

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ANDREI LIQUER SOARES DE ABREU

**PERSPECTIVAS DO AMOR EM TRÊS PONTEIOS DE CAMARGO
GUARNIERI: UM ESTUDO SOBRE COMUNICAÇÃO DE EMOÇÃO**

Porto Alegre

2017

**PERSPECTIVAS DO AMOR EM TRÊS PONTEIOS DE CAMARGO
GUARNIERI: UM ESTUDO SOBRE COMUNICAÇÃO DE EMOÇÃO**

Trabalho Conclusivo de Mestrado
submetido ao Programa de Pós-
Graduação em Música da
Universidade Federal do Rio
Grande do Sul como parte dos
requisitos ao título de Mestre em
Música

Área de Concentração: Práticas
Interpretativas

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Regina
Antunes Teixeira dos Santos

Porto Alegre

2017

CIP - Catalogação na Publicação

de Abreu, Andrei Liquer Soares
Perspectivas do amor em três ponteiros de Camargo
Guarnieri: um estudo sobre comunicação de emoção /
Andrei Liquer Soares de Abreu. -- 2017.
105 f.

Orientador: Regina Antunes Teixeira dos Santos.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Emoção e música. 2. Percepção de emoção. 3.
Performance. 4. Amor. 5. Guarnieri. I. dos Santos,
Regina Antunes Teixeira, orient. II. Título.

A presente dissertação foi realizada inteiramente pelo autor no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação da Professora Doutora Regina Antunes Teixeira dos Santos. A dissertação foi julgada e adequada para a obtenção do título de Mestre em Música pela seguinte banca examinadora:

Comissão Examinadora:

Profa. Dra. Catarina Domenici

Prof. Dr. Dimitri Cervo

Prof. Dr. Eloi Fernando Fritsch

Prof. Dr. Leonardo Loureiro Winter

Profa. Dra. Regina Antunes Teixeira dos Santos

Orientadora

*Dedico este trabalho à Brenda,
a quem eu amo com todos os tipos de amor que os teóricos possam listar.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me guiado até aqui e me feito suportar os momentos mais difíceis.

Ao meu papai e à minha mamãe, que juntos foram o maior incentivo que tive para hoje estar aqui. Agradeço por terem me presenteado com o piano enquanto ainda criança e, desde então, terem me oferecido as oportunidades que eu precisava para sempre focar nos estudos e esquecer quaisquer demais preocupações.

À querida Regina, a melhor e mais paciente professora do mundo. Professora e amiga. Agradeço cada risada quando fui brincalhão, e também cada bronca quando foi necessário. Uma orientadora que me fez crescer, que me fez pensar e construir. Faça chuva, faça sol, um empenho admirável! E, seja em bons ou em maus momentos, um carinho inexplicável.

Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, pelo conhecimento compartilhado, aos funcionários pela atenção de sempre em ajudar, e o programa de forma geral que, especialmente com o apoio da CAPES, pôde me proporcionar as melhores condições para eu que eu pudesse me dedicar com exclusividade ao curso.

Aos amigos, que estiveram todo o tempo comigo. Em especial ao Samuel e à Rebecca, pelas preocupações e conselhos sábios; ao Pedro, por nunca ter se incomodado com o barulho do piano, e à Náthale, que é uma querida.

A todos os participantes desta pesquisa, por terem tornado este trabalho possível.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 REVISÃO DE LITERATURA	7
1.1 A perspectiva das emoções sobre a óptica da Psicologia da Música	8
1.2 Pesquisas envolvendo a emoção amor	12
1.3 Pesquisas envolvendo as temáticas de amor e música	15
1.4 A perspectiva da comunicação emocional em Música: princípios e fundamentos	17
2 METODOLOGIA	24
2.1 Fase 1: Construção da performance	25
2.2 Fase 2: Instrumento para coleta de dados	34
2.3 Fase 3: Procedimentos de coleta de dados	37
2.4 Fase 4: Análise de dados	40
3 RESULTADOS E DISCUSSÕES	41
3.1 Ponteio n° 6	44
3.2 Ponteio n° 9	50
3.3 Ponteio n° 48	57
3.4 Associações de tristeza e de alegria com as emoções atribuídas	63
3.5 Comparação entre os três estímulos	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
REFERÊNCIAS	71
APÊNDICES	78
Apêndice 1: Consentimento informado	79
Apêndice 2: Calibração	80
Apêndice 3: Questionário	81
Apêndice 4: Perfil da amostra	
4a – Perfil dos Músicos	89
4b – Perfil dos Não músicos	90
Apêndice 5: Legenda dos termos para a tabulação de dados	91
5a – Incidências de M no Ponteio n° 6	92
5b – Incidências de NM no Ponteio n° 6	93

	5c – Incidências de M no Ponteio n° 9	94
	5d – Incidências de NM no Ponteio n° 9	95
	5e – Incidências de M no Ponteio n° 48	96
	5f – Incidências de NM no Ponteio n° 48	97
ANEXOS		98
	Anexo 1: Partitura do Ponteio n° 6	99
	Anexo 2: Partitura do Ponteio n° 9	102
	Anexo 3: Partitura do Ponteio n° 48	105

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Número de publicações contendo as palavras-chave <i>music and emotion</i> , pesquisada no banco de dados <i>Scopus</i> < https://www.scopus.com/home.uri >. Acesso em 18/02/2017.	3
Figura 2. Número de publicações contendo as palavras-chave <i>emotion and music and performance</i> , pesquisada no banco de dados <i>Scopus</i> < https://www.scopus.com/home.uri >. Acesso em 18/02/2017.	4
Figura 3. Modelo protótipo de emoções básicas (Adaptado e traduzido de Shaver <i>et al.</i> 1997)	13
Figura 4. Recursos expressivos empregados para conferir uma dada expressão (Reproduzido de Gerling e Santos, 2015, p. 26)	19
Figura 5. Ponteio nº 6 de Guarneri, comp. 1-4	27
Figura 6. Ponteio nº 6 de Guarneri, comp. 34-39	28
Figura 7. Ponteio nº 9 de Guarneri, comp. 1-6	29
Figura 8. Ponteio nº 9 de Guarneri, comp. 30 a 34	29
Figura 9. Ponteio nº 48 de Guarneri, comp. 1-6	32
Figura 10. Conjunto de termos constantes nos questionários de coleta empregados nas sessões de estímulo	39
Figura 11. Caracterização da população de Músicos: (a) Formação acadêmica; (b) Instrumento(s) praticado(s)	42
Figura 12. Caracterização da população de Não músicos: (a) Nível de formação; (b) Instrumento(s) praticado(s)	43
Figura 13. Incidências das emoções atribuídas por M (Músicos; N=50) e NM (Não músicos; N=50) às performances do Ponteio nº 6 de Guarneri. As setas preenchidas (escuras) indicam a emoção expressa pelo compositor e aquelas não preenchidas (claras), pelo intérprete	44
Figura 14. Incidências dos aspectos estruturais e expressivos atribuídos por Músicos (N = 50) às opções Apaixonado , Fervoroso e Desesperado , no Ponteio nº 6 de Guarneri	48

- Figura 15.** Incidências dos aspectos estruturais e expressivos atribuídos por Não Músicos (N = 50) às opções **Apaixonado, Fervoroso e Desesperado**, no Ponteio nº 6 de Guarneri 49
- Figura 16.** Incidências das emoções atribuídas por **M** (Músicos; N=50) e **NM** (Não músicos; N=50) às performances do **Ponteio nº 9** de Guarneri. As setas preenchidas (escuras) indicam a emoção expressa pelo compositor e aquelas não preenchidas (claras), pelo intérprete 50
- Figura 17.** Incidências dos aspectos estruturais e expressivos atribuídos por Músicos (N = 50) às opções **Confidencial, Fervoroso, Desesperado e Assombrado** no Ponteio nº 9 de Guarneri 53
- Figura 18.** Incidências dos aspectos estruturais e expressivos atribuídos por Não músicos (N = 50) às opções **Confidencial, Fervoroso, Desesperado e Assombrado** no Ponteio nº 9 de Guarneri 55
- Figura 19.** Incidências das emoções atribuídas por **M** (N=50) e **NM** (N=50) às performances do **Ponteio nº 48** de Guarneri. As setas preenchidas (escuras) indicam a emoção expressa pelo compositor e aquelas não preenchidas (claras), pelo intérprete 57
- Figura 20.** Incidências dos aspectos estruturais e expressivos atribuídos por Músicos (N = 50) às opções **Esperançoso, Empatia, Alívio e Confidencial** no Ponteio nº 48 de Guarneri 60
- Figura 21.** Incidências dos aspectos estruturais e expressivos atribuídos por Músicos (N = 50) às opções de **Esperançoso, Empatia, Alívio e Confidencial** no Ponteio nº 48 de Guarneri 62

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Classificação de emoções básicas, segundo vários autores. Adaptado de Ortony e Turner (1990)	10
Quadro 2. Classificação e relação de emoções primárias àquelas secundárias e terciárias. Adaptado de Shaver <i>et al.</i> (2001)	11
Quadro 3. Tipologias do amor, segundo autores voltados ao campo da Psicologia da Emoção	15
Quadro 4. Exemplos de pesquisas envolvendo amor e emoção em música	16

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Número de compassos e andamento dos recortes empregados como estímulos [versões]	36
Tabela 2. Percentual de ouvintes de M e NM que optaram pela Versão 1 ou Versão 2 na atribuição das emoções mais incidentes no Ponteio nº 6 de Guarnieri	46
Tabela 3. Percentual de ouvintes de M e NM que optaram pela Versão 1 ou Versão 2 na atribuição das emoções mais incidentes no Ponteio nº 9 de Guarnieri	51
Tabela 4. Percentual de ouvintes de M e NM que optaram pela Versão 1 ou Versão 2 na atribuição das emoções mais incidentes no Ponteio nº 48 de Guarnieri	58
Tabela 5. Percentual das associações de tristeza e de alegria nas emoções escolhidas do Ponteio nº 6, a partir do modelo de Shaver <i>et al.</i> (1987)	64
Tabela 6. Percentual das associações de tristeza e de alegria com emoções escolhidas do Ponteio nº 9, a partir do modelo de Shaver <i>et al.</i> (1987)	64
Tabela 7. Percentual das associações de tristeza e de alegria com emoções escolhidas do Ponteio nº 48, a partir do modelo de Shaver <i>et al.</i> (1987)	65
Tabela 8. Percentual de participantes que optaram pelas emoções concebidas pelo intérprete e pelo compositor.	66

LISTA DE FLUXOGRAMAS

Fluxograma 1. Etapas envolvidas no delineamento da metodologia	25
---	----

RESUMO

O presente trabalho investigou a comunicação de emoção nos Ponteios n^{os} 6, 9 e 48 de Camargo Guarnieri, tendo por perspectiva emocional básica o amor, em seus diferentes tipos. A pesquisa contou com a participação de 100 ouvintes, sendo 50 Músicos e 50 Não músicos. As estratégias metodológicas envolveram: duas versões (áudio) de uma mesma performance (genuína e manipulada) e questionário de escolha-forçada (seleção de emoção atribuída e parâmetro expressivo/estrutural relevante). Como fundamentos para construção dos produtos de performances, além do texto musical com as indicações expressivas de Guarnieri, o próprio intérprete sugeriu também outra opção de emoção para cada ponteio. O modelo protótipo de emoções básicas foi escolhido como referencial para seleção dos termos que melhor traduzissem as intenções do intérprete. O Ponteio n^o 6 foi aquele cujas emoções pretendidas foram mais perceptíveis ao ouvinte. O Ponteio n^o 48 foi o menos comunicado, e aquele que mais sofreu diferenciações nas escolhas dos aspectos musicais entre os dois grupos de ouvintes. Em geral, a melodia, o andamento e a dinâmica foram os aspectos musicais mais perceptíveis e relevantes às escolhas dos dois grupos nos três ponteios.

Palavras-chave: Emoção e música; percepção de emoção; performance; amor; Guarnieri.

ABSTRACT

The present work investigated the communication of emotions in Camargo Guarnieri's Ponteios no. 6, 9 and 48, bearing as basic emotional perspective the love, in its different types. The research had the participation of 100 listeners, being 50 Musicians and 50 Non musicians. The methodological strategies involved: two versions (audio) of the same performance (genuine and manipulated) and a forced-choice questionnaire (attributed emotion selection and relevant expressive/structural parameters). For the construction of the performance products, besides the expressive indications of Guarnieri on the score, the interpreter himself also suggested another option of emotion for each ponteio. The prototype model of basic emotions was chosen as reference for selecting the terms that best translated the interpreter's intentions. Ponteio no. 6 was the best communicated, whose intended emotions were most noticeable to the listener. Ponteio no. 48 was the least communicated, and the one that most exhibited differentiations in the choices of the musical aspects between the two groups. In general, melody, tempo and dynamics were the most noticeable and relevant musical aspects for the choices of the two groups in the three ponteios.

Keywords: Emotion and music; perception of emotions; performance; love; Guarnieri.

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

A temática de música e emoção é um campo de investigação de natureza interdisciplinar, multifacetada e com funções e aplicações diversas. A interdisciplinaridade, nesse contexto, engloba áreas como a Neurociência, a Psicologia, a Linguística, a Filosofia e a Inteligência Artificial, e abrange aspectos cognitivos, sociais, biológicos, corporais, interpessoais ou mesmo contextuais, como no caso de investigações com performances públicas, que são características do modo de atuação das Práticas Interpretativas. A investigação de música e emoção pode ser considerada multifacetada por depender da perspectiva ou da função com que o investigador está configurando o seu objeto de pesquisa.

As funções e aplicações diversas das investigações com as temáticas emoção e música referem-se às diversas formas de atribuição de sentido e significado para o indivíduo que vivencia (ou pretende vivenciar) tais efeitos; elas podem ser relativas a reações, percepções, sugestionamentos, controle, manipulação, encontro estético e também relativo à expressividade/performance. No meu interesse em investigar emoção e música, o aspecto funcional que me atraiu foi o estudo da deliberação sobre as relações entre os aspectos expressivos e performáticos da realização musical. Em Práticas Interpretativas, a dimensão expressiva engloba a performática; todavia, o oposto nem sempre ocorre. O desafio do intérprete é, portanto, sempre refletir sobre suas intenções interpretativas, estando ciente dos problemas e desafios da comunicação expressiva (e mesmo emocional) através da performance musical.

A Figura 1 ilustra o número de publicações nos últimos dez anos envolvendo as palavras-chave *music and emotion*, disponível na literatura.

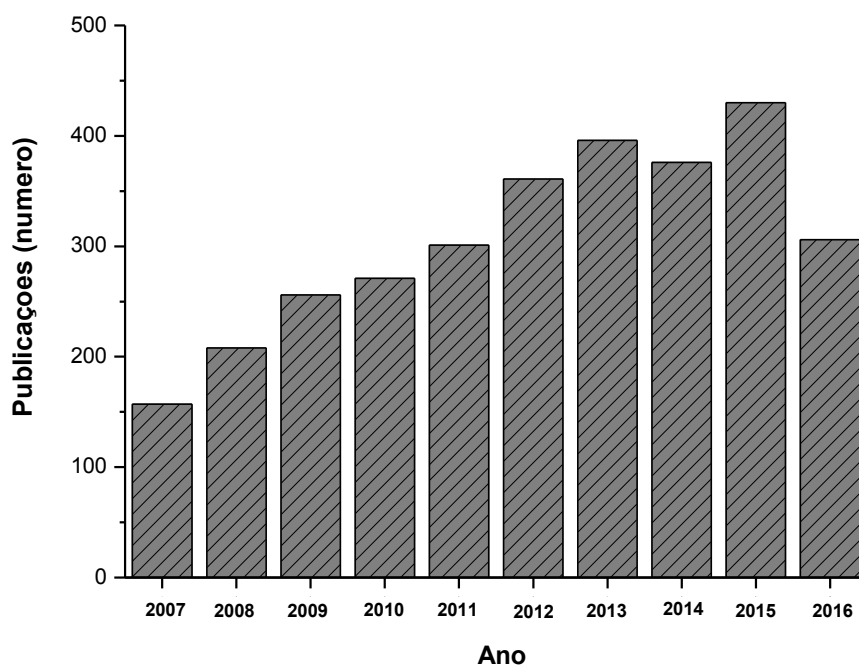


Figura 1. Número de publicações contendo as palavras-chave *music and emotion*, pesquisada no banco de dados *Scopus* <<https://www.scopus.com/home.uri>>. Acesso em 18/02/2017.

De acordo com a Figura 1, observa-se um crescimento crescente nas publicações nessa temática até 2015. Em 2017, nos dois primeiros meses, já foram publicados 26 artigos. A diversidade de temáticas intersectadas por essas duas palavras-chave envolve pesquisas tais como o desenvolvimento de dispositivos com inteligência artificial (máquinas capazes de categorizar emoções), mapeamento da ativação de partes do cérebro de acordo com o caráter musical (hipocampo, o pré-cúneo e o córtex pré-frontal) pela neurociência, processos bioquímicos relacionados à sensação de emoções (liberação de neurotransmissores: noradrenalina, serotonina, dopamina), memória e memorização, entre outros. A pesquisa seletiva dessas publicações restrita à performance musical indica uma redução significativa desse total de publicações, conforme apresenta a Figura 2.

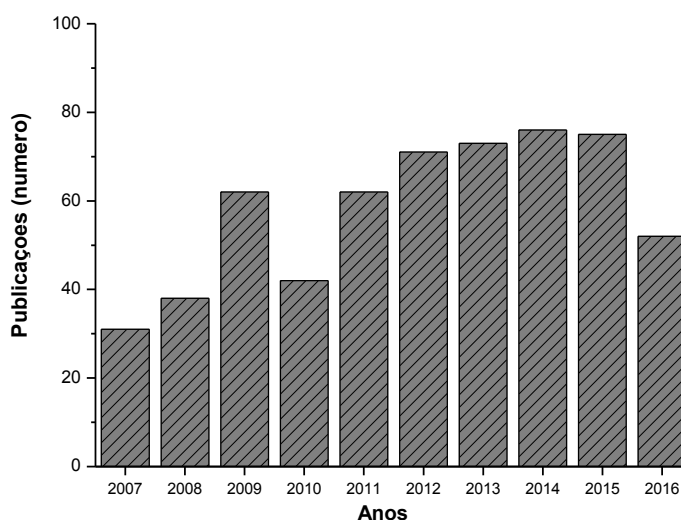


Figura 2. Número de publicações contendo as palavras-chave *emotion and music and performance*, pesquisada no banco de dados *Scopus* <<https://www.scopus.com/home.uri>>. Acesso em 18/02/2017.

Conforma ilustra a Figura 2, tendência semelhante de crescimento de artigos é observada até 2015, sendo que a média de publicações permanece relativamente constante entre os anos de 2012-2015. Dentre esses trabalhos, muitos investigam a comunicação da emoção em música, relacionando as intenções expressivas do intérprete e as percepções sobre esse fenômeno por parte de ouvintes. Nesse sentido, músicos e pesquisadores têm se questionado se os ouvintes percebem a música da mesma maneira como os intérpretes têm a intenção de expressar. Assim, pesquisas sobre a comunicação de emoções aos ouvintes têm sido realizadas buscando identificar parâmetros musicais que estão relacionadas à viabilidade da comunicação emocional.

Trabalhos anteriores (MONTEIRO, 2015; RODRIGUES, 2015) investigaram aspectos relacionados à comunicação de emoções básicas em música em pontos de Camargo Guarnieri, do ponto de vista das intérpretes, assim como do público ouvinte, sob condições de performance pública, ao vivo. Embora essa perspectiva aproxime-se de uma condição mais ecológica do ponto de vista da realidade do músico instrumentista, tal abordagem implica problemas metodológicos, sobretudo do ponto de vista do controle rígido das variáveis experimentais. A performance pública implica sutis diferenças intrínsecas ao fenômeno de apresentação pública, que podem variar a cada coleta. Comparação de dados entre coletas distintas podem ser questionáveis do ponto de vista científico, haja vista que o estímulo empregado não tenha sido plenamente idêntico em todas as situações.

Emoções básicas foram e têm sido extensivamente investigadas na literatura, seja por características estruturais claramente identificadas e enculturadas na população em geral (andamento vivo – alegria, andamento lento – tristeza, por exemplo), seja pela facilidade da linguagem aplicada, sobretudo tendo em vista a existência de modelos de emoção categóricos (alegria, tristeza, raiva, medo, etc.) bem consolidados. Em continuidade aos trabalhos anteriores desenvolvidos pelo grupo de pesquisa coordenado pela Prof.^a Dr.^a Regina Antunes Teixeira dos Santos, buscou-se avaliar a viabilidade de comunicar emoções mais complexas usando modelos protótipos de emoção, cuja dificuldade inerente talvez fosse a comunicabilidade no tocante das emoções pretendidas (tanto minhas, como do compositor) para a plateia. Essa terminologia, embora mais maleável, e, portanto, mais próxima das sugestões do intérprete em conexão com as proposições do compositor, correria o risco de imputar um desvio no binômio emoções pretendidas (intérprete/compositor) e emoção percebida (ouvinte).

Assim, na presente pesquisa optou-se em avaliar a viabilidade de comunicar o amor (considerado, por alguns autores, como uma emoção básica) potencialmente presente em ponteios de Guarnieri, tomando como critério as indicações propostas pelo próprio compositor. Efetivamente, a indicação explícita de amor não consta nesses ponteios (com exceção talvez do Ponteio n^o 6, cuja indicação é *apaixonado*). No entanto, várias dessas indicações sugerem emoções que correspondem a diferentes tipos de amor: o amor carnal, o amor divino, ou o amor fraternal. Dada à complexidade inerente a tal emoção a ser comunicada, ponderou-se que a realização das coletas em condições de performance pública ao vivo viesse a impingir mais uma fonte potencial de erro para a pesquisa. Por essa razão, optou-se por realizar os estímulos a partir de performances gravadas em áudio.

Dessa forma, o escopo da presente dissertação é a emoção em música, tendo como objeto de investigação três ponteios para piano de Guarnieri (Ponteios n^{os} 6, 9 e 48) que, de alguma forma, levaram-me a conceber as indicações expressivas de Guarnieri como correspondendo a algum tipo de amor a ser potencialmente comunicado, tendo em vista ainda, minhas intenções como intérprete.

A presente dissertação encontra-se estruturada em quatro capítulos. O Capítulo 1, de revisão bibliográfica, aborda as temáticas de: (i) os fundamentos e princípios de investigações em comunicação emocional, (ii) conceitos de amor com base na Psicologia da Emoção e Psicologia da Música e (iii) pesquisa envolvendo emoção e música e música/amor. O capítulo de metodologia descreve os procedimentos

experimentais na elaboração das decisões interpretativas, o delineamento do questionário de escolha forçada, bem como os procedimentos de coleta de dados e análise. O Capítulo 3 discute os resultados apresentados sequencialmente em termos de cada ponto investigado. Na sequência, as Considerações Finais refletem uma ponderação sobre os resultados obtidos. Na seção de Anexos estão disponibilizadas as partituras dos pontos investigados e, naquela de Apêndices, encontram-se o consentimento informado, a calibração, o questionário utilizado, bem como o conjunto de dados computados.

REVISÃO DE LITERATURA

1. REVISÃO DE LITERATURA

Reações emocionais, sejam elas propositais ou não, fazem parte da realização artística, e as mesmas são comunicadas, deliberadamente ou não, neste contexto. Sendo assim, a relação entre emoção e música parece estar implícita na interpretação musical.

Na experiência musical existe uma série de situações nas quais vivenciamos respostas emocionais breves, intensas e que rapidamente se transformam, quer seja na situação de ouvintes, quer seja na situação de intérpretes. De um ponto de vista psicológico, emoção é um construto científico que estabelece um conjunto de fenômenos, incluindo sentimentos, comportamentos e reações corpóreas que ocorrem na vida cotidiana. (GERLING; SANTOS, 2013, p. 2)

Na construção da performance, intenções expressivas, sob forma de expressão emocional, fazem parte de ideias musicais, mais ou menos conscientes, que o intérprete utiliza em seu plano de performance (JUSLIN; TIMMERS, 2010). No estudo de emoção em música, várias pesquisas foram realizadas na decodificação de estados emocionais na perspectiva do ouvinte. O estudo pioneiro em comunicação emocional, focado na percepção do ouvinte, foi o de Hevner (1935), cujo trabalho explorou as propriedades expressivas de parâmetros musicais como altura, modo, timbre, entre outros. A partir de então, a relação de emoção com aspectos musicais ou extramusicais (cultura, estética, personalidade, preferência, entre outros) têm sido investigados (JUSLIN; SLOBODA, 2010).

O escopo do presente trabalho reside na construção da performance de ponteiros de Camargo Guarnieri visando à comunicação de emoções explicitamente expressas pelo compositor e concebidas pelo intérprete a ouvintes de diferentes níveis de expertise musical.

1.1 A perspectiva das emoções sob a óptica da Psicologia da Música

As emoções são fenômenos complexos que implicam reações breves e intensas, envolvendo todo o organismo. Existem centenas de emoções, que, compreendendo estados psicológicos e biológicos, são desencadeadas por um estímulo ou pensamento, envolvendo reações orgânicas e sensações pessoais (GOLEMAN, 1997). Portanto, as emoções são vistas como respostas, que podem abranger distintos elementos: reações

observáveis, excitação fisiológica, interpretação cognitiva e experiência subjetiva (JUSLIN; SLOBODA, 2010).

Dentre o amplo espectro de emoções, o termo *emoções básicas* tem sido usado com frequência no campo da Psicologia da Música. De acordo com Prinz (2004), não há um consenso entre os diferentes teóricos a respeito de quais seriam as emoções básicas, como também da origem ou formação dessas. Duas diferentes áreas do conhecimento abordam o tema e sustentam perspectivas distintas: a Biologia, que apresenta evidências para alegar a origem das emoções como produto da seleção natural, de acordo com a teoria da evolução, e a Psicologia, por sua vez, mostrando que as emoções são socialmente construídas, e, portanto, variam de acordo com as fronteiras culturais.

A teoria mais amplamente aceita pela psicologia evolucionista é, até então, aquela de Paul Ekman (1969, 1992), que apresenta a origem das emoções a partir da adaptação evolutiva e propõe seis emoções biologicamente básicas, a saber: alegria, tristeza, medo, surpresa, raiva e repulsa. Dentro dessa perspectiva, vários autores propuseram a classificação das emoções humanas em emoções básicas. O Quadro 1 apresenta uma sistematização, fundamentada em Ortony e Turner (1990, p. 316), sobre as diversas classificações das emoções básicas.

Quadro 1. Classificação de emoções básicas, segundo vários autores. Traduzido e Adaptado de Ortony e Turner (1990, p. 316).

REFERÊNCIAS	EMOÇÕES BÁSICAS
Watson, 1930	Medo, amor, raiva;
Mowrer, 1960	Dor, prazer;
Izard, 1977	Raiva, desprezo, nojo, angústia, medo, culpa, interesse, alegria, vergonha, surpresa;
Plutchik, 1980	Aceitação, raiva, antecipação, nojo, alegria, medo, tristeza, surpresa;
Panksepp, 1982	Expectativa, medo, fúria, pânico;
Ekman, Friesen e Ellsworth, 1982	Raiva, nojo, medo, alegria, tristeza, surpresa;
James, 1884	Medo, dor, amor, raiva;
Weiner e Graham, 1984	Felicidade, tristeza;
Gray, 1985	Fúria e terror, ansiedade, alegria;
Frijda, 1986	Desejo, felicidade, interesse, surpresa, maravilha, mágoa;
Oatley e Johnson-Laird, 1987	Raiva, nojo, ansiedade, felicidade, tristeza.

Assim, a partir da revisão de Shaver *et al.* (2001), outra sistematização (Quadro 2) pode ser construída de maneira a considerar emoções básicas (ou primárias), das quais cinco estão dentre as propostas por Ekman (excetuando-se a repulsa/nojo), e contando também com a emoção amor, assim como suas respectivas derivações secundárias e terciárias.

Quadro 2. Classificação e relação de emoções primárias às secundárias e terciárias. Adaptado de Shaver *et al.* (2001).

PRIMÁRIAS	SECUNDÁRIAS	TERCIÁRIAS
Amor	Afeição	Adoração, carinho, preferência, atração, cuidado, ternura, compaixão, sentimentalidade;
	Luxúria Saudade	Excitação, vontade, desejo, ardor, paixão.
Alegria	Animação	Divertimento, êxtase, satisfação, vivacidade, jovialidade, prazer, deleite, gozo, ventura, felicidade, júbilo, euforia;
	Entusiasmo	Excitação, fervor, vibração, hilaridade, humor;
	Contentamento	Prazer;
	Orgulho	Triunfo;
	Otimismo	Esperança, ansiedade;
	Encanto	Enlevo, humor;
Surpresa	Alívio	Conforto, consolação.
Raiva	Irritação	Agravação, agitação, incômodo, resmungo, mal humor;
	Exasperação	Frustração;
	Fúria	Ira, cólera, violência, afronta, indignação, ferocidade, hostilidade, ódio, repugnância, amargura, desprezo, rancor, antipatia, ressentimento;
	Desgosto	Aversão, revulsão, desdém;
	Inveja Tormento	Ciúme.
Tristeza	Sofrimento	Agonia, dor, angústia, aflição;
	Pesar	Desespero, desesperança, depressão, melancolia, pessimismo, infelicidade, mágoa, miséria;
	Frustração	Desânimo, desalento, desprazer;
	Vergonha	Culpa, remorso, arrependimento;
	Negligência	Alienação, insegurança, isolamento, solidão, rejeição, fracasso, derrota, nostalgia, humilhação, insulto, abatimento, constrangimento;
Medo	Compaixão	Piedade, misericórdia, clemência.
	Horror	Alerta, susto, temor, espanto, pavor, pânico, histeria, mortificação;
	Nervosismo	Ansiedade, inquietação, tensão, apreensão, receio, preocupação, aflição.

Como se pode ser observado no Quadro 2, a emoção surpresa, apesar de considerada básica por Ekman (1969; 1992), carece de derivações, ou seja, não se comporta como as demais no quesito de emoção primária – além de ter sido descartada por Jack, Garrod e Schyns (2014) por conta da similaridade com a emoção medo.¹

Plutchik (1980) escreve ainda que as emoções relacionam-se entre si, sendo uma oposta à outra (por exemplo, alegria e tristeza), ou combinações e misturas de duas ou mais outras emoções. Por exemplo, para esse autor, a alegria somada à confiança resulta em amor, assim como o estado emocional da alegria quando adicionado com aquele do medo, pode favorecer a sentimentos de culpa. Ou ainda, a alegria somada como surpresa favorece ao deleite.

1.2 Pesquisas envolvendo a emoção amor

O modelo de protótipos de Shaver *et al* (1987) é uma referência em termos de modelos protótipos (vide Figura 3).

¹ Jack, Garrod e Schyns (2014), a partir da análise de músculos faciais, propuseram apenas quatro emoções básicas, a saber: alegria, tristeza, medo e raiva.

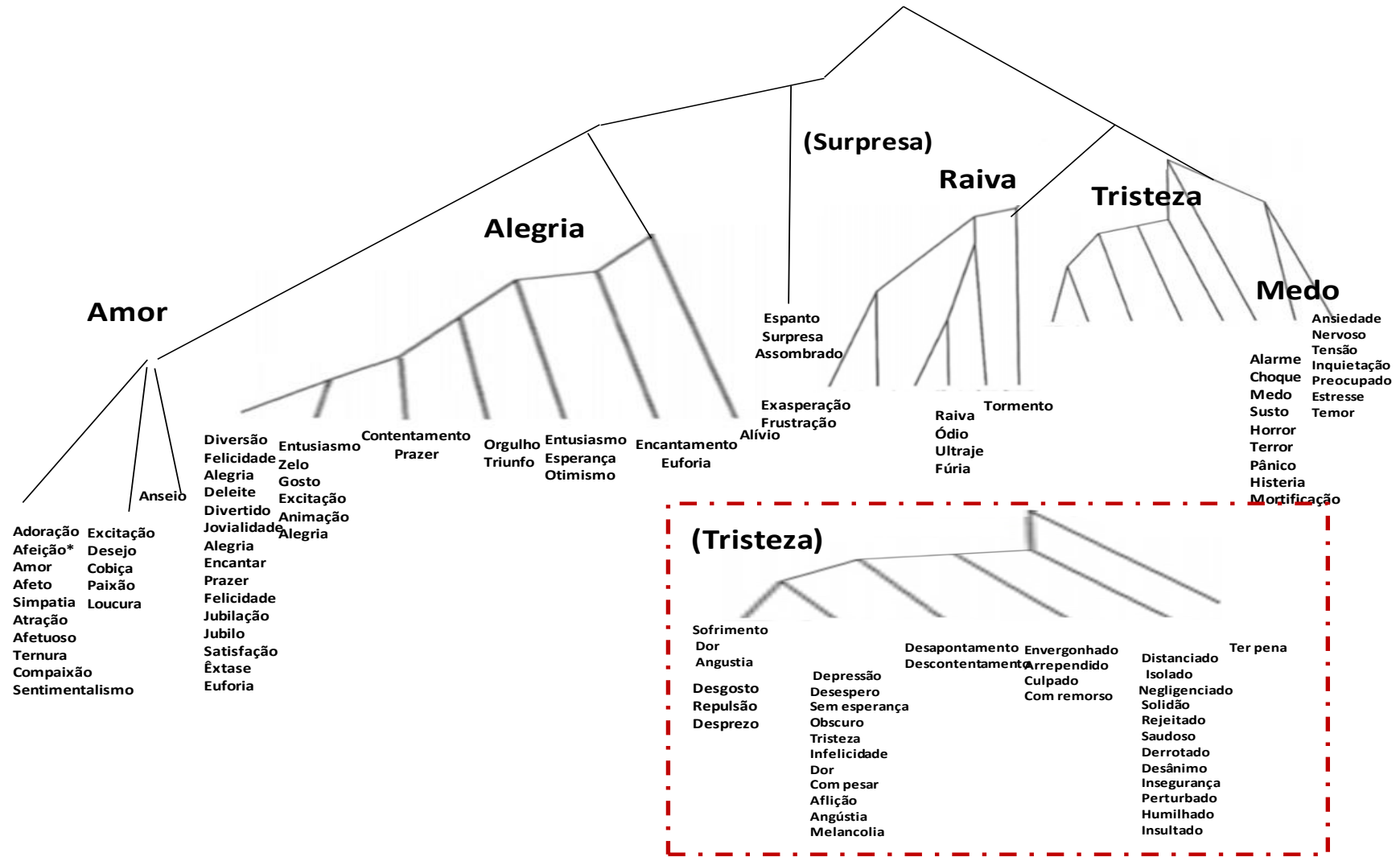


Figura 3. Modelo protótipo de emoções básicas (Adaptado e traduzido de Shaver *et al.* 1987).

Em se tratando de emoções básicas, o amor não apenas foi visto como uma emoção protótipo como também foi aquela que recebeu o maior índice protótipo que qualquer emoção, segundo o estudo de Fehr e Russell (1984). Mesmo com tamanhas evidências de importância, o amor foi esquecido e até omitido em algumas listas de Psicologia da Emoção (EKMAN; FRIESEN, 1972; IZARD; IZARD, 1977; TOMKINS, 1984).

Em uma pesquisa realizada na Universidade de Winnipeg, 84 indivíduos deveriam listar quantos tipos de amor viessem à mente. Foram catalogados, a partir dos resultados, 216 itens. Dentre os mais incidentes estão: familiar, fraternal, maternal, íntimo, amizade, afetuoso, amor compassivo, amor à humanidade ou à vida, patriótico, altruísta, amor a Deus, espiritual, incondicional, condicional, materialista, amor próprio, egoísta, amor à estética, erótico, apaixonado, platônico, amor cego, emocional e romântico.

As atribuições acima elencadas estão registradas no artigo *The Concept of Love Viewed From a Prototype Perspective*, de Fehr e Russell (1991). O artigo ainda relata outros seis estudos feitos na universidade inseridos nesse questionário aberto, em busca de entender, dentro do senso comum, os conceitos de amor. Segundo esses autores (*opus cit.*), embora os teóricos da Psicologia tenham oferecido várias definições e tipologias para explicar o amor, os resultados de pesquisa entram em conflito com essas argumentações. Aparentemente, a tendência dos teóricos traz situações abstratas sobre as tipologias do amor, o que se mantém longe do que realmente vivencia o cotidiano das pessoas.

Enquanto os psicólogos têm procurado uma ou duas características definidoras do amor, a definição popular de amor é complexa e não fornece nenhuma fronteira entre o amor e outras experiências relacionadas. A tipologia popular do amor é mais abrangente do que a tipologia dos especialistas. Enquanto os especialistas se concentram no amor entre adultos heterossexuais, os leigos se concentram em formas menos românticas, incluindo o amor entre os membros da família e muitos tipos não-interpessoais de amor. Embora alguns especialistas tenham mencionado tipos de amor que não foram mencionados por leigos, esta foi uma ocorrência muito mais rara.² (FEHR e RUSSELL, 1991, p. 28)

A conclusão a que chegam os autores dessa pesquisa é que, de modo geral, esses resultados fornecem uma explicação alternativa ao entendimento do conceito de amor,

² Tradução minha.

sem que o leitor conheça as características psicológicas necessárias e suficientes (*opus cit.*).

Em divergência com os numerosos resultados das pesquisas, a literatura demonstra que as tipologias de amor defendidas pelos estudiosos da área apontam números ínfimos em relação às aquelas de Fehr e Russell. O Quadro 3 apresenta as propostas acerca do amor a partir dos conceitos de alguns autores voltados ao campo da Psicologia da Emoção.

Quadro 3. Tipologias do amor, segundo autores voltados ao campo da Psicologia da Emoção.

REFERÊNCIAS	TIPOLOGIAS DO AMOR
Hatfield e Walster, 1978	Paixão e companheirismo
Maslow, 1955	Amor dependente e amor autônomo e de entrega total ao outro
Kelley, 1983	Apaixonado, pragmático e altruísta
Shaver <i>et al.</i> , 1987	Afeto, desejo e luxúria
Fromm, 1956	Amor fraternal, amor materno, amor erótico, amor próprio e amor a Deus
Lee, 1977	Erótico (amor apaixonado), lúdico (amor criativo e divertido), natural ou instintivo (amor familiar), maníaco (amor possessivo, dependente), pragmático (amor lógico, prático) e ágape (amor altruísta)
Kemper, 1978	Amor romântico, amor fraternal, amor carismático ou discipulado, infidelidade (ligado à negativa do amor), paixão, adulação por fãs e amor de pais por bebês
Sternberg, 1986	Intimidade, paixão e compromisso

1.3 Pesquisas envolvendo as temáticas de amor e música

Na óptica da Psicologia da Música, segundo Juslin e Laukka (2003) a maioria dos teóricos distingue entre amor apaixonado (erotismo) e aquele do companheirismo (ternura) (HATFIELD; RAPSON, 2000, por exemplo). Alguns pesquisadores sugerem que todos os tipos de amor derivaram, originalmente, do estado emocional, associado ao vínculo criança-cuidador (PANKSEPP, 1998). Para Juslin e Laukka, o amor reverência é aquele de cunho religioso.

O Quadro 4 ilustra exemplos de estudos envolvendo o amor no escopo da investigação de emoção em música.

Quadro 4. Exemplos de pesquisas envolvendo amor e emoção em música

TEMÁTICAS	POPULAÇÃO/ ESTÍMULO/FONTES	REFERÊNCIA
Percepção de emoções (amor, entre outras) é inerente à composição ou adquirida pelo ouvinte?	Crianças da escola maternal (N = 15); 5 trechos de composições instrumentais do período clássico	Goycoolea, Levy e Ramírez, 2013
Reflexão sobre o papel comportamental e motivacional da música. Semelhanças estruturais e funcionais da música e diversos contextos de amor são discutidos.	Pesquisas de emoção em música	Dissanayake, 2008
Papel da ornamentação na interpretação de emoções (amor, entre outras)	Violinista/flautista/Sonata de Händel	Timmers e Ashley, 2007
Análise da literatura. Similaridades entre comunicação de emoções em expressão vocal e performance musical	Pesquisas de emoção em música	Juslin e Laukka, 2003
Enquete sobre as emoções mais comuns em emoção em música.	Estudantes de música (N = 135); questionário	Lindström <i>et al.</i> , 2003
Enquete sobre as emoções mais comuns em emoção em música.	Ouvintes não músicos (N = 141); questionário	Juslin e Laukka, 2004
Gestos físicos empregados na comunicação de amor (entre outras emoções) em obras de Bach, Brahms, Donizetti e Schubert	Cantor/gravações comerciais	Leech-Wilkinson, 2006
Expressão emocional vocal de algumas emoções (incluindo amor) parece ser universal	Pesquisas de emoção em música	Scherer, 1995

1.4 A perspectiva da comunicação emocional em Música: princípios e fundamentos

Existe uma diferença entre percepção e comunicação de emoções. Enquanto a comunicação de emoções está relacionada à intenção de expressar uma emoção específica com o reconhecimento da mesma pelos ouvintes (JUSLIN, 2013), o termo percepção musical não exige que o ouvinte entre em concordância sobre a emoção que o intérprete pretende transmitir. Ao considerar que pode existir um nível mínimo de concordância entre diferentes ouvintes no que se refere a uma emoção determinada, admite-se que existam processos apreendidos na vivência em uma dada cultura que possibilitam aos ouvintes compartilhar sensações/impressões semelhantes sobre o fenômeno musical (CAMPBELL, 1942; JUSLIN, 2013).

Para Juslin (2013) a ideia subjetiva de um ouvinte não pode ser tratada objetivamente. Em outras palavras, não se pode dizer que o indivíduo está errado ao manifestar sua percepção de uma dada emoção. De acordo com esse autor, estudos apontam evidências consistentes que os ouvintes são geralmente coerentes na atribuição de uma dada emoção. Cabe ainda salientar que a literatura distingue emoções percebidas de emoções induzidas. Pode-se simplesmente perceber emoções em música, ou pode-se realmente sentir emoções em resposta à música. Os mecanismos envolvidos devem ser diferentes, dependendo do processo. Além disso, a medida de emoção induzida é mais difícil que aquela de emoção percebida. Segundo, Juslin e Laukka (2004), os tipos de emoção comumente expressas ou percebidas na música podem ser distintos do conjunto de emoções por ela induzida, e, portanto, sentidas.

Segundo Juslin (2013), existem poucas emoções que apresentam um grau de concordância entre vários ouvintes (em comparação com o número de emoções que uma única pessoa pode perceber em uma dada música) e esse número é reduzido quando se considera as emoções que o intérprete teve a intenção de comunicar. Kreutz (2000), Lindström *et al.* (2003) e Juslin e Laukka (2004) realizaram pesquisas sobre expressão emocional em música. Em três diferentes estudos, eles perguntaram aos ouvintes quais emoções a música pode expressar. Em cada um dos estudos foram apresentadas listas com diversas emoções, contendo cerca de 35 termos em cada um deles. Nesses estudos foi constatado que alegria, tristeza, raiva, medo e amor/ternura foram os estados emocionais mais indicados dentre as listas. Segundo Juslin (2013), apesar das diferenças

entre os participantes dessas pesquisas (músicos e não músicos de diversos países), houve a possibilidade de se constatar quais são as emoções mais fáceis de se identificar em música.

Outros estudos investigaram quais emoções obtiveram os maiores níveis de uniformidade entre os ouvintes. Dessa forma, Gabrielsson e Juslin (2003) assim como Juslin e Laukka (2003), notaram que a alegria, tristeza, raiva e ternura adquiririam maior concordância dentre as emoções, havendo amplo consenso quanto ao caráter, contudo, menos concordância sobre as nuances de uma mesma emoção.

Outro aspecto fundamental acerca da comunicação emocional que vem sendo considerado na literatura é o papel da estrutura musical. Lisboa (2008) ressalta que a comunicação de emoções depende de elementos composicionais. Mesmo com a manipulação desses aspectos pelo intérprete, a estrutura em si mesma tem um papel significativo na comunicação de emoções. Gabrielsson e Lindström (2010) fizeram uma revisão de literatura sobre o papel da relação entre a estrutura musical e emoção, onde afirmam que é evidente que cada fator estrutural (tempo/ritmo, melodia, modo, registro, intervalo, tonalidade, entre outros) possa influenciar diferentemente (e combinatoriamente) nas expressões emocionais. Isto significa que a expressão emocional na música é raramente determinada por um único fator, mas é dependente da conexão dos diversos fatores, sendo esses estruturais e expressivos.

Outros trabalhos foram realizados com a finalidade de descrever as pistas acústicas que os músicos utilizam para comunicar emoções específicas para os ouvintes (GABRIELSSON; JUSLIN, 1996; JUSLIN, 1997; JUSLIN, 2000; JUSLIN; MADISON, 1999; JUSLIN; SLOBODA, 2001). Estes recursos expressivos ou pistas seriam alterações em parâmetros como: andamento, estruturas rítmicas, articulação, intensidade, ou seja, todo recurso musical que o intérprete possa manipular de acordo com suas escolhas pessoais, sem que modifique os elementos estruturais e essenciais da partitura. Os resultados destes estudos mostraram que a expressão das emoções na performance musical envolve uma série considerável de pistas que são usadas por músicos no processo de comunicação emocional. Juslin (2001), e posteriormente atualizado por Juslin e Timmers (2010), utilizando como base o modelo bidimensional de Russel (1980), na busca pela codificação da expressão pelo intérprete, sistematizaram, a partir de pesquisas da literatura, os recursos expressivos manipulados

por instrumentistas e cantores para comunicar uma dada emoção, conforme ilustrado na Figura 4.

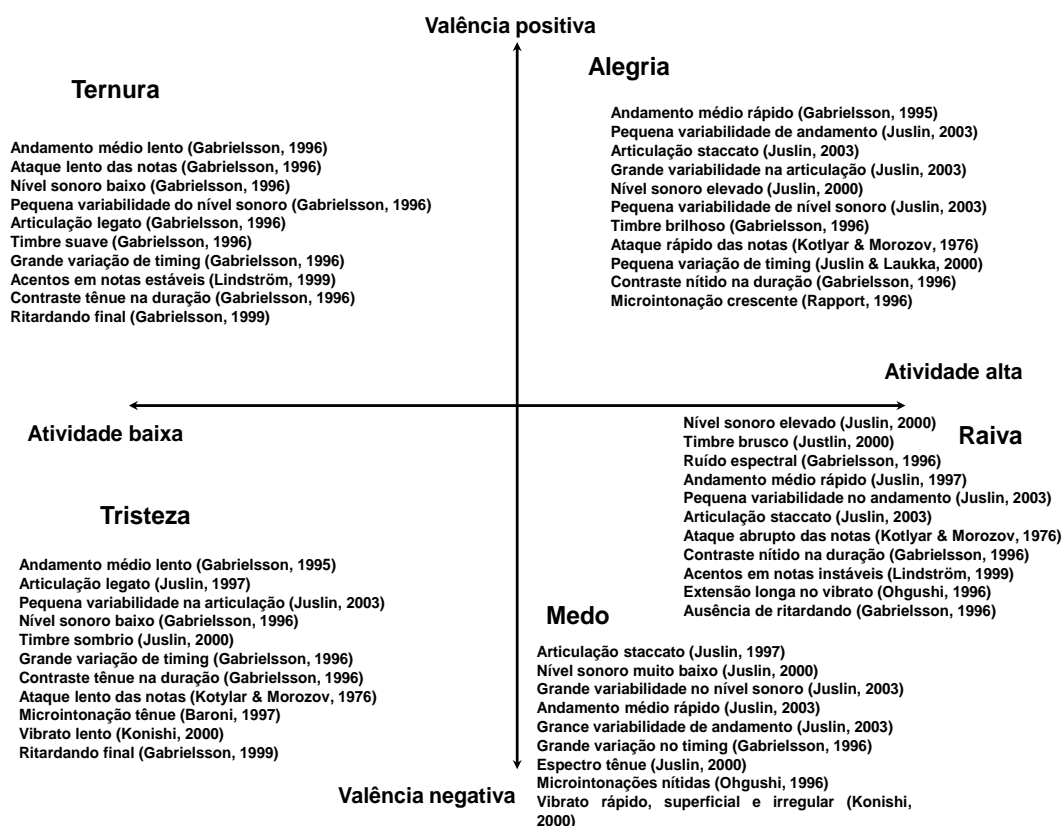


Figura 4. Recursos expressivos empregados para conferir uma dada expressão. Traduzido de Juslin e Timmers, 2010 (p. 463) e reproduzido de Gerling e Santos, 2015 (p. 26)

Na Figura 4, podem-se observar os recursos expressivos que foram trabalhados por Juslin (2001) em conjunto com o espaço bidimensional (atividade e valência). Essa proposição leva-nos a supor que quanto maior o número dos recursos expressivos utilizados pelo intérprete, maior a possibilidade do mesmo comunicar uma dada emoção ao ouvinte. Porém, não se pode negligenciar que apesar dessa sistematização constituir em um ponto de partida fundamental para investigação em performance musical, esses recursos expressivos não são consistentes entre intérpretes, instrumentos ou obras musicais, uma vez que instrumentistas adaptam o código a diferentes aspectos no contexto da performance (JUSLIN, 2000).

Alguns estudos buscaram sistematizar as intenções expressivas individuais de diferentes intérpretes e verificar se tais intenções são percebidas a partir da mesma codificação (CLARKE, 1993; GABRIELSSON, 1999). Segundo Juslin (2003) existem alguns fatores que influenciam a expressão musical:

- Especificidades do instrumentista: Interpretação estrutural e de intenções expressivas com relação ao caráter da peça, assim como as características de seu estilo expressivo-emocional. Habilidades técnicas, precisão motora, humor no momento da performance e percepção da interação com a plateia são outros fatores apontados.
- Especificidades da peça: a obra em si mesma, as variantes notacionais, especificidades histórico-culturais e tradições interpretativas;
- Especificidades do instrumento: disponibilidade de parâmetros acústicos, características específicas (timbre, âmbito) e suas relações com as qualidades e possibilidades técnicas do instrumento;
- Especificidades do ouvinte: foco de atenção, humor presente, preferências pessoais, personalidade e níveis de expertise;
- Especificidades do contexto: acústica, tecnologia do som, contextos de audição (gravação, concerto), outros ouvintes presentes, condições visuais da performance e situações de avaliação formal.

Pesquisas de Quinto, Thompson e Taylor (2013) investigaram a contribuição da estrutura composicional e a performance expressiva para a comunicação de emoções em música. Nesta investigação, oito músicos experientes comunicaram emoções através da composição, performance com expressão, ou na combinação destes dois canais. Na condição da performance, eles realizaram melodias com a intenção de expressar seis emoções: raiva, medo, felicidade, tristeza, ternura e indiferença (neutralidade). Na condição de composição, eles compuseram melodias para exprimir as mesmas seis emoções. As composições escritas foram então tocadas digitalmente sem expressão na performance. Na condição combinada (composição e performance), os músicos executaram as melodias compostas com o objetivo de transmitir as emoções escolhidas. Quarenta e dois participantes ouviram os estímulos e tentaram decodificar as emoções em um paradigma da escolha forçada. A precisão de decodificação das emoções variou significativamente em função do canal de comunicação. De maneira geral, os resultados confirmam que a composição e a performance podem ser utilizadas independentemente ou em combinação para comunicar emoção. Conforme esperado, nem todas as emoções foram decodificadas igualmente. Na condição de performance, felicidade e tristeza foram as mais claramente decodificadas. Porém, a relação da performance com a expressão associada à estrutura da composição melhorou a decodificação na condição

combinada. Além disso, para esses autores (*opus cit.*) esta pesquisa foi de extrema importância, pois as melodias compostas para o experimento em um modo menor foram mais percebidas como triste do que aquelas na condição de performance de peças que tinham um modo ambíguo. Esperava-se que um modo menor seria um elemento-chave para permitir que os ouvintes diferenciassem a emoção. Os resultados sugeriram que a performance com expressão foi eficaz em comunicar tristeza e aumentou a precisão da decodificação quando adicionado a estrutura da composição.

Outras pesquisas (vide, por exemplo, PERSSON, 1993; WOODY, 2000) confirmam que músicos conceituam as suas performances em termos de emoções e estados de humor. Um aspecto que favorece a comunicação de uma dada emoção é justamente isto: a indicação explícita do caráter na própria obra musical. Na literatura musical brasileira, os Ponteios de Camargo Guarnieri (1907-1993) são caracterizados por tais indicações. O compositor explicita em seus Ponteios caracteres, emoções e sentimentos específicos, dando ao intérprete possibilidade de criar atmosferas distintas. Tarquinio (2006) observa que essas indicações também podem servir como títulos, sendo cada um deles únicos. Pesquisas envolvendo aspectos da performance e interpretações musicais dos Ponteios de Guarnieri encontram-se descritas na literatura. Por exemplo, Santiago (2002) investigou as representações mentais em performance musical com as estruturas musicais nos Ponteios. Fialkow (1995) analisou os elementos nacionalistas, composicionais e históricos dos Ponteios, bem como a linguagem composicional do compositor. Matschulat (2011), através de dez gravações do Ponteio n° 49, teve o objetivo de encontrar traços interpretativos comuns e características únicas, fundamentando-se na teoria de gestos musicais de Robert Hatten.

Estudos sobre a construção de uma interpretação e sua relação com a comunicação intencional da expressividade e da emoção têm sido relatados na literatura (GERLING, SANTOS, 2007; 2009; 2010; GERLING, SANTOS, DOMENICI, 2008). Estes estudos também se utilizaram de repertório brasileiro, e também Guarnieri.³ A utilização do modelo de Russell (1980) nessas pesquisas desempenhou um papel de ferramenta potencial para caracterizar a emoção percebida na performance de estudantes, como também instigá-los sobre o processo deliberado de expressar um dado caráter na interpretação de uma dada obra. Entretanto, este tipo de investigação tem sido realizado com a participação de profissionais (GABRIELSSON; JUSLIN, 1996) e/ou

³ Cabe mencionar que poucos trabalhos que utilizam repertório brasileiro na comunicação de emoções (RAMOS; SILVA, 2014).

estudantes (GERLING, SANTOS, 2007, GERLING *et al.*, 2008a, 2008b), mas não diretamente realizados e conduzidos na perspectiva dos próprios intérpretes.

Camargo Guarnieri é um dos compositores da literatura brasileira que registrou indicações de expressão emocional em suas obras. Ele mesmo (GUARNIERI, 1981) declarou: “a minha mensagem musical é emocional, não é conceitual”. Sua obra *Ponteios* (1951-1959), dispostos em cinco cadernos, totalizando 50 peças, pode ser compreendida como um conjunto rico e potencial para o estudo de comunicação de emoções em música.

Monteiro (2015) investigou a comunicação de emoções básicas em fragmentos dos *Ponteios* n^{os} 2, 26, 32, 36 e 38 de Guarnieri, escolhidos para comunicar, respectivamente, as emoções raiva, calma, alegria, tristeza e medo/hesitação. A amostra envolveu estudantes de música em nível de extensão e universitários (graduação e pós-graduação). Por meio de um questionário, foram coletadas informações acerca das percepções de identificação de emoções de cada ouvinte, a partir da performance ao vivo dos trechos de peças. Em seus resultados, Monteiro observou que as emoções alegria e raiva foram mais facilmente reconhecidas, ou seja, mais comunicadas, em comparação às demais. Por razões de similaridade, as emoções tristeza e calma, dentre os estímulos selecionados por Monteiro, foram confundidas entre si, o que resultou em um menor índice de comunicação por parte dos ouvintes das emoções pretendidas. Já o *Ponteio* n^o 38 (medo/hesitante) foi aquele que resultou o maior índice de confusão no estudo em questão.

Visto que alegria e raiva já atingiram consenso em temas de comunicação emocional na investigação de Monteiro, a princípio, as três emoções menos comunicadas (tristeza, calma e medo) parecem necessitar de um estudo mais aprofundado. De acordo com o Quadro 1, que classifica e sistematiza autores que elencam emoções básicas, pode-se perceber que a calma não aparece nas listas propostas pelos diversos teóricos ali mencionados. Para Monteiro (2015), a escolha da emoção calma se deu como substituição à emoção ternura, esta como uma das emoções básicas dentre as listadas por Juslin e Timmers (2010), e que, de acordo com a sistematização apresentada no Quadro 2, é mais propriamente uma derivação da emoção primária de amor. E a respeito da calma, conforme visto no Quadro 2, pode-se argumentar que esta emoção parece se encaixar também como uma derivação

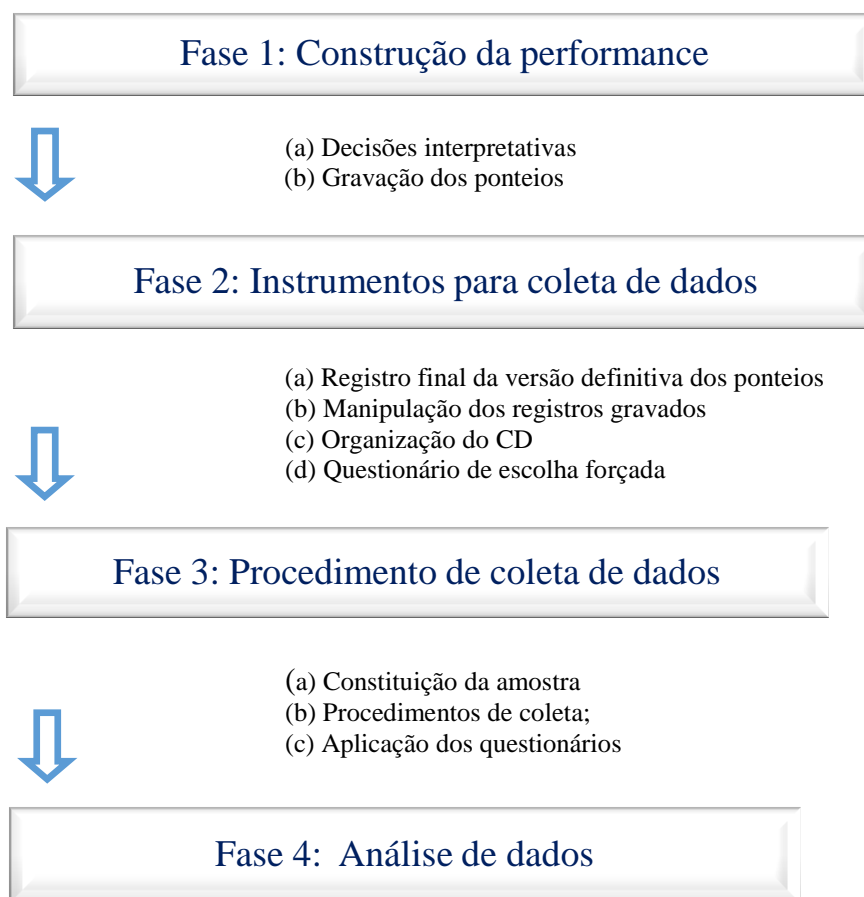
quaternária de alegria (alegria – alívio – conforto – calma). Uma hipótese que aqui surge é que a opção da emoção amor pudesse obter maiores níveis de comunicação.

A partir dessas pesquisas descritas na literatura e da pesquisa de Monteiro (2015), surgiram-nos alguns questionamentos. Por exemplo, a substituição de calma por amor adequar-se-ia melhor à comunicação de ternura como emoção básica? Que tipos de desafios interpretativos e limitações metodológicas implicariam na inclusão de amor como emoção a ser comunicada? Que recursos estruturais e expressivos são necessários para a comunicação dessa emoção? Qual seria o impacto do grau de comunicação em função de uma população de músicos e não músicos? Em suma, o presente estudo tem o objetivo de investigar perspectivas interpretativas visando à comunicação de tipologias do amor nas performances de Ponteios de Guarnieri, tendo em vista a população de músicos e não músicos. Como objetivos específicos, o estudo visou: (i) avaliar o grau de pertinência das escolhas de tipologias de amor como possibilidades de comunicação dos ponteios estudados; (ii) identificar parâmetros estruturais e de expressão responsáveis para a comunicação de emoção; (iii) comparar o grau de comunicabilidade das emoções indicadas frente à população de músicos e não músicos.

METODOLOGIA

2. METODOLOGIA

O delineamento experimental foi constituído de quatro fases distintas. O Fluxograma 1 abaixo ilustra as principais atividades em cada fase desta metodologia



Fluxograma 1. Etapas envolvidas no delineamento da presente investigação.

2.1 Fase 1 – Construção da performance

Na Fase 1, a abordagem preliminar contou com a preparação e as escolhas das decisões interpretativas dos produtos a serem comunicados. O processo de construção da performance compreendeu: (i) leitura dos Ponteios n^{os} 6, 9 e 48 ao piano, seguida da prática deliberada, assim como do processo de memorização; (ii) a definição explícita das escolhas interpretativas baseadas nos aspectos estruturais, sinais de expressão do texto (incluindo os termos Apaixonado, Fervoroso⁴ e Confidencial), escuta de gravações

⁴ O termo fervoroso aqui empregado distingue-se daquele utilizado por Shaver *et al.* (2001) no Quadro 2: fervor.

comerciais (como, por exemplo, aquelas das pianistas Laís de Souza Brasil e Olga Kiun), além de considerações atendidas de colegas músicos, bem como do orientador artístico, Prof. Dr. Ney Fialkow. As situações de performance pública, sejam apresentações em laboratório de classe pianística ou do segundo recital de Mestrado, foram importantes para consolidar algumas das minhas decisões interpretativas. Além disso, as considerações de colegas e dos membros da banca no recital oportunizaram-me a repensar certos pontos que não pareciam claros o suficiente na perspectiva desses ouvintes.

Assim, as principais decisões interpretativas e suas justificativas encontram-se a seguir descritas.

No **Ponteio n° 6**, minhas proposições como intérprete levaram-me a conceber os termos “excitação” (agitação e desejo carnal), “êxtase” e “desesperado”⁵ (louco de paixão). Os aspectos estruturais e expressivos contidos neste ponteio são os seguintes:

- Estrutura A B A' *Coda*;
- O ambiente é tonal, com indícios de progressões harmônicas tanto em Ré bemol Maior como em Si bemol menor, contendo alguns acordes dissonantes, com longas esperas por resolução, a exemplo dos compassos 9 e 28;
- Andamento rápido (com indicação de colcheia a 132 bpm), com grande variabilidade agógica; os variados agrupamentos rítmicos contidos especialmente na melodia, como por exemplo as sínopes, as quiálteras (comp. 6, por exemplo) e os efeitos formados por ornamentações (comp. 10-24), parecem trazer uma ideia de movimentação/agitação contínua;
- Há três planos sonoros ritmicamente distintos: melodia incisiva (formada por oitavas em *marcato* e algumas vezes acordes de até quatro sons) na voz superior, com figurações rítmicas induzindo a declamação (arrebatada) em *rubato*; o acompanhamento caracterizado por um plano intermediário ininterruptamente movimentado (até a *coda*); e um baixo pedal longo, geralmente formado por acordes de quintas. A *coda* contém textura e figurações rítmicas distintas do contexto geral da obra: arpejos em uníssono, melodia em somente uma voz, acompanhamento não muito movimentado e notas mais longas;

⁵ O termo desesperado aqui distingue-se daquele utilizado por Shaver *et al.* (2001), no Quadro 2: desespero.

- Dinâmica basicamente *f* e *ff*, repleta de acentos; chega a um *fff* (comp. 33) e indicações expressivas que enfatizam os efeitos de timbre (*brillante*, comp. 5) e de intensidade (*sonoro*, comp. 35);
- O registro é amplo, com baixos bastante graves e melodia bastante aguda (formada pelas oitavas). Devido ao registro agudo da melodia e também à dinâmica *f-ff-fff* que vem quase sempre com um timbre estridente, embora sempre saliente em seu espírito de declamação.

A partir disso foi que associei os aspectos elencados anteriormente aos termos expressivos êxtase e desesperado (no sentido de um desespero apaixonado, louco de paixão). A minha perspectiva de apaixonado nesse ponteio, portanto, é de uma paixão desesperada e uma excitação carnal. Esta minha intenção interpretativa procurou não desvirtuar as indicações expressivas ressaltadas por Guarnieri no Ponteio n° 6 (*apaixonado*).

A Figura 5 ilustra os quatro primeiros compassos do Ponteio n° 6 de Guarnieri.

PONTEIO N° 6

à Magdalena Tagliaferro
 Apaixonado (♩ = 122)

The image shows the first four measures of the musical score for 'Ponteio N° 6' by Guarnieri. The score is written for piano and is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat major). The tempo is marked 'Apaixonado' with a quarter note equal to 122 beats per minute. The first measure starts with a forte (*f*) dynamic. The second measure has a forte (*f*) dynamic. The third measure has a fortissimo (*ff*) dynamic. The fourth measure has a fortissimo (*ff*) dynamic. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Figura 5. Ponteio n° 6 de Guarnieri, comp. 1-4.

Neste ponteio, além de todo esse desespero e dos elementos estruturais já citados, a harmonização sugere elementos ligados ao lirismo, percebida principalmente no primeiro acorde de cada compasso, como se pode observa na Figura 5. Já o insucesso desse amor pode estar sugerido nos seis últimos compassos, com uma *cadenza* de notas paralelas que vêm do registro agudo até o médio, e os acordes seguintes, que assumem agora uma tonalidade, menor, alcançada por notas longas (vide Figura 6).

The image displays two systems of musical notation for Ponteio nº 6. The first system, measures 34-39, is in 3/4 time. The right hand features a highly technical melodic line with numerous accidentals and fingerings (e.g., 5, 3, 1, 5, 3, 1). The left hand provides a bass line with a triplet of eighth notes. The second system begins with a 'rall.' (rallentando) marking and a 'ff sonora' (fortissimo, sonorous) dynamic marking. The right hand has a more melodic, slower-moving line, while the left hand continues with a bass line. The score concludes with a final chord in the right hand.

Figura 6. Ponteio nº 6 de Guarnieri, comp. 34-39.

O **Ponteio nº 9**, mais do que qualquer outro dentre os escolhidos, dificilmente pode ser definido num único termo. Apesar de, como os demais, estar potencialmente situado no amor, esse amor parece mais instável. Assim, minhas proposições como intérprete levaram-me a conceber termos contrastantes como: “com adoração” e “obscura nebulosidade”.

As Figuras 7 e 8 ilustram trechos do Ponteio N° 9.

PONTEIO N° 9

á Guiômar Nonais Pinto

Fervoroso (♩ = 63)

The musical score for Ponteio n° 9, measures 1-7, is presented in two systems. The first system (measures 1-3) is marked 'Fervoroso (♩ = 63)' and 'pp'. It begins in 3/4 time and changes to 2/4 for measure 2. The second system (measures 4-7) is marked 'p' and continues with time signature changes between 3/4 and 2/4. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.

Figura 7. Ponteio n° 9 de Guarnieri, comp. 1-7.

The musical score for Ponteio n° 9, measures 30-34, is presented in two systems. The music is highly rhythmic and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. It includes various articulations like accents and slurs, and dynamic markings like 'p'. The time signature remains 3/4 throughout.

Figura 8. Ponteio n° 9 de Guarnieri, comp. 30 a 34.

A interpretação dos aspectos estruturais e expressivos contidos neste ponteio são os seguintes:

- Conceção de estrutura A B *Coda* (conforme exemplos, das duas primeiras seções, ilustrados nas Figuras 7 e 8, respectivamente.);
- Polifonia irregular. Na seção A (comp. 1-18), há três planos sonoros, sendo um baixo pedal, uma voz intermediária em textura de acompanhamento em *cantilena* e uma intensa melodia na voz superior. Na seção B (comp. 18-43), de imediato, a mesma textura se mantém, porém com o acréscimo de uma quarta voz (intermediária em registro). No decorrer desta seção, essas vozes tornam-se duplicadas, geralmente em oitavas, em quartas ou em quintas, causando assim uma ampliação do som, como o acréscimo de instrumentos em uma orquestra. A seção final (comp. 43-49), ou *coda*, ainda se mantém em quatro partes, e acontece uma ambientação sonora utilizando os elementos iniciais do acompanhamento na escala de tons inteiros.
- Harmonização complexa, dissonante. Em toda a seção A, o baixo e o acompanhamento se mantêm não tonais, tendo como orientação a escala de tons inteiros. O encontro de todas as vozes em direção a um polo tonal acontece somente no compasso 18, em Dó maior, onde considero o fim da primeira seção e o início da segunda. A partir daí, no campo tonal, as tonicizações são frequentes (a cada compasso ou até três vezes por compasso). Além disso, o ambiente sonoro aí contido apresenta uma atmosfera sugerindo colorações impressionistas, aparentemente influenciadas por Debussy e Ravel. Ocorrem progressões de acordes nos compassos 32-34, o que parece encobrir a atmosfera poética percebida na seção A (DE LAGARDE, 1999). Tonicizações se seguem, algumas vezes utilizando cromatismo, até o fim da segunda seção e o início da *coda* final, onde a nebulosidade harmônica retorna, bem como os arpejos hexatônicos que se alternam de maneira ascendente e descendente.
- Larga variabilidade dinâmica. Na primeira seção, a tensão com que se apresenta a melodia, cuja expressão melódica deve reforçar timbre e ondulações dinâmicas através da articulação, coloca-a em superposição ao acompanhamento em um *pianíssimo* linear e constante, que por sua vez cria uma atmosfera nebulosa e obscura. É como se a textura implicasse uma dimensão real (melodia) em contraposição ao sobrenatural e ao etéreo (acompanhamento). Na seção B, onde a

peça se desenvolve, há uma larga jornada desde o *pp* até o *ff*, sendo essa indicação dinâmica o mais forte contraste presente nessa obra.

- Andamento lento (com indicação de semínima a 63 bpm) e meditativo, que, reforçado com a articulação das linhas em *legato* e o auxílio do pedal, enfatizam frases longas. Nesse contexto, uma diversidade de padrões rítmicos é apresentada, sendo mais facilmente reconhecida na primeira seção; na segunda, a inconstância na figuração rítmica é predominante, além das constantes mudanças de compasso.

Os termos “com adoração” e “obscura nebulosidade” são decorrências desses quatro principais aspectos mencionados (polifonia, harmonia, dinâmica e andamento). O andamento lento, a dinâmica em pianíssimo, os arpejos dissonantes e hexatônicos criam um ambiente nebuloso, obscuro, misterioso. Ao mesmo tempo, penso também em uma atmosfera longínqua, sobrenatural, em detrimento de uma melodia densa, palpável, real, que por sua vez me remete à adoração, a distância entre o divino e o humano. A melodia soa como a poesia de um adorador que não vê, mas sente o poder de seu deus. Essa adoração choca com o contraste que se sobrevêm na segunda seção (comp. 32-34), onde se observa o conflito interno até então controlado pelo indivíduo: entre a carne e o espírito: a apresentação explícita do santo e do profano. Portanto, o fervoroso indicado por Guarnieri pode tanto sugerir a devoção de um fiel religioso bem como um diferente fervor de dentro do indivíduo, primeiramente retido e em seguida aflorado com ardor e êxtase (seções A e B).

Para o **Ponteio n° 48**, pensei em “empatia”, “compaixão”, “desesperança”, “dolorido” e “suspirante”. Os aspectos estruturais e expressivos contidos neste ponteio são os seguintes:

- Estrutura A B A' *Coda*, com andamento lento (com indicação de semínima a 60 bpm), contendo várias indicações de *rallentando* (comp. 7-9, 15-16, 20, 23-25) e também *fermata* (22 e 27).

- Polo tonal em Dó sustenido menor, contendo muitas tonicizações, das quais a mais evidente é aquela do compasso 20, onde ocorre uma inesperada passagem para o tom homônimo da relativa (mi menor).

- Harmonização complexa, contendo dissonâncias construídas a partir de sequências cromáticas e também escalas provindas das tonicizações, o que me

leva a pensar em algo dolorido; algumas dessas dissonâncias aparecem em longas esperas por resolução. Notável presença de passagens com dominantes secundárias, propagadas segundo o ciclo das 5^{as}, intensificando o efeito de ampliação do espectro acústico (comp. n.º 6, por exemplo).

- Larga variabilidade dinâmica (desde *pp* a *f*), com uma forte presença de ondulações (indicadas de *crescendo* e *diminuendo*) que acompanham as linhas melódicas (sempre em *legato*) por toda a peça, e também uma indicação de *crescendo sempre* a partir do compasso 10. No compasso 20, no momento da tonicização homônima, adotei um súbito *piano*, o que reforçaria a ideia de desesperança e suspirante de minha concepção.

- Textura polifônica em quatro vozes independentes que dialogam entre si, algumas vezes por meio de cruzamento de vozes (Figura 9). Esta textura foi o que mais caracterizou o confidencial e a empatia, principalmente devido à ideia de uma íntima e triste conversa (reforçada pela dinâmica e harmonia tonal).

PONTEIO N.º 48

Confidencial (♩ = 60)

Figura 9. Ponteio n.º 48 de Guarnieri, comp. 1-6.

Tendo em vista o princípio deontológico, frente às tradições das Práticas Interpretativas, de se levar em conta as indicações expressivas do compositor, ou seja, apaixonado, fervoroso e confidencial, considero que os termos escolhidos não descaracterizam a ideia original do compositor. Assim, como intérprete, os seguintes termos foram incorporados para cada um dos três ponteios:

- Ponteio n° 6: Desesperado
- Ponteio n° 9: Assombrado
- Ponteio n° 48: Empatia/compaixão

Esses termos foram selecionados a partir da lista de protótipos de Shaver *et al.* (1987), tendo por critério sintetizar as minhas concepções sobre cada ponteio, e tentar assim comunicar essas indicações expressivas, mesmo que essas fossem percebidas em um momento pontual de minha interpretação.

Embora as intenções preliminares de minha interpretação dos ponteios estivesse totalmente intrínseca ao amor como protótipo de muitos tipos desta emoção, o processo de construção da performance e de pensamento sobre o contexto de cada peça inclinaram-me também a aceções distanciadas de qualquer tipo de amor: as emoções desesperado e assombrado.

Entretanto, conforme salientado na literatura referente à expressão *Emotion blends* (por exemplo, EKMAN *et al.*, 1982b; SHAVER *et al.* 1987:), existem combinações/misturas de emoções, aspecto esse que pode ser bastante pertinente às atmosferas por mim percebidas nesses contextos. No caso do desesperado, que segundo Shaver é uma emoção atada à categoria de tristeza, a relação com o amor está ligada aos seus aspectos de paixão, desejo e excitação; em suma, um amor desesperado. Já o nebuloso descrito em minha análise do Ponteio n° 9 não constava na lista de Shaver *et al.* (1987), e, portanto, o termo assombrado, que por sua vez está ligado à categoria medo, foi empregado para caracterizar a atmosfera etérea e misteriosa do início da peça, fazendo referência a um medo do desconhecido. A relação com o amor a partir desse termo assombrado envolve somente a sua relação com a expressão adoração, considerando a adoração a algo invisível ou sobrenatural, o que pode envolver

mistérios, enigmas e ocultismo. Ou seja, o nebuloso (ou assombrado) estaria, em minha concepção, associado ao amor fervoroso *ágape*.

Na etapa final dessa Fase 1 foram realizadas as gravações (em midi) das quatro obras, que ocorreram na Sala Armando Albuquerque do Instituto de Artes da UFRGS, no Piano *Yamaha Disklavier E3*. Várias gravações-teste foram feitas, tendo sido selecionadas (preliminarmente) sempre levando em conta aquelas mais próximas à notação do texto musical e as que se assemelharam às minhas intenções como intérprete em um primeiro momento.

Esses registros foram fundamentais para ajustar tanto as minhas próprias concepções como para ajudar a explicitar os parâmetros mais salientes da minha interpretação, uma vez que, no estudo da comunicação de emoção, torna-se fundamental tentar tanto atestar que uma dada emoção pode ser comunicada/percebida como também verificar quais aspectos estruturais e expressivos parecem suscitar tal emoção na óptica do ouvinte.

Os registros em áudio foram considerados importantes para a investigação, tendo em vista uma maior integridade frente à população investigada, uma vez que todos os ouvintes, em cada uma das situações de coleta, estariam escutando os mesmos estímulos. A opção ao vivo foi descartada em função da complexidade encontrada pelos trabalhos anteriores do grupo de pesquisa (como exemplo, MONTEIRO, 2015; RODRIGUES, 2015), além de uma possibilidade de abranger uma amostra mais diversificada, não restringindo apenas ao ambiente da universidade.

2.2 Fase 2 – Instrumentos para coleta de dados

A Fase 2 contou com quatro atividades, a saber: (i) Registro final dos ponteios a serem utilizados na coleta; (ii) Manipulação dos registros gravados; (iii) Organização do CD; e (iv) Questionário de escolha forçada.

O registro final Ponteios n^{os} 6, 9 e 48 envolveu uma nova etapa de gravação na qual procurei obter um registro de melhor qualidade, onde houvesse condições mais adequadas para se obter uma gravação a ser submetida como objeto de investigação. Esse instrumento de coleta de dados foi definido a partir do registro em áudio no gravador digital *Zoom H5* (versão *wave*).

O trabalho de recorte e manipulação das gravações foi utilizado no programa *Sony Sound Forge Audio Studio Pro 10.0*, visando obter duas versões de uma mesma

gravação: genuína e manipulada. Essa manipulação, fundamentada em exemplos na literatura (GABRIELSSON; JUSLIN, 1996; JUSLIN, 1997; JUSLIN, 2000; JUSLIN; MADISON, 1999; JUSLIN; SLOBODA, 2001), foi realizada a fim de poder haver a comparação entre duas versões, sem acarretar em potencial exaustão ou mesmo falta de atenção dos ouvintes para as tarefas solicitadas.

Para os Ponteios n^{os} 6 e 48, fez-se um recorte da versão genuína [Versão 1], e sobre esse recorte o andamento foi manipulado [Versão 2]. No caso do Ponteio n^o 9, dois trechos diferentes foram recortados, sendo aquele da segunda versão (manipulada) mais extenso que a primeira (genuína), devido às diferenciações de caráter entre seções nesta peça. A apresentação da manipulação deveria conter elementos de ambas as seções para uma maior confiabilidade à resposta dos ouvintes, enquanto que o trecho a ser repetido deveria conter apenas um traço inicial, como lembrança da audição integral da peça já escutada. Os recortes aí definidos foram selecionados de forma a garantir a identidade estrutural de cada peça. Assim, os trechos selecionados foram: (i) compassos 1- 9 do Ponteio n^o 6; (ii) compassos 1 - 12 do Ponteio n^o 9 na Versão 1 e compassos 1 - 29 do Ponteio n^o 9 na Versão 2; e (iii) compassos 1 a 9 do Ponteio n^o 48.

Cabe salientar que, inicialmente, pretendíamos modificar a tonalidade. Entretanto, preferimos não modificar a estrutura do texto. Após considerar, portanto, cada um dos aspectos interpretativos (articulação, andamento, agógica/*rubato*, dinâmica, ressonância e timbre), optamos por modificar somente o andamento, visto que, com isso, no mínimo a agógica/*rubato* e a ressonância estariam também afetadas.

Ao longo de algumas simulações experimentais, percebemos que a versão manipulada não poderia perder o elo com a genuína. Assim, a manipulação do andamento via *software* seria o suficiente para manter essa relação com a primeira versão e poder, ao mesmo tempo, dar ao ouvinte um estímulo distinto para realizar a comparação. Pesquisas sobre a percepção relativa do andamento global de uma dada obra têm demonstrado que esta noção depende da densidade de notas e também do nível de expertise dos ouvintes (PELTOLA; EEROLA, 2016).

Além disso, é importante ainda explicitar que essa estratégia metodológica trouxe-nos um caminho econômico (em termos de tempo de elaboração do registro) e potencialmente mais eficiente para propiciar a opção das duas versões interpretativas.

Para se ter a média de andamento, foram desconsiderados os silêncios anteriores ao início e posteriores ao final da gravação. Para tanto, utilizamos novamente o editor de áudio. Para a versão da performance manipulada, utilizamos a obra de forma integral

e não apenas o trecho selecionado/recortado para a audição dos participantes na coleta, uma vez que tal procedimento traria uma melhor definição no andamento médio de cada performance. A finalização desses recortes foi realizada um *fade out* (decrecendo *molto*), um ou dois compassos antes do final do corte, para sugerir a conclusão da ideia, utilizando recurso do editor de áudio.

Assim, para o recorte manipulado (Versão 2) escolheu-se entre diminuir ou aumentar o andamento genuíno, visando não fugir demasiadamente do texto musical. Considerando o andamento original como 100%, adotou-se o procedimento de ajuste gradativo por experimento de aumento ou diminuição do andamento médio. E essa margem de modificação limitou-se a 20,85% a partir de cada performance genuína, uma vez que o programa delimita faixas pré-estabelecidas ao processar as transformações. A Tabela 1 apresenta os dados de andamento e número de compassos dos trechos genuíno [Versão 1] e manipulado [Versão 2]. Essa segunda versão da peça, manipulada, passou também por recortes e finalizações em *decrecendo molto*, tendo em vista que a finalidade da reapresentação do estímulo seria de oportunizar aos ouvintes experimentar uma sutil diferença num andamento global. Ou seja, com um andamento um pouco mais rápido ou um pouco mais lento, dar-se-ia mais oportunidade aos ouvintes de encontrar uma versão mais apropriada à sua percepção para os termos optados.

Tabela 1. Número de compassos e andamento dos recortes empregados como estímulos, a saber, a Versão 1 (genuína) e a Versão 2 (manipulada).

Ponteio	Versão 1		Versão 2	
	Compassos	Andamento*	Compassos	Andamento*
6 – Apaixonado	1-9	104,6*	1-9	82,8*
9 – Fervoroso	1-12	44,4**	1-29	53,7**
48 – Confidencial	1-8	60*	1-8	47,6*

* Colcheia (bpm); ** Semínima (bpm)

De acordo com a Tabela 1, verifica-se que o andamento do Ponteio n° 6 foi reduzido na versão manipulada. Para este ponteio, que já teria um andamento rápido (e caráter enérgico) em minha execução genuína, escolhemos por manipulá-lo a um andamento mais lento, mas que ainda pudesse comunicar o apaixonado e o desesperado. Em contrapartida, para o n° 9, sendo, pelo menos em sua seção inicial, bastante lento, optamos por manipulá-lo a um andamento mais rápido, mas que ainda fosse possível

comunicar o fervoroso e o assombrado. Por fim, para o n° 48, que também teria um andamento moderadamente lento, optamos por manipulá-lo a um andamento ainda mais lento. Por experimento, percebemos que, manipulando-o a um andamento mais rápido, poderíamos facilmente não estar mais comunicando o confidencial e/ou a empatia/compaixão.

2.3 Fase 3 – Procedimento de coleta de dados

A amostra foi constituída de 100 participantes, dos quais denominamos: de Músicos (**M**) a população de professores de música, estudantes de graduação e de pós-graduação (N=50); e, de Não músicos (**NM**; N= 50) a todos aqueles participantes que não tinham formação formal específica em Música, mesmo que pudessem ter alguma experiência musical não formal com música. A coleta de dados foi realizada ao longo de três semanas, e constituiu-se de uma amostra por conveniência, por adesão voluntária no momento de participação. Em função da necessidade de se encontrar o maior número possível de participantes, as coletas ocorreram tanto de maneira coletiva como em situações individuais. Considerou-se que tal procedimento não tenha afetado os resultados, tendo em vista tratar-se sempre do mesmo estímulo (embora as ordens de apresentação fossem randomicamente variadas, para não viciar a amostra no sentido de evitar tendenciosidades na apresentação dos estímulos em uma dada ordem pré-estabelecida).

Os procedimentos de coleta de dados contaram, em cada sessão, com as seguintes etapas:

- (i) Explicação do questionário
- (ii) Calibração da amostra
- (iii) Experimento de escolha forçada sobre estímulos propostos e preenchimento do questionário

Ao início de cada coleta, procedeu-se inicialmente à leitura referente aos procedimentos de coleta: sequencias entre estímulos e preenchimento do questionário, deixando-os à vontade para fazer perguntas sobre o conteúdo ou a forma do preenchimento, visando tirar quaisquer dúvidas dos participantes naquele momento. Foi ainda deixado explícito que não havia escolhas certas ou erradas, pois o fundamental eram as percepções e escolhas dos participantes, uma vez que se estava estudando a

potencialidade de comunicação emocional entre intérprete e ouvintes. A coleta foi precedida de uma etapa de calibração.

A calibração consistiu de um pequeno exercício contendo as mesmas tarefas que os participantes realizariam no momento da coleta de dados. Para tal, utilizamos uma gravação comercial do Ponteio n° 32 (*Com alegria*) de Guarnieri, interpretado pela pianista Laís de Souza Brasil. Nessa calibração, um quadro com apenas três emoções foi proposto (alegria, tristeza e ternura) e os participantes deveriam escolher somente uma delas. Após a escolha da emoção-alvo percebida, eles deveriam optar por uma entre duas versões oferecidas, a saber, Versão 1 (genuína) e Versão 2 (manipulada). A terceira questão da calibração, similarmente ao questionário aplicado na pesquisa, continha o quadro para que os ouvintes escolhessem os aspectos (estruturais e expressivos) que fundamentaram a escolha da emoção selecionada. Concluídos os estímulos e o preenchimento dos questionários, foi realizada uma breve discussão sobre as emoções percebidas. Esse procedimento visou à familiarização dos participantes com as tarefas solicitadas (e, no caso de **NM**, familiarizar-se com os termos estruturais e expressivos), e mostrou-se de certa forma eficiente para aclarar eventuais dúvidas, e mesmo estimular os participantes para a fase subsequente de coleta de dados.

O questionário de coleta de dados contemplou:

- (i) Dados biográficos
- (ii) Questões 1-3 para cada um três ponteios: (a) seleção de dois termos associados à versão escutada (escolha forçada); (b) escolha da melhor versão interpretativa (Versão 1 e Versão 2) e (c) atribuição dos aspectos estruturais e expressivos responsáveis pelas emoções percebidas.

Na primeira parte do questionário foram solicitados dados biográficos dos participantes, contemplando o preenchimento de dados informativos relativos à caracterização do perfil da amostra em termos formação específica na área de Música (ou não), assim como informação sobre idade, sexo, nível de escolaridade e tipo de formação e/ou atuação profissional. Para os participantes que não eram da área da Música, foram incluídas também perguntas sobre suas potenciais experiências com atividades musicais (de tocar/ou estar aprendendo um instrumento musical, ou escutar musical habitualmente, por exemplo). Essas informações visaram a configurar o perfil da amostra.

Na segunda parte do questionário, o participante era solicitado a optar por dois termos presentes em uma grade (vide Figura 10) que mais caracterizassem algum(s) momento(s) percebido(s) ao longo da escuta de cada estímulo. Esses termos contemplavam a indicação expressiva proposta por Guarnieri e o termo escolhido pelo intérprete a partir da tipologia das emoções básicas proposta pela Teoria dos Protótipos de Shaver *et al.* (1987). Três termos suplementares foram escolhidos a partir desta teoria visando fornecer opções que negassem os termos almejados pelo intérprete e/ou pelo compositor. A Figura 10 ilustra a grade de nove termos resultantes empregados na coleta.

Esperançoso	Empatia (compaixão)	Fervoroso
Otimismo	Alívio	Desesperado
Apixonado	Confidencial	Assombrado

Figura 10. Conjunto de termos constantes nos questionários de coleta empregados nas sessões de estímulo.

Conforme já anteriormente mencionado, os termos apaixonado, fervoroso e confidencial correspondem às indicações expressivas sugeridas por Guarnieri. Desesperado, assombrado e empatia/compaixão foram escolhas propostas pelo intérprete. Finalmente, os termos esperançoso, otimismo e alívio foram termos oriundos do diagrama de Shaver *et al.* (1987), considerados inadequados para associação à versão das peças.

Na segunda pergunta da segunda parte do questionário, foi solicitada a escolha entre as duas versões (recortes) da peça: genuína (Versão 1) e manipulada (Versão 2).

A terceira questão continha alternativas referentes a aspectos estruturais (melodia, harmonia, polifonia e ritmo) e expressivos (articulação, andamento, agógica, registro, dinâmica, ressonância e timbre). Nesta questão, o número de escolhas era ilimitado para

cada estímulo. Cabe salientar que para a população **NM**, foi realizada uma exemplificação de cada um dos aspectos estruturais e interpretativos. Uma melodia conhecida (*Parabéns pra você!*) foi cantada e/ou tocada de diversas maneiras, com a participação dos ouvintes inclusive. Em cada exemplo dado, um aspecto era enfatizado: primeiramente era apresentada a melodia dessa canção popular; e daí, posteriormente era acompanhada com ênfase na harmonia ou realizada em polifonia (cânone/imitação). Além disso, a melodia foi cantada em conjunto com os participantes com diferentes modos de articulação, andamento, dinâmica, registro, com exagero na agógica, etc. Para o timbre, foram realizadas diferentes imitações de vozes e sons; e para a ressonância, exemplos como o gritar numa caverna, cantar numa catedral, assim como a ressonância seca/opaca, sem propagação, foram ilustrados. Com esse procedimento de explicação dos termos contidos no questionário, foi possível consolidar, de forma pragmática, alguns conceitos que estavam disponibilizados no instrumento de coleta.

Essas três questões (escolha forçada dos dois termos – opção entre Versão 1 ou 2 – escolha dos parâmetros estruturais/expressivos) foram repetidas para cada um dos três ponteiros. A duração de cada coleta de dados foi em torno de 30 a 40 minutos, contando com o tempo das explicações do questionário e dos termos.

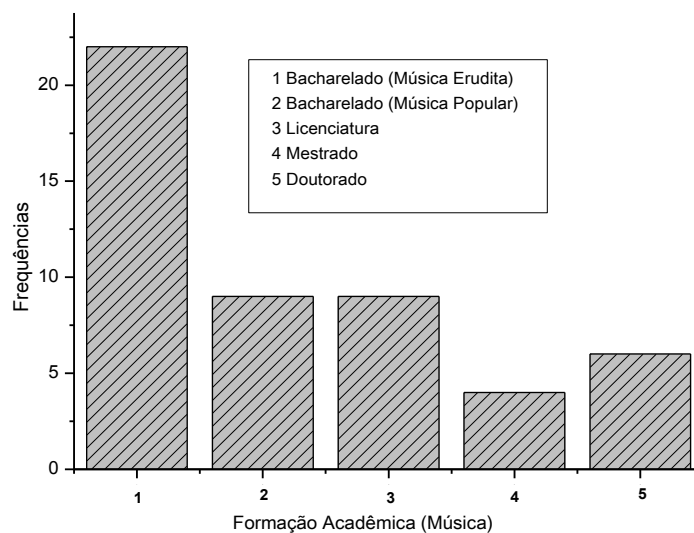
2.4 Fase 4 – Análise dos dados

O tratamento dos dados envolveu a tabulação dos dados, separadamente para as duas populações (**M** e **NM**). Os dados foram organizados por ponteiro, em termos de incidências sobre cada uma das nove opções de emoções e/ou das onze opções de parâmetros de expressão. Os dados foram discutidos por análise estatística descritiva.

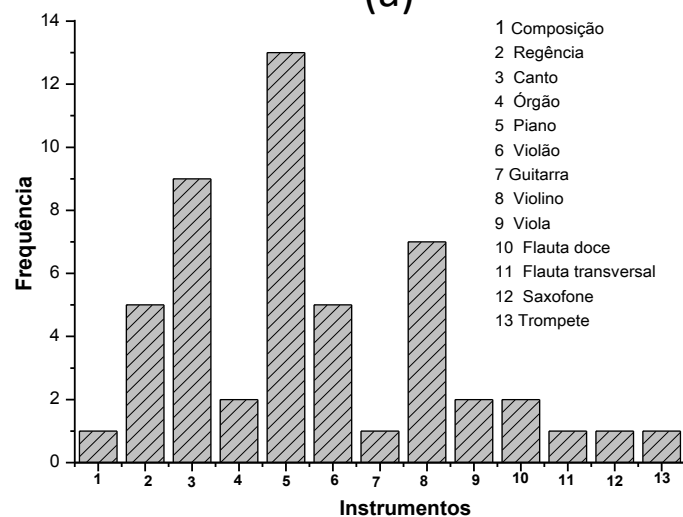
RESULTADOS E DISCUSSÕES

3. RESULTADOS E DISCUSSÕES

A amostra de Músicos é uma população jovem, com idade média de 25,9 (desvio padrão de 8,0), das quais 26 são do sexo masculino e 24, feminino. Quanto à formação, a maioria provem de cursos de Bacharelado em Música Erudita (24 participantes), 9 de Bacharelado em Música Popular, 9 de Licenciatura, e 8 de Pós-Graduação (vide Figura 11). A maioria dos participantes pertence aos cursos de Bacharelado em Piano, em Canto e em Violino.



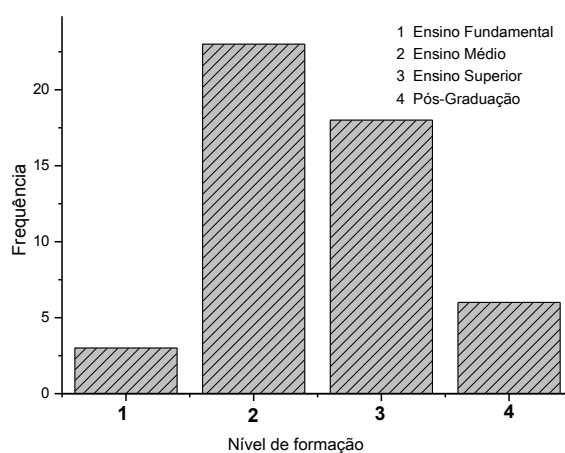
(a)



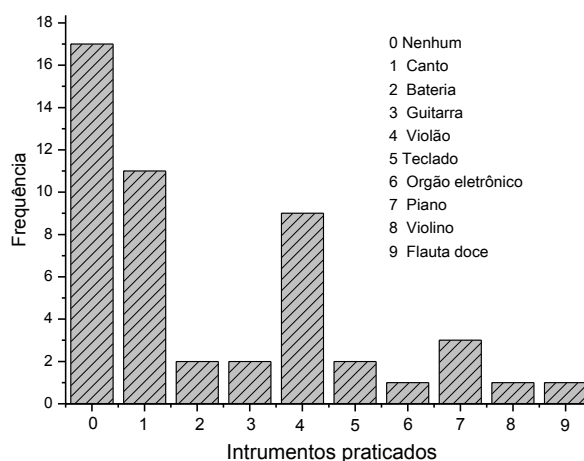
(b)

Figura 11. Caracterização da população de Músicos: (a) Formação acadêmica; (b) Instrumento(s) praticado(s).

A amostra de Não músicos é uma população com idade média de 37,5 (desvio padrão de 17,8; mediana de 33), das quais 26 são do sexo masculino e 24, feminino. Quanto à escolaridade [Figura 12 (a)] a grande maioria dispõe de nível médio e de ensino superior (correspondendo a 23 e 18 incidências, respectivamente). Na amostra de Não músicos, 17 participantes não tocam nenhum instrumento, 11 participantes fazem aulas de canto e/ou atividades corais, e 9 tocam violão. Outros instrumentos praticados são a bateria, a guitarra elétrica e o piano (2 incidências cada), e ainda órgão eletrônico, violino e flauta doce (uma incidência cada).



(a)



(b)

Figura 12. Caracterização da população de Não músicos: (a) Nível de formação; (b) Instrumento(s) praticado(s).

3.1 A percepção dos ouvintes a partir dos estímulos referentes ao Ponteio n° 6

A Figura 13 apresenta os dados de incidência referentes à percepção dos ouvintes, Músicos (M) e Não músicos (NM), das performances do Ponteio n° 6 de Camargo Guarnieri (1907-1993).

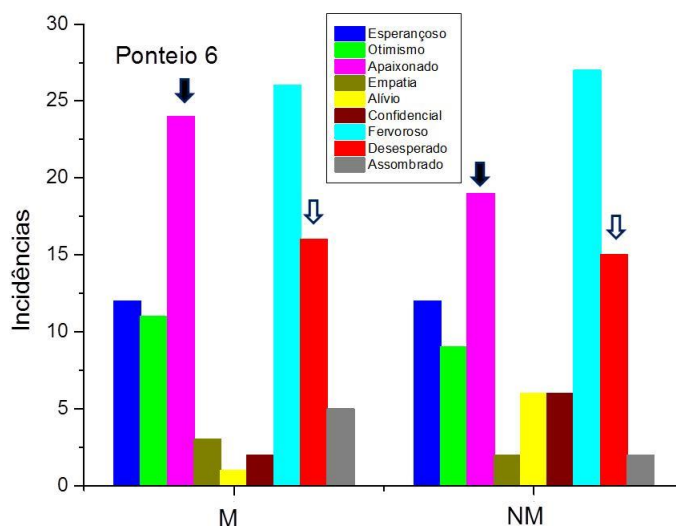


Figura 13. Incidências das emoções atribuídas por M (Músicos; N=50) e NM (Não-músicos; N=50) às performances do Ponteio n° 6 de Guarnieri. As setas preenchidas (escuras) indicam a emoção expressa pelo compositor e aquelas não preenchidas (claras), pelo intérprete.

No Ponteio n° 6, a indicação expressiva solicitada por Guarnieri é **Apaixonado**⁶. Entretanto, minha concepção como intérprete, para este ponteio, continha também a intenção de comunicar **Desesperado**. Conforme mostra a Figura 13, as principais escolhas de emoções dentre o grupo M para esse ponteio foram **Fervoroso** (26 incidências), **Apaixonado** (24 incidências) e **Desesperado** (16 incidências). Dentre o grupo NM (Figura 13), as principais escolhas para o Ponteio n° 6 foram **Fervoroso** (27 incidências), **Apaixonado** (19 incidências), **Desesperado** (15 incidências) e **Esperançoso** (12 incidências). Assim, os resultados indicam que ambas as populações apontaram haver comunicação das emoções pretendidas (sejam as do compositor, sejam as do intérprete), tendo em vista que as mesmas emoções foram escolhidas em um e

⁶ A título de uma melhor visualização do texto neste capítulo, foi adotado o negrito para assinalar as nove opções de termos contidas no questionário. Este procedimento visa frisar as indicações do compositor e do intérprete, assim como as opções dos ouvintes. Porém, quanto o texto trouxer uma alusão conceitual do termo, este será apresentado sem negrito.

outro grupo, e com a mesma ordem de incidências entre elas, embora creio ter havido certa confusão terminológica em relação ao **Fervoroso**.

Como se pode notar na Figura 13, em ambos os grupos a emoção que melhor identificou o Ponteio nº 6 foi **Fervoroso**, correspondendo a 52% dos ouvintes do grupo **M** e 54% do grupo **NM**. De acordo com os dicionários de Língua Portuguesa Aurélio (1975) e Michaelis (1999), a palavra fervoroso pode se aplicar a dois sentidos: (i) Que revela grande fervor e devoção religiosa, que é extremamente piedoso, zeloso e dedicado (ex.: oração fervorosa, discípulo fervoroso); (ii) Ardente, caloroso, entusiasta. Da mesma forma, a palavra fervor, que é o substantivo que possui por qualidade o termo fervoroso, aparece em dois aspectos: (i) Manifestação de grande fé e devoção; Zelo ardente em exercícios de piedade e caridade; (ii) Manifestação de grande entusiasmo e exaltação; calor veemente, ardência, energia e paixão; agitação ativa e contínua. Assim, nessa população investigada (grupos **M** e **NM**), o caráter emocional fervoroso percebido no Ponteio nº 6 parece ter sido associado ao segundo sentido citado pelos dicionários, ou seja, ligado à ideia de paixão, calor ardente, entusiasmo e, talvez, luxúria.

Essa, inclusive, foi a minha expectativa como intérprete para o Ponteio nº 9, após refletir sobre o termo fervoroso indicado pelo compositor. Ao ouvir gravações, analisar a partitura e começar a construir o plano de performance, tive dúvidas quanto ao sentido dessa indicação aí contida. Assim, ponderei que também seria possível relacionar o tema do amor ao termo fervoroso, no sentido de devoção, zelo, piedade e caridade. Não mais o amor *eros*⁷, como no primeiro sentido, e como no caso do Ponteio nº 6, apaixonado. Mas talvez o amor *ágape*: o amor incondicional; zeloso e cuidadoso. Em religiosidade, é esse amor aquele que relaciona Deus e os homens⁸.

⁷A língua grega detém as três principais acepções do Amor: Eros, Fília e Ágape. No senso comum, relacionamos o primeiro ao amor carnal; o segundo à amizade e o último a um amor espiritual. De acordo com Quadros (2011), entre os romanos, a imagem de Eros ganhará no imaginário popular a conotação do menino travesso e desajeitado (a imagem do Cupido) que, com sua flecha, lança os humanos nas mais inacreditáveis paixões (QUADROS, 2011). Conforme Brandão (1996), encontramos ainda outros dois sentidos para Amor-Eros: a união dos opostos e aquilo que poderíamos denominar de perversão. Segundo Pessanha (2009), relacionar a questão do amor Eros pode ter também uma conotação em busca de uma verticalização do amor: a passagem do humano para o divino, baseada em *eros-philia-filosofia*, que se contrapõe à imediata relação amorosa da paixão carnal e busca uma perspectiva que entende que o homem necessitaria ser educado no sentido de orientar-se a um caminho certo.

⁸*Ágape* é o termo grego utilizado por Paulo de Tarso para caracterizar amor associado tanto ao próprio conceito de Deus que é apresentado como pai, como também a condição para a vida cristã. O novo conceito cristão de amor caracteriza-se por apresentar Deus como quem ama a humanidade ao ponto do

A Tabela 2 apresenta o percentual de escolha entre as duas versões apresentadas aos ouvintes, considerando apenas os participantes que optaram por **Fervoroso**, **Apaixonado** e **Desesperado**.

Tabela 2. Percentual de ouvintes que optaram pela Versão 1 ou Versão 2 na atribuição das emoções mais incidentes no Ponteio nº 6 de Guarnieri.

Emoção	Músicos (N = 26)		Não músicos (N = 26)	
	Versão 1 104,6 bpm (Genuína)	Versão 2 82,8 bpm (Manipulada)	Versão 1 104,6 bpm (Genuína)	Versão 2 82,8 bpm (Manipulada)
Fervoroso	46%	54%	65%	35%
Apaixonado	54%	46%	50%	50%
Desesperado	75%	25%	36%	64%

Conforme se observa na Tabela 2, a proposição de duas opções de performances do Ponteio nº 6 (genuína e manipulada) teve um efeito distinto em cada uma das três emoções escolhidas pelos ouvintes. Com relação à escolha de **Fervoroso**, para o grupo **M**, não houve opção de consenso, pois 12 indivíduos optaram pela interpretação genuína, enquanto que outros 14 preferiram a versão manipulada. Já para o grupo **NM**, os números indicaram que 17 ouvintes preferiram a versão genuína (mais rápida), e apenas 9 ouvintes, a manipulada, o que contribui com a suposição de que para essa população a concepção de fervoroso está ligada a ardor e energia. Já o termo **Apaixonado** demonstrou equilíbrio entre as escolhas das duas versões. Em outras palavras, tanto uma versão como (a) outra pôde comunicar tal emoção. No caso de **NM**, a taxa para cada grupo foi de 50%. No caso de **M**, a versão genuína foi escolhida por apenas dois indivíduos a mais que a manipulada. Já a emoção de **Desesperado** mostrou-se bastante interessante em se tratando das escolhas das versões, considerando as incidências de um e de outro grupo. O grupo **M** percebeu o desesperado muito mais na versão genuína, enquanto para **NM** a opção foi a manipulada, ou seja, na versão mais lenta. Em outras palavras, para o grupo **M**, o aspecto da velocidade parece ser vital para que o caráter da peça seja considerado desesperado; e esse andamento em questão é um andamento rápido, contemplado na versão genuína do Ponteio nº 6. Para os **NM**,

sacrifício, mas ao mesmo tempo traz em si a definição grega de força unificadora e harmonizadora da humanidade (ABBAGNANO, 2003, p. 38-41).

singularmente, o andamento mais lento foi considerado aquele que mais transmitiu desespero. Esse resultado, um tanto surpreendente, precisaria ser ainda investigado em pesquisas futuras. Até que ponto essa opção da versão mais lenta para a emoção desespero se configura como uma opção consistente? Caso seja consistente, que parâmetros estruturais e expressivos se evidenciam na óptica dos ouvintes **NM**?

Como intérprete, considerei importante ressaltar para a comunicação da emoção **Apixonado** a articulação em *legato*, a harmonia com pontos de tensão resolvidos acompanhados por mudanças súbitas de dinâmica, e larga ressonância e agógica. Percebo que, quando delimito esses parâmetros, refiro-me especificamente a parâmetros de expressão considerados variáveis por Hastings (2011), e acabei deixando tácitas (e mesmo implícitas) minhas escolhas estruturais⁹. Para o **Desesperado**, como intérprete, considerei importante ressaltar: o andamento rápido; a dinâmica *forte* e *fortissimo*, em especial nas oitavas em registro agudo, o que pode realçar o timbre estridente; forte uso de pedal para uma larga ressonância, que aglomera uma harmonia dissonante, um baixo pedal em registro grave e um ritmo continuamente alterado tanto pela agógica, como pelas mudanças de compasso.

A Figura 14 apresenta os aspectos estruturais e expressivos mais influentes às escolhas das emoções mais incidentes do Ponteio nº 6, segundo as percepções indicadas pelo grupo de ouvintes **M**.

⁹ Hastings (2011) investigou a prática de pianistas *experts* e estudantes, propondo que a notação da tradição de concerto apresenta qualidades fixas (alturas, ritmos, aos quais os músicos não fazem alterações evidentes), variáveis (referentes às indicações de andamento, articulação, dinâmica, fraseado, timing e agógica, que (apresentam) revelam maior variedade na realização) e implícitas (informações inferidas nas qualidades fixas e variáveis em termos de estrutura, harmonia, melodia, ritmo, textura, tradições estilísticas de performance). Segundo o autor (*opus cit.*), para pianistas *experts*, as qualidades variáveis, são entendidas como indicações (dinâmica, articulação, etc.) para comunicar seu sentido em relação ao todo, enquanto que para os estudantes, em função de seu nível de expertise, tendem a reproduzi-las tendo em vista seu significado denotativo, sem estabelecer relação destas para com o todo. Acerca das qualidades implícitas, o autor menciona apenas a existência de formas intuitivas e/ou conscientes de *experts* em demonstrar domínio do conhecimento estrutural e estilístico de uma dada obra musical.

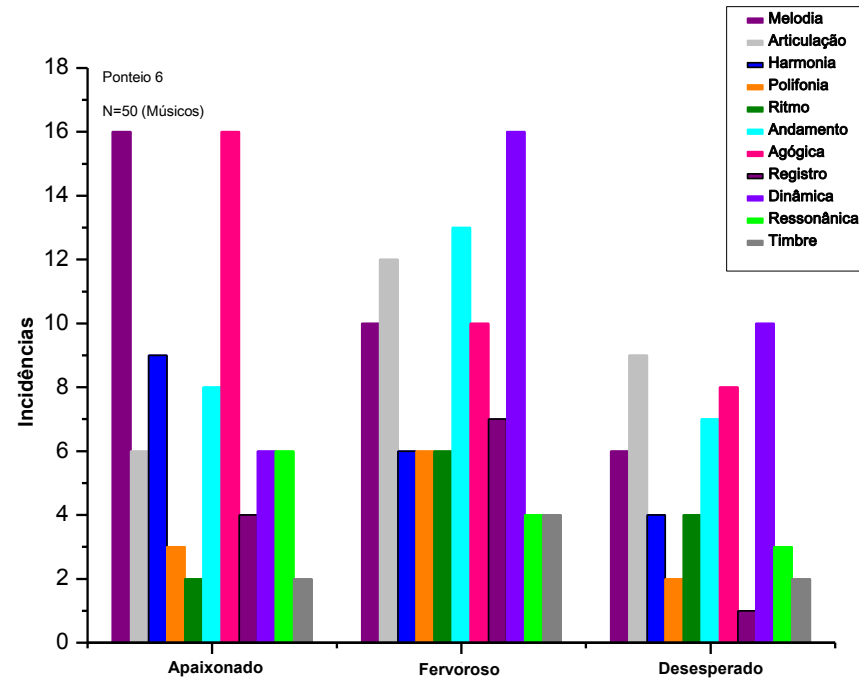


Figura 14. Incidências dos aspectos estruturais e expressivos atribuídos por Músicos (N = 50) às opções **Apassionado**, **Fervoroso** e **Desesperado**, no Ponteio nº 6 de Guarneri.

Na Figura 14, pode-se observar que, para esse grupo de participantes, há saliências distintas entre os parâmetros nas opções **Apixonado**. Assim, enquanto melodia e agógica foram os parâmetros mais escolhidos para caracterizar o **Apixonado**, a dinâmica, o andamento e a articulação foram aqueles mais salientes para aqueles que optaram por **Fervoroso**. Ou seja, minha concepção como intérprete de dinâmica entre *forte*, *fortíssimo* e *forte-fortissimo*, com o andamento rápido e a articulação em *legato* (de frases em textura densas, apesar de essencialmente melódicas) foram comunicadas a esse grupo de ouvintes (**M**). Dessa forma, o *amor fervoroso* aí percebido seria aquele de paixão, de entusiasmo, de calor veemente, enérgico, ardente, turbulento e agitado.

Já em relação à terceira emoção mais citada, **Desesperado**, para esse Ponteio n° 6 (Figura 14), houve uma distribuição mais uniforme (ou seja, com menos picos entre os parâmetros). Entretanto, nas mínimas saliências contidas na opção **Desesperado** (que obteve, nesta população de **M**, dinâmica, articulação, agógica, andamento e melodia, nessa ordem decrescente de incidências) parece ter havido certas semelhanças nas escolhas de recursos estruturais e expressivos comunicados aos ouvintes (vide Figura 14).

A Figura 15 apresenta os aspectos estruturais e expressivos mais influentes às escolhas das emoções mais incidentes do Ponteio n° 6, segundo as percepções indicadas pelo grupo de ouvintes **NM**.

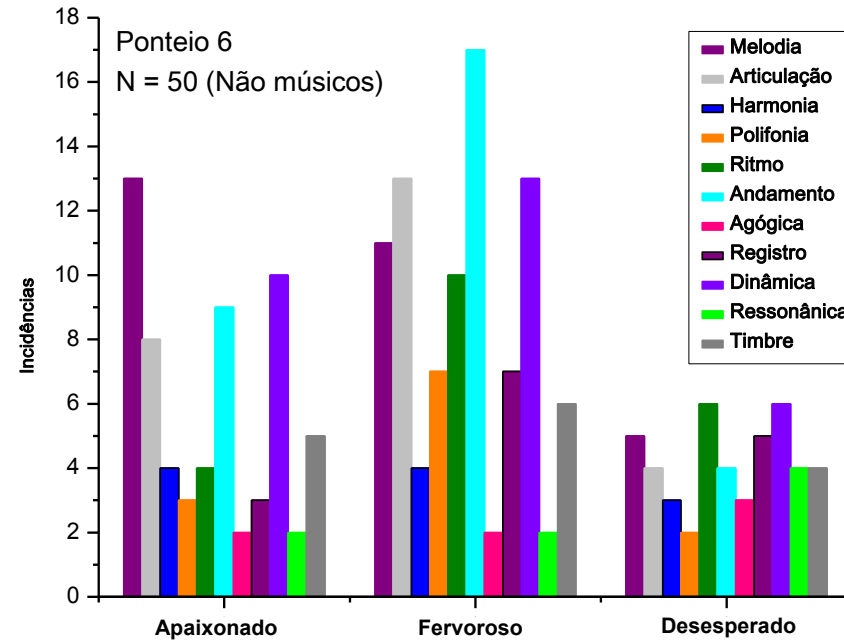


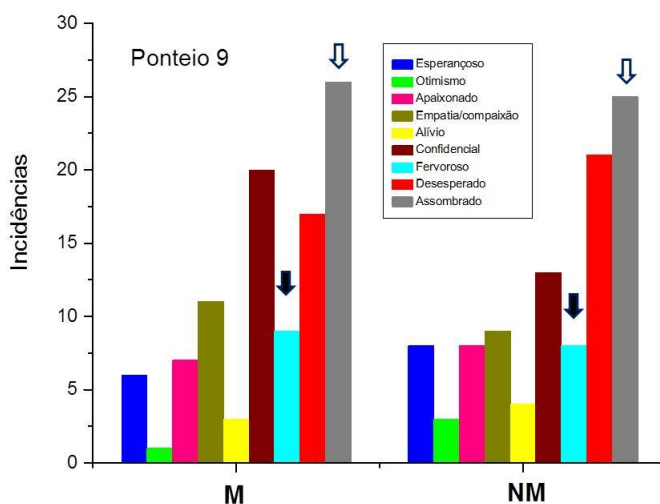
Figura 15. Incidências dos aspectos estruturais e expressivos atribuídos por Não músicos (N = 50) às opções **Apaixonado**, **Fervoroso** e **Desesperado**, no Ponteio n° 6 de Guarneri.

De acordo com a Figura 15, para (os) **NM**, a melodia foi o parâmetro que mais se salientou na escolha da opção **Apaixonado** (13 incidências). Já para **Fervoroso**, houve maior saliência na escolha do andamento (17 incidências), seguido de articulação e dinâmica (com 13 incidências cada). Para a opção **Desesperado** neste grupo (Figura 15), houve também uma distribuição mais uniforme (ou seja, com menos picos entre os parâmetros), assim como ocorrera com a população de **M** (vide Figura 14)

Ao se comparar os resultados dos dois grupos de ouvintes, percebe-se que, para **Fervoroso**, a dinâmica, o andamento e a articulação foram os aspectos mais relevantes na escolha desta emoção. Apenas o número de incidências mudou de um para outro. Em termos do **Apaixonado**, a melodia foi um aspecto em comum para os dois grupos e para **Desesperado**, a dinâmica. Em geral, o que mais ficou em evidência no Ponteio n° 6, para os dois grupos de ouvintes, foi a dinâmica, seguida do andamento, da articulação, da melodia e da agógica.

3.2 A percepção dos ouvintes a partir dos estímulos referentes ao Ponteio n° 9

A Figura 16 apresenta os dados de incidência referentes à percepção dos ouvintes, Músicos (**M**) e Não músicos (**NM**), das performances do Ponteio n° 9 de Camargo Guarnieri (1907-1993).



F

Figura 16. Incidências das emoções atribuídas por **M** (N=50) e **NM** (N=50) às performances do **Ponteio n° 9** de Guarnieri. As setas preenchidas (escuras) indicam a emoção expressa pelo compositor e aquelas não preenchidas (claras), pelo intérprete.

De acordo com a Figura 16, em relação ao Ponteio n° 9, a indicação expressiva proposta pelo compositor é **Fervoroso**. Entretanto, minha concepção como intérprete, para este ponteio, continha também a emoção **Assombrado**. Conforme mostra a Figura 16, as principais escolhas de emoções dentre o grupo **M** para este ponteio foram **Assombrado** (26 incidências), **Confidencial** (20 incidências) e **Desesperado** (17 incidências). Dentre o grupo **NM** (Figura 16), as principais escolhas para o Ponteio n° 6 foram **Assombrado** (25 incidências), **Desesperado** (21 incidências) e **Confidencial** (13 incidências). Assim, os resultados indicam que houve consenso entre os grupos na comunicação de certas emoções, tendo em vista que as mesmas emoções foram aí salientes. A Figura 16 também aponta que **Fervoroso** apresentou baixa incidência, para **M** e **NM**. Esse resultado parece confirmar que, para a população investigada (seja **M** e/ou **NM**), parece ter havido associação ao segundo sentido citado pelos dicionários, conforme anteriormente mencionado (ou seja, ardente, caloroso, e não devoto), e, talvez por esta razão, os ouvintes não indicarem tal termo. Como se pode ainda notar na Figura 16, em ambos os grupos a emoção que melhor identificou o Ponteio n° 9 foi **Assombrado**, correspondendo a 52% dos ouvintes do grupo **M** e 50% do grupo **NM**.

A Tabela 3 apresenta o percentual de escolha entre as duas versões apresentadas aos ouvintes (relativo ao Ponteio n° 9), considerando apenas os participantes que optaram por **Confidencial**, **Desesperado**, **Fervoroso** e **Assombrado**.

Tabela 3. Percentual de ouvintes que optaram pela Versão 1 ou Versão 2 na atribuição das emoções mais incidentes no Ponteio n° 9 de Guarnieri.

Emoção	Músicos (N = 46)		Não músicos (N = 44)	
	Versão 1 44,4 bpm (Genuína)	Versão 2 53,7 bpm (Manipulada)	Versão 1 44,4 bpm (Genuína)	Versão 2 53,7 bpm (Manipulada)
Confidencial	74%	26%	50%	50%
Desesperado	53%	47%	57%	43%
Fervoroso	67%	33%	71%	29%
Assombrado	58%	42%	75%	25%

Conforme se observa na Tabela 3, a proposição de duas opções de performances do Ponteio nº 9 (genuína e manipulada) teve um efeito distinto em cada uma dessas quatro indicações. Com relação à escolha da emoção **Assombrado**, houve um maior consenso, especialmente no grupo **NM**, pela escolha da versão genuína, enquanto em **M**, essa diferença entre as escolhas praticamente não existiu. Em relação à opção pelo **Confidencial**, o grupo **M** demonstrou tendência pela versão genuína (referente a 14 entre os 20 respondentes). Já para o grupo **NM**, não houve opção de consenso, pois o número de incidências entre as duas performances foi idêntico. O termo **Desesperado** demonstrou equilíbrio entre as escolhas das duas versões. Em outras palavras, tanto uma versão como outra pôde comunicar tal emoção. No caso de **M**, a versão genuína foi optada por apenas um indivíduo a mais que a manipulada, enquanto em **NM**, o mesmo ocorreu, mas com a diferença de três indivíduos. Já **Fervoroso** foi preferivelmente escolhido a partir da versão genuína pelos ouvintes de ambos os grupos.

Como intérprete, considerei importantes para a comunicação das emoções tanto **Fervoroso** como **Assombrado** foram: o desenho e o timbre melódico, salientar o desenho melódico, o timbre de cada plano sonoro (baixo pedal, melodia e acompanhamento) com diferenciação de dinâmica entre melodia e acompanhamento, além da larga variação dinâmica entre seções; além disso, procurei também valorizar a harmonia dissonante e reverberante do acompanhamento, a larga ressonância com a utilização de um pedal longo, o andamento lento e o ritmo leve, sem muitos rastros de marcações.

A Figura 17 apresenta os aspectos estruturais e expressivos mais influentes às escolhas das emoções mais incidentes do Ponteio nº 9, segundo as percepções indicadas pelo grupo de ouvintes **M**.

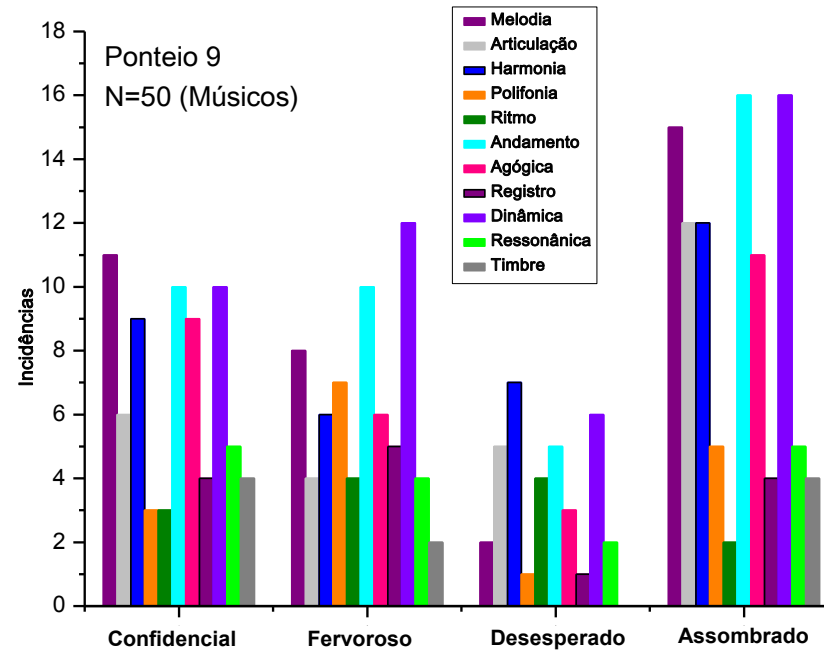


Figura 17. Incidências dos aspectos estruturais e expressivos atribuídos por Músicos (N = 50) às opções **Confidencial**, **Fervoroso**, **Desesperado** e **Assombrado**, no Ponteio nº 9 de Guarneri.

Na Figura 17, pode-se observar que, para esse grupo de participantes, há grande consenso entre os parâmetros escolhidos nas três opções mais incidentes, a saber, **Confidencial**, **Desesperado** e **Assombrado**. Pode-se notar que para cada uma dessas emoções, os aspectos mais relevantes à percepção dos ouvintes foram melodia, andamento e dinâmica. Apenas a ordem do número de incidências entre esses parâmetros é que foi distinto para cada termo emocional. A opção pelo **Fervoroso** foi aquela que apontou parâmetros diferentes, segundo as escolhas dos ouvintes de **M**. Apesar de o andamento e a dinâmica terem sido novamente bastante incidentes, a articulação e a harmonia, também se salientaram, sendo a harmonia o mais escolhido entre todos.

Ou seja, minha concepção como intérprete, considerando especialmente o desenho e o timbre melódico, ao lado da articulação em *legato*, a larga variação dinâmica, tanto entre planos simultâneos como entre seções da obra, e a densidade das dissonâncias harmônicas, foram comunicados aos ouvintes de **M**.

A Figura 18 apresenta os aspectos estruturais e expressivos mais influentes às escolhas das emoções mais incidentes do Ponteio nº 9, segundo as percepções indicadas pelo grupo de ouvintes **NM**.

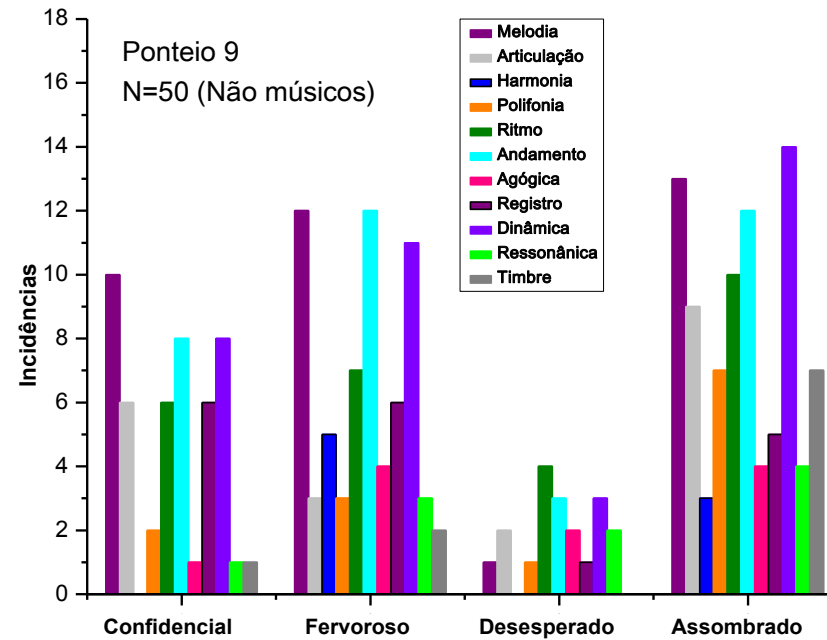


Figura 18. Incidências dos aspectos estruturais e expressivos atribuídos por Não músicos (N = 50) às opções **Confidencial**, **Fervoroso**, **Desesperado** e **Assombrado**, no Ponteio nº 9 de Guarnieri.

De acordo com a Figura 18, para **NM**, novamente a melodia, o andamento e a dinâmica foram os parâmetros que mais se salientaram para a escolha das opções **Confidencial**, **Desesperado** e **Assombrado**. Apenas a ordem do número de incidências entre esses parâmetros é que foi distinto para cada termo emocional. A opção pelo **Fervoroso** foi aquela que novamente apontou uma diferença nos resultados desses parâmetros, em comparação com as demais emoções. Apesar de o andamento e a dinâmica terem sido novamente bastante incidentes, vê-se em lugar da melodia (como no caso das principais emoções) o ritmo como o aspecto mais influente à escolha de **Fervoroso**.

Ou seja, minha concepção como intérprete, considerando especialmente o desenho e o timbre melódico, e a larga variação dinâmica, tanto entre planos simultâneos como entre seções da obra, foram comunicados aos ouvintes de **NM**. Todavia, o ritmo leve, sem muitos rastros de marcações, conforme o meu intuito como intérprete, aparentemente não foi tão bem comunicado ao grupo **NM**, que considerou o ritmo como aspecto mais influente da emoção **Fervoroso**.

Ao se comparar o resultado dos dois grupos de ouvintes, percebe-se que, para **Confidencial**, **Desesperado** e **Assombrado**, a melodia, o andamento e a dinâmica foram os aspectos mais relevantes na escolha destas emoções. Apenas o número de incidências mudou de um para outro. Já para **Fervoroso**, o andamento e a dinâmica foram aspectos comuns aos dois grupos. Houve ainda o ritmo como parâmetro mais incidente segundo **NM**, e articulação e harmonia entre as mais incidentes de **M**. Em geral, o que mais ressaltou no Ponteio nº 9 para ambos os grupos de ouvintes nessas emoções indicadas foi a melodia, seguida da dinâmica e do andamento.

Portanto, considerando as baixas incidências para **Fervoroso** em ambos os grupos, em análise com os aspectos mais relevantes das principais emoções, isto é, que poderiam corroborar para a compreensão de seu sentido espiritual e etéreo, conclui-se que o *amor fervoroso* aí foi novamente compreendido como o fervoroso de paixão, de calor veemente, de entusiasmo, agitado, ardente, enérgico.

3.3 A percepção dos ouvintes a partir dos estímulos referentes ao Ponteio n° 48

A Figura 19 apresenta os dados de incidência referentes à percepção dos ouvintes, Músicos (M) e Não músicos (NM), das performances do Ponteio n° 48 de Camargo Guarnieri (1907-1993).

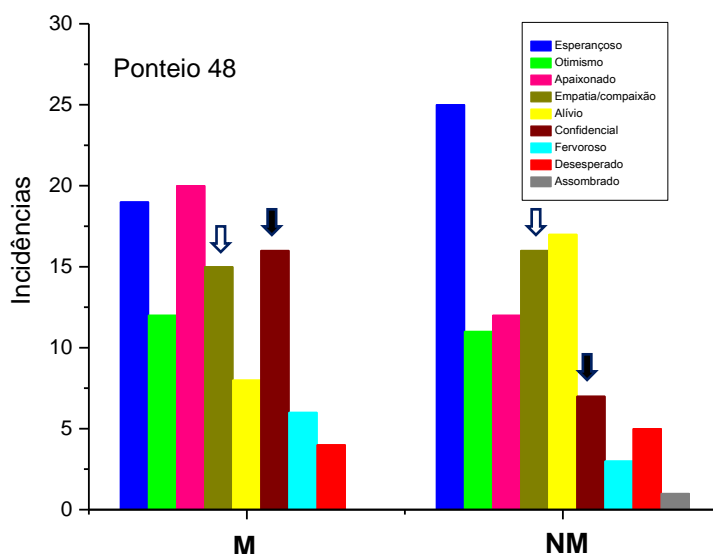


Figura 19. Incidências das emoções atribuídas por M (N=50) e NM (Não músicos; N=50) às performances do Ponteio n° 48 de Guarnieri. As setas preenchidas (escuras) indicam a emoção expressa pelo compositor e aquelas não preenchidas (claras), pelo intérprete.

De acordo com a Figura 19, em relação ao Ponteio n° 48, a indicação expressiva proposta pelo compositor é **Confidencial**. Entretanto, minha concepção como intérprete, para este ponteio, continha também a nuance de **Empatia**, ou **Compaixão**. Conforme mostra a Figura 19, as principais escolhas de emoções dentre o grupo M para esse ponteio foram **Apaixonado** (20 incidências), **Esperançoso** (19 incidências) e **Confidencial** (16 incidências). Dentre o grupo NM (Figura 19), as principais escolhas para o Ponteio n° 48 foram **Esperançoso** (25 incidências), **Alívio** (17 incidências) e **Empatia** (16 incidências). Assim, os resultados indicam que não houve comunicação de emoção segundo a minha expectativa, visto que não houve consenso entre as populações (com exceção de **Esperançoso**), e vendo também que as opções-alvo foram minimamente incidentes.

Como se pode notar na Figura 19, a emoção que melhor identificou o Ponteio n° 48, segundo **M**, foi **Apaixonado**, com 20 incidências, e para **NM**, **Esperançoso**, com 25 incidências. Tais números correspondem a 40% dos ouvintes no caso de **M** e 50% no caso de **NM**. Mesmo assim, o **Esperançoso** a foi a opção predominante, se considerados os dois grupos.

Quanto ao número de incidências das expressões **Confidencial** e **Empatia** neste ponteio, em ambos os grupos, vê-se bastante incidente a emoção **Confidencial** para **M**, ocupando a terceira posição entre os termos mais escolhidos; e bastante incidente a emoção **Empatia** para **NM**, ocupando também a terceira posição entre os termos mais escolhidos. A **Empatia** no grupo **M** contou com 15 ocorrências, ocupando a quarta posição entre os termos mais escolhidos; já o **Confidencial** no grupo **NM** contou com apenas 7 ocorrências, ocupando a sexta posição entre os termos mais escolhidos. Sendo assim, o Ponteio n° 48 foi relativamente mais comunicado a **M** do que a **NM**.

A Tabela 4 apresenta o percentual de escolha entre as duas versões apresentadas aos ouvintes de **M** e **NM**, considerando apenas os participantes que optaram por **Esperançoso**, **Apaixonado**, **Empatia** e **Confidencial**.

Tabela 4. Percentual de ouvintes que optaram pela Versão 1 ou Versão 2 na atribuição das emoções mais incidentes no Ponteio n° 48 de Guarnieri.

Emoção	Músicos (N = 47)		Emoção	Não músicos (N = 44)	
	Versão 1 60 bpm (Genuína)	Versão 2 47,6 bpm (Manipulada)		Versão 1 60 bpm (Genuína)	Versão 2 47,6 bpm (Manipulada)
Esperançoso	68%	32%	Esperançoso	62%	38%
Apaixonado	70%	30%	Alívio	29%	71%
Empatia	20%	80%	Empatia	44%	56%
Confidencial	62%	38%	Confidencial	57%	43%

Conforme se observa na Tabela 4, a proposição de duas opções de performances do Ponteio n° 6 (genuína e manipulada) teve um efeito distinto em cada uma das quatro emoções escolhidas pelos ouvintes de **M**. Percebe-se que houve consenso entre os participantes a respeito de uma ou outra versão. Com relação às escolhas de **Esperançoso**, **Apaixonado** e **Confidencial**, os resultados indicaram que a versão

genuína foi aquela que melhor comunicou tais emoções nesta peça, enquanto que **Empatia** foi melhor percebida a partir da versão manipulada, isto é, a performance cujo andamento é mais lento.

Observa-se, que em cada uma das emoções, o número de indivíduos que preferem a versão manipulada foi relativamente pequeno (6 escolhas). No caso da versão genuína, houve uma distinção no número de sujeitos (**Apaixonado**: 14; **Esperançoso**: 13; **Confidencial**: 10). Para **Empatia**, o resultado foi de apenas 3 escolhas a favor da versão genuína, enquanto para a versão manipulada, 12 escolhas.

A Tabela 4 aponta ainda que, no caso do grupo **NM**, houve consenso entre os ouvintes a respeito das versões escolhidas para as opções **Esperançoso** e **Alívio**. Para **Empatia** e **Confidencial**, nota-se certo equilíbrio entre as opiniões dos participantes. Observa-se 15 indivíduos optando pela primeira versão contra apenas 9 outros em razão da comunicação da emoção **Esperançoso**. Já para **Alívio**, os números apontam 5 indivíduos escolhendo a primeira interpretação e 12 escolhendo a segunda. A diferença entre as incidências das duas versões para a emoção **Empatia** foi de 2 números, enquanto para a emoção **Confidencial**, apenas 1 número.

Os aspectos que considerei importantes para a interpretação de **Confidencial** foram: polifonia (como numa conversa e trocas de confidências), o andamento lento, a dinâmica *piano* e um timbre suave (como um sussurro). Já para **Empatia** foram: polifonia, cuja melodia sugere certas confidências e o contracanto reitera a demonstração de afeto e compaixão, a articulação em *legato*, porém dentro de uma dinâmica *piano*, o andamento lento e o *rubato* no contracanto.

A Figura 20 apresenta os aspectos estruturais e expressivos mais influentes às escolhas das emoções mais incidentes do Ponteio nº 48, segundo as percepções indicadas pelo grupo de ouvintes **M**.

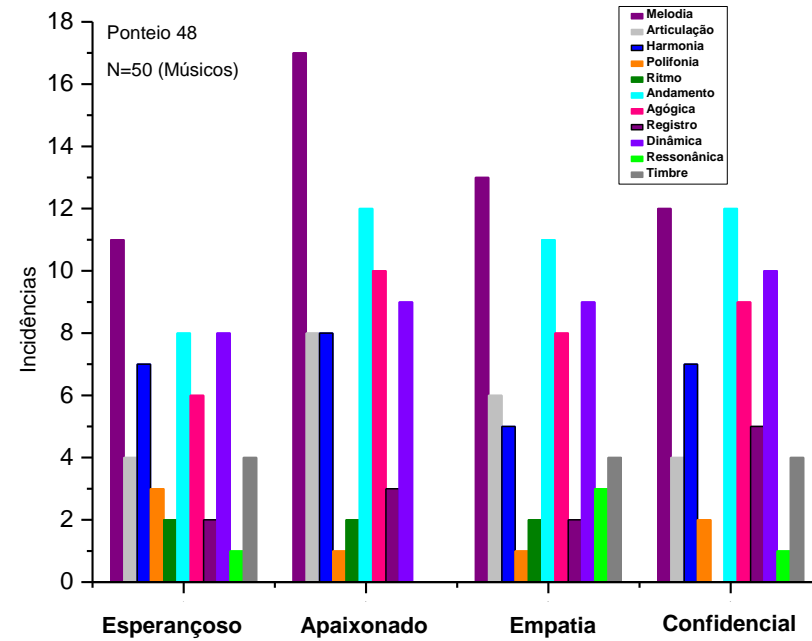


Figura 20. Incidências dos aspectos estruturais e expressivos atribuídos por Músicos (N = 50) às opções **Esperançoso**, **Empatia**, **Alívio** e **Confidencial**, no Ponteio n° 48 de Guarneri.

Na Figura 20, pode-se observar que, para esse grupo de participantes, há grande consenso entre os parâmetros escolhidos nas três opções mais incidentes, a saber, **Esperançoso**, **Empatia** e **Confidencial**. Pode-se notar que para cada uma dessas emoções, os aspectos mais relevantes à percepção dos ouvintes foram melodia, andamento e dinâmica. Apenas a ordem do número de incidências entre esses parâmetros é que foi distinto para cada termo emocional. A opção **Apaixonado** foi aquela que apresentou uma alteração de um dos parâmetros, segundo as escolhas dos ouvintes de **M**. Apesar de a melodia e o andamento terem sido novamente bastante incidentes, vê-se também a *agógica/rubato* entre os aspectos mais incidentes.

A Figura 21 apresenta os aspectos estruturais e expressivos mais influentes às escolhas das emoções mais incidentes do Ponteio nº 48, segundo as percepções indicadas pelo grupo de ouvintes **NM**.

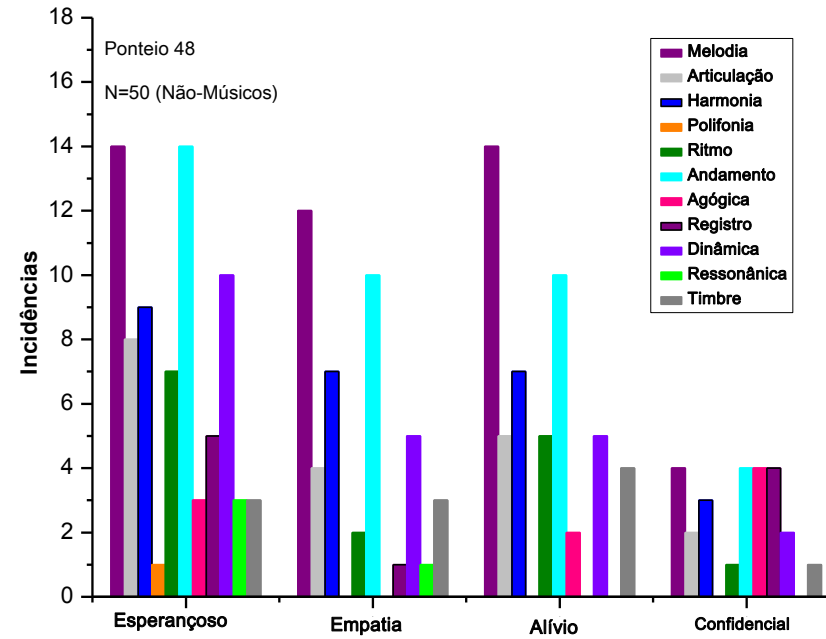


Figura 21. Incidências dos aspectos estruturais e expressivos atribuídos por Não músicos (N = 50) às opções de **Esperançoso**, **Empatia**, **Alívio** e **Confidencial**, no Ponteio nº 48 de Guarneri.

De acordo com a Figura 21, para **NM**, novamente a melodia e o andamento foram os parâmetros mais salientes em comum nas escolhas das quatro opções listadas. Apenas a ordem do número de incidências entre esses parâmetros é que foi distinto para cada termo emocional. Além desses dois aspectos, vê-se em **Esperançoso** o parâmetro da dinâmica; em **Alívio** e **Empatia**, a harmonia; e em **Confidencial**, vemos a agógica/*rubato* e o registro.

Ao se comparar o resultado dos dois grupos de ouvintes, percebe-se que, para **Esperançoso**, a melodia, o andamento e a dinâmica foram os aspectos mais relevantes na escolha desta emoção. Considerado agora as demais opções, vemos que a melodia e o andamento são aspectos bastante incidentes em comum a todas. Além desses dois, vemos também aspectos como agógica/*rubato*, harmonia e registro como opções mais incidentes.

Ou seja, minha concepção como intérprete, considerando especialmente o andamento, o *rubato* e a dinâmica foram comunicados aos ouvintes de **M**. Entretanto, pouco se percebeu do aspecto da polifonia, talvez a principal razão seja a ausência maiores incidências das emoções propostas (**Confidencial** e **Empatia**).

3.4 Associações de tristeza e de alegria com as emoções atribuídas

Conforme salientado anteriormente, a literatura (por exemplo, EKMAN *et al.*, 1982b; SHAVER, 1987) propõe a existência de combinações/misturas de emoções. Se retomarmos a Figura 13, no início deste capítulo, e observarmos no detalhe as escolhas dos participantes **M** e **NM** em relação ao Ponteiro nº 6, percebemos que emoções como **Empatia** e **Assombrado** tiveram pouca incidência na amostra investigada. A Tabela 5 apresenta a incidência do conjunto das emoções e sua classificação associadas às nuances de alegre e de triste, tendo em vista o modelo de Shaver *et al.* (1987)¹⁰.

¹⁰ Reitera-se que as conotações pertencentes à classe do amor (**Apixonado** e **Empatia**) foram aqui excluídas, e também **Fervoroso**, por não pertencerem a nenhuma classe apresentada no modelo. Somente aquelas que derivam de alegria ou tristeza foram aqui discutidas.

Tabela 5. Percentual das associações de tristeza e de alegria nas emoções escolhidas do Ponteio n° 6, a partir do modelo de Shaver *et al.* (1987).

Emoção	Classificação segundo Shaver <i>et al.</i> (1987)	M	NM
Esperançoso	Alegria	26%	25%
Otimismo	Alegria	23%	18%
Alívio	Alegria	2%	12%
Confidencial	Tristeza	4%	12%
Desesperado	Tristeza	34%	29%
Assombrado	Tristeza*	11%	4%

***Assombrado** (medo) foi classificado no âmbito da tristeza, tendo em vista a proximidade de sua disposição no modelo de Shaver *et al.* (1987).

Somando os resultados de ambas as polaridades de emoções, chegamos, em **M**, a uma porcentagem de 51% de comunicação de uma emoção associada à alegria e 49% de comunicação de uma emoção derivada de tristeza. Em **NM**, a porcentagem demonstrou 55% para o âmbito da alegria e 45% para o âmbito da tristeza. Isso demonstra que não se observa nessas opções uma tendência clara de associação de um amor percebido como mais alegre ou mais triste.

Com relação ao Ponteio n° 9, a Tabela 6 aponta o percentual de emoções atribuídas e aqui categorizadas em alegria e tristeza¹¹.

Tabela 6. Percentual das associações de tristeza e de alegria com emoções escolhidas do Ponteio n° 9, a partir do modelo de Shaver *et al.* (1987).

Emoção	Classificação segundo Shaver <i>et al.</i> (1987)	M	NM
Esperançoso	Alegria	8,22%	10,81%
Otimismo	Alegria	1,37%	4,05%
Alívio	Alegria	4,11%	5,41%
Confidencial	Tristeza	27,39%	17,57%
Desesperado	Tristeza	23,29%	28,38%
Assombrado	Tristeza*	35,62%	33,78%

***Assombrado** (medo) foi classificado no âmbito da tristeza, tendo em vista a proximidade de sua disposição no modelo de Shaver *et al.* (1987).

Com a soma das incidências de ambas as categorias, vemos que, em **M**, houve uma porcentagem de 13,7% de incidências à alegria, e 86,3% à tristeza. Já em **NM**, as

¹¹ As conotações pertencentes à classe do amor (**Apaixonado** e **Empatia**) foram aqui excluídas assim como para **Fervoroso**, por não pertencerem a nenhuma classe apresentada no modelo.

porcentagens apontaram 20,27% ao âmbito da alegria, e 79,73% ao da tristeza. Considerando os dados da Tabela 6, podemos constatar que a nuance triste prepondera largamente. Em outras palavras, o amor expresso pelo Ponteio nº 9 é o amor triste.

A Tabela 7 apresenta a categorização das emoções atribuídas pelos ouvintes associadas à alegria e à tristeza.

Tabela 7. Percentual das associações de tristeza e de alegria com emoções escolhidas do Ponteio nº 48, a partir do modelo de Shaver *et al.* (1987).

Emoção	Classificação segundo Shaver <i>et al.</i> (1987)	M	NM
Esperançoso	Alegria	32,2%	37,88%
Otimismo	Alegria	20,34%	16,66%
Alívio	Alegria	13,56%	25,76%
Confidencial	Tristeza	27,12%	10,61%
Desesperado	Tristeza	6,78%	7,58%
Assombrado	Tristeza*	0%	1,51%

***Assombrado** (medo) foi classificado no âmbito da tristeza, tendo em vista a proximidade de sua disposição no modelo de Shaver *et al.* (1987).

De acordo com Tabela 7, em **M** há de 66,1% associado da alegria, e 33,9% a tristeza. Já em **NM**, vê-se 80,3% à alegria, e 19,7% à tristeza. De uma forma geral predominou uma polarização de associações com a alegria. Um questionamento que surge é o que será que sugeriu alegria aos Não músicos, visto que a compaixão é associada por Shaver *et al.* (2001) a uma emoção triste.

3.5 Comparação entre os três estímulos

A distribuição entre as emoções atribuídas apresenta um perfil semelhante entre **M** e **NM** para os Ponteios nºs 6 e 9, sendo as emoções **Fervoroso**, **Apaixonado** e **Desesperado** as maiores tendências do Ponteio nº 6 e **Confidencial**, **Desesperado** e **Assombrado** no Ponteio nº 9, sendo esses dois ponteios, portanto, os mais comunicados em termos de consenso. No entanto, com relação ao Ponteio nº 48, enquanto para **M** observa-se uma distribuição bastante homogênea entre as incidências das diversas opções de emoção, verifica-se um tendência pela opção de certas emoções entre os **NM**, realçadas as emoções **Esperançoso**, **Empatia** e **Alívio**. Em outras palavras, houve consenso entre os grupos na percepção de termos específicos nos Ponteios nºs 6 e 9,

ainda que nem sempre aquelas que faziam parte da minha expectativa como intérprete. A Tabela 8 resume o percentual das duas emoções concebidas a serem comunicadas, percebidas por ambas populações investigadas.

Tabela 8. Percentual de participantes que optaram pelas emoções concebidas pelo intérprete e pelo compositor.

População	Ponteio n° 6	Ponteio n° 9	Ponteio n° 48
	Apixonado Desesperado	Fervoroso Assombrado	Confidencial Empatia
M	40	35	31
NM	34	33	23

De acordo com a Tabela 8, considerando somente as duas emoções propostas para o Ponteio n° 6, a saber, **Apixonado** (compositor) e **Desesperado** (intérprete), o índice de comunicação nessa peça foi de 40% da parte de **M** e 34% da parte de **NM**. Desse total, 8 dentre 50 participantes (**M**) escolheram ambas as emoções; e apenas 4 de **NM** escolheram ambas as emoções.

Em relação às duas emoções propostas para o Ponteio n° 9, a saber, **Fervoroso** (compositor) e **Assombrado** (intérprete), o índice de comunicação nessa peça foi de 35% da parte de **M** e 33% da parte de **NM** (vide Tabela 8). O número de participantes que escolheram ambos os termos foi de apenas 3 participantes para cada grupo investigado. Portanto, comparando as porcentagens aqui apontadas com aquelas do Ponteio n° 6, pode-se constatar que este foi o melhor comunicado entre todos segundos minhas expectativas, apesar de o Ponteio n° 9 ter tido um bom índice de comunicação de emoções pretendidas.

Levando em conta as duas emoções propostas para o Ponteio n° 48, a saber, **Confidencial** e **Empatia**, o índice de comunicação nessa peça foi de 31% da parte de **M** e 23% da parte de **NM**, conforme apresentado na Tabela 8. Desse total, 5 de **M** escolheram ambas as emoções; e apenas 1 dentre os **NM**. Este foi de fato o ponteio menos comunicado.

Considerando as incidências sobre parâmetros estruturais e expressivos escolhidas pela população investigada, pode-se apontar que a melodia, o andamento e a dinâmica foram os aspectos musicais mais perceptíveis e relevantes às escolhas dos dois grupos

nos três ponteios. Considerando a totalidade de aspectos indicados pelos ouvintes aqui investigados nas escolhas das emoções nas três peças, vemos que melodia obteve 17,06% de incidências, andamento, 14,75% e dinâmica, 14,11%.

Em termos de aspectos estruturais e expressivos, levando em conta a totalidade das incidências desses aspectos para o Pontείο nº 6 (entre os **M**), constatou-se que 14,33% foram para a melodia, 13,73% para a agógica e 13,43% para a dinâmica. Para os **NM**, vemos que 16,41% optaram pela melodia, 15,8% pela dinâmica e 14,59% pelo andamento.

Em relação ao Pontείο nº 9, considerando a totalidade das incidências entre os aspectos aí presentes para o grupo e Músicos, 15,45% indicaram a dinâmica, 13,61% a melodia e 13,35% a andamento. Para os Não músicos, vemos que 17,81% foram incidências à melodia, 15% à dinâmica e 14,06% ao andamento.

Para os **M**, tendo em vista a totalidade das incidências entre os aspectos presentes no Pontείο nº 48, 20,11% escolheram a melodia, 16,67% o andamento e 13,51% a dinâmica. Para os **NM**, foi observado que 20,55% indicaram a melodia, 17,18%, o andamento e 11,96% a harmonia.

Em relação às duas versões propostas, o grupo **NM** apontou ligeira preferência por uma versão em detrimento da outra, a saber: para o Pontείο nº 6, obteve-se uma taxa de 55% para a primeira versão e 45% para a segunda; no Pontείο nº 9, 56% e 44%, respectivamente. Já para o Pontείο nº 48, não se obteve preferência, pois houve o mesmo número de incidências para ambas as versões.

Já entre o grupo **M**, vê-se que as opções de versões disponíveis foram indiferentes para a comunicação dos Ponteios nº 6 e 9. No Pontείο nº 48, houve um maior consenso entre os ouvintes a respeito da primeira versão, tendo obtido 64% de incidências.

É possível salientar que as manipulações aqui disponibilizadas como estímulo, parecem não ter desconstruído a obra musical, considerando em especial as propostas emocionais do compositor e do intérprete, visto, a partir dos resultados das incidências por parte dos ouvintes, que tanto uma como outra versão comunicaram intenções expressivas. Foi importante, entretanto, a estratégia de apresentar duas versões porque houve uma tendência dos **NM** preferirem a versão mais lenta, ou seja, parece que para esse grupo de ouvintes foi mais fácil perceber os parâmetros musicais a partir de uma versão um pouco mais lenta do Pontείο nº 6 para indicar a emoção **Desesperado**.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como intérprete, o desafio de aprender as peças para registrá-las, tendo em mente tipologias de amor a partir de indicações expressivas e estruturais, implicou um posicionamento relativamente diferenciado na preparação dessas obras. O meu processo de aprendizagem é comumente mais indutivo que dedutivo, ou seja, no meu repertório habitual, meu modo de estudar privilegia primeiramente a descoberta da peça por construção constante. Na preparação desses ponteios para essa pesquisa, persegui um aprofundamento crescente, com idas e vindas deliberadas entre o estabelecimento de decisões interpretativas e o planejamento do que eu estava perguntando no instrumento de investigação. Esses dois tipos de práticas distintas, que a princípio me limitaram, me fizeram aos poucos me acostumar com a dinâmica desse procedimento investigativo.

Dos três ponteios investigados, o Ponteio nº 6 foi aquele melhor comunicado em ambos os grupos em termos de emoções pretendidas e percebidas, enquanto no Ponteio nº 48, as emoções pretendidas foram menos reconhecidas pelos ouvintes de ambos os grupos investigados. Para os Ponteios nºs 6 e 9, a melodia, o andamento e a dinâmica foram os aspectos musicais mais perceptíveis e relevantes nas escolhas dos dois grupos investigados.

Em se tratando das tipologias adicionadas às indicações do compositor (desesperado, assombrado e empatia), foi interessante observar que, destas três indicações (como intérprete), duas delas foram comunicadas, a saber, desesperado e assombrado. Estes termos podem ter sido melhor percebidos, talvez, pelos ouvintes através da atmosfera musical, do ambiente evocado pela organização estrutural e expressiva dos aspectos musicais. Por outro lado, o termo empatia/compaixão no Ponteio nº 48, na concepção do intérprete deveria ser de valorizar o contraponto. No entanto, isso não pareceu ser o foco de atenção em ambos os grupos investigados. Não se pode negligenciar que minhas escolhas interpretativas para esse ponteio possam ter ficado mais restritas ao aspecto estrutural que expressivo, o que, por sua vez, limitaria a possibilidade de comunicação da emoção pretendida.

Ao analisar o grau de pertinência de tipologias de amor como possibilidades de comunicação dos ponteios estudados, conclui-se que para dois ponteios dentre os três investigados, essas tipologias foram bastante pertinentes. Nesse sentido, foi importante ressaltar a problemática de significados distintos que podem ser sugeridos para a indicação de fervoroso. Esse termo foi adequado mais para o Ponteio nº 6 (apaixonado)

que para a sugestão expressiva no Ponteio n° 9 em ambos os grupos. Isso aponta que a questão semântica, embora importante, acaba limitando a comunicação do potencial expressivo e emocional da obra musical.

Considero importante que essa temática de Música e Emoção possa continuar a ser perseguida por instrumentistas em Práticas Interpretativas, tendo em vista que, a partir do intérprete, possa-se definir melhor aspectos ainda muito complexos e tácitos que fazem parte da prática artística, mas que não é disponível a ser investigada na perspectiva de ouvintes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. In: A Bíblia de Jerusalém (São Paulo, Paulus, 3ª Ed., 2004). São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- BRANDÃO, J. S. *Mitologia Grega I*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CAMPBELL, I. G. *Basal emotional patterns expressible in music*. American Journal of Psychology, vol. 55, p. 1-17. 1942.
- CLARKE, E. F. *Imitating and evaluating real and transformed musical performances*. Music Perception, vol. 10 (3), p. 317-341. 1993.
- DISSANAYKE, E. *If Music is the Food of Love, What About Survival and Reproductive Success?* MusicæScientiæ Special Issue, p. 169-195. 2008.
- EKMAN, P. *Methods for measuring facial action*. In: SCHERER, K. R.; EKMAN, P. (Eds.), *Handbook of methods in nonverbal behavior research*, p. 45-135. New York: Cambridge University Press, 1982b.
- _____. *An argument for basics emotions*. Cognition & Emotion, vol. 6. p. 169-200. 1992.
- EKMAN, P.; FRIESEN, W. V. *Hand Movements*. Journal of Communication, vol. 22, p. 353-374. Dezembro, 1972.
- EKMAN, P.; FRIESEN, W. V.; SORENSON, E. R. *Pan-cultural elements in facial displays of emotions*. Science, vol. 164 (3875), p. 86-88. 1969.
- EKMAN, P.; FRIESEN, W. V.; ELLSWORTH, P. C. *Emotion in the human face*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1982b.
- FEHR, B.; RUSSELL, J. A. *Concept of emotion viewed from a prototype perspective*. Journal of Experimental Psychology, vol. 113, p. 464-486. 1984.
- _____. *The concept of love viewed from a prototype perspective*. Journal of Personality and Social Psychology, vol. 60 (3), p. 425-438. Março, 1991.
- FIALKOW, N. *The Ponteios of Camargo Guarnieri*. 122f. Tese (Doctor of Musical Arts). The Peabody Institute, John Hopkins University, Baltimore, 1995.
- FRIJDA, N. H. *The emotions*. New York: Cambridge University Press, 1986.
- FROMM, E. *The art of loving*. New York: Harper & Row, 1956.
- GABRIELSSON, A. *The performance of music*. In D. Deutsch (Ed.), *The psychology of music* (2nd ed., p. 501-602). San Diego, CA: Academic Press, 1999.
- GABRIELSSON, A., JUSLIN, P. N. *Emotional expression in music performance: between the performer's intention and the listener's experience*. Psychology of Music, vol. 24, p. 68-91. 1996.
- _____. *Emotional expression in music*. In R. J. Davidson, K. R. Scherer, H. H. Goldsmith (Eds.), *Handbook of affective sciences*, p. 503-534. New York: Oxford University press, 2003.
- GABRIELSSON, A.; LINDSTROM, E. *The role of structure in the musical expression of emotions*. In: Handbook of music and emotion: Theory, research, applications. JUSLIN, P. N. (Ed); SLOBODA, J. A. Oxford University Press, p. 367-400. 2010.

GERLING, C. C.; SANTOS, R. A. T. *Intended versus perceived emotion*. In: Proceedings of the international symposium on performance science. WILLIAMON, A.; COIMBRA, D. (Ed.). Porto: AEC, p. 233-238. 2007.

_____. *A comunicação da emoção na prática musical: reflexões e pesquisas*. Cognição Artes Musicais, vol. 4, p. 41-48, 2010.

_____. *Variações nas repetições no Ponteio n.º. 45 de Guarnieri: inflexões rítmicas e de dinâmica na performance de pianistas e estudantes*. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM): Natal, 2013.

_____. *As conexões entre música e emoção sob perspectivas psicológicas, filosóficas e estéticas*. In: R. C. de Araújo & D. Ramos (Orgs.). Estudos sobre motivação e emoção em cognição musical, p. 13-44. Curitiba: Editora da UFPR, 2015.

GERLING, C. C.; SANTOS, R. A. T., DOMENICI, C. *Reflexões sobre interpretações musicais de estudantes de piano e a comunicação de emoções*. Música Hodie, vol. 8, p. 11-25. 2008a.

_____. *As intenções e percepções da emoção nas interpretações musicais de um Prelúdio de J.S. Bach*. In: *Cognição Musical: aspectos multidisciplinares*. MEDEIROS, B. R. De; NOGUEIRA, M. (Orgs). São Paulo: Paulistana, p. 28-34. 2008b.

_____. In: WILLIAMON, A.; PRETTY, S.; BUCK, R. (Eds.). *Proceedings of the international symposium on performance science* (p. 451-456). Auckland: AEC. 2009.

GOLEMAN, D. *Emotional Intelligence*. Boston, Jul 1997.

GOYCOOLEA, M.; LEVY, R.; RAMIREZ, C. (2013). *Central Auditory Processing: Are the emotional perceptions of those listening to classical music inherent in the composition or acquired by the listeners?* Informa Healthcare: Acta Oto-Laryngologica, vol. 133 (4), p. 390-393. 2013.

GRAY, J. A. *The whole and its parts: Behaviour, the brain, cognition and emotion*. Bulletin of the British Psychological Society, vol. 38, p. 99-112. 1985a.

_____. *Anxiety and the brain: Pigments aren't color names*. Bulletin of the British Psychological Society, vol. 38, p. 299-300. 1985b.

GUARNIERI, C. *Meio século de nacionalismo*. Caderno de Música, vol. 7, p. 8-11. São Paulo, 1981.

HASTINGS, C. *How expert pianists interpret scores: A hermeneutical model of learning*. International Symposium on Performance Science. Disponível em: <<http://www.performancescience.org/ISPS2011/Proceedings/Rows/062Hastings.pdf>> Acesso em 23/02/2017.

HATFIELD, E.; RAPSON, R. L. *Love*. In CRAIGHEAD, W. E.; NEMEROFF, C. B. (Eds.). *The concise Corsini encyclopedia of psychology and behavioral science*. New York: John Wiley & Sons, p. 898-901. 2000.

HATFIELD, E.; WALSTER, G. W. *A New Look at Love*. Lantham, MA: University Press of America, 1978.

HEVNER, K. *Expression in music: a discussion of experimental studies and theories*. Psychological Review, vol. 42 (2), p. 186-204. Março, 1935.

- IZARD, B. S.; IZARD, C. E. *Play Is the Thing That Brings It all Together emotion*. Neuroscience and Behavioral Physiology, vol. 16, p. 2015-2019. Junho, 1977.
- JACK, R.E.; GARROD, O.G.B & SCHYNS, P.G. *Dynamic Facial Expressions of Emotion Transmit an Evolving Hierarchy of Signals over Time*. Current Biology, vol. 24(2), p. 187-192. 2014.
- JAMES, W. *What is an emotion?* Mind, vol. 9, p. 188-205. 1884.
- JUSLIN, P. N. *Emotional communication in music performance: a functionalist perspective and some data*. Music Percept., vol. 14, p. 383–418. 1997.
- _____. *Cue utilization in communication of emotion in music performance: Relating performance to perception*. Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance, vol. 26, p. 1797-1813. 2000.
- _____. *Communicating emotion in music performance: A review and theoretical framework*. In: P. N. JUSLIN, J. A. SLOBODA (Eds.). *Music and emotion .Theory and research* (p. 309-307). Oxford University press: Oxford, 2001.
- _____. *Five facets of musical expression: a psychologist's perspective on music performance*. Psychology of Music, vol. 31 (3), p. 273-301. Oxford University press: Oxford, 2003.
- _____. *What does music express? Basic emotions and beyond*. Frontiers in Psychology, vol. 4, article 596, p. 1-13. Oxford University press: Oxford, 2013.
- JUSLIN, P. N.; LAUKKA, P. *Improving emotional communication in music performance through cognitive feedback*. Musicae Scientiae, vol. 4, p. 151-183. Oxford University press: Oxford, 2000.
- _____. *Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code?* Psychol. Bull. vol. 129, p. 770–814. 2003.
- _____. *Expression, perception, and induction of musical emotions: a review and a questionnaire study of everyday listening*. J. New Music Res. vol. 33, p. 217–238. 2004.
- JUSLIN P. N.; MADISON G. *The role of timing patterns in recognition of emotional expression from musical performance*. Music Percept., vol. 17, p. 197–221. 1999.
- JUSLIN, P. N.; SLOBODA, J. A. (Eds.) *Music and Emotion Theory, research and applications*, p. 3-12. Oxford: Oxford University press, 2001.
- _____. *Introduction: aims, organization, and terminology*. In: P. N. JUSLIN, J. A. SLOBODA (Eds.) *Handbook of music and emotion*. Theory, research and applications (p. 453-489). Oxford University press: Oxford, 2010.
- JUSLIN, P. N.; TIMMERS, R. *Expression and communication of emotion in music performance*. In P. N. JUSLIN & J. A. SLOBODA, (Eds.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (p. 453-489). New York: Oxford University Press, 2010.
- KELLEY, H. H. *Love and commitment*. In KELLEY, H. H. et al. (Eds.), *Close relationships*, p. 265-314. New York: Freeman, 1983.
- KEMPER, T. D. *A social interactional theory of emotions*, p. 283-309. New York: Wiley, 1978.

KREUTZ, G. *Basic emotions in music*. In C. WOODS, C.; LUCK, G.; BROCHARD, R.; SEDDON, F.; SLOBODA, J. A. (Eds.) *Proceedings of the Sixth International Conference on Music Perception and Cognition*, CD-rom. Keele University, UK, agosto, 2000.

DE LAGARDE, S. G. *Trois grands compositeurs: Chabrier, Debussy, Ravel. L'Esthétique de la musique française, ses relations avec le Symbolisme et l'Impressionisme*. Rapport de Recherche bibliographique. ENSSIB, 1999. Disponível em: <<http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/61752-trois-grands-compositeurs-chabrier-debussy-ravel-l-esthetique-de-la-musique-francaise-ses-relations-avec-le-symbolisme-et-l-impressionnisme.pdf>>. Acessado em 08.03.2017.

LEE, J. A. *A typology of styles of loving*. *Personality and Social Psychology Bulletin*, vol. 3, p.173-182. 1977.

LEECH-WILKINSON, D. *Expressive gestures in Schubert singing on record*. *Nordisk Estetisk Tidskrift*, vol. 33/34, p. 50-70. 2006.

LINDSTRÖM E. *The contribution of immanent and performed accents to emotional expression in short tone sequences*. *J. New Music Res.*, vol. 32, p. 269–280. 2003.

LISBOA, C. A. *A importância do intérprete e a percepção do ouvinte: um estudo das emoções em música a partir da obra Piano Piece de Jmary Oliveira*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, 2008.

MASLOW, A. H. *Deficiency motivation and growth motivation*. In JONES, M. R. (Ed.) *Nebraska symposium on motivation*, p. 1-30. Lincoln: University of Nebraska, 1955a.

MATSCHULAT, J. *Gestos musicais no Ponteio nº 49 de Camargo Guarnieri: análise e comparação de gravações*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

MONTEIRO, H. K. *Comunicação de emoções básicas em ponteios de Camargo Guarnieri*. Dissertação de mestrado. UFRGS: Porto Alegre, 2015.

MOWRER, O. H. *Learning theory and behavior*. New York: Wiley. OATLEY, K.; JOHNSON-LAIRD, P. N. (1987). *Towards a cognitive theory of emotions*. *Cognition & Emotion*, vol. 1, p. 29-50. 1960.

OATLEY, K.; JOHNSON-LAIRD, P. N. *Towards a cognitive theory of emotions*. *Cognition & Emotion*, vol. 1, p. 29-50. 1987.

ORTONY, A.; TURNER, T. J. *What's basic about basic emotions?* *Psychological Review*, vol. 97, p. 315-331. 1990.

PANKSEP, J. *Toward a general psychobiological theory of emotions*. *Behavioral and Brain Sciences*, vol. 5, p. 407-467. 1982.

_____. *Affective Neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

PELTOLA, H.-R.; EEROLA, T. *Fifty shades of blue: Classification of music evoked sadness*. *Musicae Scientiae*, vol. 20 (1), p. 84–102. 2016.

PERSSON, R.S. *The subjectivity of musical performance: Na exploratory music-psychological real world enquiry into the determinants and education of musical reality*. Unpublished doctoral dissertation. University of Huddersfield, UK, 1993.

PESSANHA, J. A. M. *Platão: As várias faces do amor*. In: *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

- PLUTCHIK, R. *Emotion - A Psychoevolutionary Synthesis*. Longman: London, 1980.
- PRINZ, J. *Which emotions are basic? Emotion, Evolution, and Rationality*. Oxford University Press: Oxford, 2004.
- QUADROS, E. M. *Eros, Fíliã e Ágape: O amor do mundo grego à concepção cristã*. ActaScientiarum. Human and Social Sciences, vol. 33 (2), p. 165-171. Maringá, julho, 2011.
- QUINTO, L.; THOMPSON, F.; TAYLOR, A. *The contributions of Compositional structure and performance expression to the communication of emotion in music*. Psychology of music, vol. 42, p. 503-524.2013.
- RAMOS, D.; SILVA, E. G. *Percepção de emoções em música brasileira a partir da perspectiva do Expanded Lens Model: um estudo preliminar*. Anais do X Simpósio de Cognição e Artes Musicais. Campinas. SP, 2014.
- RODRIGUES, R. S. *A comunicação das nuances da emoção triste em ponteios de Camargo Guarnieri: relações entre a estrutura musical e recursos expressivos*. Dissertação de mestrado. UFRGS: Porto Alegre, 2015.
- RUSSELL, J. A. *A circumplex model of affect*. Journal of personality and social psychology, vol. 39, p. 1161-1178.1980.
- SANTIAGO, D. *Proporções nos Ponteios para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical*. Em Pauta: Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, vol. 13, nº 20, p. 144-185. Porto Alegre, junho, 2002.
- SCHERER, K. R. *Expression of emotion in voice and music*. Journal of Voice, vol. 9, p. 235-248. 1995.
- SHAVER, P. R.; SCHWARTZ, J.; KIRSON, D.; O'CONNOR, C. *Emotional Knowledge: Further Exploration of a Prototype Approach*. In G. Parrott (Eds.), Emotions in Social Psychology: Essential Readings, p. 26-56. Psychology Press: Philadelphia, 1987.
- SHAVER, P. R.; MURDAYA, U.; FRALEY, R. C. *Structure of the Indonesian emotion lexicon*. Asian Journal of Social Psychology, vol. 4, p. 201-224. 2001.
- STERNBERG, R. J. *A triangular theory of love*. Psychological Review, vol. 93, p. 119-135.1986.
- TARQUINO, D. J. *O 1º Caderno de Ponteios para piano de Camargo Guarnieri: uma concepção da tonalidade da obra. Ictus: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, nº 7, p. 33-64. Dezembro, 2006*.
- TIMMERS, R.; ASHLEY, R. *Emotional ornamentation in performances of a Handel sonata*. Music Perception, vol. 25 (2), p. 117-134. 2007
- TOMKINS, S. *Affect theory*. In K. R. SCHERER, K. R.; EKMAN, P. (Eds.) *Approaches to emotion*, p. 163-195. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1984.
- WATSON, J. B. *Behaviorism*. Chicago: University of Chicago Press, 1930.
- WEINER, B.; GRAHAM, S. *An attributional approach to emotional development*. In IZARD, C. E.; KAGAN, J.; ZAJONC, R. B. (Eds.) *Emotions, cognition, and behavior*, p. 167-191. New York: Cambridge University Press, 1984.

WOODY, R. H. *Learning expressivity in music performance: an explanatory study*.
Research Studies in Music Education, vol. 14, p. 14-23. 2000.

APÊNDICES

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

TERMO DE CONSENTIMENTO

Com o presente, nós, estudantes da UFRGS afirmamos que participamos da pesquisa de **Andrei Liquer Soares de Abreu**, mestrando do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, como parte do conteúdo de “Emoção em Música”. Nesta ocasião, foi-nos explicado os objetivos da presente pesquisa (**investigar o grau de comunicação entre o intérprete e os ouvintes, quando o pianista executa trechos de *Ponteios Camargo Guarnieri*, com intenções e escolhas expressivas bem específicas**), assim como recebemos detalhamento de como preencher o questionário.

Dessa forma, afirmamos que **consentimos** que **Andrei Liquer** utilize os dados respondidos neste questionário para fins da pesquisa, com sua eventual divulgação acadêmica mantendo. A eventual divulgação acadêmica desses dados se fará de forma anônima, ou seja, os participantes respondentes terão seus respectivos nomes preservados, conforme procedimentos éticos de pesquisa.

Porto Alegre, 29 de novembro de 2016.

1. _____
2. _____
3. _____
4. _____
5. _____

Nome:

Exemplo

1. Escute essa peça do compositor Camargo Guarnieri e escolha um termo, dentre os propostos na grade abaixo, que melhor se enquadre à sua percepção.

Obs.: Não necessariamente a palavra que você escolheu deverá ser a indicação expressiva percebida ao longo de toda a audição. Você poderá escolher uma emoção percebida mesmo que num pequeno trecho.

Tristeza	Alegria	Ternura
----------	---------	---------

2. Em relação à obra ouvida, você agora vai escutar uma segunda versão e escolher entre uma delas. Qual das duas versões é a mais condizente com o termo escolhido?

1ª Versão ()

2ª Versão ()

3. Agora você deve marcar (com X) o(s) aspecto(s) da estrutura e interpretação musical que para você têm relação com a emoção escolhida. Você pode marcar mais de uma opção, ou deixar em branco quando achar propício ou se sentir em dúvida.

Termo Escolhido	Melodia (); articulação (); harmonia (); polifonia (); ritmo (); andamento (); agógica/ <i>rubato</i> (); registro (); dinâmica (); ressonância (); timbre ()
------------------------	--



INSTITUTO DE ARTES – Departamento de Música – UFRGS

Data: ___/___/2016

Nome: _____ Idade: _____

Se você estuda Música na UFRGS:

- Extensão em Música ()
- Graduação em Música: Bacharelado () Licenciatura ()
- Pós-Graduação em Música: Mestrado () Doutorado ()
- Semestre acadêmico: _____
- Curso/Currículo/instrumento:

Se você não estuda Música na UFRGS:

- Formação Pessoal (nível de escolarização): () Ensino Fundamental
() Ensino Médio () Ensino Superior () Pós Graduação
- Estuda ou já estudou Música? () SIM () NÃO
- Onde? () Na igreja () Aulas particulares () Sozinho
() Projeto Social () Outros
- Toca algum instrumento/canta? () SIM () NÃO
Qual? _____
- Ouve música habitualmente? () SIM () NÃO

Primeira audição:

1. Escute essa peça do compositor Camargo Guarnieri e escolha **dois termos**, dentre os propostos na grade abaixo, que melhor se enquadre à sua percepção.

Obs.: Não necessariamente a palavra que você escolheu deverá ser a indicação expressiva percebida ao longo de toda a audição. Você poderá escolher uma emoção percebida mesmo que num pequeno trecho.

Esperançoso	Empatia (compaixão)	Fervoroso
Otimismo	Alívio	Desesperado
Apaixonado	Confidencial	Assombrado

2. Em relação à obra em questão, você agora vai escutar uma segunda versão e escolher uma delas. **Anote nos espaços sublinhados** as emoções (termos) que escolheu e, em seguida, **indique com X** qual das duas versões é a mais condizente com cada um dos termos escolhidos.

Emoção 1: _____ () 1ª versão () 2ª versão

Emoção 2: _____ () 1ª versão () 2ª versão

3. Agora você deve indicar (**com X**) o(s) aspecto(s) da estrutura e interpretação musical que para você têm relação com as emoções e versão escolhidas (**anote nos espaços sublinhados, cada um dos termos, para facilitar a tarefa**). Você pode marcar mais de uma opção, ou deixar em branco quando achar propício ou se sentir em dúvida.

EMOÇÃO 1 <hr style="border: 0; border-top: 1px solid black; margin: 5px 0;"/>	Melodia (<input type="checkbox"/>); articulação (<input type="checkbox"/>); harmonia (<input type="checkbox"/>); polifonia (<input type="checkbox"/>); ritmo (<input type="checkbox"/>); andamento (<input type="checkbox"/>); agógica/ <i>rubato</i> (<input type="checkbox"/>); registro (<input type="checkbox"/>); dinâmica (<input type="checkbox"/>); ressonância (<input type="checkbox"/>); timbre (<input type="checkbox"/>)
EMOÇÃO 2 <hr style="border: 0; border-top: 1px solid black; margin: 5px 0;"/>	Melodia (<input type="checkbox"/>); articulação (<input type="checkbox"/>); harmonia (<input type="checkbox"/>); polifonia (<input type="checkbox"/>); ritmo (<input type="checkbox"/>); andamento (<input type="checkbox"/>); agógica/ <i>rubato</i> (<input type="checkbox"/>); registro (<input type="checkbox"/>); dinâmica (<input type="checkbox"/>); ressonância (<input type="checkbox"/>); timbre (<input type="checkbox"/>)

Segunda audição:

1. Escute essa peça do compositor Camargo Guarnieri e escolha **dois termos**, dentre os propostos na grade abaixo, que melhor se enquadre à sua percepção.

Obs.: Não necessariamente a palavra que você escolheu deverá ser a indicação expressiva percebida ao longo de toda a audição. Você poderá escolher uma emoção percebida mesmo que num pequeno trecho.

Esperançoso	Empatia (compaixão)	Fervoroso
Otimismo	Alívio	Desesperado
Apaixonado	Confidencial	Assombrado

2. Em relação à obra em questão, você agora vai escutar uma segunda versão e escolher uma delas. **Anote nos espaços sublinhados** as emoções (termos) que escolheu e, em seguida, **indique com X** qual das duas versões é a mais condizente com cada um dos termos escolhidos.

Emoção 1: _____ () 1ª versão () 2ª versão

Emoção 2: _____ () 1ª versão () 2ª versão

3. Agora você deve indicar (**com X**) o(s) aspecto(s) da estrutura e interpretação musical que para você têm relação com as emoções e versão escolhidas (**anote nos espaços sublinhados, cada um dos termos, para facilitar a tarefa**). Você pode marcar mais de uma opção, ou deixar em branco quando achar propício ou se sentir em dúvida.

<p>EMOÇÃO 1</p> <hr/>	<p>Melodia (); articulação (); harmonia (); polifonia (); ritmo (); andamento (); agógica/<i>rubato</i> (); registro (); dinâmica (); ressonância (); timbre ()</p>
<p>EMOÇÃO 2</p> <hr/>	<p>Melodia (); articulação (); harmonia (); polifonia (); ritmo (); andamento (); agógica/<i>rubato</i> (); registro (); dinâmica (); ressonância (); timbre ()</p>

Terceira audição:

1. Escute essa peça do compositor Camargo Guarnieri e escolha **dois termos**, dentre os propostos na grade abaixo, que melhor se enquadre à sua percepção.

Obs.: Não necessariamente a palavra que você escolheu deverá ser a indicação expressiva percebida ao longo de toda a audição. Você poderá escolher uma emoção percebida mesmo que num pequeno trecho.

Esperançoso	Empatia (compaixão)	Fervoroso
Otimismo	Alívio	Desesperado
Apaixonado	Confidencial	Assombrado

2. Em relação à obra em questão, você agora vai escutar uma segunda versão e escolher uma delas. **Anote nos espaços sublinhados** as emoções (termos) que escolheu e, em seguida, **indique com X** qual das duas versões é a mais condizente com cada um dos termos escolhidos.

Emoção 1: _____ () 1ª versão () 2ª versão

Emoção 2: _____ () 1ª versão () 2ª versão

3. Agora você deve indicar (**com X**) o(s) aspecto(s) da estrutura e interpretação musical que para você têm relação com as emoções e versão escolhidas (**anote nos espaços sublinhados, cada um dos termos, para facilitar a tarefa**). Você pode marcar mais de uma opção, ou deixar em branco quando achar propício ou se sentir em dúvida.

EMOÇÃO 1 <hr style="border: 1px solid black;"/>	Melodia (<input type="checkbox"/>); articulação (<input type="checkbox"/>); harmonia (<input type="checkbox"/>); polifonia (<input type="checkbox"/>); ritmo (<input type="checkbox"/>); andamento (<input type="checkbox"/>); agógica/ <i>rubato</i> (<input type="checkbox"/>); registro (<input type="checkbox"/>); dinâmica (<input type="checkbox"/>); ressonância (<input type="checkbox"/>); timbre (<input type="checkbox"/>)
EMOÇÃO 2 <hr style="border: 1px solid black;"/>	Melodia (<input type="checkbox"/>); articulação (<input type="checkbox"/>); harmonia (<input type="checkbox"/>); polifonia (<input type="checkbox"/>); ritmo (<input type="checkbox"/>); andamento (<input type="checkbox"/>); agógica/ <i>rubato</i> (<input type="checkbox"/>); registro (<input type="checkbox"/>); dinâmica (<input type="checkbox"/>); ressonância (<input type="checkbox"/>); timbre (<input type="checkbox"/>)

Muito Obrigado!

A sua participação foi fundamental para esta pesquisa!

Perfil dos Músicos (M)

Número do participante	Idade	Instrumento(s)	Nível Acadêmico	Ordenamento dos pontos
1	37	Regência	Bacharelado - Música Erudita	6-9-48
2	24	Órgão	Mestrado	6-9-48
3	40	Regência, trompete	Bacharelado - Música Erudita	6-9-48
4	33	Violão	Mestrado	6-9-48
5	29		Bacharelado - Música Popular	6-9-48
6	20	Regência	Bacharelado - Música Erudita	6-9-48
7	27	Flauta doce	Licenciatura	6-9-48
8	26	Piano	Mestrado	6-9-48
9	24	Piano	Mestrado	6-9-48
10	25	Órgão	Bacharelado - Música Erudita	6-9-48
11	26	Piano	Doutorado	6-9-48
12	43	Composição	Doutorado	6-9-48
13	30	Canto	Licenciatura	6-48-9
14	21	Violino	Bacharelado - Música Erudita	9-6-48
15	28	Piano	Licenciatura	9-6-48
16	24	Violino	Bacharelado - Música Erudita	9-6-48
17	22	Viola	Bacharelado - Música Erudita	9-6-48
18	19	Violino	Bacharelado - Música Erudita	9-6-48
19	31	Viola	Bacharelado - Música Erudita	9-6-48
20	20	Violino	Bacharelado - Música Erudita	9-6-48
21	26	Piano	Doutorado	9-6-48
22	20	Canto, Violão	Bacharelado - Música Popular	9-6-48
23	24	Violino	Bacharelado - Música Erudita	9-6-48
24	33		Bacharelado - Música Popular	9-48-6
25	20	Guitarra	Bacharelado - Música Popular	9-48-6
26	19		Bacharelado - Música Popular	9-48-6
27	21	Piano	Bacharelado - Música Erudita	9-48-6
28	22	Piano	Bacharelado - Música Popular	48-6-9
29		Flauta transversal	Doutorado	48-6-9
30	19	Canto	Bacharelado - Música Popular	48-6-9
31	21	Violino	Bacharelado - Música Erudita	48-6-9
32		Canto	Bacharelado - Música Erudita	48-6-9
33	36	Canto	Bacharelado - Música Popular	48-6-9
34	20	Violão, Guitarra	Bacharelado - Música Popular	48-6-9
35	20	Violino	Bacharelado - Música Erudita	48-6-9
36		Flauta doce	Licenciatura	48-6-9
37	21	Canto	Bacharelado - Música Erudita	48-6-9
38	18	Piano	Licenciatura	48-9-6
39	56	Regência, Piano	Bacharelado - Música Erudita	48-9-6
40	43	Canto, Piano	Bacharelado - Música Erudita	48-9-6
41	19	Piano	Bacharelado - Música Erudita	48-9-6
42	41	Canto	Licenciatura	48-9-6
43	25	Violão	Bacharelado - Música Erudita	48-9-6
44	26	Piano	Doutorado	48-9-6
45	22	Saxofone	Licenciatura	48-9-6
46	20	Canto	Licenciatura	48-9-6
47	29	Piano	Doutorado	48-9-6
48	18	Piano	Bacharelado - Música Erudita	48-9-6
49	19	Violão	Licenciatura	48-9-6
50	28	Regência	Bacharelado - Música Erudita	48-9-6

Perfil dos Não músicos (NM)

Número do Participante	Idade	Instrumento(s)	Escolaridade	Ordenamento dos pontos
1	51	(Nenhum)	Ensino Superior	6-9-48
2	44	Piano	Ensino Superior	6-9-48
3	32	Violão	Ensino Médio	6-9-48
4	31	Órgão	Ensino Médio	6-9-48
5	31	Bateria	Ensino Superior	6-9-48
6	35	Violão	Ensino Médio	6-48-9
7	69	Canto	Ensino Superior	6-9-48
8	47	(Nenhum)	Ensino Médio	6-9-48
9	8	Violão	Ensino Fundamental	6-9-48
10	55	Canto	Pós-Graduação	6-9-48
11	24	Violão	Ensino Superior	6-9-48
12	35	(Nenhum)	Ensino Médio	6-9-48
13	24	Canto	Ensino Médio	9-6-48
14	37	Violino	Ensino Médio	9-6-48
15	51	Piano	Pós-Graduação	9-6-48
16	54	(Nenhum)	Ensino Médio	9-6-48
17	27	(Nenhum)	Ensino Médio	9-6-48
18	27	Violão	Ensino Superior	9-6-48
19	16	Violão	Ensino Médio	9-6-48
20	39	(Nenhum)	Ensino Superior	9-6-48
21	34	Violão	Ensino Médio	9-6-48
22	71	(Nenhum)	Ensino Médio	9-6-48
23	51	Guitarra	Ensino Superior	9-6-48
24	18	Violão	Ensino Médio	9-6-48
25	36	Bateria	Ensino Médio	9-48-6
26	32	(Nenhum)	Ensino Médio	9-48-6
27	55	Violino	Pós-Graduação	9-48-6
28	92	Canto	Ensino Fundamental	9-48-6
29	11	Bateria, Flauta doce	Ensino Fundamental	9-48-6
30	47	Violão	Ensino Médio	9-48-6
31	62	(Nenhum)	Ensino Médio	9-48-6
32	30	(Nenhum)	Pós-Graduação	9-48-6
33	54	Canto	Pós-Graduação	9-48-6
34	85	Canto	Ensino Médio	9-48-6
35	30	Guitarra	Ensino Superior	9-48-6
36	43	(Nenhum)	Ensino Médio	9-48-6
37	34	(Nenhum)	Ensino Superior	9-48-6
38	23	Canto	Ensino Superior	9-48-6
39	23	Canto	Ensino Médio	9-48-6
40	19	Teclado	Ensino Médio	48-6-9
41	29	(Nenhum)	Ensino Médio	48-6-9
42	53	(Nenhum)	Ensino Médio	48-6-9
43	47	(Nenhum)	Pós-Graduação	48-6-9
44	26	(Nenhum)	Ensino Superior	48-6-9
45	22	(Nenhum)	Ensino Superior	48-6-9
46	20	Canto	Ensino Superior	48-9-6
47	27	Canto	Ensino Superior	48-9-6
48	24	Canto, Piano	Ensino Superior	48-9-6
49	19	Canto	Ensino Superior	48-9-6
50	21	Canto, Violão, Teclado, Violino	Ensino Superior	48-9-6

LEGENDA DOS TERMOS PARA A TABULAÇÃO DE DADOS

1 = Esperançoso	4 = Empatia (compaixão)	7 = Fervoroso
2 = Otimismo	5 = Alívio	8 = Desesperado
3 = Apaixonado	6 = Confidencial	9 = Assombrado
Me = Melodia	Ri = Ritmo	Di = Dinâmica
Ar = Articulação	Ad = Andamento	Rs = Ressonância
Hr = Harmonia	Ag = Agógica/ <i>rubato</i>	Ti = Timbre
Po = Polifonia	Rg = Registro	

Suj. Sujeito (número do participante)

- | | |
|----------|--|
| A | Primeira emoção selecionada pelo participante |
| B | Segunda emoção selecionada pelo participante |
| C | Versão escolhida segundo a primeira emoção selecionada |
| D | Versão escolhida segundo a segunda emoção selecionada |
| E | Aspectos estruturais e interpretativos relevantes à escolha da primeira emoção selecionada |
| F | Aspectos estruturais e interpretativos relevantes à escolha da primeira emoção selecionada |
-

PONTEIO N° 6 – Músicos (N = 50)

Suj.	A	B	C	D	E	F
1	4	7	1ª int.	2ª int.	Ar, Ad	Ar, Po, Di
2	3	8	2ª int.	1ª int.	Me, Ar, Ad	Ar, Ad, Ag, Di
3	3	1	1ª int.	1ª int.	Me, Hr, Ag	Ar, Hr
4	3	6	1ª int.	1ª int.	Me, Ag	Ar, Ad, Di
5	3	9	1ª int.	2ª int.	Rs	
6	3	8	2ª int.	1ª int.	Me, Ag	Ag, Di, Ti
7	1	7	1ª int.	2ª int.	Me, Ad, Rg	Ar, Ag, Rg
8	8	3	1ª int.	2ª int.	Me, Ar, Hr, Ri	Me, Hr, Ri, Ad, Ag, Di, Ti
9	3	7	1ª int.	1ª int.	Me, Ar, Hr, Ri, Ad, Ag, Rg	Me, Ar, Hr, Ri, Ad, Ag, Rg
10	9	7	1ª int.	2ª int.	Me, Hr, Po	Hr, Ad, Di, Rs, Ti
11	3	8	1ª int.	1ª int.	Me, Hr, Ag	Me, Ad, Ag, Di
12	3	8	1ª int.	2ª int.	Hr, Ad, Ag	Me, Ad, Ag
13	3	7	1ª int.	2ª int.	Ar, Po, Di	Me, Ri, Di
14	3	7	2ª int.	1ª int.	Me, Hr, Ag, Rs	Po, Ri, Ad, Ag
15	1	4	2ª int.	2ª int.	Hr, Ad, Di, Ti	Hr, Rg
16	1	2	1ª int.	1ª int.	Me, Ar, Ad, Ag	Me, Ar, Ad
17	3	1	2ª int.	2ª int.	Me, Hr, Ag	Me, Ri, Ad
18	3	7	1ª int.	2ª int.	Ag, Di	Ar, Po, Di
19	7	8	1ª int.	1ª int.	Me, Ag, Di	Me, Di
20	1	7	1ª int.	1ª int.	Hr	Ad, Ag
21	7	3	1ª int.	2ª int.	Me, Ad, Ag, Rg, Di	Ad, Ag
22	2	1	1ª int.	2ª int.	Ri, Ag, Rg	Ri, Ag, Rg
23	1	3	2ª int.	2ª int.	Rg, Rs	Po, Ag, Rs
24	8	9	2ª int.	2ª int.	Ar, Po, Ri, Ag, Di	Me, Po, Ag, Di
25	7	2	2ª int.	1ª int.	Rg, Di	Ar, Rs
26	7	8	1ª int.	2ª int.	Ar, Ad, Ag, Rg, Di, Rs, Ti	Ar, Ad, Ag, Rg, Di, Rs, Ti
27	3	8	2ª int.	1ª int.	Me, Ar, Ag, Di, Rs	Hr, Ag, Di, Rs
28	2	7	1ª int.	2ª int.	Ar	Ri
29	8	2	1ª int.	2ª int.	Me, Ar, Ag, Di	Me, Ar, Ad, Di, Rs
30	7	9	2ª int.	2ª int.	Me, Po, Ad, Di	Me, Ar, Po, Ad, Di
31	3	5	1ª int.	2ª int.	Me, Ar, Hr, Ad	Ar, Hr, Ad, Ag, Di
32	7	9	2ª int.	2ª int.	Me, Ar, Hr, Ad, Di	Me, Hr, Po, Di
33	3	7	1ª int.	1ª int.	Rg, Di	Di
34	8	2	1ª int.	2ª int.	Ar, Po, Ad, Di	Me, Ri, Ag, Ti
35	2	4	1ª int.	1ª int.	Me, Hr	Hr, Ad, Ag
36	8	3	1ª int.	2ª int.	Ar, Hr, Ri, Di, Rs	Me, Rg, Di
37	8	7	1ª int.	2ª int.	Ar, Di	Ar, Ad
38	7	8	1ª int.	2ª int.	Me, Ag, Rg, Rs, Ti	Hr, Ad
39	1	3	1ª int.	1ª int.	Me, Ar, Hr, Ri, Ad, Ag, Di	Me, Ad, Ag, Rg
40	7	3	2ª int.	2ª int.	Me, Ar, Hr, Po, Rs, Ti	Me, Ar, Hr, Po, Ti
41	1	7	2ª int.	2ª int.	Ri, Ad, Ag, Rg, Di, Ti	Ar, Ad, Di
42	8	7	1ª int.	2ª int.	Me, Ar	Ar, Ag
43	1	2	2ª int.	2ª int.	Ar, Ag, Di	Ar, Ag, Di
44	3	8	2ª int.	1ª int.	Ag, Rs	Ri, Ad
45	7	2	2ª int.	1ª int.	Ar, Ad, Di	Me, Hr, Ad
46	3	6	1ª int.	1ª int.	Me, Ad	Ar, Ri, Ad, DI
47	7	2	1ª int.	1ª int.	Me, Ri, Ad, Rg, Di	Me, Ri, Rg, Di
48	3	7	1ª int.	1ª int.	Me, Ag	Ar, Ri, Ad, Di, Rs
49	7	1	1ª int.	2ª int.	Me, Hr, Di	Me, Ag, Ti
50	2	7	1ª int.	1ª int.	Me, Rg	Hr, Po, Ag, Di

PONTEIO N° 6 – Não músicos (N = 50)

Suj.	A	B	C	D	E	F
1	7	1	1ª int.	2ª int.	Hr, Di	Me
2	3	7	2ª int	1ª int.	Ad, Ag	Me, Ar, Ad
3	7	3	2ª int	2ª int.	Po, Ad	Ar, Di, Ti
4	3	7	1ª int.	1ª int.	Me, Ad, Rg	Hr, Rg, Di
5	3	6	2ª int.	1ª int.	Me, Di, Ti	Di
6	7	2	2ª int.	1ª int.	Ar, Ri, Di	Ar, Ri, Di
7	7	5	1ª int.	2ª int.	Me, Ar, Ad	Hr, Ad, Di
8	8	3	1ª int.	2ª int.	Ri, Rg, Di	Me, Ar, Rs
9	1	8	1ª int.	2ª int.	Me, Ri, Ad, Rg, Di	Ri, Ad, Rg
10	7	2	1ª int.	2ª int.	Me, Ar, Ri, Ad, Rg, Di	Me, Ar, Ri, Di, Ti
11	3	8	1ª int.	2ª int.	Me, Ar, Ad, Di	Po, Di, Rs
12	4	8	1ª int.	2ª int.	Me, Ri	Ar, Hr, Di, Rs
13	1	7	1ª int.	2ª int.	Me, Ri, Ad, Rg, Di	Ar, Po, Di
14	4	3	1ª int.	1ª int.	Me, Ar, Hr, Ri, Ad, Rg, Di	Me, Ar, Hr, Ri, Ad, Di
15	5	1	2ª int.	2ª int.	Rg, Di	Rg, Di
16	2	3	1ª int.	2ª int.	Me, Hr	Di, Rs
17	3	7	2ª int.	1ª int.	Me, Ad	Me, Ad
18	2	1	1ª int.	2ª int.	Me, Hr, Ad, Di	Me, Hr, Ad, Di
19	5	7			Rs	
20	2	3	1ª int.	1ª int.	Me, Ar, Ad, Di	Me, Ad, Di
21	7	5	1ª int.	2ª int.	Me, Ar, Ad, Di	Me, Ar, Ad, Di
22	3	1	2ª int.	2ª int.	Di, Ti	Me, Ad
23	1	7	1ª int.	1ª int.	Me, Ad, Di, Rs	Me, Ri, Ad, Rs
24	8	3	1ª int.	2ª int.	Po, Ri, Ag, Rg, Di	Me, Hr, Po, Ag
25	2	6	2ª int.	2ª int.	Me, Ad, Di	Ad, Ag, Di, Rs, Ti
26	3	7	1ª int.	2ª int.	Me, Ar, Ri, Di	Me, Ar, Ri, Ad, Rg, Ti
27	6	8	1ª int.	2ª int.	Di	Rs
28	8	7	2ª int.	1ª int.		Ri
29	7	8	1ª int.	2ª int.	Ad, Ag, Rg, Di	Me, Ri, Ag, Rg, Di
30	3					
31	1	8			Me, Di	
32	3	7	1ª int.	2ª int.	Ar, Po, Ri, Ad, Di, Ti	Ar, Po, Ri, Ad, Di, Ti
33	7	3	2ª int.	2ª int.	Me, Ri, Ad, Rg, Di	Me, Ri, Ad, Rg, Di
34	1	5	1ª int.	2ª int.	Me, Hr, Ri, Di	Me, Hr, Ri, Ad, Di
35	7	1	1ª int.	2ª int.	Ar, Po, Ri, Di	Ar, Ri, Ag
36	7	3	1ª int.	1ª int.	Me, Po	Me, Ar, Po
37	8	7	2ª int.	1ª int.	Me, Ar, Hr, Ad, Di	Ar, Hr, Ad, Ag, Di
38	7	9	2ª int.	2ª int.	Ar, Ad, Di, Rs	Ar, Ri, Ad, Rg, Di, Rs
39	3	8	1ª int.	1ª int.	Me, Hr, Ad	Hr, Ad, Rs, Ti
40	2	7	1ª int.	2ª int.	Ti	Di, Ti
41	7	8	2ª int.	1ª int.	Ar, Po, Ad	Me, Ar, Ti
42	7	8	2ª int.	2ª int.	Ri, Ti	Ri, Ti
43	1	2	2ª int.	1ª int.	Me, Ar, Hr, Ri, Ad, Di, Rs	Me, Ar, Ri, Ad, Di, Rs, Ti
44	6	1	1ª int.	2ª int.	Ri	Me, Ad
45	8	9	2ª int.	1ª int.	Me, Ar, Ag, Rg	Me, Ar, Hr, Po, Ri, Ag, Ti
46	7	3	1ª int.	1ª int.	Me, Ar, Ri, Ad, Rs, Ti	Me, Ar, Hr, Rg, Ti
47	7	2	1ª int.	1ª int.	Me, Ad, Rg, Ti	Me, Ad, Rg, Ti
48	8	6	1ª int.	1ª int.	Me, Ri, Ad, Ti	Me, Ad, Rg, Ti
49	5	6	1ª int.		Me, Hr	
50	1	7	1ª int.	1ª int.	Me, Rg	Ar, Po, Ad

PONTEIO N° 9 – Músicos (N = 50)

Suj.	A	B	C	D	E	F
1	6	8	1ª int.	1ª int.	Me, Ar, Di, Rs	Me, Ar, Po, Ad, Di, Rs
2	6	7	1ª int.	2ª int.	Me, Hr, Ri, Ad, Ag, Ti	Hr, Ri, Ad, Rs
3	6	9	1ª int.	2ª int.	Me, Hr, Rs	Ar Ad, Rs
4	9	8	1ª int.	1ª int.	Me, Hr, Po, Ad, Ag	Me, Ar, Ag, Rg, Di
5	8	9	2ª int.	2ª int.	Rs, Ti	Ar, Di, Rs
6	9	4	2ª int.	1ª int.	Me, Hr, Ag	Ad, Ag, Di, Rs
7	1	9	1ª int.	2ª int.	Ar, Ri, Di	Me, Ag, Rg
8	6	3	1ª int.		Me, Hr, Po, Ri, Ad, Ag, Rs	Me, Ar, Hr, Po, Ri, Ad, Ag, Di, Ti
9	6	4	2ª int.	2ª int.	Me, Ar, Ad, Ag, Rg	Me, Ar, Ad, Ag, Di
10	4	6			Me, Hr, Di, Ti	Me, Hr, Ad
11	6	9	1ª int.	1ª int.	Me, Ag, Di, Ti	Hr, Ag, Di
12	6	7	1ª int.	2ª int.	Ad, Ag, Di	Hr, Ad, Ag, Di
13	8	9	1ª int.	2ª int.	Me, Ad, Rs	Ar, Ad, Ag, Ti
14	9	3	1ª int.	2ª int.	Hr, Ad, Ag, Rs	Me, Hr, Ag
15	3	6	2ª int.	1ª int.	Hr, Di	Ad
16	2	1	2ª int.	1ª int.	Me, Ar, Ag	Me, Ar, Ti
17	9	7	1ª int.	1ª int.	Me, Ad, Ag, Ti	Hr, Ad, Ag, Di
18	4	6	2ª int.	1ª int.	Ag	Di
19	6	7	2ª int.	1ª int.	Me, Ar, Ag	Me, Hr, Di
20	9	8	1ª int.	1ª int.	Ri, Ad	Ri, Ag
21	9	8	1ª int.	2ª int.	Me, Di, Ti	Po, Ad, Rg, Di
22	3	1	1ª int.	2ª int.	Ad, Ag, Rg	Ad, Ag, Rg
23	4	8	2ª int.	1ª int.	Me, Po, Ag, Rs, Ti	Po, Di, Ti
24	4	5	1ª int.	2ª int.	Me, Ag, Di, Ti	Ar, Ri Rg, Ti
25	6	1	1ª int.	1ª int.	Po, Ag, Rs	Me, Ri, Rg
26	9	1	1ª int.	2ª int.	Ar, Ad, Rs	Me, Ag, Di, Ti
27	8	5	1ª int.	2ª int.	Hr, Po, Ad, Ag, Di	Ad, Ag, Di, Rs
28	9	7	2ª int.	1ª int.	Di	Me, Ar
29	6	4	1ª int.	2ª int.	Ar, Hr, Ad, Rg, Di	Ar, Hr, Ad, Ag, Di, Rs
30	8	9	2ª int.	2ª int.	Me, Ar, Po, Ri, Ad, Di	Me, Ar, Hr, Di
31	7	8	1ª int.	2ª int.	Ar, Hr, Po, Ri, Ad, Ag, Di	Me, Ar, Hr
32	4	9	1ª int.	2ª int.	Me, Ad, Di, Ti	Hr, Ad, Di
33	6	5	1ª int.	1ª int.	Di	Di
34	9	7	2ª int.	1ª int.	Me, Ar, Po, Di	Ar, Hr, Ri
35	7	8	2ª int.	2ª int.	Ar, Ri, Rg, Di	Me, Ri, Ad
36	9	6	1ª int.	2ª int.	Me, Ar, Hr, Ad, Rg, Di	Me, Ar, Hr, Di, Ti
37	3	8	1ª int.	2ª int.	Ar, Ag	Hr, Ad, Di
38	4	9	1ª int.	2ª int.	Ri, Ad	Me, Hr, Di
39	9	8	1ª int.	1ª int.	Me, Ar, Hr, Ad, Ag, Rg, Di	Ar, Hr, Ad, Ag, Rg, Di
40	4	3	2ª int.	1ª int.	Me, Di, Rs, Ti	Me, Hr, Di, Rg, Ti
41	4	6	1ª int.	1ª int.	Me, Hr, Ag, Di, Rs	Ad, Ag, Rg, Di
42	3	9	2ª int.	1ª int.	Me, Ag, Ti	Ar, Hr, Po, Di
43	9	8	2ª int.	1ª int.	Me, Ar, Ad, Ag, Di	Po, Ad, Di
44	6	7	2ª int.	1ª int.	Me, Ar	Ar, Hr, Ad, Di, Rg
45	6	9	1ª int.	2ª int.	Ri, Ad, Di	Me, Ad, Ag, Di
46	1	9	2ª int.	1ª int.	Me, Ad	Ar, Hr, Ad
47	9	8	1ª int.	2ª int.	Me, Po Ad, Di, Rs	Me, Ad, Ag, Rg, Di, Rs
48	6	8	1ª int.	1ª int.	Me, Hr, Rg, Di, Ti	Me, Ag, Rg, Di
49	9	8	1ª int.	1ª int.	Me, Hr, Ad, Ag, Di, Ti	Hr, Po, Ri, Di
50	6	9	2ª int.	1ª int.	Me, Hr, Po, Ad, Ag, Rs	Me, Ar, Po, Ri, Ad, Rg, Di

PONTEIO N° 9 – Não músicos (N = 50)

Suj.	A	B	C	D	E	F
1	3	8	1ª int.	1ª int.	Me	Ri
2	3	8	2ª int.	1ª int.	Me, Hr, Po, Ri	Ad, Ag
3	9	6	2ª int.	1ª int.	Ar, Di, Ti	Me, Rg
4	4	9	1ª int.	1ª int.	Me, Ri, Ag, Rg, Di	Po, Ad, Ag, Rs
5	6	9	2ª int.	1ª int.	Me, Ar, Ri, Ad, Di	Ri, Di
6	9	6	1ª int.	2ª int.	Me, Ar, Di	Me, Ar, Ad, Di
7	4	6			Po, Rg, Rs	Me, Ar, Di
8	6	8	1ª int.	2ª int.	Ar, Ri, Ag	Me, Ad, Rs
9	9	8	1ª int.	1ª int.	Ad, Ag, Rg	Ri, Ag, Rg, Di
10	9	8	2ª int.	1ª int.	Me, Hr, Ri, Ad, Di, Rs, Ti	Me, Hr, Ri, Rg, Di, Rs, Ti
11	4	8	1ª int.	2ª int.	Me, Ar, Hr	Hr, Po, Di, Rs
12	7	9	1ª int.	2ª int.	Ar, Ri, Ad	Me, Po, Ad, Di
13	9	6	1ª int.	2ª int.	Ar, Ad, Ti	Ar, Ri, Ad, Rg, Di
14	4	9	2ª int.	1ª int.	Me, Ar, Rg, Di	Me, Ar, Hr, Ri, Ad, Di
15	6	9	1ª int.	1ª int.	Ri, Rg, Di	Ri, Rg, Di
16	1	7	1ª int.	1ª int.	Me, Ar, Rs	Ri, Ad, Rs
17	9	8	1ª int.	2ª int.	Ri	Ad
18	8	9	1ª int.	2ª int.	Hr	Hr
19	9	7			Me	
20	1	8	2ª int.	1ª int.	Me, Ad, Di	Me, Ar, Ad, Di
21	9	6	1ª int.	2ª int.	Me, Po, Ri, Ad, Di	Me, Po, Ri, Ad, Di
22	6	7	1ª int.	1ª int.	Me, Ri, Ad	Me, Ad, Di
23	3	8	2ª int.	1ª int.	Me, Ri, Ad	Me, Ri, Ad, Di
24	3	7	2ª int.	1ª int.	Me, Ag, Rg	Ri, Ag, Di
25	4	3	1ª int.	2ª int.	Ar, Ri, Ad, Rg	Me, Ar, Ri, Ad, Rg, Ti
26	9	6	1ª int.	1ª int.	Me, Ar, Ri, Ad	Me, Ad, Rg, Di
27	7	3	2ª int.	2ª int.	Ag, Di, Rs	Di, Rs
28	1	2				
29	9	8	1ª int.	2ª int.	Ar, Ag, Di, Ti	Me, Ri, Ag, Rg
30	8		1ª int.	2ª int.	Me	Me
31	1	8	2ª int.	1ª int.	Me, Ad, Di	Me, Ad, Di
32	1	4	1ª int.	2ª int.	Me, Hr, Ri, Ti	Me, Ad, Di, Ti
33	8	9	1ª int.	1ª int.	Me, Ad, Rg, Di	
34	5	2	2ª int.	2ª int.	Hr, Ri	Hr, Ri
35	8	2	2ª int.	1ª int.	Po, Rg, Di	Ri, Di, Rs
36	5	8	2ª int.	1ª int.	Me, Di	Ar, Hr
37	9	6	2ª int.	1ª int.	Me, Ar, Rg, Rs, Ti	Me, Ar, Rg, Rs
38	9	5	1ª int.	2ª int.	Ri, Ad, Di, Rs, Ti	Ar, Ri, Ad, Rg, Di, Ti
39	9	8	1ª int.	2ª int.	Me, Ar, Ad, Di	Me, Hr, Ri, Ad, Di
40	9	1	1ª int.	2ª int.	Po, Di	Me, Po, Di
41	8	9	2ª int.	1ª int.	Me, Po, Ad, Ti	Me, Po
42	7	3	1ª int.	2ª int.	Ri, Rg	Me, Ar
43	1	4	2ª int.	1ª int.	Me, Hr, Ri, Ad, Di	Me, Hr, Ri, Ad, Di
44	9	7	1ª int.	2ª int.	Po, Ri	Ar, Po
45	6	9	2ª int.	1ª int.	Me, Po, Ad, Rg, Ti	Me, Ar, Ri, Ag, Rg
46	9	4	2ª int.	1ª int.	Me, Ri, Ad, Di, Ti	Ar, Ri, Rg, Ti
47	8	6	2ª int.	1ª int.	Me, Ad, Di	Me, Ad, Di
48	8	3	2ª int.	1ª int.	Me, Ri, Ad, Ag, Rg	Me, Hr, Ri, Ti
49	1	4	1ª int.	2ª int.	Me, Hr	
50	5	8	2ª int.	1ª int.	Me, Ad	Ar, Ad, Di

PONTEIO N° 48 – Músicos (N = 50)

Suj.	A	B	C	D	E	F
1	2	5	1ª int.	1ª int.	Me, Ar, Ad, Ag, Di	Me, Ar, Ad, Ag, Di
2	5	4	2ª int.	1ª int.	Me, Ar, Ad, Ag, Ti	Me, Ar, Ri, Ad, Rg, Ti
3	2	4	1ª int.	2ª int.	Me, Hr, Ri, Di	Me, Hr, Di, Rs
4	3	8	1ª int.	1ª int.	Me, Ad	Ar, Ag, Di
5	1	2	1ª int.	1ª int.	Ad	Ad
6	5	2	2ª int.	1ª int.	Ar, Po, Ad, Ag	Me, Ar, Ad, Ti
7	5	2	1ª int.	2ª int.	Me, Ad, Ti	Me, Ri, Rg
8	6	4	1ª int.	2ª int.	Me, Hr, Ad, Ag, Di, Ti	Me, Ar, Hr, Ri, Ad, Ag, Di, Ti
9	3	6	1ª int.	1ª int.	Me, Ar, Hr, Ad, Rg, Di	Me, Ar, Ad, Ag, Rg, Di
10	2	4	1ª int.	2ª int.	Me, Hr, Ag, Rs, Ti	Me, Ar, Hr, Ad
11	6	4	2ª int.	1ª int.	Me, Hr, Ag	Me, Ag, Di
12	4	1	2ª int.	1ª int.	Me, Hr, Ad, Ag, Di, Rs	Me, Hr, Ad, Ag, Di, Rs
13	6	4	1ª int.	2ª int.	Me, Ag, Rg, Rs	Me, Po, Ad, Ti
14	1	2	2ª int.	1ª int.	Me, Hr, Ag, Di	Me, Ar, Hr, Ri, Ad
15	3	5	1ª int.	1ª int.	Me, Ag, Di	Hr, Di
16	1	2	1ª int.	1ª int.	Me, Ar, Ag	Me, Ar, Ag
17	2	1	1ª int.	1ª int.	Me, Hr, Ri, Ti	Hr, Ri, Di
18	1	3	1ª int.	1ª int.	Me, Po, Ag	Ag, Di
19	4	6	1ª int.	1ª int.	Me, Di	Me, Di
20	3	1	1ª int.	2ª int.	Ar, Ad, Ag	Ar
21	6	4	1ª int.	2ª int.	Me, Hr, Ad, Di, Ti	Me, Ad, Ag, Di
22	5	1	2ª int.	1ª int.	Me, Ri, Ag	Me, Ag, Rg
23	6	2	2ª int.	1ª int.	Me, Ag, Rg, Di	Me, Hr
24	2	1	1ª int.	2ª int.	Me, Ri, Rs	Hr, Ad, Ti
25	3	5	2ª int.	1ª int.	Me, Ri	Ar, Ad
26	3	4	1ª int.	2ª int.	Ar, Ag, Di, Rs	Ar, Ag, Di, Rs, Ti
27	6	7	1ª int.	2ª int.	Me, Hr, Ad, Di	Ad, Ag
28	8	3	1ª int.	2ª int.	Di	Me
29	3	7	2ª int.	1ª int.	Me, Ag, Di	Me, Ad, Di
30	3	1	2ª int.	1ª int.	Me, Hr, Ad, Di	Me, Ad, Di
31	6	7	1ª int.	1ª int.	Me, Ar, Hr, Ad, Di	Ar, Hr, Di
32	1	3	1ª int.	1ª int.	Me, Hr, Ad, Di	Me, Hr, Ad
33	1	2	2ª int.	1ª int.	Ad	Ar, Ti
34	1	3	1ª int.	1ª int.	Ri, Rg	Me, Ar, Ad
35	6	1	1ª int.	2ª int.	Hr, Ad, Rg, Di, Ti	Me, Ag, Di
36	1	3	1ª int.	1ª int.	Me, Hr, Di	Me, Ar, Hr, Ad, Di
37	3	4	1ª int.	2ª int.	Me, Hr, Ad, Ag	Ad, Di
38	4	8	2ª int.	1ª int.	Me, Ad, Ag	Hr, Ri
39	3	7	1ª int.	1ª int.	Me, Ar, Po, Ri, Ad, Ag, Di	Ar, Hr, Ag, Rg, Di
40	1	6	2ª int.	2ª int.	Me, Ar, Ad, Ti	Me, Ar, Ad, Ti
41	3	6	2ª int.	2ª int.	Me, Hr, Rg	Po, Ad, Ag, Di
42	1	6	1ª int.	2ª int.	Ar, Ti	Ad, Ag
43	3	1	2ª int.	1ª int.	Me, Ar, Ad, Ag	Po, Ad, Di
44	4	7	2ª int.	2ª int.	Me, Ar, Ad, Ag	Hr, Ri
45	3	6	1ª int.	2ª int.	Me, Hr, Ad	Me, Ar, Ad, Ag
46	4	8	2ª int.	1ª int.	Me, Ar, Ad	Hr, Ad, Di
47	6	3	1ª int.	1ª int.	Me, Hr, Po, Ad, Ag, Di	Me, Ag, Rg, Di
48	4	5	2ª int.	1ª int.	Me, Hr, Ad, Ag, Rg, Di	Me, Ad, Di
49	3	6	1ª int.	1ª int.	Me, Ar, Hr, Ad, Ag	Ar, Ad, Rg
50	7	1	1ª int.	2ª int.	Ri, Ad, Ag	Me, Hr, Po, Ti

PONTEIO N° 48 – Não músicos (N = 50)

Suj.	A	B	C	D	E	F
1	4	1	1ª int.	2ª int.	Me, Hr	Me, Ar, Hr
2	1	4	1ª int.	2ª int.	Ar	Me
3	1	4	1ª int.	2ª int.	Me, Rg	Me, Hr, Ad, Ti
4	1	5	1ª int.	1ª int.	Ad, Ag, Di, Rs	Ar, Ag, Ti
5	2	1	1ª int.	2ª int.	Me, Hr, Ad	Hr, Ad
6	4	5	1ª int.	2ª int.	Me, Ar, Ad	Me, Ar, Ad
7	1	3	2ª int.	1ª int.	Me, Ri, Ad	Me, Hr, Ri, Ad, Ti
8	5	1	1ª int.	1ª int.	Me, Ar, Ad, Di	Ri, Ad, Rs
9	4	1	2ª int.	2ª int.	Ad, Rg, Di	Ad, Rg, Di
10	1	3	2ª int.	1ª int.	Me, Hr, Ad, Di	Me, Hr, Di, Ti
11	9	6	2ª int.	1ª int.	Hr, Ad, Rs	Me, Hr, Ag, Rg
12	1	3	2ª int.	2ª int.	Me, Ar, Ad	Me, Hr, Ri, Di
13	4	3	2ª int.	2ª int.	Me, Ar, Ad, Di	Me, Ar, Ad, Di
14	8	3	1ª int.	1ª int.	Me, Ar, Hr, Ri, Ad, Rg, Di	Me, Ar, Hr, Ri, Ad, Rg, Di
15						
16	4	5	1ª int.	1ª int.	Hr	Me
17	4	5	2ª int.	1ª int.	Ad	Me, Ad
18	6	5	1ª int.	2ª int.	Me, Hr, Ad	Me, Hr, Ad
19	1	6	1ª int.	2ª int.	Me	Rg
20	4	6	2ª int.	1ª int.	Me, Ad, Di	Ar, Ad, Ag, Di
21	5	1	1ª int.	2ª int.	Me, Ad, Di	Me, Ad, Di
22	4	5	2ª int.	2ª int.	Me, Ad	Me, Ad
23	4	5	2ª int.	2ª int.	Me, Ar, Hr, Ri, Ad	Me, Hr, Ri, Ad
24	1	5	1ª int.	2ª int.	Ar, Hr, Ri, Ag, Rs	Me, Ar, Hr, Ri, Ag
25	1	7	1ª int.	2ª int.	Me, Po, Rg, Di, Ti	Me, Ar, Hr, Ri, Rg, Di
26	4	2	1ª int.	2ª int.	Me, Ar, Ad, Di, Ti	Me, Ar, Hr, Ad, Di
27	1	5	2ª int.	2ª int.	Hr, Ad, Di	Hr, Ad, Di
28	1	5	1ª int.	2ª int.		
29	1	6	1ª int.	2ª int.	Ri, Rg, Ti	Hr, Ag, Rg, Ti
30	7		1ª int.		Me, Ar	Me
31	1	8			Ar, Di	Ar, Rg
32	2	5	1ª int.	2ª int.	Me, Ri, Ad, Ti	Me, Hr, Ri, Ad, Di, Ti
33	4	1	1ª int.	1ª int.	Me, Hr, Ad, Rs	Me, Hr, Ad, Rg
34	5	2	2ª int.	2ª int.	Me, Hr, Ri	Me, Hr, Ri
35	3	7	2ª int.	1ª int.	Ad, Ag, Di, Rs	Ar, Rg, Di
36	1	2	1ª int.	2ª int.	Me, Hr	Me, Po, Di
37	1	2	1ª int.	1ª int.	Me, Ar, Hr, Ad	Me, Hr, Ad
38	2	1	1ª int.	2ª int.	Me, Ad, Ag, Rg, Di	Me, Ri, Ad, Ag, Di
39	3	2	1ª int.	1ª int.	Me, Ar, Hr, Di	Ar, Hr, Di, Ti
40	3	5	1ª int.	2ª int.	Ar, Ag	Me
41	6	8	2ª int.	1ª int.	Me, Ar, Ad	Me, Ar, Ad, Ti
42	1	3	1ª int.	2ª int.	Me, Ar, Ri	Me, Ar, Ri
43	1	5	1ª int.	2ª int.	Me, Ar, Hr, Ri, Ad, Di, Ti	Me, Ar, Hr, Ri, Di, Ti
44	4	5	1ª int.	2ª int.	Me, Ri	Me, Ad, Ti
45	3	6	2ª int.	1ª int.	Me, Ar, Ri, Ad, Ti	Me, Ri, Ad, Ag, Rg, Di
46	8	2	1ª int.	2ª int.	Me, Ar, Ad, Ti	Me, Ar, Ad, Ti
47	1	3	1ª int.	2ª int.	Ad, Di	Ad, Di
48	4	2	1ª int.	2ª int.	Hr, Di, Ti	Me, Ri, Ad, Ti
49	8	2	1ª int.	2ª int.	Ri, Ag	Me, Ri
50	4	3	2ª int.	1ª int.	Me, Hr	Ad, Di

ANEXOS

PONTEIO N° 6

à Magdalena Tagliaferro

Apassionado (♩ = 122)
f
ff
brillante
ff

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The treble clef part features a series of chords and triplets, with dynamic markings such as $b>$ and $b>$. The bass clef part provides a steady accompaniment with eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes similar chordal textures and triplet figures in the treble clef, with dynamic markings like $b>$ and $b>$.

Third system of musical notation, featuring a change in dynamics to 8 in the treble clef. It contains complex chordal patterns and triplet markings.

Fourth system of musical notation, showing a change in time signature to 3/4. The treble clef part has a more melodic line with slurs and dynamic markings like $b>$ and $b>$.

Fifth system of musical notation, continuing in 3/4 time. It features a mix of chordal textures and melodic lines in both staves, with dynamic markings like $b>$ and $b>$.

First system of a piano score. The right hand features a complex, rhythmic melody with many beamed sixteenth notes and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Second system of the piano score. The right hand continues with intricate melodic patterns, including triplets. The left hand accompaniment remains consistent. The key signature and time signature are maintained.

Third system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment features some chords. The key signature changes to two sharps, and the time signature changes to 4/4. The system ends with a *fff* (triple fortissimo) dynamic marking and the instruction *(lunga)*.

Fourth system of the piano score. The right hand has a very active, rapid melodic line with many slurs. The left hand accompaniment is also active. The key signature and time signature are 4/4. The system ends with a *ff* (fortissimo) dynamic marking and the instruction *sonoro*.

Fifth system of the piano score. The right hand has a slower, more melodic line with slurs. The left hand accompaniment is simpler. The key signature and time signature are 4/4. The system ends with a *rall.* (rallentando) instruction.

PONTEIO Nº 9

à Guiomar Nonais Pinto

Fervoroso (♩ = 63)

pp

p

B. A. 11210

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a sixteenth-note triplet in the treble clef and a dynamic marking of *p* (piano) in the bass clef.

Second system of musical notation, including dynamic markings *eresc.* (crescendo) and *poco* (poco), and a triplet in the bass clef.

Third system of musical notation, featuring a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a triplet in the bass clef.

Fourth system of musical notation, showing complex rhythmic patterns in both staves.

Fifth system of musical notation, including a sixteenth-note triplet in the treble clef.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is in 2/4 time and includes a triplet of eighth notes in the bass line.

Second system of musical notation, continuing the piece with treble and bass clefs in 2/4 time.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes a fingering sequence (5 2 1 5 2) above the treble staff and a *mf rall.* marking in the bass line.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes a *p* dynamic marking and the instruction *a tempo* in the bass line.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes a *pp* dynamic marking at the end of the system.

PONTEIO Nº 48

Confidencial (♩ = 60)

The musical score is written for piano in 4/4 time with a tempo of 60 beats per minute. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The first system shows the initial melodic and harmonic material. The second system features a complex melodic line in the treble with fingerings 5, 4, 2, 4, 2, 1, 4, 3, 2, 5. The third system includes a section marked 'rall.' followed by 'a tempo', with fingerings 1, 2, 1, 5, 3, 1, 2. The fourth system is marked 'cresc.' and 'sempre', with fingerings 5, 5, 1, 4, 1, 3. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

Br. 3065

The image displays five systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system shows a complex melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass. The second system features a 'rall.' marking in the bass and an 'a tempo' marking in the treble. The third system includes a 'p' marking in the bass and a 'rall.' marking in the treble. The fourth system has a 'p' marking in the bass and a 'rall.' marking in the treble, along with a 'm.c.' marking above the treble staff. The fifth system includes an 'a tempo' marking in the bass and a 'pp' marking in the treble. The notation is dense and detailed, with many slurs and ties.