

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

REBECCA SILVA RODRIGUES

A COMUNICAÇÃO DAS NUANÇAS DA EMOÇÃO
TRISTE EM PONTEIOS DE CAMARGO GUARNIERI:
RELAÇÕES ENTRE A ESTRUTURA MUSICAL E
RECURSOS EXPRESSIVOS

Porto Alegre

2015

REBECCA SILVA RODRIGUES

**A COMUNICAÇÃO DAS NUANÇAS DA EMOÇÃO
TRISTE EM PONTEIOS DE CAMARGO GUARNIERI:
RELAÇÕES ENTRE A ESTRUTURA MUSICAL E
RECURSOS EXPRESSIVOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas – Piano.

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

Coorientador: Prof. Dr. Ney Fialkow

Porto Alegre

2015

CIP - Catalogação na Publicação

Rodrigues, Rebecca
A COMUNICAÇÃO DAS NUAÑÇAS DA EMOÇÃO TRISTE EM
PONTEIOS DE CAMARGO GUARNIERI: RELAÇÕES ENTRE A
ESTRUTURA MUSICAL E RECURSOS EXPRESSIVOS / Rebecca
Rodrigues. -- 2015.
135 f.

Orientadora: Regina Santos.
Coorientadora: Ney Fialkow.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Emoção em música. 2. Recursos estruturais e
expressivos. 3. Triste. 4. Ponteios de Guarnieri. 5.
Performance ao vivo. I. Santos, Regina, orient. II.
Fialkow, Ney, coorient. III. Título.

REBECCA SILVA RODRIGUES

**A COMUNICAÇÃO DAS NUANÇAS DA EMOÇÃO
TRISTE EM PONTEIOS DE CAMARGO GUARNIERI:
RELAÇÕES ENTRE A ESTRUTURA MUSICAL E
RECURSOS EXPRESSIVOS**

Dissertação aprovada ao programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas – Piano.

Aprovada em 28 de agosto de 2015.

Banca examinadora:

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

(Presidente)

Prof.^a Dr.^a Catarina Leite Domenici (UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Isabel Porto Nogueira (UFRGS)

Prof. Dr. Fernando Rauber Gonçalves (UCS)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus e O louvo, por sua Graça Infinita, Seu amor, e pelas oportunidades que me deu e tem me dado. Por ter me encaminhado até aqui, e me ajudado em momentos de dificuldade. E ter dado a nós o presente que é a Música. Tudo que tenho e sou, devo a Ele.

Aos meus Pais, meu irmão Herbert, minha linda avó Olivia e minha querida tia Solange pelo maior exemplo que já recebi, não há palavras que expresse minha gratidão. Sem vocês não chegaria até aqui. Tudo que sou e tenho também devo a eles. Agradeço por me ensinarem o que é correto, pelo companheirismo e pelo amor por mim.

Ao meu esposo, Rafael, por ter me apoiado em todos os momentos, e por ter me esperado por dois anos. Pelo seu amor, por ser meu melhor amigo e dar mais sentido a minha vida.

À minha querida orientadora Prof.^a Dr.^a Regina Antunes Teixeira dos Santos, por seu amor pelo que faz e pelo amor que demonstra por seus alunos. Agradeço pela sua paciência em todos os momentos de dúvida e dificuldades que tive, e por me ajudar mais do que imagina. Por ter demonstrada tamanha bondade, inteligência e sabedoria. E por partilhar conhecimentos que foram determinantes no presente trabalho e na minha formação.

Ao meu orientador artístico e coorientador, Prof. Dr. Ney Fialkow, grande pianista, músico, artista e grande professor, agradeço pela oportunidade de ser sua aluna, pela paciência e por tudo que me ensinou e também por despertar mais amor pela arte.

Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, por todo conhecimento musical e científico, e também os funcionários da Instituição.

À CAPES, pela bolsa de estudos, que possibilitou minha dedicação ao mestrado.

Aos participantes desta pesquisa, que sem vocês este trabalho não seria possível.

Ao meu ex-professor Yuri Pingo, pelo carinho, amor pela música, e tudo que fez por mim.

Aos mais queridos amigos da Pós, Heidi Monteiro, Michele Mantovani, Samuel Ciambromi e também Javier. Vocês trouxeram alegria em minha vida. Obrigada por todas as escutas e conselhos musicais, mas principalmente pela amizade, risadas e reuniões de comida. Amo vocês de coração. Sem vocês não seria fácil.

Meus amigos-família que estiveram presente mesmo com a distância, Rosane Perez, Daniele Veiga, João Carlos, Família Peres (Adilson, Lilian, Manu e Vini). Obrigada por fazerem parte da minha vida.

RESUMO

A presente investigação teve como objetivo geral investigar a comunicação das nuances da emoção triste em ponteios de Camargo Guarnieri através das relações entre a estrutura musical e recursos expressivos. O delineamento metodológico foi de natureza qualitativa e quantitativa. Para cada Ponteio, foram escolhidos dois termos que traduzissem nuances dessa emoção. A amostra foi constituída de estudantes de música em nível de extensão (N = 66), graduação e pós-graduação (N = 63) pertencentes aos cursos da UFRGS. A coleta de dados empregou um questionário por escolha forçada, onde os participantes indicaram a emoção percebida. O estímulo foi a performance integral, ao vivo, de cada Ponteio. A abordagem qualitativa envolveu uma entrevista semiestruturada por estimulação de recordação com sete pianistas universitários, visando a reflexão tanto sobre as terminologias escolhidas para cada Ponteio, como sobre as decisões interpretativas. Os resultados demonstraram que o grau de comunicação emocional com base nos termos escolhidos apresentou dispersão em ambas as populações investigadas. O modelo bidimensional de Russell permitiu analisar o registro da performance com polarizações entre valência (timbre, dinâmica) e atividade (andamento, *timing*, articulação). Levando em conta os recursos estruturais e expressivos concebidos pela intérprete, a incidência dos termos percebidos pelos estudantes universitários e os níveis relativos de atividade e valência, os Ponteios puderam ser classificados em termos relativos de grau de tristeza.

Palavras - chaves: Música e emoção, recursos estruturais, recursos expressivos; performance ao vivo, comunicação de emoção.

ABSTRACT

The present research aimed at investigating the relationships between musical structure and expressive resources manipulated in the planning of the interpretation of four *Ponteios* from Camargo Guarnieri bearing explicit indications of the emotion Sadness, for the communication of this emotion in the performance. The methodological design was quali- and quantitative. The interpretation of the *Ponteios* 11, 31, 36 and 41 was constructed aiming at communicating the emotion Sadness, based on musical interpretative analysis and the structural and expressive aspects associated to the communication of this emotion, according to the literature. For each *Ponteio*, two terms that might translate the nuances of this emotion were chosen. Sample was constituted of music students at university extension level (N = 66), as well as music undergraduate and graduate students from UFRGS. Data sampling employed a questionnaire by forced choice. The stimulus was the whole piece live performance. The qualitative approach involved a semi structured stimulated recall interview with seven university students, aiming at thinking both on the chosen terms as well as on the interpretative choices. The results have demonstrated that the degree of emotional communication, based on the chosen terms, presented dispersion in both investigated populations. Russell's bidimensional model allowed us to analyze the performance records with polarization between valence (timbre, dynamics) and activity (tempo, timing, articulation). Taking into account the structural and expressive resources conceived by the performer, the incidence of the terms perceived by the university level students and the relative levels of activity and valence, the *Ponteios* could be classified in terms of relative degree of Sadness.

Key-words: Music and emotion, structural resources, expressive resources; live performance, communication of emotion.

LISTA DE SIGLAS

EE – Estudantes da Oficina de Teoria e Percepção (níveis 1, 2, 3 e 4) do curso de extensão em música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

EU – Estudantes em nível universitário do curso de música (graduação e pós-graduação) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1.** Modelo circumplexo de Russell (1980) (reproduzido de GERLING; SANTOS, 2015, p 19).....29
- Figura 2.** Posicionamento de conceitos específicos de emoção no modelo tridimensional dos núcleos de sentimentos. (Reproduzido de GERLING, SANTOS, 2015, p. 23).....30
- Figura 3.** Adaptação e tradução (nossa) do Modelo de Protótipos extraído de Shaver et al. (1987) , com a sistematização de substantivos e adjetivos vinculados a emoções.....32
- Figura 4.** Recursos expressivos empregados para conferir uma dada expressão (Reproduzido de GERLING, SANTOS (2015), p. 26).....36
- Figura 5.** Tradução do Modelo *lens* adaptado por Juslin (2000) – Processo de codificação de emoção.....38
- Figura 6.** Tradução do Modelo *lens* ampliado e adaptado por Juslin e Lindström (2003).....39
- Figura 7.** Exemplo da formatação do questionário preliminar para comunicação de categorias dos Ponteios com emoção Triste de Camargo Guarnieri, estudados visando à comunicação emocional na presente pesquisa.....47
- Figura 8.** Adaptação e proposição de esquema a partir da complementação de Schubert (2003), sobre as proposições de Hevner (1938). Na Figura, assinalados os adjetivos empregados para a descrição dos Ponteios utilizados.....61
- Figura 9.** Incidência de emoções escolhidas pelos estudantes de extensão na performance dos Ponteios de Guarnieri. Setas: emoções pretendidas pelo intérprete. (N = 65).....71

Figura 10. Incidência de emoções escolhidas pelos estudantes de graduação na performance dos Ponteiros de Guarnieri. Setas: emoções pretendidas pelo intérprete. (N = 63).....72

Figura 11. Comparação das emoções percebidas entre os grupos (EE e EU).....73

Figura 12. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e compassos 1-5 (inferior) dos segmentos (a-b-c) do Pontoio n^o. 11 de Camargo Guarnieri. Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.....83

Figura 13. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e compassos 6-12 (inferior) dos segmentos (a-b-c) do Pontoio n^o. 11 de Camargo Guarnieri. Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.....85

Figura 14. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e compassos 13-19 (inferior) dos segmentos (a'-b') do Pontoio n^o. 11 de Camargo Guarnieri. Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.....87

Figura 15. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e compassos 1-4 (inferior) dos segmentos (a-a') do Pontoio n^o. 31 de Camargo Guarnieri. Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.....90

Figura 16. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e compassos 4-9 (inferior) dos segmentos (b-b') do Pontoio n^o. 31 de Camargo Guarnieri. Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.....91

Figura 17. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e compassos 13-17 (inferior) dos segmentos (a-a') do Pontoio n^o. 31 de

Camargo Guarnieri. Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.....92

Figura 18. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e compassos 17-22 (inferior) dos segmentos **(b)** do Ponteio n°. 31 de Camargo Guarnieri. Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.....93

Figura 19. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e compassos 22-28 (inferior) dos segmentos **(b)** do Ponteio n°. 31 de Camargo Guarnieri. Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.....94

Figura 20. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e comp. 1-4, segmento **(a)** e comp. 5-8, segmento **(b)** (inferior) dos segmentos **(a - b)** do Ponteio n°. 36 de Camargo Guarnieri. Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.....97

Figura 21. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e comp. 9-16 (inferior) de segmento do Ponteio n°. 36 de Camargo Guarnieri. Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.....98

Figura 22. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e comp. 17-22 (inferior) de segmento do Ponteio n°. 36 de Camargo Guarnieri. Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.....99

Figura 23. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e comp. 22-30 (inferior) dos segmentos **(a[^])** e **(b[^])** do Ponteio n°. 36 de Camargo Guarnieri. Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.....100

- Figura 24.** Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e comp. 41-46 (inferior) de segmento do Ponteio n^o. 36 de Camargo Guarnieri. Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.....101
- Figura 25.** Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e comp. 1-4 (inferior) de segmento do Ponteio n^o. 41 de Camargo Guarnieri. Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.....104
- Figura 26.** Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e comp. 5-8 (inferior) de segmento do Ponteio n^o. 41 de Camargo Guarnieri. Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.....105
- Figura 27.** Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e comp. 9-12, do segmento (**a'**) e 12-18, do segmento (**b'**), (inferior) de do Ponteio n^o. 41 de Camargo Guarnieri. Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.....106
- Figura 28.** Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e comp. 19-24 (inferior) de segmento do Ponteio n^o. 41 de Camargo Guarnieri. Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.....107
- Figura 29.** Representação gráfica da distribuição bidimensional dos sentimentos atribuídos na interpretação dos Ponteios n^{os}. 11 (solidão e distante), 31 (nostálgico e conformado), 36 (rejeitado e arrependido) e 41 (obsuro e com pesar) de Guarnieri. Níveis, relativos de valência e atividade, atribuídos pela intérprete.....110
- Figura 30.** Incidência de comunicação dos estudantes de graduação e pós-graduação das emoções, divididas pelos dois grupos.....113

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Aspectos estruturais musicais associados à expressão emocional. (adaptado de GABRIELSSON, LINDSTRÖM, 2010).....	35
Tabela 2. Critérios para seleção dos Ponteios de emoção Triste de Guarnieri.....	44
Tabela 3. Níveis de dinâmica nos Ponteios de emoção Triste.....	45
Tabela 4. Características dos Ponteios de emoção Triste selecionados.....	46
Tabela 5. Informações sobre cada estudo-piloto, participantes e <i>Ponteios</i> executados em cada apresentação.....	48
Tabela 6. Substantivos e adjetivos vinculados à emoção Triste (adaptado de SHAVER et al. 1987, p. 1067). Palavras assinadas em negrito foram aquelas selecionadas para comunicação da emoção na presente pesquisa.....	62
Tabela 7. Exemplos ilustrativos de aspectos apontados pelos participantes para justificarem suas escolhas pelos termos atribuídos à apreciação da performance o Ponteio no. 11, classificados em termos de valência e atividade.....	88
Tabela 8. Exemplos ilustrativos de aspectos apontados pelos participantes para justificarem suas escolhas pelos termos atribuídos à performance apreciada do Ponteio 31, em termos de atividade e valência.....	95
Tabela 9. Exemplos ilustrativos de aspectos apontados pelos participantes para justificarem suas escolhas pelos termos atribuídos à apreciação da performance do Ponteio 36, classificados em termos de valência e atividade.....	102

Tabela 10. Exemplos ilustrativos de aspectos apontados pelos participantes para justificarem suas escolhas pelos termos atribuídos à apreciação da performance do Ponteio 41, classificados em termos de valência e atividade.....108

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1. Extrato do Ponteio 31 de Guarnieri (comp. 1-3).....	51
Exemplo 2. Extrato do Ponteio 31 de C. Guarnieri (Comp. 4 – 15).....	52
Exemplo 3. Extrato do Ponteio 36 de Guarnieri (comp. 1- 26).....	54
Exemplo 4. Extrato do Ponteio 34 de Guarnieri (comp. 1- 7).....	56
Exemplo 5. Ponteio 11 de Camargo Guarnieri (comp. 1-4).....	57
Exemplo 6. Ponteio 11 de Guarnieri (comp.5 - 9).....	58
Exemplo 7. Questão 1 do Questionário final da coleta.....	64

LISTA DE ESQUEMAS

- Esquema 1.** Etapas envolvidas no desenvolvimento da presente metodologia.....43
- Esquema 2.** Resumo de decisões interpretativas com base nas emoções escolhidas para cada *Ponteio*.....59
- Esquema 3.** Cronograma e dados das coletas realizadas.....67
- Esquema 4.** Proposição de representação gráfica das alterações locais de valência e atividade ao longo de uma performance musical.....80
- Esquema 5.** Proposição sobre a natureza das dimensões de valência e atividade, assim como ilustração de parâmetros estruturais e de expressão da literatura na comunicação da emoção tristeza.....81

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	21
1. REVISÃO DE LITERATURA.....	26
1.1. Teoria da emoção.....	26
1.1.1. Modelos categóricos.....	27
1.1.2. Modelos bidimensionais.....	28
1.1.3. Modelos protótipos.....	30
1.2. Relações entre expressão, percepção e a comunicação de emoção.....	33
2. METODOLOGIA.....	43
2.1 Seleção e Estudo dos Ponteios.....	44
2.2 Delineamento I - Decisões metodológicas preliminares.....	46
2.3 Os Estudos-Piloto.....	48
2.4 Delineamento II.....	50
2.4.1 A caracterização da emoção triste no Ponteio 31.....	51
2.4.2 A caracterização da emoção triste no Ponteio 36	53
2.4.3 A caracterização da emoção triste no Ponteio 41.....	55
2.4.4 A caracterização da emoção triste no Ponteio 11.....	56
2.5 Decisões metodológicas para a coleta	63
2.5.1 A caracterização da amostra.....	63
2.5.2 O questionário final.....	63
2.5.3 Procedimento das coletas.....	65
2.5.4 Caracterização da amostra.....	65
2.5.5 Cronograma de coletas.....	66
2.6 Coletas II – Entrevistas.....	68
2.7. Análise de Dados	68
3. RESULTADOS E DISCUSSÕES.....	71

3.1. As incidências da comunicação da emoção.....	71
3.2 As atribuições de valência e atividade na interpretação e na percepção dos Ponteios.....	78
3.2.1 As representações do Ponteiro 11 sob ótica da intérprete e dos ouvintes.....	82
3.2.2 As representações do Ponteiro 31 sob a ótica da intérprete e dos ouvintes.....	89
3.2.3 As representações do Ponteiro 36 sob a ótica da intérprete e dos ouvintes.....	96
3.2.4 As representações do Ponteiro 41 sob a ótica da intérprete e dos ouvintes.....	103
3.3. A relação entre atividade e valência e o nível de comunicação emocional dos Ponteios interpretados.....	109
CONCLUSÃO.....	116
REFERÊNCIAS.....	120
APÊNDICES.....	130
Apêndice 1.....	130
Apêndice 2.....	131
Apêndice 3.....	133
Apêndice 4.....	134

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Na execução instrumental, a expressão intencional de estados emocionais pode configurar-se como uma forma de comunicação não verbal que proporciona uma ampla variedade de respostas entre ouvintes e intérpretes. A escuta musical evoca algum tipo de emoção (ou prazer) no ouvinte e, talvez sejam estas as razões principais para que as pessoas se envolvam cotidianamente com músicas. Se ouvir uma bela melodia é algo agradável, ser capaz de realizá-la pode ser uma experiência ainda muito mais gratificante. Persson (2001) afirmou que os músicos envolvem-se em práticas e performances musicais principalmente a partir de um motivo hedonista, ou seja, por uma busca de um prazer pessoal, que acaba sendo um meio de gerar experiências emocionais positivas para a própria satisfação. O que é, normalmente, apresentado em uma dada performance musical não é a emoção em si, mas sim a sua forma expressiva - provenientes de outras formas de comunicação não verbal. Ainda assim, fazer referência à expressão emocional, hoje em dia, significa algo espontâneo e mesmo, em alguns casos, algo altamente simbólico (JUSLIN, TIMMERS, 2010). A música, literalmente, não expressa ou contém emoção ou estados emocionais como um ser sensitivo (vide, por exemplo, DAVIES, 2003; EVANS, SCHUBERT, 2008, por exemplo). O que pode ocorrer é o fenômeno da experiência emocional sentida e percebida, pois a obra musical é munida de características emocionais e não de propriedades emocionais. Assim, existe certo consenso de que as experiências emocionais em música são dependentes dos ouvintes, de fatores contextuais, bem como de suas características estruturais e/ou simbólicas, e até mesmo convencionais, que são percebidas pelo ouvinte (por exemplo, SCHERER, ZENTNER, 2001, JUSLIN, PERSSON, 2002; DAVIES 1994; 2004).

O conceito de comunicação emocional exige que haja tanto a intenção do intérprete para expressar uma dada emoção específica como o reconhecimento dessa emoção em questão pelo ouvinte. Cabe ainda salientar que o termo comunicação de emoção em música pode ser utilizado, independentemente, se estas forem realmente transmitidas, sentidas ou simplesmente 'retratadas' pelo intérprete de uma forma mais simbólica. O potencial da música para transmitir informações referenciais é separado da questão de saber se a música é o resultado da emoção percebida, sentida ou ainda, intencionalmente, desejada a ser transmitida, ou até mesmo ambos (JUSLIN, TIMMER,

2010). A relação entre a música e comunicação de emoções é controversa, embora seja razoável supor que muitos artistas estejam preocupados se a sua interpretação musical foi percebida pelo público da maneira que eles a conceberam e também da maneira pela qual a realizaram como produção artística.

A importância da emoção e de sua comunicação em uma dada interpretação musical tem sido destaque em pesquisas. Essa temática em Música é extremamente atual e objeto de pesquisas e vem sendo discutido sob diversos aspectos, tais como a busca pela identificação das características musicais que são responsáveis pela intensificação da comunicação de emoções (vide, por exemplo, LINDSTRÖM *et al.*, 2003; JUSLIN, LAUKKA, 2004; JUSLIN, 2013).

Considerando que estudos têm sugerido que os ouvintes experimentam uma variedade de emoções em música, parece importante aprofundar as nuances de percepção de uma dada emoção (JUSLIN *et al.*, 2010). Na literatura pianística brasileira, Camargo Guarnieri (1907-1993) é um dos compositores que escreveu o caráter de suas peças com vistas à expressão emocional. O próprio Guarnieri (1981) escreveu: “a minha mensagem musical é emocional, não é conceitual” (p. 9). Assim, o escopo do presente trabalho teve como foco investigar a comunicação em música nos *Ponteios* em que Guarnieri indica a emoção tristeza. Considerando os quatro *Ponteios* de Guarnieri, dotados dessa indicação expressiva, elencados para serem investigados na presente dissertação, foi constatada a existência de recursos de expressão explícitos na partitura (como a indicação de andamento médio-lento, articulação em *legato* e níveis de dinâmica média, por exemplo), além de outros recursos dependentes da manipulação e compreensão estrutural de cada intérprete, como o *timing*¹, o timbre, e a variação de dinâmicas, por exemplo. Refletindo sobre esses aspectos, as seguintes questões de pesquisa foram cogitadas: (i) Qual o grau de variabilidade/nuanças de aspectos estruturais e expressivos nesses *Ponteios* escolhidos? Existe uma hierarquia de graus de tristeza presente entre esses quatro *Ponteios*? O que justifica essa classificação? É possível correlacionar esses aspectos estruturais e recursos de expressão com graus de tristeza (atmosferas distintas de caracterização da Tristeza)? Que elementos estruturais

¹ *Timing* refere-se a pequenos desvios realizados na expressão das estruturas rítmicas de uma dada obra musical que geram uma característica singular na realização musical de cada executante e foi traduzido na literatura brasileira por inflexões rítmicas (SANTOS, GERLING, BORTOLI, 2012). Essas inflexões rítmicas, quando deliberadas e intencionais, ocorrem graças à manipulação da velocidade relativa entre os eventos nas estruturas temporais, mantendo as proporções da subdivisão métrica com vistas à expressividade.

presentes em cada *Ponteio* favorecem a comunicação emoção Triste na performance? Em que medida a conscientização do papel desses elementos favorecem escolhas interpretativas tanto na construção da interpretação como na comunicação na performance?

Assim, a presente investigação teve como objetivo geral investigar as relações entre a estrutura musical e recursos expressivos manipulados na construção da interpretação de quatro *Ponteios* de Guarnieri com indicações explícitas da emoção Triste, visando à comunicação dessa emoção na performance. Como objetivos específicos pretendeu-se: (a) identificar elementos estruturais (comuns e/ou específicos) que favoreçam a comunicação da emoção *Triste*; (b) identificar recursos de expressão (comuns e/ou específicos) que favoreçam a comunicação do emoções (correlatas à tristeza) pretendidas; (c) correlacionar aspectos estruturais e os recursos de expressão comunicados pelos seus protótipos correlatos, selecionados como potencial de comunicação da emoção *Triste*; (d) identificar potenciais graus de tristeza entre os *Ponteios* estudados, tendo com base tanto a interpretação alcançada, como a emoção comunicada. Cabe salientar que a investigação teve uma abordagem metodológica distinta daquelas comumente descritas na literatura. Eu, como intérprete, elaborei e construí a performance de cada *Ponteio*, buscando termos e expressões vinculados à emoção Triste que melhor traduzissem minha interpretação da emoção a ser comunicada. Os estímulos, ou seja, a performance dos quatro *Ponteios*, realizados perante plateia de estudantes de extensão, de graduação e de pós-graduação em Música da UFRGS, foram realizados de forma integral, ou seja, de ponta-a-ponta, em uma única só vez, contrariando a seleção de trechos, comumente empregada na literatura (COSTA et al, 2004; JUSLIN, 1997; JUSLIN, LAUKA, 2000). Essa postura metodológica, incentivada pelos meus orientadores, diferencia meu trabalho, não somente como intérprete, mas também como pesquisadora.

Essa dissertação encontra-se estruturada da seguinte forma: o capítulo 1 aborda uma revisão bibliográfica acerca dos modelos de emoção em música, bem como de pesquisas que relacionam aspectos estruturais e expressivos na comunicação de emoções. O capítulo de metodologia descreve a seleção dos estímulos, a construção da interpretação, bem como aspectos ligados à coleta e ao tratamento dos dados. O capítulo 3 discute os resultados em termos de incidência da coerência entre a emoção pretendida e aquela percebida pelos ouvintes. Produtos da performance foram analisados em

termos dos modelos bidimensionais e relacionados com aspectos de expressão. Para análise dos produtos de performance, bem como sua relação com a comunicação da emoção, foram utilizados preceitos teóricos descritos por Mazzola (2011). Finalmente, o último capítulo apresenta as principais conclusões extraídas na presente dissertação de Mestrado.

1. REVISÃO DE LITERATURA

1. REVISÃO DE LITERATURA

Ser capaz de entender a essência da música nela mesma é estar disposto a começar uma pesquisa interminável, por isso a tarefa do músico não é exprimir ou interpretar a música como tal, mas aspirar, tornar-se parte dela.

Daniel Barenboim

Reações emocionais, sendo 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 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). Para Woody e McPherson (2010), são os próprios intérpretes que tomam para si a responsabilidade de estabelecer elos entre a música composta e a sua plateia.

Sob a óptica da Psicologia da Música, Juslin e Sloboda (2013) propõem uma definição de emoção em música de cunho operacional para essa temática de estudo:

Emoções são respostas relativamente breves, intensas e rapidamente mutantes a eventos potencialmente importantes (oportunidades ou desafios subjetivos) em um meio externo ou interno, usualmente de natureza social, e que envolve um número de subcomponentes (mudanças cognitivas, sentimentos subjetivos, comportamento expressivo, e tendência de ação), que são mais ou menos sincronizados durante o episódio da emoção (JUSLIN, SLOBODA, 2013, p. 587).

1.1. Teoria da emoção

Emoções pertencem ao domínio mais amplo do afeto no qual se incluem humores, preferências e disposições de personalidade. A característica definidora do afeto é a valência, o sentimento avaliativo de uma pessoa, objeto ou evento, sendo positivo ou negativo. Além disso, de acordo com Frijda e Scherrer (2009), a maioria dos

acadêmicos também considera um certo de grau de excitação (*arousal*) para distinguir o afeto de julgamentos puramente cognitivos. De acordo com Juslin e Sloboda (2013), explanações psicológicas da emoção operam primariamente em nível funcional (diferentes tipos de processamento de informação), embora com referências frequentes aos níveis físicos e biológicos (neurônios, hormônios, gens) e também aos níveis fenomenológicos (sentimentos). As teorias psicológicas da emoção esboçam a maneira pelo qual a informação é recebida e processada pelo indivíduo, o armazenamento desse processamento de informação, bem como as interações com o meio ambiente (FRIDJA, 2008). Psicólogos consideram que emoções têm um forte cunho biológico (BUCK, 1999), mas também reconhecem o papel relevante das influências sócio-culturais (MESQUITA, 2003).

O modo que as emoções são percebidas e vivenciadas auxilia músicos e pesquisadores a conceituar emoções e diferenciá-las. Basicamente, três modelos de emoção são fundamentais na conceituação do fenômeno de emoção em música: (i) modelos categóricos; (ii) modelos dimensionais e (iii) modelos protótipos, a seguir, comentados.

1.1.1 Modelos categóricos

De acordo com os modelos categóricos, as pessoas vivenciam episódios emocionais como categorias que são distintas umas das outras, tais como a tristeza, a alegria, a surpresa, a aversão ou a curiosidade, por exemplo (EKMAN, 1992).

Entre os modelos categóricos, destaca-se aquele de emoções básicas proposto por Ekman (1999), a saber seis emoções: alegria, tristeza, raiva, medo, surpresa e aversão. É importante ressaltar que este modelo apresenta estas emoções universalmente reconhecidas e produzidas pelos seres humanos, baseadas por meio das respectivas expressões faciais emocionais que as descrevem, mas não afirma que estas são as únicas emoções ou até expressões faciais existentes. Então, em Música, a abordagem categórica é aquela em que as pessoas classificam as emoções musicais percebidas como categorias distintas entre si. Nesse modelo, uma música pode ser considerada globalmente como triste ou alegre. Desconsidera-se nessa abordagem a intensidade dessa tristeza ou alegria, ou seja, uma música não é discutida como muito triste ou muito alegre.

1.1.2 Modelos Bidimensionais

De acordo com Gabrielsson e Lindström (2001), um dos primeiros marcos em termos de sugestão implícitas de abordagens dimensionais foi aquela proposta por Hevner (1936). Esta investigadora organizou um amplo número de termos emocionais em oito *clusters* que supôs como sendo próximos em significados e *clusters* adjacentes que deveriam se desviar levemente em pontos (ou posições) cumulativas até alcançar um contraste na posição oposta. Para Gabrielsson e Lindström (2001), Hevner sugere dimensões implícitas e similares às dimensões de valência e atividade, propostas por Russell (1980), que será detalhado a seguir (discussões detalhadas sobre o modelo ver, por exemplo, em Gabrielsson e Lindström (2001, p. 230).

Com base nos modelos de emoção descritos pela Psicologia da Música, o modelo bidimensional de Russell (1980) vem sendo comumente empregado na literatura (GERLING *et al.*, 2008a, por exemplo) por sua facilidade de manipulação. Nesse modelo, as emoções não são discretas (categóricas) e independentes entre si, mas estão relacionadas umas com as outras e são descritas por pontos em um espaço bidimensional. De forma mais detalhada, as emoções estão dispostas em um círculo e são representadas por duas dimensões, valência e atividade. A valência se refere aos estados emocionais que avaliam ou qualificam um objeto, uma pessoa ou um evento; ou seja: valência negativa está relacionada a emoções desagradáveis (como a repulsa, por exemplo), e valência positiva, aquela relacionada com emoções agradáveis (atração). A atividade relaciona-se à intensidade da emoção, ou seja, o quanto uma dada emoção consegue afetar a pessoa em termos de excitação fisiológica. A atividade varia em intensidade, baixa ou alta, configurando estados tais como sonolência, agitação, relaxamento ou excitação, por exemplo. Em suma, esse modelo fornece um vocabulário comum entre sujeitos e pesquisadores, oferecendo um leque de emoções distribuídas nos quatro quadrantes e definidas pela combinação das duas dimensões, a seguir apresentado na Figura 1.

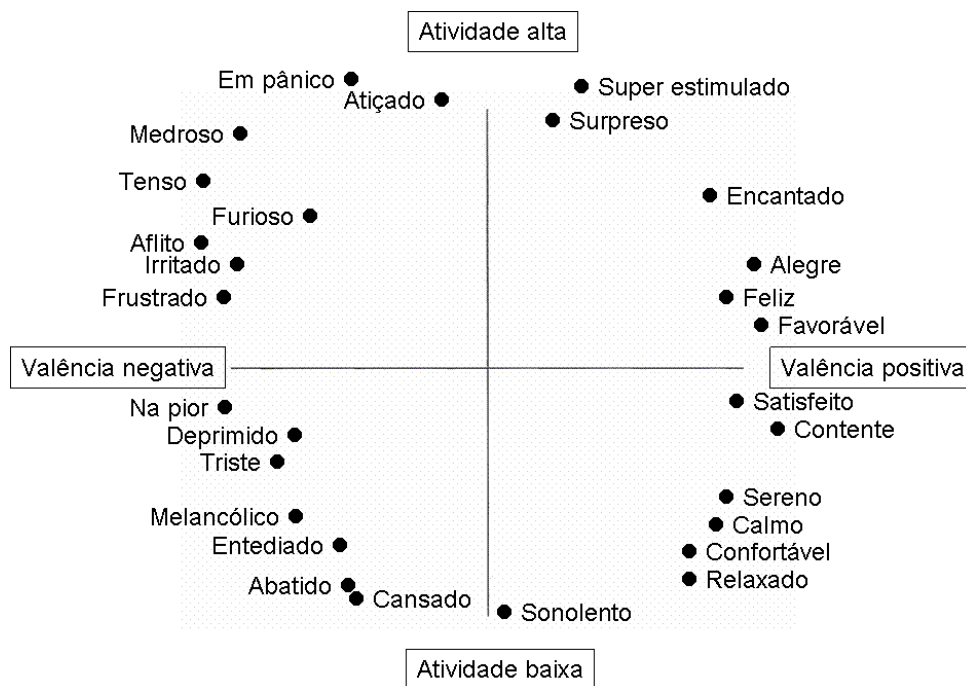


Figura 1. Modelo circumplexo de Russell (1980) (reproduzido de GERLING; SANTOS, 2015, p 19).

O modelo bidimensional conceitua emoções com base em suas posições aproximadas ao longo de dimensões afetivas (valência e atividade). Quanto ao uso deste modelo, no estudo das emoções, um importante aspecto a ser levado em consideração é que em Música, como uma emoção de tristeza, por exemplo, é descrita como sendo de valência negativa e baixa atividade. Da mesma forma, nesse modelo, a música não necessita ser classificada como triste, mas pode ser melancólica (não tão triste) ou parecer muito triste (deprimente). Abordagens recentes discutem o aspecto relativo da classificação dessas emoções. Um exemplo típico é a emoção Tristeza que pode ser entendida como tendo propriedades de valência afetiva positiva, se a pessoa sentir prazer nessa emoção. Um exemplo deste fato foram os estudos feitos por Vuoskoski e colaboradores (2012) com relação ao prazer que certas pessoas sentem ao escutar uma música triste. Segundo Ramos e Santos (2010), para estudos futuros sobre avaliação da emoção em música, é importante que outras emoções sejam empregadas para representar o quadrante tristeza do modelo de Russel.

Outro modelo descrito na literatura é aquele de Latinjak (2012), que além de atividade e valência, inclui uma terceira dimensão: a perspectiva de tempo. Trata-se de uma orientação pré-consciente em direção a algo que já ocorreu, que está ocorrendo, ou que se espera que ocorra. Dessa forma, a perspectiva de tempo consegue separar

emoções de valência e atividade semelhantes, como medo (expectativa de futuro) e raiva (expectativa de passado). Segundo Latinjak (2012), a perspectiva de tempo sugere que a variação nos núcleos de sentimentos seja um mecanismo psicofisiológico através do qual os indivíduos afrontam o futuro, vivenciam o presente e lidam com eventos passados, demonstrando assim a dinâmica da emoção.

A Figura 2 ilustra o modelo tridimensional de Latinjak (2012).

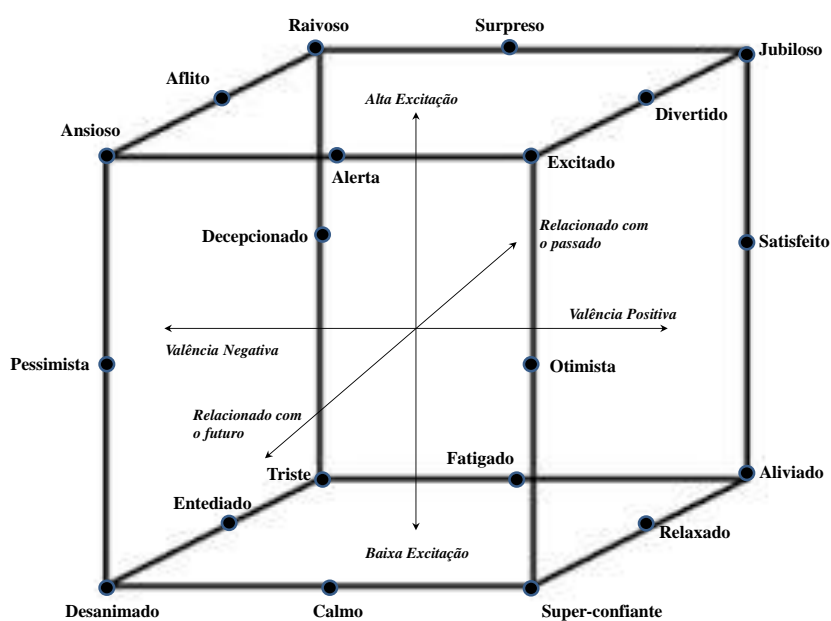


Figura 2. Posicionamento de conceitos específicos de emoção no modelo tridimensional dos núcleos de sentimentos. (Reproduzido de GERLING, SANTOS, 2015, p. 23).

Embora esse modelo tenha sido concebido sob a óptica da Psicologia da Performance do esporte, sua aplicação em música parece ser potencialmente viável e precisa ser ainda testado.

1.1.3 Modelos protótipos

Modelos protótipos postulam que a linguagem molda fortemente como nós conceituamos e categorizamos informações no mundo (vide, por exemplo, ROSCH, 1978). A seleção e inclusão de uma categoria são determinadas pela semelhança com exemplares prototípicos.

O protótipo em si é uma imagem abstrata, que consiste em um conjunto de atributos ponderados que representam um exemplar. Por exemplo, algumas emoções podem ser melhores exemplares de alegria do que outras, dependendo de suas características ou o conjunto de elementos que melhor representam o exemplo mais típico da categoria. (JUSLIN, SLOBODA, 2010)

O modelo proposto por Shaver *et al.* (1987) enquadra-se em abordagens protóticas, uma vez que este autor realizou uma sistematização de substantivos e adjetivos vinculados às emoções básicas. A abordagem protótipo oferece um interessante compromisso entre abordagens categóricas e dimensionais. Um exemplo de uma estrutura de protótipo é representado na Figura 3. A dimensão vertical da estrutura mostra a relação hierárquica entre as categorias. Cada grupo foi dividido em emoções básicas como fundamentais (primárias), a saber: amor, alegria, surpresa, raiva, tristeza e medo. Cada uma dessas emoções é detalhada em emoções secundárias correspondentes como refinamento da anterior, ou seja, variações das emoções básicas. Essas emoções complexas adquirem vários nomes, podendo ser secundárias, terciárias, variações, entre outras. Para os que defendem as emoções básicas, tais como Shaver *et al.* (1987), as emoções complexas surgem a partir da combinação ou refinamentos das básicas, enquanto aqueles que acreditam que não existam emoções básicas, como Ortony e Turner (1990), tratam todas as emoções individualmente, sem a existência de outras emoções geradoras de outras emoções. Esses autores consideram que algumas emoções são meramente decorrentes da evolução de emoções antigas.

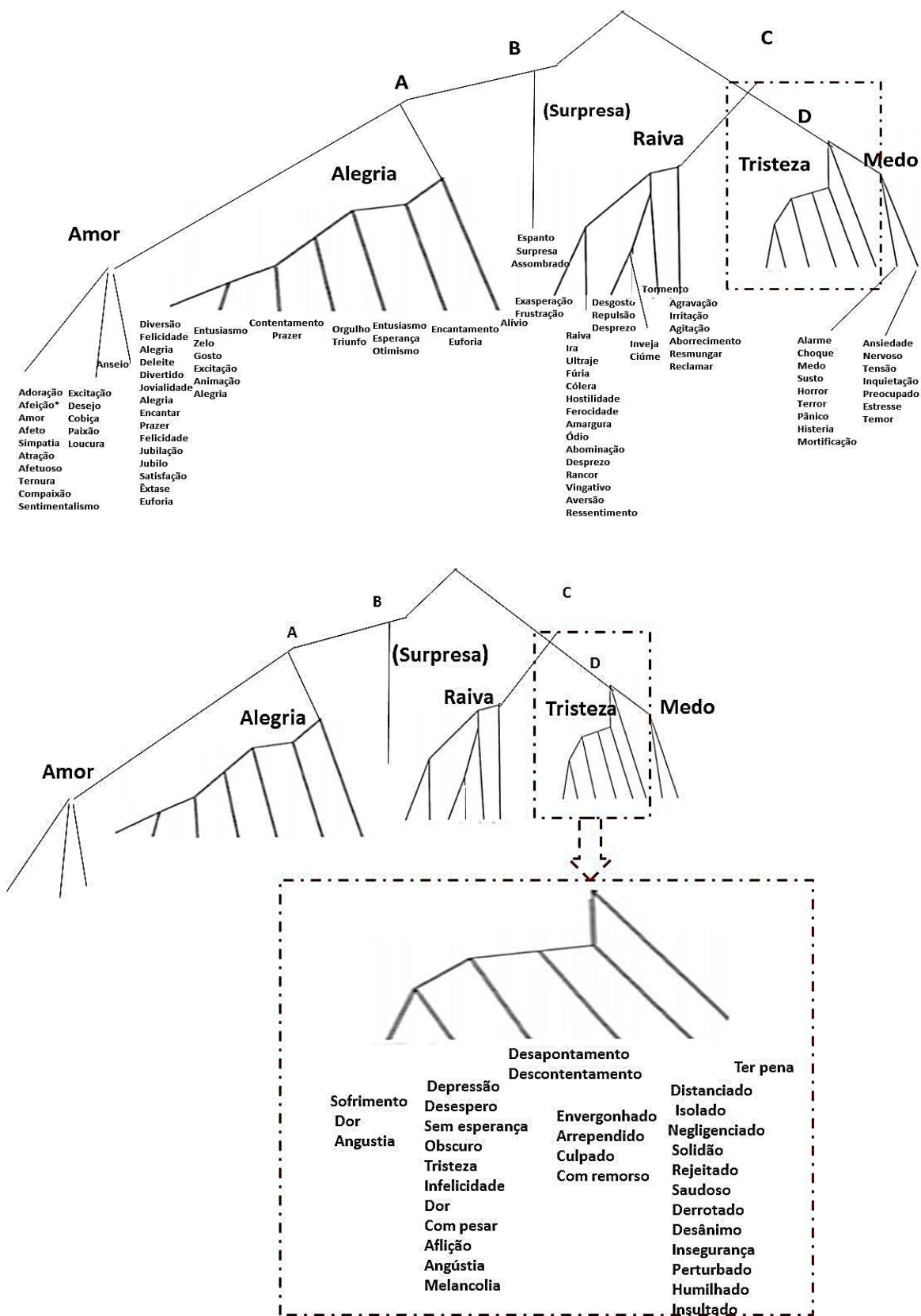


Figura 3: Adaptação e tradução (nossa) do Modelo protótipo extraído de Shaver *et al.* (1987) sistematização de substantivos e adjetivos vinculados a emoções. No detalhe, as emoções, em termos de protótipos, relacionadas à emoção Triste.

1.2 Relações entre expressão, percepção e a comunicação da emoção.

Na literatura musical, o termo expressão musical pode assumir variados sentidos. Por exemplo, para Palmer (2002), na performance musical, a expressão musical é compreendida como sendo a variação sistemática de parâmetros musicais ligados ao andamento, dinâmica e timbre, que diferenciam uma interpretação de outra. Já para Davies (2002), expressão musical representa qualidades emocionais contidas na obra musical que são percebidas pelos ouvintes. Nesse caso, em senso comum, é quando ouvintes consideram uma interpretação como sendo “expressiva”, sem justificá-la ou detalhá-la em que aspectos ela é expressiva.

De acordo com Juslin e Persson (2002), poucos estudos têm sido destinados a investigar como instrumentistas conceituam e dão significados às peças em preparação para sua performance. Entretanto, pesquisas (PERSSON, 1993; WOOD, 2000) confirmam que intérpretes frequentemente concebem suas performances em termos de emoções e humores. Quando se faz referência à “expressão musical”, o foco encontra-se no intérprete.

Outro aspecto que pode ser abordado em emoção em Música é a percepção do ouvinte, independentemente daquilo que o intérprete concebeu e construiu para sua performance, o ouvinte tem sua própria percepção/construção da obra que está sendo apreciada. Esse é um ponto crucial na abordagem de emoção em Música. Nessa prerrogativa, o intento de investigação de música e emoção é a relação de algum tipo de comunicação entre as intenções do intérprete e a percepção dos ouvintes sobre essa interpretação. A esse fenômeno, as abordagens de música e emoção também referem-se à comunicação da emoção.

Entretanto, Juslin (2001) e Persson (2001) consideram também o termo “comunicação emocional” aquelas situações nas quais o músico tem o intuito de comunicar emoções específicas aos ouvintes. Assim, o pico da comunicação musical ocorre quando a emoção intencionada pelo intérprete é percebida pelo ouvinte.

A comunicação de emoção em Música é dependente da estrutura do texto musical, dos recursos de expressão disponíveis, da construção da interpretação pelo intérprete, assim como da percepção por parte do ouvinte. Gabrielsson e Lindström (2010) buscaram identificar fatores significativos na comunicação da emoção de acordo com pesquisas reportadas na literatura. Esses fatores são constituídos de: (i) notações

explícitas (e/ou implícitas) na partitura (estrutura musical, andamento, dinâmica, articulação, entre outros); particularidades da estrutura da obra (intervalos, modos, direções melódicas, estruturas rítmicas, conduções harmônicas, por exemplo) e (iii) recursos composicionais contidos na estrutura musical (repetições, variações, transposições, entre outros). Outros autores também investigaram empiricamente os fatores implícitos na comunicação da emoção. Por exemplo, a relação entre a estrutura musical e a emoção percebida foi estudada por Costa e Ricci Bitti (2004) através da análise da partitura musical em relação à expressão percebida. A utilização de manipulações sistemáticas do estímulo musical notado e os efeitos na expressão percebida também foram investigados por Hevner (1937), Rigg (1939), Juslin (1997) e Ilie e Thompson (2006). A Tabela 1 apresenta uma sistematização realizada por Gabrielsson e Lindström (2010) a partir de pesquisas da literatura, relacionando aspectos estruturais da música e a potencial emoção comunicada. Na primeira coluna encontram-se alguns aspectos de estruturas musicais, a segunda contém características dentro de cada uma das principais estruturas, e na terceira coluna está a expressão emocional correspondente de acordo com diferentes estudos.

De acordo com a Tabela 1, pelas características estruturais aí apontadas, poder-se-ia relacionar aspectos estruturais opostos a emoções opostas. Por exemplo, o contorno, quando ascendente, está associado à alegria, quando descendente, à tristeza. Entretanto, muitas outras emoções contradizem essa polaridade, uma vez que o contorno descendente pode também estar associado ao estado excitado, ao caráter gracioso, aquele também vigoroso. O papel da estrutura na expressão emocional encontra-se bem detalhado por Gabrielsson e Lindström (2010), embora precise ser ainda intensamente investigado em termos de comunicação de emoções.

Tabela 1. Aspectos estruturais musicais associados à expressão emocional. (Adaptado de GABRIELSSON, LINDSTRÖM, 2010)

Aspecto Estrutural	Características	Especificidade da característica e expressão emocional	Referencias
Melodia	Contorno	(Ascendente): digno, sereno, feliz, tenso.	Hevner (1936), Nielzén, Cesarec (1993),
		(Descendente): excitante, gracioso, vigoroso, triste.	Costa et al. (2000), Krumhansl (1996), Gender, Geskem (1995)
	Âmbito	(Amplio): caprichoso, feliz, desconfortável, medo, alegre, assustado.	Gundlach (1935), Krumhansl (1997), Balkwill, Thompson (1999), Schellemborg et al. (2000).
		(Estreito/Restrito): digno, melancólico, sentimental, tranquilo, delicado, triunfante.	
	Variação de altura	(Grande): felicidade, satisfação, surpresa. (Pequena): desgosto, raiva, medo	Scherer (1997)
Relação da estrutura intervalar	(Nível melódico): poderoso, melancólico, descuidado. (Nível harmônico): agradável, desagradável, ativo, poderoso	Maher (1980), Costa et al. (2004)	
Movimento melódico	(graus conjuntos): monotonia (saltos): excitação (saltos + intervalos): pacífico, tranquilo	Thompson, Robitaille (1992)	
Rítmo	Padrão	(regular/firme e fluente): felicidade, surpresa, majestoso, tranquilo, digno, triste.	Gundlach (1935), Watson (1942), Scherer, Oschinsky(1997),
		(irregular): desconfortável, divertido (complexo): tristeza, raiva (variado): alegria.	Lindström (2006), Thompson, Rabitaille (1992).
Harmonia	Padrão	(simples/consonante): felicidade, alegria, gracioso, sereno, sonhador, solene, majestoso.	Krumhansl (1997), Lindström (2006), Hevner (1936), Watson (1942).
		(complexo/dissonante): excitante, agitado, vigoroso, desconfortável, medo, raiva.	
Forma	Elaboração	(baixa complexidade / dinamismo médio/ menos tensão, relaxação): alegria, paz, emoções positivas	
		(alta complexidade melódica/harmônica e/ou rítmica): tensão, tristeza	Nielsen, (1987), Imberty (1979), Krumhans (1996), Balkwill, Thompson (1999)
		(baixo dinamismo): melancolia, depressão	
		(alto dinamismo): ansiedade, agressividade	
		(formas de repetição): tensão crescente	

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, 1997b; 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 apontaram 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) sistematizou a partir de pesquisas da literatura, delineado sobre o modelo bidimensional de Russel (1980), os recursos expressivos manipulados por instrumentistas e cantores para comunicar uma dada emoção. Esse modelo foi atualizado por Juslin e Timmers (2010) conforme ilustrado na Figura 4.

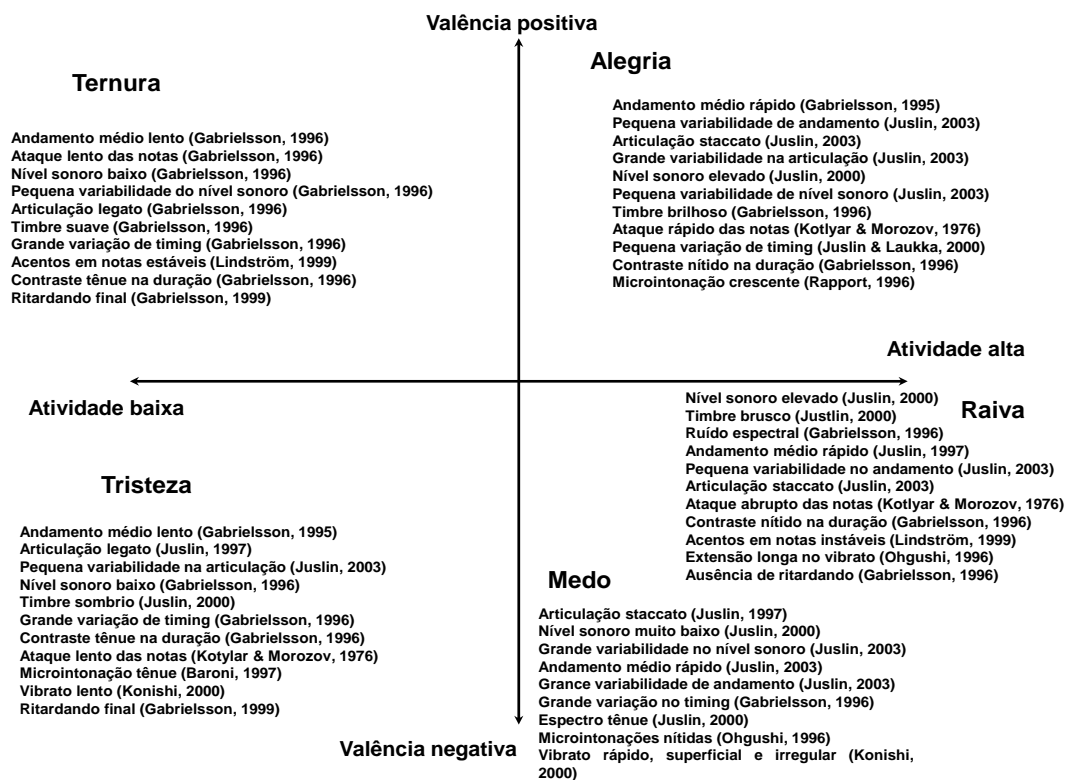


Figura 4. Recursos expressivos empregados para caracterizar uma dada expressão (Reproduzido de GERLING, SANTOS (2015), p. 26. Tradução de JUSLIN (2001), JUSLIN, TIMMERS (2010)).

Na Figura 4, podem-se observar os recursos expressivos que foram sistematizados por Juslin (2001) em um espaço bidimensional (atividade e valência). Essa proposição leva-nos a supor que, quanto maior o número dos recursos expressivos utilizadas pelo intérprete, maior a possibilidade do mesmo convencer o ouvinte de uma dada emoção. 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 completamente 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 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 das práticas interpretativas;
- Especificidades do instrumento: 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.

Segundo Juslin e Sloboda (2010), uma maneira de capturar as características cruciais do processo comunicativo é a conceituá-lo em termos de uma variante do

modelo *lens* de Brunswik (1956), como sugerido e implementado por Juslin (1995, 2000).

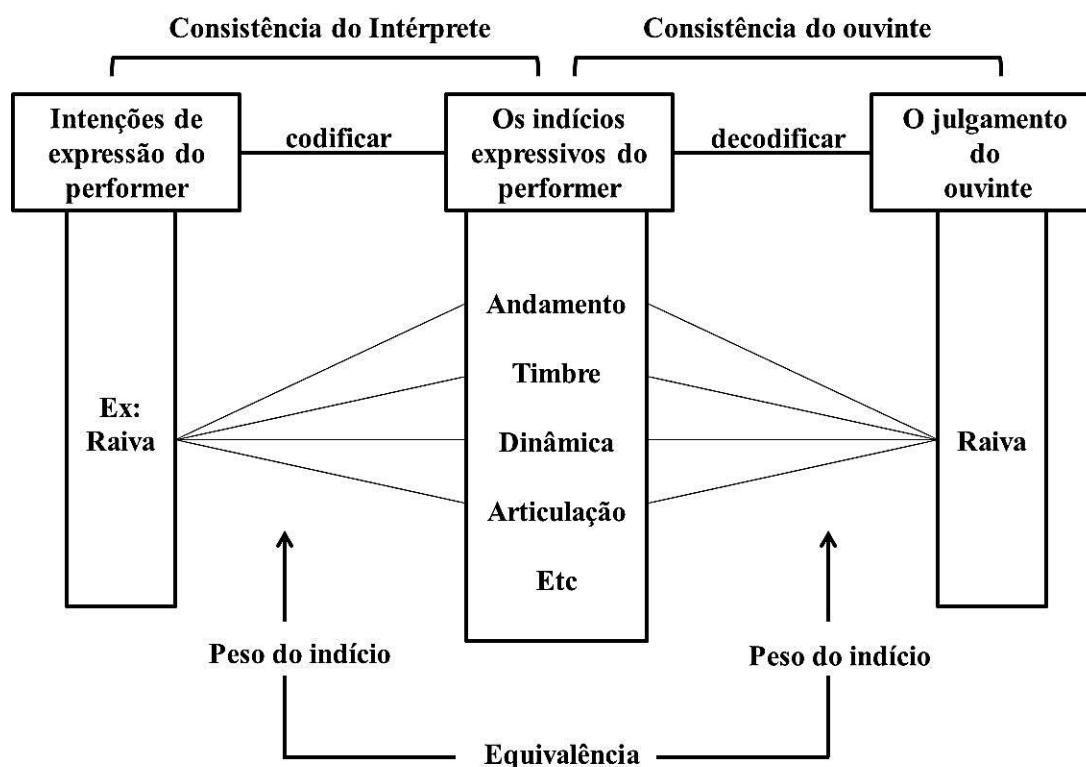


Figura 5. Tradução (nossa) do Modelo *lens* adaptado por Juslin (2000) – Processo de codificação de emoção.

O modelo *lens* (lentes), conforme ilustrado na Figura 5, é uma representação da maneira pela qual o intérprete codifica emoções por meio de um conjunto de recursos de expressão (indícios acústicos) que são probabilísticas e em parte redundantes. As emoções são decodificadas pelo ouvinte, que utiliza essas mesmas sugestões (pistas acústicas) para deduzir a expressão musical. Consequentemente, os artistas e ouvintes têm que recorrer a muitas pistas em comum para uma comunicação confiável ocorrer. Esta versão (Figura 5) do modelo *lens* foi limitada às pistas de performance, mas a percepção das emoções pelos ouvintes também podem ser afetadas por uma interação entre as pistas do compositor e do intérprete. Por isso, Juslin e Lindström (2003) sugeriram um modelo *lens* mais ampliado, na qual indícios do compositor (partitura) e

escolhas de performance (intérprete) são incluídas com o objetivo de torná-lo possível para explorar as suas contribuições relativas.

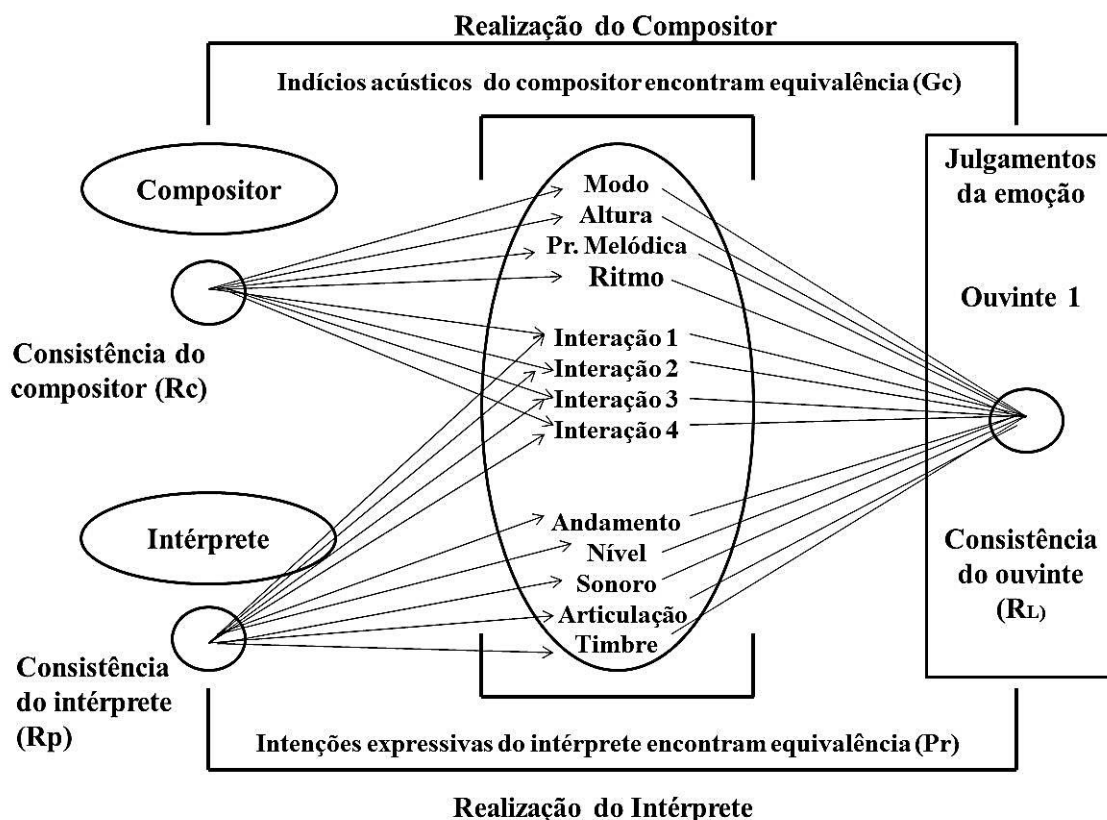


Figura 6. Tradução do Modelo *lens* ampliado e adaptado por Juslin e Lindström (2003)

Pesquisas de Quinto, Thompson e Taylor (2013) investigaram a contribuição da estrutura composicional da 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 dessas duas atividades. 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 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 expressão associada à estrutura da composição melhorou a decodificação na condição combinada. Além disso, para esses autores (*Op. cit*) esta pesquisa foi de extrema importância, pois as melodias compostas para o experimento em um modo menor foram melhores 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 à 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 de expressão (emocional) explícita 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 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 único. Pesquisas envolvendo aspectos da interpretação musical dos Ponteios de Guarnieri encontram-se descritos na literatura. Por exemplo, Santiago (2002) investigou as relações 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 49, teve o objetivo de encontrar traços interpretativos comuns e características únicos, 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 e DOMENICI, 2008). Esses estudos também se utilizaram de repertório brasileiro, e também de Guarnieri.² 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 uma dada emoção na interpretação de uma obra. Entretanto, este tipo de investigação não tem ocorrido de forma direta, pois estudos têm sido realizados com a participação de profissionais (GABRIELSSON, JUSLIN, 1996) e/ou estudantes (GERLING, SANTOS, 2007, GERLING *et al*, 2008a, 2008b), mas não diretamente realizados e conduzidos na perspectiva dos próprios intérpretes.

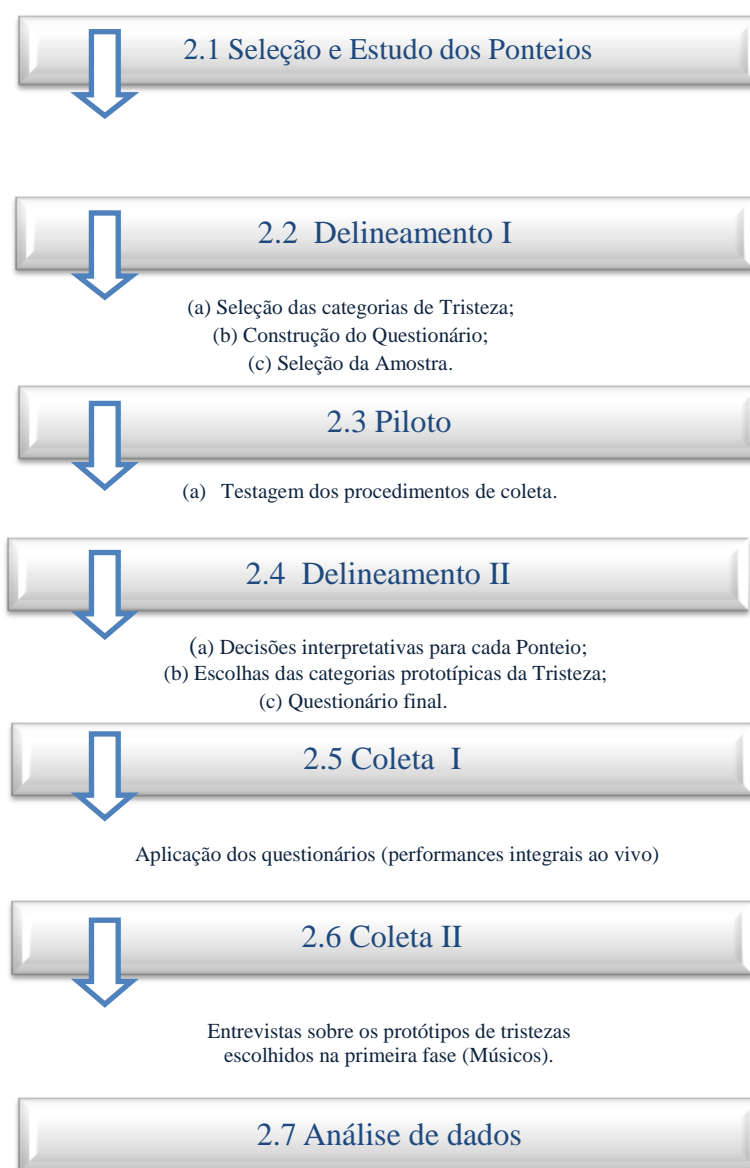
Dessa forma, considerando que, dentre os 50 Ponteios, seis possuem a indicação de caráter triste (Ponteios nº: 11, 22, 31, 36, 41 e 50), e ressaltando a afirmação de Ramos e Santos (2010) sobre a necessidade de se explorar o quadrante de tristeza, esta pesquisa buscou trabalhar algumas questões que consideramos de relevância no cenário das áreas de pesquisa apresentadas anteriormente neste capítulo. Tendo conhecimento da importância do papel da estrutura musical em evidenciar uma dada emoção e a mesma ser comunicada ao ouvinte, foi investigada a relação entre a estrutura musical e recursos expressivo na construção da interpretação dos Ponteios com indicação de emoção triste por Guarnieri sob a perspectiva do próprio intérprete. Essa abordagem visou à comunicação dessa emoção em performances ao vivo, juntamente com a tentativa de comunicar diferentes atmosferas construídas e trabalhadas advindas de uma mesma emoção (Tristeza).

² Cabe mencionar que poucos trabalhos que utilizam repertório brasileiro na comunicação de emoções (RAMOS, SILVA, 2014, por exemplo).

2. METODOLOGIA

2. METODOLOGIA

Conforme anteriormente mencionado, o presente trabalho teve como objetivo investigar as relações entre a estrutura musical e os recursos expressivos manipulados na construção da interpretação de quatro Ponteios de Guarnieri com indicações explícitas da emoção Triste, visando à comunicação dessa emoção na performance. O Esquema 1 abaixo ilustra as principais etapas e atividades na realização da pesquisa.



Esquema 1. Etapas envolvidas no desenvolvimento da presente metodologia.

2.1. Seleção e estudos dos Ponteios

Dentre os 50 Ponteios de Guarnieri, seis contêm indicação explícita de emoção Triste, porém foi reduzido o número de Ponteios para que pudesse ser feito um estudo mais sistemático. Dessa forma, para a seleção dos Ponteios, os seguintes critérios foram estabelecidos:

- (i) Extensão (número de compassos);
- (ii) Contraste em termos de nível sonoro (intensidade/dinâmica);
- (iii) Contraste em termos de padrões rítmicos.

A Tabela 2 apresenta as características dos Ponteios de emoção Triste, apontados explicitamente como indicações expressivas por Guarnieri na partitura, o número de compassos, bem como o andamento (indicado na partitura) e tonalidade.

Tabela 2. Critérios para seleção dos Ponteios de emoção Triste de Guarnieri.

Ponteio	Emoção^a	Compassos (n^o)	Andamento (bpm)
11	Triste	20	66 ^b
22	Triste	16	72 ^b
31	Triste	29	60 ^c
36	Tristemente	46	80 ^c
41	Tristemente	24	60 ^b
50	Lentamente e Triste	88	60 ^b

^a: Indicação expressiva notada pelo compositor na partitura; ^b: unidade de tempo: colcheia; ^c: unidade de tempo: semínima.

Primeiramente, foi dada preferência aos Ponteios que possuíssem número de compassos comparáveis. Dessa forma, foi eliminado o Ponteio nº 50, por apresentar um número maior de compassos.

O segundo critério de escolha, foi manter os Ponteios que apresentassem mais contrastes entre si. Nível sonoro baixo, sem muitas oscilações de intensidade é um indicativo de emoção Triste (GABRIELSSON, 1996). Porém, Guarnieri em seus Ponteios de indicação *triste*, utiliza diferentes oscilações de intensidade, sugerindo

atmosferas distintas dentro de um mesmo estado emocional indicado pelo compositor. A Tabela 3 apresenta todos os níveis de dinâmica contidos em cada Ponteio.

Tabela 3. Níveis de dinâmica nos Ponteios de caráter triste.

Ponteio	Caráter	Níveis de dinâmica
11	Triste	<i>ppp, pp e p</i>
22	Triste	<i>pp e p</i>
31	Triste	<i>pp e p</i>
36	Tristemente	<i>p, pp, pf até ff</i>
41	Tristemente	<i>pp, p até f</i>

De acordo com a Tabela 3, percebe-se que esses Ponteios variam entre si, em termos de alternância e sequência de níveis de dinâmica. Por exemplo, no Ponteio 11, a dinâmica alterna nuances em *p*, *pp* e *ppp*, permanecendo em um patamar baixo de intensidade. Em contraste, os Ponteios 36 e 41 são articulados no sentido oposto, apresentando uma variação maior no grau de dinâmica e intensidade. Já os Ponteios 22 e 31 são os mais uniformes em termos de sonoridade, contrastante com os demais, permanecendo nos níveis de intensidade *p* e *pp*.

Para essa seleção foi considerado, como terceiro critério, o contraste em termos de padrões rítmicos. O Ponteio 41 baseia-se em agrupamentos em semicolcheias, como uma linha trançada entre ambas as mãos, sob uma escrita mais contrapontística. No Ponteio 11, inicialmente há uma figuração rítmica no baixo, constante, constituído de síncope (colcheia-semínima-colcheia) e grupos regulares de quatro colcheias, que dialogam com a linha melódica apresentada pela mão direita. Os Ponteios 22 e o 36 possuem a mesma escrita do ponto de vista rítmico (figura baseada em colcheia pontuada) na mão esquerda, mas esse último apresenta maior contraste em termos de intensidade (critério 2). Portanto, o Ponteio 22 foi descartado, resultando nos quatro Ponteios expressos na Tabela 4.

Tabela 4. Características dos Ponteios de emoção triste selecionados.

Ponteio	Emoção ^a	Compassos (n.º)	Andamento (bpm)	Níveis de dinâmica
11	Triste	20	66 ^b	<i>p, pp e ppp</i>
31	Triste	29	60 ^c	<i>pp e p</i>
36	Tristemente	46	80 ^c	<i>p, pp, pf até ff</i>
41	Tristemente	24	60 ^b	<i>pp, p até f</i>

O processo de estudo dos Ponteios teve início com a leitura das obras, juntamente com escuta de gravações de pianistas tais como Lais de Souza Brasil via *Youtube* e gravações comerciais de Max Barros. Os estudos ao piano iniciaram em fevereiro de 2014, começando com o Ponteio 31, e posteriormente fui os demais. A partir da audição realizada com as partituras nas mãos, começaram a surgir idéias interpretativas preliminares, mas que só iriam se concretizar posteriormente. Os estudos dos Ponteios eram intercalados com as peças de meu repertório durante a semana. Os Ponteios foram estudados pelo menos três vezes por semana, de uma hora e meia a duas horas. O foco no início dos estudos foi um reconhecimento instrumental das peças, a acuidade rítmica e melódica e atenção às sonoridades. Aos poucos foram surgindo reflexões sobre os estados emocionais de cada Ponteio, e futuramente às emoções que atribuiria a cada peça.

2.2 Delineamento I - Decisões metodológicas preliminares

Na fase preliminar da construção dos estudos piloto, ocorreu a seleção de categorias de Tristeza com a intenção de testar a possibilidade de incluir categorias emocionais. Assim, para o questionário, escolhi alguns atributos/emoções que havia identificado nos Ponteios de forma preliminar (dado o pouco tempo de estudo das obras). Essas escolhas tiveram como base o Modelo de Russel (1980) e também o modelo de Latinjak (2012).

O princípio teórico no qual o presente delineamento está fundamentado foi aquele que procurou investigar formas sistemáticas de caracterizar significados e nuances de expressão de uma mesma emoção através de protótipos. De acordo com as teorias de protótipos, a linguagem formata a maneira pela qual conceituamos e/ou categorizamos uma dada informação no mundo (vide, por exemplo, SLOBODA; JUSLIN, 2010). Neste

tipo de fundamentação, algumas expressões verbais são representativas de uma dada emoção, apesar de suas características peculiares.

As teorias dos protótipos oferecem um compromisso relacional com os modelos mais conhecidos em termos de teorias emocionais, a saber, aqueles de natureza categóricas e os modelos dimensionais. Isto ocorre porque o modelo de protótipos leva em conta tanto a escolha de determinados adjetivos (e/ou substantivos) para caracterizar e representar a categoria emocional a ser percebida, como também possibilita a localização destes estados emocionais em termos de valências positivas ou negativas dentro uma categoria particular.

Dessa forma, o questionário inicial formulado baseou-se no princípio empregado na mensuração de traços emocionais, de personalidades ou caracteres, através de escalas atitudinais. O conjunto de respostas é que fornece o estado emocional investigado. Partindo dessa abordagem, construiu-se um instrumento de coleta que contemplasse dimensões opostas tanto em termos de emoções básicas (do Triste ao Alegre), como de nuance de cor (do claro ao escuro; do preto e branco ao colorido), ou ainda dimensões de sensações emocionais (do desesperado ao esperançoso). Este tipo de questionário, em escala de 7 pontos viabilizaria para os participantes a possibilidade de escolha de graus mais intensos (1, 2 e 3 para as categorias da coluna da esquerda; assim com 5, 6 e 7 para a coluna da direita) ou ainda a possibilidade de marcar o grau 4, que seria a indiferença (quanto às duas opções sugeridas).

	1	2	3	4	5	6	7	
Triste								Alegre
Escuro								Claro
Preto & Branco								Colorido
Desesperado								Esperançoso
Revoltado								Conformado
Deprimido								Satisfeito
Incerto								Decidido
Introvertido								Extrovertido
Simple								Complexo
Inconstante								Constante

Figura 7. Exemplo da formatação do questionário preliminar para comunicação de categorias dos Ponteiros com emoção Triste de Camargo Guarnieri, estudados visando à comunicação emocional na presente pesquisa.

A apresentação de dimensões opostas entre as opções de escolhas neste questionário inicial parecia, em uma primeira abordagem, como algo não impositivo para o estudo das dimensões de tristeza. Em sua grande maioria, as escolhas da intérprete estavam contidas na coluna da esquerda, embora algumas características potenciais estivessem também presentes na coluna da direita. Por exemplo, a literatura afirma que a estrutura musical das peças com emoção Triste tendem a parecer complexa para os ouvintes (GABRIELSSON; LINDSTRÖM, 2010). Esse questionário foi testado nos estudos piloto.

2.3 Os Estudos-Piloto

Após o delineamento do questionário, e cerca de três meses desde o início do estudo do Ponteio 31, foi realizado um estudo-piloto. Ao todo, foram feitos três estudos-pilotos, os quais contaram com apresentação pública apenas dos Ponteios 31 e 36, pois os demais Ponteios ainda estavam em fase de estudo. A Tabela 5 apresenta detalhamento sobre os estudos-piloto, em termos de participantes e de Ponteios testados.

Tabela 5. Informações sobre cada estudo-piloto, participantes e *Ponteios* executados em cada apresentação.

Estudos-Piloto	Amostra (N)	Ponteio Executado
Estudo-Piloto I	16	Ponteio 31
Estudo-Piloto II	8	Ponteio 31
Estudo-Piloto III	9	Ponteios 31 e 36

Os estudos-piloto foram realizados com alunos do curso de Extensão em Música (EE) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), nas dependências do Instituto de Artes da UFRGS.

O objetivo da realização desses estudos foi averiguar a viabilidade da coleta de dados, para verificarmos em termos de facilidade/dificuldade o questionário proposto, o tempo de realização em cada coleta e, principalmente, o conteúdo das coletas, bem como a minha familiarização com esses procedimentos descritos.

Os estudos-piloto aconteceram da seguinte forma: os questionários foram impressos em papel e disponibilizados para cada aluno. Com o questionário em mãos,

foi lida a primeira questão com os participantes, explicando o modo de seu preenchimento, deixando-os à vontade para fazer perguntas sobre o conteúdo ou a forma do preenchimento a fim de tirar as dúvidas existentes dos participantes naquele momento. Foi esclarecido claro que não havia escolhas certas ou erradas, pois o que era fundamental era a resposta dos participantes sobre a emoção percebida.

A performance foi realizada de maneira integral, duas vezes. Os participantes ficaram livres para assinalar suas respostas ao longo dessas duas performances consecutivas. As performances foram gravadas em áudio e vídeo.

Ao final desses estudos-piloto, as seguintes conclusões em termos de procedimentos metodológicos puderam ser constatadas:

- (i) Tempo de estímulo. A performance integral dos Ponteios (ao invés de trechos selecionados) pareceu ser uma escolha ajustada, não afetando negativamente a atenção dos participantes.
- (ii) Terminologia do questionário. Análise preliminar desses resultados revelou uma dispersão nas respostas assinaladas, para um mesmo Ponteio. Aparentemente, o questionário apresentou-se muito complexo: 10 opções por escolha forçada, cada um em vários níveis. Em suma, como instrumento de coleta, essa proposição não parecia adequada para coleta de dados.
- (iii) Concepção do questionário: se a construção do questionário tinha o intento de extrair as nuances de tristeza a partir da série de adjetivos e substantivos positivos ou negativos, a opção (“triste” e “alegre”) não poderia estar incluída dentre as opções.

Desta forma, optou-se para o delineamento subsequente:

- (i) Executar a performance integral do Ponteio, uma única vez (a exemplo inclusive do que ocorre em situações de recitais, por exemplo);
- (ii) Buscar um referencial que permitisse as nuances (graus) de sentimento, com fundamentação psicológica;
- (iii) Elaboração de um questionário mais enxuto, com menos opções, mas mais focado nas tipologias emoção triste.

O estudo-piloto contribuiu ainda no desenvolvimento de comprometimento de minhas decisões de performance, fazendo-me refletir em meu processo de aprendizagem. A partir da realização dos estudos-piloto, também pude constatar que

era preciso direcionar e delinear as emoções que, como intérprete, de fato gostaria de transmitir, para que estas emoções consequentemente fossem apresentadas no questionário. E adotar um instrumento de coleta que possibilitasse aos participantes relacionar as emoções percebidas às estruturas musicais e recursos de expressão.

2.4 Delineamento II

Como intérprete e instrumentista, parto do pressuposto que temos capacidade de comunicar e criar outras nuances emocionais advindas de uma mesma emoção/caráter. Tendo em vista que o ‘triste’ é uma raiz que dá origem a muitas ramificações desta emoção, tentou-se explorar essas nuances em cada Ponteio. Isso ocorreu desde a primeira performance do Ponteio 31 e nas demais dos estudos-piloto, uma vez que, sendo situações formais de performance, comecei a me focar na construção das emoções de cada Ponteio escolhido, e a direcionar meus estudos a esse objetivo para que, posteriormente, fosse construído um vocabulário que descrevesse as emoções experienciadas. Em análises e estudos de cada peça, fui delineando cada uma das atmosferas de tristeza que identifiquei nos Ponteios a partir das sensações que me vinham à mente. Para cada ponteio, escolhi apenas dois substantivos/adjetivos relacionados à tristeza, pensando também na facilidade de comunicação com os participantes nas coletas futuras.

A seguir, encontram-se descritos os processos de construção das nuances de tristeza, extraídas para cada Ponteio que imaginei ao longo de meus estudos. Não está aqui uma análise integral de cada Ponteio; apenas trechos das obras que me levaram às escolhas de cada emoção. Essas escolhas foram baseadas em análise das estruturas musicais das obras, tais como melodia, ritmo, harmonia, articulação, entre outros que serão explanados em cada Ponteio. Concordo com Meyer ao considerar que “a execução de uma obra musical é... a atualização de um ato analítico, inclusive quando essa análise é intuitiva ou não sistemática” (MEYER, 1973, p. 29). Dessa forma, a identificação de adjetivos/substantivos correlacionados à emoção de tristeza, foram em parte também baseada em impressões subjetivas e metafóricas durante a prática.

Finalmente, sentindo que minha situação era análoga àquela descrita por Sloboda e Davidson (1996), em que estudantes não costumam desenvolver um vocabulário especializado e um repertório de estratégias de expressão, mas utilizam uma

intuição emocional (procedimentos advindos de muitas realizações, majoritariamente decorrentes de experimentações, não sistemáticas), considero ter sido fundamental a orientação artística para minhas reflexões e decisões interpretativas.

2.4.1 A caracterização da emoção triste no Ponteio 31

A primeira impressão que tive desse Ponteio foi um sentimento nostálgico, introspectivo, mas ao mesmo tempo perdido nele mesmo. E com o tempo de estudo, fui moldando minhas ideias até resultar em dois sentimentos específicos: *nostálgico* e *conformado*.

Como podemos ver no Exemplo 1, temos no 1º sistema da peça duas ideias, sobrepostas, apresentadas de forma simultânea. Aquela da linha superior caracteriza-se por uma linha descendente em um âmbito 4ª Justa, com início acéfalo propagando-se por ritmos irregulares (com tercinas em semínimas). Toda a ideia melódica aí iniciada enfatiza o movimento em direção ao *si*. A ideia apresentada na linha inferior, com início rítmico tético e disposto em graus conjuntos descendentes, confere uma base harmônica pela disposição em blocos de acorde, num desenho que se direciona ao tempo forte. A ideia melódica apresentada na m.d. parece quebrar a regularidade do baixo, dando uma sensação de uma leve interrupção, forçando a lembrança de algo.

Exemplo 1. Extrato do Ponteio 31 de Guarnieri (comp. 1-3).

Cabe ainda ressaltar que essa ideia melódica (m.d.) é recorrente e envolve a peça do começo ao fim, sugerindo-me a lembrança de uma mesma situação, sentimento ou até um ente querido, resultando no presente estudo, no primeiro sentimento escolhido para esse Ponteio: *nostalgia*.

A partir do compasso 4 (Exemplo 2), o fluxo melódico é propagado sob forma

de um improviso polarizado no entorno da nota *si* (comp. 5), *sol #* (comp. 8) e finalmente *ré #* (comp. 11), para ser retomada a ideia inicial (comp. 14).

Comp. 4

Exemplo 2. Extrato do Ponteio 31 de C. Guarnieri (Comp. 4 – 15)

A tensão introduzida pelo *ré #* (comp. 11) somente será resolvida no comp. 14, em *mi*. No entanto, essa resolução não é conduzida de forma impetuosa ou com grande dramaticidade, pelo fato do compositor não deixar marcação de dinâmica: apenas alguns sinais de *decrescendo*.

Em toda peça, a linha do baixo faz um acompanhamento que cresce e decresce de forma cromática, como se eles estivessem perdidos neles mesmos, nunca saindo do mesmo lugar. No início do estudo, como intérprete percebi a dificuldade de obter fluência e fazer avançar a obra, mas com o tempo obtive a confirmação que a ideia era essa: um beco sem saída, ou um sentimento sem nenhuma esperança. Outro fator

interessante na obra, que me deram essas impressões, foram os níveis de dinâmica, apenas *p* e *pp*. Foram essas situações descritas que representaram o segundo sentimento escolhido para essa obra: *conformado*.

2.4.2 A caracterização da emoção triste no Ponteio 36

Como um todo, a interpretação desse Ponteio foi guiada por abordagem calcada em concepção metafórica: a narrativa de um personagem. Nesse Ponteio, desde o início do estudo, a melodia contida na mão direita arrebatou minha atenção. As frases aí contidas no compasso 1 ao 22 (vide Exemplo 3) são muito conectadas, sem pausas explícitas, somente ligaduras dando algumas inflexões. Essa condução das frases fez-me ter a impressão de que alguém estivesse contando algo que ocorreu, mas com conteúdo descrito de maneira minuciosa e detalhado. Essa forma como o compositor escreveu essa melodia afirmou minha primeira impressão sobre uma narrativa contada pelo próprio personagem. Nessa melodia, outro ponto que me chamou a atenção foram algumas marcações de crescendo e decrescendo < > (Exemplo 3). Além dessas marcações estarem presentes na maioria das frases, nos compassos 1 ao 9, a terminação dessas é sempre decrescente (vide marcação de notas em azul), seja por grau conjunto (compasso 2), ou por intervalo de terça (compasso 4) e intervalo de quarta (compasso 7 e 16), como se sempre houvesse uma desistência na forma de contar os fatos ou na própria fala, uma espécie de lamento.

Outro detalhe importante detectado foi o acompanhamento rítmico em fluxo sincopado e em movimento descendente do baixo (vide marcação das notas do baixo – em vermelho, escrito em colcheia pontuada (Exemplo 3). Esse balanço ritmo do acompanhamento também me deu a ideia de um sentimento de lamento, ligado a algum tipo de arrependimento, criando todo o contexto para o discurso da melodia. Foram esses aspectos descritos que me levaram a conceber o primeiro sentimento para o Ponteio: *arrependido*. Esse arrependimento, para mim, pareceu-me como consequência de escolhas feitas pelo personagem, lamentando por seus próprios feitos.

Tristemente (♩ = 50)

p

cresc.

cresc.

Exemplo 3. Extrato do Ponteio 36 de Guarnieri (comp. 1- 22).

Conforme pode-se observar no Exemplo 3, o discurso da melodia se mantém, com algumas marcações de *crescendi* e *decrescendi* < > (comp. 1-2 ; 3-4 ; 5-6 ; 7 ; 8 por exemplo) e marcação de *f* (compasso 13). Entretanto, a partir dessa indicação *f* (comp 13), começa uma parte transitória, com fluxo melódico ascendente que leva ao

ápice da peça, principalmente, por um forte crescendo para o *ff* (comp. 22- circulado em vermelho), ressaltado por sua mudança harmônica (para Mi maior, muito transitório) parecendo ser um lamento de forma ainda mais dramática. Esse fato me transmitiu um sentimento pesaroso, naquele momento é narrado o principal acontecimento, discursado com intensidade, que além de trazer um sentimento pessoal inconformado, agora acrescenta o sentimento de abandono e desamparo. Esse grande momento passageiro e intenso da chegada do clímax da obra (comp. 20 ao 22) transmitiu-me o segundo sentimento escolhido para a obra: *rejeitado*. No mesmo compasso 22, há a volta ao tema inicial, agora de forma dramática, ressaltando o que foi dito no início, mas aos poucos a narrativa volta a se acalmar retornando ao primeiro sentimento escolhido.

2.4.3 A caracterização da emoção triste no Ponteio 41

Esse Ponteio me fazia imaginar sensações, sentimentos e situações escuras e sofridas. A peça já se inicia (Exemplo 4) com uma nota *sol* suspensa e num registro mais grave, como se anunciasse algo mais pesado, criando um suspense logo no início. A obra consiste em duas linhas melódicas, na qual a linha de acompanhamento (mão esquerda) é totalmente subjugada pela melodia (mão direita). Esse entrelaçamento entre as linhas é carregado ao longo de toda a peça, como se alguém fosse obrigado a arrastar algo até o fim, mas com um sentimento doloroso. Um aspecto que trouxe essa sensação de dor, foram os choques criados pelos intervalos harmônicos de segunda (Exemplo 4 - circulado em vermelho), como por exemplo nos compassos 2, 3 e 4. Também as dissonâncias encontradas em quase toda a obra. No compasso 2, temos intervalo de quarta aumentada (ou trítano – circulado em azul) que é seguido por um choque de segunda no compasso 3, e novamente intervalos de quarta aumentada, segunda menor no compasso 7 (circulado em azul). Essas dissonâncias parecem dar a impressão de que as tensões não vão ser resolvidas. Esses aspectos suscitaram-me o sentimento de dor, de pesar, como se alguém estivesse carregando-a, esticando-a. Dessa forma, o primeiro sentimento escolhido para a peça foi *com pesar*.

Tristemente (♩ = 60)

Exemplo 4. Extrato do Ponteio 34 de Guarnieri (comp. 1- 7).

Outro aspecto que me chamou a atenção foi a escrita em um registro mais grave ao longo de toda a peça. Esse clima um tanto pesaroso continua, mesmo quando a linha melódica aparece, na segunda exposição uma oitava acima (comp. 10). Porém, esse sentimento sombrio, rancoroso, carregado pelo registro e também pela harmonia, que por muitas vezes não podemos prever sua direção como já dito anteriormente, realçou o segundo sentimento escolhido: *obsuro*.

2.4.4 A caracterização da emoção triste no Ponteio 11

A primeira vez que ouvi essa peça (na interpretação de Laís de Souza Brasil, via *youtube*), confesso que me senti confusa sobre o que ela estava me transmitindo. Ao longo do estudo da peça, fui percebendo que a atmosfera da peça me levou a escolher *distante*. A ideia geradora deste Ponteio (Exemplo 5) se propaga de maneira descendente imbuída de uma emoção profundamente Triste, constituída de figuras longa-curta-longa, que desempenham um papel de força motriz para a propagação de sensação de tensão-resolução-tensão harmônica (através dos intervalos de quarta, terça e

segunda), e que se interrompe pela pausa (compasso 2). Essa primeira ideia, essencialmente *cantábile*, começa, mas não como se estivesse anunciando algo, mas sim como uma continuação, dando-nos a impressão que a peça já tinha iniciado antes, vindo de longo, trazido pelo próprio silêncio. O fluxo da frase, continua com um salto de 7ª, que dá início da segunda semi-frase, que atua como um conseqüente. Apesar do princípio antecedente–conseqüente desta frase inicial (comp.1-4), o fluxo melódico parece estar sempre flutuando, sem ter um chão no qual se sustentar, como se alguém estivesse vendo ou vivendo uma situação de longe, mas por sua própria escolha, vivendo de maneira indiferente.

O acompanhamento da linha do baixo contribui para esta sensação, uma vez que este se propaga no tempo de maneira sinuosa, ao longo de toda a peça, sempre dando a impressão de estar vagando. Outro fator que ajudou a conferir esta atmosfera perambulante foram os baixos níveis de dinâmica (*pp* e *p*). Com base no que foi anteriormente descrito, classifiquei o primeiro sentimento dessa obra: *distante*.

The image shows two systems of musical notation for the first four measures of Ponteio 11. The top system shows the first measure circled in red, with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes the title 'Triste (♩ = 66)', the dynamic marking 'pp molto espres.', and the instruction 'legatissimo'. The bottom system shows measures 2, 3, and 4, with a dynamic marking of 'p' and 'poco cresc.'.

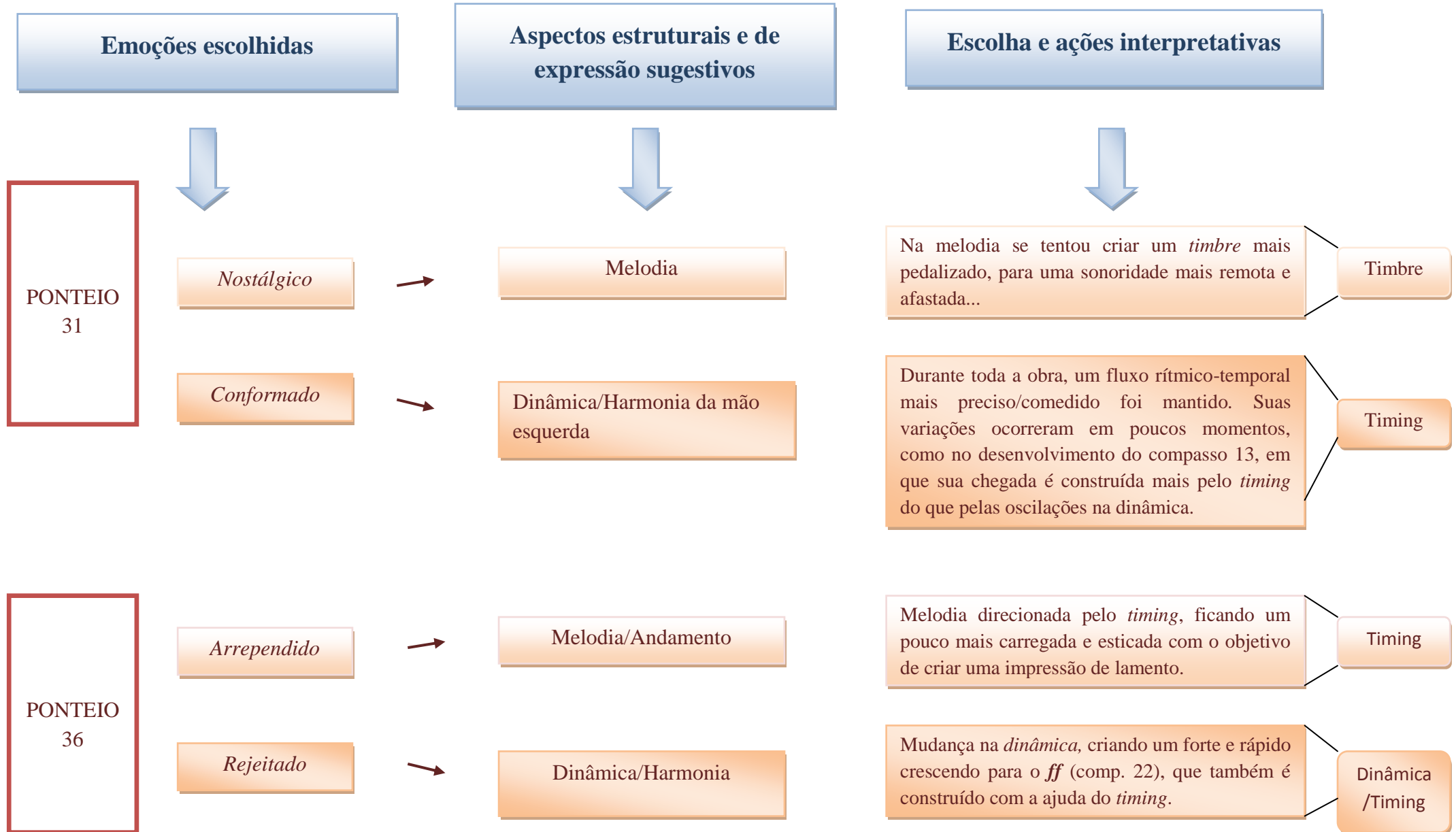
Exemplo 5. Ponteio 11 de Camargo Guarnieri, comp. 1-4

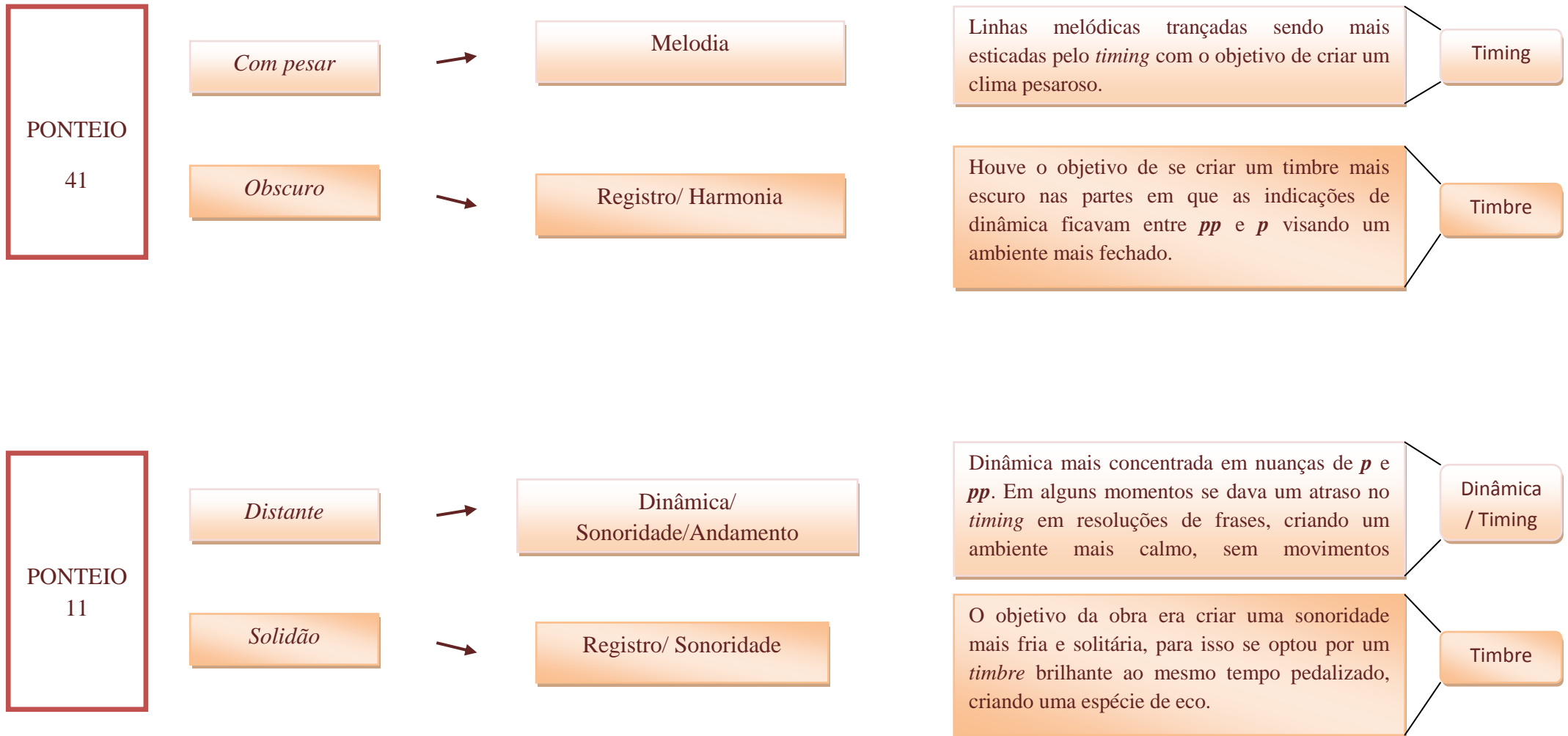
O segundo sentimento escolhido para a obra foi: *solidão*. A característica que mais me chamou a atenção e também contribuiu para esta escolha foi a sonoridade, evidenciada não só pela cor modal, como também (a partir do compasso 6) o fato do compositor começar a explorar saltos e registros mais agudos. Essas notas agudas, além de soarem de forma distante, me remetiam principalmente a algo isolado. Criando um ambiente cinza e solitário.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The second system also consists of two staves with similar notation. Performance markings include *pp* (pianissimo), *rit.* (ritardando), *a tempo*, *lontano*, *dolce*, and *dim.* (diminuendo). A specific measure in the first system is marked with *pp* and *(m.s.)*.

Exemplo 6. Ponteio 11 de Guarnieri, comp.5 - 9.

Dessa forma, o estudo dos Ponteios levaram-me a considerar as seguintes decisões interpretativas, sistematizadas no Esquema 2.





Esquema 2. Resumo de decisões interpretativas com base nas emoções escolhidas para cada *Ponteio*.

Em paralelo à abordagem inicial e à construção do plano de performance, buscou-se fundamentação teórica que justificasse e balizasse as escolhas de vocabulários ou emoções relacionados à tristeza. Inicialmente, o modelo de Russell (1980) apresentava-se limitado, muito embora tratava-se de um modelo bidimensional, que transcendia à limitação dos modelos categóricos. Por outro lado, o modelo de categórico de Hevner (1938), complementado por Schubert (2003), por não se limitar a adjetivos relacionados a emoções, expandia as possibilidades de vocabulário a serem utilizados, conforme ilustra o esquema proposto na Figura 8.

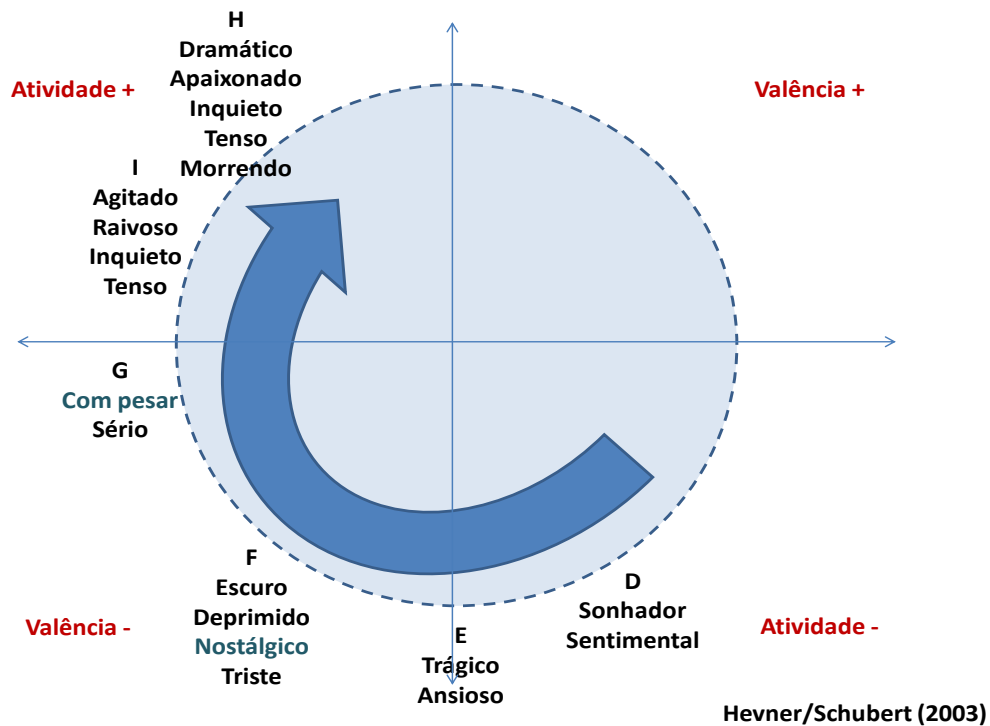


Figura 8. Adaptação e proposição de esquema a partir da complementação de Schubert (2003), sobre as proposições de Hevner (1938). Na figura, assinalados os adjetivos empregados para a descrição dos Ponteios utilizados.

De acordo com a Figura 8, construída a partir das proposições categóricas de Hevner/Schubert, dispostas sob um delineamento bidimensional inspirado no Modelo de Russell, observa-se que a emoção Triste encontra-se em um quadrante de valência negativa e atividade negativa. Nesse quadrante, situam-se ainda sensações/emoções que descrevem graus diferenciados da emoção Triste, incluindo aquelas selecionadas para o

plano de performance, a saber: *nostálgico*, escolhido para representar o *Ponteio 31*, e *com pesar*, Ponteio 41.

Além do ciclo de Hevner, foram ainda buscado modelos protótipos em que as nuances de emoção são descritas através de um conjunto de vocabulários potenciais, no caso, a expressar tristeza. Na literatura, uma sistematização de substantivos e adjetivos vinculados à emoção de tristeza foi proposta por Shaver et al. (1987), conforme ilustra a Tabela 6.

Tabela 6. Substantivos e adjetivos vinculados à emoção Triste (Adaptado de SHAVER et al. 1987, p. 1067). Palavras assinadas em negrito foram aquelas selecionadas para comunicação da emoção na presente pesquisa.

Agonia	Depressão	Desânimo	Culpado	Alienação	Com pena
Sofrimento	Desespero	Desapontamento	Envergonhado	Distanciado	Compaixão
Dor	Sem esperança	Descontentamento	Arrependido	Isolado	
Angustia	Obscuro		Com remorso	Negligenciado	
	Tristeza			Solidão	
	Infelicidade			Rejeição	
	Dor			Saudoso	
	Com pesar			Derrotado	
	Aflição			Desânimo	
	Angústia			Insegurança	
	Melancolia			Perturbado	
				Humilhado	
				Insultado	

De acordo com a Tabela 6, observa-se que há uma série de adjetivos e substantivos relacionados à descrição de estados emocionais de tristeza, dispostos em seis grupos: agonia, depressão, desânimo, culpado, alienação e com pena. Nesses grupos, podem-se elencar seis vocábulos que correspondem às emoções pretendidas na interpretação dos Ponteios investigados, assinaladas em negrito na Tabela 6. Dentro

desse contexto, resolveu-se incluir o vocábulo *conformado*, atribuída ao Ponteio 31.

2.5 Decisões metodológicas para a coleta

2.5.1 A caracterização da Amostra

Para a realização do experimento, participantes em diferentes níveis e regularmente matriculados nos cursos de Extensão, Graduação e Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) foram convidados a participar da presente pesquisa, por meio de coletas públicas. Os convites foram feitos através de carta-convite (Apêndice 3) enviadas por e-mail para toda a população descrita acima, bem como através do convite pessoal às turmas durante aulas de graduação e extensão. Esse último procedimento foi bastante eficiente para estimular a participação desses estudantes voluntários.

A natureza da amostra justifica-se por tratar-se de uma população interessada pela aprendizagem de música, seja em nível de extensão ou universitário. Além disso, a fácil acessibilidade aos participantes contribuiu para uma coleta de dados representativa, embora não probabilística, sendo, portanto, por conveniência. Dessa forma, a amostra constitui-se de: (i) estudantes das oficinas de teoria e percepção musical da UFRGS em nível de extensão (**EE**); (ii) estudantes universitários (**EU**) de cursos de graduação e pós-graduação em música da UFRGS

2.5.2 O questionário final

Após a deliberação dos adjetivos característicos de tristeza para cada Ponteio, a questão principal do questionário final foi delineada. Para cada Ponteio, foram escolhidas duas emoções distintas, totalizando ao todo oito emoções, dispostas, de maneira aleatória e sequencial, nomeadas de *a*) a *h*). Para cada emoção, a intensidade da emoção percebida foi escalonada de 0 a 10. Além dessas 8 alternativas, duas outras foram adicionadas. Caso os ouvintes não percebessem nenhuma relação com as emoções listadas, os mesmos podiam marcar uma opção indicando nenhuma das emoções percebidas, e também teriam outra opção de indicar uma emoção de sua própria escolha, percebida no momento da performance, a saber: (i) *nenhuma das*

opções e (j) outra emoção – qual?, conforme ilustra o Exemplo 7. Essas possibilidades foram oferecidas para que o participante se sentisse livre ao responder o questionário e indicar as emoções, e também para que não simulasse algo impositivo.

Você irá ouvir quatro *Ponteios* do compositor brasileiro Camargo Guarnieri. Esses *Ponteios* possuem um aspecto em comum: uma mesma emoção, deixada pelo próprio compositor. Partindo dessa emoção comum, listamos alguns adjetivos, ou seja, outras emoções que podem contribuir ainda mais com esse aspecto em comum. Ao ouvir cada *Ponteio*, marque (com X) primeiramente o/os adjetivo/s que para você mais se aproxima com o que foi escutado, e depois o grau da intensidade do adjetivo **marcado**. **Pedimos que para cada *Ponteio*, escolha no máximo dois adjetivos**. Se neste *Ponteio*, você não percebeu nenhuma relação das emoções dos adjetivos listados indique então as opções **i** (nenhuma das opções) ou **j**, (Sugira um adjetivo (opcional))

Ponteio nº 1:

a) Nostálgico	<u>0</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>			
b) Solidão	<u>0</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>			
c) Distante	<u>0</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>			
d) Conformado	<u>0</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>			
e) Rejeitado	<u>0</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>			
f) Obscuro	<u>0</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>			
g) Arrependido	<u>0</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>			
h) Com pesar	<u>0</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>			
i) Nenhuma das opções														
j) Outra emoção? Qual?				<u>0</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>

Exemplo 7. Questão 1 do Questionário final da coleta.

Assim, todas essas opções previamente mencionadas foram colocadas em uma mesma questão, repetidas quatro vezes ao longo do questionário, ou seja, a questões idênticas para cada estímulo (*Ponteio*). Cabe ainda salientar que para aproximar-se de

uma performance pública, optou-se por realizar a performance dos quatro Ponteios escolhidos, de forma integral e sem repetições.

2.5.3 Procedimento das Coletas

Foram realizados cinco coletas, que consistiram na apresentação pública dos Ponteios, de forma integral, utilizando o novo questionário formulado. As coletas ocorreram da seguinte forma: os questionários foram impressos em papel e disponibilizados para cada participante. Com o questionário em mãos, foi lida a única questão, explicando o modo de seu preenchimento, deixando-os à vontade para fazer perguntas sobre o conteúdo ou a forma do preenchimento a fim de tirar as dúvidas existentes dos participantes naquele momento. Foi esclarecido que não havia repostas certas ou erradas, mas que o fundamental era a escolha pessoal dos participantes sobre a emoção percebida.

Na sequência do procedimento de coleta, a ordem de performance dos Ponteios foi sorteada a fim de serem, na sequência, executados integralmente e sem repetições. Os questionários eram recolhidos individualmente conforme o término de cada participante. O tempo de resposta para o questionário não foi limitado, ficando a critério dos mesmos responderem ao seu próprio tempo. As apresentações foram gravadas em áudio e vídeo.

2.5.4 Caracterização da amostra

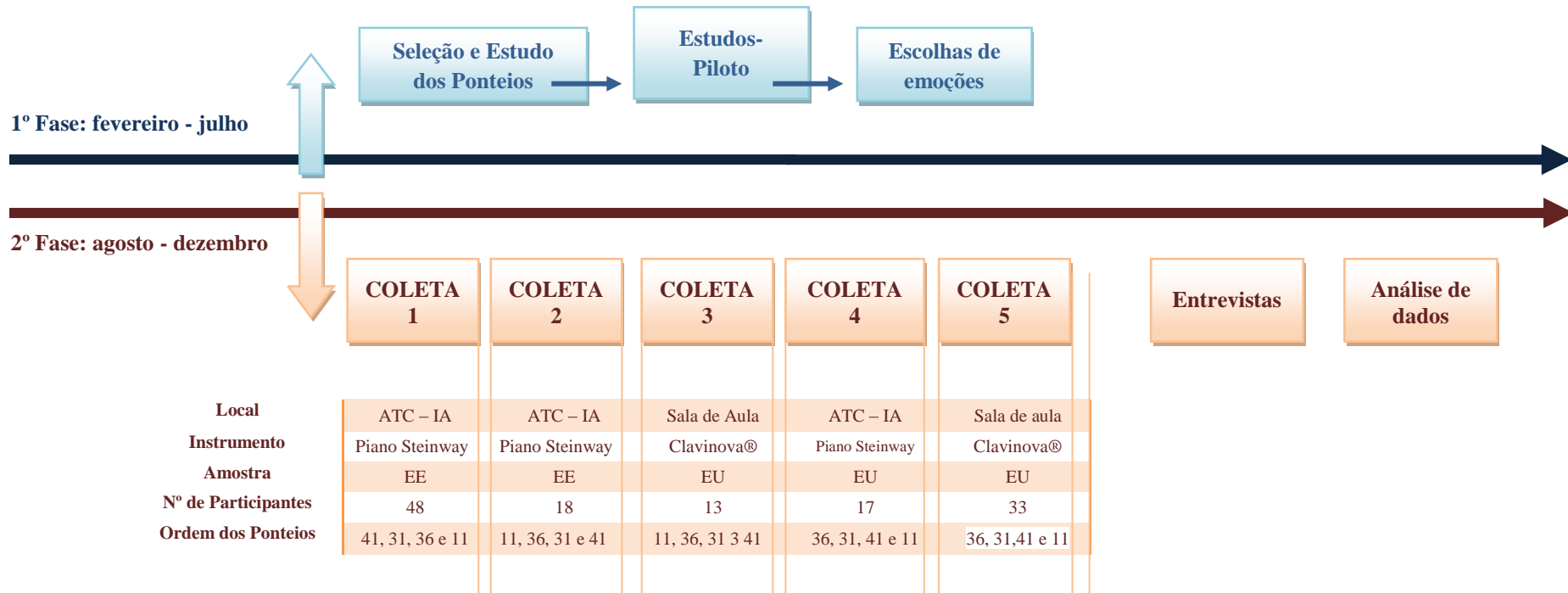
Os participantes das oficinas de Teoria e Percepção Musical (OTP) da UFRGS, EE (Nível de extensão), foram pertencentes aos quatro módulos dessa atividade, a saber: **OTP 1** (N=20), **OTP 2** (N=39) e **OTP 3** (N=6), totalizando 66 participantes. A população de estudantes universitários (EU) foi constituída de 56 estudantes de graduação e 7 de pós-graduação, totalizando uma amostra de 63 participantes.

A população de EU apresentou idade média de 24,4 entre 17 e 53 anos. A distribuição de gênero foi 73,0 % do gênero masculino e 27,0, % do gênero feminino. A população foi constituída majoritariamente de estudantes de piano ou pianistas, contando ainda com instrumentistas de cordas, sopros, regentes e cantores. A população

de EE apresentou idade média de 27,4 anos, entre 16 e 59 anos. A distribuição de gênero foi 57% do gênero masculino e 43% do gênero feminino.

2.5.5 Cronograma de Coletas

De acordo com Esquema 3, foram realizadas duas coletas com os participantes da Extensão em Música e três coletas com os participantes universitários. As coletas foram realizadas no Auditório Tasso Correa (ATC) no Instituto de Artes (IA) e em salas de aula, todos nas dependências da UFRGS. Os instrumentos utilizados nas coletas para a execução das obras foram uma *Clavinova*® e Piano *Steinway*. O Esquema 3 ilustra o cronograma de coleta, a população envolvida e as técnicas de pesquisa.



Esquema 3. Cronograma e dados das coletas realizadas.

2.6 Coletas II – Entrevistas

Os participantes da Coleta 4 (EU) foram convidados a participar de uma etapa suplementar de entrevista semiestruturada por estimulação de recordação. Desses, sete participantes aceitaram o convite, sendo todos pianistas. O roteiro incluía duas únicas perguntas:

- (i) Qual o significado da emoção escolhida para você, em termos pessoais?
- (ii) Fazendo uma relação com a estrutura musical, como você explica/justifica a escolha dessa emoção?

As entrevistas, que contaram com 7 voluntários, foram registradas em vídeo (e áudio) e transcritas, com média de 20-30 minutos por entrevista. O objetivo dessa coleta, de caráter qualitativo, foi de aprofundar a perspectiva dos participantes, tanto em termos da concepção da relação do vocabulário e sentimento/emoção percebidas e a relação estrutural/expressiva percebida nas obras. Esse tipo de aprofundamento foi fundamental para a investigação tendo em vista a abordagem por protótipos, que leva em conta não somente a emoção percebida, mas as justificativas da terminologia escolhida ou sugerida pelos participantes (pianistas), além de aspectos estruturais e expressivos poderem ser explicitados.

2.7. Análise de Dados

A análise de dados foi realizada em três fases distintas. Primeiramente, todos os dados das coletas foram tabulados e, foram sistematizados em gráficos no formato OriginPro9®, com o objetivo de conferir o número de concordâncias em termos de comunicação emocional de cada Ponteio em cada coleta. Tabelas com a incidência total de respostas, por coleta e grupo de participantes, foram então construídas a fim de tabulação para a análise de dados. Posteriormente, os resultados foram tratados por estatística descritiva. Nessa etapa de tabulação de dados, optou-se em não utilizar para a presente dissertação a intensidade (0 a 10), atribuída a cada emoção. Essa decisão foi tomada, pois os resultados encontravam-se muito dispersos.

A segunda fase de análise de dados da abordagem qualitativa, realizada por meio das entrevistas, também foi organizada. O conteúdo das entrevistas realizadas foi

classificado de acordo com os quatro Ponteiros e as emoções atribuídas, comparando com os dados obtidos na primeira fase de análise. O objetivo dessa segunda fase foi principalmente relacionar as emoções, estruturas musicais e recursos expressivos propostos pela intérprete como aqueles percebidos pelos ouvintes. Na terceira fase, os produtos das performances da Coleta 4 (piano Steinway) foram transformados em formato wave no software Soundforge Pro 10.0® e posteriormente em.dat no software Origin 9.0® a fim de permitir a importação dos dados para geração das curvas de simulação do espectro acústico em duas e três dimensões. Finalmente, na última fase foram realizados um mapeamento e análise global dos recursos identificados, e a resultante da valorização desses recursos expressivos.

3. RESULTADOS E DISCUSSÕES

3. RESULTADOS E DISCUSSÕES

3.1. As incidências da comunicação da emoção

A Figura 9 apresenta a incidência de comunicação da emoção para os participantes da Extensão (N=65).

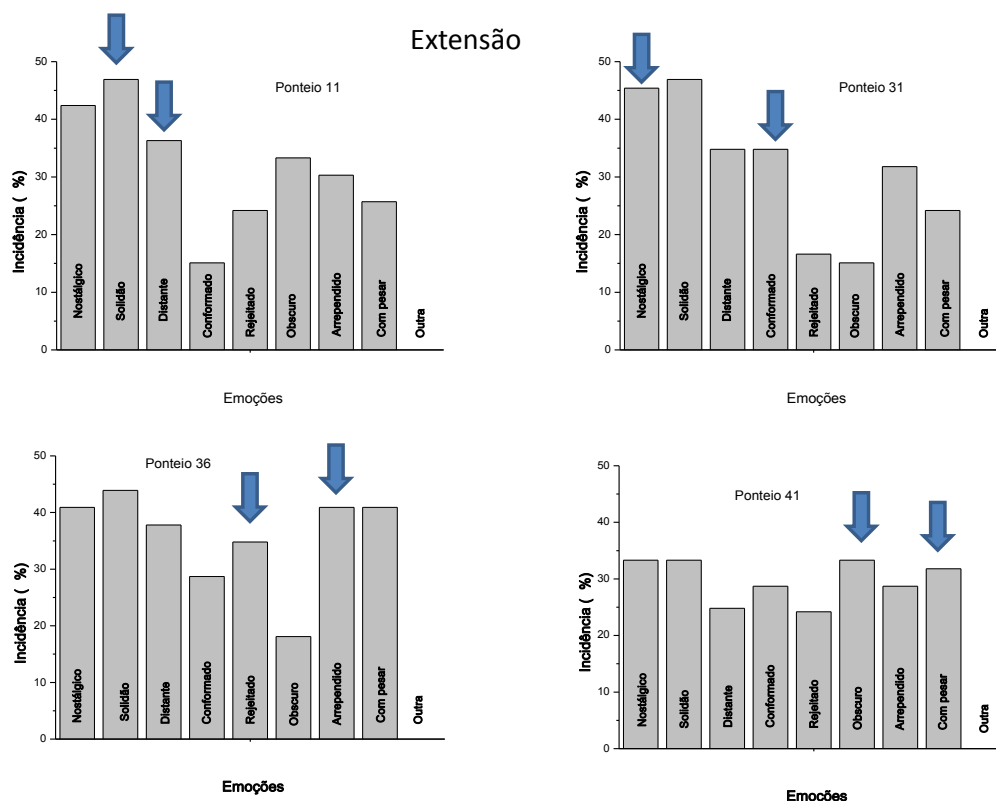


Figura 9. Incidência de emoções escolhidas pelos estudantes de extensão na performance dos Ponteios de Guarnieri. Setas: emoções pretendidas pelo intérprete. N = 65.

Nessa maneira as designações escolhidas acabaram tendo graus de comunicação dispersos entre os participantes. Para o Ponteio 11, os termos escolhidos para comunicar a emoção tristeza foram *solidão* e *distante*, e na percepção desses estudantes de Extensão, este Ponteio foi percebido, e mais relacionado, com os termos *solidão*, *nostálgico* e ao *distante*, nessa ordem de escolha. Já o Ponteio 31, no qual tinha a intenção de comunicar uma atmosfera *nostálgica* e *conformada*, apontou a tendência de ser relacionado perceptivamente ao *nostálgico* e a *solidão*. No Ponteio 36, houve quatro escolhas em índices bastante próximos: cerca de 40% dos participantes escolheram os termos *arrependido*, *com pesar* e *nostálgico*, e *solidão* (cerca de 43%). Em outras palavras, para este Ponteio 36 houve considerável dispersão entre as escolhas dos participantes, não apontando tendência clara sobre alguma atmosfera percebida. Para

esse Ponteio 36, o termo *rejeitado* foi escolhido por 36% entre os participantes. Para o Ponteio 41, houve ainda uma dispersão maior de escolhas ficando todos os oito termos selecionados surgindo como opção de escolha. Essa dispersão ocorrida apontou índices levemente superiores para os termos, *nostálgico*, *solidão*, *obscuro* e *com pesar*. Para esta população de estudantes de Extensão, o que parece se revelar com esses dados é que os termos, *nostálgico* e *solidão*, são muito genéricos, pois foram amplamente escolhidos para representar as atmosferas de todos os quatro Ponteios.

A Figura 10 apresenta a incidência de comunicação da emoção para os participantes EU (N=63), e nessa população, de uma maneira geral, pode-se perceber que as designações escolhidas acabaram tendo graus de comunicação também dispersos, embora um tanto diferenciados daqueles dos estudantes da Extensão.

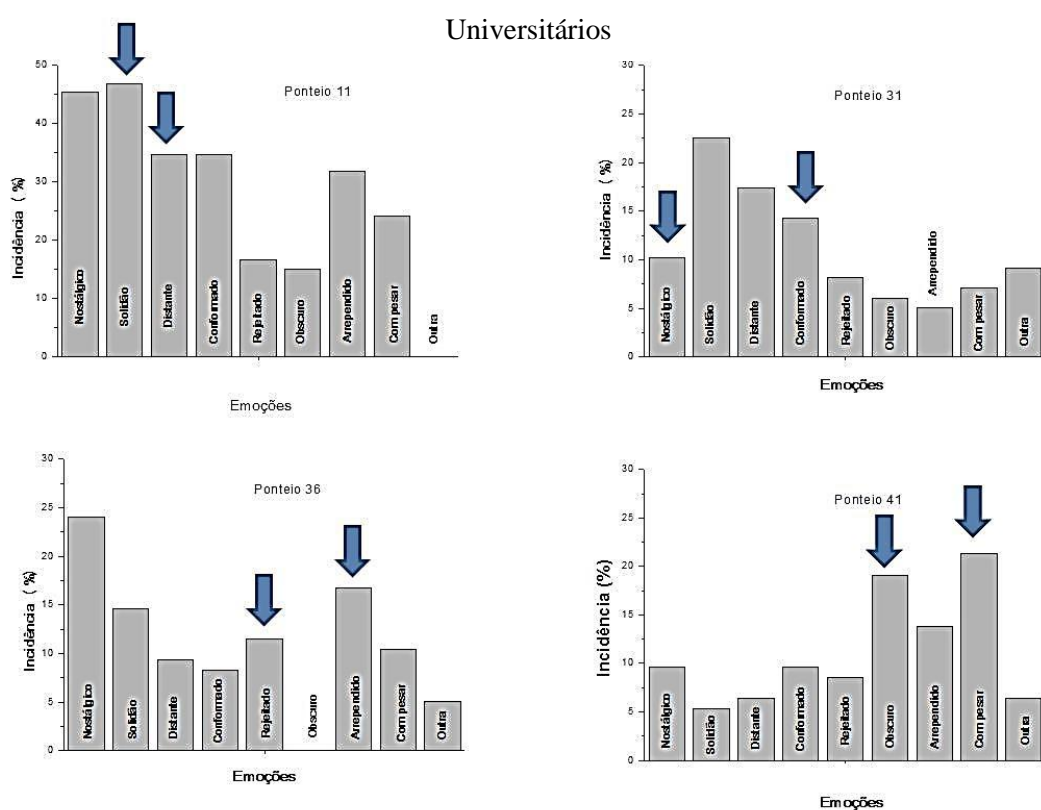


Figura 10. Incidência de emoções escolhidas pelos estudantes EU na performance dos Ponteios de Guarnieri. Setas: emoções pretendidas pelo intérprete. (N = 63).

A Figura 11 apresenta uma comparação entre as incidências expressas em termos percentuais entre os dois grupos, extensão (EE) e universitários (EU), levando em conta apenas os termos pertinentes a cada Ponteio, na perspectiva da intérprete.

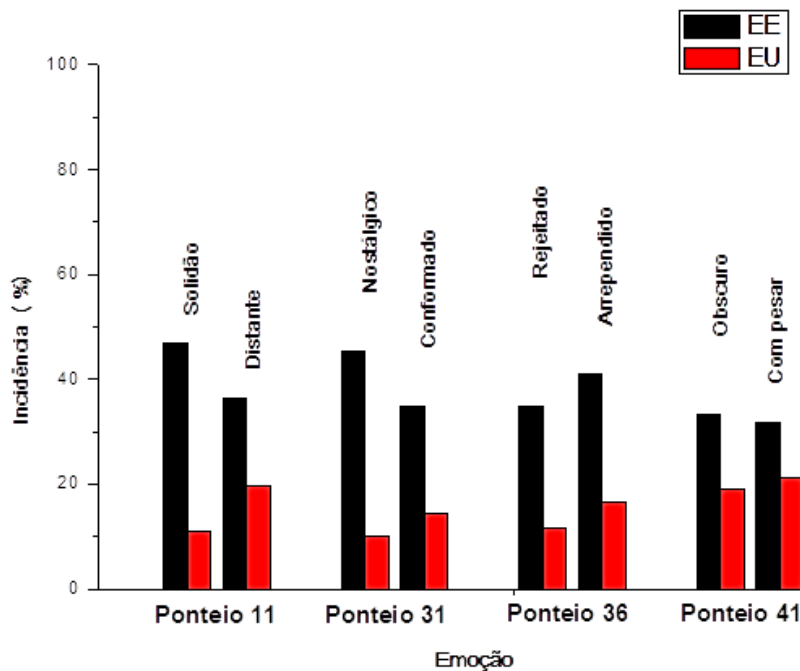


Figura 11. Comparação das emoções percebidas entre os grupos (EE e EU).

De acordo com a Figura 11, aparentemente poder-se-ia deduzir que houve maior comunicação da emoção pretendida pela intérprete para a população EE. No entanto, comparando essa figura com a Figura 9, observa-se que esse percentual por maior que seja se iguala muitas vezes às outras emoções também escolhidas. Em outras palavras, como houve elevada dispersão entre esses resultados na população EE, é preciso ter cautela em considerar que a comunicação parece ter sido mais efetiva frente a essa população.

Devemos levar em conta que esses dados até aqui apresentados nos apontam a subjetividade que existe nas escolhas em termos de adjetivos que representam a emoção de tristeza. Na tentativa de melhor compreender as decisões realizadas pelos participantes, sete estudantes de piano, em nível de graduação e pós-graduação, aceitaram o desafio de comentar suas escolhas dos termos, refletindo a partir de uma segunda estimulação, agora sob forma de vídeo registrado no momento da coleta.

Para o Ponteio 11, os termos escolhidos para comunicar a emoção Triste foram *distante* e *solidão*. Em outras palavras, diferente da percepção dos estudantes de Extensão, o termo *solidão* para essa população de graduandos (que foi uma escolha intencional a ser comunicada) não foi uma designação tão relevante para representar a comunicação de tristeza desse Ponteio, mas foi o caso da emoção *distante* que foi

melhor transmitida. Próximo ao percentual de comunicação da emoção *distante* está a emoção *nostálgico*. Abaixo, os depoimentos de alguns participantes e suas percepções acerca do Ponteio 11.

Eu fiquei em dúvida, acho que ela (a obra) não é assim tão óbvia... A melodia não tem pontos culminantes é meio descendente, interrompida e não vai para nenhum lugar, não desce nem sobe, não tem esse clímax natural e visível como têm nas outras. Nos outros Ponteios isso é mais evidente, mas nesse não e talvez eu tenha colocado o *distante* por isso... Porque esses clímaxes mais disfarçados ou camuflados, nem sei se são bem clímaxes porque não dão a sensação: Ah, chegou num ponto e agora vai acabar. Toda peça que se ouve espera-se aquela grande parte, mas essa não dá a sensação da onde é que vai nos levar, não vai para lugar nenhum (P1 – Depoimento *Ponteio 11*).

Distante é... Esse fato da música permanecer tudo no mesmo plano, e parecer que estou ouvindo de longe, lá longe, tem uma coisa acontecendo, mas só vejo o reflexo do que está acontecendo. (...) Tudo em piano, leve. Tudo um plano sem muitas mudanças súbitas de expressão. E o timbre também, eu achei esse timbre meio opaco no agudo, sem pensar em preencher e emitir som, em projetar o som, mais contido. E a agógica não é uma coisa fixa no tempo, ia de acordo com a melodia e a harmonia (P2 – Depoimento *Ponteio 11*).

O que faz soar *distante*, acho que é essa questão do timbre sem ataque, o toque sem ataque produz um timbre que é uma coisa meio Debussy, não é? Você não ataca e produz aquela coisa meio etérea, o timbre do piano muda, acho que foi nessa perspectiva que marquei isso (P3 – Depoimento *Ponteio 11*).

Nostálgico tem a ver com o passado, uma sensação entre alegria e tristeza... na alegria lembrando de uma coisa boa, e na tristeza é que essa coisa não existe mais. Mas agora ouvindo, eu imaginei algo desprendido, olhando algo por cima... A memória pode ser tratada dessa forma, talvez a nostalgia seja uma forma de descrever esse tratamento da memória, você lembra alguma coisa, mas aquilo não tem mais nenhum poder, ou influência nenhuma no presente, mas era uma coisa boa, importante, que vale a pena ser lembrando, mas não é uma lembrança que te faz sorrir. Essa sonoridade, essa coisa ressoante do piano, sonoridade lírica, menos palpável. E talvez *conformado* também, porque essa tristeza não é uma tristeza do presente, você já aceitou que esse passado se foi, talvez seja uma relação distante com o passado. Então... Naturalmente já é *conformado* por isso. E talvez seja a pouca tensão no decorrer da narrativa, do todo. Uma coisa acontecendo depois da outra, não me apareceu apresentar grandes situações resolvidas ou desencadeadas, não teve grandes altos e baixos, esses últimos movimentos me parecem mais conformado, não está se envolvendo tanto (P4 – Depoimento *Ponteio 11*).

Com base nos depoimentos acima, podemos notar que os pianistas que marcaram a opção *distante* e até mesmo aquele que marcou outra emoção (P4) tiveram perspectivas semelhantes na peça. No caso do Ponteio 11, o fato da obra soar para os participantes de forma “plana”, sem “pontos culminantes”, e até mesmo um timbre mais “etéreo” e “opaco” deu-lhes essa confirmação sobre a emoção escolhida. Pode-se notar uma coerência em suas percepções sobre a estrutura musical e a performance da obra, mesmo que, em alguns casos, observações parecidas tenham desencadeado escolhas de emoções distintas, como ocorreu neste e nos demais Ponteios que veremos a seguir mais detalhadamente.

Com relação ao Ponteio 31, no qual tinha a intenção de comunicar uma atmosfera *nostálgica* e *conformada*, foi mais percebida (e indicada) como *solidão* (para cerca de 25%) e em uma atmosfera *distante* (15%) (vide Figura 10). É notório que, neste Ponteio 31, a única opção mais saliente foi *solidão* para esta população. Durante as entrevistas. Notou-se que *solidão* e também *distante* estavam associados com uma dinâmica mais plana, apenas nas variações de *p* e *pp* e também relacionada a um andamento mais fixo, sem movimentos bruscos.

No Ponteio 36, houve algo diferenciado nesta amostra EU: eles excluíram o termo *obscuro*. As emoções atribuídas para a comunicação foram *arrependido* e *rejeitado*, porém, a que obteve maior êxito foi a emoção *nostalgia* (aproximadamente 25%), e a segunda tendência percebida foi *arrependido* (cerca de 17%). No depoimento acerca da audição do Ponteio 36, os pianistas entrevistados afirmaram uma relação entre a obra e emoções de *nostalgia* ou uma *lembrança*. Mesmo aqueles participantes que não marcaram diretamente a opção *nostálgico*, fizeram alusões indireta a essa atmosfera e pode-se observar uma relação entre a obra e a esse estado emocional. Outros que marcaram a emoção *arrependido* ou alguma outra opção apontaram pontos em comum justificando o porquê de suas escolhas através de afirmações sobre a estrutura musical e interpretação, conforme depoimentos abaixo:

Nostalgia é quando se lembra de alguma coisa do passado e tem saudade daquilo.... Algumas partes mais distantes como se estivesse lembrando alguma coisa e em outras partes vinham emoções a flor da pele, transbordando. Eu acho que a diferença entre as partes mais distante é para se lembrar, e outras para demonstrar como tem saudade daquilo (P5 – Depoimento Ponteio 36).

É o sentimento de algo que marcou muito e já passou, e a lembrança disso. E o *arrependido* também nesse caso. O que na música deu essa impressão de

nostálgico....é que parece que tem uma insistência às vezes no fluxo e do início até a metade, algo contínuo, insistente (P6 – Depoimento *Ponteio 36*).

Nostalgia é uma lembrança de uma situação da sua vida, não tão concreta, uma percepção que você teve algum dia, por isso sentiu isso quando ouvi... Uma melodia lenta, que te deixa com saudades de alguma coisa que já aconteceu..... Os trechos mais lentos, depois da turbulação (sic) toda, a situação lenta me voltou....me deixou....talvez me voltou ao início da música.... me deu uma sensação nostálgica, a melodia mais lenta (P5 – Depoimento *Ponteio 36*).

A seguir temos um depoimento de um dos participantes que não indicou a opção *nostalgia*, mas no qual consta uma relação a respeito desta emoção. O pianista atribuiu uma emoção que não estava listada: a emoção *inconformado*:

Inconformado tem a ver com enfrentar uma situação sem controle. Não gostar daquilo que aconteceu, ou uma coisa que você fez e reflete que não era aquilo, uma impotência e você tem dificuldade de aceitar que aquilo é daquela forma... A imagem que me vem é de uma pessoa sozinha andando de um lado para outro, falando consigo mesmo....tem um lamento, mas não um lamento fraco, um lamento com energia. A melodia, eu associo com esse falar. A música acumula energia, leva para uma contestação do que aconteceu e tem um retorno, um momento de maior aceitação. A melodia cria esse dialogo de lembrar e refletir e contestar, e a narrativa da dinâmica, da forma, da textura cria uma ideia de que tem um movimento, que tem um processo que vai ate o máximo de contestação e depois volta (P4 – Depoimento *Ponteio 36*).

Quando o participante descreve sobre a reflexão dos fatos que ocorreram, e também sobre a melodia criar esse diálogo de lembrança e conseqüentemente refletir no que houve, isso pode ser relacionado de certa forma com uma emoção *nostalgia*, pois nostalgia é a lembrança de algo, mesmo que dentro dessa emoção se possa ter diferentes conclusões seja de saudade, reflexão, e também de inconformidade como foi o caso o participante.

Ainda com relação aos depoimentos acima, cabe lembrar que os participantes estão refletindo, aparentemente, com base em sua impressão sensível sobre o objeto escutado. Para esses participantes, no momento da coleta, houve uma escolha entre os adjetivos através da performance de forma integral, realizada uma única vez. No momento da entrevista, eles escutaram por uma segunda vez, e a maioria dos participantes confirmou sua primeira impressão, mas um dos participantes a alterou após a estimulação por vídeo (P4, na apreciação do *Ponteio* n.º 11 alterou sua impressão entre *nostálgico* e *desprendido*, por exemplo). Cabe ainda ressaltar que o modo de se descrever aquilo que perceberam é imbuído, na maioria das vezes, de metáforas e

elementos extramusicais para justificar melhor as escolhas realizadas, fato abordado pela literatura (vide, por exemplo, Persson, 2001).

Os depoimentos abaixo são de participantes que também marcaram diferentes opções, mas como foi dito anteriormente mostraram pontos em comum ao sinalizarem aspectos musicais e interpretativos da obra.

[*Solidão*] Acho que a melodia nesse caso, como é uma linha só e em alguns momentos tem um contratempo com a mão esquerda, tem uma segunda voz. Mas o próprio fato da melodia isolada ter um acompanhamento – vamos dizer assim – que é uma textura diferente da melodia, essa própria linha (canta) ao mesmo tempo ela é meio repetitiva e é como quando você está sozinho e fica pensando em aquela coisa sempre: “Ah, por que estou sozinho? Ah, está difícil!” (P1 – Depoimento *Ponteio 36*).

[*Arrependido*] Falando de emoção na música, eu acho que arrependido é se lembrar do passado e ter tristeza por conta daquilo porque queria que tivesse sido diferente. É meio parecido com o *nostálgico*, mas tem essa coisa a mais de querer que fosse diferente. Eu acho que essas partes mais dramáticas que você construiu, esses grandes picos, foi basicamente isso, questões da agógica também, tudo para criar esse clímax, acho que foi isso. (P5 – Depoimento *Ponteio 36*).

[*Rejeitado*] A coisa da rejeição é você não se sentir amado; no sentido de outra pessoa ser indiferente a você. Acho que nessa música o que me deu ideia de *rejeitado* foi a questão da dinâmica, de clímax. O rejeitado principalmente pelo clímax. Eu acho que também foi o adensamento de dinâmica, de melodia, de ritmo, esse clímax deu essa sensação de rejeição e não em todo momento, tanto é que dei uma frequência menor, mas foi mais em relação ao clímax. Essa acelerada, essa flexibilidade dá uma impressão de agitação, mas é uma coisa para mim de “rejeição”, de afastamento da coisa: “Não quero” Sabe? É como se ela estivesse perturbando. (P1 – Depoimento *Ponteio 36*).

Rejeitado é, tentando, indo, indo, indo, tentando, tentando, e não consegue.... É uma pessoa rejeitada, é isso que a música passou. Um crescendo, parece que sempre esta tentando... *Timing* dando uma acelerada, está chegando, não aguento mais ser rejeitado ... insistindo.... gritando, mas a pessoa não está nem ai, e depois acaba. (P2 – Depoimento *Ponteio 36*).

Alguns aspectos principais da obra que influenciaram os participantes de suas conclusões puderam ser observados: o *timing* mais carregado e insistente, grande clímax da obra através dos picos de dinâmica e também da agógica, e por último a linha melódica. Porém, também notamos que a mesma associação entre uma característica musical foi relacionada com diferentes estados emocionais.

Diferente dos estudantes da extensão, o *Ponteio 41* não sofreu dispersão para os estudantes de graduação, sendo o único *Ponteio* a comunicar as duas emoções que foram atribuídas pela intérprete. As emoções *obscura* (quase 20%) e *com pesar* (pouco mais de 20%) tiveram grande proximidade no seu grau de comunicação. Os pianistas

entrevistados que marcaram as duas opções, ou uma ou outra, afirmaram alguns pontos interessantes que ajudaram a entender o resultado obtido. A obra, na visão desses participantes (EU), apresentou um caráter muito triste, ou nas palavras deles mesmos: “*uma tristeza muito grande*”, “*coisas negras*” e também “*muito dramática*”. As justificativas das duas emoções escolhidas foram relacionadas pelo fato da obra estar em um registro mais grave, a melodia que para eles era de grande “dramaticidade” e por último, a manipulação do *timing* com a presença de rubatos.

3.2 As atribuições de valência e atividade na interpretação e na percepção dos Ponteios.

Para Mazzola (2011), existem três realidades fundamentais de uma dada obra: (i) a realidade física do fenômeno acústico, que substancializa no espectro da onda sonora; (ii) a realidade mental ou simbólica (representação mental) fundamentada na partitura de uma dada obra musical e (iii) a realidade psicológica que se torna distinta da mental por demonstrar uma espécie de transformação (ou explanação) do fenômeno musical pelo uso de analogias ou referências extramusicais (metáforas).

Ainda segundo Mazzola (2011), a relação semiótica refere-se aos níveis factuais da existência musical da interpretação musical e compreende constituintes de expressão, do conteúdo e da significação. Para esse autor, a expressão refere-se à superfície do signo, que por sua vez sustenta significados ou conteúdos. O conteúdo da interpretação enfatiza (ou confirma) aspectos pontuais dos eventos da estrutura musical. A significação constitui-se nas relações entre os eventos e atem-se a uma dimensão analítica e/ou simbólica (independentemente dessa ser teorizada ou disposta em forma empírica). Esses dois aspectos, as três realidades fundamentais da música (física, mental e psicológica) e a relação semiótica que além à expressão-conteúdo-significação irão fundamentar a discussão de dados a seguir. Assim, ao discutirmos o espectro da onda sonora, esse contém informações da minha representação musical como intérprete, apontando aspectos da expressão e do conteúdo, que atribuí aos eventos. A seleção de adjetivos que fiz como intérprete foram específicos para cada Ponteio e trouxeram uma realidade psicológica traduzida por metáforas, reforçando assim, tantos aspectos de conteúdo da estrutura musical, como uma significação pessoal que pretendi ser comunicável nessa pesquisa.

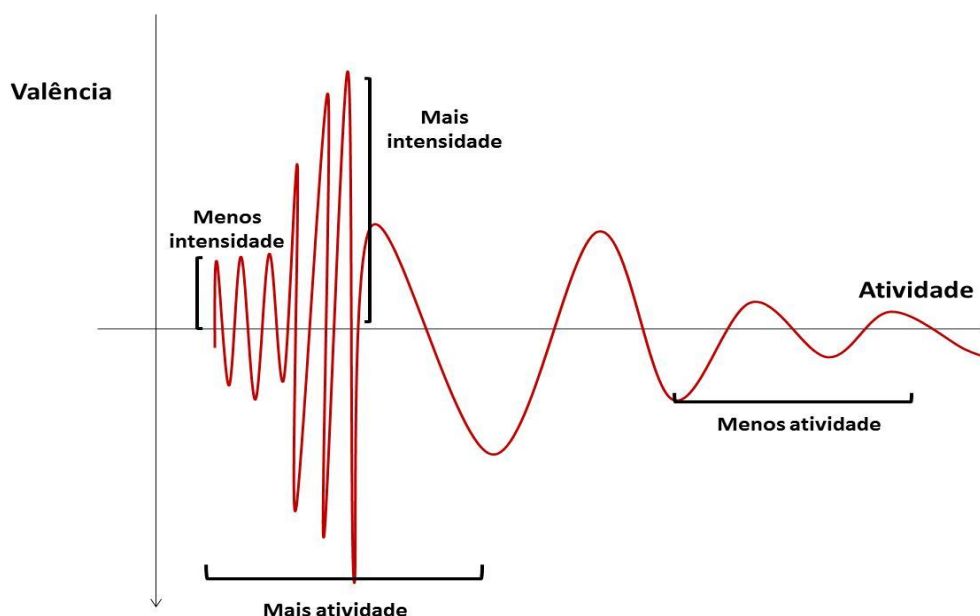
Através das leituras sobre modelos dimensionais de emoção (RUSSEL, 1980; JUSLIN, TIMMERS, 2010) já mencionados anteriormente, todas as emoções podem ser compreendidas com níveis variados de valência e atividade.

Valência é um termo utilizado em eletroquímica, significando o potencial de energia positiva ou negativa de uma superfície, de um eletrodo (vide , por exemplo, COLOMBETTI, 2005). De acordo com Juslin e Sloboda (2013), valência é “um sentimento avaliativo de um objeto, uma pessoa ou um evento, como sendo positivo ou negativo (p. 587)”. Assim, nas situações cotidianas, um evento, um objeto ou uma situação podem ser caracterizados como positivas (ou negativas) em dependência do contexto, das expectativas, e também dos sentimentos de atração ou de repulsa das pessoas aí envolvidas. Nessa perspectiva, as emoções, sob o ponto de vista de valência, são consideradas relativamente mais positivas ou mais negativas, ou ainda com maior tendência à atração ou à repulsão, por exemplo, sendo usadas para classificar emoções específicas como alegria, tristeza, raiva, medo e ternura.

Uma forma de exemplificar a dimensão da valência de uma dada emoção é quando pensamos em estados emocionais que nos causam certa repulsa. Por exemplo, raiva ou medo são emoções que geram sentimento de repulsa, uma vez que não se configuram como emoções fáceis de lidar, do ponto de vista emocional. Quando nós mesmos sentimos medo, ou ainda quando percebemos que alguém está com medo, a sensação é de impotência e apreensão e, por isso mesmo, tendemos a tentar mudar o curso da situação para alterar/ajustar tal estado emocional. Esta é uma situação que nos provoca desconforto e, por isso, existe uma tendência em tentar neutralizar essa sensação. No entanto, recentemente, Kawakami et al. (2013) demonstraram que uma emoção negativa (tristeza) pode vir a ser percebida como algo positivo, prazeroso. A diferença aqui atribuída pelos autores reside na tristeza percebida no nosso dia-a-dia e aquela provocada ou comunicada pela Arte. No contexto musical, assumimos que as valências específicas de uma dada emoção, através de algumas qualificações da estrutura musical, poderão (ou não) ser intensificados pela interpretação musical. Dessa maneira, em um contexto musical, aspectos como registro, direção melódica, tensões e repousos harmônicos, dinâmica assim como as nuances da qualidade sonora encontram-se mais vinculados à dimensão de valência.

A dimensão da atividade configura-se como um estado psicofísico que altera fisiologicamente o estado emocional. Excitação fisiológica é um dos componentes de uma resposta emocional. Nesse sentido, a emoção é evidenciada pelo grau de atividade,

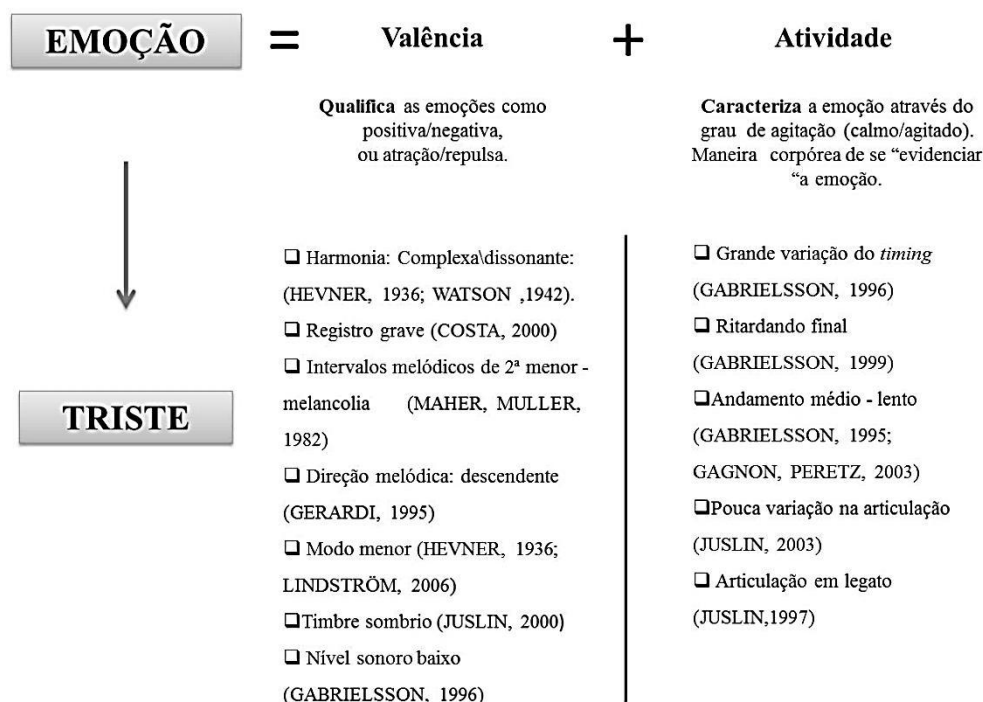
(ou seja, quando há mais ou menos atividade), como se fosse à maneira de se externalizar aquilo que se sente internamente e vice-versa. Além disso, certo grau de excitação distingue afeto de julgamentos essencialmente cognitivos (FRIJDA; SCHERER, 2009). Nesse sentido, a atividade pode ser considerada como uma dimensão que caracteriza o grau de agitação no contexto musical. Na presente dissertação, assume-se que a atividade esteja relacionada mais às estruturas rítmicas, ao andamento, *timing* e/ou agógica e à articulação. O Esquema 4 ilustra uma proposição da interpretação em duas dimensões, no entanto, o fenômeno musical focado ora na atividade ora na valência é mais complexo do que essa representação. Tal proposição visa uma explicação simbólica dos conceitos que serão apresentados posteriormente. A primeira dimensão cujo foco encontra-se nos aspectos resultantes das alterações locais nos níveis de intensidade relativa (que atribuímos a uma valência local), a segunda dimensão está focada nos aspectos de estrutura rítmica/andamento relativo (que atribuímos a uma atividade local). Essas pequenas nuances nessas duas dimensões, resultantes da performance do intérprete, devem afetar e influenciar as nuances de percepção de uma dada emoção.



Esquema 4. Proposição esquemática da representação gráfica da onda sonora com alterações locais de valência e atividade ao longo de uma performance musical.

Em outras palavras, valência e atividade estão diretamente interligadas no fenômeno musical. Para a escolha de uma dada emoção, estamos levando,

implicitamente, a resultante dessas duas dimensões. Mesmo assim, a título de explanação analítica para o presente trabalho, o Esquema 5 apresenta uma proposta dos recursos estruturais e de expressão da literatura acerca da emoção Triste, interpretando-as como polarizadas seja na valência, seja na atividade. Cabe salientar que tal proposição com relação a esses recursos não significa que sejam excludentes, uma vez que, nos modelos bidimensionais, qualquer emoção é sempre descrita nas duas dimensões.



Esquema 5. Proposição sobre a natureza das dimensões de valência e atividade, assim como ilustração de parâmetros estruturais e de expressão da literatura na comunicação da emoção Triste.

No Esquema 5, foram apresentadas referências da literatura que associam algumas características da estrutura musical com uma dada emoção, no presente caso, somente dados relacionados à emoção triste. As colunas relacionadas às duas dimensões: valência e atividade, com suas respectivas características que contribuem para a atribuição dessa emoção Triste. Na dimensão da valência, considerando que essa avalia uma emoção como negativa\positiva, as informações vão mais ao encontro de atribuições estruturais e recursos expressivos (direção melódica descendente (GIRARDI, 1995), tensão/complexidade harmônica (HEVNER, 1936; WATSON, 1942), contemplando ainda indicações relativas à emoção Triste com um timbre

sombrio (JUSLIN, 2000). Com relação aos aportes de literatura referentes à emoção Triste aqui interpretado como polarizado na atividade referem-se ao andamento médio/lento (GABRIELSSOHN, 1995), à grande variação de *timing* (GABRIELSSOHN, 1996), e à articulação em legato (JUSLIN, 1997), estando diretamente relacionados àquilo que intérprete pode realçar pelas sugestões explícitas ou implícitas contidas na literatura.

3.2.1 As representações do Ponteio 11 sob a ótica da intérprete e dos ouvintes.

A Figura 12 é uma tentativa de representação obtida a partir do áudio do registro do Ponteio n.º 11, onde a abscissa (eixo X) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (eixo Y), a atividade e a cota (eixo Z), a valência (representação tridimensional). Para fins complementares, encontra-se adicionada na Figura 12, a representação bidimensional da onda sonora, ou seja, a realidade física do fenômeno acústico (MAZZOLA, 2011), além do trecho correspondente da partitura (realidade mental (*Op. cit.*), tal qual fora notada por Guarnieri). A representação bidimensional aí contida apresenta o envelope acústico e dispõe a resultante do fenômeno sonoro em termos de intensidade e de níveis dinâmicos. Esses gráficos, tanto bi- como tridimensionais, fornecem indícios do produto resultante da interpretação em termos de expressão (superfície sonora), bem como relações entre conteúdo e significação para a intérprete. Na sequência de exemplos, as performances resultantes da coleta 4 (Auditório Tasso Corrêa) foram tomadas como exemplificação desse procedimento.

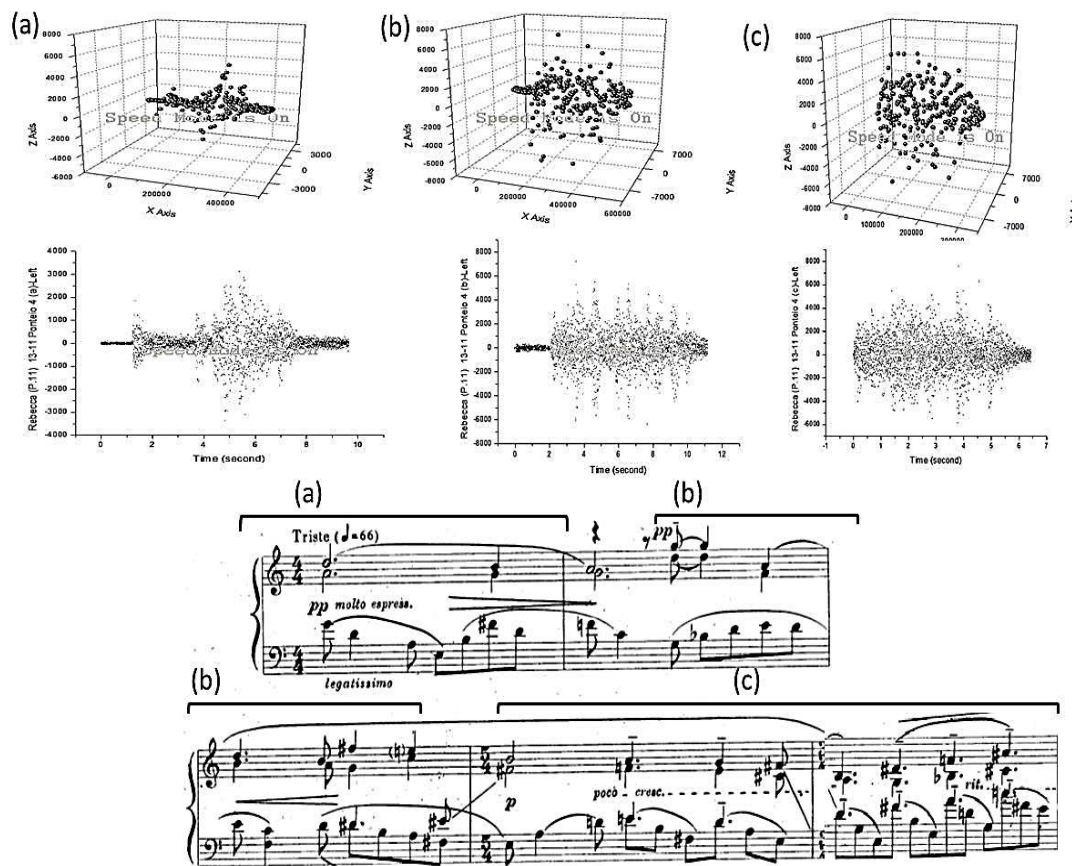


Figura 12. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e compassos 1-5 (inferior) dos segmentos (a-b-c) do Ponteio n.º 11 de Camargo Guarnieri (registro em áudio, coleta 4). Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.

De acordo com a Figura 12, pode-se observar um adensamento ao longo da propagação dos eventos sonoros nesses cinco compassos, tanto nas representações bi-, como tridimensionais. Cabe ressaltar que o segmento (a) apresenta um pico entre valores atribuídos à valência positiva e negativa, ou seja, nas representações tanto bi- como tridimensionais, pode-se perceber o efeito de dinâmicas aí realizadas, concluindo em *decrecendo*. A baixa variação na atividade nesse segmento (a), pode ser atribuída à baixa variação na articulação (*legatissimo*) e talvez tenha sido um fator adicional em garantir a emoção Triste, além do acompanhamento da linha do baixo, de forma sinuosa, que foi um aspecto que me conferiu como intérprete *a sensação de estar vagando*. Essa atmosfera perambulante, adicionado aos baixos níveis de dinâmica (*pp* e *p*) levaram-me a propor *distante* como termo referente a esse trecho.

O segmento (b) da Figura 12, que parte do *pp* e se propaga em *crescendo* para atingir o *p*, possui um pouco mais de variação de valência, haja vista a variação de sinal mais intensa (de -5.000 a 6.000 unidades arbitrárias – u.a, na representação

tridimensional). Em termos de atividade, a propagação no tempo é mais fragmentada, menos densa que no segmento (a). Esse comportamento é ainda mais intensificado em (c), tanto em termos de valência, como de atividade, devido a um súbito *crescendo* e *diminuendo* a partir do compasso 4. Cabe ainda ressaltar que a intensificação rítmica do baixo nesse segmento (c), propagada por *crescendo*, contribui para esse aumento de atividade, conforme observa-se claramente no gráfico tridimensional (Figura 12c).

A Figura 13 (Ponteio n.º. 11) representa o início de (a[^]), comp. 6-12, uma 8^a acima, e com textura mais densa pela movimentação do baixo, ainda em *pp*. A intensificação rítmica presente na linha do baixo garante uma maior variação na atividade, conforme pode-se verificar na adensamento da representação tridimensional. Por outro lado, a representação bidimensional, aponta uma menor variação nos níveis de intensidade (dinâmica), ou seja, de valência. Pode-se assim hipotetizar que o número de eventos que foram aqui realizados, apesar de intensificar a noção de atividade, não afetaram as nuances de dinâmica (*pp*), tal qual fora sugerido por Guarnieri para essa passagem. A textura e a localização do registro acabaram também conferindo uma peculiaridade nesse fragmento rerepresentado (a[^]), acabaram *soando como uma recordação*. Nesse sentido, a dinâmica *pp* sugerida por Guarnieri, assim como a peculiaridade do registro mais agudo da linha melódica, foram associados à sensação de uma sonoridade mais fria e solitária, que me levaram a escolher o termo *solidão*.

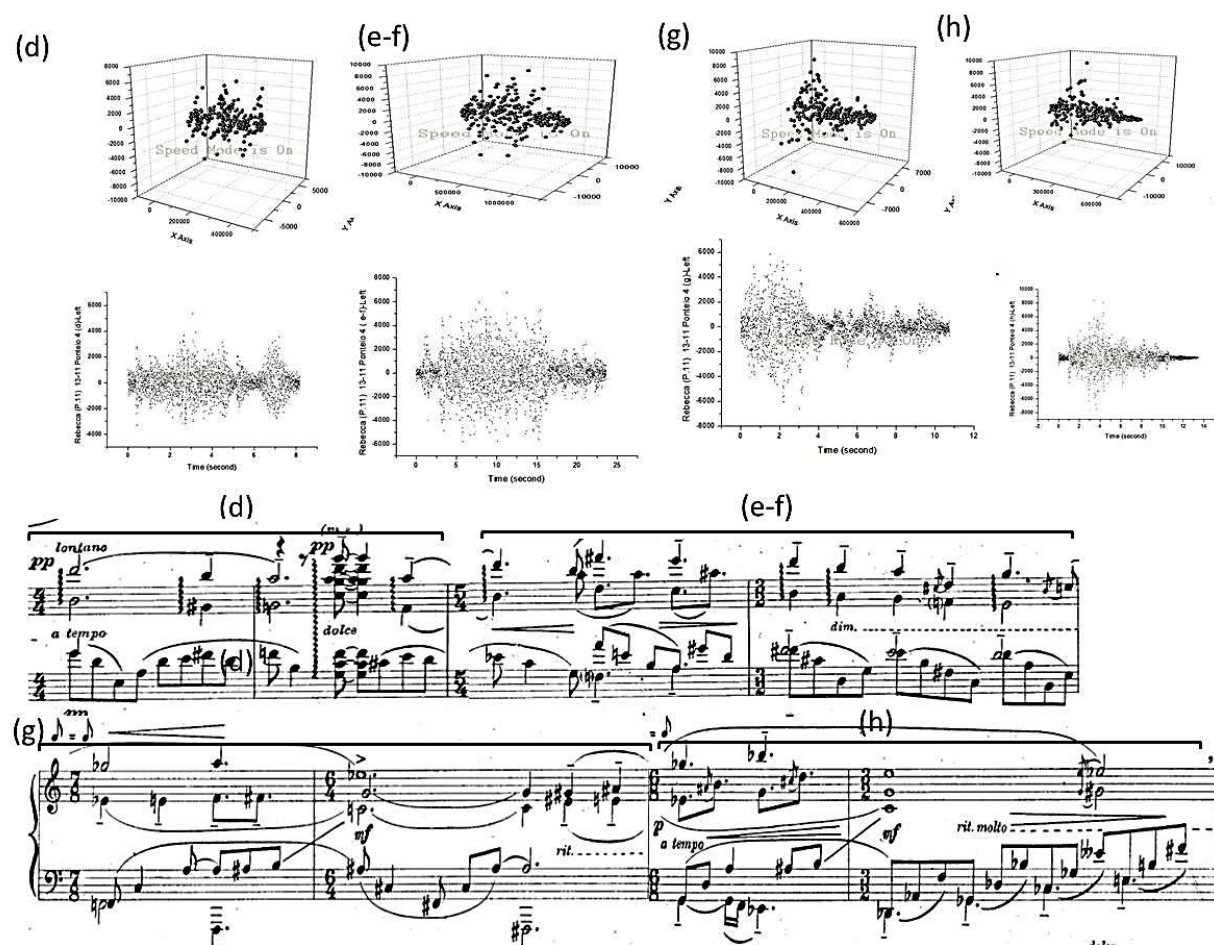


Figura 13. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e compassos 6-12 (inferior) dos segmentos (a-b-c) do Ponteio n.º 11 de Camargo Guarnieri (registro em áudio, coleta 4). Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.

Ainda com relação à Figura 13, a representação **(e-f)** corresponde a uma condensação de **(b-c)**. Percebe-se aqui que como **(e-f)** está uma 8ª acima, tal disposição acaba conferindo uma alteração de valência também significativa (de -8.000 a 8.000 u.a.), cuja frequência de alterações reduz-se nos fragmentos **(g)** e **(h)**, apesar dos mesmos ainda conterem picos de variação de dinâmica. Cabe ressaltar o efeito do nítido decrescendo em **(h)**. A partir do comp. 6, o fato do compositor explorar saltos e registros mais agudos propiciou-me uma sensação *mais distante*, o que confirmou a sensação de *solidão, de algo isolado, criando mesmo um ambiente cinza e solitário*.

Finalmente, a Figura 14 representa o retorno das ideias de **a** e **b**, agora no mesmo registro que foram apresentadas inicialmente. Esse retorno ao registro inicial é marcado por uma breve alteração na variação de valência. A interpretação optada empregou uma alteração mais ampla de valência (se comparado com Figura 12a), como maior intensidade sonora, uma vez que o *ppp* notado na partitura está sendo realizado em nível de maior intensidade. O segmento **(b')** apresenta menor variação tanto de atividade como de valência, com vistas à conclusão desse Ponteio 11.

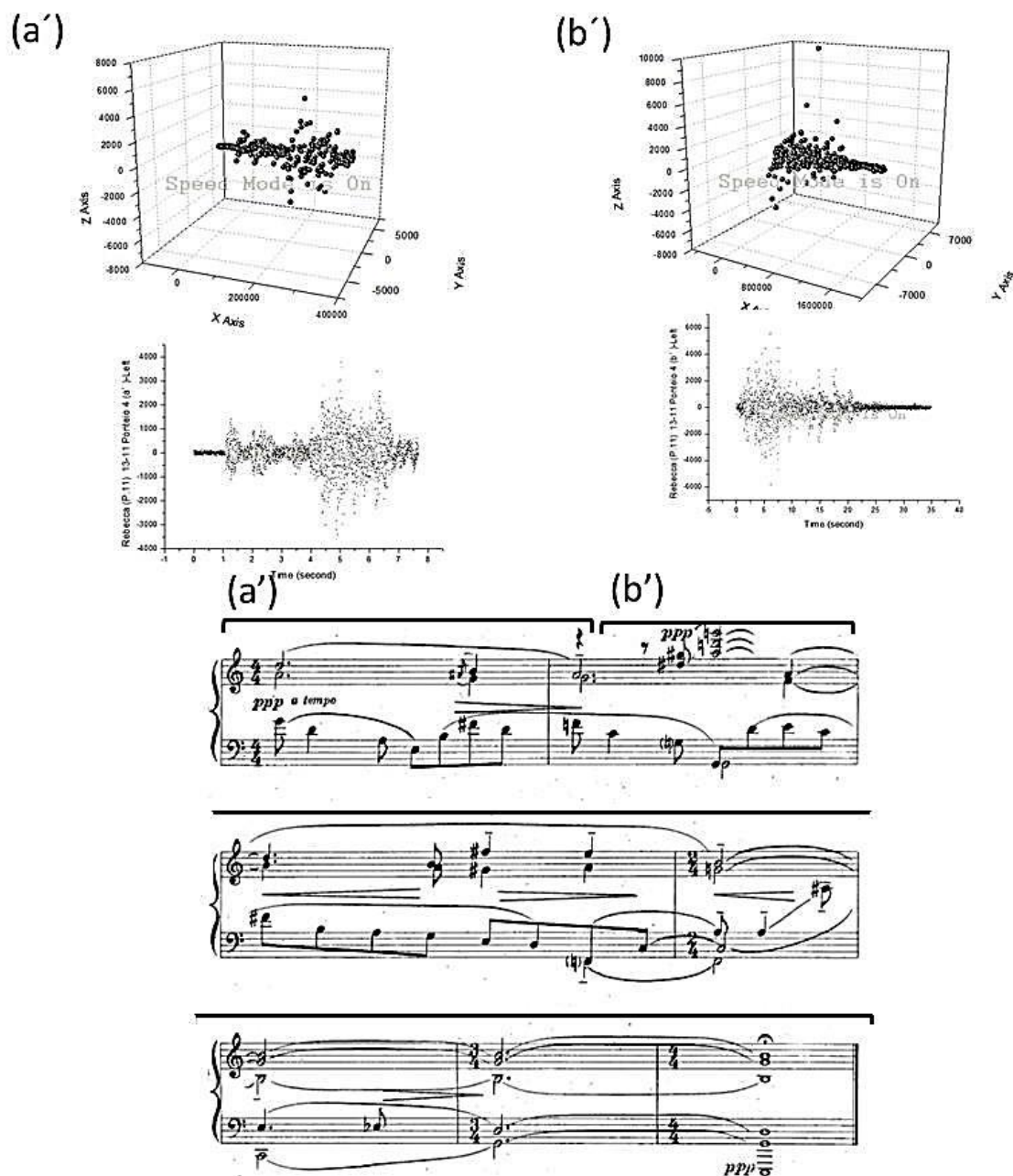


Figura 14. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e compassos 13-19 (inferior) dos segmentos (a'-b') do Ponteio n.º. 11 de Camargo Guarnieri (registro em áudio, coleta 4). Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.

A Tabela 7 ilustra trechos de depoimentos extraídos das entrevistas de estimulação de recordação realizadas com os participantes EU.

Tabela 7. Exemplos ilustrativos de aspectos apontados pelos participantes para justificarem suas escolhas pelos termos atribuídos à apreciação da performance o Ponteio n.º. 11, classificados em termos de valência e atividade.

Participante	Valência	Atividade
P1	[Distante] “a melodia não tem pontos culminantes é meio descendente, interrompida (...)”	“Você não sabe quando ela vai acabar... Eu não senti o clímax” (...) “Ela toda interrompida e curtinha” (
P2	[Distante] “Tudo em um <i>piano</i> , leve. Tudo em um plano sem muitas mudanças súbitas de expressão. E o timbre (...) meio opaco no agudo (...) sem pensar (...) em projetar o som, mais contido.”	
P3	[Distante] “Timbre sem ataque, toque sem ataque (...). O timbre do piano muda ...”	
P4	[Nostálgico/Desprendido]. “O que fez soar nostálgico nesse Ponteio foi essa coisa ressonante do piano, sonoridade lírica, menos palpável. O conformado talvez seja um pouco de tensão no decorrer da narrativa. (...). Não teve grandes altos e baixos.”	“Esses últimos movimentos me parecem mais conformados”
P5	[Solidão e rejeitado] “(...) principalmente a melodia com essas dissonâncias e a harmonia.”	
P7	“(...) esse caráter meio previsível, conformado... Eu acho que não teve nenhum extremo que fizesse um contraste de caracteres e é tipo “simplesmente aceitou a situação”.	

De acordo com os depoimentos acima (Tabela 7), as observações dos participantes entrevistados parecem reter o foco em aspectos mais associados à valência. Conforme se observa na Figura 12, inexistem muitos pontos de grande variação de intensidade, permanecendo em um nível sonoro mais homogêneo. Os aspectos

mencionados pelos participantes, em grande parte, vão de encontro com as ideias que mencionei como intérprete no capítulo da metodologia. Por exemplo, a ideia geradora deste Ponteio 11 (primeiro segmento 12a) é propagada de maneira plana, com baixos níveis de dinâmica, e também a caracterização de nível sonoro mais suave.

Essas três Figuras (12-14) discutidas anteriormente, apontam as pequenas oscilações de valências locais (microvalências) assim como sua propagação no tempo, focado também em atividades locais. Cabe lembrar que as segmentações nessas duas dimensões tiveram objetivo de facilitar a análise do fenômeno musical no modelo bidimensional da emoção. Da mesma forma, não se pode negligenciar que nesse modelo, a tristeza é caracterizada por uma atividade baixa e uma valência negativa. Portanto, as discussões aqui apresentadas, focam-se nas pequenas alterações ocorridas nos eventos musicais ao longo do tempo, o que por sua vez demonstram a complexidade da comunicação emocional em música, bem como da percepção do ouvinte.

3.2.2 As representações do Ponteio 31 sob a ótica da intérprete e dos ouvintes.

No Ponteio 31, como intérprete, decidi que a melodia deveria ser ressaltada por um timbre mais pedalizado, visando criar uma atmosfera que remetia a algo mais remoto, conferindo a intenção de *nostálgico*. Já o segundo termo escolhido, *conformado*, relacionou-se ao fluxo rítmico-temporal, com poucas variações (comp. 13), sendo que todos esses eventos recorrentes auxiliaram-me a salientar tanto aspectos do *timing* e poucas oscilações na dinâmica.

As Figuras 15 a 19 correspondem às representações bi- e tridimensionais obtidas a partir do registro em áudio da performance do Ponteio n.º 31.

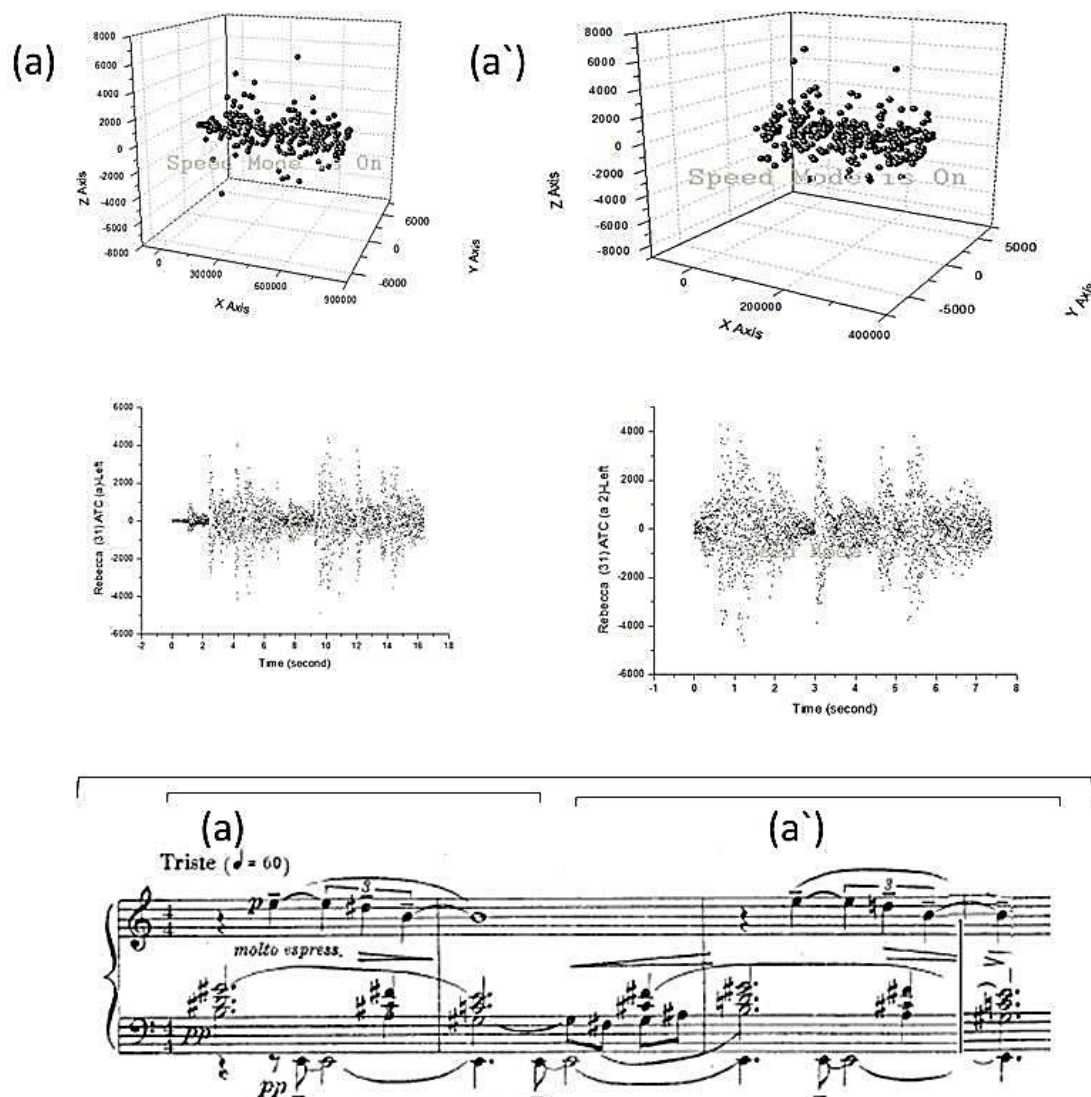


Figura 15. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e compassos 1-4 (inferior) dos segmentos (a-a') do Ponteio n.º 31 de Camargo Guarnieri (registro em áudio, coleta 4). Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.

De acordo com a Figura 15, a representação bidimensional dispõe um envelope acústico, cujo perfil ondulatório é decorrente do espaçamento dos eventos e das pequenas oscilações de *crescendo* e *decrescendo*, que se propagam nos dois segmentos (a) e (a'). Na representação tridimensional desse trecho, observa-se uma alternância entre valores negativos e positivos de valência (-4.000 a 6000 u.a.), bem como um adensamento na atividade, sobretudo se comparado com o início do Ponteio n.º 11. Tal adensamento parece relacionar-se com o fluxo rítmico temporal das camadas sobrepostas contidas no baixo, que se mantém insistentemente, enquanto a linha

melódica ondulatória, com pequenas nuances de *crescendo* e *decrescendo*, contrapõe-se a esse baixo constante, com notas pedal.

A Figura 16 apresenta os segmentos **(b)** e **(b')** (comp. 4-9) desse Ponteio 31 (comp. 4-9).

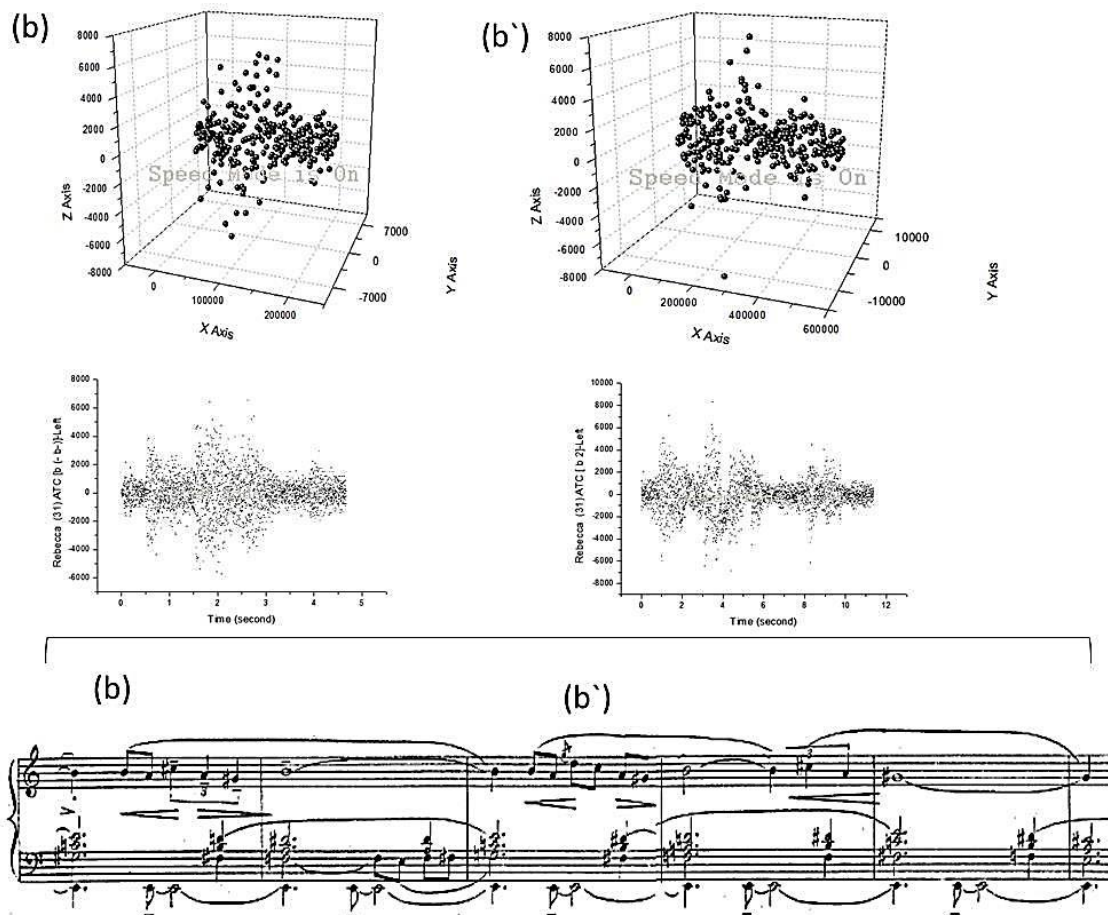


Figura 16. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e compassos 4-9 (inferior) dos segmentos **(b-b')** do Ponteio n.º 31 de Camargo Guarnieri (registro em áudio, coleta 4). Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.

De acordo com a Figura 16, o perfil dinâmico ondulatório de **(b)** e **(b')** persiste ainda mais na representação bidimensional, e intensifica-se em termos de atividade e valência na representação tridimensional, ou seja, de -6.000 a 6.000 u.a. para **(b)** e -6.000 a 7.000 u.a. para **(b')**. Na interpretação há uma intensificação na marcação do *crescendi* e *decrescendi* no compasso 6 e também um rubato na mesma frase o que justifica a representação acima. A Figura 9 representa o retorno de **(a)** e **(a')**.

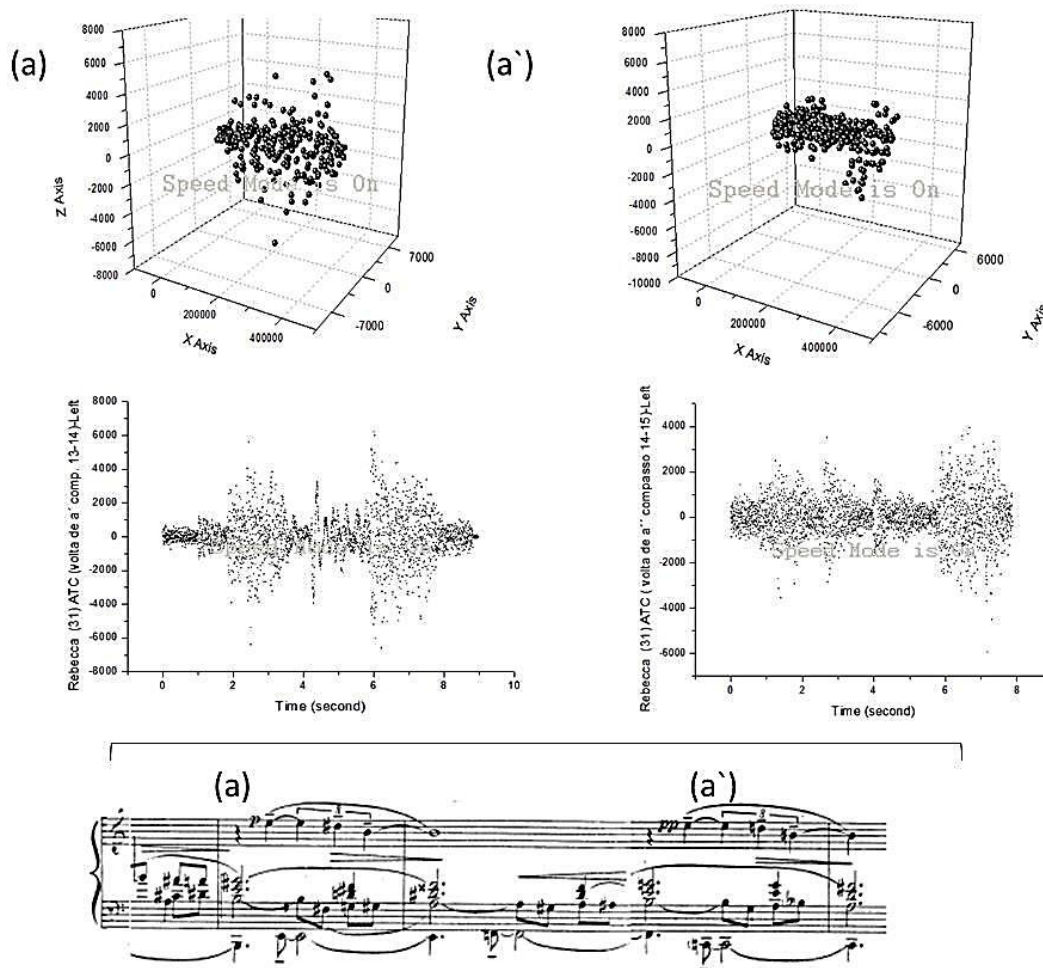


Figura 17. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e compassos 13-17 (inferior) dos segmentos (a-a') do Ponteio n.º 31 de Camargo Guarnieri (registro em áudio, coleta 4). Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.

De acordo com Figura 17, o perfil ondulatório da onda acústica de (a) é atenuado se comparado com aquele da primeira apresentação (Figura 15a). O mesmo pode ser observado com relação ao segmento (a'), onde esse último sugere uma atividade menos intensa conforme observa-se na representação tridimensional, de acordo com essa interpretação. Na Figura 18, no retorno de (b), para a conclusão da cadência final, o valor de *sol* é prolongado (vide seta no comp. 21) para condução do *rallentando* final da cadência no comp. 22. A valência e atividade oscilam inicialmente significativamente, mas atenuam-se em direção à cadência.

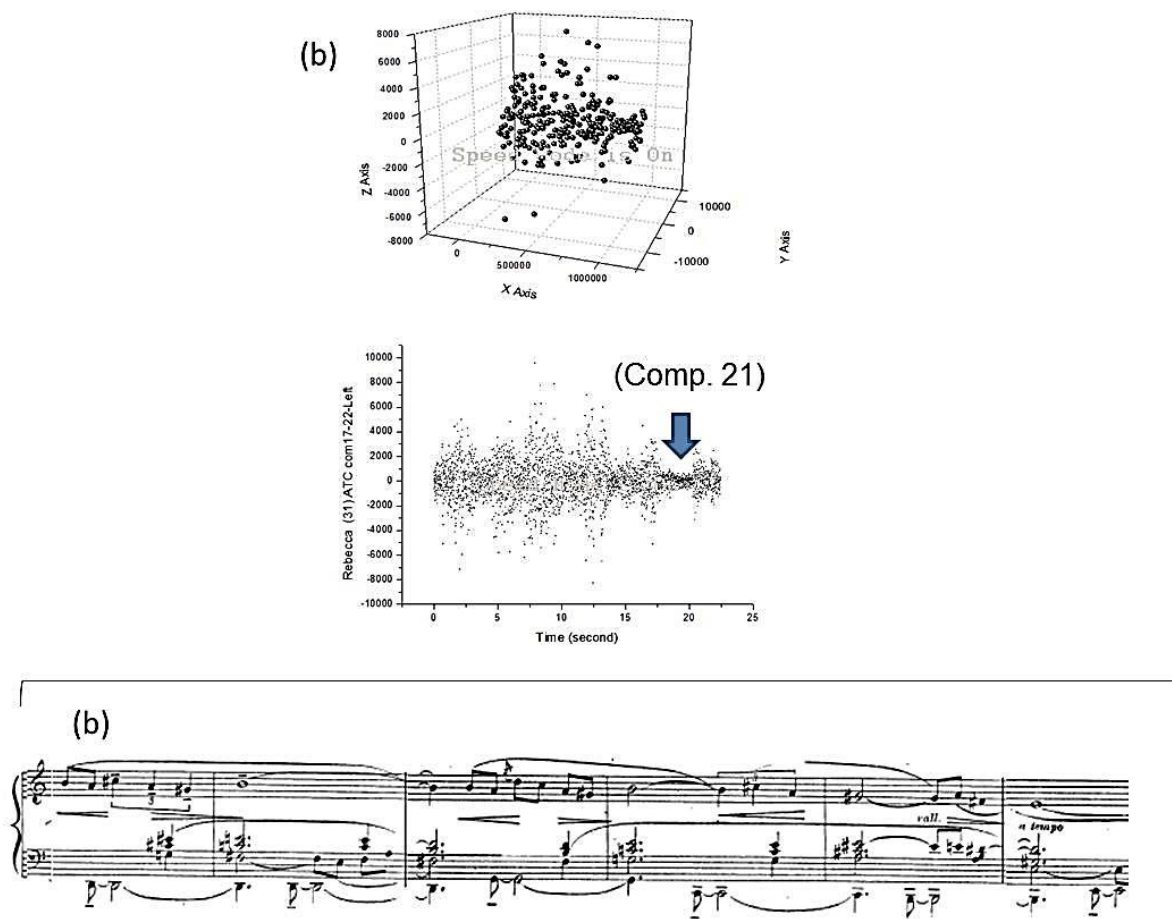


Figura 18. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e compassos 17-22 (inferior) dos segmentos **(b)** do Ponteio n.º. 31 de Camargo Guarnieri (registro em áudio, coleta 4). Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.

Finalmente, conforme ilustrado na Figura 19, o evento de peroração intensifica o sentido de conclusão desse Ponteio 31, onde o perfil ondulatório na dimensão de valência e de atividade extingue-se, conferindo o sentido de conclusão.

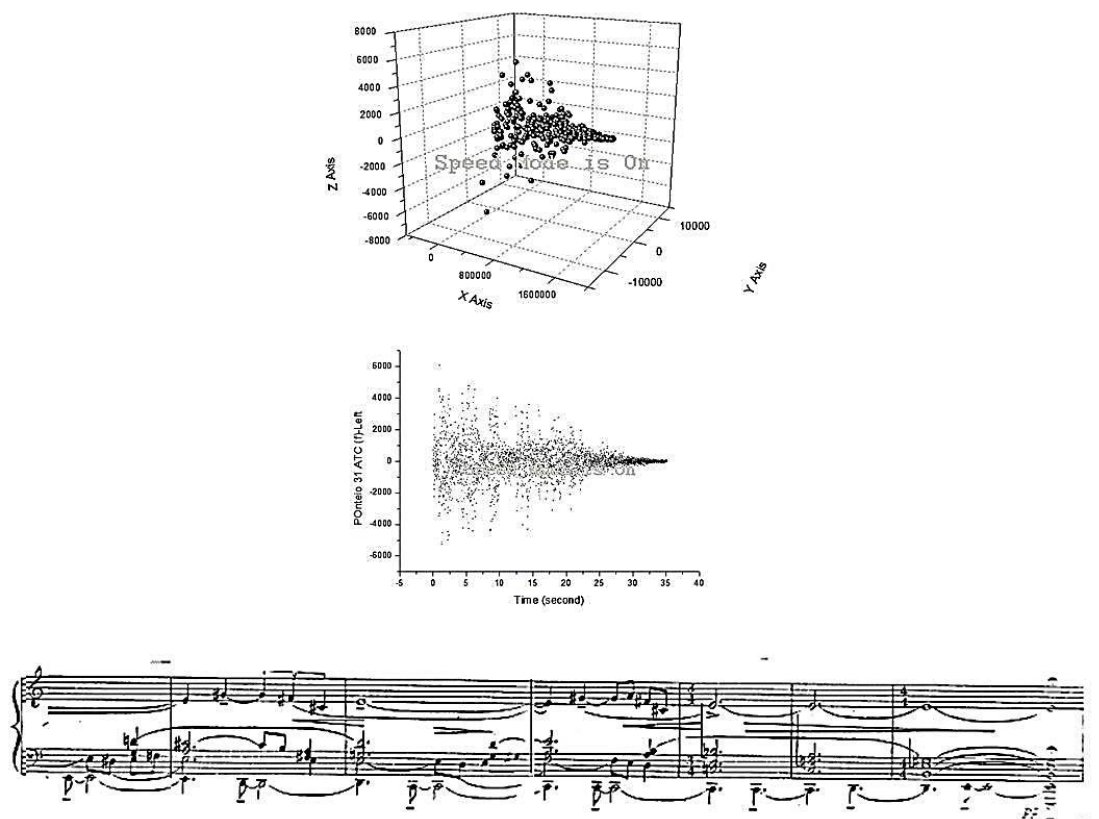


Figura 19. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e compassos 22-28 (inferior) dos segmentos (b) do Ponteio n.º 31 de Camargo Guarnieri (registro em áudio, coleta 4). Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.

A Tabela 8 ilustra alguns comentários manifestados pelos ouvintes entrevistados em relação à performance do Ponteio 31, classificados em termos de valência e atividade.

Tabela 8. Exemplos ilustrativos de aspectos apontados pelos participantes para justificarem suas escolhas pelos termos atribuídos à performance apreciada do Ponteio 31, em termos de atividade e valência.

Participante	Valência	Atividade
P1	[Distante e arrependido] “(...) o registro mais no agudo é como quando as coisas parecem que estão evaporando. Com a dinâmica com mais <i>pp</i> nesse agudo dá essa sensação mais de fragilidade, de etéreo, de não palpável, não é concreto (...)”	“(...) esse ritmo mais puxado para trás... [<i>timing</i>] Essa coisa que parece fazendo “corpo mole”, não é uma coisa incisiva, ativa, é uma coisa que parece que ambienta junto com a harmonia esse distanciamento, essa coisa daquela constância, daquela mesma coisa...”
P2	[Solidão] “(...) eu acho que primeiro por não ter essa [pouca] variação de dinâmica, tudo no mesmo plano (...)”	[Conformado] “(...) justamente o parar de tentar, parece que nunca houve uma tentativa de alguma coisa nesse Ponteio... não tem mais o que fazer.”
P5	[Distante e conformado] “(...) Eu acho que é praticamente a mesma coisa de não ter muitos picos dramáticos, nem de dinâmica, nem de harmonia que é bem linear em questão de dramaticidade.”	
P7	[Nostálgico] “... sonoridade assim... dinâmica <i>piano</i> nenhum rasgo de dinâmica... igual na dinâmica”	

Os depoimentos dos pianistas acima também apontam mais para aspectos associados à valência. A percepção desses ouvintes sobre a homogeneidade em termos de dinâmica talvez seja decorrente dos fragmentos iniciados e terminados em notas longas, intensificando talvez a sensação de prolongação, além de a textura ser mais densa. Porém, não se pode negligenciar o fato de as marcações de dinâmica da obra não ultrapassarem ao *p*. Essa homogeneidade foi também apontada pela intérprete como um dos principais motivos de escolha de uma das emoções para esse Ponteio, no caso a emoção *conformado*. Curioso que, embora graficamente a performance desse Ponteio

sugira uma maior alternância de alterações de valências locais (sinais positivos e negativos conforme perfil ondulatório observado nas Figuras 15 – 19), a percepção resultante é de ausência de dramaticidade, o que por sua vez, talvez corresponda a pouca atividade aí contida. Assim, hipotetizamos que o efeito acústico do adensamento sonoro em termos de textura foi desconsiderado pelos ouvintes, justamente pelo fluxo rítmico do baixo ser constante e insistente. Além disso, os eventos melódicos são elocuições discretas como se houvesse reflexões insistentes sobre algo. Por isso mesmo, a percepção dos participantes mencionando um ritmo mais constante, ou seja, que se mantém quase da mesma forma reafirma o que foi mostrado acima, sobre a atividade não apresentar muitas oscilações e também do desejo da intérprete de construir dessa mesma forma. Cabe salientar que as semelhanças na estrutura dos elementos composicionais desse Ponteio 31 favorecem a sensação de homogeneidade (pouca variação de atividade) durante as situações de performance.

3.2.3 *As representações do Ponteio 36 sob a ótica da intérprete e dos ouvintes.*

Para o Ponteio 36, a intérprete escolheu os termos *arrepentido* e *rejeitado*. Para *arrepentido*, tal opção foi decorrente da linha melódica intensificada e “esticada” pela intensificação do *timing*, com vistas a criar a impressão de um lamento. Já a escolha de *rejeitado* foi reforçado por mudanças em níveis de dinâmica, criados rapidamente pelo crescendo para o *fortíssimo* (comp. 22), sendo esse efeito possível pelo *ritardando* deliberadamente direcionado do *timing*, ou seja no início da passagem (comp. 20) que se encaminha para o *ff*, o objetivo era manter um *timing* mais preciso, porém no compasso 21 o *timing* vai sendo puxado para trás, se preparando melhor para a chegada do clímax (comp. 22).

As Figuras 20-24 referem-se à performance do Ponteio 36. Interessante ressaltar que nesse Ponteio 36 foi bastante complexo segmentar os eventos, para fins de análise, uma vez que esses estão interligados em um tipo de monólogo, de lamento, que sugeriu o arrependimento proposto pela intérprete. A segmentação arbitrária aqui proposta visa somente demonstrar a propagação da onda acústica, e poder discutir o fenômeno em termos de atividade e valência, tal qual fora realizado com os Ponteios anteriores.

Na Figura 20, observa-se que no segmento (a), comp.1-4 existem os *crescendi* e *decrescendi* nítidos, tanto na representação bi- como tridimensional. Esse segmento é marcado por dois grandes momentos de intensa variação na valência. Especificamente,

no segundo desses dois segmentos **(b)**, talvez a densidade, em termos de valência, seja decorrente do adensamento da textura com o aumento da densidade de notas, conforme se pode observar na representação gráfica. No segmento **(b)** parece haver uma alternância maior em nível de valência, bem como de atividade.

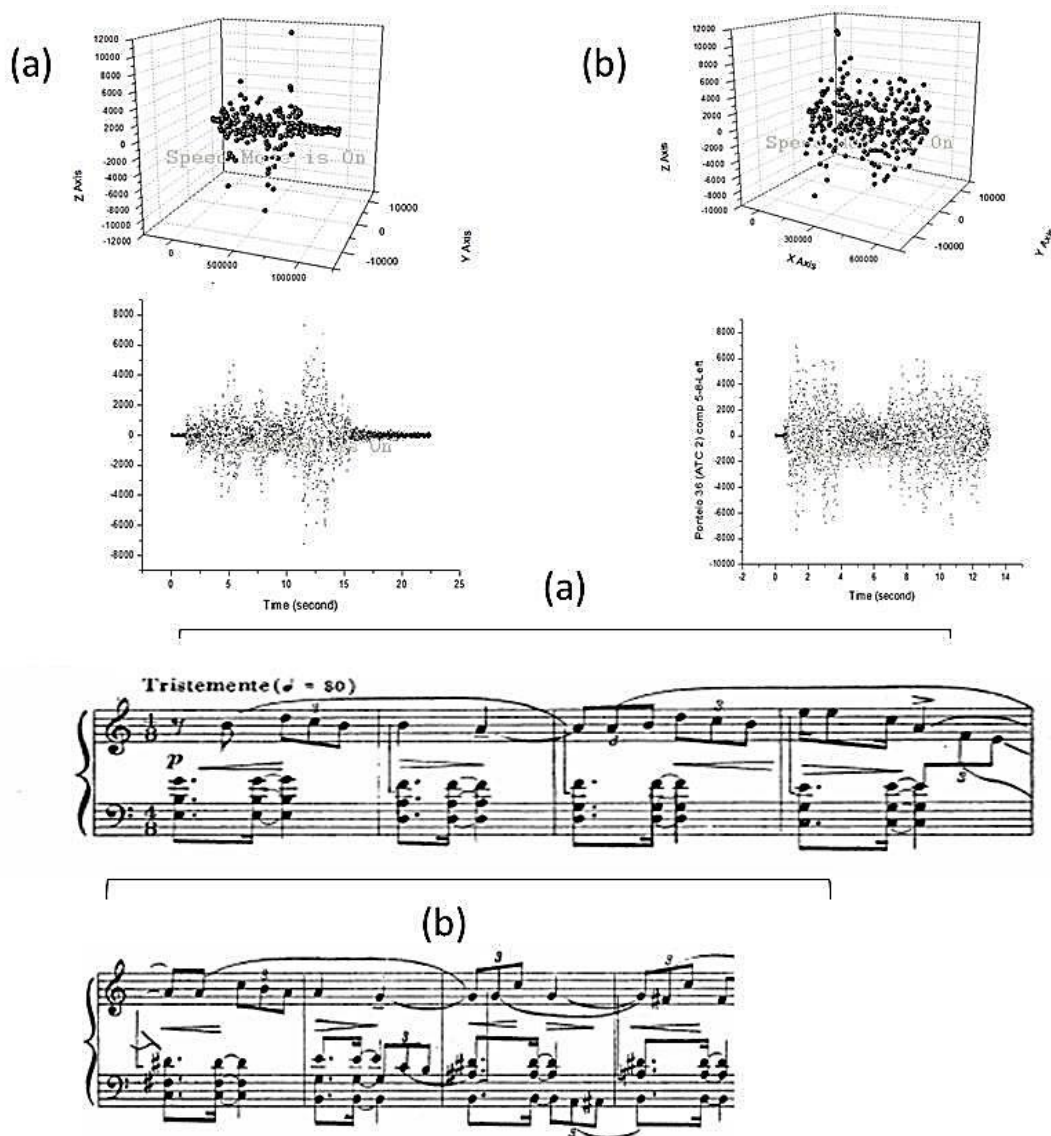


Figura 20. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e comp. 1-4, segmento **(a)** e comp. 5-8, segmento **(b)** (inferior) dos segmentos **(a - b)** do Ponteio n.º 36 de Camargo Guarnieri (registro em áudio, coleta 4). Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.

A representação bidimensional na Figura 21 é bastante clara em demonstrar a chegada de um crescendo em *forte* (comp. 13). Da mesma maneira, pode-se perceber que na representação tridimensional um adensamento tanto em termos de valência,

como de atividade. Como os segmentos são sempre encadeados entre si, o decrescendo do comp. 16 acaba não sendo evidenciado nas representações gráficas.

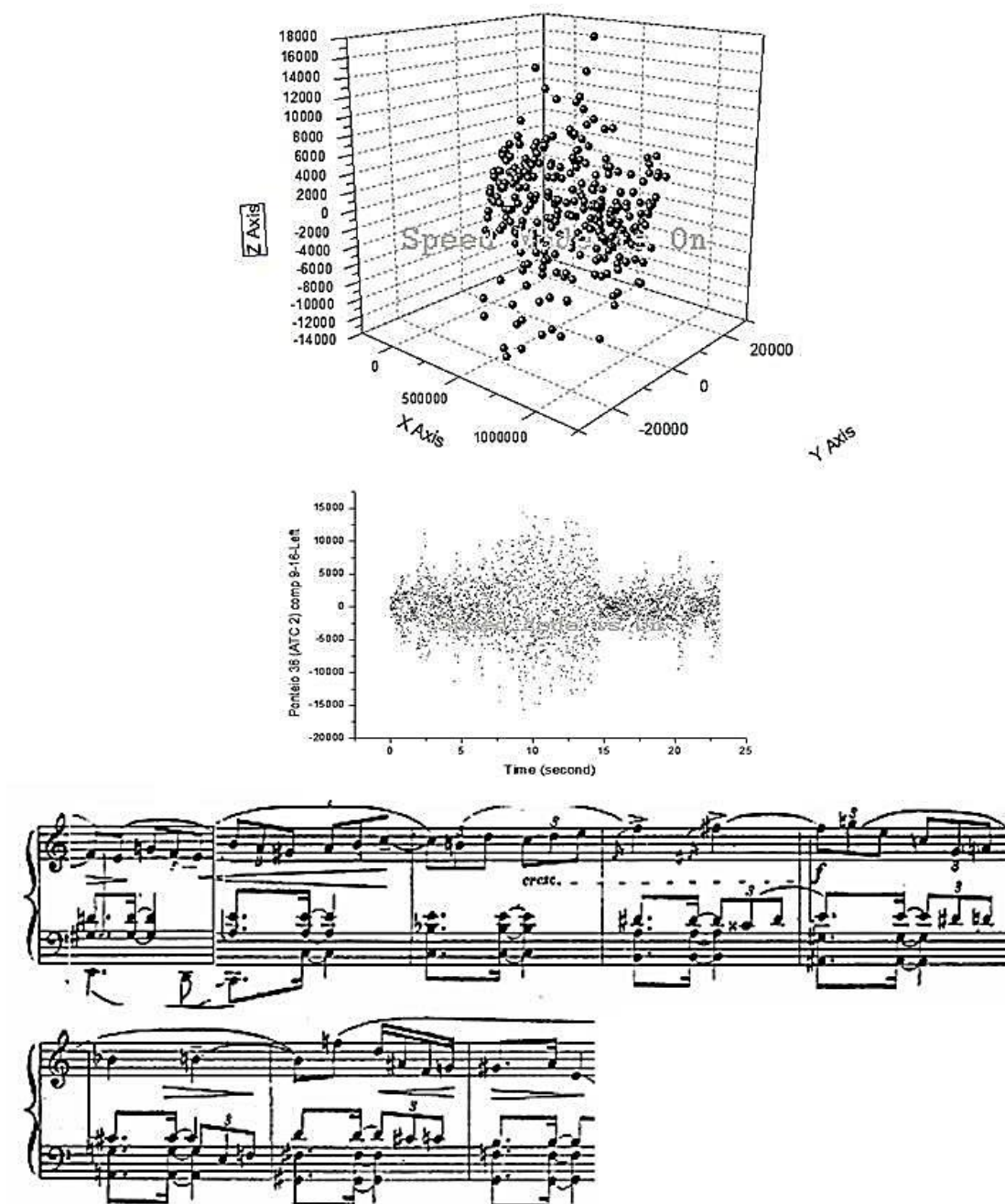


Figura 21. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e comp. 9-16 (inferior) de segmento do Ponteio n.º. 36 de Camargo Guarnieri (registro em áudio, coleta 4). Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.

Na Figura 22, o fragmento de cinco compassos culmina na passagem em direção a *ff*, que é o ápice a partir do qual a ideia inicial da peça é retomada no comp. 22. Cabe

ressaltar a intensificação do crescendo para o *fortíssimo* que é evidenciada tanto na representação bi- como tridimensional.

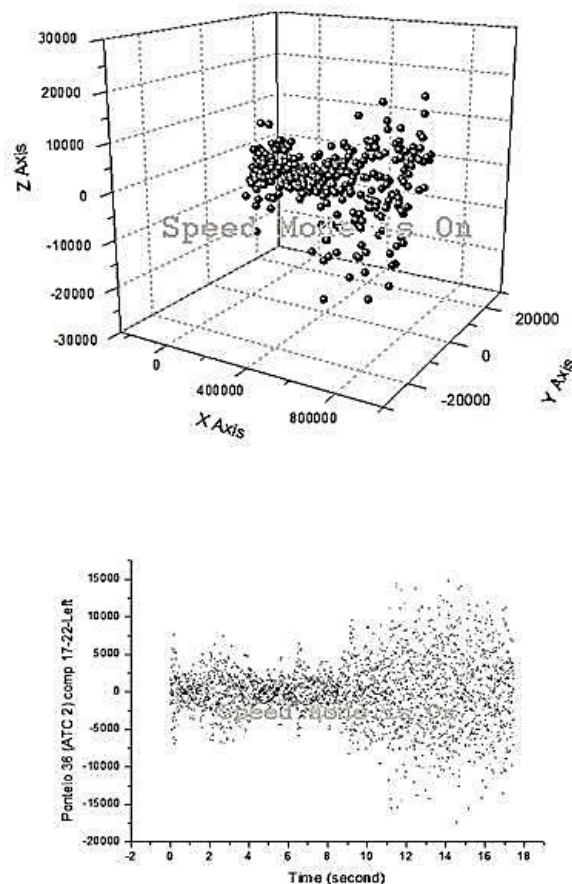


Figura 22. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e comp. 17-22 (inferior) de segmento do Ponteio n.º. 36 de Camargo Guarnieri (registro em áudio, coleta 4). Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.

De acordo com a Figura 23, o retorno da primeira semifrase (a) é rerepresentado em *ff* (baixo modificado, agora com intensificação da textura pela proximidade dos registros e acréscimo do pedal de tônica), o que acaba resultando pela intensificação da dinâmica em um espectro mais alargado. Assim, a representação gráfica demonstra um adensamento tanto em nível de valência, como de atividade. Na segunda parte dessa

segunda semifrase **(b)** (comp. 26-30), é perceptível a diminuição em nível de valência, mas a atividade mantém-se, provavelmente pela presença dos planos texturais.

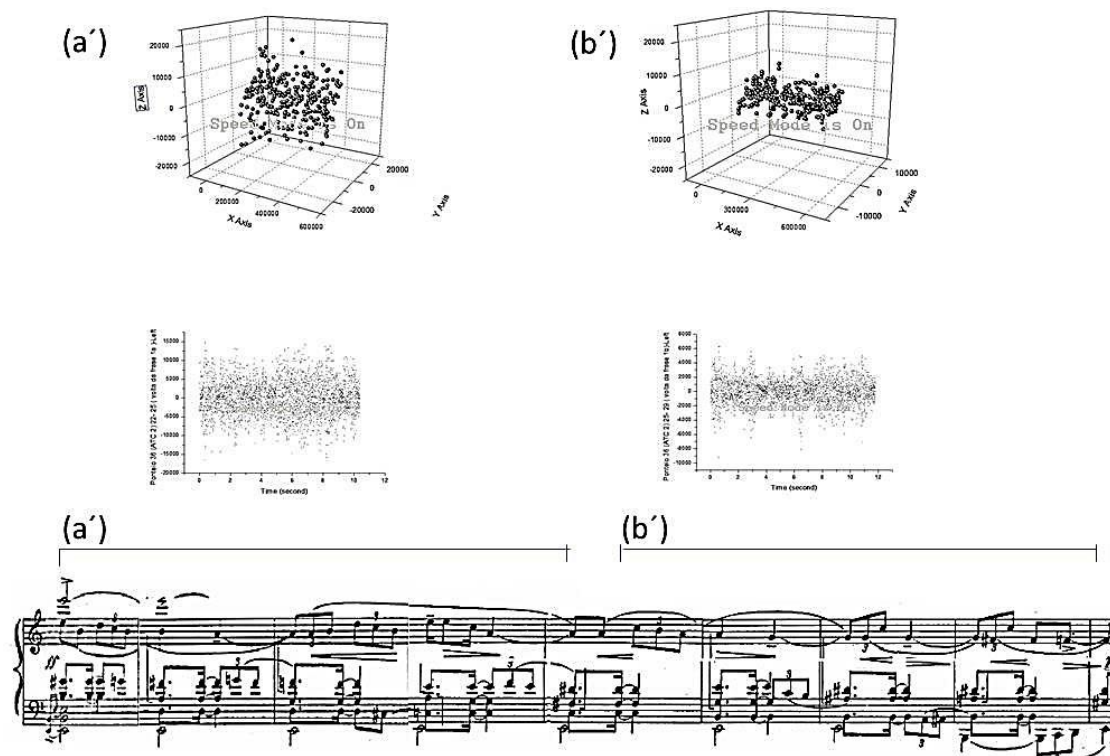


Figura 23. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e comp. 22-30 (inferior) dos segmentos **(a')** e **(b')** do Ponteio n.º 36 de Camargo Guarnieri (registro em áudio, coleta 4). Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.

Finalmente, a Figura 24 apresenta a conclusão desse Ponteio 36, que é marcado por alguns picos em termos de alternância de microvalências locais, decorrentes das indicações sucessivas de *crescendi* e *decrescendi*. Salienta-se, neste exemplo, o sentido da conclusão pela diminuição de valência e de atividade.

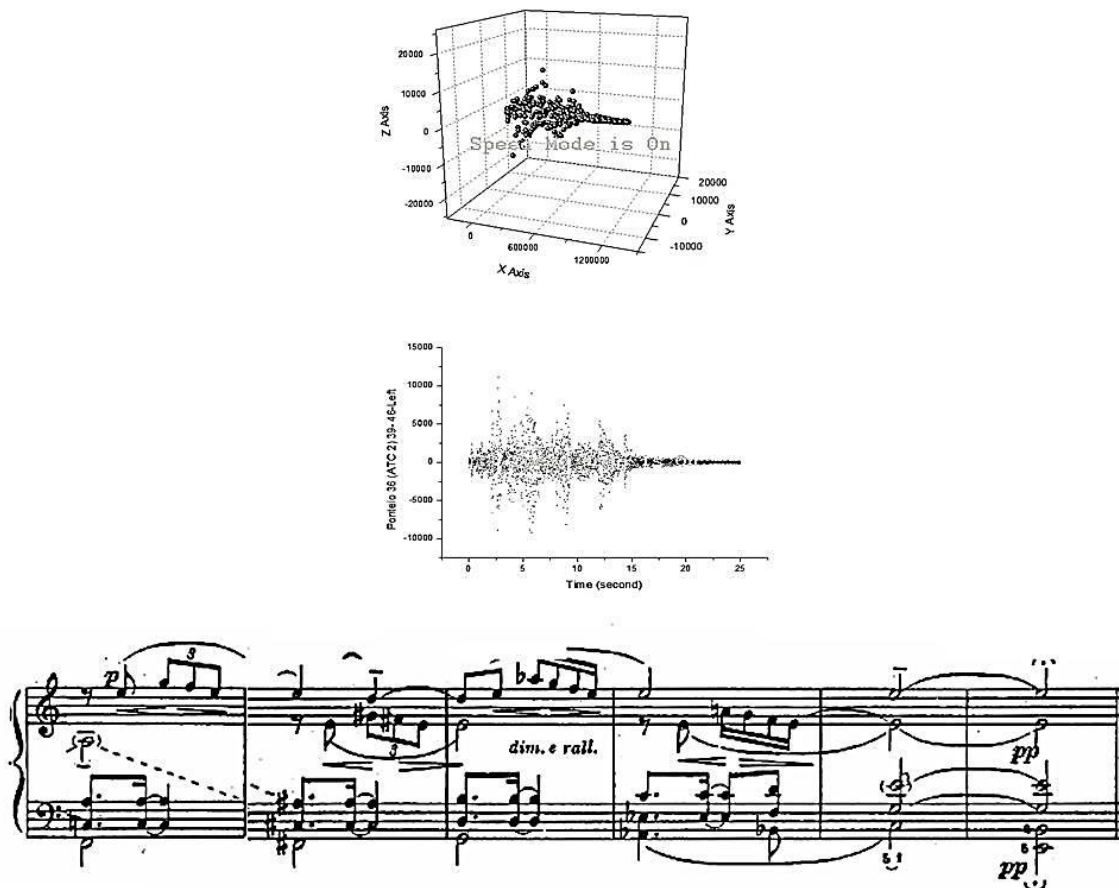


Figura 24. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e comp. 41-46 (inferior) de segmento do Ponteio n.º. 36 de Camargo Guarnieri (registro em áudio, coleta 4). Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.

A Tabela 9 ilustra alguns comentários manifestados pelos ouvintes entrevistados em relação à performance do Ponteio 36, classificados em termos de valência e atividade.

Tabela 9. Exemplos ilustrativos de aspectos apontados pelos participantes para justificarem suas escolhas pelos termos atribuídos à apreciação da performance do Ponteio 36, classificados em termos de valência e atividade.

Ponteio	Participante	Valência	Atividade
36	P1	[Solidão e rejeitado] “Acho que nessa música o que me deu ideia de “rejeitado” foi a questão da dinâmica, dos clímaxes. Eu acho que foi o adensamento de dinâmica, de melodia, de ritmo. Esse clímax deu essa sensação de rejeição e não em todo momento, tanto é que dei uma frequência menor, mas foi mais em relação ao clímax.”	(...) “hoje falaria do ritmo, esse vagaroso para trás mais puxado [<i>rallentando</i>]. Essa [harmonia] acelerada, essa flexibilidade dá uma impressão de agitação”
36	P2		[Nostalgia e rejeitado] “Os trechos mais lentos, depois da atribulação toda, a situação lenta me voltou ao início da música... me deu uma sensação nostálgica”
36	P4	[Inconformado] “(...) a narrativa da dinâmica, da forma, da textura cria uma ideia de que tem um movimento, que tem um processo que vai até o máximo de contestação e volta...”	“(...) a música acumula energia, leva para uma contestação do que aconteceu... e tem um retorno um momento de maior aceitação.....”
36	P6		[Nostálgico e arrependido] “Parece que tem uma insistência às vezes no fluxo e do início até a metade, algo contínuo, insistente.”
36	P7		[Solidão e arrependido] “acho que primeiro o andamento sabe ... muitas vezes parece não ir a lugar nenhum e tem alguns momentos alguns rasgos de dinâmica...”

Os depoimentos acima apontam para aspectos associados à valência, mas um pouco mais evidenciados na dimensão de atividade (Figuras 20-21). Ambas as dimensões tiveram grandes oscilações pela interpretação, se comparados com o Ponteio

anterior. No que diz respeito à dimensão da valência, a percepção dos participantes foi referente as grandes nuanças de dinâmica que aconteceram no decorrer de toda a peça, consequência também das indicações de *crescendi* e *decrescendi* nos seguimentos das frases durante a peça, o que vai de acordo com as ideias construídas pela intérprete. Outro ponto em comum entre a interpretação e a percepção dos ouvintes foi referente à atividade, devido à flexibilidade do *timing*, por vezes mais fixa e em outros momentos mais agitada. Interessante ainda observar o comentário de P4 que atribui a idéia de movimento: (...) *a narrativa da dinâmica, da forma, da textura cria uma ideia de que tem um movimento, que tem um processo que vai até o máximo de contestação e volta...*

3.2.4 As representações do Ponteio 41 sob a ótica da intérprete e dos ouvintes.

Para o Ponteio 41, a intérprete escolheu os termos relativos à sensação de *pesar* e de *oscuro*. A opção pelo sentimento *com pesar* foi decorrente essencialmente das relações entre as linhas da melodia e acompanhamento. O baixo, nesse Ponteio, segue um padrão dramático, recorrente e que se propaga por um motivo melódico-rítmico de quatro semicolcheias em movimento ascendente, que se conclui em uma nota mais grave (*dó 2* em semínima). A dramaticidade desse motivo encontra-se na integração e recorrência da combinação dos elementos melódico-rítmicos que repousam no *dó* grave. Esse motivo parecer simbolizar resignação frente ao clima pesaroso. Nas duas partes que se seguem (comp. 5-8 e 9-18), a atividade rítmica intensifica-se apesar da qualidade timbrística sugerir uma atmosfera escura e fechada.

As Figuras 25-28 referem-se à performance realizada do Ponteio 41. A segmentação desse Ponteio, para fins de análise, de quatro em quatro compassos, deve-se ao caráter suspensivo dessa obra e para facilitar a comparação com a interpretação dos Ponteios anteriores. O sentido em anacruse (*levare*), que conduz sempre ao primeiro tempo da ideia musical sincopada em tempo forte, confere uma noção de expectativa rítmico-melódica. De acordo com a Figura 25, nesse trecho (compassos 1-4), o nível de variação de valência é relativamente baixo, devido tanto à própria dinâmica expressa na partitura como pela interpretação. Ao final desse segmento, observa-se um adensamento do nível de atividade e dinâmica provavelmente pela intensidade do crescendo.

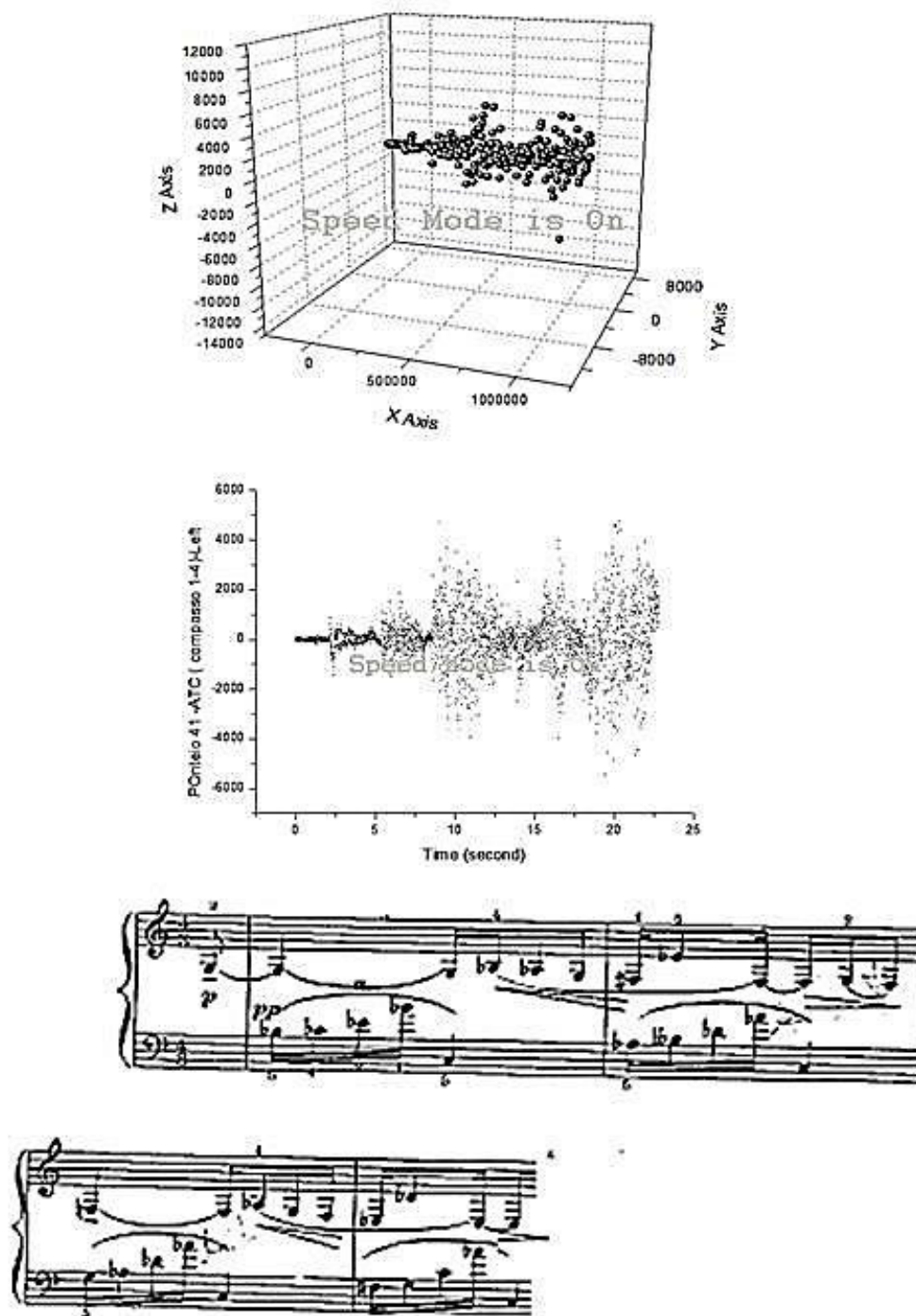


Figura 25. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e comp. 1-4 (inferior) de segmento do Ponteio n.º. 41 de Camargo Guarnieri (registro em áudio, coleta 4). Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.

Na Figura 26, consta-se já uma intensidade de valência e atividades muito mais intensas. Interessante observar que a continuidade das células rítmico-melódica em quatro semicolcheias intensifica ritmicamente a dimensão da atividade, o que resulta, na

dimensão tridimensional, em configuração mais difusa e espalhada. Da mesma forma, a representação bidimensional demonstra esse mesmo espalhamento.

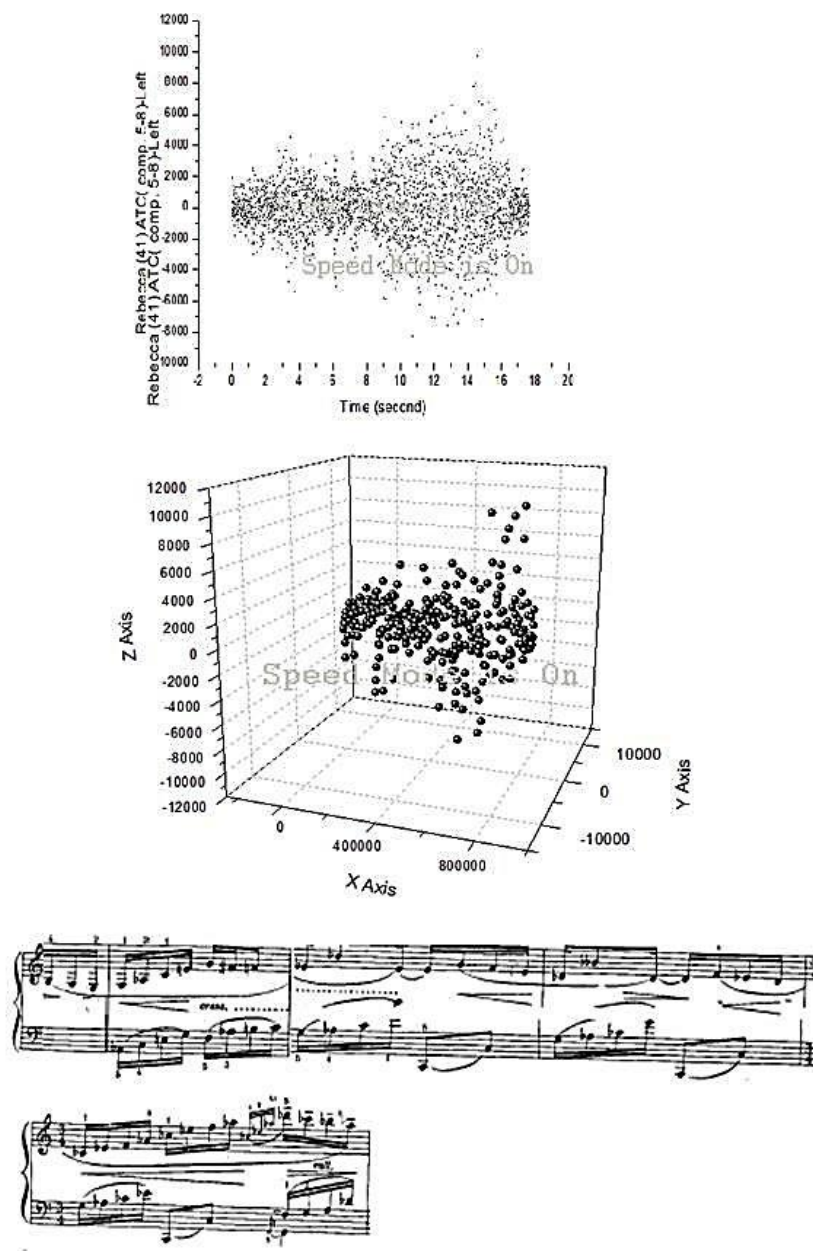


Figura 26. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e comp. 5-8 (inferior) de segmento do Ponteio n.º 41 de Camargo Guarnieri (registro em áudio, coleta 4). Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.

Na Figura 27 apresenta-se o retorno de **a** e **b**'. Em **a**', na representação bidimensional, a indicação que foram realizados crescendo e decrescendo. Na tridimensional, observa-se que, na dimensão de valência, essa parece estar um pouco mais dispersa, provavelmente devido ao fato de que a linha melódica de **a** agora é

apresentada uma 8ª acima. Em **b'** pode-se observar, pela maior densidade de notas, uma representação mais intensa. Entretanto, percebe-se nitidamente um pequeno crescendo (comp. 17), seguido de decrescendo (comp. 18).

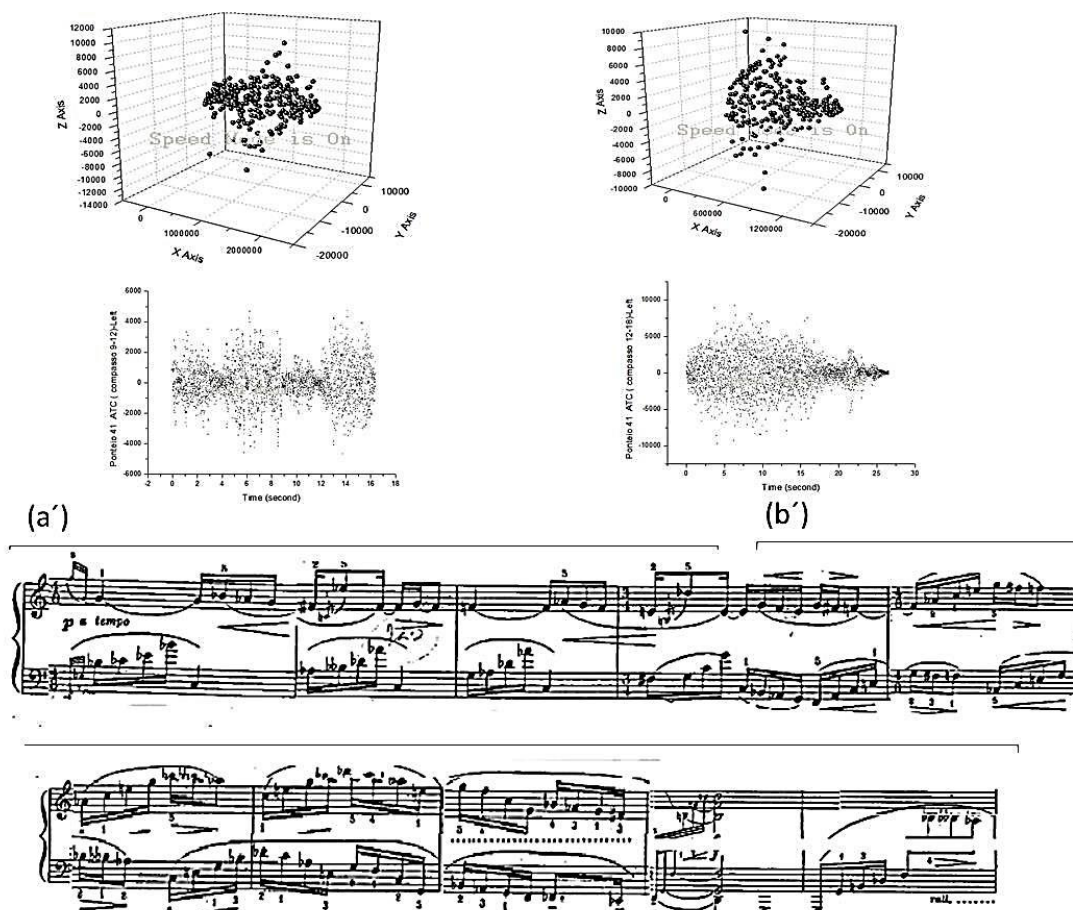


Figura 27. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e comp. 9-12, do segmento (a') e 12-18, do segmento (b'), (inferior) de do Ponteio n.º. 41 de Camargo Guarnieri (registro em áudio, coleta 4). Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.

Finalmente, na Figura 28, tem-se um evento de conclusão fundamentado nas ideias geradoras dos mesmos elementos apresentados anteriormente. Pode-se observar uma nítida redução nos níveis de valência e atividade.

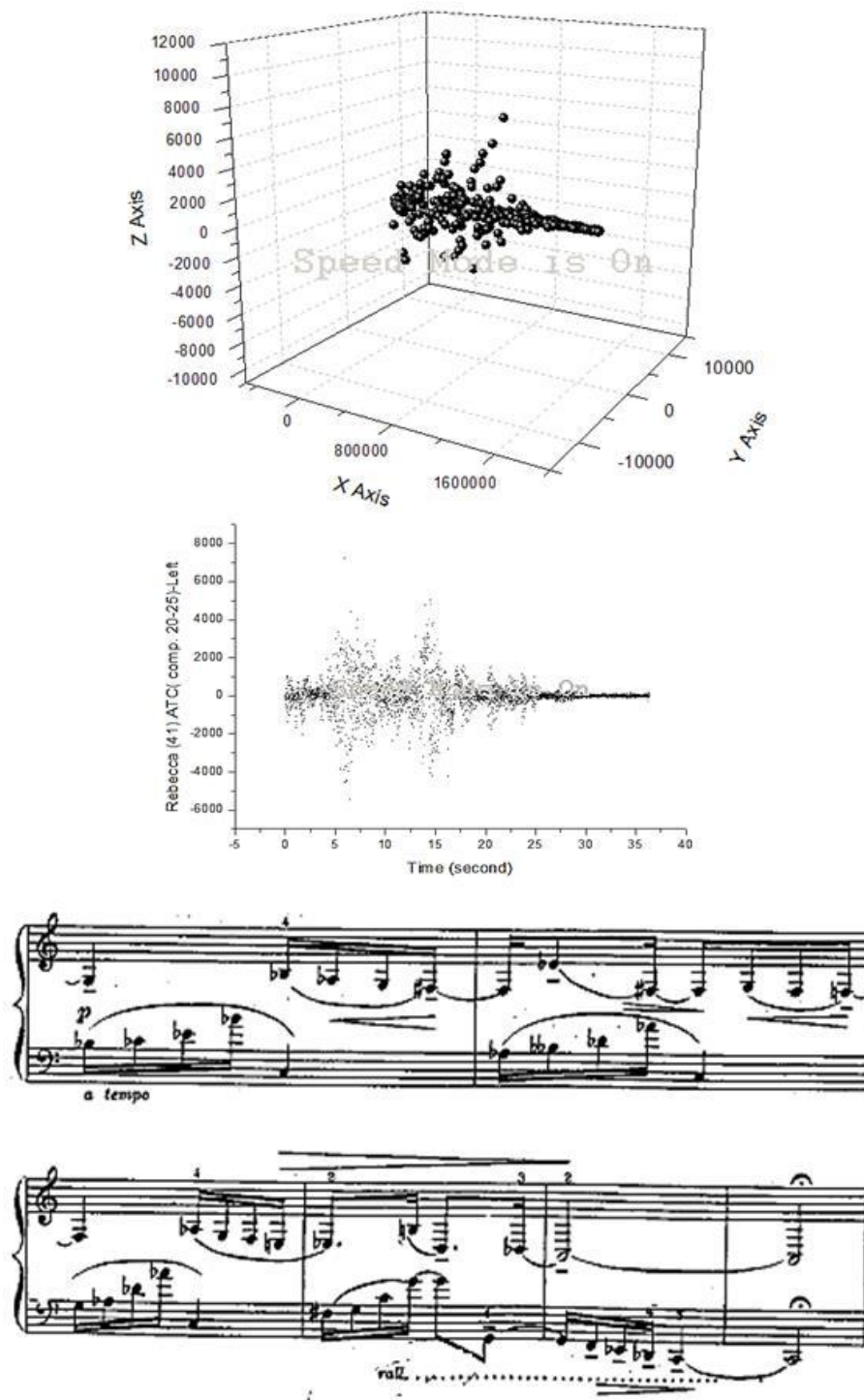


Figura 28. Representações tridimensionais (parte superior), bidimensionais (parte intermediária) e comp. 19-24 (inferior) de segmento do Ponteio n.º 41 de Camargo Guarnieri (registro em áudio, coleta 4). Nos gráficos, a abscissa (x) representa o tempo expresso em unidades arbitrárias, a ordenada (y), a atividade e a cota (z), a valência.

A Tabela 10 ilustra alguns comentários manifestados pelos ouvintes entrevistados em relação à performance do Ponteio 41, classificados em termos de valência e atividade.

Tabela 10. Exemplos ilustrativos de aspectos apontados pelos participantes para justificarem suas escolhas pelos termos atribuídos à apreciação da performance do Ponteio 41, classificados em termos de valência e atividade.

Ponteio	Participante	Valência	Atividade
41	P1	[Com pesar] “essa música está muito associada ao registro mais grave, algo que é mais denso, que demanda mais esforço.”	[Inconformado] “O que mais senti em relação ao “inconformado” foi esse adensamento no sentido tenso e com todos esses elementos: energia, ritmo da harmonia, textura, dinâmica, tudo isso se acumulou ali.”
41	P2		[Obscuro e com pesar] “o rubato, primeiro porque drama para mim tem tudo a ver com rubato e de não conseguir segurar”.... mais a variação do <i>timing</i> ...
41	P4	[Obscuro e arrependido] “sonoridade da peça, a harmonia, a dinâmica, embora ela cresça em dado momento, essa relação mais fechada entre os sons...”	
41	P7	[Obscuro e com pesar] “(...) A região grave do piano, umas dinâmicas repentinas, harmonias dissonantes...”	“(...) foi esse andamento mais lento, mas bastante pesante”

De acordo com os depoimentos apresentados, as observações dos ouvintes (estudantes de piano entrevistados) alternam-se em polos ora sob valência, ora sob atividade. No que diz respeito aos aspectos de atividade, as afirmações foram sobre o andamento mais lento da obra, mas também por conter variações no *timing* em alguns momentos, o que vai ao encontro com a interpretação nos trechos apresentados nas Figuras 25 e 26. As características apontadas pelos ouvintes relacionadas à valência são novamente sobre as nuances de dinâmica, fato que temos visto sido influente em todas as considerações sobre os Ponteios. E também outro fator comentado pelos participantes foi o registro grave. Mesmo que por alguns momentos seja explorado o registro mais agudo, a obra é, em sua maioria, escrita em um registro mais grave, aspecto que também influenciou a escolha da intérprete pela indicação de *obscuro*.

3.3. A relação entre atividade e valência e o nível de comunicação emocional dos Ponteios interpretados

As ideias sobre atividade e valência no contexto musical e aplicadas à presente pesquisa foram trazidas tanto pelas incidências das respostas dos alunos da extensão, como aquelas dos graduandos e pós-graduandos. Os quatro Ponteios investigados nas duas situações de coleta, ou seja, tanto na escolha forçada como na apreciação dos pianistas (EU) sobre os produtos gerados durante as coletas ao vivo, permitiram-nos propor uma divisão desses Ponteios em dois grupos. O primeiro grupo é constituído dos Ponteios 36 e 41, que apresentaram maiores contrastes de dinâmica, maior alteração de *timing*, diferentemente das afirmações da literatura sobre a emoção Triste (vide, por exemplo, JUSLIN, 2001; JUSLIN, TIMMERS, 2010). Essas nuances de expressão acabaram trazendo para esses Ponteios, denominados triste, tanto pelas suas características de valência como de atividade, características de melodias mais dramáticas. Importante lembrar que para esses Ponteios, Guarnieri traz como indicação expressiva: *tristemente*. Diferente do segundo grupo, em que o compositor indica o *triste* para os Ponteios 11 e 31. Na expectativa dos participantes, estes Ponteios (11 e 31) soaram de forma mais plana, contendo uma sonoridade mais suave. Nesse aspecto, é preciso ressaltar que o principal recurso de expressão que se desviou da literatura foi acerca da variação da intensidade de dinâmica, pois nível sonoro baixo, segundo a literatura, é indicação de tristeza (GABRIELSSON, 1996). Thayer (1978) argumenta que a atividade é multidimensional, e postula que a atividade ou excitação consiste em pelo menos duas dimensões que denomina de "enérgico / sonolento" e "tenso / calmo." De acordo com este ponto de vista, uma única emoção pode ser tanto alta como baixa atividade. Já Benjafield (1997) define a atividade como "a intensidade com que uma emoção é experimentada. Por exemplo, pode-se sentir/perceber estados mais ou menos alegres, assim como mais ou menos irritados. Concordamos então que, atividade refere-se a quão fortemente uma emoção ocorre, independentemente de qual seja essa emoção (BENJAFIELD, 1997). Hipotetizamos então que o mesmo deve valer para a valência.

Considerando os pontos discutidos acima, classificamos então as emoções intencionadas na interpretação desses quatro Ponteios, dentro do modelo bidimensional (valência e atividade) com base nas escolhas da própria intérprete. Assim, podemos distribuir as emoções atribuídas a esses Ponteios, conforme representado na Figura 29,

onde temos os quatro Ponteiros enquadrados em dois Grupos, com base na posição relativa das emoções atribuídas à interpretação a cada Ponteio.

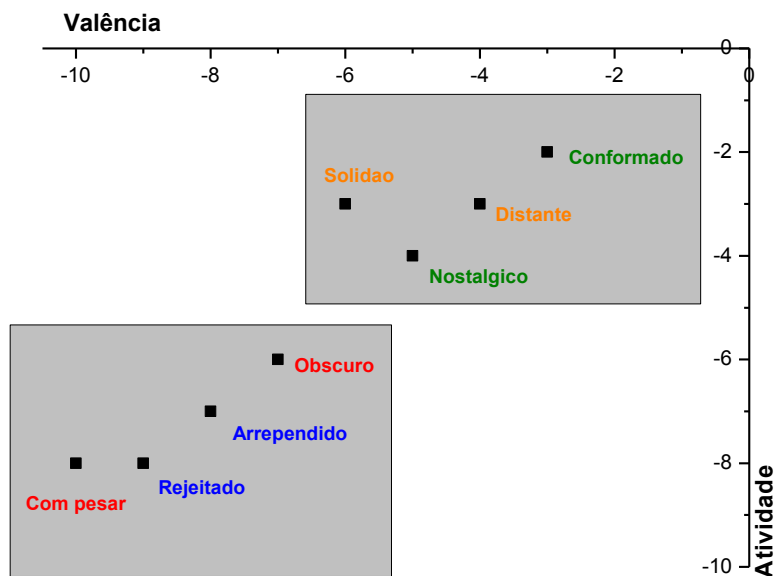


Figura 29. Representação gráfica da distribuição bidimensional dos sentimentos atribuídos na interpretação do Ponteio n^o. 11 (solidão e distante), 31 (nostálgico e conformado), 36 (rejeitado e arrependido) e 41 (obscuro e com pesar) de Guarnieri. Níveis relativos de valência e atividade atribuídos pela intérprete.

No Ponteio 11, as duas emoções, *solidão* e *distante*, foram classificadas no mesmo nível de atividade, no caso, baixa atividade, diferindo apenas em sua valência. A atividade se deve ao fato da obra apresentar estruturas rítmicas com *timing* mais retido, mais freado. A relação da obra com a *solidão*, olhando agora no âmbito da valência, foi feita por conta da sonoridade, evidenciada não só pela coloração modal, mas também por explorar saltos e registros mais agudos, e também por um timbre mais suave, característica essa descrita na literatura sobre a emoção triste. E, por último, a emoção *distante* que foi pensada devido a pouca variação na dimensão de valência (pequenas variações de dinâmica e um toque praticamente sem ataques) e na atividade (*timing* mais comedido).

As emoções *nostálgico* e *conformado* atribuídas ao Ponteio 31 tiveram diferentes classificações nas dimensões. A emoção *nostalgia* foi escolhida pensando principalmente na melodia que percorre toda a peça e na qual se tentou criar um timbre

com mais ressonância (por pedalização), com a intenção de criar uma sonoridade mais afastada e suave, designações relacionadas à valência, porém uma valência classificada pela intérprete não tão intensa, por se tratar de uma tristeza mais ‘leve’, sendo reafirmada pelo fato do *timing* ser mais comedido, conseqüentemente tendo uma atividade relativamente mais baixa. A emoção *conformado*, também foi designada pensando nesse *timing* mais comedido da melodia, e, principalmente, por possuir nuances de intensidades mais planas, eventualmente com acordes maiores, simbolizando uma espécie de conformação sobre essa tristeza ressentida, um sentimento sem nenhuma esperança. Por isso, a classificação relativamente mais baixa em termos de valência e atividade.

No caso do Ponteio 36, as duas emoções, *arrepentido* e *rejeitado*, encontram-se muito próximas em ambas as dimensões. *Rejeitado* se encontra numa valência (negativa) mais intensa, pois esta emoção foi escolhida pensando no momento em que a obra apresenta seu maior contraste de dinâmica e também algumas mudanças do *timing*. Porém, a relação com o *timing*, na visão da intérprete, refere-se mais à emoção *arrepentido*, já que a linha melódica é carregada na maior parte da obra de manipulações rítmico-temporais, com o objetivo de criar uma ideia de lamento.

No Ponteio 41, a emoção *com pesar* apresentou a valência mais negativa, em comparação com as outras emoções, pois, na visão da intérprete, essa emoção é considerada a mais carregada emocionalmente com base nas linhas melódicas entrelaçadas da obra e os choques harmônicos, além dos contrastes de dinâmica. Essa mesma emoção se encontra num nível de atividade relativamente baixo, atribuição esta devido principalmente pelas mudanças de *timing* e a insistência na célula rítmico-melódica de quatro semicolcheias arpejadas, que são prolongadas e intensifica ritmicamente o movimento desse Ponteio, principalmente entre os comp. 9-18, na reapresentação de **a** e **b** (Figura 27). Já na emoção *oscuro*, atribuída nesse mesmo Ponteio, o nível de valência e de atividade são menores. Apesar de se tratar da mesma obra, a escolha dessa emoção se deve ao fato da obra estar escrita em um registro mais grave, contribuindo para o caráter geral da obra, fato esse que foi comentado pelos pianistas entrevistados.

Se observarmos bem, veremos que, conforme ilustrado na Figura 29, existe uma clara divisão entre os Ponteios que apresentam alta e baixa atividade/valência, de acordo com a concepção da intérprete. O Grupo 1 (Ponteios 36 e 41) caracteriza-se por atividade relativamente alta e valência relativamente baixa (negativa), dentro do

quadrante de atividade baixa e valência negativa, onde se situa a emoção Triste. O Grupo 2 (Ponteiros 11 e 31) caracteriza-se por atividade baixa (valor mais negativo) e valência (negativa) mais alta, também lembrando que esses posicionamentos ocorrem no quadrante de atividade baixa e valência negativa no modelo bidimensional de Russell.

Mesmo que os resultados tenham sido dispersos, do ponto de vista de reconhecimento dessas emoções por parte dos participantes na escolha forçada de cada emoção, as percepções que os ouvintes tiveram de cada Ponteiro apontam certas evidências. Ao olharmos esse quadro pensando em cada Ponteiro, podemos ver que em linhas gerais, as classificações das emoções escolhidas em dimensões de atividade e valência feita pela intérprete tiveram proximidade com as percepções dos ouvintes sobre as obras, considerando dois grupos.

Analisando novamente os resultados (Figura 10) sobre a incidência de comunicação da emoção para os participantes de Graduação (N = 63), de uma maneira geral, pode-se perceber que as designações escolhidas acabaram tendo graus de comunicação dispersos, porém se olharmos agora de forma separada, dividindo em dois grupos de alta e baixa atividade e valência, pode-se ver uma diferença relevante na percepção das emoções dos dois grupos.

Com base nessa proposição, olhando agora apenas para as emoções de cada grupo, separamo-as da mesma forma, em dois grupos conforme ilustrado na Figura 30, e computamos o total percentual (incidência) de comunicação das emoções para cada Ponteiro.



Figura 30. Divisão dos Ponteios em grupos de valência e atividade (alta e baixa), com a proposição dos estados emocionais para cada grupo. No detalhe, incidência de comunicação dos estudantes de graduação e pós-graduação das emoções, divididas pelos dois grupos.

Notamos que as emoções pertencentes ao Grupo 2 (Ponteiros 11 e 31) foram melhor comunicados (68 e 66 %, respectivamente) que aquelas pertencentes ao Grupo 1 (Ponteiros 36 e 41), respectivamente 59 e 42 %. No entanto, não se pode negligenciar que o Ponto 41 obteve melhor êxito na comunicação das emoções se considerado isoladamente em termos dos adjetivos escolhidos pela intérprete (vide Figura 10), diferentemente do Ponto 36, que teve um forte índice de comunicação da emoção *nostalgia* (pertencente ao Grupo 2).

Devido à dispersão de dados entre os participantes da Extensão, tal proposição não pode ser corroborada para esse grupo, ou seja, os resultados estão demonstrando que a experiência musical dos estudantes (EE) com esse repertório, fez diferença na comunicação das nuances da emoção. Mesmo que os estudantes (EE) tenham percebido atmosfera triste, houve grande dispersão nas emoções que foram atribuídas pela intérprete, não possibilitando a identificação dos dois grupos demonstrados.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

São grandes as variáveis envolvidas em pesquisa sobre o estudo de emoção e música, que abrangem especificidades do intérprete, compositor e do público. Mesmo assim, acredita-se que o presente trabalho apresentou dados que serão de relevância para futuras pesquisas.

Do ponto de vista pessoal, o desafio de realizar esse tipo de pesquisa em um mestrado em práticas interpretativas foi revelador e mostrou-se como uma perspectiva possível a ser perseguida nesta subárea de atuação. Como intérprete, ao longo do desenvolvimento de meu projeto de mestrado, tive de esforçar-me para ir além do percurso habitual de tomadas de decisões artísticas, embora muito pessoais e subjetivas, e esforçar-me para conseguir fazer um exercício de abstração a fim de realizar uma proposição de parâmetros-chaves, fossem esses estruturais e/ou expressivos, que, no meu ponto de vista, levaram-me a escolher os termos *Nostálgico* e *Conformado* para o Ponteio 31, *Arrependido* e *Rejeitado* para o Ponteio 36, *Com pesar* e *Obscuro* para o Ponteio 41 e, *Distante* e *Solidão* para o Ponteio 11.

Outro ponto essencial foi a revelação da importância das fases e escolhas teórico-metodológicas de uma pesquisa, pois a estatística descritiva, na primeira fase de análise de dados, apontou que os termos escolhidos foram amplos demais, tendo em vista a grande dispersão nas escolhas dos participantes, principalmente para aqueles da população EE. Apesar destas constatações iniciais acerca da análise preliminar dos dados, dois outros aspectos e tomadas de decisões ao longo desta investigação mostraram-se como fundamentais para responder o objetivo geral, aqui proposto: aquele de que investigar o grau de comunicação de uma mesma emoção e suas variáveis contidas em quatro Ponteios de Camargo Guarnieri. A primeira tomada de decisão ocorreu ainda na fase de coletas de dados. A decisão pela entrevista com os pianistas voluntários da população EU trouxe uma riqueza de dados que foram essenciais para reflexão e para a proposição sobre a natureza das dimensões atividade e valência, principalmente acerca das especificidades em termos de parâmetros estruturais e expressivos na comunicação emocional. Apesar dos graus de comunicação de emoções terem sido também disperso na população EU, as relações entre a estrutura musical e recursos expressivos manipulados na construção da interpretação dos *Ponteios* foram percebidas e apontadas pelos ouvintes EU.

Outra constatação que se pode extrair do conjunto de dados analisados apontou

que, para a população EE, o grau de comunicação emocional dos termos escolhidos foi inconclusivo, tendo em vista a grande dispersão nas escolhas para cada Ponteio. Ou seja, embora não houvesse escolhas de outras emoções diferenciadas da atmosfera triste, algo que o questionário possibilitava, todos os termos poderiam se encaixar nos Ponteios tocados para esses participantes. Em outras palavras, parece que a noção de percepção emocional na escuta dos Ponteios acabou sendo dispersa pelos significados idiossincráticos da população EE, apontando que o questionário por escolha forçada não foi uma opção metodológica adequada para aprofundar a questão da referencia a abordagem de protótipos. Por questão de economia de recursos, a entrevista não foi adotada para esta população. Tal estratégia poderá vir a ser adotada em pesquisas futuras com estudantes de EE.

Já com os participantes da população EU, os resultados também foram relativamente dispersos com relação às emoções escolhidas pela intérprete. Este aspecto pode ser evidenciado principalmente pelas características estruturais e expressivas dos Ponteios escolhidos e interpretados. Dessa forma, pode-se argumentar não somente sobre a importância da estrutura musical, mas também de suas indicações explícitas (e implícitas) contidas em uma obra musical para a comunicação das emoções pretendidas. Apesar das diferenças entre a percepção dos ouvintes e as ideias sobre as emoções listadas pela intérprete, os aspectos relacionados à estrutura musical, recursos de expressão e a interpretação de cada Ponteio obtiveram consenso considerável, principalmente em termos de estrutura comunicada e dos recursos de expressão referentes à manipulação de estruturas temporais (*timing*) e nível de dinâmica.

A fundamentação do modelo bidimensional nessa pesquisa permitiu analisar a interpretação dos Ponteios com polarizações nas dimensões de valência e atividade. Porém, no que diz respeito às nuances da emoção triste, vimos que esta emoção, segundo os resultados, pode ser apresentada em dois grandes grupos, aqueles ponteios indicados pelo compositor como *triste* e aqueles denominados *tristemente*. Observou-se que independente da escolha das expressões por parte da intérprete, a indicação dos dois grupos observados foi também definida pelos pianistas entrevistados. A partir disso foi possível dividi-los em dois grupos. O Grupo 1 (Ponteios 36 e 41) caracterizou-se por atividade relativamente alta e valência relativamente baixa (negativa), dentro do quadrante de atividade baixa e valência negativa, onde situa-se a emoção Triste. Segundo os depoimentos dos participantes, os dois Ponteios mostraram maiores contrastes no nível de dinâmica, variando de *p* até *ff*. Também foi observado variações

na condução do *timing*, ou seja, não tão comedido como no Grupo 2, e por último, o clímax mais claro e presente como apontado pelos ouvintes. O Grupo 2 (Ponteios 11 e 31) caracterizou-se por atividade baixa (valor mais negativo) e valência (negativa) mais alta, também lembrando que esses posicionamentos ocorrem no quadrante de atividade baixa e valência negativa da emoção Triste, no modelo bidimensional de Russell. Neste Grupo 2, os níveis de dinâmica apresentavam menos variações, ou seja, baixo nível sonoro, mantendo-se mais em níveis de *p*, *pp* até *mf*. O *timing*, em sua condução, caracterizou-se por ser mais preciso no Grupo 2. Outro fato apontado pelos participantes na estrutura dos Ponteios pertencentes a este grupo foi a falta de um clímax mais nítido, comparado com os demais Ponteios.

Em suma, a presente pesquisa permitiu a proposição de que uma obra musical, como os quatro Ponteios aqui estudados, dotados de uma mesma denominação de emoção, no caso, Triste, podem ser classificados em graus diferenciados de tristeza. Fundamentos de aspectos estruturais e expressivos, com consenso entre a intérprete e a plateia de estudantes universitários, ou seja, o conhecimento de recursos de expressão e estruturais permitem que haja possibilidade de proposições deliberadas sobre uma dada nuance da emoção Triste. Talvez o mesmo possa ocorrer com outras emoções. Pesquisas futuras são necessárias para elucidar essas possibilidades.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALKWILL, L. L., THOMPSON, W. F. (1999). A cross-cultural investigation of the perception of emotion in music. PSychophysical and cultural cues. *Music Perception*, 17, 43-64.

BENJAFIELD, J.G. (1997) *Cognition*. Upper Saddle River, N. J: Prentice Hall
 COSTA, M. RICCI BITTI, P.E. (2000) Psychological connotations of harmonic musical intervals. *Psychology of Music*, 28, 4-22.

COLOMBETTI, G. (2005). Appraising valence. *Journal of Consciousness Studies*, v. 12, pp. 103-126.

COSTA, M., RICCI BITTI, P. E., BONFIGLIOLO, L. (2000). Psychological connotations of harmonic musical intervals. *Psychology of Music*, 28, 4-22.

COSTA, M.; RICCI BITTI, P. E. (2004). Interval Distribution, mode, and tonal strength of melodies as predictors of perceived emotions. *Music Perception*, 22, 1-14.

DAVIES, S. (1994). *Musical meaning and expression*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

DAVIES, S. (2003). *Themes in the philosophy of music*. Oxford: Oxford University press.

DAVIES, S. (2010). Emotions expressed and aroused by music: Philosophical perspectives. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds). *Handbook of Music and Emotion – Theory, Research, Applications* (pp. 15-43). New York: Oxford University press.

EKMAN, P. (1992). An argument for basic emotions. *Cognition & Emotion*, v. 6. p. 169-200.

EKMAN, P. (1999). Basic emotions. In T. Dalgleish & M.J. Power (Eds.), *Handbook of cognition and emotion* (pp. 45–60). New York: John Wiley & Sons.

FIALKOW, N. *The Ponteiros of Camargo Guarnieri*. 1995.122 f.Tese (Doctor of Musical Arts) - The Peabody Institute, Johns Hopkins University, Baltimore, 1995.

FRIDJA, N. K., SCHERER, K. R. (2009). Emotion definition (psychological perspectives). In D. Sander & K. R. Scherer (Eds.). *Oxford companion to emotion and the affective sciences* (pp. 142-144). New York: Oxford University press.

GABRIELSSON, A. (1995). Expressive intention and performance. In R. Steinberg (Eds), *Music and the mind machine* (pp.35-47). Heidelberg, German: Springer.

GABRIELSSON, A., JUSLIN, P. N. (1996). Emotional expression in music performance: between the performer's intention and the listener's experience. *Psychology of Music*, v. 24, p. 68-91.

GABRIELSSON, A.; JUSLIN, P. N. (2003). Emotional expression in music. In R.J. Davidson, K.R.Scherer, H.H.Goldsmith (Eds.), *Handbook of affective sciences* (pp.503-534). New York: Oxford University press.

GABRIELSSON, A; LINDSTRÖM, E. (2010). The role of structure in the musical expression of emotions. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.) *Music and Emotion. Theory and Research* (pp. 453-489). New York: Oxford University press.

GERLING, C.C., SANTOS, R.A.T. (2015). 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* (pp. 13-44). Curitiba: Editora da UFPR.

GUARNIERI, C. (1981). Meio século de Nacionalismo. *Caderno de Música*, v. 7, p. 8-11.

GERARDI, G.M., GERKEN, L. (1995). The development of affective responses to modality and melodic contour. *Music Perception*, 12, 279-290.

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

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

GERLING, C. C.; DOMENICI, C., DOS SANTOS, R. A. T. (2008b). As intenções e percepções da emoção nas interpretações musicais de um Prelúdio de J.S. Bach. In: *Cognição Musical: aspectos multidisciplinares*. B. R. de Medeiros, M. Nogueira (Orgs). São Paulo: Paulistana, p. 28-34.

GERLING, C. C.; DOMENICI, C., DOS SANTOS, R. A. T. (2009). In: A. Williamon, S. Pretty, R. Buck (Eds.). *Proceedings of the international symposium on performance science*. (p.451-456). Auckland: AEC.

GUNDLACH, R. H. (1935). Factors determining the characterization of musical phrases. *American journal of Psychology*, 47, 624-44.

HEVNER, K. (1936). Experimental studies of the elements of expression in music. *American Journal of Psychology*, v. 48, p. 246-268.

HEVNER, K. (1937). The affective value of pitch and tempo in music. *American Journal of Psychology*, 49, p.621-30

ILIE, G.; THOMPSON, W.F. (2006) A comparison of acoustic cues in music and speech for three dimensions of affect. *Music Perception*, 23, p.319-329.

IMBERTY, M. (1979). *Entendre La musique*. Paris, France: Dunod.

JUSLINT, P. N. (1995). Emotional communication in music viewed through a Brunswikian lens. In G. Kleinen (ed.), *Music and expression: Proceedings of the*

Conference of DGM and ESCOM, Bremen, 1995 (pp.21-25). Bremen, Germany: University of Bremen.

JUSLIN, P. N. (1997a). Emotional communicating in music performance: A functionalist perspective and some data. *Music perception*, v. 14, pp. 383-418.

JUSLIN, P. N. (1997b). Perceived emotional expression in synthesized performances of a short melody: Capturing the listener's judgment policy. *Muscae Scientiae*, 1, 225-256.

JUSLIN, P. N. (2000) Cue utilization in communication of emotion in music performance: Relating performance to perception. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 26, 1797-302.

JUSLIN, P. N. (2001). 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. 309-337). Oxford: Oxford University press.

_____. (2003) Five Facets of Musical Expression: a Psychologist's Perspective on Music Performance. *Psychology of Music*, 31(3): 273-301.

_____. (2013). What does music express? Basic emotions and beyond. *Frontiers in Psychology*, v. 4, article 596, p. 1-13.

JUSLIN, P., LAUKKA, P. (2000) "Improving Emotional Communication in Music Performance Through Cognitive Feedback". *Musicae Scientiae*, 4: 151- 183.

JUSLIN, P. N., LINDSTRÖM, E. (2003) Musical expression of emotions: Modeling composed and performed features. *Paper presented at Fifth Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM)*, Hanover, Germany, September, 2003.

JUSLIN, P. N.; SLOBODA, J. A. (Eds.). (2001). *Music and Emotion. Theory, research and applications* (p. 3-12). Oxford: Oxford University press

JUSLIN, P. N., SLOBODA, J. A. (2010). Introduction: aims, organization, and terminology. In: P. N. Juslin, J. A. Sloboda (Eds.) *Music and Emotion. Theory, research and applications* (p. 3-12). Oxford: Oxford University press.

_____, _____. (2013). Music and Emotion In: D. Deutsch (Ed.). *The Psychology of Music* (p. 583-645). 3 ed. Academic Press: San Diego.

JUSLIN, P. N., TIMMERS, R. (2010). Expression and communication of emotion in music performance. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.) *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research and applications* (p. 453-489). New York: Oxford University press.

KAWAKAMI, A., FURUKAWA, K., OKANOYA, K. (2013) Sad music induces pleasant emotion. *Frontiers in Psychology*, 4, artículo 311.

KRUMHANSL, C. L. (1996). A perceptual analysis of Mozart's piano sonatas k. 282: Segmentation, tension, and musical ideas, *Music Perception*, 13, 401-32.

KRUMHANSL, C. L. (1997). An exploratory study of musical emotions psychophysiology. *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 51, 336-52.

LATINJAK, T. (2012). The underlying structure of emotions: A tri-dimensional model of core affect and emotion concepts for sports. *Revista Iberoamericana de Psicología del Ejercicio y el Deporte*, v. 7, pp. 71-87.

LAUKKA, P. (2004) Instrumental music teachers' views on expressivity: a report from music conservatories. *Music Education Research*, 6, 45-56.

LAUKKA, P., EEROLA T., THINGUJAM, N. S., YAMASAKI, T., BELLER, G. (2013). Universal and culture-specific factors in the recognition and performance of musical affect expressions. *Emotion*, v. 13, p. 434-449.

LIMDSTRÖM, E. (2006). Impact of melodic organization on perceived structural and emotional expression on music. *Musicae Scientiae*, 10, 85-117.

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

LISBOA, C.A.; SANTIAGO, D. A utilização das emoções como guia para a performance musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 6, 2006, Brasília. *Anais... Brasília: ANPPOM, 2006, p. 1145-1148.*

LOUREIRO, M. A. A Pesquisa Empírica em Expressividade Musical: Métodos e Modelos de Representação e Extração de Informação de Conteúdo Expressivo Musical. *Opus - Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, Campinas, v. 12, p. 1-20, dez. 2006.*

MATSCHULAT, J. (2011) 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.

MAZZOLA, G. (2011). *Musical performance – a comprehensive approach: Theory Analytical Tools and Case Studies*. Springer Heidelberg Dordrecht London.

MAHER, T. F. (1980). A rigorous test of the proposition that musical interval have different psychological effects. *American journal of Psychology, 93, 309-27.*

MEYER, L.B. (1956). *Emotion and meaning music*. Chicago, IL: Chicago University Press.

McPHERSON, G.E.; WOODY, R.H., (2010). Emotion and motivation in the lives performers. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.) *Music and Emotion. Theory and Research* (pp. 453-489). New York: Oxford University press.

NIELSEN, F. V. (1987). Musical ‘tension’ and related concepts. In: T.A. Sebeok e J. Umiker-Semeok (Eds), *The semiotic web ‘86. An international yearbook* (pp. 491-451). Berlin, Germany: Mouton de Gruyter.

NIELZÉN, S. CESAREC, Z. (1982) Emotional experience of music as function on the structure. *Psychology of Music*, 9, 32-3.

ORTONY, Y.; TURNERT, J. (1990) What's Basic About Basic Emotions? *Psychological Review*, p.315-331.

PALMER, C. Music Performance. *Annual review of psychology*, 48. p 115-138.

PERSSON, R.S (1993). *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.

PERSSON, R.S. (2001) The subjective world of the performer. In P.N. Juslin & J.A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion. Theory and research* (pp.275-289). Oxford: Oxford University Press.

QUINTO, L., THOMPSON, F., TAYLOR, A. (2013) The contributions of Compositional structure and performance expression to the communication of emotion in music. *Psychology of music*.v.42, p. 503-524.

RAMOS, D., SILVA, E. G. (2014). 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.

RAMOS, D., DOS SANTOS, R. (2010) A comunicação emocional na performance pianística. *Música em Perspectiva*, v. 3, n. 2, p. 34-49

RIGG, M.G. (1939). What features of a musical phrase have emotional suggestiveness? Publications of the social science research council of the Oklahoma agricultural and mechanical college, No. 1

ROCH, E. (1978). *Principles of categorization* (pp.27-48). Hillsdale, NJ: Ealbaum.

RUSSELL, J. A. (1980). A circumplex model of affect. *Journal of personality and social psychology*, v. 39, pp. 1161-1178.

SANTOS, R.A.T., GERLING, C.C., DE BORTOLI, A.L. (2012). Modelagem matemática: ferramenta potencial para avaliação das inflexões rítmicas na realização musical de estudantes. *Revista da Abem*, 20, 149-162.

SCHUBERT, E. (1996) Enjoyment of negative emotions in music: An associative network explanation. *Psychology of Music*, Vol. 24 No. 18-28.

SCHUBERT, E. (2003). Update of the Hevner adjective checklist. *Perceptual and Motor Skills*, 96, 1117-1122.

SCHUBERT, E. (2007) The influence of emotion, locus of emotion and familiarity upon preferences in music. *Psychology of Music*, Vol. 35 No. 499-515.

SHAVER, P., SCHWARTX, L., KIRSON, D., O'CONNOR, C. (1987). Emotion knowledge: Further exploration of a prototype approach. *Journal of Personality and Social Psychology*, 52, 1061-1086.

SCHELLENBERG, E. G., KRYSIAK, A. M., CAMPBELL, R. J. (2000). Perceiving emotion in melody: interactive effects of pitch and rhythm. *Music Perception*, 18, 155-71.

SCHERER, K. R., OSHINSKY, J. S. (1997). Cue utilization in emotion attribution from auditory stimuli. *Motivation and Emotion*, 1, 331-46.

SCHERER, K.R.; ZENTNER, M.R. (2001). Emotional effects of music: Production rules. Em P.N.Juslin & J.A.Sloboda (Eds), *Music and emotion: Theory and research* (pp. 361-392) Oxford: Oxford University press.

SLOBODA, J.A.; DAVIDSON, L.W. (1996) The young performing musician. In I. Deliège & J.A. SLOBODA (eds), *Musical beginnings: Origins and development of musical competence* (pp. 171-190), Oxford: Oxford University Press.

TARQUINO, D.J. O 1º Caderno de Ponteios para piano de Camargo Guarnieri: uma concepção da totalidade da obra. *Ictus: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA*, nº7, p.33-64, dez.2006.

THAYER, R. E. (1989). *The biopsychology of mood and arousal*. New York: Oxford University Press.

THOMPSON, W. F., ROBITAILLE, B. (1992). Can composers express emotions through music? *Empirical Studies of the Arts*, 10, 79-89.

VAN ZIJL, A. G. W., LUCK, G. (2013). Moved through music: The effect of experienced emotions on performers' movement characteristics. *Psychology of Music*, v.41, p. 175-197.

VIELLARD, S., PERETZ, I., GOSSELIN, N., KHALFA, S., GAGNON, L., BOUCHARD, B. (2008). Happy, sad, scary and peaceful musical excerpts for research on emotions. *Cognition & Emotion*, v. 22, p. 720–752.

VUOSKOSKI, J.K., EEROLA, T. (2011). Measuring music-induced emotion: a comparison of emotion models, personality bases, and intensity of experiences. *Músicae Scientiae*, vol.15, 159-173.

WATSON, K.B. (1942). *The nature and measurement of musical meanings*. Psychological Monographs, 54, 1-43.

WOOD, R.H (2000). Learning expressivity in music performance: Na exploratory study. *Research Studies in Music Education*, 14, 14-23.

ZENTNER, M., EEROLA, T. (2010) Self-report measures and models. In P.N Juslin, J.A. Sloboda (Eds). *Handbook of music and emotion. Theory, research, applications* (p.187.221)

APÊNCICE

APÊNDICE 1 – TERMO DE CONSENTIMENTO**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA****TERMO DE CONSENTIMENTO**

Com o presente, nós, estudantes da Oficina de Teoria e Percepção do curso de Extensão da UFRGS (módulo , 2ª feira, sala), afirmamos que somos voluntários da pesquisa de Rebecca Silva Rodrigues, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS. Nesta ocasião, foi nos explicado os objetivos da presente pesquisa (investigar o grau de comunicação entre o interprete e os ouvintes, quando a pianista executa Ponteios de Camargo Guarnieri, com intenções e escolhas expressivas bem específicas), assim como recebemos detalhamento de como preencher o questionário forma, afirmamos que consentimos que Rebecca Silva Rodrigues utilize os dados respondidos neste questionário para fins da pesquisa, com sua eventual divulgação acadêmica. 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, 12 de maio de 2014.

APENDICE 2 – Coleta piloto

Primeira proposta de questionário

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
 19/05/2014

Nome

Idade

OTP (módulo):

QUESTIONARIO

Você vai assistir a interpretação de um Ponteio de Guarnieri, n°. 31, pela mestrandia Rebecca Silva Rodrigues. A escala abaixo contém uma série de adjetivos potenciais para essa música tocada. Para cada um desses adjetivos marque um grau. Sua tendência é achar que esse Ponteio é:

	1	2	3	4	5	6	7	
Triste								Alegre
Escuro								Claro
Preto & Branco								Colorido
Desesperado								Esperançoso
Revoltado								Conformado
Deprimido								Satisfeito
Incerto								Decidido
Introvertido								Extrovertido
Simplex								Complexo
Inconstante								Constante

2. Se você tivesse de escolher o aspecto mais ressaltado (saliente), ou aquele que mais lhe chamou atenção e foi mais explícito nessa interpretação, você escolheria:

a) Ritmo/ Andamento

b) Melodia/Contorno melódico

c) Dinâmica

d) Harmonia

3. Se você achou que essa interpretação assistida tem alguma relação temporal circule uma dessas três primeiras opções. Caso, contrário circule a última.

1)Passado 2)Presente 3)Futuro 4)nenhuma dessas opções

Poderia explicar brevemente o porquê dessa sua opção (em relação ao aspecto temporal ou não)?

4. Em sua opinião, o que sentiu ao escutar essa peça duas vezes, em relação às respostas que você deve preencher no questionário:

Ficou melhor -----tive mais duvidas-----bastava uma vez..... nada mudou.

5. Caso você pense que precisaria ainda mais escutas e audições, comente brevemente por que sente essa necessidade?

APÊNDICE 3 – Carta convite



INSTITUTO DE ARTES - UFRGS

Departamento de Música- Rua Senhor dos Passos - Porto Alegre - 91540-000, Brasil

Fone: (51) 33117994/99576722- E-mail: regina.teixeira@ufrgs.br

CONVITE PARA PARTICIPAÇÃO DE PESQUISA

Prezados alunos da UFRGS!

O motivo dessa mensagem é convidá-los a participar como voluntários de duas pesquisas sobre **comunicação da emoção na performance instrumental**. A pianista Rebecca Rodrigues escolheu 4 *Ponteios* dotados de um mesmo caráter. Apesar disso, ela selecionou adjetivos correlatos, baseados em uma metodologia norte-americana que estuda variações de indicações emocionais. Sua hipótese é que cada um dos quatro *Ponteios* estudados contém indicações emocionais correlatas, que ela tenta comunicar para a plateia. Nessa pesquisa, cada *Ponteio* escolhido pela intérprete é tocado integralmente, apenas uma vez, e o voluntário preenche um questionário de múltiplas escolhas. A performance será realizada em um piano Steinway, com registro em áudio e vídeo em câmara Sony. O tempo total de coleta gira em torno de 50 minutos. As coletas desta pesquisa serão no Auditório Tasso Correa (IA), nos dias 12/11 (quarta-feira); 13/11 (quinta-feira), sendo ambas apresentações as 19h00. Caso você aceite em participar dessa coleta, escolha o melhor dia que lhe for conveniente.

Aos participantes voluntários das presentes coletas, serão fornecidos atestados formais de participação (para cada apresentação) que posteriormente poderão ser computados na compilação de créditos complementares, previsto na complementação curricular dos graduandos da UFRGS.

Prezados estudantes, tenho certeza que esta atividade proposta será uma oportunidade de formação e reflexão crítica sobre os propósitos e intenções de comunicação e/ou algum tipo de interação para com o público-alvo em termos de intenções expressivas e emocionais, independentemente de sua opção curricular. Contando com sua colaboração, e sendo desde já extremamente grata por sua disposição e intenção em participar destas pesquisas, agradeço-lhes a atenção dispensada. Estejam certos que sua colaboração é imprescindível para o desenvolvimento e as reflexões destas investigações.

Prof^ª. Dr^ª. Regina Antunes Teixeira dos Santos
IA-UFRGS/PPGMUS

APÊNDICE 4 - Questionário final



INSTITUTO DE ARTES – Departamento de Música – UFRGS

Data: ___/___/2014

Nome: _____ Idade _____

- Extensão()
- Graduação: Bacharelado) (...) Licenciatura (...)
- Mestrado (...) Doutorado (...)
- Semestre acadêmico: _____
- Curso/Currículo: _____

1- Você irá ouvir quatro *Ponteios* do compositor brasileiro Camargo Guarnieri. Esses *Ponteios* possuem um aspecto em comum: uma mesma emoção, deixada pelo próprio compositor. Partindo dessa emoção comum, listamos alguns adjetivos, ou seja, outras emoções que podem contribuir ainda mais com esse aspecto em comum. Ao ouvir cada *Ponteio*, marque (com X) primeiramente o/os adjetivo/s que para você mais se aproxima com o que foi escutado, e depois o grau da intensidade do adjetivo **marcado**. **Pedimos que para cada *Ponteio*, escolha no máximo dois adjetivos**. Se neste *Ponteio*, você pensa que não percebe nenhuma relação das emoções dos adjetivos listados indique então as opções **i** (nenhuma das opções) ou **j**, (Sugira um adjetivo (opcional)).

Ponteio nº 1:

a) Nostálgico	<u>0</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	
b) Solidão	<u>0</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	
c) Distante	<u>0</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	
d) Conformado	<u>0</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	
e) Rejeitado	<u>0</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	
f) Obscuro	<u>0</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	
g) Arrependido	<u>0</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	
h) Com pesar	<u>0</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	
i) Nenhuma das opções												
j) Outra emoção? Qual?		<u>0</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>

Agora, coloque em uma escala de intensidade de 1 a 10, o(s) aspecto(s) da estrutura musical (Melodia; Harmonia; Ritmo) e aqueles de expressão (Andamento; articulação; dinâmica; timbre; agógica), que para você tem relação com essa sua escolha. Pode marcar mais de uma opção; e/ou deixar em branco quando achar pertinente ou se sentir em dúvida .

Nostálgico	Melodia (); Ritmo(); Harmonia (); Dinâmica (); Timbre () Articulação (.....); Agógica (.....) ; Andamento (.....)
Solidão:	Melodia ();Ritmo;()Harmonia (); Dinâmica ():Timbre () Articulação (.....) Agógica (.....) Andamento (.....)
Distante	Melodia ();Ritmo;()Harmonia (); Dinâmica ():Timbre () Articulação (.....) Agógica (.....) Andamento (.....)
Conformado	Melodia ();Ritmo;()Harmonia (); Dinâmica ():Timbre () Articulação (.....) Agógica (.....) Andamento (.....)
Rejeitado	Melodia ();Ritmo;()Harmonia (); Dinâmica ():Timbre () Articulação (.....) Agógica (.....)Andamento (.....)
Obscuro	Melodia ();Ritmo;()Harmonia (); Dinâmica ():Timbre () Articulação (.....) Agógica (.....)Andamento (.....)
Arrependido	Melodia ();Ritmo;()Harmonia (); Dinâmica ():Timbre () Articulação (.....) Agógica (.....)Andamento (.....)
Com pesar	Melodia ();Ritmo;()Harmonia (); Dinâmica ():Timbre () Articulação (.....) Agógica (.....) Andamento (.....)
Emoção sugerida ()	Melodia ();Ritmo;()Harmonia (); Dinâmica ():Timbre () Articulação (.....) Agógica (.....)Andamento (.....)