

**Matilde Pais | Ouvir música: Uma
experiência de emoções, uma celebração
da liberdade**



Ouvir música: Uma experiência de emoções, uma celebração da liberdade¹

Matilde Pais

Working Paper 15/34

Outubro 2015

Contraditório Think Tank

www.contraditorio.pt

e-mail: info@contraditorio.pt

As opiniões expressas no estudo são da inteira responsabilidade do(s) autor(es) e não coincidem necessariamente com a posição do Contraditório.

O Contraditório think tank é uma associação independente, sem fins lucrativos, não governamental e sem qualquer vínculo político-partidário. Acreditamos que a liberdade cria espaço para a criatividade, o mérito e a responsabilidade. Assumimos a responsabilidade individual para pensar livremente. É isso que oferecemos, o Contraditório

Os estudos do Contraditório procuram estimular o debate de ideias. O Contraditório considera que a contra-argumentação é essencial para esclarecer os termos do debate e para ajudar a formar uma opinião bem fundamentada. Acreditamos que o conhecimento existe apenas como conhecimento individual, mas consideramos que o benefício da sua partilha pode ser de todos.

Citação: Matilde Pais, 2015, “Ouvir música: Uma experiência de emoções, uma celebração da liberdade”, Working Paper 15/34, Contraditório Think Tank, www.contraditorio.pt

Copyright: Este estudo é disponibilizado de acordo com os termos da licença pública creative commons (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/pt/deed.pt>).

¹ Este trabalho é baseado na tese de mestrado desenvolvida na Universidade de Roehampton, no departamento de Psicologia da Música, com a supervisão de Dr. Nigel Marshall que também foi parcialmente publicada na Revista de Educação Musical, N°139, Janeiro a Dezembro 2013 (APEM)



RESUMO

Ouvir música parece ser banal. Mas se por um lado parece ser fácil ouvir música, por outro lado a experiência pode ser mais complexa do que parece. Neste contexto, este artigo aborda a experiência auditiva individual do compositor-intérprete e dos ouvintes participantes num estudo com o objectivo de identificar: 1. se há momentos semelhantes e relevantes, tanto para o compositor como para os ouvintes; 2. como é que esses momentos são interpretados.

Inicialmente, foram escolhidas duas peças musicais distintas no carácter e disponíveis *online*. O compositor-intérprete foi convidado a marcar e a explicar os momentos da música que considerava mais relevantes. Em seguida, os participantes foram convidados a fazer o mesmo de acordo com a sua escolha pessoal e a experiência vivida durante a audição. Assim, foi possível analisar os momentos em que os participantes marcavam os mesmos momentos que o compositor (análise quantitativa) e como ambos interpretavam esses momentos (análise qualitativa). Foi possível identificar alguns momentos coincidentes mas que variaram de acordo com o sexo, a formação musical e as raízes culturais dos participantes. Para além disso, algumas interpretações foram semelhantes entre o compositor e os participantes.

Palavras-chave: Ouvir música; psicologia; compositor; intérprete; ouvinte; género; educação musical ; raízes culturais

Autor(a): Matilde Pais

e-mail: map@contraditorio.pt



Introdução

Apesar da aparente facilidade de ouvir música, a experiência de ouvir é complexa. Primeiro, o ouvinte não é capaz de processar toda a informação quando ouve uma peça de música (por exemplo, melodia, ritmo, harmonia, dinâmica, instrumentação, interpretação). Em segundo lugar, o ouvinte ao escutar e ouvir a mesma peça de música, pode ser induzido a uma mudança de uma resposta consciente e focada para uma outra inconsciente e sem foco. Em terceiro lugar, a resposta do ouvinte pode ser de diferentes naturezas (fisiológica, motora, intelectual, estética, emocional ou relacionada com a sua disposição e energia) e provavelmente algumas destas respostas podem ser especialmente difíceis de comunicar mesmo quando são inevitavelmente sentidas. Por último, o ouvinte não está sozinho na experiência pois existe uma interação entre a música, o ouvinte e o contexto. Com efeito, um exercício de audição não é o mesmo que ouvir música livremente. Existem vários aspetos, como elementos visuais da performance e a disposição da pessoa, que têm um impacto na experiência auditiva. De qualquer forma, se as experiências auditivas musicais estão a aumentar, a investigação devia acompanhar a realidade e procurar responder aos diferentes formatos auditivos (ex. concertos ao vivo, gravações áudio visuais) e aos interesses dos ouvintes e dos compositores.

Como disse Tallis (2011), não ouvimos música apenas para chegar ao fim da música. Para apreciarmos devidamente a música, é a viagem que é importante e não chegar ao fim. Segundo Tallis, a música é simplesmente uma experiência de emoções, uma celebração da liberdade. Contudo, nesta liberdade há algumas restrições. Por um lado, há as restrições externas musicais (as estruturas musicais). Por exemplo, as notas individuais que compõem a música e que quando ouvidas individualmente estão vazias de sentido, mas enquanto parte de um todo maior adquirem um significado e transmitem uma sensação de movimento através do tempo e do espaço. Por outro lado, há restrições internas individuais, como o corpo de cada indivíduo, com todas as suas características individuais, incluindo ter nascido num determinado tempo e sítio, por isso também



vinculado a uma determinada cultura e história. Sem estas restrições, a liberdade seria um vazio à procura de um conteúdo.

Este artigo vai focar-se na experiência auditiva individual do compositor-intérprete e dos ouvintes participantes com o objetivo de identificar: (1) se há momentos semelhantes relevantes, tanto para o compositor como para os ouvintes e (2) como é que esses momentos são interpretados.

Inicialmente foram escolhidas duas peças musicais distintas no caráter e disponíveis *online*. O compositor-intérprete foi convidado a marcar e explicar os momentos da música que considerava relevantes. Em seguida, os participantes foram convidados a fazer o mesmo de acordo com a sua escolha pessoal e a experiência vivida durante a audição. Por fim, as marcações do compositor-intérprete que coincidiam com a dos ouvintes foram analisadas. Primeiro através de uma análise estatística para identificar as diferenças em três variáveis, nomeadamente sexo, educação musical e raízes culturais. Seguidamente, as respostas da entrevista foram analisadas de forma a serem comparadas com as interpretações feitas pelo compositor-intérprete. Foram encontradas algumas semelhanças mas que variaram de acordo com a informação demográfica.

Problemática

Apesar da complexidade do fenómeno de ouvir, a literatura integra alguns aspectos, como por exemplo, o significado da música área de especial interesse para filósofos, teóricos da música e musicólogos. Também nos laboratórios de psicologia, a perceção de sons isolados já foi testada. A investigação empírica interessa-se pelos diferentes aspectos reais da experiência musical, como questões de performance e as respostas estéticas e emocionais dos ouvintes.

Contudo, uma coisa é certa, não podemos ouvir música sem música e, por sua vez, a música não pode existir sem um criador. Por isso, foi feita uma pesquisa exaustiva na literatura em diversas áreas, como a audição da música e as diferentes formas de estudar (Aiello,1994). Os estudos sobre performance também foram incluídos pois é uma das possíveis formas de ouvir música (Clarke, 2002). O significado da música, a



estética e a emoção assim como o impacto de um passado musical foram tidos em conta (Juslin et al., 2010). Todas estas perspectivas permitiram fazer ligações entre aquilo que já foi estudado e aquilo que é proposto neste estudo e que será desenvolvido posteriormente. Por fim, estudos sobre a experiência de ouvir do compositor e do ouvinte, como aquele que é proposto aqui, não foram encontrados.

Se a composição musical envolve elementos não tangíveis, uma forma de analisá-la é através de uma peça musical concreta e colocando questões ao compositor. Esta foi a abordagem escolhida neste estudo. Por um lado, diferentes ouvintes têm diferentes crenças, personalidades, disposições, preferências e interesses musicais assim como diferentes competências e preocupações quando estão a ouvir música e a reagir a uma performance. Por outro lado, a maioria dos ouvintes reage de alguma forma à música mesmo que inconscientemente.

Perante a diversidade de formatos com que nos deparamos a ouvir música (ex., no supermercado, na sala de espera do dentista, no autocarro através dos auscultadores da pessoa que se senta ao nosso lado, na aparelhagem de nossa casa, *online*, numa sala de concerto), tinha que ser feita uma escolha. A experiência de ouvir uma performance *online* foi uma forma de ter em consideração as formas atuais e mais comuns de ouvir música e ainda de encarar alguns desafios metodológicos. Ou seja, o que pode ser estudado em concreto quando ouvimos uma peça de música numa sala de espetáculos ou numa aparelhagem em casa. O que é que vamos estudar na complexa interação entre a música, o ouvinte e o contexto? Se não há um objeto concreto, será que estas questões devem ser deixadas ao mistério da música ou será que a curiosidade humana impõe o seu entendimento? Segundo Durrant & Welch (1995), o ato de ouvir, ao contrário da performance e da composição, não envolve necessariamente um produto final ou um trabalho contínuo observável. Os autores consideraram que a experiência de ouvir música envolve uma atividade mental e assim, a existir algum produto final seria eventualmente imagens mentais pessoais ou sentimentos que não são facilmente perceptíveis. Aiello (1994) considerou esta questão metodológica um possível desafio que a psicologia da música não deveria adiar e realçou que o ouvinte não pode processar toda a informação de uma peça de música (ex. melodia, ritmo, harmonia, dinâmica,



instrumentação, interpretação) quando a ouve uma vez. Por isso, o exercício dado aos ouvintes nesta investigação teve em consideração todos estes elementos.

Neste quadro, foram colocadas duas questões nesta investigação: (1) As marcações que o compositor considerou relevantes coincidem com aquelas que foram marcadas pelos ouvintes?, e (2) Como é que as marcações coincidentes foram interpretadas pelo compositor e pelo ouvinte? As questões colocadas nesta investigação são a sua bússola pois permitem organizar o projeto, dando-lhe direção e coerência (Punch, 2009). Este estudo ao ser orientado por duas questões, afasta-se assim da orientação através de um método ou de uma visão única do mundo, assumindo o pragmatismo que por sua vez valoriza a identificação e medição de diferentes variáveis e tendências estatísticas numa experiência de audição e em seguida as diversas perspetivas e entendimento dos participantes da mesma.

Metodologia

A escolha de uma metodologia mista, com métodos de investigação qualitativos e quantitativos, justifica-se por ser aquela que permite investigar e compreender em profundidade uma determinada realidade (Johnson et al., 2007). Mais precisamente e primeiro, foi analisada a relação estatística entre as marcações e as diversas variáveis (género, cultura e educação musical). Em segundo lugar, os dados das entrevistas serviram para explicar e interpretar os resultados quantitativos. A estratégia usada denomina-se *sequential explanatory strategy* (Creswell, 2009): os dados quantitativos assumem prioridade uma vez que os dados estatísticos parecem ser a forma mais objetiva de analisar a experiência de audição. Contudo, a experiência de ouvir música, como mencionado anteriormente, é um fenómeno muito complexo e por isso, se a análise das entrevistas inclui elementos quantitativos e qualitativos, ambos podem enriquecer-se um ao outro, procurando compensar as fraquezas de uma abordagem com os pontos fortes da outra. Ou seja, tornam-se mutuamente esclarecedores (Bryman, 2012). Por exemplo, a análise quantitativa não oferece o contexto e as razões pelas quais as pessoas escolheram determinadas marcações, mas a análise qualitativa das



entrevistas pode sugerir uma resposta a esta questão. Por outro lado, as entrevistas estão normalmente sujeitas a interpretações pessoais podendo ser muitas vezes contaminadas por preconceitos, tornando a generalização dos resultados difícil. Por isso, as tendências estatísticas dos participantes podem pelo menos dar uma indicação mais clara deste aspeto. Ou seja, neste caso, a análise quantitativa pode superar estas dificuldades.

Por último, deve ainda ser mencionado que apesar da *sequential explanatory strategy* ser fácil de seguir e explicar, não está isenta de fragilidades como qualquer outra metodologia. É geralmente criticada por consumir muito tempo e recursos. Para além disso, pode também estar suscetível a um enviesamento se a análise qualitativa pretender confirmar os resultados quantitativos. Mas, neste caso, os dados qualitativos pretenderam responder à segunda pergunta de investigação que por sua vez complementa a primeira pergunta (quantitativa). Por exemplo, se um participante tiver uma marcação coincidente com a do compositor, a pergunta seguinte diz respeito à semelhança das suas interpretações.

Procedimentos

Foram escolhidas duas peças musicais, contrastantes e de acordo com os requisitos que serão seguidamente mencionados. O compositor, António Pinho Vargas, foi entrevistado com o objetivo de marcar e discutir as peças de música em termos das suas intenções, enquanto compositor. Depois, foi enviado um email a convidar as pessoas para uma sessão de audição individual destas duas peças. Em seguida, o participante era entrevistado para recolha dos comentários sobre a experiência de audição e algumas informações demográficas como o sexo, a cultura, a idade e a educação musical (formal, não formal ou informal).

As Peças de Música

Numa investigação *ecological valid*, a escolha do contexto musical é uma questão de graus (Demorest, 1995). Ou seja, a questão não está no produto final mas sim no



processo para alcançá-lo que envolve decisões sobre a fonte do material musical, os tipos de transformação aplicadas à música e os exemplos resultantes. Assim, as peças de música “Lindo Ramo, Verde Escuro”² e a “Dança dos Pássaros”³ foram selecionadas de acordo com os seguintes requisitos e aspetos práticos:

- Duas peças de música diferentes, especialmente no seu carácter, de forma a ter em consideração diferentes elementos musicais e respetivas reações;
- Peças entre quatro e sete minutos para que a tarefa de investigação não fosse muito demorada e, ao mesmo tempo não muito curta e frustrante para os participantes;
- O compositor e intérprete ser a mesma pessoa para evitar a possível discussão sobre a interpretação da música do intérprete;
- Uma performance ao vivo gravada, focada no intérprete de forma a que os ouvintes possam estar concentrados na música tocada;
- Ambas as performances gravadas estarem disponíveis na internet, com uma boa qualidade áudio e visual. Embora a ligação à internet possa variar entre os participantes, uma versão *youtube* pode assemelhar-se a possíveis experiências de audição musical dos participantes. Para além disso, e em comparação com um ficheiro audiovisual, seria facilmente acessível a todos, uma vez que só dependeria do acesso à internet e não de outras aplicações tecnológicas que os participantes precisassem de ter.

População

Depois de desenvolvido um estudo piloto inicial em que a tarefa foi realizada por dois participantes, foi possível constatar que não havia problemas significativos. Por isso, foram contactados por *email* estudantes da universidade de Roehampton

2 <http://www.youtube.com/watch?v=nGOttJAMN18>

3 http://www.youtube.com/watch?v=6y_Jc4EIjp8



(Londres), amigos e conhecidos. Ou seja, foi recrutada uma amostra de conveniência - disponível para a pesquisa em virtude da sua acessibilidade (Bryman, 2012). Esta é uma amostra não-probabilística, o que significa que a probabilidade de seleção de cada entrevistado não é conhecida, mas pode ser possível dizer algo sobre a população, mesmo que não seja por motivos estatísticos (Robson, 2011). Este tipo de amostra é muito criticada, mas ao mesmo tempo é a mais utilizada. Parece um paradoxo e por isso as suas vantagens e desvantagens devem ser cuidadosamente avaliadas. Por um lado, não é possível generalizar as conclusões uma vez que não é conhecida a representatividade da amostra. Por outro lado, pode ser bastante aceitável se a pesquisa de pequena escala contribuir para futuras investigações (Bryman, 2012).

As pessoas contactadas incluíram adultos, de ambos os sexos, de todo o mundo, com diversos percursos de formação musical. Ou seja, reuniam as variáveis procuradas para este estudo (sexo, idade, cultura e formação musical). O uso de uma amostra pequena, altamente específica e com aquelas características que o investigador acredita serem salientes para a questão da pesquisa não foi um problema. No entanto, quanto menor a amostra e mais estritas as suas características específicas, mais difícil se torna generalizar os resultados para além da amostra analisada (Breakwell et al., 2006). Por isso, quantos mais participantes forem recrutados, melhor. No fim, o estudo envolveu quarenta e quatro pessoas.

A definição das variáveis da amostra foi uma tentativa de definir cuidadosamente o "quadro de amostragem", ou seja, a população da qual a amostra era retirada. Foi por isso uma forma de melhorar a amostra de conveniência. Simultaneamente, esta pode também ser uma alternativa aos estudos quantitativos que se concentram mais no tamanho da amostra e na seleção aleatória com o objetivo de ter uma validade estatística e generalização dos resultados. Na verdade, para ter uma relevância no mundo real, deve existir a preocupação de definir os ouvintes de uma forma clara e específica (Demorest, 1995). Por exemplo, qual o impacto neste estudo de um ouvinte com e sem educação musical? A ideia subjacente à inclusão das diferentes características foi fornecer definições específicas de variáveis da população, explorando uma gama de variáveis sociais e culturais que pudessem afetar a perceção das respostas.



Juslin et al. (2010) pesquisaram as reações emocionais à música e relataram que um grande número de (auto-relatos verbais sobre as experiências emocionais que envolviam música poderiam oferecer uma amostra representativa de ouvintes de música e seus eventos musicais, o que não é possível através de métodos experimentais. Estes autores também mencionaram que uma amostragem adequada dos participantes é particularmente importante quando o objectivo passa por estimar a prevalência. E advertem ainda que os estudantes universitários não são representativos da população em geral.

Dos quarenta e quatro participantes recrutados, dezasseis eram homens e vinte e oito mulheres na faixa etária dos 22-73 anos de idade, sendo a idade média de 35.57 e o desvio padrão 10.55.

Os trinta e um participantes com formação musical incluem formação formal, não formal e informal, de acordo com a definição referida na Recomendação do Conselho de 20 Dezembro de 2012 sobre a validação da aprendizagem não formal e informal (2012/C 398/01). A adoção desta definição referente à educação musical está de acordo com a ideia de que a aprendizagem formal e informal podem ser consideradas como dois polos de um contínuo, que interagem um com o outro, gerando novas formas de aprendizagem (Folkestadt, 2006). Assim, apenas treze participantes consideraram que não tinham formação musical.

Finalmente, quando questionados sobre a sua nacionalidade, os participantes foram divididos em grupos culturais. Esta divisão é baseada parcialmente num estudo de Boer & Fischer (2010) que identificou uma lacuna na investigação em audiências não-ocidentais na área da Psicologia. Os autores consideraram as subamostras asiáticas, latino-americanas, ocidentais não-anglófonas e anglófonas ocidentais porque estavam interessados em estudar as funções de ouvir música de uma perspectiva intercultural, abrangendo diferentes dimensões das experiências musicais e diversas funções da música. Mas no presente estudo o foco está nas diferentes raízes culturais-musicais. Por isso, foram considerados os seguintes quatro grupos que refletem diferentes raízes musicais: África, Ásia, Europa /América do Norte e América Latina. Os seis participantes incluídos no grupo africano têm as seguintes nacionalidades: três Angolanos, um Moçambicano, um Senegalês e um Nigeriano. O grupo asiático é



composto por sete participantes, entre os quais dois Chineses, um Indiano, dois Japoneses e dois Macaenses. Dos vinte e três participantes do grupo Europa / América do Norte, há dois Alemães, cinco Britânicos, um Canadiano, um Italiano e catorze Portugueses. Por último, oito pessoas compuseram o grupo latino-americano: um Argentino, um Boliviano, quatro Brasileiros, um Chileno e um Mexicano.

Resultados, análise e discussão

As entrevistas foram analisadas tendo em consideração a correspondência entre as marcações do compositor e dos participantes em que, primeiro, as marcações foram utilizadas para fazer a análise quantitativa, mais precisamente os testes estatísticos, e em seguida, as entrevistas foram analisadas para recolher os dados qualitativos que permitem complementar os primeiros resultados quantitativos. Esta análise segue assim a metodologia adoptada (*sequential explanatory strategy*). Isto significa que a prioridade dada aos dados quantitativos implica também dar prioridade à primeira questão da investigação (Q1): As marcações que o compositor considerou relevantes coincidem com aquelas que foram marcadas pelos ouvintes? Num segundo momento, a análise das entrevistas (dados qualitativos) permite explicar e interpretar os resultados quantitativos e assim responder à segunda questão da investigação (Q2): Como é que as marcações coincidentes foram interpretadas pelo compositor e pelo ouvinte?

Análise quantitativa : informação demográfica

Sendo a idade uma das informações demográficas pedidas aos participantes e verificando-se que a faixa etária se estendeu entre os 22-73 anos, a idade média de 35.57 e o desvio padrão 10.55, não foi possível agrupar de uma forma equilibrada os participantes por idade, pelo que esta variável foi retirada da análise.

O “Statistical Package for the Social Science (SPSS)” foi o programa estatístico usado para analisar os dados: a correspondência entre as marcações do compositor e dos



participantes de acordo com as informações demográficas referidas, ou seja género, formação musical e cultura. O teste de “Mann-Whitney” foi implementado para analisar as diferenças entre sexo e entre os diferentes perfis de formação musical que os participantes apresentavam.

Para a variável cultural, foi implementado o teste de “Kruskal Wallis” pois foram criados quatro grupos (ver Tabela 1).

Tabela 1: Características da amostra

Variáveis	Participantes
Género	Feminino: 28 Masculino: 16
Formação Musical	Sim: 31 Não: 13
Cultura	África: 6 Ásia: 7 Europa/América do Norte: 23 América Latina: 8

Análise qualitativa

Os dados qualitativos têm como objetivo contextualizar e explicar a primeira análise quantitativa, respondendo assim à segunda questão de pesquisa (Q2): Como é que as marcações coincidentes foram interpretadas pelo compositor e pelo ouvinte?

Durante a entrevista, António Pinho Vargas - o compositor – referiu acreditar que a arte, a música em particular, é sempre um encontro de subjetividades, onde a narrativa, o discurso e as perceções podem sempre ser encontradas. No entanto, tanto o compositor como os participantes descreveram as razões das suas marcações durante a entrevista. A análise de conteúdo foi utilizada para reduzir os dados a uma escala que fosse possível tratar. Foram criadas palavras-chave para identificar sucintamente as



razões mais salientes das marcações e, conseqüentemente, comparar as marcações coincidentes do compositor e dos participantes para cada peça de música. Adicionalmente, foram mencionadas algumas citações das entrevistas para explicar a escolha das palavras-chave. Assim, existe a possibilidade de verificação e o processo torna-se mais consistente.

Primeira peça de música: resultados e análise

Dados Quantitativos

Q1: As marcações que o compositor considerou relevantes coincidem com aquelas que foram marcadas pelos ouvintes?

De um total de 297 marcações, quarenta foram coincidentes entre o compositor e os participantes. O que pode ser dito sobre estas marcações? O que distingue as marcações das mulheres e dos homens? Existe alguma diferença entre os ouvintes com e sem formação musical? Será que a cultura pode influenciar a forma como a música é interpretada?

Os testes estatísticos não revelaram uma diferença significativa em qualquer uma das variáveis relativamente à correspondência entre o compositor e os participantes se considerarmos um intervalo de confiança de 95%. Possivelmente, o número limitado e desequilibrado de participantes pode explicar este resultado. No entanto, se considerarmos um intervalo de confiança de 99%, que é um pouco menos exigente mas que é por vezes usado, haveria dois valores significativos na primeira marcação. Mas em ambos os testes estatísticos (“Mann Whitney” e “Kruskal Wallis”) a medição é de ordem ordinal, ou seja os participantes podem ser ordenados em relação à sua concordância com o compositor. Assim, quanto maior a classificação média, mais o participante demonstra estar em concordância com o compositor.

O compositor marcou oito momentos diferentes nesta primeira peça, nomeadamente:



M1	M2	M3	M4	M5	M6	M7	M8
Início (0'07sec)	0'40 sec	1'13 min	1'38 min	2'50 min	3'40 min	4'42 min	5'44 min

Resumindo, em todas as variáveis há diferenças na concordância com o compositor. Relativamente ao género, as marcações que mais coincidiram com o compositor ocorreram quatro vezes com as mulheres e as restantes quatro com os homens. Em contraste, os ouvintes sem formação musical apresentaram apenas duas (de oito) marcações coincidentes com o compositor, realçando-se assim a predominância das marcações nos participantes com formação musical. Por último, no que diz respeito à cultura, o Grupo Europa/América do Norte foi aquele que mais vezes coincidiu com as marcações do compositor e que mais se diferenciou de todos os outros grupos.

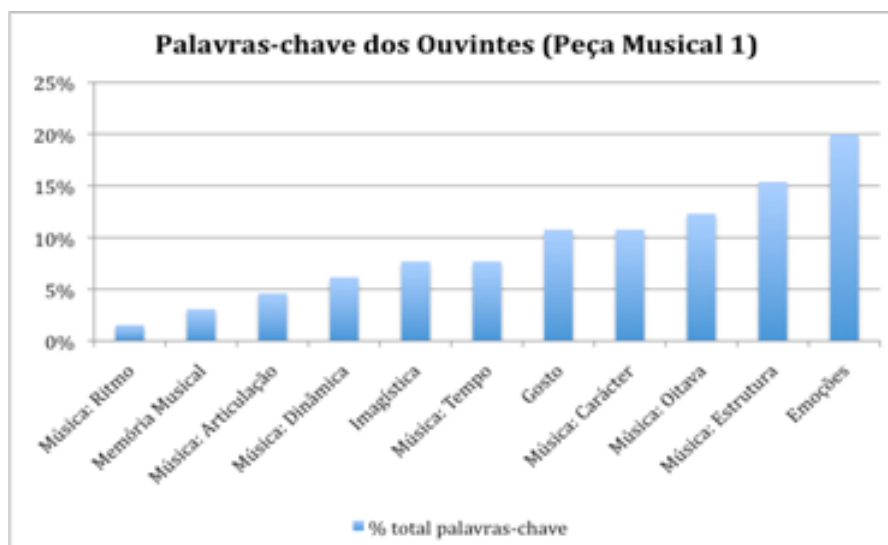
Dados Qualitativos

Q2: Como é que as marcações coincidentes foram interpretadas pelo compositor e pelo ouvinte?

A partir de uma visão global da interpretação dos ouvintes (Figura 1), pode concluir-se que 'Emoções' foi a palavra mais usada para explicar as marcações coincidentes com as do compositor. Em seguida, houve algumas palavras-chave relacionadas com a música em si, nomeadamente 'Estrutura', 'Oitava' e 'Carácter'. No entanto, outras explicações musicais, como 'Ritmo', 'Articulação' e 'Dinâmica' foram menos utilizadas.



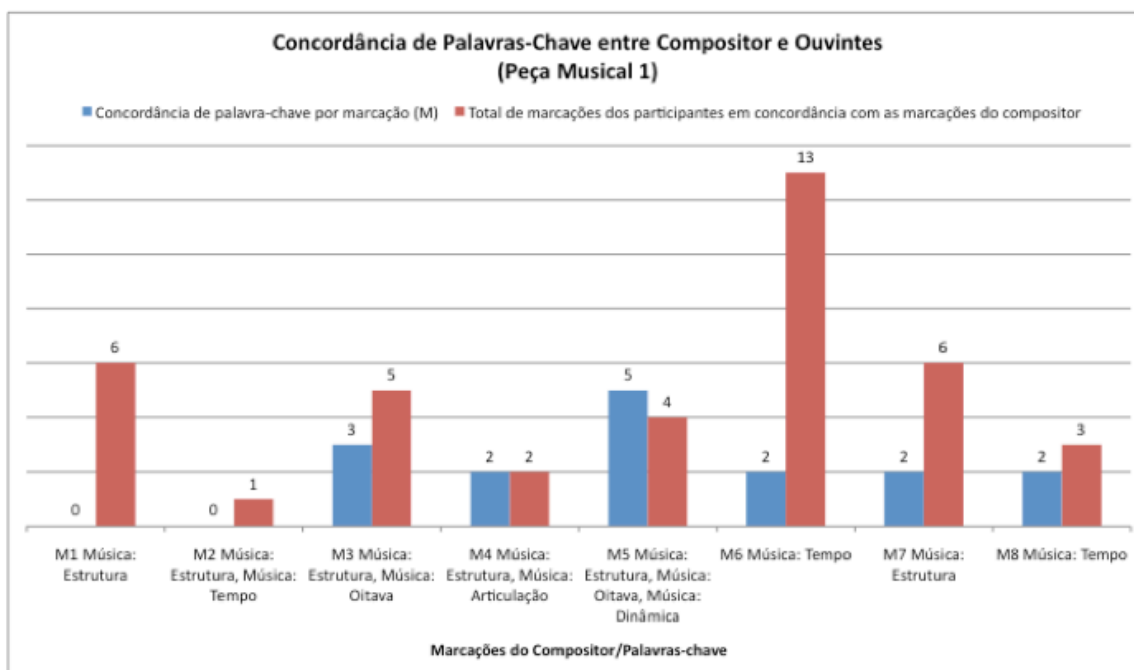
Figura 1. Palavras-chave dos ouvintes – peça musical 1



No que se refere à concordância de palavras-chave entre o compositor e o ouvinte, como pode ser observado na figura 2 (abaixo), embora os ouvintes participantes tenham correspondido com o compositor na marcação M1 e M2, não concordam nas suas interpretações. Por outro lado, em M6 houve a maior correspondência entre participantes e compositor (treze participantes em quarenta e quatro) mas apenas duas palavras-chave são semelhantes às do compositor. No entanto, em M4 houve dois participantes que marcaram como o compositor e duas palavras-chave que foram escolhidas.



Figura 2. Concordância de palavras-chave entre compositor e ouvintes – peça musical 1



Segunda peça de música: resultados e análise

Dados quantitativos

Q1: As marcações que o compositor considerou relevantes coincidem com aquelas que foram marcadas pelos ouvintes?

O teste estatístico “Kruskal-Wallis” revelou uma diferença significativa na variável cultural na marcação M5, considerando um intervalo de confiança de 95%. À semelhança da análise feita à primeira peça musical, o número limitado e desequilibrado de participantes pode ser uma das possíveis razões para não ser possível observar outras diferenças significativas. Desta vez, de um total de 248 marcações, 42 foram coincidentes entre o compositor e os participantes. Como apresentado na primeira



parte, também aqui cada informação demográfica será analisada de acordo com os resultados da medição ordinal⁴.

O compositor marcou os seguintes seis momentos:

M1	M2	M3	M4	M5	M6
Início (0'00 sec)	1'12 min	1'32 min	2'13 min	4'08 min	4'37 min

Concluiu-se que geralmente os homens destacaram-se das mulheres, assim como os participantes com formação musical destacaram-se daqueles sem formação musical. Os grupos América Latina e Europa/ América do Norte demonstraram coincidir igualmente bem com o compositor mas em momentos diferentes. Por último, deve ser referido que na marcação M2 não houve qualquer diferença para todas as variáveis.

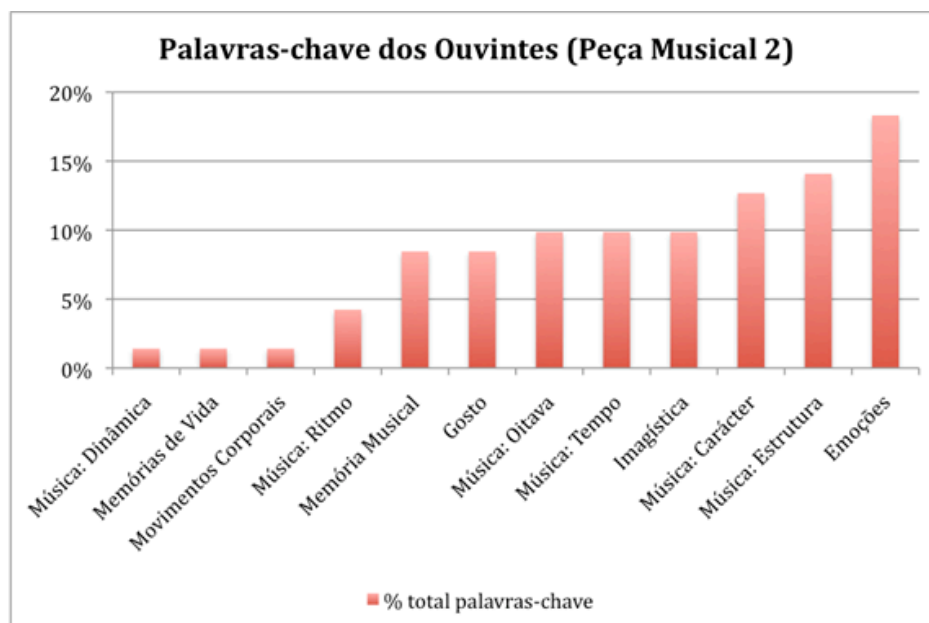
Dados Qualitativos

Do total de palavras-chave que os participantes utilizaram para explicar as marcações (ver Figura 3), 'Emoções' foi a mais usada. Depois, 'Música: Estrutura', 'Música: Caráter', 'Música: Tempo', 'Música: Oitava' e 'Gosto' foram usadas igualmente. As palavras-chave menos usadas para explicar as marcações foram 'Música: Dinâmica', 'Memórias de Vida' e 'Movimentos corporais'.

4 Ou seja, em ambos os testes estatísticos (“Mann Whitney” e “Kruskal Wallis”), os participantes podem ser ordenados em relação à sua concordância com o compositor. Assim, quanto maior a classificação média, mais o participante demonstra estar em concordância com o compositor.

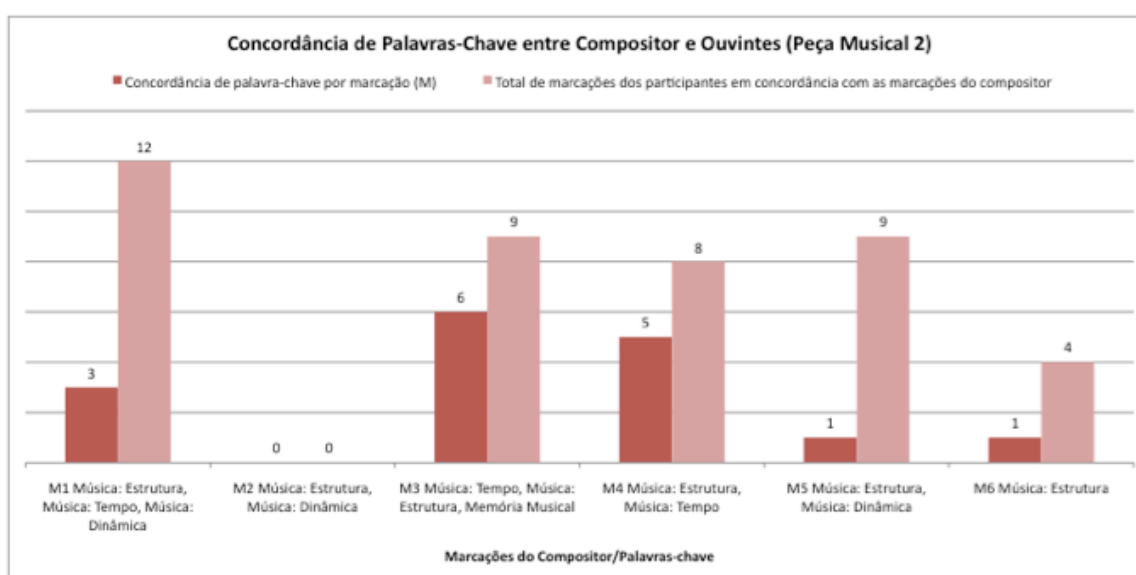


Figura 3. Palavras-chave dos ouvintes – Peça Musical 2



Q2: Como é que as marcações coincidentes foram interpretadas pelo compositor e pelo ouvinte?

Figura 4. Concordância de palavras-chave entre compositor e ouvintes – peça musical 2





Da figura 4 destaca-se que ninguém marcou a M2. Na primeira marcação (M1) que, por sua vez, foi aquela com maior número de marcações coincidentes (doze participantes em quarenta e quatro), apenas três palavras-chave foram semelhantes às do compositor. Finalmente, o maior número de palavras-chave coincidentes com o compositor pode encontrar-se em M3, o que significa que a interpretação desse momento foi a mais semelhante com a do compositor.

Discussão dos resultados

Dos resultados que se apresentaram anteriormente pode ser destacado que algumas das marcações relevantes do compositor coincidiram com aquelas dos participantes (Análise Quantitativa - Q1) e por vezes estas marcações foram também interpretadas da mesma forma pelo compositor e pelos participantes (Análise Qualitativa - Q2). O que quer que esteja envolvido no processo de composição (ex. escolhas com base naquilo que é inato ou adquirido pelo compositor (Meyer, 1989), com base na imaginação (Cook, 1990) ou com base nas teorias idiossincráticas das peças (Dubiel, 1999), parece que o compositor neste estudo foi capaz de falar sobre isso em termos concretos, marcando os momentos relevantes em duas peças de música diferentes.

O facto de as marcações do compositor estarem sobretudo relacionadas com a estrutura musical pode sugerir que a peça de música apresenta-se ao compositor espacialmente, como um todo (Cook, 1990). No entanto, os ouvintes-participantes, que têm inevitavelmente um nível diferente de informação comparativamente com o compositor, puderam também identificar alguns aspectos estruturais da música ao longo da experiência auditiva ('Música: Estrutura' foi a segunda palavra-chave mais escolhida, depois de "Emoções"). Mesmo se a experiência musical dos ouvintes-participantes possa começar por ter lugar no tempo, como Cook (1990) mencionou, as marcações dos participantes sugerem que eles não precisam de ouvir a peça toda para lhe dar algum sentido. No entanto, surpreendentemente, nos momentos em que os participantes coincidiram com o compositor, não mencionaram quaisquer aspetos relacionados com a performance, ou seja elementos visuais que dão outra informação ao ouvinte (ex.



contexto, o comportamento esperado durante a performance musical, ações dos músicos) e o impacto sobre a experiência musical. Será que pode ser considerado como um dos casos em que Clarke (2002) identificou como sendo uma performance inaudível, isto é, quando a música fala diretamente ao ouvinte que, por sua vez, não está atento ao desempenho; ou será eventualmente um problema do exercício de audição que os participantes fizeram para esta pesquisa?

Por vezes os participantes concordaram uns com os outros sobre os momentos musicais relevantes e às vezes também sobre a sua interpretação, tendo mencionado os aspetos emocionais como a principal razão para as marcações. Mas o segundo principal motivo que os participantes mencionaram em ambas as peças de música foram aspectos estruturais da música e para além disso a maioria das marcações foram justificadas com razões musicais. Assim, parece que os participantes podem ter considerado um significado musical amplo, relacionado não apenas com os aspectos musicais mas também com as emoções e outras idiosincrasias da interpretação musical, como sugerido por Higgins (1997).

É também de salientar que as peças foram escolhidas com o objectivo de apresentar músicas com caracteres diferentes: a primeira mais calma e a segunda mais animada. Desta forma, poderia possivelmente captar diferentes aspetos musicais e reações. No entanto, as marcações dos participantes que foram coincidentes com as do compositor não diferem muito (quarenta marcações na primeira peça e quarenta e duas na segunda peça de música) e o número de palavras-chave coincidentes são precisamente as mesmas (dezasseis em cada peça de música). As palavras-chave mais utilizadas para descrever as marcações coincidentes foram semelhantes em ambas as peças. Por exemplo, "Emoções" e " Música: Estrutura " foram as duas palavras-chave mais escolhidas. Mas em contraste com a segunda peça, na primeira os "Movimentos Corporais" dos ouvintes não foram mencionados. Esta não é uma descoberta surpreendente pois a segunda peça é a mais animada e dançante. Pode também ser observado que o tempo da música e o seu carácter são mais mencionados na segunda peça. Em comparação com a primeira peça, as "Memórias de Vida" foram apenas mencionadas na segunda peça e a "Imagística" e as "Memórias Musicais" foram mais usadas. No entanto, a teoria da cognição musical de Fiske (1992) parece ser possível de



aplicar aqui. Os participantes parecem ter ouvido a música como padrões organizados (ex. tema musical, repetição, variações) em vez de notas isoladas. Para além disso, também basearam sua decisão sobre algumas das componentes musicais identificadas por este autor, nomeadamente oitava, padrão (i.e. "Música: Estrutura"), textura (i.e. "Música: Articulação), tempo, dinâmica e ritmo.

Os resultados também sugerem que a experiência de audição pode ser influenciada por factores como o sexo, formação musical e cultura. Por exemplo, as mulheres e os homens distinguiram-se em ambas as peças de música: A correspondência das mulheres com o compositor ocorreu no início e a dos homens no final das peças. Esta observação pode ser mais um contributo para as sugestões que os ouvintes do sexo feminino parecem prever e processar estruturas musicais de forma diferente (Thorpe et al., 2011). Por outro lado, os participantes com formação musical marcaram mais momentos coincidentes com os do compositor em ambas as peças. No entanto, ambos os ouvintes, com e sem formação musical, fizeram marcações quando ouviram ambas as peças de música. A correspondência com o compositor não significa uma experiência de audição melhor ou mais sofisticada. Foi apenas uma forma de olhar para as diferentes relações recíprocas da experiência estética, entre o compositor - intérprete e a audiência (Abbs, 1987). Parece também ser possível considerar que através de uma peça musical se comunique um conhecimento subjetivo que será apreciado através de diferentes atitudes estéticas e diferentes formas de envolvimento quando se contempla uma obra de arte (Gardner, 1994).

Apesar de já ter sido argumentado que a exposição à música da própria cultura tem um impacto sobre a percepção musical e a experiência (Thompson & Balkwill, 2010), seria pouco realista neste trabalho tentar retirar grandes conclusões a este respeito. O que pode ser inferido deste estudo é que quando os participantes foram ordenados em relação à sua concordância com o compositor, verificaram-se diferenças culturais. Mais precisamente, o grupo Europa/América do Norte destacou-se na correspondência com o compositor na primeira peça e o grupo América Latina e Europa/América do Norte demonstraram coincidir igualmente bem com o compositor mas em momentos diferentes da segunda peça. Assim, talvez seja mais realista ver estas diferenças como uma diversidade de envolvimento e atitudes estéticas (Gardner, 1994). Por último, é



ainda digno de nota que as peças musicais são ocidentais e universais, ou seja, melodiosas e harmoniosas. A globalização e a mobilidade das pessoas assim como o acesso à música torna difícil isolar a música da cultura da pessoa ou, pelo menos, da familiaridade musical que, por sua vez, também pode influenciar o envolvimento com a música (Gardner, 1994).

Conclusão

Se parece fácil ouvir ou escutar música todos os dias e em diferentes contextos, será assim tão diferente parar e pensar sobre esta experiência de audição? Houve algo relevante a acontecer na música e, eventualmente, no ouvinte? Por que captou a atenção? E a pessoa ao lado, reagiu da mesma forma? E o compositor, tem algo a acrescentar a esta discussão?

É importante realçar que pode haver um espectro entre ouvir e escutar que, em conjunto, permitem a sensibilidade musical, julgamentos e percepções emergirem. Na verdade, há muita informação a ser processada, podem ocorrer diferentes tipos de respostas (por exemplo: fisiológicas, motoras, intelectuais, estéticas, emocionais ou relativas à disposição ou excitação) e, provavelmente, algumas respostas podem ser especialmente difíceis de comunicar. Perante a interação entre a música, os ouvintes e o contexto, há vários desafios a serem enfrentados. Em suma, é uma experiência complexa. Mas o que é que de facto está a ser pesquisado numa investigação sobre ouvir música? Neste estudo, um compositor-intérprete foi convidado a ouvir e marcar os momentos relevantes da sua performance. Depois de convidar os ouvintes a fazer o mesmo, seria expectável encontrar algumas marcações e interpretações comuns? Talvez, algumas, mas o que poderia ser concluído? Foram encontradas algumas marcações e interpretações comuns entre o compositor e os participantes e estas foram analisadas em função do género, formação musical e cultura. Assim, as questões de linguagem, o contexto, a formação musical, e as origens culturais e de género foram tidas em conta.



Se as experiências de ouvir música estão a aumentar, a investigação nesta área deveria seguir o mesmo caminho e tentar responder aos crescentes e diversos formatos de audição (ex., ao vivo, em gravação audiovisual) assim como aos interesses musicais dos ouvintes e dos compositores.

Por último, não devemos esquecer que a música é uma experiência de emoções, uma celebração da liberdade (Tallis, 2011).



Referências bibliográficas

Abbs, P. (1987). “Towards a Coherent Arts Aesthetic”, in Petter Abbs (eds.), *Living Powers – The Arts in Education*. London: The Falmer Press – Library on Aesthetic Education.

Aiello, R. (1994). “Can listening to music be experimentally studied?”, in Aiello, R. with Sloboda, J., (eds.) (1994). *Musical perceptions*, NY: Oxford University Press

Boer, D. & Fischer, R. (2010). Towards a holistic model of functions of music listening across cultures: A culturally decentred qualitative approach. *Psychology of Music* (2010): 1-22

Breakwell, G., Hammond, S., Fife-Schaw, C., Smith, J., ed., (2006). *Research Methods in Psychology*. London: Sage Publications

Bryman, A. (2012). *Social Research Methods*. 4th Edition, Oxford: Oxford University Press

Clarke, E. (2002). “Listening to performance”, in Rink, J. (2002). *Musical performance – A guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press

Cook, N. (1990). *Music, imagination and culture*. New York: Oxford University Press Inc.

Creswell, J. (2009). *Research design: qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. London: Sage Publications.

Demorest, S. M. (1995). Issues of ecological validity for perceptual research in music. *Psychomusicology*, 14: 173-181

Dubiel, J. (1999). “Composer, Theorist, Composer/Theorist”, in Cook, N. and Everist, M. (1999). *Rethinking Music*. Oxford:Oxford University Press Inc, New York

Durrant, C. & Welch, G. (1995). *Making sense of music: foundations for music education*. London: Cassell

Fiske, H. (1992). “Structure of cognition and music decision-making” in Colwell, R. (eds.) (1992). *Handbook of research on music teaching and learning*, New York: Schirmer

Folkestadt, G. (2006), Formal and informal learning or practice vs formal and informal ways of learning. *British Journal of Music Education*, July 2006, 23 (2):135-145



- Gardner, H. (1994). *The Arts and Human Development*, BasicBooks
- Higgins, K. (1997). “Musical Idiosyncrasy and Perspectival Listening”, in Robinson, J., *Music and Meaning*. Cornell University Press
- Johnson, R. B., Onwuegbuzie, A.J. & Turner, L. A. (2007). Toward a Definition of Mixed Methods Research. *Journal of Mixed Methods Research*, 2007, 1 (2): 112 – 133
- Juslin, P., Liljeström, S., Västfjäll, D. & Lundqvist, L., (2010). “How does music evoke emotions? Exploring the underlying mechanisms”, in Sloboda and Juslin ed. (2010), *Handbook of music and emotion – Theory, research, applications*. Oxford: Oxford University Press
- Meyer, L. (1989). *Style and Music – Theory, History, and Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press
- Punch, K. (2009). *Introduction to research methods in education*. Los Angeles: Sage
- Recomendação do Conselho, de 20 Dezembro de 2012, sobre a validação da aprendizagem não formal e informal (2012/C 398/01)
- Robson, C. (2011). *Real world research*. Wiley Publications, 3rd Edition FALTA LOCAL
- Sloboda, J. (1986). *The musical mind: the cognitive psychology of music*. Oxford: Oxford University Press
- Tallis, R. (2011), “The Purpose of Art and the Role of Music in Therapy”, Conference *Why Music? Is Music Different from the Other Arts?*, Institute of Neurology, London, 7th October 2011, <http://www.themusicalbrain.org/content/Ray%20Tallis%20and%20Nigel%20Osborne.pdf>
- Thompson, W. & Balkwill, L. (2010), “Cross-cultural similarities and differences”, in Juslin, P. and Sloboda, J. ed., *Handbook of Music and Emotion – Theory, Research, Applications*. Oxford: Oxford University Press
- Thorpe, M., Ockelford, A. & Aksevtijevic, A. (2011). “An empirical exploration of the zygonic model of expectation in music”. *Psychology of Music* (April, 2011), 1–42