
Processos cognitivos na performance musical

ERIC CLARKE

Existem, actualmente, facilidades e técnicas sem precedentes tendo como fim medir a interpretação musical: medição directa do instrumento, de gravações digitalizadas, medição de imagens video de todo o corpo na interpretação ou só das mãos, medição das características espectrais da música interpretada, informação através de entrevistas com intérpretes e improvisadores, com grupos musicais, informação sobre o estudo do instrumento. Nunca até hoje houve tanto e tão detalhado conhecimento dos processos e manifestações da interpretação musical. Mas o que podem mostrar todas estas medições? Que questões colocam? Que características e que tipos de interpretação foram ignorados? Enfim, o que se aprendeu? E porque tem sido a interpretação musical alvo destas investigações? Este artigo irá considera e ilustra algumas das diferentes perspectivas de aproximação à interpretação musical, as questões que estes estudos levantam, e discute os sucessos, os fracassos e o futuro deste tipo de investigação.

INTRODUÇÃO

O que é que podemos aprender do estudo cognitivo e metódico da performance musical? Há diversas respostas a esta questão, dependendo da perspectiva utilizada sobre o conceito de performance: para um psicólogo interessado nas capacidades motoras, a performance oferece a oportunidade fascinante de se estudar uma série de fenómenos – incluindo o controlo de movimentos, tempo e ritmo, notação de leitura e coordenação em relação aos outros músicos. Para alguém interessado no desenvolvimento musical, a performance oferece um procedimento musical evidente que pode ser observado e avaliado de várias maneiras, durante um período considerável de mudanças contínuas.

Da perspectiva do conhecimento musical, a performance abre uma janela rica e fascinante para o escondido mundo do pensamento musical: na tradição clássica Ocidental, a maior parte dos processos mentais associados à experiência musical continuam numa situação passiva e receptiva. Sabemos hoje, ou pelo menos acreditamos veementemente, que uma variedade de processos subtis e sofisticados ocorrem durante as experiências musicais, mas que em circunstâncias normais não são facilmente detectados. Uma solução para este problema, ao alcance da psicologia da música, tem sido inventar tarefas de vária natureza que tentam revelar estes processos mentais; contudo, um outro problema se levanta, já que, muitas vezes, as próprias tarefas têm utilidade duvidosa.

O que é certo é que a performance musical oferece uma importante e atractiva alternativa, já que pode ser vista, em particular, como uma forma concreta de pensamento musical, na qual podem, potencialmente, ser expressos quase todos os aspectos da concepção de música de um performer – não só factores relacionados com a peça em questão, mas também propriedades mais globais e simples como a tonalidade, metro, relação melódica, etc. O objectivo do performer é, discutivelmente, aproximar-se o mais possível da total transparência entre concepção e acção, de tal modo que qualquer aspecto da sua compreensão musical encontre expressão na própria performance. É claro que esta é uma visão idealizada de performance, muito diferente da realidade, quanto mais não seja por razões práticas: um performer pode fazer várias interpretações de um mesmo acontecimento ou passagem de uma peça, e em cada performance é obrigado a decidir-se por uma única interpretação. Do mesmo modo, o performer pode fazer a interpretação de uma característica global da organização da obra, de um estilo, o que depois pode nem sequer ocorrer na própria performance. Apesar de tudo, e mesmo tendo em conta todas estas limitações, é bastante evidente que a performance proporciona o conhecimento complexo e profundo dos processos mentais, atribuídos ao pensamento musical humano.

Tal como qualquer procedimento humano complexo, a performance musical, ao mais alto nível, requer uma combinação notável de competências físicas e mentais. De facto, a um pianista poderá exigir-se que toque com as duas mãos a uma velocidade de dez ou mais notas por segundo, em diferentes pontos do teclado, dominando o tempo, a dinâmica e a articulação. Ao mesmo tempo, ele/ela deve ter em conta a estrutura global da própria música, exigência cognitiva vulgarmente "quantificada", já que todos os livros têm sido submetidos à interpretação analítica de peças de música. É claro que estas competências não se desenvolvem de um dia para o outro, e quando os melhores performers atingem os vinte e um anos de idade, é muito provável que tenham dispendido cerca de 10.000 horas a praticar o seu instrumento (Ericsson, Krampe & Tesch-Römer, 1993), já para não falar do tempo dedicado a outras formas de educação musical, a ouvir música e, de uma maneira geral, a absorver cultura musical. A mensagem destas simples considerações é, assim, bastante clara: a performance, ao mais alto nível, representa uma realização perfeita, sendo o resultado de um grande investimento de tempo e esforço.

O que fazem, então, os performers? A um certo nível, a resposta a esta questão é óbvia: eles produzem realizações físicas de ideias musicais, ideias estas que podem ser

guardadas através da notação escrita, transmitidas oralmente (no caso das civilizações ágrafas) ou inventadas sob o impulso do momento, como acontece na improvisação livre. A exigência mais básica é a de que o performer produza as notas correctas, o ritmo e a dinâmica da ideia musical (isto, se é que existe um ponto de referência que possa medir a exactidão). Contudo, e acima de tudo, espera-se que os performers animem a música, dêem a sua própria contribuição para a música, que vão para além daquilo que é dado através da notação ou transmitido oralmente. Tudo isto se torna bastante evidente numa época em que os instrumentos de música computadorizados nos permitem ouvir como realmente é a interpretação de uma peça despida de qualquer expressão, e quão longe está daquilo que se espera da performance humana.

A expressão, ou aquilo que os músicos de jazz e pop chamam "feel", é tão fundamental em qualquer tipo de performance que, paradoxalmente, é muito fácil não dar por ela: a expressão convencional, ao ocorrer sempre, faz com que mais não nos seja possível detectar a sua presença. De qualquer maneira, ao considerar-se este fenómeno, abre-se uma área de grande riqueza e foca-se um tema que deu origem a muitos estudos e investigação. Assim, antes de prosseguir para questões que se têm tentado esclarecer ao longo deste texto, torna-se necessário atribuir uma definição possível, operacional ao termo "expressão", em especial quando este se aplica a performance. Um bom ponto de partida será definir expressão como desvio intencional em relação às indicações da partitura – que é praticamente como Carl Seashore define expressão no seu trabalho pioneiro sobre a performance, nos anos 30:

"Como noção básica podemos dizer que a expressão artística do sentimento, na música, consiste no desvio à norma – à tonalidade pura, ao verdadeiro tom (diapasão), até mesmo à dinâmica, tempo, ritmo, etc." (Seashore, 1938/1967: 9)

Há uma série de problemas levantados com esta definição: Como se poderá distinguir os desvios intencionais, de pequenos enganos casuais? Como é possível a música não respeitar a partitura para se exprimir? O que se deve fazer à notações expressivas que já aparecem na partitura (como *accelerandi*, *ritardandi*, *crescendi* e *decrescendi*, etc)? Devem estas marcas de dinâmica ser ignoradas e vistas como inexpressivas apenas porque vêm anotadas na partitura? Isto parece absurdo, e em nada se relaciona com o que os ouvintes escutam, uma vez que eles raramente sabem o que

está escrito, a nível de dinâmica, na partitura para poderem reconhecer ou não essas marcas – mas, apesar de tudo, eles ouvem expressão na performance.

Outras definições de expressão têm sido propostas, estas já tentando ultrapassar este tipo de problemas, embora se mantenham fiéis ao princípio básico de que a expressão é um desvio a qualquer tipo de norma. Por exemplo, Desain e Honing sugerem o seguinte:

" A expressão dentro de uma unidade é definida como o desvio a certas partes dessa unidade, respeitando, contudo, a norma determinada por essa mesma unidade." (Desain & Honing, 1992: 175)

Esta é, geralmente, uma definição mais apropriada, já que se pode aplicar à música para a qual não há partitura, uma vez que "a norma determinada por essa mesma unidade" pode ser uma norma estilística adequada. Para clarificar a questão, consideremos um pequeno exemplo – a análise do tempo expressivo num solo de "bebop jazz" – e imaginemos que a melodia base desse solo contém uma passagem em colcheias. É uma característica do jazz o facto de uma série de colcheias ser tocada sob a forma "long/short", que se alterna sucessivamente (são as chamadas colcheias em ritmo de "swing", semelhantes às "notes inégales" da performance Barroca), de tal modo que, este modelo de alternância "long/short", é visto como uma norma estilística, e não como característica expressiva. Uma análise do tempo expressivo baseada na definição, acima referida, de Desain e Honing permitiria ir além desta alternância básica "long/short", considerando-a como parte da norma, e dar conta de quaisquer desvios (intensificação ou diminuição da relação "long/short", ou qualquer outra característica temporal) que nela poderiam ocorrer. O princípio básico é o de que determinadas características globais (e.g. padrão temporal), num determinado nível hierárquico, se tornam norma, partindo apenas dessa, a avaliação e análise de características menores específicas. Contudo, e na medida em que a maior parte dos estudos sobre performance se limitam à música clássica Ocidental dos séculos XVIII e XIX, que é explicitamente notada e possui relativamente poucas marcas expressivas na partitura, é normalmente utilizada a definição, mais simples, de Seashore.

É necessário reconhecer, também, que há limites sobre os desvios, permitidos ou esperados, dos performers: na tradição Ocidental não se espera que os performers mudem as notas e ritmo de uma peça de música (apesar desta ser uma atitude

relativamente recente: no século XIX, e mesmo antes, os performers alteravam ou adornavam as composições que executavam), ou que mudem a ordem dos andamentos e secções (excepto quando esta possibilidade ocorre explicitamente na partitura, como é o caso de algumas composições do século XX), ou que executem a peça mais rápida ou lentamente do que é indicado na própria composição (embora haja muitas músicas anteriores ao aparecimento do metrônomo que não possuem indicação temporal fixa dada pelo compositor). Como é visível pelas reservas feitas a cada uma destas limitações, aparentemente restritas, os performers possuem, ainda, uma grande margem de interpretação para a música que executam. Apesar de tudo, os ouvintes, com muita perspicácia, rejeitam algumas formas de tratamento de certas composições. Aliás, eles possuem uma excelente capacidade crítica, mesmo sem ter qualquer tipo de formação musical, e é isto que permite distinguir uma performance brilhante ou emocionante, de uma performance pobre ou de má qualidade (partindo do princípio de que a má qualidade não se deve a erros de execução). Isto levanta uma questão interessante para a psicologia da música – determinar aquilo que faz uma performance soar "humana" e musicalmente eficaz, e que a distingue de um performance de menor qualidade, sem vida.

COMPETÊNCIA E EXPRESSÃO NA PERFORMANCE

Como competência física, a performance musical atraiu o interesse de vários psicólogos que estudavam competências espaciais e temporais complexas. As origens deste interesse remontam a Seashore (1938/1967), que foi o primeiro a desenvolver métodos para registar características detalhadas de tempo e dinâmica nas performances. Seashore estava principalmente interessado em aspectos como exactidão e reprodutibilidade na performance, e na informação quantitativa acerca das características da intensidade do som, isto no âmbito da performance fora do teclado. Embora haja pouca teoria, no estudo de Seashore, acerca dos processos cognitivos, os fenómenos nele referidos constituem, sem dúvida, um importante ponto de partida para trabalhos posteriores.

O primeiro estudo sobre a música como uma competência é de Shaffer (1981, 1984), e mais recentemente temos o de Palmer (1997). Na sua obra, Shaffer preocupa-se essencialmente com três aspectos: i) controlo cognitivo do movimento; ii) mecanismo de tempo na performance; iii) coordenação e independência das duas mãos numa performance de piano a solo, e entre músicos numa performance a quatro mãos. O seu

estudo mostra como a concepção musical se transforma numa acção concreta, e demonstra que, neste processo de transformação, o controlo de movimentos permanece, até relativamente tarde, abstracto e próximo do carácter do conhecimento musical. Shaffer (1981) demonstra como um performer, ao fazer leitura à primeira vista de uma fuga de Bach, não notou uma mudança de clave de uma página para a outra, e produziu uma série de erros que, apesar de tudo, preservavam a harmonia da passagem. E o resultado não foi só a série de notas incorrectas pela falta de mudança de clave. O facto é que, ao reparar que estava a fazer algo de incorrecto, o performer improvisou com ritmo e harmonia apropriados, enquanto corrigia o erro. É a presença de informação estrutural dentro do controlo de movimentos que torna possível improvisações de emergência deste género.

Uma das situações em que o controlo abstracto do movimento deve tornar-se concreto é na questão do tempo. O tempo é particularmente importante para a performance musical, isto porque as características temporais de uma performance são aspectos cruciais da sua própria estrutura musical. Shaffer, e outros, demonstram que performers experientes podem atingir precisão e estabilidade notáveis, quer na execução de uma só nota, de uma secção ou de uma peça inteira. O controlo do tempo é, assim, visto como uma função da representação mental que o performer tem da música, e a sua estabilidade (ou o contrário) está directamente relacionada com a estabilidade dessa mesma representação.

Uma das características mais notáveis da performance ao teclado é a coordenação entre mãos – e, claro, a coordenação entre os músicos. Shaffer (1981, 1984) demonstra o grande grau de independência entre as duas mãos que alguns pianistas podem atingir, quer por razões de poliritmia, quer por razões expressivas. Mais uma vez, esta independência e coordenação de mãos pode ser atribuída à estrutura da representação cognitiva. Do mesmo modo, a coordenação entre dois músicos que tocam piano a quatro mãos não depende do facto de um deles seguir rigorosamente o outro, embora haja muita cumplicidade entre eles: a análise de Shaffer demonstra que os dois músicos partilham uma representação da música comum, utilizando-a como ponto de partida, mas desenvolvendo um caminho expressivo independente. Uma proposta alternativa, e que Shaffer não refere no seu estudo, reside no facto de os dois músicos se coordenarem e comunicarem entre si as suas intenções através da respiração, movimento de corpo, expressões faciais, etc.

O aspecto mais importante da questão das competências motoras na performance é, assim, sem dúvida, o papel central da representação cognitiva, de onde emanam todas as características de uma performance. Esta ideia é a base de uma série de teorias generativas que tentam explicar a expressão na performance, segundo um sistema de regras, assunto de que nos vamos ocupar no próximo ponto.

TEORIAS GENERATIVAS SOBRE A EXPRESSÃO NA PERFORMANCE

Há relativamente pouco tempo surgiu um conjunto de estudos cujo objectivo é especificar os princípios que regem a performance expressiva na música (e.g. Clarke, 1988; Sundberg, 1988; Todd, 1989).

Esta pesquisa, através de métodos empíricos e simulações de computador, procurou explorar a forma como os performers humanos conseguem transformar expressivamente, numa performance, uma variedade de dimensões musicais (como o tempo, a sonoridade, o ataque, o timbre, a afinação, o vibrato, etc.). Estudos empíricos sobre expressão na performance identificaram uma série de características muito recorrentes: a expressão, na performance, pode ser extremamente estável, mas só depois da experiência adquirida em várias performances, o que implica a passagem de uma série de anos (Clynes & Walker, 1982); ela (a expressão) verifica-se, até mesmo, nos performers que executam leitura à primeira vista (Shaffer, 1981); e pode ainda, ao primeiro sinal, ser modificada pelo performer.

Estas observações permitem concluir que a expressão não pode ser vista como um modelo aprendido de tempo, dinâmica e articulação, que se recorda e se aplica a uma peça sempre que tocada, mas que nasce da compreensão, da interpretação que o performer faz da estrutura musical. Qualquer outro modelo obriga a exigências de memória que são psicologicamente pouco plausíveis, e não consegue misturar a estabilidade e flexibilidade, já antes referidas. Assim, a estabilidade das performances está intimamente relacionada com a estabilidade da representação cognitiva que o performer tem da estrutura musical; a existência de expressão na leitura à primeira vista é o resultado da representação musical que o performer faz à medida que vai lendo e organizando a música; e as várias mudanças na expressão resultam do facto de a música ter variadas e diferentes interpretações.

Em princípio, todos os aspectos da estrutura musical contribuem para especificar o carácter (a expressão) de uma peça; contudo, um grupo de autores demonstrou que a

estrutura frásica, numa obra, é particularmente importante. Todd (1985) apresenta um modelo, baseado numa regra extremamente simples, que parte de uma estrutura musical hierárquica (input) e que depois dá origem a um padrão de tempo expressivo (output). Tal como demonstra Todd e alguns autores posteriores, o carácter temporal resultante deste processo é semelhante ao carácter verificado em performances reais executadas por músicos profissionais. Para além disso, muitos outros estudos, baseados neste mesmo princípio, demonstram correspondências semelhantes entre aspectos da estrutura musical e expressão. Num estudo com 28 performances de uma pequena peça, para piano, de Schuman, executadas por alguns dos melhores pianistas deste século, Repp (1992a) demonstra que há um grau de semelhança elevado nos contornos expressivos das diversas performances, apesar do temperamento peculiar da cada performer. Repp demonstra também que a diferença entre performers é maior quando se trata de níveis de expressão mais superficiais, mais simples, o que sugere a crença, por parte dos performers, num nível estrutural mais profundo existente em qualquer peça musical, estrutura profunda esta que se mantém e sobre a qual apenas alguns aspectos podem ser moldados de modo a notar-se a individualidade do próprio performer.

Se a origem e o controlo da expressão se baseia sobretudo na compreensão da estrutura musical, então esta relação deve ser vista de duas maneiras: expressão como consequência, inevitável e obrigatória, do entendimento da estrutura musical; e expressão como tentativa consciente e deliberada, por parte do performer, de tornar audível a sua interpretação da estrutura musical. Para se provar que a expressão é inconsciente, obrigatória e não se pode suprimir, tentou-se que os performers tocassem sem qualquer expressão. Seashore (1938/1967) mostrou então que mesmo reduzindo o grau de expressão, numa performance, ela nunca desaparece. Do mesmo modo, Sloboda (1983) demonstrou que uma mesma melodia, dada a pianistas, escrita em duas versões métricas diferentes, foi tocada com expressões diferentes, reflectindo, assim, as diferentes características métricas de cada composição; isto mesmo sem se indicar aos pianistas que tentassem tornar distintas as duas versões – de facto, nem se conseguiu perceber que as duas melodias eram iguais, excepto no que respeita ao compasso. Nestas condições a expressão, na performance, está extremamente relacionada com as características estruturais básicas do material usado (como a estrutura frásica ou o compasso) e, por isso, deve ser vista como a consequência da compreensão espontânea e inconsciente da estrutura musical por parte do performer – por outras palavras, a expressão é o reflexo de

uma representação estrutural de que os performers muitas vezes não têm consciência.

Apesar disto, é óbvio que os performers também utilizam consciente e deliberadamente a expressão para, nas suas performances, atingirem resultados estilísticos de ordem pessoal. Isto, é claro, só se adquire com a prática e implica várias mudanças e inovações nas performances: utilização de diversos dispositivos expressivos; selecção de diversas opções expressivas para salientar uma determinada característica da música (e.g. usar a articulação, em vez da dinâmica, para dar forma a uma frase); constante mudança na interpretação musical do performer. Todos estes são processos que, ora dão ênfase às propriedades expressivas implícitas na música, ora lhe impõem um diferente carácter. Por exemplo, no caso de uma peça de música com uma estrutura altamente ambígua e indeterminada, e que, por isso, carece de contornos expressivos, o performer vê-se obrigado a dar a sua própria expressão à música. Pelo contrário, uma música com uma estrutura poderosa e bastante clara pode limitar consideravelmente a liberdade de expressão do performer.

Fazer uma abordagem sistemática para mostrar como a informação estrutural dá origem a um padrão expressivo, é o mesmo que propor um conjunto de regras, partindo, cada uma delas, de uma descrição estrutural da música (input), e originando uma sequência de transformações expressivas (output). Embora as propriedades expressivas das performances possam ser muito subtis, já que as estruturas musicais que são o ponto de partida (input) podem ser altamente complexas, isto não quer dizer que as regras expressivas tenham de ser obrigatoriamente complexas ou numerosas. É a complexidade estrutural que torna todo o sistema tão rico e variado. Na verdade, é mesmo possível que não haja duas interpretações estruturais iguais (de performers diferentes ou do mesmo performer em diferentes ocasiões), assegurando-se, assim, o facto de o resultado expressivo, de um grupo de regras expressivas, ser muito diverso. Resumindo, a subtileza e complexidade de performance não se deve propriamente às regras expressivas, mas sim às estruturas musicais básicas (input) que são suficientemente ricas e complexas.

Embora se reconheça a natureza regulada da expressão, é necessário referir, também, que os performers têm a capacidade de registar e imitar um determinado padrão expressivo que tenham ouvido, mesmo sem ter uma razoável base estrutural (Clarke, 1993), tal como faz um estudante ao tentar imitar o professor, mesmo não fazendo ideia da interpretação que o professor faz da música. Há várias explicações possíveis para este facto: os performers podem criar uma espécie de imagem auditiva da performance

ouvida, tentando reproduzi-la o mais próximo possível na sua imitação (tal como uma pessoa que tenta imitar a voz da outra); os performers podem também ter em mente uma espécie de descrição verbal de uma determinada performance (por exemplo "acelerar até ao fim da primeira frase, retardar no meio da segunda frase e aumentar subitamente no final"); os performers podem ainda memorizar a performance através de uma imagem corporal que recria todos os movimentos realizados, possibilitando, assim, a imitação da performance. Quer estas estratégias (e há muitas outras) sejam utilizadas ou não, é bastante evidente que um modelo deste tipo, que vê a performance como o percurso da informação básica (input), alterada por um conjunto de regras expressivas abstractas, até chegar a um resultado expressivo (output), é extremamente mental, abstracto e irreal, e bem diferente da realidade que é mais corporal e prática.

De facto, o corpo não é apenas um mecanismo que efectua o processo de input/output: ele está ligado à nossa sensibilidade musical – perceptiva e motora – e, por isso, deve ser visto como possuidor de um papel mais importante do que aquele que o modelo generativo lhe reserva.

O MOVIMENTO E O CORPO NA PERFORMANCE

Uma maior preocupação com o corpo humano e com a função do movimento corporal, veio demonstrar que a estrutura não é o único factor determinante da expressão. Uma enorme série de outros factores, tais como a capacidade do instrumento, a acústica do espaço onde se realiza a performance, o tipo de audiência, o estado de espírito e intenção do performer, as normas estilísticas e culturais e mesmo as ideologias defendidas (e.g. performance ciente das contribuições históricas que marcam a obra), influenciam o resultado. O movimento e o corpo humano são particularmente importantes, por várias razões, em todo este processo, sendo a mais óbvia o facto de a música ser produzida por movimentos humanos e instrumentais. O fluxo e refluxo, entre movimento efectivo e momentos de tensão/relaxamento que acontece quando ouvimos música, resulta de uma identificação física com os processos de produção musical e instrumental. É a nossa humanidade, e o facto de possuímos um corpo com capacidades e limitações, que permite um maior conhecimento da questão física na produção musical. Num contexto mais vasto, muitos etnomusicólogos demonstraram como o desenvolvimento de estruturas características de um determinado estilo musical pode ser marcado por factores físicos associados ao instrumento em que a música é tocada. Por exemplo, Baily

(1985) mostrou como a música de Dutar, um instrumento de cordas do Afeganistão, nasceu da música associada a um instrumento de uma região vizinha e como adquiriu características extremamente relacionadas com as propriedades físicas da próprio Dutar.

Já na época clássica Grega se reconhecia a relação entre a música e o movimento humano. Mais recentemente, o estudo de um autor alemão, Alexander Truslit (ver Shove & Repp, 1995) mostra que diferentes instruções dadas aos performers à cerca do movimento do corpo, dão origem a diferentes performances. Independentemente disto, outros investigadores demonstraram que o padrão de tempo usado espontaneamente pelos performers segue a curva temporal dos objectos que se movem num campo de gravitação (Todd, 1995). Sugere-se, assim, que o que nos soa natural numa performance, só o é porque imita o comportamento dos objectos físicos que se movem no mundo real. Todd defende que a força do movimento dos objectos que se movem sob a influência da gravidade é a responsável pela expressão presente nas performances musicais espontâneas. Assim, Todd reforça a ideia de que a expressão, na performance musical, é um fenómeno concreto e físico e não tão mental como sugere a psicologia da música: a experiência musical é, assim, física e somática devido às origens físicas e somáticas da própria música. Isto não significa que devemos ignorar a importância dos outros elementos da expressão musical; contudo, estes tornam-se menores perante um princípio físico tão concreto.

Finalmente, Clynes (1983; 1987) defendeu a ideia polémica de que a expressão, na performance, está relacionada com a pulsação do compositor da música que é executada. Declarou, também, que o sucesso da expressão na performance depende da forma como o performer adere às características temporais e dinâmicas, únicas em cada compositor que ele estudou (primeiro Haydn, depois Mozart, Beethoven e Schubert), e considerou vários níveis de estrutura musical, desde a dinâmica de notas individuais até à dinâmica e tempo de secções inteiras. Estas formas de dinâmica não provinham da observação e análise de outras performances, mas sim da própria intuição de Clyne como performer. Susequentemente, realizou performances com obras de Haydn, Mozart, Beethoven e Schubert, utilizando ora a pulsação correcta, ora a incorrecta, de maneira a provar as suas ideias (e.g. Clynes, 1995). Contudo, os resultados de investigações empíricas realizadas por Repp (1990), onde se pede aos ouvintes para apontar quais as performances com a pulsação correcta e vice-versa, são, no mínimo, inconclusivos.

PERCEÇÃO DA EXPRESSÃO GESTUAL E AUDÍVEL NA PERFORMANCE

Se o movimento físico é uma influência importante para ao carácter expressivo na performance musical, então não há qualquer dúvida de que o movimento físico é também um factor crucial na nossa resposta à performance – quer visual quer auditiva. Até há bem pouco tempo, havia apenas algumas sugestões anedóticas sobre a importância da informação visual para a nossa percepção da performance, mas o estudo de Davidson (1993; 1995) veio demonstrar a importância e riqueza desta informação. Ao utilizar gravações de vídeo com algumas performances, ela mostra que as pessoas conseguem determinar o tipo de performance que se está a realizar (sem vida, normal ou exagerada) só através da informação visual. Ela mostra também que o carácter de uma performance pode ser ainda seguramente detectado, mesmo quando as imagens do vídeo focam apenas pequenos pontos do performer, como as articulações e a cabeça, sugerindo, assim, que a principal fonte de informação, na cassete, sobre o carácter da performance, é o movimento do corpo. É importante notar que enquanto alguns movimentos são absolutamente necessários para produzir música num determinado instrumento, a maior parte dos movimentos observados e estudados por Davidson não contribuem para esta necessidade, devendo ser vistos como movimentos expressivos, e não práticos. Nestes movimentos expressivos inclui-se o balanço de todo o corpo e pequenos gestos discretos, completamente desnecessários à produção dos sons de um instrumento. Passando da distribuição do movimento expressivo no espaço para a sua distribuição no tempo, Davidson mostra que dois pequenos extractos de uma performance, com cerca de dois segundos, contêm informação visual suficiente para determinar o tipo de performance a que se assiste, sugerindo-se, assim, que o movimento expressivo se distribui ao longo da performance. Do mesmo modo, ela descobre que quando as pessoas assistem a uma performance do princípio ao fim, identificam e registam alguns momentos, ou gestos, como sento particularmente expressivos. Observadores independentes concordaram com a existência destes momentos, descreveram-nos e classificaram-nos, chegando à conclusão de que o pianista profissional, que realizou as performances para este estudo, utilizou uma espécie de léxico de gestos expressivos. De facto, diferentes gestos pareciam estar associados a funções musicais específicas, e estavam tão ligados à concepção de música do performer, que se verificavam mesmo quando o performer, imaginando que tocava as mesmas músicas, o fazia em cima da mesa e não no teclado. Será também

importante referir que o performer não tinha total consciência dos movimentos expressivos que realizava, nem havia provas de que esses movimentos tivessem sido realizados deliberadamente ou alguma vez ensaiados. A conclusão primordial retirada deste estudo (ainda que com base na intuição) foi a de que os movimentos do performer são parte integrante da sua concepção e produção musical e são criados durante a performance, tal como as características expressivas do som (como o tempo, a dinâmica, a articulação, etc.) são criadas a partir de um ideia musical.

Apesar deste começo prometedora, o estudo e o conhecimento da percepção da informação visual está ainda muito incompleto – e o mesmo se aplica à percepção auditiva da performance. Kendall e Carterette (1990) demonstraram que os ouvintes, independentemente de serem músicos ou não, conseguiam aperceber-se das intenções expressivas (sem vida, normal ou exagerada) dos performers numa variedade de instrumentos. Também Sloboda (1983) demonstrou que, quando se pedia aos ouvintes para distinguir duas variantes métricas de uma melodia, eles o faziam correctamente, sugerindo, assim, a estreita relação entre métrica e expressão, numa performance. No seu estudo, os ouvintes conseguiam distinguir melhor as duas variantes métricas da melodia nas performances de músicos mais experientes, por estes exporem, de forma mais clara, as características expressivas de cada variante. Neste estudo de Sloboda, a magnitude da capacidade de percepção de mudanças expressivas é muito variável, mas outros estudos mostram que os ouvintes são sensíveis a mudanças com a duração de apenas 20msec em seqüências simples. Assim, as pequenas mudanças de tempo, numa performance, registadas e analisadas pelo estudo empírico, são muito importantes do ponto de vista perceptivo – isto já para não falar da sua relevância nos processos cognitivos do performer. A relação entre estrutura musical e produção de expressão está bem documentada mas Repp (1992b) demonstra que há ainda muitos limites na percepção expressiva dos ouvintes. Para o provar, Repp fez com que os ouvintes escutassem parte de um minuetto para piano de Beethoven, tocado artificialmente sem expressão, que continha pequenas mudanças na duração de algumas notas escolhidas ao acaso. Em seguida, pediu-lhes que indicassem onde é que ouviam uma prolongação. Os ouvintes mostraram-se sensíveis a estas pequenas mudanças, mas o mais importante é que a sua sensibilidade reflectiu a estrutura frásica da melodia que se relaciona fortemente com o esboço temporal da música. Nos finais de frase, em que o performer tem tendência a abrandar, os ouvintes

são menos sensíveis às mudanças de tempo da performance sem expressão. Pelo contrário, no meio das frases, os ouvintes são mais sensíveis às mudanças. Isto sugere que o processar inconsciente da estrutura musical por parte dos ouvintes e as suas expectativas quanto à forma como o performer se vai exprimir, influenciam a sua sensibilidade às mudanças de tempo na música. A capacidade de detectar a expressão na performance e de interpretá-la depende muito do contexto estrutural em que esta decorre. Nos anos 30, Seashore apercebeu-se deste facto no seu trabalho sobre a performance ao piano. Na verdade, ao observar que os ouvintes atribuíam a uma performance muitas mais características expressivas do que aquelas que eram, realmente, presentes, ele interroga-se:

"Que características, atribuídas ao performer, provêm realmente da contribuição subjectiva do ouvinte?... Será possível que o ênfase dado pelo músico, quer pela força, quer pela duração das notas, é relativamente secundário em comparação com o ênfase mental que o ouvinte atribui à música de forma subjectiva?" (Seashore, 1938/1967: .243-244)

Isto abre uma perspectiva completamente diferente sobre a performance musical, na qual a função expressiva e o impacto das características da performance passam a ser avaliadas não só de acordo com as suas propriedades mensuráveis mas também de acordo com uma interpretação mais vasta e complexa. Por outras palavras, elas passam a ser a prova de uma rede interpretativa mais elaborada (Clarke, 1995).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde cerca de 1980 tem-se assistido a uma grande investigação no campo da performance musical sob a influência de alguns modelos linguísticos e computacionais que afectaram toda a Psicologia. O reflorescimento de uma abordagem que reconhece a estreita ligação entre a biologia (ao considerar o corpo humano e as suas propriedades) e a psicologia, é uma importante viragem que pode acalmar a abstracção excessiva de alguns trabalhos anteriores e que promete dar à investigação novas e fascinantes direcções.

No que diz respeito ao aspecto visual, quase sempre ignorado, na performance musical, o trabalho de Davidson é um bom documento. Tal como se pretendeu demonstrar que numa performance existem aspectos comuns às várias performances,

mas também aspectos peculiares de cada indivíduo, seria interessante descobrir mais acerca da configuração geral de uma performance (características comuns) e das características pessoais e individuais que conferem, a cada performer, um determinado impacto visual. Há também que referir o "pianocentrismo" que se faz sentir neste campo de investigação, já que a performance ao piano domina quase todos os estudos, o que é muito natural pelas vantagens que este instrumento oferece em termos de som e em termos do próprio mecanismo, favorável aos métodos de gravação.

Do mesmo modo, é necessário alargar este tipo de pesquisa à cerca da performance a outras tradições musicais e géneros – não ocidental, popular, oral, colectiva. A performance de um grupo de músicos levanta importantes desafios técnicos, não só pela dificuldade em se recolher dados para análise, mas também pelo confronto social decorrente em toda a performance. Sobre este assunto há quase um silêncio total, embora sejam fascinantes as questões por ele levantadas: Como é que um conjunto de músicos chega a uma interpretação uniforme, aceite por todos, de uma peça de música? Como é que os membros desse conjunto transmitem as suas intenções expressivas sonoras e visuais? Será que o controlo expressivo é partilhado pelos membros do conjunto, e se o é, como é que isso acontece? Quais as contribuições da informação visual e acústica para a coordenação e desempenho do conjunto musical? Os etnomusicólogos têm tido consciência destas questões, mas os psicólogos não estão ainda preparados para as resolver ou mesmo reconhecer – se bem que Davidson (1997) teve uma contribuição notável no ponto de partida desta questão.

A maior parte dos estudos sobre a psicologia da expressão na performance preocupa-se em estabelecer normas gerais de expressão. Isto não nos surpreende já que a própria psicologia é orientada por processos, mecanismos e princípios que tentam explicar o carácter e o comportamento dos seres humanos. Contudo, este conjunto de normas, às vezes, serve apenas para julgar mal performances extremamente interessantes: de facto, não esperamos que os performers sigam caminhos já gastos, mas sim que inventem, transformem e reformem – para que, de algum modo, sejam excepcionais. Mais uma vez, este é território desconhecido para os psicólogos. Na comunidade musical tem havido tentativas de abordar esta mesma questão num sentido inverso (ver Rink, 1995), discutindo-se se a música deve ou tem de ser executada com base na análise da estrutura musical. A virtude deste trabalho reside no facto de se

identificarem algumas complexidades analíticas, familiares aos psicólogos; contudo, esta perspectiva carece de um conhecimento cultural mais vasto do contexto avaliativo e social em que decorre a performance. Seria, assim, um projecto muito interessante tentar juntar perspectivas e ideias provenientes de estudos diferentes, e ver então que luz se lançaria sobre a questão da performance.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAILY, J. (1985). "Music structure and human movement", In P. Howell, I. Cross and R. West (Eds), *Musical Structure and Cognition*, London: Academic Press.
- CLARKE, E. F. (1985). "Structure and expression in rhythmic performance", In P. Howell, I. Cross and R. West (Eds), *Musical Structure and Cognition*, London: Academic Press.
- CLARKE, E. F. (1988). "Generative principles in music performance", in J. Sloboda (Ed), *Generative Processes in Music*, Oxford: The Clarendon Press.
- CLARKE, E. F. (1993). "Imitating and evaluating real and transformed musical performances", in *Music Perception*, 10, 317-343.
- CLARKE, E. F. (1995). "Expression in performance: generativity, perception and semiosis", in J. Rink (Ed), *The Practice of Performance*, Cambridge: Cambridge University Press, 21-54.
- CLYNES, M. (1983). "Expressive microstructure in music, linked to living qualities", in J. Sundberg (Ed), *Studies of Music Performance*, Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music no. 39, Stockholm.
- CLYNES, M. (1987). "What can a musician learn from newly discovered microstructure principles (PM and PAS)?" in A. Gabrielsson (Ed), *Action and Perception in Rhythm and Music*, Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music no. 55, Stockholm.
- CLYNES, M. (1995). "Microstructural musical linguistics – composers pulses are liked most by the best musicians", in *Cognition*, 55, 269-310.
- CLYNES, M. & WALKER, J. (1982). "Neurobiologic functions of rhythm, time and pulse in music.", in M. Clynes (Ed), *Music, Mind and Brain: the Neuropsychology of Music*, New York: Plenum.
- DAVIDSON, J. W. (1993). "Visual perception of performance manner in the movements of solo musicians", in *Psychology of Music*, 21, 103-113.
- DAVIDSON, J. W. (1995). "What does the visual information contained in music performances offer the observer? Some preliminary thoughts", in R. Steinberg (Ed), *The Music Machine: Psychophysiology and Psychopathology of the Sense of Music*, Springer Verlag.
- DAVIDSON, J. W. (1997). "The social psychology of performance", in D. J. Hargreaves & A. C. North (Eds), *The Social Psychology of Music*, Oxford: Oxford University Press, 209-226.
- DESAIN, P. & HONING, H. (1992). *Music, Mind and Machine*, Amsterdam: Thesis Publishers.
- ERICSSON, K. A., KRAMPE, R. T. & TESCH-RÖMER, C. (1993). "The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance", in *Psychological Review*, 100, 363-406.

- KENDALL, R. A. & CARTERETTE, E. C. (1990). "The communication of musical expression", in *Music Perception*, 8, 129-164.
- PALMER, C. (1997). "Music performance" in *Annual Review of Psychology*, 48, 115-138.
- REPP, B. H. (1990). "Further perceptual evaluations of pulse microstructure in computer performances of classical piano music", in *Music Perception*, 8, 1-33.
- REPP, B. H. (1992a). "Diversity and commonality in music performance: an analysis of timing microstructure in Schumann's *Träumerei*", in *Journal of the Acoustical Society of America*, 92, 2546-2568.
- REPP, B. H. (1992b). "Probing the cognitive representation of musical time: structural constraints on the perception of timing perturbations", in *Cognition*, 44, 241-281.
- RINK, J. (1995) (Ed). *The Practice of Performance*, Cambridge: Cambridge University Press.
- SEASHORE, C. (1938). *Psychology of Music*, McGraw-Hill. Republished by Dover Books, New York, 1967.
- SHAFFER, L. H. (1981). "Performances of Chopin, Bach and Bartók: studies in motor programming", in *Cognitive Psychology*, 13, 326-376.
- SHAFFER, L. H. (1984). "Timing in solo and duet piano performances", in *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 36A, 577-596.
- SHOVE, P. & REPP, B. (1995). "Musical motion and performance: theoretical and empirical perspectives", in J. Rink (Ed), *The Practice of Performance*, Cambridge: Cambridge University Press, 55-83.
- SLOBODA, J. A. (1983). "The communication of musical metre in piano performance", in *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 35A, 377-396.
- SUNDBERG, J. (1988). "Computer synthesis of music performance", in J. Sloboda (Ed), *Generative Processes in Music*, Oxford: The Clarendon Press.
- TODD, N. P. (1985). "A model of expressive timing in tonal music", in *Music Perception*, 3, 33-58.
- TODD, N. P. (1989). "A computational model of rubato", in *Contemporary Music Review*, 3, 69-89.
- TODD, N. P. (1995). "The kinematics of musical expression", in *Journal of the Acoustical Society of America*, 97, 1940-1949.