

Influência do conteúdo cênico da performance sobre a percepção das emoções musicais

MODALIDADE: APRESENTAÇÃO ORAL

Danilo Ramos
Universidade Federal do Paraná – danramosnilo@gmail.com

André Batiston
Universidade Estadual de Campinas - andrebatiston@gmail.com

Estevão Amaro dos Reis
Universidade Estadual de Campinas - estevaoreis@yahoo.com.br

Rodrigo Paiva
Universidade Estadual de Campinas - rodpaiva@floripa.com.br

Tadeu Zafani
Universidade Estadual de Campinas - tadeuzafani@hotmail.com

Resumo: O objetivo dessa pesquisa foi verificar se os aspectos cênicos da performance musical influenciam na comunicação de emoções Alegria, Tristeza, Serenidade e Raiva. Alunos de um curso de música desenvolveram tarefas de escuta musical, cujo material consistia de 4 trechos musicais apresentados em duas versões: áudio e áudio-vídeo. Os resultados do teste ANOVA indicam que houve diferença estatística significativa entre os julgamentos dos participantes para as performances na versão áudio-vídeo em relação às versões áudio, sugerindo que as emoções desencadeadas pela música podem ser regidas não somente pelo material musical, mas também pelo conteúdo cênico presente na performance.

Palavras-chave: performance cênica; emoções musicais; cognição musical.

Influence of the content scenic performance on the perception of musical emotions

Abstract: The objective of this research was to determine whether the scenic aspects of musical performance influences the communication of emotions Joy, Sadness, Anger and Serenity. Ungraduated students developed a music listening task, whose material consisted of 4 pieces of music presented in two versions: audio and audio-video. The results of the ANOVA indicate that there were statistically significant differences between the participants' judgments for the performances in the audio-video release in relation to audio versions, suggesting that emotions elicited by music can be governed not only by the musical material, but also the content this scenic performance.

Key-words: scenic performance; musical emotions; music cognition.

1. Introdução

Apesar de vivermos em um mundo multissensorial, podemos constatar que o aspecto audiovisual exerce um papel importante na maneira como compreendemos o mundo a

nossa volta. Somos seres extremamente audiovisuais e acima de tudo, seres visuais (DONDIS, 2000).

Segundo Thompson (2009), atividades musicais de todas as culturas e em diferentes momentos da história são tipicamente multimodais, muitas vezes envolvendo ações simbólico-significativas que não podem ter o seu significado totalmente dissociado da experiência musical. Como exemplo, podem-se citar as várias manifestações reunidas no universo da cultura popular brasileira, como o Maracatu, o Frevo, as Escolas de Samba, a música indígena e os rituais das religiões afro-brasileiras. No caso específico do Candomblé, a música, a dança, a dramatização, os figurinos e os personagens estão intimamente ligados, e esta inter-relação torna-se fundamental para a compreensão da rede de significados contidas no ritual como um todo. (GUERREIRO, 2010).

Em seus estudos sobre os Kamaiurá, Menezes Bastos (1999 apud REIS, 2012, p. 55) nos mostra como o ritual na sociedade xinguana é visto como um sistema de comunicação. Na região do Alto-Xingu não há uma língua franca falada por todos os povos indígenas que lá habitam e o que se vê são várias línguas ininteligíveis entre si. Sendo assim, é o ritual, calcado fundamentalmente na música, que cumpre o papel de língua comum entre todos os povos xinguanos, possibilitando, deste modo, a própria existência da sociedade xinguana. Apesar dos Kamayurá serem conhecidos pelas demais etnias habitantes da região como o “povo que escuta”, a música Kamayurá necessita ser vista para ser “compreendida” em sua plenitude.

Para Thompson (2009), certos movimentos corporais utilizados durante a performance são introduzidos intencionalmente para fins estéticos e interpretativos. Estes gestos e expressões faciais não seriam consequências físicas das exigências técnicas de desempenho, mas refletiriam a compreensão do intérprete sobre a música. Posturas específicas podem ser adotadas para lidar eficazmente com passagens de dificuldade técnica, inadvertidamente, dando pistas visíveis sobre a estrutura musical. De modo semelhante, as expressões faciais podem refletir o grau de concentração necessário para realizar diferentes tipos de passagens. Tais movimentos surgem como uma consequência das exigências técnicas da música e podem ser descritos como os movimentos secundários. Estes movimentos, de desempenho primário e secundário, trazem informações importantes e podem influenciar fortemente as nossas percepções e experiências em música.

Quando solicitados a avaliar o significado afetivo da música, pessoas sem formação musical dependem mais de pistas visuais do que de pistas auditivas. (DAVIDSON e CORREIA, 2002). Com o objetivo de compreender como performances musicais comunicam

emoções aos ouvintes, XXXXXXXX (2012) analisaram a performance de violonistas brasileiros em três versões (áudio, vídeo e áudio-vídeo). Os resultados indicaram que a versão vídeo comunicou emoção com menos precisão que os trechos com áudio. Os autores supõem que isso possa ter ocorrido pela postura dos violonistas, bastante rígidas, sem maiores gestos que poderiam comunicar alguma emoção de maneira mais acurada. Neste sentido, a performance dos violonistas, mais rígida por tradição, dificultaria a comunicação precisa de emoções, justamente pela pouca ênfase em pistas visuais. Os autores sugerem ainda a replicação do experimento, desta vez envolvendo uma população formada exclusivamente por violonistas, “porque que se acredita que estes instrumentistas serão capazes de detectar nuances mais sensíveis acerca da comunicação emocional no instrumento em questão”. (XXXXXXXXXX, 2012: p. 277).

Os resultados de Schutz (2008) apontam para uma demonstração de maior ou menor influência da performance visual sobre a comunicação das emoções em diferentes instrumentos: voz, instrumentos de percussão, piano e violino. Além disso, o autor constata que houve um maior número de alterações perceptivas por parte de ouvintes não músicos em relação a ouvintes músicos. A popularidade destes instrumentos dentro da música ocidental e, no caso da voz, a utilização da expressão facial e corporal são apontadas como justificativas para os resultados.

Para Ekman e Friesen (1981) e Kurosawa e Davidson (2005), é útil considerar as expressões faciais utilizadas na música como um exemplo do fenômeno geral de comportamento não verbal. Para estes autores, quatro classes de comportamentos não verbais são particularmente relevantes para a performance musical: emblemas, ilustradores, reguladores, e “affect displays”. Emblemas são análogos visuais de palavras simples, que podem ser traduzidos em uma mensagem específica verbal, como o “v” da vitória ou da paz, por exemplo. Ilustradores são usados para acentuar ou esclarecer o conteúdo de uma mensagem. Em uma performance cantada, os ilustradores podem ser usados para enfatizar uma mensagem verbal ou um aspecto da estrutura musical. Reguladores são usados para manter as interações e incluem contato visual e acenos de cabeça. Estes gestos são muitas vezes essenciais entre os membros da banda ou de um conjunto de músicos, mas eles também ocorrem entre artistas e membros da audiência. Tais gestos personalizam a experiência musical para os ouvintes e supõem que a performance seja uma interação entre os músicos e os membros da plateia. Por fim, os “affect displays” transmitem mensagens emocionais e estados afetivos, podendo incluir caretas e sorrisos.

Deste modo, gestos e expressões faciais podem influenciar a percepção do ouvinte em relação a uma performance musical, e alterar, inclusive a sua compreensão sobre determinada música. Ao assistir a um show ou concerto de música ao vivo, podemos, por meio dos códigos visuais, vivenciar ativamente as ações do intérprete, tornando nossa experiência musical mais completa (THOMPSON, GRAHAM e RUSSO, 2007).

Para Schutz (2008), a integração audiovisual na apreciação musical aumenta a complexidade da informação recebida, uma vez que cada um dos sentidos oferece informações diferentes. Segundo o autor, as influências observadas neste processo podem se dar no âmbito perceptivo (quando, por exemplo, a observação do movimento dos lábios de um intérprete durante sua performance musical auxilia na compreensão do texto) ou no âmbito cognitivo (quando a informação visual altera a avaliação e interpretação do som percebido).

Um fator importante a ser considerado nestas pesquisas é que, até o século XIX, a performance musical sempre esteve acompanhada de componentes audiovisuais de maneira integrada. Invenções e inovações tecnológicas como o rádio e o gramofone fizeram com que as contribuições visuais à música fossem gradativamente ignoradas por parte do público. Neste sentido, é possível supor que possa haver reações emocionais da plateia em função dessa diferença, relacionada à forma pela qual a performance é assistida (auditiva ou auditivo-visual). Portanto, ao se deparar com gestos oriundos de comportamentos não verbais, que ao invés de acontecerem de maneira “involuntária”, seriam pensados exclusivamente para aquela performance – no intuito de comunicar algo – estas diferentes formas de comunicação musical transformariam esta performance em uma performance não convencional, fora do padrão? Estes gestos, pensados e ensaiados, teriam a capacidade de “amplificar” a comunicação de emoções, em comparação com a comunicação que ocorre do ponto de vista estritamente sonoro? Em busca de respostas para esta questão, o objetivo do presente trabalho é verificar se os aspectos cênicos da performance influenciam na comunicação de emoções musicais.

2. Método

Participantes: 25 músicos, estudantes universitários, alunos do curso de música da XXXXXXXXX, com idade entre 20 e 30 anos.

Equipamento: Uma sala de aula com cerca de 80 metros quadrados com paredes brancas, sem estímulo visual que possa desconcentrar os participantes em suas tarefas. Foram utilizados um computador da marca Apple - MacBook, com o software VLC, um aparelho de

som da marca Multilaser, um projetor marca Sony, cabos de áudio e vídeo para conectar o computador no aparelho de som e no projetor. A sala estará disposta com 20 carteiras, uma mesa, um kit contendo instruções sobre o procedimento, folha de respostas, questionário complementar, caneta esferográfica azul.

Procedimento: o experimento foi realizado com 3 a 6 participantes por vez dentro da sala. Após a acomodação dos participantes, foram passadas as seguintes instruções para ambos os grupos: “você vão participar de um estudo envolvendo respostas emocionais à música. Sua tarefa consiste em ouvir performances musicais e logo em seguida responder, por meio de uma escala de 0 a 10, o grau de emoção desencadeada durante a escuta. As emoções analisadas serão: Alegria, Serenidade, Tristeza e Raiva. Quatro escalas (uma para cada emoção) serão apresentadas após cada escuta musical e você deverá proceder da mesma forma com todos os outros quatro trechos musicais. Após o preenchimento das escalas referente ao último trecho musical, o pesquisador informará o final do experimento. Peço que fiquem em silêncio até que todos os outros participantes terminem suas tarefas. Alguma dúvida?”. Cada sessão experimental durou em média 7 minutos.

Material Musical: o material musical é composto de 4 trechos musicais, de repertório variado, contendo performances cênicas, editado de duas formas diferentes: um contendo somente áudio e outro contendo áudio e vídeo. Estes trechos têm a duração de 1 minuto cada. Foram selecionadas quatro obras e os títulos dos trechos foram nomeados da seguinte forma: Tango Virtuoso (Quarteto de Saxofones Habanera); Festejo (Grupo de Percussão de Itajaí); Kora song (L’Orchestre de Contrebasses); Le Moto (L’Orchestre de Contrebasses).

Análise de dados: foi feita uma análise de variância por meio do delineamento experimental 2 grupos (Áudio x Vídeo) x 4 (trechos musicais) para cada emoção avaliada: Alegria, Serenidade, Tristeza e Raiva.

3. Resultados

O teste ANOVA mostrou diferenças significativas entre as respostas emocionais para a versão áudio em relação à versão vídeo para as emoções Alegria ($F= 8,1269$, $P>0,0003$); Tristeza ($F=21,8410$, $P>0,000000$) e Raiva ($F=3,74958$, $P>0,02$). Não foram encontradas diferenças significativas entre as respostas emocionais para a emoção Serenidade entre as versões apresentadas, conforme ilustra a Figura 01.



Figura 1 – Média das respostas dos julgamentos emocionais para cada versão apresentada para as emoções analisadas.

A Figura 1 ilustra que para a emoção Alegria, a versão vídeo obteve maiores índices na versão áudio-vídeo em relação à versão áudio. Para as emoções Tristeza e Raiva, a versão áudio obteve maiores índices na versão áudio em relação à versão áudio-vídeo.

4. Discussão

O presente estudo teve como objetivo principal verificar se os aspectos cênicos incorporados a uma performance musical influenciam na comunicação de emoções. Os resultados mostraram que quando elementos cênicos são incorporados a uma performance musical, tornando-a em certo sentido teatralizada, a comunicação das emoções é potencializada em relação a uma performance registrada somente em áudio. Diferentemente do que aconteceu neste estudo, Ramos e Rosa (2012), com o objetivo de compreender como performances musicais comunicam emoções aos ouvintes, analisaram a performance de violonistas brasileiros em três versões (áudio, vídeo e áudio-vídeo) e apontaram para o fato de que nas versões áudio e áudio-vídeo não foram encontradas diferenças estatísticas. (RAMOS e ROSA, 2012: p. 274).

Ekman e Friesen (1981); Kurosawa e Davidson (2005); Schutz (2008) e Thompson (2009); em seus estudos, apontam que certos movimentos corporais utilizados durante a performance, sejam estes gerados espontaneamente ou introduzidos intencionalmente, podem produzir efeitos estéticos. Desse modo, por considerar o elemento cênico teatralizado incorporado a performance como um ponto crucial para a análise e não apenas o gesto corporal gerado automaticamente, a pesquisa apresentada fornece novos elementos para o estudo acerca da comunicação de emoções em música. Além disso, corrobora o resultado que

aponta para a questão da comunicação emocional cinésica, percebida através de gestos, movimentos e posturas.

Sendo assim, o elemento cênico teatralizado incorporado à performance musical é o ponto fundamental para a compreensão das diferenças encontradas entre a versão áudio e a versão vídeo. O elemento cênico, quando percebido através das imagens das versões em vídeo, transforma a performance musical, criando um contraste entre as performances em áudio e as performance em vídeo.

Para Juslin e Sloboda (2001), o músico pode comunicar determinadas emoções aos ouvintes através do que chama de "pistas acústicas". Estas pistas são decodificadas pelo ouvinte e consistem em alterações nos elementos musicais que podem ser modificados sem que necessariamente se modifique a os elementos básicos da partitura, tais como: andamento, ritmo, articulação, volume.

Com relação à análise dos trechos apresentados aos ouvintes no presente estudo, há um momento no trecho 1 (Quarteto de saxofones Habanera) em que a música desacelera, a dinâmica diminui e se segue um longo e gradativo ralentando, com pouca variação na articulação, ataques lentos e final retardando, elementos que segundo Juslin (2001), favorecem a comunicação da emoção Tristeza.

Quando os elementos cênicos incorporados à performance musical são vistos através da versão áudio-vídeo, constata-se que os intérpretes realizam uma brincadeira cênica com a música. Simulando sono, espreguiçam-se e bocejam enquanto tocam. Neste momento, o aspecto visual prevalece sobre o aspecto musical e, conseqüentemente, diminui a comunicação da emoção Tristeza e favorece a comunicação da emoção Alegria.

Neste sentido, a performance musical do trecho 1 antes relacionada com a emoção Tristeza, levando-se em conta os elementos estritamente musicais, passa a ser relacionada com a emoção Alegria quando o elemento teatral entra em cena, na forma de brincadeiras executadas pelos intérpretes.

Outro exemplo do que acabamos de dizer pode ser observado na análise do trecho 4 (Moto (L'Orchestre de Contrebasses), onde a versão somente em áudio possui elementos sonoros que lembram uma moto em movimento, seguido de sons de sirenes. Esses elementos, por si só, fizeram com que a emoção Raiva fosse comunicada em de maneira mais acentuada nesta versão. Quando o mesmo exemplo é observado através da versão áudio-vídeo, percebe-se que o elemento cênico da performance representa um motoqueiro, que ao ser perseguido por policiais, se acidenta, fazendo surgir uma ambulância para socorrê-lo. Nota-se também que todos os executantes estão trajando os respectivos trajes de motoqueiro, policiais e

médicos. Neste momento, ao perceber a o o elemento cômico introduzido intencionalmente como parte da performance, a emoção Raiva passa a ser comunicada em menor grau.

Os resultados mostraram que quando elementos cênicos são propositalmente incorporados a uma performance musical, tornando-a em certo sentido teatralizada, a comunicação das emoções é alterada em relação a uma performance registrada somente em áudio. Estudos que priorizem o foco na performance musical cênica podem fornecer elementos novos para o estudo acerca da comunicação de emoções em música e contribuir para o desenvolvimento de metodologias que envolvam os processos de ensino e aprendizagem da performance musical.

Referências

- DAVISON, J. W.; CORREIA, J. S. *Body movement*. In: Parncutt, R. and McPherson, G., editors, *The Science and Psychology of Music Performance. Creating Strategies for Teaching and Learning*. University Press, Oxford, 2002, p. 136-237.
- DONDIS, D. *A Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- EKMAN, P.; FRIESEN, W. V. *The repertoire of nonverbal behaviour*. In: *Nonverbal Communication, Interaction, and Gesture*, A. Kenson (ed.), Netherlands: Mouton, 1981, p. 57-106.
- GURREIRO, G. *Terceira diáspora, o porto da Bahia*. Salvador: Corrupio, 2012.
- KUROSAWA, K.; DAVIDSON, J. W. Nonverbal behaviours in popular music performance: A case study of The Corrs. *Musica Scientiae* 9 (1) p. 111-133, 2005.
- JUSLIN, P.; SLOBODA, J. *Music and emotion: theory and research*. New York: Oxford University Press, 2001.
- REIS, E. A. dos. (2012). *O Festival do Folclore de Olímpia, São Paulo: uma festa imodesta*. Campinas, 2012. 165f. Dissertação de Mestrado em Música. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- SCHUTZ, M. Seeing music? What musicians need to know about vision. *Empirical Musicology Review*. 3 (3), p. 83-108, 2008.
- THOMPSON, W. F.; GRAHAM, P.; RUSSO, F. A. *Seeing music performance: Visual influences on perception and experience*. *Semiótica*, 2007, p. 156, 203-227.
- THOMPSON, W. F. *Music, Thought, and Feeling: understanding the Psychology of Music*. New York: Oxford University Press. 2009.