

## A utilização das emoções como guia para a performance musical

*Christian Alessandro Lisboa*  
*Universidade Federal da Bahia*  
e-mail: [christian.lisboa@gmail.com](mailto:christian.lisboa@gmail.com)

*Diana Santiago*  
*Universidade Federal da Bahia*  
e-mail: [disant@ufba.br](mailto:disant@ufba.br)

### **Sumário:**

Durante o processo de estudo de uma obra musical, o intérprete se depara com inúmeras questões interpretativas, e a escolha de soluções para estas questões podem seguir diversos caminhos. Este trabalho faz uma pequena revisão bibliográfica, discutindo os meios comumente utilizados por executantes para tomar decisões interpretativas durante a construção da performance, demonstrando a possibilidade de se utilizar os conhecimentos gerados por estudos de transmissão de emoção em música, como uma ferramenta para tomar decisões interpretativas..

**Palavras-Chave:** música, performance, emoção.

Existem muitas maneiras para se definir os parâmetros interpretativos em uma performance musical. A definição destes parâmetros faz parte do processo de construção da performance, que envolve decisões conscientes e inconscientes por parte do executante, podendo seguir diversos caminhos.

Para a construção da performance, o executante pode, por exemplo, basear sua interpretação, ou parte dela, em sugestões dadas por um professor ou instrumentista mais experiente, como ocorre em *master classes* ou em aulas de instrumento (principalmente com estudantes em níveis iniciais do aprendizado do instrumento). Ainda na mesma linha, o executante pode recorrer a gravações de instrumentistas reconhecidos, tomando a gravação como um modelo a ser seguido. Esta prática, conhecida como EEMMG<sup>1</sup>, teve sua eficácia testada por Pires (2001).

A comparação de performances é de certa forma uma expansão da abordagem anterior, pois ao invés de utilizar apenas uma fonte como modelo, utiliza gravações de vários executantes para verificar o que cada um fez de igual ou diferente, demonstrando as possibilidades individuais e comuns de interpretação da obra. Trabalhos como os de Hermann (1962), Webb (1963), e Garbosa (2002), utilizam este método, muitas vezes aliado a algum tipo de análise da partitura, sugerindo caminhos para a interpretação da peça.

Outra possibilidade, muito difundida atualmente, é a utilização da análise musical como subsídio para as escolhas interpretativas. Trabalhos como os de Fortes Filho (2004), que utiliza a análise baseada na teoria dos conjuntos para sugerir caminhos interpretativos, Ribeiro (1999) e Lisboa (2002), que utilizam proporções, e Silva (2001) que se baseia na análise Schenkeriana, são apenas alguns dos exemplos da utilização da análise musical dos mais variados tipos como ferramenta para a construção da performance.

---

<sup>1</sup> Estrutura de Ensino com Modelo Musical Gravado.

Um recurso muito utilizado por executantes durante a construção da performance é o de associar à música, imagens de lugares, situações, imagens auditivas<sup>2</sup>, e imagens da própria estrutura da música, utilizando o que os autores chamam de representações mentais. Exemplos desta abordagem podem ser observados em Lehmann (1997), Rafael (1998), e Santiago (2002).

A utilização das emoções como um guia para a construção da performance tem se mostrado possível graças a muitos estudos que comprovam a relação entre determinados elementos da estrutura da música e da performance com emoções bem definidas. Apesar dos mitos sobre a impossibilidade de se estudar emoções em música (Lisboa, 2005), Juslin (1997) demonstra que em circunstâncias ideais é possível se conseguir uma comunicação das emoções entre o executante e o ouvinte com 75% de precisão, e mesmo em condições normais esta precisão se mantém em níveis altos para as chamadas emoções básicas, porém se consegue muito pouca precisão nas nuances de uma mesma emoção. Por exemplo, o executante consegue passar com precisão ao ouvinte que um trecho musical é de raiva porém ele não consegue transmitir com precisão se esta raiva está ligada a emoções secundárias<sup>3</sup> como irritação, exasperação, fúria, desgosto, tormenta, ou inveja. Foi notado também que instrumentistas amadores conseguem obter uma menor precisão do que instrumentistas expertos, porém os amadores conseguem melhorar sua precisão de comunicação das emoções quando recebem um retorno apropriado sobre os resultados de sua performance (Juslin & Laukka, 2000).

Segundo Juslin (2001), o executante comunica a emoção para o ouvinte através do que ele chama de “dicas”<sup>4</sup>. Estas dicas seriam alterações em elementos como: andamento, ritmo, articulação, volume, ou seja, todo elemento musical passível de alteração pelo executante, sem que modifique os elementos básicos da partitura. Estas dicas são decodificadas pelo ouvinte, e “mesmo crianças (4-12 anos de idade) parecem ser capazes de usar algumas destas dicas para expressar emoções em canções.”<sup>5</sup> (Juslin, 2001: 316).

Quanto maior o número de dicas utilizadas pelo executante, maior a possibilidade de o ouvinte decodificar a emoção correta. Juslin (2001: 315) faz uma compilação de inúmeros trabalhos que relacionaram dicas com emoções, e apresenta estas dicas em um gráfico bidimensional (gráfico cartesiano), no qual o eixo y representa a valência (positiva e negativa), e o eixo x a atividade (alta e baixa). A valência positiva representa as chamadas boas emoções e a valência negativa as emoções ruins. A atividade está relacionada à intensidade da emoção, ou seja, o quanto esta emoção consegue afetar a pessoa. Na tabela a seguir pode-se ver a relação das dicas com a emoção, baseada no gráfico apresentado por Juslin.

Além de conhecer as dicas, é importante o executante ter consciência que as emoções percebidas pelos ouvintes dependem também de elementos da própria composição, e que os ouvintes podem perceber a emoção, sem necessariamente estar sentindo esta emoção, pois a emoção sentida pelo ouvinte está relacionada ao humor e este humor, apesar de poder ser afetado pela emoção percebida, não precisa necessariamente ser igual a esta.

---

<sup>2</sup> Instons-Peterson, 1992:46, apud Santiago, 2001:169-170.

<sup>3</sup> As emoções secundárias aqui mencionadas são encontradas em uma tabela de emoções básicas, secundárias e terciárias presente em Parrott, W. (2001), *Emotions in Social Psychology*, Psychology Press, Philadelphia.

<sup>4</sup> No original a palavra dicas aparece como *clues*, porém adotou-se neste artigo a palavra dica por se acreditar ser a palavra, em português, que melhor descreve o processo.

<sup>5</sup> Tradução do autor.

Emoção	Dica Utilizada	Atividade, Valência
<b>Alegria</b>	Tempo rápido, pequena variação de tempo, articulação staccato, grande variação de articulação, alto nível do som, timbre brilhante, ataques rápidos, pequena variação no andamento, contraste entre notas curtas e longas, pequena extensão de vibrato.	<b>Alta, positiva</b>
<b>Tristeza</b>	Tempo muito lento, articulação legato, pouca variação na articulação, baixo nível do som, grande variação do andamento, ataques lentos, vibratos lentos, final retardando, frases desacelerando.	<b>Baixa, negativa</b>
<b>Raiva</b>	Alto nível do som, tempo rápido, articulação staccato, ataques abruptos, sem retardandi, acentos repentinos, acentos sob notas instáveis da tonalidade, crescendo, acelerando na frase, grande extensão de vibrato.	<b>Alta , negativa</b>
<b>Ternura</b>	Tempo lento, ataques lentos, baixo nível do som, pequena variação do nível do som, articulação legato, timbres suaves, variações do tempo moderadas, vibrato intenso, retardando final, acentos sobre notas estáveis.	<b>Baixa, positiva</b>
<b>Medo</b>	<b>Articulação staccato, nível de som muito baixo, grande variação do nível sonoro, tempo rápido, grande variação do tempo, grande variação do andamento, pausas entre as frases, síncopas repentinas.</b>	<b>Moderado, negativa</b>

*Tabela de relação entre dicas e emoção*

Quanto aos elementos da partitura, é sabido que apesar da manipulação dos elementos pelo executante, a estrutura da música tem uma grande participação na emoção a ser transmitida. O executante tendo consciência da emoção inerente à partitura, pode escolher realçar esta emoção, ou procurar uma emoção contrária, criando uma ambigüidade na interpretação. Segundo Cohen (2001), principalmente os compositores experientes de música para cinema conhecem os códigos (dicas) que devem utilizar na música para que induzam no ouvinte a emoção desejada. Estes códigos constituem uma linguagem que de certa forma é conhecida de todos de forma implícita, e “o compositor de música para cinema precisa transformar este conhecimento implícito em conhecimento explícito, em outras palavras, precisa se tornar um perito das regras”<sup>6</sup> (Cohen, 2001:265). Uma análise detalhada de como cada elemento da estrutura musical se relaciona com a emoção pode ser vista em Gabrielsson & Lindström (2001).

Além daquelas abordagens citadas no início deste artigo (imitação, comparação de performances, análise musical, imagens mentais), muitas outras tem sido pesquisadas e aplicadas, sempre com o objetivo de servir ao executante como uma fonte de sugestões interpretativas que gerem uma coerência nas suas escolhas durante a performance. Vale notar que estas abordagens não são excludentes, sendo normal que executantes se valham de mais de uma durante a construção de suas performances. É no sentido de agregar mais uma opção para a construção da performance, sem proclamar esta a melhor ou única a ser seguida, que este artigo sugere a possibilidade da utilização das emoções como um guia para a construção das performances.

<sup>6</sup> Tradução do autor.

## Referências Bibliográficas

- Cohen, Annabel J, (2001). Music as a Source of Emotion in Film. *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press. ed. Patrik N. Juslin and John A. Sloboda, 249-272.
- Fortes Filho, Raimundo Mentor de Melo, (2004) Concerto nº 1 Para Piano de Heitor Villa-Lobos: Um Estudo Analítico-Interpretativo. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia.
- Gabrielsson, Alf, Alf Lindström, (2001). The Influence of Musical Structure on Emotional Expression. *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press. ed. Patrik N. Juslin and John A. Sloboda, 223-248.
- Garbosa, Guilherme Sampaio, (2002). Concerto (1988) Para Clarinete de Ernst Mahle: Um Estudo Comparativo de Interpretações. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia.
- Hermann, Herbert, (1962). A Comparison of Two Performances of the Sonata in B Minor by Franz Liszt. Tese de Doutorado, Indiana University.
- Juslin, Patrik N, (1997). Perceived Emotional Expression in Synthesized Performance of a Short Melody: Capturing the Listener's Judgment Policy. *Musicae Scientiae*. 225-256.
- . (2001). Communicating Emotion in Music Performance: A Review and Theoretical Framework." *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press. ed. Patrik N. Juslin and John A. Sloboda, 309-337.
- Juslin, Patrik N., P. Laukka, (2000). Improving Emotional Communication in Music Performance Through Cognitive Feedback. *Musicae Scientiae*. 151-183.
- Lehmann, Andreas C., (1997). Acquired Mental Representations in Music Performance: Anecdotal and Preliminary Empirical Evidence. *Does Practice Make Perfect? Current Theory and Research on Instrumental Music Practice*, ed. Harald Jorgensen e Andreas C. Lehmann: Oslo, 141-163.
- Lisboa, Christian Alessandro, (2002). O Ciclo Brasileiro de Villa-Lobos.. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia.
- Lisboa, Christian Alessandro, Diana Santiago, (2005) . A Comparação de Execuções de Peças para Piano do Séc. XX com Foco na Transmissão de Emoções. *Anais do XV Congresso da ANPPOM*. XV Congresso da ANPPOM, Rio de Janeiro, 18 a 22 de junho de 2005, CD-ROM.
- Pires, Roberto César, (2001). A Contribuição da Estrutura de Ensino com Modelo Musical Gravado na Interpretação dos Choros 'Chorando Baixinho' de Abel Ferreira e 'Sempre' de K-Ximbinho. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia.
- Rafael, Maurilio J. A., (1998). Imagens Mentais no Ensino do Piano: Estruturas Visuais, Auditivas e Cinestésicas. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia.
- Ribeiro, Jairo Tadeu Brandão, (1999). Rudepoema de Villa-Lobos. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia.
- Santiago, Diana, (2002). Proporções nos Ponteios para Piano de Camargo Guarnieri: Um Estudo Sobre Representações Mentais em Performance Musical. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia.
- . (2001). Sobre a Construção de Representações Mentais em Performance Musical. *ICTUS - Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA*, Dezembro 2001, 164-178.
- Silva, Jailson Raulino da, (2001). Air para Clarinete e Piano de Carlos Gomes: Um Estudo Interpretativo. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia.
- Webb, Charles, (1963). A Comparison of Two Performances of Schumann's Kreisleriana. Trabalho apresentado como parte do Doutorado em Música, Indiana University.