante do processo musical e é verdadeiramente complexa, envolvendo muitos factores e componentes que serão descritos nos pontos seguintes. Como nota introdutória, é necessário enquadrar esta relação no espaço e no tempo e, para esse efeito, Woody (2000) partilha uma sequência criativa para todo o processo musical. Este inicia-se com a inspiração do compositor, segue-se a escrita da partitura, a interpretação e expressividade do músico, o som produzido (e os movimentos efectuados), terminando com a percepção do público. Isto significa que se trata de um processo bastante indirecto, com pelo menos três intervenientes (a não ser que

o compositor e intérprete sejam a mesma pessoa), onde conceitos subjectivos como a inspiração, expressividade e percepção estão presentes. Tendo em conta que as problemáticas composicionais e as limitações de notação são questões que afectam a performance mas que se encontram fora do âmbito deste trabalho, neste capítulo só será abordada a fase final do processo musical, entre o músico e o público. Ambos têm funções importantes, complementares, como sendo parte de um só sistema. A função do intérprete é de fazer chegar ao público as respostas emotivas adequadas. A função do ouvinte é a de ouvir para além da música, a de enriquecer-se através da arte. Sucintamente, os intérpretes vivem para tocar para outras pessoas e os apreciadores de música valorizam a experiência do momento do concerto.

"Many of us spend considerable time and money to see live performances rather than simply listening to CDs, which offer repeatable listening and higher sound quality." – Vines *et al.* (2003, p.1)

A música, como arte temporal, vive de momentos criados pelo intérprete e experienciados pelo ouvinte. Ao abordar esta relação Verde (2007) afirma que existe uma interacção entre a música (e o intérprete) e o público. Esta reciprocidade é realçada pela seguinte frase:

"Musical expression is attained through communication and interactions between the performer and the listener." – Juchniewicz (2008, p.417)

Assim sendo, fica implícito que ocorre algo de especial durante uma performance, algo que não pode ser retratado apenas auditivamente através de um CD.

III.1 – A partitura e sua comunicação

A forma de notação musical ocidental é de longe a mais completa, e apresenta-nos a maior parte da informação técnica necessária para uma execução correcta da obra. Contudo, do ponto de vista artístico, de performance, normalmente deixa bastante a desejar. Podemos afirmar que essa componente ficará ao cargo de cada intérprete, mas olhando para outras artes como o teatro e a dança, há sempre um sentimento descritivo associado à interpretação, há sempre uma personagem encarnada, o que na maioria das situações não acontece na música. Não considerando neste caso obviamente a ópera, onde o *libretto* e os elementos cénicos lhe conferem uma aproximação demasiado grande ao teatro, a questão reside no âmbito das obras instrumentais. Com efeito, o músico, aliando a sua experiência e conhecimento histórico-musical, pretende decifrar um conjunto de melodias, harmonias, ritmos e componentes estilísticos para que seja possível ao ouvinte senti-los de uma forma clara.

- Como se comunica através da música?

Obviamente, de várias formas. Este trabalho aborda maioritariamente a música erudita, no âmbito do recital instrumental, mas a verdade é que, para efeitos comunicativos, qualquer género musical em praticamente qualquer contexto, tem a capacidade de passar uma mensagem. Desde a música popular até à música tribal, a capacidade do ser humano de se expressar através da música é um fenómeno global. Assim sendo, pode-se considerar a música em cada uma das suas vertentes como um fenómeno contextual e cultural, ideia reforçada pela seguinte frase:

"Without biological process of aural perception, and without cultural agreement among at least some human beings on what is perceived, there can be neither music nor musical communication." – Blacking (1974, p.9)

Não esqueçamos também do peso da música no meio televisivo/cinematográfico onde têm sido aperfeiçoadas as potencialidades dramáticas da música em reforço às cenas, ao longo de várias décadas. Neste âmbito Vines *et al.* (2006) realçam a influência que a banda sonora de um filme tem na mensagem expressiva veiculada. É sabido que em duas cenas idênticas, mudando apenas o fundo musical, a mensagem transmitida ao espectador pode ser totalmente oposta.

Existe um paralelelismo bastante acentuado entre a comunicação através da música e a comunicação verbal que fazemos diáriamente. Não é por acaso que existe o conceito de frase na música, tal como na linguagem. De facto, "a frase musical é análoga a uma ideia completa no discurso"[6] (Vines *et al.*, 2003, p.3). Mas é claro que quando comparada com a linguagem, a música terá sempre limitações comunicativas.

"For example, compared to the words of a novel or the images of a film, music is not capable, at least not in the same direct manner, of distinctly representing objects and events." – Haga (2008, p.92)

Em ambos os casos (verbal e musical) o ser humano sente a necessidade de uma forma adicional de expressão, de modo veicular da maneira mais clara possível aquilo que pretende dizer. Vários autores defendem este mesmo princípio, como é o caso de Broughton & Stevens (2009), referindo que existe um paralelo entre gesticular ao conversar e o de um músico mover-se livremente enquanto toca realçando a importância do corpo na comunicação entre intérprete e ouvinte. Caramiaux *et al.* (2010), assim como Vines *et al.* (2006), partilham essa opinião de paralelismo. Por sua vez, Dahl & Friberg (2007) acrescentam que não há subordinação dos gestos físicos na comunicação (verbal ou musical), na realidade existe uma co-expressividade entre eles, ideia apoiada por Rodger (2006, p.7) quando afirma que "o gesto

[6] Tradução da minha autoria.

corporal e produção sonora são expressões diferentes do mesmo conteúdo musical"[7], logo, complementares.

"Musicians also move their bodies in a way that is not directly related to the production of tones. Head shakes or body sway are examples of movements that, although not actually producing sound, still can serve a communicative purpose of their own." – Dahl & Friberg (2007, p.1)

Como já ficou estabelecido, os gestos físicos têm um grande peso na capacidade de comunicação humana, ou até, de qualquer animal. Assim torna-se claro que, relativamente à música, a parte comunicativa presente numa interpretação é mais do que cumprir um conjunto de indicações escritas num papel. É necessário existir uma interpretação cognitiva prévia por parte do músico, originando uma mensagem, e consoante as suas capacidades comunicação essa mensagem será, ou não, entendida pelo público, tal como ocorreria numa conversa. Ainda antes da mensagem ser comunicada, ela tem de ser clarificada interiormente e, de certa forma, é como se um músico estivesse sempre em diálogo consigo próprio, procurando a mensagem "escondida" na partitura, procurando o que pretende comunicar com a música, quando pratica uma obra. Reflectindo esta ideia, e abordando a diferença entre ensaio e performance, Davidson & Correia (2001) defendem que quando o músico deixa de estar sozinho a comunicação passa de interior para exterior.

Para efeitos de comunicação, é necessário referir o conceito de semiótica musical. Existem livros inteiros dedicados específicamente a este tema pelo que uma análise aprofundada excedería largamente o âmbito deste trabalho. Basicamente, semiótica é o conceito de comunicação extra-linguagem, ou, por outras palavras, tudo o que representa algo sem ser expressado através da linguagem. A palavra "semiótica" significa o estudo sistemático de sistemas simbólicos, portanto, semiótica musical é o estudo de todos os componentes musicais que podem significar algo inteligível. A música não sendo uma

[7] Tradução da minha autoria.

linguagem, pretende transmitir uma mensagem, um conceito extra-musical, que pode até nem ser exprimível de outra forma. Segundo este conceito, Haga (2008), refere que aplicando os conceitos de semiótica e linguística à música, pode ser afirmado que esta possuí vestígios de simbolismo e, como tal, está sempre dependente de um contexto. Haverão sempre convenções técnicas e estilísticas aplicadas à música o que faz com que um contexto esteja sempre presente.

Num tema paralelo, podemos agora abordar a comunicação entre dois ou mais músicos presentes no palco. O objectivo principal continua a ser o mesmo, o de comunicar com o público, mas quando um intérprete divide o palco com mais alguém, a comunicação entre eles tem de surgir primeiro. Essa sincronia é fundamental para uma boa performance. Schögler refere-se à própria música como acto de comunicação entre instrumentistas (1998) e defende que o pulso rítmico é um componente chave para essa comunicação entre músicos, e que este é mutável, adaptável, negociado entre eles (2003). Embora seja abordado específicamente sob o ponto de vista da música improvisada, esta afirmação aparenta ser válida para qualquer interacção musical, independentemente do género.

- O que é que o músico comunica através da partitura?

São conhecidas as limitações de notação, é frequente que o intérprete não possa contactar com o compositor para aferir das suas reais intenções ao escrever uma obra e, na maioria dos casos, esta não contém indicações a respeito da mensagem que se pretende veicular. De facto, a partitura é um objecto inerte, apenas deixa de o ser depois de um músico lhe dar vida. Essa vida só se consegue obter através da emoção. Emoção sentida ao tocar, expressada através de todos os recursos musicais e físicos. No fundo o músico

pretende comunicar o que pensa ou sente em relação à obra que toca e fá-lo sempre retratando as emoções atribuídas à peça em questão.[8]

"The extent to which performer and listener agree about the emotional expression of the performance could pragmatically be seen as a measure of the accuracy of the communication." – Juslin (2003, p.277)

Neste ponto de vista, é incentivada a troca de informação posterior à performance entre músico e ouvinte como forma de comprovar a eficácia da comunicação musical. Só assim será possível ao concertista averiguar se o que pretende transmitir foi, de facto, transmitido.

III.2 – A procura da emoção

"Beyond the limits of notation, one seeks the elusive precision of artistically conceived emotion -- which is so often our instinctive and immediate interpretation of motion." – Hatten (2001, Online Lectures, Lecture Two[9])

Esta frase retrata a emoção como objectivo máximo de uma interpretação. É aquilo que o intérprete procura partilhar com a audiência. A emoção é a razão de ser da expressão. É precisamente pela vontade de diferentes músicos de exprimir diferentes emoções (ou de as exprimir pessoalmente, valorizando a sua própria "voz") que obtemos uma miríade de interpretações diferentes das mesmas obras.

"*Because expression is largely what makes music performance worthwhile. It is expression that makes people go through all sorts of trouble to hear human performances rather than the 'dead-pan' renditions of computers; it is expression*

[8] Na verdade, é completamente impossível ao músico prever a eficácia comunicativa da sua performance e talvez isso até seja positivo. Se a música fosse uma forma de comunicação objectiva perdería toda a sua magia, possivelmente até deixaría de ser considerada como arte.
[9] Disponível em http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hat2.html a 30 de Setembro de 2010.

that makes possible new and insightful interpretations of familiar works; and it is on the basis of expressive features that we prefer one performer rather than another." – Juslin (2003, p.274)

Esta expressão, é sempre diferente pois todos percepcionamos o mundo de uma maneira particular e comunicamos de uma maneira pessoal. Aplicando este conceito à música é fácil constatar que todas as interpretações são únicas, especiais, momentos preciosos no tempo.

É necessário salientar que, apesar da natureza filosófica e artística da "procura da emoção", a expressividade pode ser abordada de um modo mais científico. Neste âmbito, um trabalho que merece destaque é o de Juslin (2003) no qual refere os contornos das abordagens da psicologia à expressão musical, sugerindo um modelo teórico para os recursos expressivos de um músico. O modelo GERMS consiste em:

- G – *Generative rules* – Tudo o que o músico faz para expressar a estrutura musical o mais clara possivel – fraseado, dinâmica, articulação, métrica, harmonia;
- E – *Emotional expression* – Todos os recursos expressivos relacionados com a técnica do instrumento – timbre, vibrato;
- R – *Random variability* – A imprevisibilidade de uma performance, pequenos desvios á norma;
- M – *Motion principles* – Todo o movimento corporal ao tocar que seja de algum modo expressivo;
- S – *Sylistic Unexpectedness* – Contrariar as expectativas estilisticas de uma passagem musical

Trata-se apenas de uma organização teórica geral, que pode ou não ser aplicada à prática posteriormente, mas que revela uma forma de estruturar as ferramentas dos músicos. Através deste modelo o autor manifesta a intenção de desmistificar o ensino da expressão musical, afirmando que não é tão subjectivo quanto aparenta ser. Há de facto uma correlação entre o som e a expressão percepcionada, o que pode ser controlado e reproduzido pelos músicos.

Aprendendo metodologias necessárias, defende Woody (2000), tornar-se-á possível ensinar a crianças os parâmetros da expressividade musical. No seu trabalho apresenta um questionário que revela que os estudantes de música consideram a expressividade como um dos aspectos mais importantes, senão o mais importante, da performance. De um modo geral, a forma de aprendizagem mais eficaz continua a ser através de aulas particulares, onde os alunos tentam emular a execução do professor, associando determinados momentos a referências emotivas. Por outro lado, foi revelado que os professores maioritariamente verbais (que não demonstram como deve ser tocado) têm mais dificuldade em clarificar as intenções musicais.

III.3 – Teatralidade musical

O envolvimento do corpo na performance tem vindo a ser estudado desde o séc.XIX, tema que foi aprofundado no trabalho de Dogantan-Dack (2010). No fundo, a teatralidade musical consiste apenas em conferir uma dimensão física/visual aliada à performance e não realizar gestos extravagantes de tal ordem que a própria música perca importância. Da mesma maneira que quase todos nós, no âmbito de uma conversa, seja ela formal ou informa, nos expressamos melhor ao gesticular, tal naturalidade devería ser reproduzida ao tocar um instrumento. O equilíbrio perfeito entre musicalidade e *showmanship* é muito difícil de obter. Tomemos como exemplos opostos os dois guitarristas John Williams e Kazuhito Yamashita, onde no caso do primeiro todo o movimento corporal não necessário à execução musical é eliminado, e no caso do segundo a expressividade corporal está bem presente nas suas interpretações. Independentemente da destreza técnica e musicalidade, muitos consideram o primeiro como sendo um guitarrista “frio” enquanto que o segundo é catalogado como “exagerado”. Com um envolvimento corporal insuficiente, a actuação de um músico nunca será tão memorável, com um envolvimento

corporal excessivo, desvirtua-se o conceito de concerto ao passar a música para segundo plano.[10]

No seu trabalho, Verde (2007) propõe uma divisão de três tópicos de como o teatro pode ser usado para fertilizar novas abordagens em relação à performance musical. O primeiro é a *inner theatricality*, onde caberá ao intérprete criar uma personagem, adoptando um estilo próximo de um actor, tentando coreografar cada gesto não-técnico. A postura, expressão facial, respiração (suspiros) e olhares fazem parte daquilo que deve ser o repertório físico nesta abordagem. De certa maneira, este método já é utilizado por muitos cantores, mesmo em repertório não-operático. O segundo tópico é o da *outer theatricality*, onde o músico utilizará os meios cénicos disponíves na sua performance, tais como luzes, cenário, indumentária e qualquer tipo de media. O terceiro tópico é o da *mise-en-scène*, que consiste basicamente no conceito *avant-garde* do "teatro musical" nos anos 60 e 70. A música será integrada numa narrativa e intercalada com momentos de deslocação, fala, canto, dança por parte do intérprete. Embora apenas o primeiro tópico seja aplicável ao típico recital instrumental, é de ressalvar que a criatividade nunca pode ser limitada a rótulos pré-existentes. Uma permeabilidade entre os eventos artísticos pode dar origem a experiências realmente inovadoras. Um reflexo da eterna procura do envolvimento de todas as dimensões artísticas está patente no conceito de obra de arte total[11] do compositor Richard Wagner (1813-1883).

Agora, no séc. XXI, é possível aplicar uma abordagem científica à maneira como os músicos se movem durante as suas actuações. Tal é o caso do trabalho de Rodger (2006), que procurou quantificar os movimentos de cabeça realizados por um guitarrista em performances de duas peças diferentes,

[10] Isto é o que acontece frequentemente na música pop, em que é permitido ao artista realizar "concertos" onde faz *playback*. Não deixa de ser um espectáculo, com um forte valor de entretenimento, mas deixa de possuir as características originais de um concerto, no qual se privilegia a música em relação a qualquer outro factor.

[11] Do alemão *Gesamtkunstwerk*, este conceito significa a incorporação de diferentes artes (como a música, canto, teatro, dança e artes plásticas) na ópera.

utilizando a *general tau theory*.[12] Aplicada à música, esta teoria torna-se uma ferramenta importante para estudar os movimentos expressivos dos intérpretes, descrevendo como estes são guiados percepcionalmente através do tempo, e de como o controlo dos movimentos pode ser variado para obter diferentes efeitos expressivos. O estudo consistiu na captura de movimentos das performances do guitarrista, que posteriormente foi analisada à luz da teoria já referida. Foi também pedido ao músico que respondesse a um questinário com o objectivo de averiguar a sua percepção dos movimentos que faz. Como termo de comparação, cerca de vinte pessoas, tendo ouvido apenas a gravação áudio, avaliaram as obras quantitativamente através de três escalas: Feliz – Triste, Com stress – sem stress, Expressivo – Inexpressivo. Os resultados, apesar de requererem um estudo mais aprofundado, revelaram que na obra considerada mais triste os movimentos foram mais longos, que a tendência é a de a cabeça de um músico acompanhar o tempo da peça e não a intensidade sonora e que, logicamente, o guitarrista revelou estar consciente dos movimentos que realizou. Talvez num futuro próximo seja possível quantificar a qualidade de uma interpretação através da medição da expressividade física do intérprete, e talvez isso até venha a ser uma importante ferramenta de ensino. A única certeza é a que o corpo e o movimento são fundamentais para quem toca e para quem ouve. Essa relação, essa simbiose entre visão e audição é que tornam um concerto ao vivo realmente singular. Tantos gestos e movimentos, alguns até inconscientes, realizados pelos músicos, tornam uma nota comum num momento especial. Tomar consciência desta teatralidade leva-nos a experienciar tudo de um forma diferente, a pensar em aspectos que tomamos como garantidos de uma nova forma. O vibrato, por exemplo, sempre foi apreciado como um dos recursos de eleição para conferir expressividade musical a uma melodia. Acontece que essa expressividade musical não ocorre apenas no plano auditivo, no caso de um concerto. Auditivamente é de facto um recurso especial,

[12] Teoria de David N. Lee apresentada no seu trabalho *"How movement is guided"*, escrito em 2005, no qual se propõe quantificar matemáticamente a intenção da direccionalidade do movimento corporal.

mas a razão pela qual o vibrato se torna realmente fascinante é porque o gesto físico é análogo ao som que é produzido.

III.4 – Percepção da performance

Trata-se do último elemento da sequência criativa. O "produto final" como é recebido pelo público.

"An aesthetically satisfying expressive performance creates a sense of continuity, directedness and unity." – Dogantan-Dack (2006 p.460)

É interessante verificar que os três adjectivos escolhidos pelo autor para caracterizar a performance são físicos, dois dos quais relativos a movimento. Apesar da sua natureza aparentemente vaga, é possível abordar este tema com bastantes fundamentos científicos.

III.4.1 – Bases teóricas da percepção

Tal como nas abordagens de Jensenius (2007) e Haga (2008), o termo "percepção" é o que melhor define o acto que uma pessoa realiza na presença de um concerto musical. Não se trata apenas de "ver" ou "ouvir" um concerto, é uma experiência que engloba a maior parte dos nossos sentidos, implica um processo multi-sensorial. Ambos autores chegam a utilizar a palavra "perceptor" ao longo dos respectivos trabalhos pois afirmam que a palavra "ouvinte", para todos os efeitos, é uma definição incorrecta neste contexto, que apenas deve ser utilizada quando apenas existe um estímulo auditivo que não afecte directamente outros sentidos. O modelo utilizado é o de uma abordagem

ecológica. É baseada na teoria da psicologia ecológica de James Gibson,[13] que influenciou toda uma escola de pensamento, defendendo que o nosso sistema cognitivo não é um processo mental independente, mas que depende do meio-ambiente onde estamos inseridos, fazendo parte de todo um sistema ecológico. Esta teoria foi aplicada à percepção auditiva por Eric Clarke (2005), defendendo que a música devería ser abordada na prespectiva da audição ecológica, atendendo não só ao meio onde estamos quando a ouvimos mas também reconhecendo que são as próprias limitações do nosso sistema auditivo, evoluído ao longo de milhares de anos, que é responsável pela maneira como o ser humano compõe, interpreta e percepciona a música.

"As suggested by the term ecology, the ecological theory on perception views the relation between the organism/perceiver and the environment/surroundings as fundamental to the way we perceive and understand objects and events." – Haga (2008, p.46)

Estes conceitos implicam uma multi-sensoraliedade – que envolve as percepções da visão, audição, tacto, olfacto, paladar e equilíbrio – e uma multi-modalidade – que envolve as modalidades sensoriais visual, auditiva, táctil, olfactiva, gustativa e vestibular.[14] Por este prisma, na experiência de assistir um concerto, estão presentes a visão ao observar o palco e o(s) músico(s), a audição ao ouvir a música, o tacto ao sentir o contacto com a cadeira e/ou com as pessoas que nos rodeiam, o olfacto ao constatar os odores presentes na sala e por fim, o equilíbrio, principalmente necessário quando estamos em pé, mas mesmo sentados é necessário para estabilizar a parte superior do corpo. É fácil compreender a quantidade de informação simultânea recebida, onde cinco dos seis sentidos estão constantemente em funcionamento, sendo que apenas o paladar não está presente no formato típico de concerto musical.

[13] James J. Gibson (1904-1979) foi um psicólogo que trabalhou principalmente na área da percepção visual. O seu trabalho mais importante foi "*The ecological aproach to visual perception*", escrito em 1979.
[14] Correspondência presente no trabalho de Jensenius (2007), retirada de Schoemaker et al., 1995, pg. 5.

"Perception must be understood as a relationship between environmentally available information and the capacities, sensitivities, and interests of a perceiver." – Clarke (2005, p.91)

Reforçando a ideia que neurologicamente todos os nossos sentidos estão interligados, Haga (2008) faz referência à capacidade de um ventríloquo, que, minimizando os movimentos dos seus lábios e exagerando os movimentos da boca do seu boneco, consegue criar a ilusão de que para o não é ele que está a falar. Isto só é possível devido à sincronização dos movimentos com o som e da proximidade entre a fonte sonora real (ventríloquo) e o a fonte sonora fictícia (boneco). Assim, devido ao hábito do ser humano de tendencialmente procurar reforçar a informação auditiva com a visual, a ilusão é conseguida. Este efeito também é abordado por Vines *et all* (2006), reforçando a ideia de interligação dos sentidos com o exemplo do fenómeno da sinestesia. Esta capacidade algo rara no ser humano, faz com que a informação recebida por uma modalidade sensorial seja traduzida neurologicamente em simultâneo para outra. O exemplo recorrente e familiar a qualquer músico é o do compositor Olivier Messiaen (1908-1992), que via cores (e até formas) ao ouvir sons. Noutro caso de sinestesia documentado revela que um homem, apesar de ser cego, partilhava da capacidade de Messiaen, sendo que a única coisa que ele via eram as explosões de côr ao ouvir música. Exemplos curiosos são também os de um homem que sentia o paladar das palavras e outro que associava números a formas e cores. Embora extremamente raros, estes casos só são possíveis porque há de facto uma relação neurológica entre todos os sentidos. Em dois trabalhos associados à multi-sensoraliedade presente nas performances musicais, Vines *et al.* (2003, 2006), avaliaram a percepção de tensão e fraseado aliada à estrutura musical através das performances de clarinetistas, na tentativa de estabelecer uma relação entre as modalidades sensoriais visual e auditiva. Concluíram que através do movimento, os músicos têm a capacidade de aumentar ou diminuir a tensão (como um representativo de emoção), assim como esclarecer o fraseado e mudanças de secção (clarificando a estrutura

musical), mesmo que os movimentos sejam realizados de uma forma inconsciente. Uma característica comum a qualquer sopro é de que necessitam de respirar antes de iniciar qualquer frase, o que por si só já é um elemento visual clarificador da estrutura. Uma observação curiosa surge num momento da obra tocada que continha um final de frase com suspensão, revelando que visualmente foi mais fácil perceber o início da frase e mais difícil perceber o final, e que auditivamente foi mais difícil perceber o início da frase e mais fácil perceber o final. De facto, é mais uma prova da complementariedade entre o ver e ouvir um concerto. No seu trabalho, Davidson (2007) também revela que foram encontradas ligações entre movimentos expressivos indentificáveis e finais ou inícios de frase.

Clarke (2008) aborda também a percepção do ponto de vista do músico, revelando que quando este toca o seu instrumento ocorre uma dissolução do sujeito/objecto. Por ser uma tarefa extremamente exigente, é necessário uma atenção focal selectiva.

"The intimate relationship between perception and action in the ways that performers listen takes many forms depending – amongst other factors – on the playing circumstances, and the specific instruments involved. " – Clarke (2008 , p.2)

III.4.2 – Respostas emotivas à performance

A percepção da performance foi estudada por Dahl e Frieberg (2007), no âmbito da expressividade dos movimentos corporais de uma percussionista a tocar marimba e da capacidade humana de deduzir emoções visualmente. Foi realizada uma gravação video de quatro performances, sendo que em cada uma delas a intérprete tentou exprimir quatro emoções base: alegria, tristeza, ira e medo. Posteriormente foi pedido a um grupo de estudo que tentasse identificar cada uma dessas emoções apenas visualmente. Foram disponibilizadas quatro

edições diferentes, nenhuma contendo áudio, cada uma com condições de visualização diferente: imagem completa, sem mãos, apenas tronco e cabeça. Os resultados indicaram que todas as emoções foram facilmente identificadas, excepto a do medo. O grupo de estudo associou movimentos amplos e algo rápidos à alegria, movimentos curtos, lentos e suaves à tristeza e movimentos amplos, rápidos, irregulares e abruptos à ira. No caso do medo foi concluído que a emoção não é passível de ser bem comunicada visualmente no âmbito de uma performance musical. As mesmas emoções base foram investigadas por Boone e Cunningham (2001), neste caso a respeito da capacidade de serem reconhecidas auditivamente através de curtos segmentos de música cada um contendo uma mensagem emotiva clara, e posteriormente representadas fisicamente por crianças entre os três e os seis anos de idade, utilizando um urso de peluche Os resultados revelaram que as crianças a partir dos quatro anos de idade já possuem uma noção das emoções veiculadas através da música e conseguem correlacioná-las com movimento físico. Juntando os resultados presentes em ambos os estudos parece confirmada a influência auditiva e visual na expressão de emoções, assim como a correlação entre elas.

No trabalho de Lundqvist *et al.* (2009) debate-se a possibilidade de a música ter capacidade de evocar emoções genuínas ou se é apenas uma percepção por parte do público. Os resultados apresentados revelam que existe um contágio emocional, ou seja, as respostas fisiológicas ao expressar emoções genuínas são idênticas às induzidas pela acção de ouvir música. Nawrot (2003) também explora a correspondência entre música e emoções, através de dois estudos. No primeiro, crianças e adultos fizeram corresponder excertos musicais a fotografias de expressões faciais, com resultados consistentes em julgar a qualidade emocional para a maioria das selecções musicais. No segundo, foram observadas as reacções comportamentais de bebés de cinco a nove meses ao assistirem a imagens de expressões faciais alegres acompanhadas de música alegre e imagens de expressões faciais tristes acompanhadas de música triste (afectivamente concordantes) e imagens de expressões faciais alegres acompanhadas de música triste e imagens de expressões faciais tristes

acompanhadas de música alegre (afectivamente discordantes). Os resultados indicaram uma predilecção para a expressão facial alegre independentemente da concordância afectiva.

Procurando padrões no "vocabulário físico" de uma performance musical, Davidson (2007) conclui que as zonas mais expressivas de um músico, no sentido em que são as que melhor comunicam ao público a sua intenção, são a parte superior do tronco, cabeça (indicadores globais) e mãos (indicadores locais). Outro factor importante é o que existe uma proporcionalidade entre a quantidade (e amplitude) de movimento realizado e a intenção de ser expressivo, o que também se pode confirmar no estudo de Juchniewicz (2008) onde de três interpretações – sem movimento, apenas expressões faciais e cabeça, movimento completo – do mesmo músico e da mesma obra, todos avaliaram como mais expressiva a terceira. Para finalizar, o estudo revelou a presença de consistência temporal nas interpretações, já que o músico realizou várias performances em ocasiões diferentes, mas manteve muitos dos gestos expressivos ao longo do tempo. Isto revela que os gestos fazem mesmo parte constituínte da interpretação, não são supérfluos. A uma conclusão idêntica chegou Wanderley (2001) afirmando que os gestos não ocorrem só durante a performance, ocorrem também nos ensaios. Isso nega a possibilidade da existência de um "factor ambiental" como justificação para o movimento expressivo. Esta tese é reforçado pela seguinte frase:

"This fact[15] *suggests a strong relation between what is being played and how it is played. Therefore it is evident that ancillary gestures*[16] *by clarinet players are not randomly produced or just produced as a visual effect. On the contrary, these gestures seem to be produced as a supplementary means of information communication."* – Wanderley (2001, p.11)

[15] Referindo-se ao facto de um músico repetir os mesmos gestos em performances diferentes da mesma peça.

[16] É necessário ressalvar que neste caso a utilização do termo "gestos ancilares" não está de acordo com a definição utilizada anteriormente no trabalho, visto ter esta ter sido retirada do trabalho de Jensenius (2007), que é posterior. Wanderley pretende referir-se a todos os movimentos expressivos e não apenas aos de consequência da técnica.

Não são apenas os gestos que influenciam a apreciação do público. Juchniewicz (2008) revela que a atracção física em relação ao músico tem influência por si só. Tal como noutras profissões, as pessoas tendem a favorecer quem é considerado atraente e a preterir quem não o é. Outro parâmetro que influência a percepção da performance é o das expectativas do público, tanto visuais e como auditivas. Mesmo inconscientemente esperamos ver uma indumentária apropriada ao concerto em questão. Não esperamos ver um recital de música erudita onde o intérprete está vestido com jeans e blusão de cabedal da mesma maneira que não esperamos ver um concerto rock onde os músicos estão vestidos de fato. Estes *clichés*, para o bem e para o mal, fazem parte da nossa cultura e portanto as expectativas geradas podem influenciar positivamente ou negativamente a nossa apreciação, mediante serem correspondidas ou não. Auditivamente, basta uma audiência conhecedora do repertório a ser tocado, não ver cumpridas as suas ideias pré-concebidas em relação a este, para que a reacção mais comum seja negativa. Repp (1998) refere que a percepção do público é particularmente tendenciosa nessas circunstâncias, pois o processo cognitivo envolvido na expectativa é resistente a modificações.

Curiosamente, em Jensenius (2007) encontramos uma referência à expressão *musicking*[17] (sem aparente tradução para português), que consiste nas convenções sociais presentes para assistir a um concerto classico, onde a acção e movimento do público são inibidas, impedindo a audiencia de disfrutar COM o corpo. Trata-se então de um contra-senso sociológico, partindo do princípio que é irrefutável o quanto o corpo está presente em todo o fenómeno da percepção musical, inibí-lo ao assistir um concerto não permitirá uma experiência musical completa. Por outro lado, se não existissem estas regras sociais, o mais provável sería que o ruído das dezenas ou centenas de pessoas que estivessem a assistir, exteriorizando as suas sensações, fosse superior ao

[17] Introduzida por Small em 1998, no seu trabalho "*Musicking. The Meanings of Performing and Listening*".

do(s) músico(s) no palco. Desta forma conclui-se que o concerto erudito, para o bem e para o mal, contém normas de etiqueta que permitem a todos focar a atenção na prestação musical sem interferências, mas com uma percentagem de inibição.

IV – Exemplos práticos

Abordando o tema de uma forma mais pessoal, é possível incluir alguns pormenores surgidos na preparação de cada uma das peças do meu programa de recital final de mestrado.

No caso da Rossiniana nº1, de Mauro Giuliani (1781-1829), as normas estilísticas prevalecem, pelo que a teatralidade terá de ser contida e subtil. Ainda assim, de maneira a evitar uma interpretação quase "robótica", é possível contribuír com o movimento corporal para acrescentar algo à expressividade em alguns momentos. As secções Maestoso[18] e *Allegro Vivace*[19], correspondem a entradas de temas – que podem ou não ser facilmente reconhecidos dependendo da familiariedade com as respectivas óperas de Rossini, de onde são retirados – com um carácter que pode ser considerado como alegre, divertido, e que pode ser realçado através de um sorriso e movimentos mais enfáticos com a cabeça. Por contraste, os momentos mais líricos, e portanto com maior liberdade de expressão, ocorrem nas secções *Andante Graziozo*[20] e *Moderato*[21], evocando alguma tristeza pelo que a linguagem corporal deverá ser mais suave e flúida, mas podendo ser em simultâneo ampla. Para além destes momentos, todas as cadências devem ser reforçadas com a atitude e energia necessárias, pois tratam-se de zonas de transição entre o final de uma secção e

[18] Tema retirado da ópera "*L'Italiana in Algeri*", acto I. Dueto Taddeo e Isabella, cena V: "*Ai capricci della sorte*".
[19] Tema retirado da ópera "*Armida*", acto I. Rinaldo (e Armida), cena VII: "*Cara, per te quest'anima*".
[20] Tema retirado da ópera "*L'Italiana in Algeri*", acto I. Lindoro, cena III: "*Languir per una bella*".
[21] Tema retirado da ópera "*L'Italiana in Algeri*", acto II. Isabella (e Lindoro), cena I: "*Pensa alla patria*".

início de outra, pelo que o movimento mais expressivo nestas circunstâncias tem a função de esclarecer estruturalmente a música.

No caso da obra *Introduction, Passacaglia and Fugue for the Golden Flower*, de Dusan Bogdanovic (n.1955), temos uma clara influência popular, de sonoridades provenientes dos Balcãs, o que por si só sugere ligeireza e naturalidade na interpretação. Qualquer tensão ou rigidez excessiva irá prejudicar a apresentação do carácter popular da peça pois nesse âmbito valores como a fluidez são mais importantes do que exaltar o domínio técnico do instrumento. Contudo, existem momentos virtuosísticos em vários pontos, nomeadamente no I Andamento, que deverão ser trabalhados de modo a nunca interferir com a fluidez, de modo a quase passarem despercebidos. No clímax do II Andamento obtém-se um maior efeito dramático envolvendo o corpo na execução dos acordes, reforçando uma das secções mais importantes de toda a peça, senão a mais importante. No final do III Andamento, provavelmente tal como em todos os finais de qualquer obra, é aconselhável enfatizar fisicamente os três acordes finais ajudando a concluir a peça, pois auditivamente não é suficientemente conclusiva.

No caso da obra *Collectici Intim*, de Vicente Asencio (1908-1979), o título de cada andamento deve ser tratado como uma mensagem a representar. Não será possível realizar uma boa interpretação do I e III andamentos (Serenidade e Calma) estando nervosos, inseguros e precipitados, assim como não será possível realizar uma boa interpretação do II e IV andamentos (Júbilo e Alegria) sem a positividade e energia necessárias. Falando de exemplos mais específicos, no III Andamento, que inicia com duas cordas soltas (Ré-Lá) seguido de um acorde bastante agudo, é necessário preparar a mão esquerda atempadamente, de preferência antes de dar a 1ª nota, pois não só torna a execução mais fácil, como evita que o público tenha uma imagem da mão esquerda do guitarrista a precipitar-se para o acorde, o que num andamento intitulado de “Calma” não é de todo aconselhável. De seguida em *espressivo*, na entrada do tema, as duas notas em anacruze, naturalmente com mais *rubato*, requerem uma sonoridade mais delicada, o que é reforçado pelo próprio gesto

de pulsar a corda de um modo mais suave, mas que seja visível. Este princípio é válido para todas as entradas semelhantes ao longo da obra. Nos finais do II, IV e V andamentos, que possuem características de grande brilhantismo, afastar a guitarra do corpo e/ou subir a mão direita em punho em simultâneo com a última nota ou acorde acresce em dramatismo um final que se pretende ostentoso.

No caso da Sonata op.47 de Alberto Ginastera (1916-1983) não há uma mensagem extra-musical clara a transmitir, mas a tensão apresentada no próprio material musical obriga o intérprete a pensar de que modo se pode conferir ainda mais dramatismo à obra. Nos quatro acordes iniciais do I Andamento, assim como sequências semelhantes que ocorrem ao longo deste, o compositor pede *fff*, o que deve ser obtido não só com bastante volume sonoro (até porque a guitarra tem limitações nesse sentido), mas com uma atitude mental e corporal nesse sentido. No acorde de três tempos que precede o regresso ao Tempo II e ao compasso ternário, preparar a tâmbora durante a sua duração com um gesto enfático com a mão direita confere dramatismo a uma transição que de outro modo seria pouco perceptível. Ainda no I Andamento, as percussões no último sistema, não possuindo qualquer contra-indicação por parte do compositor, podem ser realizadas em vários pontos diferentes da guitarra, onde a mudança de timbre é perceptível mas o real destaque será a teatralidade na execução. No II Andamento, no arpejo descendente que culmina com uma percussão, o compositor pede um decrescendo, que pode ser acentuado fisicamente com um certo “recolhimento” corporal aquando da sua execução. No III Andamento, que está repleto de frases melódicas sempre diferentes, algo vagas, que terminam frequentemente em suspensão, se a linguagem corporal não for clara o suficiente, é possível que o público confunda um dos finais de frase com o final da peça. Para evitar que isto aconteça, é necessário nunca afastar por completo as mãos do instrumento até que o andamento efectivamente termine, e na última sequência de acordes é esclarecedor torná-los mais “pesados” musicalmente com um rallentando e físicamente com o corpo mais debruçado sobre o instrumento e a cabeça caída. No IV Andamento, o carácter fogoso obtem-se sobretudo com a atitude em toda

a sua duração, poisa dinâmica é praticamente sempre superior a *ff*, ainda com indicações de *sforzando*, *impetuoso*, *feroce*, *frenetico*. Logicamente as limitações do instrumento neste registo estão muito evidentes, pelo que é necessário gerar a energia necessária através de uma grande impetuosidade física, independentemente do volume sonoro obtido.

É de salientar que, de acordo com o que já tinha sido mencionado anteriormente, todos os momentos descritos nas obras, onde me apercebi dos movimentos realizados, são de facto em zonas estruturais importantes, normalmente finais ou inícios de frases ou secções.

V – Considerações finais

Num mundo tão vasto como é o da música, a ser estudado e aperfeiçoado durante séculos, é curioso verificar que ainda há muito por descobrir. À medida que todas as áreas vão evoluindo, estabelecem-se pontos de ligação entre as mais variadas facetas, sempre com o objectivo de criar uma só unidade artística.

Os componentes que compoem uma performance musical vão muito para além de apenas “tocar música”. Desde os condicionalismos de ordem técnica, a intenção de comunicar ideias extra-musicais e a maneira mais eficaz de as tornar perceptíveis para a audiência, é inegável que o corpo tem uma grande importância. É excelente constatar que na última década surgiram bastantes estudos nas mais variadas áreas acerca do tema da performance musical e todas as suas vertentes. Com esta reciprocidade de informação entre músicos, musicólogos, psicólogos, sociólogos, físicos e biomecânicos, a perspectiva futura dos patamares qualitativos na interpretação musical será muito superior, e sempre com tendência a melhorar. No fundo, a componente artística da música pode beneficiar bastante das várias abordagens científicas que vão sendo feitas ao estudar todos os seus fenómenos envolventes. É da minha opinião que no presente os músicos se encontram sobrecarregados, sendo obrigados a uma

multiplicidade de abordagens de modo a melhorarem as suas prestações, juntando à componente musical e técnica, compoentes históricas, analíticas, psicológicas, acústicas, fisiológicas entre outras. Se é verdade que este é o paradigma do músico do futuro e portanto incontornável, cabe às universidades fornecer uma formação aplicada destas diferentes disciplinas nos seus programas de licenciatura, mestrado e doutoramento, assim como uma maior disponibilidade e curiosidade por parte dos alunos para investigar outras áreas paralelas ao estudo da música e do seu instrumento.

Fica claro que ocorre uma "realimentação" quando tomamos consciência do uso do corpo na interpretação, ou seja, não só é benéfico na fase de preparação de uma obra pois esclarece as ideias musicais que se pretende explorar, mas também o próprio gesto catapulta a intenção para novos patamares (físico e visual, para além do auditivo) como gera novas ideias e torna-as muito mais perceptíveis a quem assiste à performance.

Foram abordados conceitos e teorias como a percepção ecológica, audição ecológica, semiótica musical, *general tau theory*, sendo que todos são demasiado complexos para abordar em profundidade no âmbito deste trabalho. Por essa razão, a opção tomada foi a de incluí-los, ainda que de uma forma simplificada, tendo em vista uma visão global que os enquadrasse no tema proposto.

Partilho da visão de Davidson (2009, p.3) de que num futuro próximo será "fascinante descobrir mais acerca da *coreografia* da performance, assim como as peculiariedades que colocam um carimbo individual no impacto visual de determinados instrumentistas".[22] Esta autora, entre outros, referem que as aptidões envolvidas na performance, assim como os métodos de estudo e ensaio de momento ainda estão bastante pouco aprofundados, o que revela uma nova possibilidade de investigação ainda não explorada.

Espero que este trabalho abra novas prespectivas aos músicos que o lerem, assim como novas ideias e conceitos para ensinar aos seus alunos. Por muito que os músicos queiram dissociar a sua arte da componente científica, a

[22] Tradução da minha autoria.

verdade é que ambas as áreas têm a ganhar com a partilha recíproca de informações.

Referências bibliográficas

Andrade, E. & Fonseca, J. (2000) – Artista-atleta: reflexões sobre a utilização do corpo na performance dos instrumentos de cordas. Per Musi. BH, v.2, pp.118-128.

Blacking, J. (1973) – How musical is man?. University of Washington Press.

Boone, R. & Cunningham, J. (2001) – Children's Expression of Emotional Meaning in Music Through Expressive Body Movement. Journal of Nonverbal Behavior, 25(1), 2001, pp. 21–42.

Broughton, M. & Stevens, C. (2009) – Music, movement and marimba: an investigation of the role of movement and gesture in communicating musical expression to an audience. Psychology of Music, Vol. 37(2), pp. 137-153.

Caramiaux, B., Bevilacqua, F. & Schnell, N. (2010) – Towards a Gesture-Sound Cross-Modal Analysis. Music and Gesture, Montreal.

Cintra, S., Vieira, M. & Ray, S. (2004) – Relações da performance musical com a biomecânica do movimento humano. Anais do IV Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG, pp.164-167.

Clarke, E. (2005) – Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning. Oxford: Oxford University Press.

Clarke, E. (2008) – Sound, Music, Meaning: An Ecological Perspective. Seminar on “The Musician as listener”, Orpheus Research Centre in Music, Ghent, Belgium.

Dahl, S. & Friberg, A. (2004) – Expressiveness of musician's body movements in performances on marimba. Gesture-Based Communication in Human-Computer Interaction, 5th International Gesture Workshop.

Dahl, S. & Friberg, A. (2007) – Visual perception of expressiveness in musicians' body movements. KTH School of Computer Science and Communication, Dept. of Speech, Music and Hearing, Royal Institute of Technology, Sweden.

Davidson, J & Correia, J. (2001) – Meaningful Musical Performance: a bodily experience. Research Studies in Music Education December, vol. 17 no. 1, pp. 70-83.

Davidson, J. (2007) – Qualitative insights into the use of expressive body movement in solo piano performance: a case study approach. Psychology of Music, Vol. 35(3), pp. 381-401.

Davidson, J (2009) – The Psychology of Performance. Unit 5. Summary, conclusions and future directions. Material to be used in ARC HCS Net Summer School.

Dogantan-Dack, M. (2006) – The body behind music: precedents and prospects. Psychology of Music, Vol. 34(4), pp. 449-464.

Gabrielsson, A. (2003) – Music Performance Research at the Millenium. Psychology of Music, Vol. 31(3), pp. 221-272.

Godøy, R., Aksnes, H., Kvifte, T. & Ruud, E. (2003) – The Musical Gestures Project 2004 – 2007. COST287-ConGAS: Gesture Controlled Audio Systems, WG1, Marseille.

Godøy, R. & Jensensius, A. (2009) – Body Movement In Music Information retrieval. 10th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR 2009) Kobe, Japan.

Haga, E. (2008) – Correspondences between music and human body movement. University of Oslo.

Hatten, R. (2001) – Musical gesture. Online Lectures, disponível em http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hatout.html a 30 de Setembro de 2010, Cyber Semiotics Institute, University of Toronto.

Jensenius, A. (2007) – Action - Sound: Developing Methods and Tools to Study Music-related Body Movement. University of Oslo.

Juchniewicz, J. (2008) – The influence of physical movement on the perception of musical performance. Psychology of Music, Vol. 36(4), pp. 417-427.

Juslin, P. (2003) – Five facets of musical expression: a psychologist's perspective on music performance. Psychology of Music, Vol. 31(3), pp. 273-302.

Lee, D. (2005) – How Movement is Guided. Perception in Action Laboratories, Psychology Department, School of Philosophy, Psychology and Language Sciences, Edinburgh University.

Lundqvist, L., Carlsson, F., Hilmersson, P. & Juslin, P. (2009) – Emotional responses to music: experience, expression, and physiology. Psychology of Music, Vol. 37(1), pp. 61-90.

Nawrot, E. (2003) – The perception of emotional expression in music: evidence from infants, children and adults. Psychology of Music, Vol. 31(1), pp. 75-92.

Pierce, A. (2003) – Deepening Musical Performance Through Movement, The Theory And Practice of Embodied Interpretation. Indiana University Press.

Repp, B. (1998) – Musical motion in perception and performance. In D.A. Rosenbaum & C. E. Collyer (eds.) Timing of behaviour: neural, psychological and computational perspectives, pp. 125-144, Cambridge, MA: MIT Press.

Rodger, M. (2006) – How the Body Conducts Music: Exploring Head Movements in Two Classical Guitar Performances. University of Edinburgh.

Schögler, B. (1998) – Music as a Tool in Communications Research. Nordic Journal of Music Therapy, Vol. 7(1), pp. 40-49.

Schögler, B. (2003) – The Pulse of Communication in Improvised music. Proceedings of the 5th Triennial ESCOM Conference, Hanover University of Music and Drama, Germany.

Schomaker, L., Nijtmans, J., Camurri, A., Lavagetto, F., Morasso, P., Benoît, C., Guiard-Marigny, T., Goff, B., Robert-Ribes, J., Adjoudani, A., Defée, I., M"unch, S., Hartung, K. & Blauert, J. (1995) – A taxonomy of multimodal interaction in the human information processing system. Technical report, ESPRIT Project 8579.

Seitz, J. (2005) – Dalcroze, the body, movement and musicality. Psychology of Music, Vol. 33(4), pp. 419-435.

Storolli, W. (2009) – Movimento, Respiração e Canto: a performance do corpo na criação musical. Universidade de São Paulo.

Tagg, P. (1999) – Introductory notes to the semiotics of music. Version 3, Brisbaine / Liverpool.

Verde, T. (2007) – Assessing the importance of visual/theatrical features in the perception of music by an audience, using sociological tools. International Symposium on Performance Science, AEC.

Vines, B., Wanderley, M., Nuzzo, R., Levitin, D. & Krumhansl, C., (2003) – Performance Gestures of Musicians: What Structural and Emotional Information do they Convey?. Gesture and Sign Languages in Human-Computer Interaction.

Vines, B., Krumhansl, C., Wanderley, M. & Levitin, D. (2006) – Cross-modal interaction in the perception of music performance. Cognition 101, pp. 80-113.

Wanderley, M. (2001) – Quantitative Analysis of Non-Obvious Performer Gestures. Gesture and Sign Languages in Human-Computer Interaction.

Woody, R. (2000) – Learning Expressivity in Music Performance: An Exploratory Study. Research Studies in Music Education 2000 14: 14.

Referências discográficas

Azabagic, D. (2000) – Vicente Asencio: Complete Works for the Guitar, Opera Tres.

Bogdanovic, D. (2004) – Mysterious Habitats, GSP Recordings.

Ducharme, J. (2006) – Laureate Series: Guitar Recital, Naxos.

Russel, D. (1999) – Music of Giuliani, Telarc Distribution.

Viloteau, T. (2007) – Laureate Series: Guitar Recital, Naxos.

Yamashita, K. (1990) – Music of Spain, RCA.

Zigante, F. (1998) – Mauro Giulinani: Le Rossiniane, ARTS.

Referências videográficas

Gould, G. (2003) – The Alchemist, EMI Classics.

Kennedy, N. (2005) – Spirits of Music, Euroarts.