

***Por uma análise da performance em vídeos de música, um  
“Mapa Visual de Performance” (MVP) e uma “Edição de Performance  
Audiovisual” (EPA)***

**Resumo:** Uma das principais tendências da musicologia contemporânea, a análise de música gravada se consolidou principalmente utilizando como fontes primárias as gravações de áudio. Apesar do potencial das gravações de vídeo, abordagens analíticas para explicar apropriadamente a relação texto-música-imagem na performance de canções ainda estão em uma fase embrionária. No presente estudo, proponho uma análise qualitativa de elementos da performance musical em vídeos de música a partir de uma adaptação do método desenvolvido por Egil Haga (2008), que está focada na correspondência entre movimento e música. Os procedimentos metodológicos de Haga incluem a identificação de cinco conceitos/parâmetros: (1) Contorno de Ativação, (2) Cinemática, (3) Dinâmica, (4) Segmentação e (5) Pontos de Sincronização. Essa adaptação é ilustrada com a performance de Elis Regina (1973/2006) na música “Atrás da porta” de Chico Buarque e Edú Lobo (1999). Os resultados incluem a construção de um MVP – “Mapa Visual de Performance”, que integra seções formais e imagens da obra realizada, e a construção de uma EVP – “Edição Visual de Performance”, que fornece quatro estratos com a notação de elementos sonoros e visuais da composição original e sua respectiva performance em vídeo.

**Palavras-chave:** análise da performance musical, gestual em vídeos de música, relação texto-música-imagem, elementos cênicos na performance musical.

***For an analysis of performance in music videos, a “Visual Performance  
Map” and a “Visual Performance Edition”***

**Abstract:** One of the main trends in contemporary musicology, the analysis of recorded music is still mainly focused on audio recordings. Despite the potential of video recordings, analytical methodologies to appropriately explain the text-music-image relationship in song performance are still in its embryonic stage. In the present study, I propose a qualitative analysis of music performance elements in music videos departing from an adaptation of the methodology developed by Egil Haga (2008), which focuses in the correspondence between movement and music. It includes the analysis of five concepts/parameters: (1) Activation Contour, (2) Kinematics, (3) Dynamics, (4) Chunking and (5) Synch Points. This adaptation is illustrated with the performances by Elis Regina (1973, 1973/2006) of the songs “Ladeira da Preguiça” [Hill of Laziness] by Gilberto Gil (1992) and “Atrás da porta” [Behind the door] by Chico Buarque and Edú Lobo (1999). Results include the construction of a MVP – “Mapa Visual de Performance” (Visual Performance Map), which integrates formal sections and images of the realized work, and the construction of an EPA – “Edição de Performance Audiovisual” (Audiovisual Performance Edition), which yields four strata with notation of sound and visual elements from the original composition and respective performance in video.

**Keywords:** music performance analysis, gestures in music videos, text-music-image relationship, stage elements in music performance.

## **1. Introdução**

A partitura (da música erudita) e a *lead sheet* (da música popular) trazem, inerentes em seus códigos notacionais, grandes restrições em relação à representação, no papel, do resultado criativo dos compositores. Mas é ainda maior a distância entre essa representação gráfica da música e o resultado sonoro no momento de sua realização. De fato, as partituras e *lead sheets* convencionais

não traduzem as muitas escolhas e mudanças do intérprete tanto no nível auditivo quanto visual. Por isso, após séculos de exercícios analíticos para auxiliar a compreensão da música codificada no papel, temos a oportunidade de acrescentar às metodologias e procedimentos de análise já consolidados, a perspectiva do ponto de vista da música realizada, documentada em gravações de áudio e vídeo.

Uma das principais tendências da musicologia atual, a análise da música gravada permite estudar, como um todo, a percepção e fruição do processo iniciado pelo compositor (na concepção da obra) e consumado pelo performer (na realização da obra). A geração de dados analíticos com base nos sons que escutamos faz parte do que Cook (2013, p.251-252) chama de “virada etnográfica”, cuja grande concentração de pesquisadores no Reino Unido se deveu à criação de dois centros de pesquisa musical no século XXI: o CHARM (*Centre for the History and Analysis of Recorded Music*)<sup>1</sup> em 2004 e o CMPCP (*Research Centre for Musical Performance and Creative Practice*)<sup>2</sup> em 2009, ambos patrocinados pela agência de pesquisa *Arts and Humanities Research Council*. Mas como o próprio Cook (2013, p.255) admite, ainda há uma carência de estudos etnográficos na música popular em torno dos parâmetros sonoros, pois “... geralmente eles focam mais em dimensões contextuais do que no ato da performance.”

Além disso, a pesquisa sobre música gravada tem se consolidado principalmente nos estudos que utilizam gravações de áudio como fontes primárias. Em que pese o fato da gravação de vídeo conter ambos os dados sonoros e visuais de uma obra musical e, mais do que isso, conter elementos indissociáveis na interface entre esses dados (que se perdem na gravação de áudio), as iniciativas de abordagens utilizando vídeos de música, especialmente na interpretação de canções, ainda são raras (Chan 2014, Mawson 2014, Cook 2013, Cook e Chan 2007).<sup>3</sup> Por isso, propomos aqui a construção de duas ferramentas subjacentes ao processo de transcrição e análise de vídeos de música (aqui ilustrado com uma canção, mas que poderia ser aplicado também à música instrumental), que chamamos de *Mapa Visual de Performance (MVP)* e *Edição de Performance Audiovisual (EPA)*. Para ilustrar essas duas ferramentas analíticas, de natureza qualitativa, utilizamos aqui um vídeo histórico da performance de Elis Regina (1973) da canção *Atrás da porta* de Chico Buarque e Edú Lobo (1973), no qual pode-se observar que os elementos cênicos estabelecem um “...contraponto genuíno com a música” (Cook 1998, p.263).

---

<sup>1</sup> O CHARM foi criado em 2006, resultado de uma parceria entre quatro instituições: a *University of London*, a *Royal Holloway*, o *King's College* de Londres e a *University of Sheffield*.

<sup>2</sup> O CMPCP foi criado em 2009, resultado de uma parceria entre sete instituições: a *University of Cambridge*, *King's College* de Londres, a *University of Oxford*, a *Royal Holloway*, a *University of London*, *Guildhall School of Music & Drama* e o *Royal College of Music*.

<sup>3</sup> Uma busca no site do CHARM em 10 de agosto, 2013, sobre seus projetos de pesquisa (Chan, 2014; [http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/p6\\_1\\_3.html#schubert\\_jasa](http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/p6_1_3.html#schubert_jasa)), mostrou que dos 38 resultados de pesquisa publicados (ou no prelo) de seus pesquisadores (entre eles Nicholas Cook, John Rink, David Patmore, Craig Sapp, Daniel Leech-Wilkinson, Renee Timmers e Neta Spiro) apenas um (de Nicholas Cook) utilizou análise de vídeo. Cinco projetos abordam o gesto musical, mas apenas do ponto de vista sonoro. Uma busca no site do CMPCP em 10 de agosto, 2013, sobre seus projetos de pesquisa (Mawson, 2014; <http://www.cmcp.ac.uk/research.html>), mostrou que a utilização de vídeo se tornou mais comum na análise de música gravada: três das linhas de pesquisa listadas (coordenadas pelos pesquisadores Daniel Leech-Wilkinson, Tina K. Ramnarine e John Rink) explicitam procedimentos de gravação de participantes em pesquisas experimentais; apenas um menciona utilização de filmes históricos.

## 2. Adaptação da metodologia de Egil Haga

Buscando uma correspondência entre elementos da música e da dança, Egil Haga (2008, p.10-11, 238-239, 251), dentro do *Musical Gestures Project* da Universidade de Oslo, observou que a sincronização entre elementos corporais e musicais em bailarinos criava um “amálgama especial” durante sua performance. A partir do conceito de “contorno de ativação” do psiquiatra norte americano Daniel Stern e do conceito de “esforço” do coreógrafo e dançarino húngaro Rudolf Laban, ele explicou a ênfase audiovisual (gestos respondendo à música) por meio de “fatores não-arbitrários” (articulação, força, *timing*, padrões e efeitos de interação). Finalmente, ele propõe a interação de cinco elementos entre música e movimento: (1) Contorno de Ativação (*Activation Contour*, ou seja, as mudanças nos níveis de atividade ou energia que caracterizam um Segmento do gesto musical); (2) Cinemática (*Kinematics*, que se relaciona à trajetória e mudança de velocidade); (3) Dinâmica (*Dynamics*, que não tem o significado estrito de intensidades no campo da música, mas sim as forças para iniciar ou constringer um movimento). Como resulta de atividades musculares dentro do corpo humano, na prática, a Dinâmica de um gesto não é prontamente observável aos olhos do expectador, mas se torna mais perceptível na interação com a Cinemática, que é quase sempre visível; (4) Segmentação (*Chunking*, que é a segmentação de trechos maiores em unidades menores, gestualmente bem demarcadas); e (5) os Pontos de Sincronização (*Synch-Points*, que são pontos de sincronização entre música e movimento). Diferentemente do bailarino que reage ao som musical que escuta, propomos, no presente trabalho, a análise do som e do gestual produzidos pela mesma fonte, ou seja, o intérprete da música (o cantor, o instrumentista ou, indiretamente, o maestro). Esta particularidade permite investigar interações entre som e gesto mais planejadas e integradas, menos sujeitas ao acaso ou improvisação, representado pela subserviência dos gestos ao som escutado. Ao mesmo tempo, se o repertório de gestos dos bailarinos inclui um grande número de movimentos grossos - que ativam mais grupos musculares e estão mais sujeitos a uma variabilidade e erros de precisão -, e finos – com grupos musculares menores e mais precisos (Magill 2000), os intérpretes em geral lidam com movimentos finos, mais discretos e que apenas sublinham a música, movimentos observados especialmente nas expressões faciais.

## 3. Por um Mapa Visual de Performance (MVP)

O MVP mostrado na Figura 1 organiza o fluxo de imagens em movimento do vídeo em uma sequência imagens fotográficas selecionadas, que busca sintetizar os principais eventos cênico-musicais da performance. Três estratos foram criados: o 1º estrato, com as imagens dos principais gestos musicais (o movimento ascendente e descendente da cabeça e as expressões faciais da intérprete), acompanhadas de uma descrição sumária da expressão de sentimentos, após uma análise da relação texto-música. A escolha das imagens procura explicitar as principais ocorrências da Dinâmica, Cinemática e Pontos de Sincronização; o 2º estrato, com a notação de algumas variações de intensidade necessárias à compreensão estrutural da performance, como as construções dos dois clímax na

realização da obra (os *fp subitos* após *crescendi* em [00:46:27] e [00:47:34], respectivamente); o 3º estrato, com os *timings* demarcando os principais elementos formais: a segmentação determinada pelas ativações do contorno (*Segmento 1* e *Segmento 2*) e, dentro delas, as seções formais da canção (*Intro*, *Seção A*, *Seção B1*, *Seção B2* e *Coda*).



**Figura 1 – Um Mapa Visual de Performance (MVP) para a realização de *Atrás da porta* (Chico Buarque e Edú Lobo) por Elis Regina, mostrando segmentos e seções formais da canção e o contorno do fluxo de imagens sugerindo o conteúdo emocional da interação texto-música-cena.**

#### 4. Por uma Edição de Performance Audiovisual (EPA)

A EPA não apenas permitiria recompor o processo criativo do intérprete, mas também apresentar dados analíticos importantes na compreensão e fruição da obra musical. Para a transcrição e análise da performance de Elis Regina interpretando *Atrás da porta* de Chico Buarque e Edú Lobo, discutidas acima, foi criada uma partitura contendo 4 estratos interagindo entre si (Figura 2): o 1º estrato, com a *lead sheet* original dos compositores da canção, contendo melodia e letra da canção (e opcionalmente, a harmonia original), e setas relacionando sua sincronia com o 2º estrato; o 2º estrato, com a transcrição da música realizada, contendo melodia e letra (e opcionalmente, a harmonia realizada), e elementos de articulação, intensidades e timbres da cantora e sua banda; o 3º estrato, com o *timing* de ocorrência dos principais eventos da performance na gravação audiovisual e setas de sincronização relacionado o 2º e 4º estratos; o 4º estrato, contendo imagens da performer retiradas da gravação audiovisual para montar o MVP, mas selecionadas para mostrar articulações da forma (dos compositores) e o conteúdo expressivo de sua realização (da performer). Dependendo do viés analítico e dos elementos a serem abordados, outros dados ou estratos podem ser

transcritos e acrescidos à EPA, como cifras, instrumentação, alterações na harmonia, acompanhamento detalhado ou reduzido, cenário, iluminação, improvisação, interação como público etc.

**Seção B1**

23

[00:46:03] E me - ar - ras - tei E - tear - ra - nhei E - mea - gar - rei nos teus - ca - be -

Tutti no 1º tempo

Synch Point

[00:46:12] E me ar - ras-tei E tear-ra - nhei E mea-gar-rei nos teus - ca -

Synch Point

contração de testa e olhos (dor da culpa)

retração das comisuras (raiva)

lábios retesados (raiva contida)

27

- los Nos teus pe - los Teu pi - ja - ma - Nos teus pés Ao pé - da - ca -

be - los No teu pei - to Teu pi - ja - ma Nos teus pés Ao -

Synch Point

Synch Point

**f p subito**

Tutti sem groove

[00:46:27]

Synch Point

**CLÍMAX**

testa franzida (o inevitável)

**Figura 2 – Trecho de uma Edição de Performance Audiovisual (EPA) para a realização de *Atrás da porta* (Chico Buarque e Edú Lobo) por Elis Regina, mostrando quatro estratos contendo dados analíticos de texto, música e imagem.**

Na música popular, a qualidade do 1º estrato tende a variar muito, pois a distância entre a notação da melodia na *lead sheet* original e sua realização em geral é muito grande, devido à informalidade típica dessa linguagem e por estar sujeita às tradições orais, não documentadas. Almir Chediak, responsável pelas *lead sheets* utilizadas no presente estudo, se tornou conhecido como um dos mais renomados editores de *songbooks* da música popular brasileira, tendo o cuidado de realizar transcrições de gravações referenciais e conferir a notação da melodia, harmonia e letra diretamente com os compositores.

Já a qualidade do 2º estrato depende da qualidade da transcrição do áudio e sua notação. Diversos tipos de software podem auxiliar a audição atenta e escrutinização requerida nesse processo, especialmente por meio da diminuição do andamento da música sem alteração das frequências das notas. Assim como o 1º estrato, o 2º estrato é organizado temporalmente por barras de compasso, podendo incluir seções ou compassos não indicados no original, como uma introdução (como ocorre na gravação de Elis, com 8 compassos) ou *coda* (como os 2 compassos acrescentados ao final por Elis e muitos outros por César Camargo Mariano ao piano), repetições de compassos, frases ou seções, ou mesmo, acréscimos resultantes de improvisação. O 2º estrato traz ainda a indicação de intensidades (como o *cresc. fp subito* nos c.27-29), instrumentação (como o *tutti* no c.23), textura (como o *tutti sem groove* no c.29), alterações de andamento, efeitos (no caso, efeitos vocais, como soluço, *boca chiusa*, *glissando*, crepitação, traquifonia etc.) e o andamento real e suas flutuações.

Comparando o 1º estrato com o 2º estrato, podemos apreciar, com bastante precisão, as alterações efetivadas pela performer, especialmente na sua realização rítmica (chamada de “divisão” no jargão da música popular). Na interface entre o 1º e 2º estratos, pode-se observar setas tracejadas que indicam o grau de sincronização entre a *lead sheet* e sua realização. No caso de Elis, fica claro que seu estilo de performance é muito mais “atrasado” (*behind time* ou *lay back*, como indicam as 6 setas nos c.23-30) do que “a tempo” (ou *in time*, no c.23) ou “adiantado” (ou *ahead of time*, no c.29). Comparando também esses dois estratos (apenas nesse trecho), verifica-se que Elis adota uma grande variedade rítmica (de semínimas a semifusas) e inclui pausas, o que torna seu discurso mais fluido e imprevisível, muito próximo da improvisação do jazz. Ainda comparando esses dois estratos, nota-se que Elis altera o texto poético (no c.28, canta “No teu peito” ao invés de “Nos teus pelos”).

Antes de falar do 3º estrato, descrevemos o 4º estrato, que justifica o nome de partitura “audiovisual”. Ele traz imagens relevantes da performer, retiradas da gravação audiovisual por meio de um software de edição de vídeo (ou mesmo, simplesmente utilizando um *print screen*), selecionadas com base nas articulações da forma (dos compositores) e do conteúdo expressivo de sua realização (da performer). No exemplo da EPA aqui apresentada, podemos apreciar como o papel cênico da iluminação, gestos e mudanças das expressões faciais de Elis interagem com conteúdo poético da letra e os conteúdos melódicos, harmônicos, de dinâmica, de articulação e de timbre na sua realização da canção *Atrás da porta*. A crescente tendência de publicações eletrônicas e as facilidades de se inserir links para arquivos de vídeo e áudio ampliam muito as possibilidades do leitor, de fato, ver e ouvir trechos da performance analisada.

O 3º estrato traz a ocorrência de eventos musicais relevantes, demarcados pelo *timing* de seus inícios na gravação audiovisual, como o solo de piano em *tempo rubato* em [00:44:47], o início da levada de bateria em [00:45:08], ou o *vibrato* em *boca chiusa* imitando um soluço em [00:45:49]. Traz também pontos de sincronização de sons e/ou imagens chamados de *synch points*. Na Figura 2, podem-se perceber cinco *synch points* (nos c.23, 25, 28 e 29). Primeiro, no c.23 em [00:46:03], a sincronização do início do *tutti* da banda com o início do verso “E me arrastei...” no primeiro tempo do compasso, articulação que é evitada por Elis em quase toda a música. Depois, no c.25 em [00:46:12], a sincronização de uma longa

pausa (de semínima) com a contração dos lábios na expressão de raiva contida. Já no c.28, após uma pausa ainda mais longa (de semínima pontuada), Elis sincroniza as fusas com que inicia os versos “No teu peito...” como o início do tempo forte do compasso. Sincronização semelhante ocorre no início do c.29 em “Teu pijama...”. Mas todos esses pontos concorrem na preparação do principal *synch point* de toda a seção, que ocorre em [00:46:27] com a sincronização de vários elementos: (1) o *forte-piano subito* da voz de Elis (“Nos teu pés...”); (2) o *forte-piano subito* em *tutti* da banda; (3) a testa da cantora se franzido; (4) a cantora com a cabeça no ponto mais alto de sua trajetória, completamente iluminada pela luz vertical; (5) a coincidência rítmica exatamente na última fusa (em síncope!) no segundo tempo do c.29. Esta grande precisão e coordenação de várias sincronidades revela que as performances de Elis e sua banda eram exaustivamente planejadas, ensaiadas e, ao mesmo tempo, quando comunicadas para o público, criavam a sensação de uma naturalidade e improvisação.

## 5. Conclusão

Um passo importante na análise de obras musicais tem sido a inclusão, além da partitura (no caso da música erudita) e da *lead sheet* (no caso da música popular), de gravações de áudio como fontes primárias. Espera-se que essa ampliação na compreensão dos estilos, processos e eventos musicais inclua cada vez mais as gravações de vídeos de música. Propõe-se aqui, nesse sentido e a partir de uma adaptação da metodologia que integra movimento e música de Egil Haga (2008), a criação de Mapas Visuais de Performance (MVP) e Edições Visuais de Performance (EVA), como ferramentas para melhor compreender a realização de obras musicais. O MVP busca, em um primeiro passo, sintetizar o fluxo de componentes cênicos (movimentos corporais, expressões faciais, iluminação e objetos de cena) e sua relação com a obra no momento de sua realização. Posteriormente, a EVP busca notar e relacionar a música, o texto (no caso da música vocal) e seus componentes cênicos. Esse tripé – som/texto/imagem – inerente aos conteúdos dos vídeos de música, especialmente de canções, pode revelar dados analíticos únicos que caracterizam elementos estruturais em ambas a sua composição e realização.

### Referências de texto

- Chan, Carol (Coord.). 2014. *CHARM: AHRC Research Centre for the history and analysis of recorded music*. In: [http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/p6\\_1\\_3.html#schubert\\_jasa](http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/p6_1_3.html#schubert_jasa) (Acesso em 10 de agosto, 2014).
- Cook, Nicholas. 2013. *Beyond the score: music as performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas. 1998. *Analyzing musical multimedia*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas; Carol Chan. 2007. *Anais do CHARM RMA Annual Conference: Musicology and Recordings*. Egham, Inglaterra: Royal Holloway, University of London: CHARM.
- Haga, Egil. 2008. *Correspondences between music and body movement*. Oslo: University of Oslo, Faculty of Humanities. (Tese de Doutorado).

Magill, R. A. 2000. *Aprendizagem motora: conceitos e aplicações*. 5.ed. São Paulo: Edgard Blucher.

Mawson, David (Coord.) 2014. *CMPCP: AHRC Research Centre for music performance as creative practice*. In: <http://www.cmpcp.ac.uk/research.html> (Acesso em 10 de agosto, 2014).

### **Referência de partitura**

Buarque, Chico; Francis Hime. 1973. In: *As 101 melhores canções do século XX: Chico Buarque*. Idealização, produção e edição de Almir Chediak. v.4, 8ªed. São Paulo: Cara Nova Editora Musical Ed. p.38-40.

### **Referência de vídeo**

Regina, Elis; Chico Buarque; Francis Hime. 1973. Atrás da porta. In: *Na batucada da vida*. De [00:44:47] a [00:48:36]. Direção de Roberto de Oliveira. Com César Camargo Mariano (piano); Hélio Delmiro (guitarra); Luizão Maia (contrabaixo); Paulinho Braga (bateria). 1973/2006 (DVD com duração de 01 hora 01 minuto e 17 segundos).