

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

HEIDI KALSCHNE MONTEIRO

**PERSPECTIVAS DE PIANISTAS SOBRE EXPRESSIVIDADE EM PERFORMANCE
MUSICAL COMO INTÉRPRETES E OUVINTES**

Porto Alegre - RS

2019

HEIDI KALSCHNE MONTEIRO

**PERSPECTIVAS DE PIANISTAS SOBRE EXPRESSIVIDADE EM PERFORMANCE
MUSICAL COMO INTÉRPRETES E OUVINTES**

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

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

Porto Alegre - RS

2019

CIP - Catalogação na Publicação

Monteiro, Heidi Kalschne
Perspectivas de pianistas sobre expressividade em
performance musical como intérpretes e ouvintes /
Heidi Kalschne Monteiro. -- 2019.
221 f.
Orientadora: Regina Antunes Teixeira dos Santos.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Expressividade musical. 2. Concepções de
expressão. 3. Percepções de ouvintes. 4. Pianistas. 5.
Singularidade compartilhada. I. Antunes Teixeira dos
Santos, Regina, orient. II. Título.

HEIDI KALSCHNE MONTEIRO

**PERSPECTIVAS DE PIANISTAS SOBRE EXPRESSIVIDADE EM PERFORMANCE
MUSICAL COMO INTÉRPRETES E OUVINTES**

Tese 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 Doutora em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas – Piano.

Aprovada em 30 de setembro de 2019.

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Regina Antunes Teixeira dos Santos - UFRGS
(orientadora e presidente da banca)

Prof.^a Dr.^a Cristina Maria Capparelli Gerling - UFRGS

Prof. Dr. Luís Cláudio Barros Pereira da Silva - UDESC

Prof.^a Dr.^a Rosane Cardoso de Araújo - UFPR

AGRADECIMENTOS

À Dr.^a Regina Antunes Teixeira dos Santos, pelas orientações, incentivo e por ensinar com tanta dedicação e entusiasmo.

Aos músicos e participantes dessa pesquisa: obrigada pela disponibilidade e envolvimento, tornando esse trabalho possível.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos.

Aos membros da banca examinadora pela disponibilidade em analisar essa pesquisa.

Ao Dr. Ney Fialkow, pela orientação artística.

Aos demais professores e funcionários do PPGMUS da UFRGS.

Aos colegas da UFRGS por estarem presentes em tantas etapas da minha formação.

Aos meus pais e irmãos pelo incentivo e apoio ao longo dos anos.

Ao meu noivo, por torcer e estar ao meu lado em todos os momentos.

RESUMO

A presente pesquisa teve o objetivo de investigar perspectivas sobre expressividade em performance musical a partir de concepções de pianistas em nível de graduação e pós-graduação como intérpretes e ouvintes em três modalidades de escuta: i) áudio; ii) áudio e vídeo; iii) áudio e vídeo com partitura. O método envolveu uma abordagem quali-quantitativa com duas fases de entrevistas e dois encontros com um grupo focal. Na primeira etapa de entrevistas foi realizado um mapeamento sobre as concepções de expressividade de 12 pós-graduandos em música/piano, assim como suas impressões sobre obras que interpretaram em recitais. No grupo focal, duas performances (em áudio) de uma mesma música foram escutadas e discutidas sobre a natureza expressiva das interpretações. Na segunda fase de entrevistas, uma terceira performance foi acrescentada como estímulo em três modalidades de escuta e outros 12 participantes graduandos e pós-graduandos fizeram parte da amostra. Dentre os 17 parâmetros estruturais e expressivos apresentados, pôde-se observar que alguns foram considerados mais relevantes que outros para esta população de ouvintes em termos de expressividade: articulação, caráter/clima/humor, dinâmica, gestual e ritmo. Por outro lado, os parâmetros menos indicados nas entrevistas foram o registro, métrica e gênero/estilo. Os resultados indicaram que as diferentes modalidades de escuta afetaram em algum grau a percepção dos ouvintes em relação à expressividade dos pianistas nesse estudo. A visualização dos movimentos dos pianistas afetou a percepção dos ouvintes sobre a expressividade. A partitura demonstrou ser uma ferramenta abundante em informações, auxiliando-os a elucidar suas percepções positivas/negativas em relação à expressividade. Um conceito central revelado a partir dos dados desta pesquisa foi a singularidade compartilhada, seja como intérprete, seja como ouvinte à medida que os limites das convenções estilísticas nortearam a recepção e apropriação/produção da obra. Observamos que os ouvintes (ainda que alguns com dificuldades em verbalização) demonstram habilidades em modos de perceber e compreender a natureza expressiva e singular de cada performance.

Palavras-chave: Expressividade musical. Concepções de expressão. Percepções de ouvintes. Pianistas. Singularidade compartilhada.

ABSTRACT

The present research aimed to investigate perspectives of pianists as performers and listeners about expressivity addressing interpretive conceptions and modalities of listening: i) audio, ii) audio and video; iii) audio and video with score. The method involved a qualitative and quantitative approach, with two phases of interviews and two meetings with a focus group. In the first stage of interviews, a mapping was made of the expressiveness conceptions of 12 postgraduates in music/piano, as well as their impressions of pieces they performed in recitals. In the focus group, two performances (audio) of the same piece were heard and discussed about the expressive nature of the interpretations. In the second phase of interviews, with the three listening modalities, a third performance was added as a stimulus and 12 other undergraduate and postgraduate participants were part of the sample. Among the 17 structural and expressive parameters presented, it was observed that some were considered more relevant than others for these listeners in terms of expressiveness: articulation, character/climate/mood, dynamics, gestures and rhythm. On the other hand, the parameters less indicated in the interviews were the registration, metric and music genre/style. The results indicated that the different listening modalities affected to some degree the perception of the listeners regarding the expressiveness of the pianists in this study. The visualization of movements affected the listeners' perception of expressiveness. The score proved to be an abundant information tool, helping them to elucidate their positive/negative perceptions regarding expressiveness. A central concept revealed from the data of this research was a shared singularity, either as an interpreter or as a listener as the boundaries of stylistic conventions guided the reception and appropriation/production of the work. We note that listeners (though some with difficulties in verbalization) demonstrate skills in ways of perceiving and understanding the expressive and unique nature of each performance.

Key-words: Musical expressiveness. Conceptions of expression. Perceptions of listeners. Pianists. Shared Singularity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Recursos de expressão utilizados por intérpretes na comunicação da emoção em música	12
Figura 2 - Descrição esquemática do julgamento estético no processo de escuta da música (traduzido de JUSLIN, 2013).....	30
Figura 3 - Delineamento global da Investigação.....	36
Figura 4 - Tema de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda, conforme manuscrito original	42
Figura 5 - Recorte da partitura do tema de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda, compassos 8-27.	45
Figura 6 - Incidências sobre os parâmetros estruturais e expressivos para Pianista A classificados como Negativos e Positivos.	90
Figura 7 - Incidências sobre os parâmetros estruturais e expressivos para Pianista B classificados como Negativos e Positivos.	91
Figura 8 - Incidências sobre os parâmetros estruturais e expressivos para Pianista C classificados como Negativos e Positivos.	92
Figura 9 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes - andamento global para os pianistas PA, PB e PC.....	99
Figura 10 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes - agógica/timing para os pianistas PA, PB e PC.	105
Figura 11 - Duração dos ataques de PA, PB e PC no recorte.....	107
Figura 12 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes - Ritmo para os pianistas PA, PB e PC	114
Figura 13 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes - Métrica para os pianistas PA, PB e PC.....	120
Figura 14 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes - caráter/clima/humor para os pianistas PA, PB e PC.....	123
Figura 15 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes - Melodia para os pianistas PA, PB e PC.....	130
Figura 16 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes - Fraseado para os pianistas PA, PB e PC	133
Figura 17 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes - Articulação para os pianistas PA, PB e PC	138

Figura 18 - Respirações e cortes de PA , PB e PC.....	139
Figura 19 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes - Gestual para os pianistas PA, PB e PC.....	147
Figura 20 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes - Dinâmica para os pianistas PA, PB e PC.	155
Figura 21 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes - Gênero/Estilo para os pianistas PA, PB e PC.....	163
Figura 22 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes - Timbre para os pianistas PA, PB e PC	166
Figura 23 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes - Harmonia para os pianistas PA, PB e PC.....	169
Figura 24 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes - Pedalização para os pianistas PA, PB e PC.....	171
Figura 25 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes - Textura para PA, PB e PC	175
Figura 26 - Recorte da partitura de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda, referente ao primeiro sistema do excerto utilizado, compassos 08 ao 11.	207
Figura 27 - Linha do <i>timing</i> de PA, PB e PC referente ao primeiro sistema do trecho, compassos 08 ao 11.	207
Figura 28 - Recorte da partitura de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda, referente ao segundo sistema do excerto utilizado, compassos 12 ao 15.....	208
Figura 29 - Linha do <i>timing</i> de PA, PB e PC referente ao segundo sistema do trecho, compassos 12 ao 15.	208
Figura 30 - Recorte da partitura de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda, referente ao terceiro sistema do excerto utilizado, compassos 16 ao 19.	209
Figura 31 - Linha do <i>timing</i> de PA, PB e PC referente ao terceiro sistema do trecho, compassos 16 ao 19.	209
Figura 32 - Recorte da partitura de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda, referente ao quarto sistema do excerto utilizado, compassos 20 ao 23.	210
Figura 33 - Linha do <i>timing</i> de PA, PB e PC referente ao quarto sistema do trecho compassos 20 ao 23.	211
Figura 34 - Recorte da partitura de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda, referente ao quinto sistema do excerto utilizado, compassos 24 ao 27.....	211

Figura 35 - Linha do <i>timing</i> de PA, PB e PC referente ao quinto sistema do trecho, compassos 24 ao 27.	212
Figura 36 - Onda sonora de PA.....	213
Figura 37 - Onda sonora de PB.....	213
Figura 38 - Onda sonora de PC.....	214
Figura 39 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes (N=12) para todos os parâmetros para os pianistas PA, PB e PC.....	216

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Informações sobre os entrevistados e obras enviadas.	38
Tabela 2 - Participantes das entrevistas - fase 2	47
Tabela 3 - Ordem da apresentação dos registros das performances (PA – pianista A; PB – pianista B; PC – pianista C) para os ouvintes.	48
Tabela 4 - grupo de ouvintes em cada ordem da apresentação dos registros das performances.	48
Tabela 5 - Incidências de parâmetros comentados para PA	94
Tabela 6 - Incidência de Parâmetros comentados para PB.....	96
Tabela 7 - Incidência de Parâmetros comentados para PC.....	97
Tabela 8 - Andamento global das interpretações de PA, PB e PC	100
Tabela 9 - Incidência e porcentagem de parâmetros mencionados para PA, PB e PC	214

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Tópicos e conteúdos relacionados à expressividade abordados na entrevista semiestruturada I	39
Quadro 2 - Depoimentos dos participantes P1, P2, P3 sobre obras disponibilizadas e já realizadas em situação de performance pública.....	52
Quadro 3 - Depoimentos dos participantes P4, P5, P6 sobre obras disponibilizadas e já realizadas em situação de performance pública.....	54
Quadro 4 - Depoimentos dos participantes P7, P8, P9 sobre obras disponibilizadas e já realizadas em situação de performance pública.....	55
Quadro 5 - Depoimentos dos participantes P10, P11, P12 sobre obras disponibilizadas e já realizadas em situação de performance pública	57

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. REVISÃO DE LITERATURA	16
1.1 Caracterização de expressividade musical	19
1.2 Estudos pioneiros de expressão musical	19
1.3 Perspectivas sobre a expressividade do intérprete e a percepção dos ouvintes	21
1.4 Concepções e crenças sobre ensino e aprendizado da expressividade musical	30
2. MÉTODO.....	35
2.1 O mapeamento da população de pianistas e disponibilização de registros de performances públicas	37
2.2 Perspectiva de expressividade do pianista a partir de obra realizada em recital público.....	39
2.3 Redefinição de estímulos e amostra: registros de uma mesma obra (Estrela Brilhante) por dois pianistas e grupo de ouvintes.....	41
2.4 A opção de um terceiro registro de performance de Estrela Brilhante	44
2.5 Perspectivas sobre expressividade a partir dos modos de escuta e apreciação analítica.....	46
2.6 Análise global dos dados.....	50
3. RESULTADOS E DISCUSSÃO I	52
3.1 Os contextos das obras disponibilizadas.....	52
3.1.1 A questão da referência ao texto musical.....	58
3.1.2 A referência à singularidade assim como as ideias criadas pelo intérprete	59
3.1.3 A comunicação entre o intérprete e o público ouvinte	62
3.1.4 As referências aos aspectos emocionais	64
3.1.5 Referências de imagens simbólicas e sônicas	66
3.1.6 Referências vivenciadas, habilidades e conhecimentos acumulados	67
3.1.7 A ótica dos pianistas sobre questões de expressividade	69

3.2 As interpretações da obra Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda	71
3.2.1 Considerações sobre o Pianista A	74
3.2.2 Considerações sobre o Pianista B	77
3.2.3 A comparação entre as duas interpretações	81
3.2.4 As mudanças de perspectivas sobre a expressividade dos pianistas	85
3.2.5 Outra referência interpretativa de Estrela Brilhante: o Pianista C	88
4. RESULTADOS E DISCUSSÃO II	88
4.1 Novas entrevistas e os modos de escuta	88
4.1.1 <i>Incidências de avaliações dos parâmetros estruturais e expressivos como pontos positivos e negativos na performances.....</i>	<i>89</i>
4.2 <i>A classificação dos parâmetros expressivos e estruturais ao longo das escutas</i>	<i>94</i>
4.2.1 <i>As percepções de andamento, timing e agógica</i>	<i>99</i>
4.2.2 <i>As percepções de ritmo e de métrica</i>	<i>113</i>
4.2.3 <i>As percepções de caráter, clima e humor</i>	<i>122</i>
4.2.4 <i>As percepções de melodia, fraseado e articulação</i>	<i>129</i>
4.2.5 <i>As percepções de gestual</i>	<i>145</i>
4.2.6 <i>As percepções de dinâmica</i>	<i>153</i>
4.2.7 <i>As percepções de gênero/estilo</i>	<i>162</i>
4.2.8 <i>As percepções de timbre e registro</i>	<i>164</i>
4.2.9 <i>As percepções de harmonia</i>	<i>169</i>
4.2.10 <i>As percepções de pedalização.....</i>	<i>171</i>
4.2.11 <i>A percepção da textura</i>	<i>174</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS	179
REFERÊNCIAS.....	185
APÊNDICES	203

INTRODUÇÃO

Introdução

O interesse de investigar sobre o fenômeno da expressividade musical decorreu de reflexões advindas de minha trajetória como pianista e na intersecção com a temática da dissertação de mestrado que esteve relacionada com a comunicação de emoções básicas em Ponteios de Camargo Guarnieri através de minhas performances. Na época de desenvolvimento do projeto de mestrado, lembro-me que durante o estudo das obras, as tomadas de decisões acabaram demonstrando que nem sempre minhas escolhas eram pautadas por deliberação consciente. Mesmo assim, muitas destas acabaram permanecendo e se consolidando como funcionais e pertinentes para atingir a comunicação emocional. Tais decisões interpretativas encontravam-se atadas as minhas experiências consolidadas como pianista, ainda que me deixassem com a tarefa um tanto árdua de descrever sobre minhas opções musicais em termos estruturais e/ou expressivos.

Na revisão de literatura para o mestrado, uma fonte bibliográfica que me auxiliou enormemente na tarefa de explicitar minhas escolhas foi a sistematização dos recursos de expressão utilizados por músicos para comunicar as emoções básicas, realizada por Juslin (2001) e atualizada por Juslin e Timmers (2010). Esta revisão encontra-se fundamentada no modelo bidimensional de Russell (1980) associada ao modelo categórico de emoções, considerando, nesse caso, as seguintes emoções básicas: *tristeza*, *medo*, *raiva*, *alegria* e *ternura*. Abaixo apresento esta sistematização a título de ilustração (Figura 1).

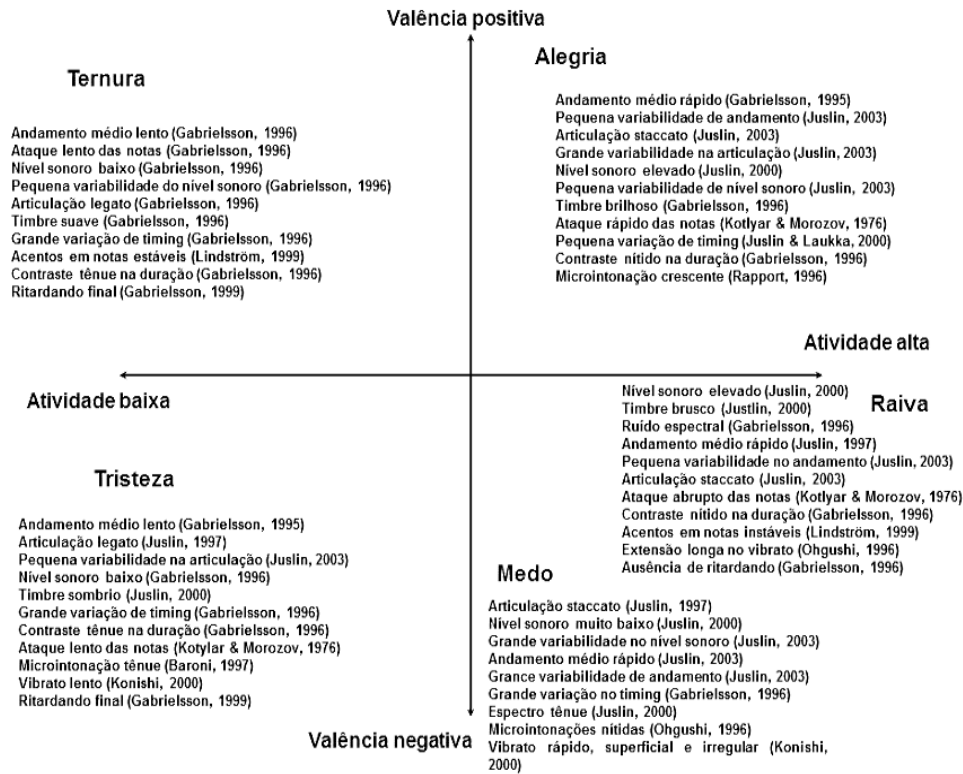


Figura 1 - Recursos de expressão utilizados por intérpretes na comunicação da emoção em música (Adaptado de JUSLIN, TIMMERS, 2010).

Conforme aponta a Figura 1, essas pesquisas sistematizadas apresentam os seguintes recursos de expressão musical: andamento, nível sonoro, *timing*, ajustes de afinação (microintonação), articulação, timbre, vibrato e ataque das notas. Assim, percebi que muitos destes parâmetros musicais (como por exemplo, a determinação do andamento médio global, a escolha dos níveis de dinâmicas, *timing*, articulação, timbre, e ataque das notas) estavam contemplados nas minhas escolhas interpretativas dos Ponteiros de Guarnieri estudados. Na época esta revisão ajudou-me muito não somente como mestranda, mas também na consolidação de minha formação como pianista. Lembro-me que tais reflexões me trouxeram a constatação da importância da intencionalidade na expressividade musical.

Woody (1999), através da realização de estudos com vinte e quatro pianistas, verificou de que maneira um plano de performance afeta o produto da mesma. Desse modo, este autor concluiu que os pianistas que demonstraram discernimento sobre os elementos de expressão musical e ponderaram sobre o controle de tais parâmetros na construção de performance, adquiriram resultados mais satisfatórios em relação à expressividade do que os indivíduos que nas performances utilizaram unicamente o pensamento intuitivo. Entretanto, dada a complexidade da

performance musical, nem sempre a expressividade é vista como algo que possa ser manipulada de forma objetiva.

Em minha trajetória como musicista, muitas vezes ouvi comentários sobre a expressividade de executantes que se mostravam pouco explícitos, mesmo que muitos pudessem entender implicitamente o que se pretendia revelar em uma dada performance. Isso porque a expressividade musical é um fenômeno complexo. O desenvolvimento pleno de um músico *expert* leva muitos anos de treinamento e prática. E em vez de aderir a regras explícitas, as habilidades de performance alcançadas são, em grande parte, advindas dos conhecimentos implícitos e processuais do músico.

Dispomos de um número elevado de pesquisas em teor acadêmico que identificaram uma série de fatores que determinam em conjunto a forma com que uma peça musical é compreendida em termos de elementos de expressividade (PALMER 1996a; GABRIELSSON, 2003; BISHOP *et al.*, 2014; DOGANTAN-DACK, 2002; 2014; CLARKE, 2014; MEISSNER e TIMMERS, 2019). Apesar de a expressão musical ser uma temática bastante pesquisada, constatei que ela não foi tão problematizada e investigada sobre a ótica de instrumentistas. Além disso, como apontado por Juslin (2003), ainda podem persistir mitos acerca da expressividade (tais como: expressividade não pode ser ensinada). Tal posicionamento pode acabar colocando um véu que impede que este fenômeno seja problematizado como algo passível de ser abordado de maneira sistemática.

Tendo em vista que uma música pode ser interpretada de diversas maneiras por intérpretes diferentes através das decisões acerca dos recursos de expressão (SLOBODA, 2005), muitas vezes os comentários sobre expressividade passam para o lado da individualidade do executante. Até que ponto esse direcionamento distorce ou aproxima-se deste fenômeno? Entendendo que os pianistas em formação podem se beneficiar de forte conscientização e reflexão sobre a expressividade, como seriam as crenças e concepções de pianistas graduandos e pós-graduandos em música/piano? Como estudantes de música avaliam performances e como diferentes modos de escuta afetam suas considerações? Tendo em vista esses questionamentos, o objetivo do presente trabalho foi definido com vistas a investigar perspectivas e avaliações sobre expressividade em performance musical a partir de concepções de pianistas em nível de graduação e pós-graduação como intérpretes e ouvintes em três modalidades de escuta. Como objetivos específicos foram

delimitados: (i) identificar as características de execução musical essenciais para se configurar a expressividade em música na ótica da população investigada; (ii) comparar as perspectivas sobre a natureza da expressividade de pianistas como ouvintes e intérpretes; (iii) verificar os parâmetros estruturais e expressivos mais relevantes para essa população de ouvintes e como esses interagem; (iv) contrapor avaliações sobre expressividade em três modos de escuta, a saber: modalidade 1 - áudio, modalidade 2 - vídeo, modalidade 3 - vídeo com partitura da obra; (v) examinar as percepções de ouvintes sobre três performances de uma mesma obra.

O presente trabalho está estruturado em cinco capítulos. O primeiro envolve uma Revisão de Literatura sobre expressividade em performance musical. O segundo capítulo apresenta o delineamento da Metodologia: coleta de dados e análises combinando abordagens qualitativas e quantitativas. O terceiro capítulo compreende os Resultados e Discussões I em termos de a) concepções de pianistas (N=12) como intérpretes e ouvintes sobre expressividade musical; b) discussão em grupo focal sobre duas interpretações de uma mesma peça musical (Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda). O quarto capítulo abrange os Resultados e Discussões II: a) avaliações de ouvintes (N=12) sobre expressividade em três interpretações de uma obra (Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda) em três modalidades de escuta; b) análise sobre a utilização dos parâmetros estruturais e expressivos com vistas à expressão musical por três pianistas pós-graduandos. O quinto e último capítulo envolve as considerações finais da pesquisa, englobando reflexões e avaliações sobre os conceitos e informações obtidas, assim como novas possibilidades de desdobramentos dessa temática.

O presente trabalho visa contribuir para a subárea de Práticas Interpretativas através de discussões sobre a expressividade em performance musical, temática de grande relevância para a área de música. Mediante as reflexões sobre expressão, pretende-se colaborar com conteúdo sobre as concepções e percepções sobre este fenômeno. Através da investigação sobre como ouvintes avaliam a utilização de parâmetros estruturais e expressivos em diferentes modos de escuta, o trabalho direciona-se aos intérpretes e professores de música, trazendo novas perspectivas sobre intencionalidades expressivas. Além disso, o trabalho intenciona suplementar a literatura sobre a assimilação de performances com qualidades específicas (questões de individualidade) em contexto de música brasileira de concerto.

REVISÃO DE LITERATURA

1. REVISÃO DE LITERATURA

Pesquisas em performance musical envolvem uma grande diversidade de disciplinas científicas e artísticas, tais como neurociência, modelagem matemática, biomecânica, musicologia e psicologia cognitiva. Por exemplo, do ponto de vista psicológico, há um interesse em entender os princípios cognitivos que determinam a forma com que uma peça musical é executada, (CLARKE 1988; PALMER 1997), assim como os efeitos da imagem musical na antecipação e no monitoramento durante a execução musical (BISHOP *et al.*, 2014). Por outro lado, os modelos computacionais de expressividade na performance buscam investigar as relações entre certas propriedades da obra musical e o contexto da execução (WIDMER e GOEBL, 2004). Esses modelos podem servir principalmente para fins analíticos (WINDSOR e CLARKE, 1997; WIDMER, 2002).

1.1 Caracterização de expressividade musical

A expressão musical faz parte do cotidiano dos seres humanos, sejam eles executantes, compositores e/ou ouvintes. Além disso, a expressividade muitas vezes é considerada como uma medida para determinar o valor estético de uma performance (ALESSANDRI, 2014). Apesar desta presença no dia-a-dia do músico, a noção de expressividade parece escapar da compreensão direta e não ambígua, e isto parece se refletir nas diferentes maneiras que o termo expressão tem sido usado para referir-se a diferentes contextos.

A expressão na performance musical é um fenômeno multifacetado, composto por vários aspectos da expressividade (JUSLIN 2003; SCHUBERT e FABIAN 2014), como por exemplo: (i) música pode ser entendida como expressiva de emoções, afetos, sentimentos, personagens e padrões sonoros (GABRIELSSON, 1999; JUSLIN e LAUKKA 2000; DEBELLIS, 2001; JUSLIN e PERSSON 2002; JUSLIN 2003; BRENDEL, 2011;); (ii) níveis variados de tensão musical e intensidade expressiva podem ser considerados parâmetros de performance expressiva (NUSSECK e WANDERLEY 2009; FABIAN, TIMMERS e SCHUBERT, 2014; SCHUBERT e FABIAN 2014); (iii) transmitir a estrutura de uma obra de forma convincente é um aspecto da expressão da performance (CLARKE 1988; PALMER 1997; FRIBERG e BATTEL 2002; JUSLIN 2003).

Em música, a expressividade tem sido comumente utilizada em relação aos parâmetros que o intérprete manipula. Por exemplo, para o piano, modificações de *timing*, dinâmica, articulação, são somente variáveis independentemente dos parâmetros disponíveis (vide: CLARKE, 1991, p. 185; JUSLIN e PERSSON, 2002). Segundo Palmer (1997), estes parâmetros formam a microestrutura de uma performance e possibilitam a diferenciação entre dois ou mais instrumentistas quando estes interpretam a mesma música. Widmer e Goebel (2004, p. 203) postulam que a expressividade musical constitui-se do ato deliberado do executante de formatar os parâmetros microestruturais.

Meissner e Timmers (2019) definem performance musical expressiva como aquela em que o músico comunica a estrutura composicional e caráter musical de forma convincente para um ouvinte. Para estes autores, o caráter musical se refere aos afetos, emoções, personagens ou atmosfera representados em uma obra musical (por exemplo, SHAFFER 1995). Já Juslin (2003) define expressão como “conjunto de qualidades perceptivas que refletem relações psicofísicas entre propriedades objetivas da música e subjetivas do intérprete” (p.276). Neste sentido, Juslin (2003) refere-se a essa noção intuitivamente cultivada entre os músicos, tendo em vista a complexidade dos processos de interpretação. Para este autor, interpretação refere-se à perspectiva de ação individual da apresentação de uma obra tendo por base as ideias musicais do executante, que é um aspecto que necessita ser ainda muito investigado. Este autor também adiciona que a expressão não reside somente nas propriedades acústicas da música, nem habita somente a mente do(s) ouvinte(s); pois, via de regra, ouvintes concordam sobre aspectos gerais de uma execução. Há aqui ênfase em tendências da natureza humana sobre a percepção da forma expressiva, na emoção provocada ou evocada no ouvinte e, de forma ainda mais complexa, na resposta estética.

Para Nogueira e Maeshiro:

A performance musical da música escrita de tradição europeia é um resultado e uma finalidade do complexo processo de expressar os sentidos produzidos na interação do músico de performance com os eventos e processos por ele apreendidos em sua experiência da partitura (com todos os valores perceptivos, históricos e culturais a ela vinculados) e concebidos na forma de uma obra musical.(...) [Entende-se] a expressão musical como aquilo (...) que “revela” uma relação entre a música produzida e os estados mentais de quem a produziu. Assim sendo, expressão musical implica a intenção do

músico de apresentar sua performance da obra musical como expressiva de seu entendimento da obra — e não de dar a conhecer “o” sentido da obra. (Nogueira e Maeshiro, 2016, p. 1).

Benetti (2011) analisou uma série de documentos redigidos por reconhecidos pianistas e pedagogos (vide LESCHETIZKY/PRETNER (1903), LHEVINNE (1972), NEUHAUS (1973), HOFMANN (1976), CORTOT/THIEFFRY (1986), por exemplo) assim como aqueles disponibilizados em entrevistas, e documentários, até então, realizados com profissionais de excelência disponíveis em diversas fontes (por exemplo: Artur Schnabel, Alfred Brendel, Daniel Barenboim, Martha Argerich, Nelson Freire) que lhe permitiram atestar a pertinência do recurso da expressividade para performance pianística. Segundo pesquisa realizada por Benetti (2011, 2013, p.17), foram identificadas quatro características que distinguem grupos de pianistas quanto à sua abordagem expressiva: (i) *Sonoridade*, pois este parâmetro se configura como um pilar de conexão entre a concepção de expressividade e o desenvolvimento e concepção da sonoridade no instrumento; (ii) *Carácter da obra* (em conexão com estrutura musical), já que parece haver uma personificação da obra, na qual o carácter representa o ponto de partida para a interpretação; (iii) *Emoção na performance*, pois alguns pianistas fazem menção a expressão como busca de uma imagem poética e sentimental para a construção de uma interpretação e (iv) *Imprevisibilidade*, pois os documentos de pianistas consultados demonstraram que o grande interesse de uma performance consiste em reservar espaço para o imprevisível, representando momentos de liberdade para o intérprete.

Considerando as perspectivas da relação entre expressividade e subjetividade do intérprete, Davidson *et al.* (1998) advertem que muitas vertentes da expressão musical não são comumente evidentes para o próprio intérprete, que muitas vezes não é capaz de uma verbalização. Além disso, os mesmos autores lembram que performance expressiva é controlada, ao menos parcialmente, por gestos que preexistem em outros domínios não musicais da atividade humana (tais como movimento e a vocalização de emoções). A aplicação desses recursos na performance musical pode ocorrer por um processo analógico de aprendizagem, no qual a formatação do movimento ou gesto global é transferida de um domínio não musical para uma estrutura musical em uma ação de reconhecimento por analogia, mais do que uma construção analítica nota-a-nota ou de um processo de

aprendizagem cumulativa. A verificação da adequabilidade desta transferência pode ser feita através do monitoramento do efeito emocional sobre o intérprete como ouvinte, mais do que no nível analítico.

1.2 Estudos pioneiros de expressão musical

Mathis Lussy (1828-1910) foi pioneiro em investigar performance expressiva. Em uma abordagem qualitativa, ele realizou por cerca de 40 anos anotações detalhadas nas partituras sobre *timing*, dinâmica, fraseado nas performances ao vivo de seus contemporâneos, incluindo Hans von Bülow e Anton Rubinstein (DOGANTAN-DACK, 2002; 2014). Assim, ele advogou que expressividade em performance é a manifestação sonora das respostas afetivas do intérprete sobre as características rítmicas e tonais da música (LUSSY, 1903). De acordo com Dogantan-Dack (2014), este estudo trouxe um aporte considerável ao fenômeno da expressão da performance em termos de investigação empírica. Apesar de Lussy ter exercido grande influência em seus contemporâneos, como por exemplo sobre Hugo Riemann (DOGANTAN-DACK, 2002, p. 140), suas investigações foram obscurecidas durante o século XIX, por preferência a métodos quantitativos na investigação da expressividade em música.

Os métodos estatísticos, introduzidos por Seashore nos anos 1930 e desenvolvidos por duas décadas, forneceram um conjunto de dados sobre as propriedades acústicas das performances musicais. A análise de dados demonstrou que “a expressão artística do sentimento em música consiste em desvios estéticos do regular - do tom, da altura, até mesmo da dinâmica, do andamento metronômico, dos ritmos rígidos, etc.” (SEASHORE, 1938, p. 9).

De acordo com Clarke (2005, p. 21), Seashore (1938) levanta a possibilidade da complexa interação entre as características que fazem parte da performance (acentuações, *rallentando*, microacelerações, etc.) e as propriedades que o ouvinte pode atribuir ao artista, mas que são construções mentais resultantes da análise do próprio músico como ouvinte sobre as estruturas musicais. A sensação de acento em um evento metricamente forte (qualquer que seja o seu nível dinâmico real), a duração ou estilo de articulação são exemplos desse fenômeno. A observação de

Seashore levanta a possibilidade de uma abordagem um pouco diferente para entender o significado e a força da expressividade nos efeitos performáticos – aquela que leva muito mais a sério as realidades da performance através das suas características e interdependência complexa da estrutura musical intrínseca, normas estilísticas e as expectativas que eles geram.

Para Dogantan-Dack (2014), entretanto, a longevidade e resiliência dos componentes básicos da definição de Seashore não se devem ao seu rigor empírico-científico, mas há várias circunstâncias histórico-culturais que tiveram funções essenciais no fornecimento do suporte metodológico inerente na corrente de pesquisa. Em função de aportes iniciais de pesquisa quantitativa, Seashore identificou que as qualidades acústicas estariam vinculadas à expressividade em performance especificadas como desvios de regularidade acústicas de tons puros, e até mesmo de dinâmicas. Isto, acrescido do fato de que a maioria das experiências musicais (não somente no Ocidente, mas globalmente) surgem das interações com o registro da música, gravações em áudio foram consideradas como sendo a (re)apresentação de performances musicais (DOGANTAN-DACK, 2008). Em outras palavras, o registro não é somente vivenciado como um modo de disseminar um tipo diferenciado de performance, mas também é constituído da essência desse fenômeno de maneira significativa: “na imaginação daqueles que utilizam as gravações, os sons registrados podem representar simultaneamente, a música, a performance e a identidade artística do intérprete!” (DOGANTAN-DACK, 2014, p. 6). Como Nicholas Cook observou: tecnologias digitais, mecânicas e eletrônicas tem progressivamente redefinido a performance: práticas tecnológicas e comerciais poderiam ter sido consideradas meramente veículos para disseminação da música e, por isso mesmo, periféricas ou estranhas ao estudo da música em si mesmo, enquanto estes acabam sendo vistos agora como centrais à compreensão de música como performance (COOK, 2010, p. 16).

Para Clarke (2005), se existe uma ortodoxia no trabalho sobre a expressão de performance, deve ser identificado com a chamada abordagem generativa, com suas origens nominalmente enraizadas na linguística generativa de Chomsky. No cerne, está a ideia de que a expressão compreende padrões sistemáticos de desvio da informação "neutra" dada em uma pontuação, que assume a forma de transformações baseadas em regras de valores canônicos originados na

representação da estrutura musical pelo intérprete. De acordo com Clarke (2005, p. 36), há problemas com esta definição porque não se pode fazer distinções entre alterações deliberadas e meros acidentes. Além disso, esse autor questiona-se do que deve ser considerado quando já existem indicações expressivas notadas nas partituras (como *accelerandos* e *ritardandos*, *crescendos* e *decrescendos*, entre outros).

1.3 Perspectivas sobre a expressividade do intérprete e a percepção dos ouvintes

Fabian, Timmers e Schubert (2014) elencam três perspectivas referentes à expressividade, a saber: (a) referência ao efeito dos parâmetros auditivos de uma performance musical (sonoridade, intensidade, fraseado, andamento, espectro de frequência, por exemplo) cobrindo fatores acústicos, psicoacústicos, e/ou musicais; (b) referência à variação de parâmetros auditivos de maneira a se distanciar de uma performance prototípica e dentre restrições estilísticas (por exemplo, muita variação pode ser inaceitável e não estar dentro de uma gama de expressividade dentro de um dado estilo); (c) quando é usado no sentido intransitivo do verbo, ou seja, a performance musical soa expressiva em diferentes graus. Corrobora-se com Alessandri (2014) que esta última utilização do termo *expressão* pouco avança a questão em termos artísticos, embora sejam muitas vezes utilizadas por músicos e mesmo críticos musicais.

Segundo Peres Da Costa e Milsom (2014), a expressividade na tradição ocidental da música de concerto é alcançada “quando, por aplicação de uma miríade de dispositivos, músicos realizam notas de uma partitura, aparentemente sem vida, com luz e sombra, com emoção, sentimento e paixão” (p.80). Para esses autores, a extensão que esses dispositivos (variação dinâmica, acentuação, articulação, alteração rítmica, modificação de andamento, e a variação do tom através do uso de vibrato e/ou portamento para cantores e instrumentistas de cordas e sopros) são utilizados, caracteriza a marca de cada músico individualmente. Assim, o aspecto expressivo de uma dada performance musical pode ser determinado pelas categorias dentre as quais a música tem sido produzida (WALTON, 1988), também

pela tradição ou estilo informado da performance da obra e, finalmente, pelos antecedentes musicais e culturais dos ouvintes (ALESSANDRI, 2014).

Para Clarke (2014), conceber música como expressiva, tanto na perspectiva do intérprete como daquela do ouvinte, é levar em conta variações nos parâmetros de performance visando identificar fontes ou causas – pois, de outra maneira, tais variações são simplesmente arbitrárias e sem significado. Neste mesmo sentido, a literatura também argumenta que a ideia de expressividade musical está relacionada com unidades básicas de estrutura musical, tais como a métrica, segmentação, ou indicadores melódicos ou harmônicos (SLOBODA, 1983; TODD, 1985; SUNDBERG *et al.*, 1991; PALMER, 1997, CLARKE, 2014). Esses indicadores exercem uma qualidade geral a esta na qual se propõe que uma das funções da expressão musical é articular a organização do material musical a ser realizado.

Para Juslin (2003), a expressão musical deriva de cinco fontes principais discutidas e apresentadas como Modelo GERMS, a saber:

- 1) **G** (Regras Generativas) que marcam a estrutura em uma maneira musical (CLARKE, 1988). Por meio de variações nos parâmetros como *timing*, dinâmica e articulação, um intérprete está apto para comunicar nos limites estruturais (GABRIELSSON, 1987), acentos métricos (SLOBODA, 1983), e estrutura harmônica (PALMER, 1996). Características generativas podem intensificar o impacto emocional da música, mas principalmente, o que fazem é elevar a expressão que está inerente na estrutura da peça. Consequentemente, parte da expressão reflete-se a partir da *estrutura* da peça executada – filtrada através da interpretação do executante.
- 2) **E** (Expressão emocional) que serve para transmitir emoções aos ouvintes (JUSLIN, 1997). Através da manipulação de características gerais da performance, tais como andamento, timbre e intensidade, um intérprete está apto para tocar a mesma estrutura com características emocionais distintas. Com frequência o intérprete tentará sustentar o caráter emocional sugerido pelas características específicas da peça (como melodia, harmonia), embora que contradizendo a expressão da peça em algum grau, este pode transmitir emoções “conflitantes”, “misturadas”, ou “complexas”.

- 3) **R** (Variações randômicas) que refletem limitações humanas em relação à precisão motora (GILDEN, 2001). Tem sido revelado em vários estudos que até mesmo quando intérpretes (*experts*) tentam tocar mecanicamente, ainda há pequenas oscilações involuntárias no *timing* realizado. A prática instila consistência na velocidade, precisão e fluência – entre outras coisas – mas, parece que pequenas variações aleatórias contribuem para o caráter “vivo” da música; a imprevisibilidade do momento que faz qualquer performance absolutamente única (JUSLIN *et al.*, 2002).
- 4) **M** (Princípios de movimento) que sustentam as mudanças de andamento seguindo os padrões do movimento humano. Uma performance agradável é aquela cuja microestrutura expressiva satisfaz as limitações básicas de movimento e um ouvinte experiente pode julgar somente pela escuta se o movimento foi natural ou inapropriado (SHOVE & REPP, 1995, 78). Friberg e Sundberg (1999) mostraram que *ritardandos* em finais de performances musicais, preferidos pelos ouvintes, tendem a seguir uma curva de tempo similar àquelas desacelerações de pessoas que estão correndo.
- 5) **S** (Imprevisibilidade estilística) que reflete a tentativa de deliberação de um intérprete para desviar das expectativas estilísticas em relação as convenções de performance, a fim de adicionar tensão e imprevisibilidade para a sua interpretação (MEYER, 1956, p. 206). Esse aspecto é o menos pesquisado até agora, mas pode ser crítico para desenvolver uma interpretação original.

Davidson e colaboradores (DAVIDSON e SLOBODA, 1996; DAVIDSON *et al.*, 1998) propuseram cinco características que atestam a expressividade em termos racionais. Eles afirmam, portanto, que uma performance expressiva: (1) é sistemática, pois há uma relação clara entre o uso de meios expressivos e características estruturais particulares, tais como terminações de frases ou aspectos métricos (TODD, 1985); (2) exibe comunicabilidade, pois ouvintes são mais capazes de inferir nas características da música quando a expressão é presente do que

quando está ausente.¹; (3) demonstra estabilidade: o *expert* pode reproduzir de maneira muito próxima a mesma performance expressiva em ocasiões que podem estar separadas por um período de alguns meses (SHAFFER, 1984); (4) contém flexibilidade pois um *expert* pode atenuar, exagerar ou mudar o contorno expressivo para enfatizar aspectos diferentes da música (DAVIDSON 1993; PALMER 1989); (5) detém automaticidade uma vez que um intérprete com experiência não está sempre ciente dos detalhes de como uma intenção expressiva é traduzida na ação. Tais características puderam ser mapeadas através da demonstração de intenções consistentes de intérpretes no momento da performance, e não poderiam ter sido estabelecidas caso não fossem sistemáticas e governadas por regras.

Quase duas décadas da pioneira proposição em colaboração com Sloboda, Davidson (2014) ao fazer um balanço sobre implicações da pesquisa em e expressividade na performance musical, retorna a este argumento apontando outros aspectos que revalidam racionalidade em performance, mas que, também, atestam os limites destas proposições, a seguir apresentadas:

(1) Sobre a questão da performance expressiva ser sistemática, continua a existir uma relação clara entre o uso de dispositivos expressivos específicos, como desaceleração ou acentuação, e características estruturais específicas da música, como limites de frase ou estruturas métricas. Apesar disto, para Davidson (2014) se deve também levar em conta que nem todos os aspectos da performance podem ser contabilizados em termos de características estruturais. Alguns tipos de micro variações que ocorrem *em* e *entre* performances distintas (ou do mesmo indivíduo), ao longo do tempo, podem ser o produto de uma dificuldade física espontânea ou um ajuste social instantâneo para alinhar-se a um outro intérprete que atua em uma mesma performance (p. 345);

(2) O argumento sobre expressividade em termos de comunicabilidade somente havia considerado indícios estruturais, e estes são melhor percebidos por especialistas do que aqueles que não estão familiarizados com o estilo. Para esta autora, devemos considerar que existem outros recursos expressivos que são comunicáveis, mas que não dependem de recursos estruturais. Assim, Davidson

¹ Outros estudos têm confirmado que músicos profissionais são capazes de comunicar expressão para os ouvintes, embora haja consideráveis diferenças individuais em habilidades expressivas (JUSLIN, 1997, 2000; JUSLIN e MADISON, 1999).

(*opus cit.* p. 345-346) lembra-nos, por exemplo, que a personalidade pode ser comunicada através da seleção de um ritmo rápido ou de um dinâmica forte, mas isso pode não afetar diretamente a variação de recursos estruturais, como limite da frase, harmonia ou andamento;

(3) É fato que performance expressiva demonstra estabilidade uma vez que *experts* (e mesmo instrumentistas proficientes) podem reproduzir o andamento global de suas performances separadas por meses ou anos. Apesar disto, evidências de pesquisas apontam que, embora o andamento possa permanecer consistente, algumas das micro variações são altamente variadas (ver, por exemplo, TIMMERS *et al.* 2000)². Para Davidson (2014, p.346), isto indica que é aquilo que se está concebendo por “estabilidade” que determinará se isso pode ressaltado (ou não) como uma característica marcante da expressividade em performance;

(4) Apesar de o artista ter a flexibilidade de poder exagerar ou alterar a expressão do contorno para destacar diferentes recursos da música, estudos (ver, por exemplo, REPP, 1992; 1998) apontam que os artistas mais populares são aqueles que demonstram maior flexibilidade em sua abordagem daquilo que Davidson denomina de nuance (de expressividade). Assim, esta autora (*opus cit.*) argumenta que a contabilidade da flexibilidade nos leva a olhar além das implicações intramusicais da expressividade para considerar uma infinidade de outros possíveis pontos extra-musicais que precisamos explicar e entender. Estes pontos variam de uma flutuação aleatória inevitável ao envolvimento *momento a momento*, como as interações com co-artistas e público em preocupações não musicais, mas orientadas para a performance (DAVIDSON, 2014, p.346).

(5) O conceito de automaticidade mais uma vez está aliado àquelas ligações intra-musicais das características estruturais e efeitos musicais (por exemplo, um alongamento nos valores das notas em um pico de frase que pode não ter sido conscientemente empregado pelo artista).

Repp (1998) ressalta que músicas não são tocadas exatamente como as partituras as apresentam. Para o autor, a notação musical é uma abstração que não

² Timmers *et al.* (2000) trouxeram evidências empíricas de que o incremento da complexidade de estrutura com aquele da textura acabam favorecendo mais opções disponíveis para o artista (TIMMERS *et al.* 2000). Portanto, ao se reivindicar alguma tendência de expressividade, torna-se primordial que se explicita tanto os desvios expressivos sobre o contexto musical, assim como os parâmetros de execução aí considerados.

representa totalmente os detalhes das performances dos músicos, assim como um texto impresso não representa o andamento, ritmo e entonação de um palestrante. Para Nakamura (1987), a notação de uma composição musical é uma representação visual de uma essência auditiva: o som que o compositor tem a intenção que o intérprete produza e a audiência escute. A notação tradicional deixa espaço para interpretação por parte do intérprete. O autor aponta que na prática são encontradas consideráveis diferenças entre performances de uma mesma peça musical.

Almeida (2011), ao discutir os limites da notação musical, argumentou:

A expressividade na interpretação musical está vinculada fundamentalmente a sensações, ao universo sensível, a qualidades sonoras, a nuances de timbres, modos de ataque, intensidades e tempo. (...) É uma expressividade vinculada à transmissão de aspectos imensuráveis, impossíveis de serem transmitidos pela notação, mas concretos e internos à música enquanto manifestação sonora, porque dizem respeito à produção viva do som e às imprevisíveis ações e reações humanas envolvidas. Por meio do reconhecimento dessa expressividade, reafirma-se o valor dos aspectos concretos e da matéria sonora na manifestação musical, porque dizem respeito à produção viva do som e às imprevisíveis ações e reações humanas envolvidas. Por meio do reconhecimento dessa expressividade, reafirma-se o valor dos aspectos concretos e da matéria sonora na manifestação musical (ALMEIDA, 2011, p. 71).

Já Navickaitè-Martinelli (2014) traz uma perspectiva de análise semiótica sobre o trabalho do intérprete, colocando em evidência o papel da criatividade do executante para a interpretação musical. Para a autora, as notas do texto musical são fontes de informações vagas, que servem primariamente como um plano que precisa ser lido e entendido cuidadosamente, mas que ganha seu valor particular somente depois de ser abordado com criatividade. Navickaitè-Martinelli ressalta que a partitura é meramente uma estrutura abstrata, que não transmite a realidade acústica da peça e que, portanto, é natural que qualquer performance musical pressuponha uma interpretação, uma modificação individual do sistema notado de forma diferente (*op. cit.*, p. 108 e 109).

Navickaitè-Martinelli (*Ibid.*), ainda questiona o uso do termo “mediador” para o performer/intérprete, afirmando que o papel deste não é passivo como o termo implica e, sim, que o executante passa por um processo complexo e elaborado antes de a obra escrita chegar aos ouvintes. Na interpretação de uma obra, as

ideias, *insights* e convicções do intérprete são construídos e não se trata de uma mera reprodução da obra notada. Navickaitè-Martinelli aponta que, depois de escutar diversas interpretações diferentes da mesma música, parece ser evidente que cada uma delas oferece uma nova perspectiva para a obra musical, além de sonoridade, estilo e significado.

Outras pesquisas também abordam os aspectos que diferenciam performances e estilos de artistas (REPP, 1992; WIDMER, 2003). Por exemplo, Gabrielsson e Lindstrom (2001) ressaltam que uma mesma peça musical pode ser executada tentando transmitir diferentes intenções expressivas, às vezes mudando drasticamente o caráter da performance. E Clarke (1999) aponta que, mesmo que um músico tente tocar algo com exatidão metronômica, algo da sua individualidade de *timing* e fraseado continuará soando.

Para Handel (2006), os ouvintes sintetizam automaticamente muitas propriedades acústicas, técnicas e estéticas para construir uma noção holística sobre as qualidades sônicas de uma dada interpretação. Neste mesmo sentido, Mitchell (2016) ressalta que os músicos entendem o som de intérpretes instintivamente em todos os contextos de audição e realizam avaliações sobre a performance e o executante instantaneamente (ver também DAVIDSON e COIMBRA, 2001; STANLEY, BROOKER e GILBERT, 2002; SMITH, 2004; MITCHELL e KENNY, 2008). No entanto, uma dificuldade apontada em pesquisas sobre expressividade envolve a complexidade com que ouvintes descrevem suas percepções sobre uma dada performance musical. Alguns estudos apontam que ouvintes demonstram conhecimento tácito sobre a qualidade do som de diversos intérpretes, no entanto, a dificuldade se encontra no uso limitado de termos que são utilizados para descrever *como* eles percebem cada interpretação (DAVIDSON e COIMBRA, 2001; KENNY e MITCHELL, 2006). Há pesquisas que apontam que até *experts* apresentam dificuldades para estruturar suas avaliações sobre o som e que podem ser influenciados pela aparência do intérprete (DAVIDSON e COIMBRA, 2001; STANLEY *et al.*, 2002; MITCHELL e KENNY, 2008; WRIGLEY e EMMERSON, 2013).

Mitchell (2016) aponta que a atividade de escuta *expert* é essencial para a profissão do músico uma vez que o som é o principal elemento na mente de ouvintes ao avaliarem performances de alguma forma. Contudo, a autora ressalta

que a avaliação sonora realizada por ouvintes é difícil de quantificar e qualificar (2016, p. 11). Ademais, a autora também argumenta que pouco se sabe sobre os processos perceptivos que ouvintes competentes usam para distinguir um artista do outro. A dificuldade está no uso limitado dos descritores para expressar aquilo que escutam cada indivíduo (DAVIDSON e COIMBRA, 2001; KENNY e MITCHELL, 2006). Além disso, há situações de exame público em que são observadas, por exemplo, maneiras de se vestir, bem como modos genéricos de expressão pessoal, ao invés de descrever qualidades sônicas (DAVIDSON e COIMBRA, 2001). Estudos também demonstraram que avaliadores em situação de concursos públicos são influenciados pelas maneiras que os intérpretes se portam no palco (PLATZ e KOPIEZ, 2013) assim como a maneira como o artista interage com seu público (WAPNICK, MAZZA e DARROW, 1998).

Wrigley e Emmerson (2013) investigaram formas de melhorar a qualidade da avaliação da performance musical em nível superior de música. Neste estudo, foi analisado um total de 655 relatórios escritos advindos de exames departamentais de instrumentos (154 relatórios dos examinadores de piano; 205 relatórios de examinadores de cordas; 218 relatórios dos examinadores de instrumentos de sopro e 78 examinadores de voz). Constatou-se que os examinadores, em cada família de instrumentos, utilizaram parâmetros musicais como ritmo, andamento, tom, frase, articulação e dinâmica, por exemplo, e apresentaram como descritores termos como “excelente”, “forte” e “longo”, por exemplo. Havia outros temas que refletiam conceitos musicais mais gerais, tais como clareza, contraste, refinamento, confiança, sensibilidade e segurança, e termos também não musicais como "sucesso", "apropriado", "qualidade" e "problemas". De acordo com Wrigley e Emmerson (2013), embora os professores compartilhassem alguns conceitos e descritores principais de avaliação performática, os resultados demonstraram que, mesmo estes profissionais tiveram, em discussão com seus pares, dificuldades de verbalizar seus próprios critérios (de apreciação) e avaliação sobre as performances observadas.

De acordo com a literatura, há evidências de que ouvintes podem ter uma dependência inconsciente sobre os aspectos visuais da performance para identificar artistas (MITCHELL e MACDONALD, 2014) e avaliar suas performances (PLATZ e KOPIEZ, 2012; TSAY, 2013). Tsay, (2013) investigou, ao longo de sete experimentos, o impacto das informações visuais no julgamento de especialistas e

sua validade preditiva para obter resultados de performance no domínio da música. Os participantes relataram consistentemente que o som era a fonte mais importante de informação na avaliação da performance musical. No entanto, os resultados demonstraram que estes realmente dependiam principalmente de informações visuais ao fazer julgamentos sobre performances musicais. Os participantes selecionaram de maneira confiável os vencedores de competições de música ao vivo com base em gravações de vídeo silenciosas, mas nem os iniciantes nem os músicos profissionais foram capazes de identificar os vencedores com base em gravações de som ou gravações com vídeo e som. Os resultados destacam nossa dependência natural, automática e inconsciente dos indícios visuais. A predominância da informação visual emerge em dado grau que acaba excedendo em carga sensorial e perceptiva em relação à informação auditiva, mesmo quando o som é conscientemente valorizado como o conteúdo principal do domínio.

Juslin (2013) desenvolveu um modelo (Figura 2) sobre o processo de avaliação estética da escuta³. De acordo com esse modelo, primeiramente o ouvinte adota uma "atitude estética" e então as informações sobre eventos musicais são canalizadas através da percepção, cognição e emoção do ouvinte. No entanto, o autor aponta que a maneira com que essas percepções influenciam o julgamento estético, depende dos critérios individuais do ouvinte e o peso que o indivíduo dá a eles. Se a avaliação resultar em uma música muito boa, por exemplo, uma emoção (como admiração) será despertada. Assim, o modelo presume que avaliação estética, preferência e emoção são parcialmente independentes. Com a finalidade de investigar os critérios estéticos, Juslin *et al.* (2015) testaram o modelo com dois grupos de indivíduos ouvindo diversas peças musicais e avaliaram os estímulos em oito escalas: sete envolvendo vários critérios estéticos (como beleza, originalidade, expressividade, habilidade, emoção, mensagem e representatividade) e uma sobre a avaliação estética geral da peça. Nesse estudo, foi concluído que as avaliações são sistemáticas e pessoais pois os ouvintes têm formas singulares de escutar, interpretar e experimentar música esteticamente. Juslin *et al.* (*opus cit.*) concluíram que as formas de envolvimento com o valor estético podem ser modeladas através de uma abordagem idiográfica.

³ "O termo "avaliação estética" é utilizado em referência à avaliação subjetiva de uma peça musical como arte, baseada em critérios subjetivos individuais (JUSLIN, 2013, p.236).

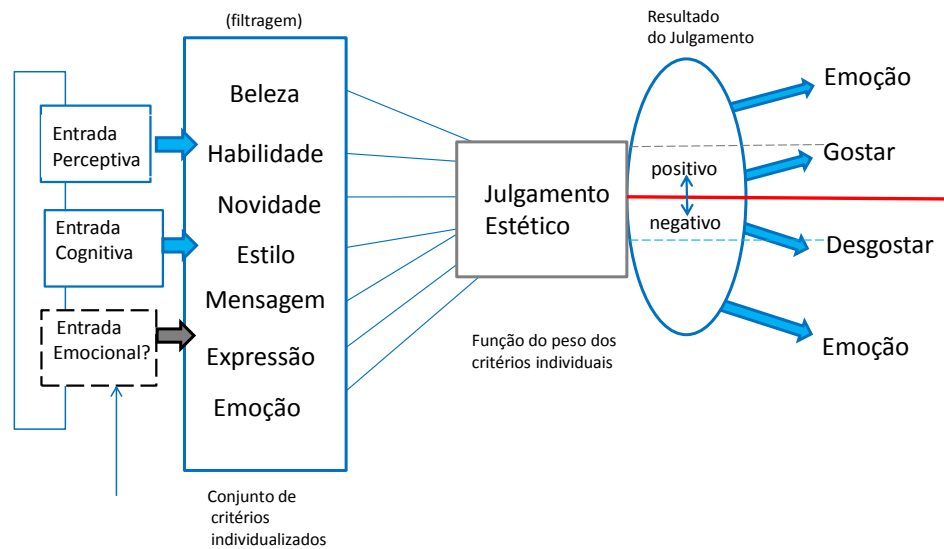


Figura 2: Descrição esquemática do julgamento estético no processo de escuta da música (traduzido de JUSLIN, 2013, p. 248).

Daynes (2010) investigou os efeitos da familiaridade nas respostas dos ouvintes à música tonal e atonal. No estudo foi utilizado métodos mistos em uma perspectiva longitudinal para permitir o acesso ao processo de familiarização ao longo das escutas. Dezenove estudantes participantes (10 músicos, 9 não músicos) usaram mecanismos quantitativos e qualitativos de autorrelato para registrar suas respostas emocionais à música de Clementi, Schoenberg e Berio durante um período de familiarização de duas semanas. Os resultados sugeriram que, com maior familiaridade, os participantes demonstraram maior entendimento da estrutura musical e maior conscientização dos detalhes da música que foram identificados pelos participantes através de gatilhos emocionais. Portanto, havia evidências para aumentar a antecipação de eventos emocionais com a familiaridade.

1.4 Concepções e crenças sobre ensino e aprendizado da expressividade musical

Karlsson e Juslin (2008) investigaram a prática de ensino instrumental focalizada na expressão e na emoção, concluindo que o foco de ensino reside principalmente na técnica e na decodificação primária da partitura escrita. Embora possa haver diferença entre os professores investigados, as características comuns reveladas apontam para uma falta de metas claras, tarefas específicas e ensino sistemático de padrões com vistas a desenvolver a comunicação da expressão e da emoção.

Outra questão acerca da expressividade envolve o aprendizado. Juslin e Persson (2002) alegam que professores de instrumento carecem de uma teoria que fundamente a expressão na execução e interpretação. Juslin *et. al.*, (2004) realizaram uma pesquisa sobre o ensino da expressividade sobre os estudos de expressividade (da música ocidental entre o século 18 até o presente). Eles citam alguns mitos sobre expressividade que podem ter gerado um impacto negativo para o ensino da expressão: a) expressividade é uma entidade completamente subjetiva que não pode ser estudada objetivamente; b) você deve sentir a emoção para poder transmitir aos seus ouvintes; c) entendimento explícito não é benéfico para aprender expressividade; d) emoções expressadas em música são muito diferentes das emoções do dia a dia; e) habilidades expressivas não podem ser aprendidas. Juslin, *et al.* (2004), pesquisaram o feedback de aprendizado da expressividade musical. Os autores destacam que estudos sobre o ensino de expressividade foram pouco abordados, e que o ensino da expressão parece estar relacionado às tradições e teorias populares, ao invés de conhecimento empiricamente validado.

Lindström *et al.* (2003) aplicaram um questionário para 135 estudantes de música clássica e jazz em três conservatórios europeus visando estudar a questão da aprendizagem da expressividade em performance musical. O questionário foi construído a partir das próprias definições de "expressividade" dos alunos. Os participantes relataram gastar em média 51% do tempo de prática trabalhando em questões expressivas, e os alunos mais velhos despendiam mais tempo ainda nestes aspectos. Com base nas experiências dos alunos, estes foram solicitados a classificar as seguintes estratégias comuns para o ensino da expressividade, de acordo com eficácia: metáforas, modelagem auditiva e emoção sentida. Todos os alunos tiveram experiência de, pelo menos, um dos três procedimentos e os resultados mostraram que o uso de metáforas foi classificado como mais eficaz para

46% dos entrevistados, seguidos de emoção sentida (36%) e modelagem auditiva (15%).

Bonastre e Timmers (2019) investigaram as crenças e conceituações que os alunos mantêm em relação à expressão musical e como eles diferem dependendo do contexto educacional (amostra de 79 estudantes de música do ensino superior do Reino Unido e 117 espanhóis). Os resultados indicaram concordância, mas também várias diferenças significativas entre as amostras. Os estudantes do Reino Unido endossaram a idéia mais fortemente de que o contexto musical (ou seja, peça e instrumento) influencia a expressividade e a escolha da estratégia de ensino, enquanto os estudantes espanhóis vinculavam a expressividade mais fortemente a determinadas características emocionais da música. Ambos os grupos consideraram o uso da explicação técnica como o melhor método para o ensino da expressividade, enquanto a modelagem foi considerada a pior. Por outro lado, eles concordaram que a escolha da abordagem de ensino deve depender da idade do aluno, sendo preferida a modelagem para jovens. Esses resultados destacam diferenças no entendimento de expressividade musical em debates acadêmicos sobre expressividade emocional versus estilística.

Apesar das evidências indicando que a expressividade emocional nas situações de performance pode ser efetivamente aprendida e ensinada (por exemplo, MEISSNER e TIMMERS, 2018), estudos mostraram que a expressividade é frequentemente considerada, por alguns, um talento inato presente em vários graus (CHAFFIN e LEMIEUX, 2004; WILLIAMON; 2014). Além disso, concepções de ensino e aprendizagem acerca de expressividade presentes na literatura argumentam que: (i) a idade do aluno afeta a maneira de estudar expressivamente uma peça e os idiomas dos termos expressivos devem ser adaptados (por exemplo, TAN, PFORDRESHER e HARRÉ, 2010 discutem esta questão); ii) o momento em que a expressividade é considerada ao se estudar uma peça afeta sua preparação (VAN ZIJL e SLOBODA, 2010 apresentam evidências disso e discutem seu significado); (iii) diferentes períodos estilísticos estão associados a diferentes elementos expressivos, e uma peça específica deve ser estilisticamente expressa (consulte, por exemplo, DAYNES, 2010 assim como SCHUBERT e FABIAN, 2014); (iv) tocar de memória afeta a expressão alcançada (CHAFFIN, LOGAN e BEGOSH, 2009, fornecem evidências da validade dessa ideia).

Bonastre, Muñoz e Timmers (2016) em um estudo sobre concepções sobre expressividade emocional e as realações com ensino e aprendizagem em uma amostra constituída de alunos e professores de piano do ensino superior espanhol, foi encontrado três fatores associados à expressão emocional diferenciando participantes que viam a expressão como algo que: (i) pode e precisa ser trabalhado (técnica expressiva), (ii) é dependente da idade e da habilidade de expressão emocional e (iii) emerge por si mesmo (auto-aprendizagem da expressividade). Professores obtiveram pontuações mais altas que os estudantes no segundo fator. As outras crenças foram mantidas por professores e alunos em graus semelhantes. Uma questão levantada nesse trabalho foi sobre até que ponto as diferenças na estrutura curricular afetam a consideração sobre expressividade e as formas de ensiná-la, e como o contexto cultural afeta as concepções sobre expressão emocional na música. Ou seja, se existem diferenças entre países, culturas ou sistemas educacionais.

Na presente revisão de literatura, o intento foi trazer tópicos que abarcassem a complexidade do fenômeno da expressividade musical. A ideia de que os ouvintes de música precisam de indícios visuais para ouvir é um aporte das evidências empíricas de pesquisas que tem implicações profundas para a profissão do músico profissional, especialmente para nos prepararmos para a formação da próxima geração de intérpretes e ouvintes especializados. Nos concursos, exames e até audições, há apresentações de artistas que realizam interpretações (ao vivo) das quais se exigem apreciações e avaliações sobre produtos e informações sônicas. A formação tradicional em música em nível de graduação raramente inclui promoção ou conscientização de recentes resultados de pesquisas empíricas (por exemplo, TSAY, 2013) e, mais importante, não os incorporaram em treinamento eficaz para estudantes de música, para equipá-los em suas carreiras musicais nas quais enfrentarão tarefas como intérpretes e ouvintes.

MÉTODO

2. MÉTODO

O presente delineamento de pesquisa fundamenta-se em métodos múltiplos (ou mistos, ou híbridos) que lidam com tomadas de decisões que vão sendo construídas em função da (e direcionamentos para a) coleta de dados, combinando abordagens qualitativas e quantitativas nas diversas fases/etapas da pesquisa (CRESWELL e PLANO CLARK, 2017).

Bryman, (2006) aponta seis aspectos para se combinar abordagem quali-quantitativa: (1) Compensação: extrair os pontos fortes de cada vertente, atenuando os pontos fracos; (2) Completude: busca por uma visão mais abrangente do objeto; (3) Utilidade: ser útil para certa população (finalidade pragmática); (4) Credibilidade: intensifica a integridade dos dados, tendo em vista a complementaridade das perspectivas (não conflitantes); (5) Diversidade de perspectivas: combinar a perspectiva dos participantes e do pesquisador através de pesquisas qualitativas e quantitativas, respectivamente, e (6) Triangulação (ou maior validação): os resultados de uma vertente podem ser corroborados por uma outra vertente. O presente delineamento envolveu três fases de pesquisa, esboçadas na Figura 3.

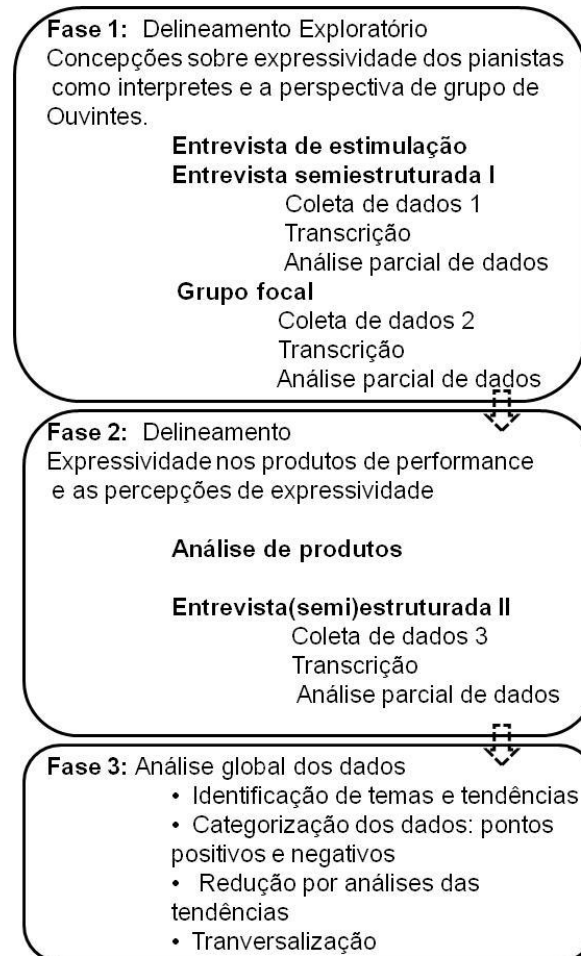


Figura 3 - Delineamento global da Investigação. Fase 1: Concepções sobre expressividade dos pianistas como intérpretes. Fase 2: Expressividade nos produtos de performance e as percepções de expressividade. Fase 3 Análise global dos dados.

A investigação contou com três fases, conforme a Figura 3, a saber: na Fase 1 foi esboçada as estratégias de um delineamento exploratório que visou um mapeamento preliminar do objeto de pesquisa; na Fase 2 houve a reformulação final das estratégias metodológicas, visando incluir dados numéricos (análise de produtos das performances) e dados advindos das entrevistas focando na percepção dos ouvintes sobre um mesmo estímulo interpretado por três pianistas. Assim que todos os dados verbais (percepções de ouvintes) foram coletados, foi iniciada a fase de análise dos dados, aqui denominada de Fase 3 (Figura 3). A seguir serão detalhados todos os procedimentos metodológicos na íntegra.

2. 1 O mapeamento da população de pianistas e disponibilização de registros de performances públicas

Em um mapeamento preliminar para esta investigação foram contatados 22 pianistas da região Sul do Brasil. Os critérios para a constituição da amostra foram: (i) alunos de graduação em música - bacharéis em piano ou pós-graduandos em Práticas Interpretativas/piano (mestrado e doutorado) em uma mesma universidade; (ii) ter um vídeo disponível através da plataforma digital *youtube*, em que interpretam uma obra brasileira em recital ao vivo; (iii) ter realizado apresentações musicais com frequência mínima de 2 recitais por ano no período de gravação do vídeo para que pudessem responder a perguntas envolvendo expressão de ideias e comunicação com o público.

A ideia inicial constituiu-se em estudar a expressividade musical para pianistas no contexto de uma obra musical já estudada e apresentada publicamente. Restringimos as gravações para exclusivamente peças de compositores brasileiros para que assim fosse possível delimitar um tipo de repertório comum, mesmo que as obras em seu conjunto pudessem apresentar uma diversidade de formatos estruturais. Ao nosso conhecimento, esse tipo de pesquisa ainda não foi realizado em contexto de obra musical brasileira. Delimitamos a circunstância de performance pública pois, assim, os participantes entrevistados estariam referindo-se a um produto musical já concebido e construído previamente. Assim, como intérpretes, eles poderiam trazer evidências sobre questões relativas a expressividade na performance musical.

Dentre 22 músicos contatados (graduandos e pós-graduandos), 12 pianistas pós-graduandos se encaixaram nos critérios estipulados. Assim, esses foram selecionados por atenderem a todos os critérios preestabelecidos. Uma vez que somente um aluno de graduação em música disponibilizou um vídeo dentro dos parâmetros indicados, dispensamos esse participante pois ele seria o único não pertencente ao nível de pós-graduação.

A Tabela 1 apresenta algumas informações sobre os pianistas entrevistados envolvendo idade, nível acadêmico e data da realização do recital em que a obra brasileira requisitada foi gravada.

Tabela 1 - Informações sobre os entrevistados e obras enviadas.

Pianista	Idade*	Nível acadêmico	Registro de performance disponibilizado	Data do recital
1	29	Do	<i>Estrela Brilhante</i> de Ronaldo Miranda	16/10/2012
2	52	Do	<i>Suíte Brasileira n.º. 2</i> de Lorenzo Fernandes	25/10/2016
3	27	Do	<i>Três estudos em forma de sonatina</i> . Op. 62 de Lorenzo Fernandes:	24/09/2015
4	32	Do	<i>Prelúdio (Cantilena) e Fuga (Marcha-Rancho)</i> de Edino Krieger:	22/10/2014
5	30	Me	<i>Ciclo Nordestino n.º1 e n.º. 3</i> de Marlos Nobre	18/10/2011
6	36	Me	<i>Dança dos Botocudos</i> de Francisco Mignone	14/05/2010
7	29	Do	<i>Sonata n.º. 4</i> de Claudio Santoro	30/09/2015
8	26	Do	<i>Suíte Floral</i> de Villa-Lobos	05/11/2013
9	25	Me	<i>Estrela Brilhante</i> de Ronaldo Miranda	12/02/2015
10	25	Me	<i>Suíte para Piano n.º. 2 – Nordestina</i> de Guerra Peixe:	23/10/2016
11	51	Do	<i>Peças de Carnaval das Crianças</i> de Villa-Lobos	27/11/2012
12	24	Do	<i>Prole do Bebê n.º. 2</i> de Villa-Lobos	22/10/2013

Me = Mestrando; Do = Doutorando; * = idade do participante na época da entrevista.

De acordo com a Tabela 1, a amostra ofereceu vídeos com performances de obras de diversos compositores como Villa-Lobos, Ronaldo Miranda, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandes, Cláudio Santoro, Edino Krieger e Guerra-Peixe. Entre essas gravações, constatamos duas performances de *Estrela Brilhante* de Ronaldo Miranda realizadas por dois pianistas diferentes. Este fato pareceu-nos interessante a ser explorado em uma fase subsequente desta pesquisa.

2.2 Perspectiva de expressividade do pianista a partir de obra realizada em recital público

Após obter e escutar as 12 gravações selecionadas, foi considerado que seria fundamental relacionar as questões da entrevista semiestruturada com as performances oferecidas como produtos a serem observados. Este tipo de entrevista é constituído de uma série de perguntas abertas, feitas verbalmente em uma ordem prevista, mas na qual o pesquisador pode acrescentar perguntas de esclarecimento (LAVILLE e DIONNE, 1999, p. 188).

Portanto, antes de cada entrevista, o vídeo da apresentação dos participantes foi assistido. Esta estratégia de pesquisa denomina-se entrevista por estimulação de recordação e consiste em uma técnica em que o entrevistado é incentivado a refletir sobre sua atuação, suas escolhas e decisões (vide, por exemplo, AMADO e VEIGA SIMÃO, 2013). Para observação dos vídeos, foi utilizado um *Surface Pro 3* da *Microsoft*.

Para o objeto desta pesquisa, considerou-se importante refletir sobre uma apresentação pública uma vez que, por serem situações comuns para o instrumentista, estas poderiam trazer indícios mais consistentes sobre questões de expressividade. Em uma performance pública, o instrumentista acaba tendo que lidar com situações previstas e imprevistas, enfrentando o fenômeno da performance em toda a sua complexidade. Por isso, foi importante para o contexto desta investigação que o pianista relembresse dos detalhes de sua performance musical gravada, através da recordação de sua apresentação em vídeo contendo sua interpretação ao vivo.

A situação de coleta ocorreu em uma sala contendo um piano acústico e os participantes foram informados que poderiam tocá-lo para exemplificar ou explicar algum aspecto relevante de seu posicionamento em relação à expressividade na performance. Porém, apenas dois pianistas utilizaram o instrumento para ilustrar argumentos de maneira superficial. Nestes encontros, antes de qualquer procedimento, foi explicado aos participantes que o foco da pesquisa estava relacionado com a expressão musical. Além disso, comunicamos que os participantes seriam considerados anônimos para que suas respectivas identidades fossem preservadas.

O Quadro 1 apresenta os tópicos e conteúdos abordados na entrevista semiestruturada I.

Quadro 1 - Tópicos e conteúdos relacionados à expressividade abordados na entrevista semiestruturada I

Expressividade	Conteúdo Potencial
Concepção pessoal	Maneira de conceber (de maneira genérica e na obra estudada); relação com o texto (obra) e/ou com o intérprete; poder de explicação sobre a questão; aspectos considerados e não mencionados.
Fatores influentes	As relações entre contexto; preparação; orientação; autoconfiança; modo aparente de ser; personalidade; identidade.
Fatores intervenientes	Presença do público/plateia; humor do momento; problemas de saúde.
Relação com aprendizagem	Crenças sobre aprendizagem (facilidade/dificuldade em aprender); formas de construção na preparação.
Relação com obra estudada	Lembranças da situação: partes com maior confiança ou de passagens problemáticas ainda não totalmente resolvidas.
Pontos fortes e fracos percebidos no registro	Perspectiva pessoal sobre atuação.
Repertório prévio estudado	Aprendizagem e vivências prévias.

Os tópicos apresentados no Quadro 1 ilustram esquematicamente as categorias abordadas, assim como o potencial conteúdo a ser extraído de cada questão. É importante ressaltar ainda que os encontros abordaram aspectos relacionados não só com a performance gravada, mas também em relação à

expressividade de maneira geral, formas de entendimento ou mesmo crenças sobre expressividade em música e como cada participante lidava com esse aspecto em uma dada performance pública. As mesmas perguntas (vide apêndice 1) foram realizadas aos 12 participantes e a duração destes encontros ocorreu entre vinte minutos à uma hora e meia, de acordo com a necessidade de cada um. As entrevistas foram gravadas em uma câmera filmadora *Sony HDR-CX43* para serem transcritas posteriormente em sua integralidade.

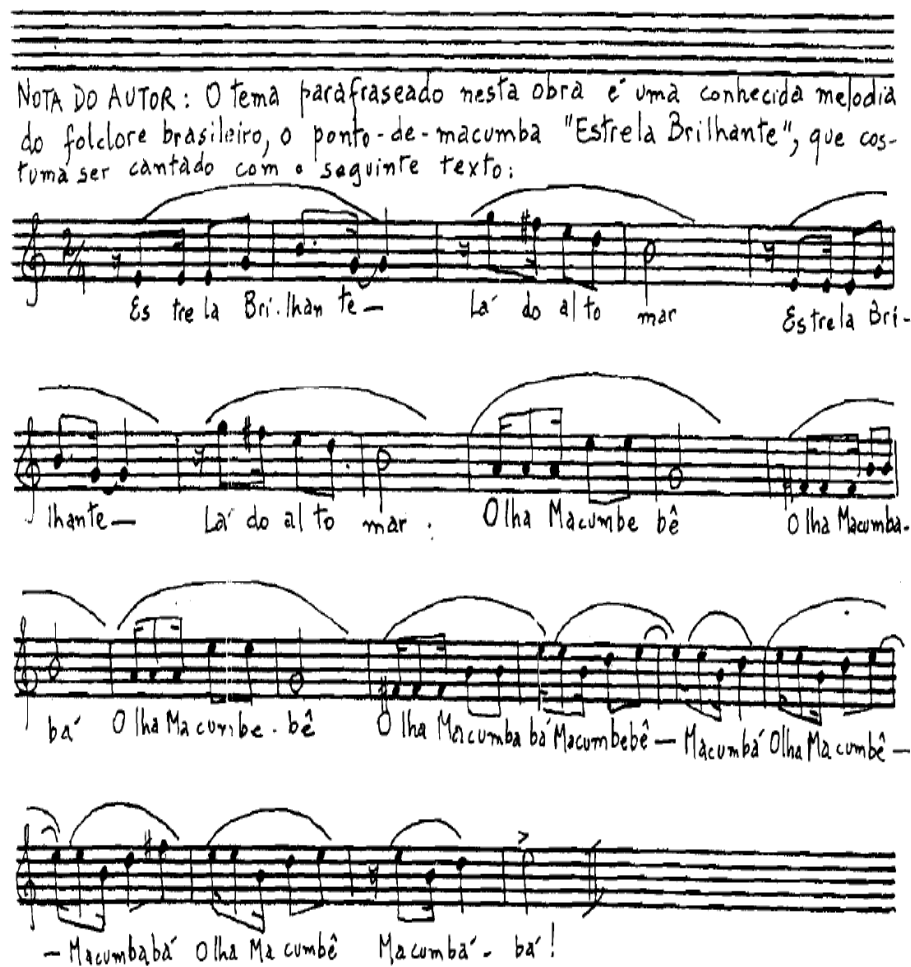
2.3 Redefinição de estímulos e amostra: registros de uma mesma obra (*Estrela Brilhante*) por dois pianistas e grupo de ouvintes

A escolha das interpretações da obra *Estrela Brilhante* de Ronaldo Miranda se deu pela existência de duas gravações por intérpretes distintos (vide Tabela 1, p. 38). Esse fato pareceu-nos interessante a ser explorado, pois ao assistir as duas performances, foram observadas que ambas soavam de maneiras distintas em função de diferenças entre as decisões/realizações interpretativas (variações diversas sobre os parâmetros expressivos). Além disso, pensou-se ser possível contrapor as considerações abordadas nas entrevistas sobre as performances da obra por dois pianistas com suas próprias concepções acerca da música, como e o que expressar musicalmente.

As imagens da partitura de *Estrela Brilhante* nesse trabalho foram disponibilizadas pelo compositor, Ronaldo Miranda. A partitura foi solicitada para se ter uma versão fiel da música para ser utilizada nos exemplos deste trabalho. As imagens correspondem ao manuscrito original digitalizado. Essa partitura se encontra no Banco de Partituras da Academia Brasileira de Música e é a versão que o compositor utiliza e autoriza.

O compositor insere na partitura uma nota onde explica que o tema utilizado na obra é uma melodia do folclore brasileiro com o mesmo título: *Estrela Brilhante*. Ele transcreve a melodia juntamente com o texto da canção como pode ser visualizado na Figura 4:

NOTA DO AUTOR: O tema parafraseado nesta obra é uma conhecida melodia do folclore brasileiro, o ponto-de-macumba "Estrela Brilhante", que costuma ser cantado com o seguinte texto:



Es tre la Bri.lhan te - Lá do al to mar Estrela Bri-
lhante - Lá do al to mar. Olha Macumbe bê Olha Macumba.
ba' Olha Ma cumbe. bê Olha Macumba bá Macumbê - Macumbá' Olha Ma cumbê -
Macumbá' Olha Ma cumbê Macumbá' - ba'!

Figura 4 - Tema de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda, conforme manuscrito original digitalizado.

Ainda na Fase 1 deste delineamento procurou-se explorar expressividade sob o ponto de vista de um grupo de ouvintes. Desta forma, foi escolhido o Grupo Focal como técnica de pesquisa. Nesta técnica a coleta de dados ocorre através do diálogo e da discussão entre os participantes de acordo com suas perspectivas e experiências sob supervisão de um ou mais moderadores (GIBBS, 1997; MORGAN, 1997). O grupo focal foi selecionado por ser uma técnica flexível, possibilitando ao moderador incentivar a discussão entre participantes, a partir de um roteiro de questões norteadoras com certa flexibilidade para a inclusão de temas não previstos, mas considerados potencialmente relevantes a serem abordados.

O grupo focal envolvido nesta pesquisa contou com três integrantes, Participante 1 (P1), Participante 2 (P2) e Participante 3 (P3), os quais eram pianistas e pós-graduandos (doutorandos) em música/piano. Estes músicos foram

selecionados como amostra dentre os participantes entrevistados anteriormente sobre expressividade musical.

Foram realizados dois encontros com este grupo focal, com uma semana de intervalo entre estas seções. Na primeira reunião foi-lhes explicado a finalidade desta parte da pesquisa e que seriam realizados dois encontros para que pudessem escutar e discutir sobre os aspectos expressivos de gravações de uma mesma obra. Dessa forma, os participantes apontaram o que gostaram, o que não gostaram e quais suas primeiras impressões em termos de expressividade nas gravações apresentadas como estímulo.

Após os esclarecimentos sobre os encontros, os participantes receberam cópias da partitura para utilizarem durante a reunião, assim os ouvintes escutaram a obra com a partitura para que tivessem uma ideia melhor da obra e sua estrutura musical. Após a finalização das discussões as partituras foram recolhidas nos dois encontros.

Antes de dar início as coletas, o modo de apresentação do estímulo foi discutido. Optou-se pela utilização somente do áudio das gravações, descartando-se o vídeo nesse momento. Isso foi decidido pois o pianista poderia ser reconhecido pelos ouvintes através de vídeo e argumentamos que isso poderia influenciar as considerações dos participantes no grupo focal. Outro fator decisivo para não utilização de imagem foi a questão de estereótipo, uma vez que segundo (McPHERSON e SCHUBERT, 2004) o sexo e a etnia podem induzir de alguma forma na avaliação dos ouvintes. Portanto, o gênero dos pianistas que interpretaram e gravaram Estrela Brilhante não foi mencionado para os participantes do grupo focal. E para mantermos o anonimato desses intérpretes, os denominamos como Pianista A (PA) e Pianista B (PB).

No primeiro encontro com o grupo focal a gravação de PA foi utilizada para a discussão e no segundo, a de PB. Além disso, os participantes do grupo focal solicitaram a audição de PA novamente no segundo encontro. Nesta etapa, procuramos verificar como esses músicos perceberam as questões acerca do fenômeno da expressividade em gravações de áudio (*live*) realizadas por estudantes em recital. Os participantes discutiram acerca dos pontos positivos e negativos observados em termos de expressividade nas performances escutadas. E esses ouvintes, sem serem influenciados com perguntas de moderadores, passaram a

dialogar sobre as decisões acerca das duas interpretações sobre um novo ponto: a natureza expressiva distinta percebida em cada um dos intérpretes.

Cada encontro realizado com esse grupo focal levou cerca de uma hora de duração e os diálogos foram gravados a fim de serem analisados posteriormente em profundidade.

2.4 A opção de um terceiro registro de performance de *Estrela Brilhante*

Através do contato com o compositor, solicitamos a ele que nos enviasse gravações da obra que estivessem disponibilizadas na plataforma digital *youtube*. A partir daí, selecionamos uma terceira interpretação ao vivo de *Estrela Brilhante*. Decidimos, portanto, analisar três interpretações: as duas performances utilizadas na Fase I da pesquisa com o grupo focal e uma das gravações que foi enviada pelo compositor. Para anonimato dos pianistas, nessa parte da pesquisa esses intérpretes foram renomeados como Pianista A (PA), Pianista B (PB) e Pianista C (PC).

Para a análise, realizamos o recorte de uma parte significativa da obra. O excerto selecionado foi escolhido por representar o tema folclórico de “Estrela Brilhante”. Esse trecho compreende 20 compassos (números 08 a 27) em cinco sistemas, com indicação de *malemolente* e metrônomo em 76 por semínima. Além disso, com esse excerto também foi possível realizar comparações entre as interpretações dos três pianistas, pois essa seleção apresenta várias possibilidades de variações expressivas, bem como variedade de indicações feitas pelo compositor. Ademais, esse fragmento da obra também viabilizou analisar e comparar como os pianistas lidaram com o *timing* entre as finalizações e inícios de frases, assim como a repetição destas. A partitura do trecho pode ser visualizada na Figura 5:

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of music. Each system is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes various dynamic markings: *mf*, *pp*, *f*, *mp*, and *ff*. There are also performance instructions such as *a tempo* and accents (>). The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain complex chordal structures. A page number '- 3 -' is centered between the second and third systems.

Figura 5 - Recorte da partitura do tema de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda, compassos 8- 27.

Para a elaboração das análises de dados dos produtos das performances (tema de Estrela brilhante, compassos 8 a 27) foram utilizados alguns softwares como o *Sound Forge 12.0*, *Sonic Visualiser*, *Finale* e *Excel*. A utilização dessas

ferramentas possibilitou a captação de informações relacionadas às escolhas interpretativas de forma mais precisa.

O *Sound Forge 12.0* foi utilizado para a realização da seleção e recortes de áudio das gravações de Estrela Brilhante. Esse software foi utilizado por possibilitar uma ferramenta de corte com precisão. Através do *Sonic Visualiser* puderam-se verificar as oscilações de andamento detalhadamente em cada interpretação. Além disso, as escolhas de tempo e contrastes do fluxo contínuo nas três performances puderam ser analisadas e comparadas. Durante a análise dos dados apresentados pelo *Sonic Visualiser*, as ondas sonoras foram observadas e as gravações foram sempre escutadas simultaneamente para evitar erros. Segundo Cook e Leech-Wilkinson (2009), envolver tanto olhos como ouvidos ainda parece ser o método mais seguro para realização desse tipo de análise de andamento com observação de pulsos (*beats*) e ondas sonoras. As numerações referentes as oscilações de tempo apresentadas no *Sonic Visualiser* (tempos fortes) foram tabeladas no *Microsoft Office Excel*. Para observação de quanto tempo foi levado de um tempo forte para outro, subtraímos o valor apresentado no tempo x pelo valor anterior y ($T_2 - T_1$; $T_3 - T_2$, por exemplo). O resultado envolve o valor da unidade temporal (aqui preestabelecida como a unidade de tempo, ou seja, a semínima) que cada intérprete levou para executar o trecho de Estrela Brilhante. Dessa forma, os valores resultantes dessas subtrações foram selecionados para a elaboração das imagens em gráficos com o *Excel*.

2.5 Perspectivas sobre expressividade a partir dos modos de escuta e apreciação analítica

Devido ao nível de complexidade envolvendo aspectos vinculados à expressividade musical, após a análise objetiva de gravações, foi decido realizar mais uma etapa de entrevistas. Essas entrevistas foram pensadas para alcançarmos melhor entendimento de como um aspecto subjetivo como expressividade é tratado por uma população de pianistas como ouvintes. Mais especificamente, o objetivo dessas entrevistas foi compreender como questões relacionadas à expressividade são percebidas em três interpretações de Estrela Brilhante.

Para a realização desta etapa, utilizamos os dois estímulos discutidos na primeira fase pelo grupo focal e adicionamos um dos registros de performance indicado pelo compositor.

Realizamos as entrevistas com estudantes/pianistas que ainda não conheciam o objetivo, os métodos dessa pesquisa e as gravações para que não fossem influenciados de alguma maneira. Nessa etapa também contamos com graduandos em música além de estudantes de pós-graduação. Ao todo foram 12 entrevistados, sendo seis alunos do curso de bacharelado em piano e seis mestrandos e doutorandos em Práticas Interpretativas - Piano. Estes participantes foram denominados Ouvintes e também foram chamados de O1, O2, O3, O4, O5, O6, O7, O8, O9, O10, O11 e O12.

A Tabela 2 apresenta a idade, nível acadêmico, ano/semestre que cursavam durante a época das entrevistas e a duração da entrevista.

Tabela 2 - Participantes das entrevistas - fase 2

Pianista	Idade*	Nível acadêmico	Ano/semestre	Duração da Entrevista
O1	26	Do	1º ano	55min
O2	21	Gr	7º semestre	1h13min
O3	26	Do	1º ano	1h28min
O4	19	Gr	4º semestre	52min
O5	20	Gr	6º semestre	46min
O6	37	Do	1º ano	1h26
O7	21	Gr	6º semestre	1h06min
O8	33	Do	4º semestre	53min
O9	30	Me	formada	1h12
O10	33	Do	4º ano	1h17
O11	27	Gr	8º semestre	1h26
O12	19	Gr	4º semestre	43min

Tabela 2 - Idade e nível acadêmico da população de ouvintes/pianistas. Inclusão de tempo total da entrevista com os participantes. (Gr = Graduando; Me = Mestrando; Do = Doutorando)

Durante as entrevistas, cada participante escutou o trecho nove vezes: três interpretações em três modalidades. As três interpretações são referentes às gravações do Pianista A, Pianista B e Pianista C. As modalidades envolveram três condições de escuta: áudio, áudio-vídeo e áudio-vídeo com partitura. Primeiramente, os ouvintes escutaram o recorte em áudio e após cada interpretação foram realizadas as perguntas específicas (vide apêndice 2). Nesta modalidade de escuta os participantes não foram informados que pianista ouviriam. Na segunda condição os ouvintes assistiram ao vídeo (e respectivos áudios), portanto escutaram e observaram os pianistas e seus gestos. Na terceira escuta os ouvintes tiveram acesso a partitura e ao (áudio) vídeo.

Os ouvintes foram arguidos após a escuta do trecho em todas as modalidades e interpretações. Além disso, as gravações foram apresentadas aos ouvintes em três ordens conforme a Tabela 3.

Tabela 3 - Ordem da apresentação dos registros das performances (PA – pianista A; PB – pianista B; PC – pianista C) para os ouvintes.

PA	PB	PC
PB	PC	PA
PC	PA	PB

Dessa forma, houve uma organização dos doze participantes em três grupos, para que cada ordem fosse escutada por quatro ouvintes, sendo dois graduandos e dois pós-graduandos. A tabela 4 representa a ordem de escuta dos ouvintes:

Tabela 4 - grupo de ouvintes em cada ordem da apresentação dos registros das performances.

Ouvinte	Ordem
O1	A - B - C
O2	A - B - C
O3	A - B - C
O4	A - B - C

O5	B - C - A
O6	B - C - A
O7	B - C - A
O8	B - C - A
O9	C - A - B
O10	C - A - B
O11	C - A - B
O12	C - A - B

Como se pode constatar na Tabela 4: os ouvintes O1, O2, O3 e O4 escutaram as gravações de PA – PB – PC; os participantes O5, O6, O7 e O8 seguiram a ordem de PB – PC – PA e O9, O10, O11 e O12 escutaram PC – PA – PB, totalizando 12 participantes.

Como nas entrevistas da Fase 1, estas entrevistas foram gravadas via gravador de áudio ou câmera de vídeo para serem transcritas e analisadas posteriormente. As performances foram escutadas com fones de ouvido e assistidas através de um *tablet Surface*.

Ao realizarem críticas, os ouvintes abordaram parâmetros estruturais e expressivos percebidos nas gravações. Por vezes, descreveram a forma com que escutaram tais parâmetros de maneira neutra, apenas explicando o que haviam notado. No entanto, na maior parte dos comentários, os ouvintes realizaram críticas sobre a utilização desses parâmetros, apontando pontos negativos e positivos. A incidência dos parâmetros comentados nas entrevistas foi tabulada e os comentários foram classificados como positivos (P) ou negativos (N). Ainda houve casos em que alguns ouvintes mudaram de ideia sobre um parâmetro numa segunda ou terceira escuta da interpretação. Nesses casos, o parâmetro é apresentado como positivo/negativo ou negativo/positivo, mudando-se a ordem da sigla de acordo com a crítica do ouvinte. Por exemplo, se na primeira escuta o ouvinte criticou o andamento como negativo e na segunda escuta como positivo, a sigla será N/P. Durante a escuta de PB dois participantes modificaram sua classificação mais de uma vez. Portanto, ainda há a sigla P/N/P (positivo - negativo - positivo) e N/P/N (negativo - positivo - negativo).

2.6 Análise global dos dados

Após o término de cada etapa de coleta de dados, foi realizada uma análise parcial sobre o conjunto de informações obtidas nas entrevistas. Desta forma, os materiais foram observados para que temas e tendências fossem identificadas.

A primeira fase envolveu entrevistas com 12 pianistas e um grupo focal. Através das entrevistas foi realizado um mapeamento introdutório sobre as concepções de expressividade em performance musical dos participantes assim como suas impressões como intérpretes. Os dados obtidos nestas entrevistas foram tratados com análise descritiva a partir das temáticas elencadas no Quadro 1 (p. 39). Nos encontros com o grupo focal, duas performances de Estrela Brilhante foram apreciadas e alguns parâmetros musicais foram abordados como pontos fortes ou fracos das interpretações. Essas avaliações foram observadas e a partir delas a segunda fase da discussão foi realizada.

A segunda fase da pesquisa envolveu entrevistas com outros 12 participantes sobre três performances diferentes de um excerto de Estrela Brilhante. Os dados das coletas foram organizados e tabulados, buscando-se identificar tendências em relação aos parâmetros estruturais e expressivos. A incidência sobre esses elementos foi contabilizada e categorizada como pontos positivos ou negativos para as interpretações através de quadros e gráficos. Com base nestes dados as três performances do trecho foram comparadas em termos de expressividade.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

3. Resultados e Discussão I

3.1 Os contextos das obras disponibilizadas

Durantes as entrevistas, cada pianista assistiu seu registro disponibilizado e trouxe suas referências/impressões como intérprete, refletindo sobre sua noção acerca de expressividade em performance musical. O Quadro 2 apresenta os depoimentos de P1, P2 e P3 envolvendo impressões e tentativas de aproximação sobre o que os participantes entendiam por expressividade em performance (Quadro 2).

Quadro 2- Depoimentos dos participantes P1, P2, P3 sobre obras disponibilizadas e já realizadas em situação de performance pública.

Pianistas	Obras disponibilizadas/ ano do registro	Referências e impressões como intérprete [Estimulação de recordação]
P1	Estrela Brilhante Ronaldo Miranda (16/10/2012)	Nessa música eu sabia que era uma dança... (...) ela aconteceu e estava compreensível. Eu entendi quando tinha as mudanças... mas não sei se eu entendia bem... (...) tinha as mudança de métrica e rítmica da peça que eu tentava realçar, mas eu acho que eu não fiz isso...
P2	Suíte Brasileira n.º. 2 I – Ponteio II – Moda III – Cateretê Lorenzo Fernandes (25/10/2016)	São três movimentos. A primeira diz: expressivo. Mas que tipo de expressividade, né?! Hoje eu sinto que o primeiro estava ansioso demais, poderia ter sido mais tranquilo. O segundo movimento, na parte central dele, (...) teve questão técnica de corrigir algumas notas do meio. E o terceiro movimento, eu queria tocar com a alma (...) no sentido de melancólico, mais apaixonante. [Teve] emoção e paixão! A terceira foi mais <i>swing</i> .

<p style="text-align: center;">P3</p>	<p style="text-align: center;">Três estudos em forma de sonatina Op. 62</p> <p style="text-align: center;">Lorenzo Fernandes</p> <p style="text-align: center;">(24/09/2015)</p>	<p>Pra mim, eu vejo isso como uma brincadeira, no melhor sentido da palavra. A segunda me parece mais uma canção de ninar. Mas tudo me lembra criança (...), no sentido de brincadeira, de vivacidade. O terceiro já é mais denso e o começo me remete a essa coisa assim de brincadeira de roda, de crianças cantando... tenho isso na cabeça.(...) Este é um vídeo que eu escuto e eu gosto do que eu fiz. Um ou outro erro assim... mas (...) ficaram muito bem contornados. (...) eu gosto da expressividade... [pois] todas as indicações expressivas (...), de andamento, de mudança de dinâmica... eu explorei.</p>
--	---	--

Segundo os depoimentos do Quadro 2, os três participantes comentaram suas impressões com certo distanciamento ao assistirem seus registros de performances públicas. P1 comentou sua performance de *Estrela Brilhante* de Ronaldo Miranda ponderando sobre: o que tinha como referências para performance (o fato de ser uma dança e, por isso mesmo, buscar realçar a rítmica e métrica) e o quanto havia entendido e atingido disto. Já P2, ao assistir sua performance da *Suíte Brasileira n.º. 2* de Lorenzo Fernandes, apontou a necessidade de direcionamento sobre a indicação de “expressivo” no Ponteio, sem porém explicitar suas decisões/intenções sobre esta indicação para sua performance especificamente. Este participante parece ter gostado de sua performance do Cateretê pois em seu comentário conseguiu apontar suas intenções expressivas/afetivas (com alma e melancolia, por exemplo), além de sentir-se satisfeito com as manipulações das estruturas rítmicas temporais. P3 expressou seu imaginário simbólico e expressivo para os Três Estudos (op.68) de Lorenzo Fernandes, fazendo alusão ao mundo das crianças com suas brincadeiras e a canção de ninar, manifestando também sua satisfação com suas conquistas expressivas frente as indicações de andamento e de dinâmicas.

O Quadro 3 apresenta os depoimentos de P4, P5 e P6 sobre impressões e tentativas de aproximação sobre o que esses participantes entendiam por expressividade em performance (Quadro 3).

Quadro 3 - Depoimentos dos participantes P4, P5, P6 sobre obras disponibilizadas e já realizadas em situação de performance pública.

Pianista	Obras Disponibilizadas/ ano do registro	Impressões como intérprete [Estimulação de recordação]
P4	<p>Prelúdio (Cantilena) e Fuga (Marcha-Rancho) Edino Krieger) (22/10/2014)</p>	<p>A cantiga saiu, mais na marcha tinha uma coisa ali... truncado (...) ficava difícil para minha mão. Porque as linhas da marcha-rancho... é original para cordas, não para piano. Então, tem coisas que você percebe que não é pra piano, é adaptado. (...) Talvez hoje eu fosse pensar num tempo interno mais estável e os começos de frases não tão bruscos. Um dos meus maiores desafios era fluência...mas, com isso fiquei satisfeita!</p>
P5	<p>Ciclo Nordestino nº1 e nº. 3 Marlos Nobre (18/10/2011)</p>	<p>(...) na Cantiga de Cego, tem uns clusters que ficam segurando um pouco com fermata e aquilo não fazia muito sentido pra mim. (...) descobri que ele [compositor] estava pensando naqueles cegos que ficam nas ruas pedindo esmolas com uma caixinha que na época era uma lata... e o barulho das moedas que caíam nessa lata são os clusters agudos que ele faz aqui. Então, isso abriu minha cabeça. Eu pensei nesse tipo de coisas pra obra. E a melodia que fica no meio, bem lenta, é o cego cantando para chamar a atenção das pessoas... aí fez todo sentido. Foi a peça que mais me marcou. Também o Coco.. peça do nordeste. Gostei de como fiz a questão rítmica, de mostrar caráter... capoeira.</p>
P6	<p>Dança do Botocudo Francisco Mignone (14/05/2010)</p>	<p>Pensei muito em ritmo, acentos, <i>sforzandos</i>... é o que dá a característica dela, de percussão, de música brasileira... que é a característica mais forte da peça. A questão do tempo é algo que eu precisava medir... hoje acho muito rápido... [Mais lento] daria pra mostrar mais a questão rítmica e dos acentos. Penso bem na música popular aqui... do tambor, mesmo do movimento da dança...dos índios, dos botocudos. É movimento... mais uma fantasia do Mignone do que seria essa dança do que retratando o que seria uma dança indígena.</p>

O depoimento de P4 (Quadro 3), apresentou as conquistas e problemas vivenciados no estudo do Prelúdio (Cantilena) e Fuga (Marcha Rancho) de Edino Krieger. Em função da escrita não idiossincrática para piano da Marcha Rancho

teve problemas de fluência⁴, mas comentou que o Prelúdio ‘saiu’. Esta ideia de que uma performance ‘funcionou’ (para P1), ‘saiu’ (para P4) parece ser um indício de que para o performer a expressão da peça acaba apresentando um desafio que é passar/demonstrar algo daquilo que foi preparado para o momento da performance. Esta parece ser uma forma de atingir uma primeira meta de performance para o instrumentista, ou seja, conseguir expressar a música construída, e esta depende de sua projeção em sua forma sônica, concretizando-se no momento da performance.

P5 apontou sua busca por sentido da terceira peça do Ciclo Nordestino n° 3 de Marlos Nobre (Cantiga Cega) pois como intérprete procurou conhecer as referências trazidas pelo compositor para poder entender e ampliar o imaginário pessoal. A relação simbólica, imaginária da referência expressiva em alusão ao caráter ou a maneira de cantar/entoar (‘cantiga’) surgiu como uma questão de inspiração pessoal dos pianistas.

O Quadro 4 apresenta os depoimentos de P7, P8 e P9 sobre impressões e tentativas de aproximação sobre o que esses participantes entendiam por expressividade em performance (Quadro 4).

Quadro 4 - Depoimentos dos participantes P7, P8, P9 sobre obras disponibilizadas e já realizadas em situação de performance pública

Pianista	Obras Disponibilizadas/ ano do registro	Impressões como intérprete [Estimulação de recordação]
----------	--	---

⁴ A literatura brasileira já ressaltou especificidades da escrita para piano de Edino Krieger com o violino, conforme Barankovski e Gandelman (1999, p. 29).

P7	<p>Sonata n.º 4</p> <p>Claudio Santoro</p> <p>(30/09/2015)</p>	<p>Nessa peça (...), eu pensei em criar mais [um] efeito de brincar. (...) queria que fosse percussivo [toca exemplificando] e que eu tentasse fazer isso sem ficar muito [toca mesmo trecho com gestos exagerados]... uma coisa mais séria. Era uma preocupação minha fazer com que o público ficasse atraído por aquilo. No todo é uma peça de efeito.</p> <p>Um termo pro primeiro movimento é misterioso... mas, alguma coisa mais incisiva. O segundo (...) ela é calma, tem um pico e aí morre... pra entrar no terceiro e ser uma coisa muito diferente. Me lembra uma coisa mais seresteira... uma voz acompanhada de um violão talvez. No terceiro eu queria criar efeitos a partir de elementos brasileiros de peças que eu já toquei (...) seja mais percussivo ou como bossa nova (...) quando tem algumas descidas que eu queria que soassem meio improvisado.</p>
P8	<p>Suíte Floral</p> <p>Villa-Lobos</p> <p>(05/11/2013)</p>	<p>Eu pensava nas harmonias e na sonoridade. A primeira peça é uma coisa meio bucólica... eu ficava imaginando a natureza enquanto eu tocava... uma coisa mais plácida. Tentava passar isso, mas a primeira era mais difícil pela harmonia dela. Da segunda imaginava uma senhora no campo... como se ela estivesse estendendo roupa... porque é "a garota cantadeira" o nome da parte dessa obra. (...). A terceira eu tentava passar uma coisa muito festiva... (...) Era o que eu pensava. As ideias foram claras pra mim... eu entendia, mas quando fui tocar acabei passando por cima. A última era a mais difícil tecnicamente... difícil conduzir as frases, dar sentido pra elas.</p>
P9	<p>Estrela Brilhante</p> <p>Ronaldo Miranda</p> <p>(12/02/2015)</p>	<p>Via essa obra como variações... (...) pensava em explorar mais a parte rítmica... com os baixos, dar uma gingadinha a mais... mais malandro. Pensava em dosar um pouco as agógicas porque fazia muito... mas no dia do recital consegui. Questões timbrísticas... eu buscava diferenciar a cada seção. Buscava um som brilhante até pelo título dela... fui ler sobre o que significava o título..</p>

Os participantes no Quadro 4 apontaram que relações simbólicas e formas de imaginação permearam a construção imagética de suas performances. Para P7, o clima seresteiro envolvia um certo imaginário brasileiro idealizado (ou seja, ainda na vertente muito subjetiva) que construiu para suas referências expressivas (e tácitas) da Sonata n.º. 4 de Claudio Santoro. Esta idealização parece ter trazido fontes de inspiração para construir o espírito das serestas e das canções que remete, sugerindo (pelos “picos”), uma certa ênfase para o direcionamento das frases. P8, para Suíte Floral de Villa-Lobos, imaginou uma atmosfera de uma “garota cantadeira”, dando evidências de uma intenção expressiva ao direcionamento das frases. Talvez este aspecto seja ainda latente nestes dois depoimentos e poderia ser

investigado de maneira mais ampla em pesquisas futuras. E o questionamento que surge é: até que ponto este não seria uma intencionalidade possível acerca da deliberação sobre expressividade por partes de instrumentistas?

O Quadro 5 apresenta os depoimentos de P10, P11 e P12 sobre impressões e tentativas de aproximação sobre o que esses participantes entendiam por expressividade em performance (Quadro 5).

Quadro 5 - Depoimentos dos participantes P10, P11, P12 sobre obras disponibilizadas e já realizadas em situação de performance pública

Pianista	Obras Disponibilizadas/ ano do registro	Impressões como intérprete [Estimulação de recordação]
P10	<p>Suíte para Piano n.º. 2 – Nordestina</p> <p>Guerra Peixe</p> <p>(23/10/2016)</p>	<p>Eu queria aproveitar mais os timbres, mais cores... Contrastes e precisões rítmicas. De sentir a diferença de um ritmo para o outro. Eu procurava espontaneidade. Quando eu falo em precisão é precisão de sentir... Dança tem a ver... quando você vai dançar você não pensa no ritmo da dança, é mais de sentir. Pesquisei e pensei em coisas em relação ao rubato, respiração entre frases, tempo de fermata... ou como sair de notas longas... coisas pequenas, mas que fizeram muita diferença na construção da peça. Fiz uma pesquisa sobre a busca de toque, timbre... como faria os rubatos. Como iria soar a articulação. Por exemplo, a quarta peça lembra muito violão e seresta e isso me guiou pra pensar nos rubatos em relação a harmonia, a melodia. Pensar como tradicionalmente a gente escuta esse instrumento. A segunda peça tem muitos elementos percussivos, então como vários instrumentos de percussão com timbres diferentes... como eu faria esses timbres. Como construir diferenças pra mostrar seções e frases... mudando o timbre, rubato...</p>
P11	<p>Peças de Carnaval das Crianças</p> <p>Villa-Lobos</p> <p>(27/11/2012)</p>	<p>Como é uma obra muito descritiva pelo próprio título de cada peça, já te passa imagens. Pensava em carnaval, nas peripécias de uma criança. Essa folia um pouco desregrada, não tão rigorosa. Essa imagem no geral. Eu tive bastante cuidado com os títulos. (...) Pensei em instrumentação, em uma cor para cada instrumento de orquestra (...) acrescentou para o meu imaginário. Pensei nos contrastes de dinâmicas e no controle nas dinâmicas. E nos climas de cada peça.</p>

P12	<p>Prole do Bebê nº 2</p> <p>Villa-Lobos</p> <p>(22/10/2013)</p>	<p>Eu pensava justamente nos títulos: o camundongo o boizinho e o cavalinho. Imaginava esses animais e as características deles. Eu com certeza não consegui contar isso para o público só tocando, mas eu tentava viver a história enquanto estava tocando. Mesmo que eles não conseguissem entender tudo. Mas um pouco pelo menos acho que eles entenderiam. Pelo menos por ver o título e ver as notinhas rápidas: 'ah, um ratinho" [peça 3]. O mais importante era passar a emoção aqui.</p>
-----	---	--

Além de abordar lembranças do entendimento pessoal, cada músico entrevistado abordou sua concepção sobre expressividade e como se expressar através da música. Além disso, pode-se observar que os pianistas com os quais dialogamos apontaram que para eles a expressividade engloba vários aspectos, a seguir detalhados.

3.1. 1. A questão da referência ao texto musical

Para quatro dos pianistas entrevistados a expressividade estava relacionada à estrutura musical (P3, P4, P6 e P10). Por exemplo, para P3 interpretar a estrutura da obra é relacionar-se com a maneira que o compositor apresenta o texto musical através de sua obra. Para este músico: "expressividade é você traduzir em som aquilo que o compositor deixou grafado (...) que está escrito" (E1: P3). Apesar de este testemunho sugerir também um posicionamento muito indefinido sobre expressividade, este participante pode estar levando em conta a referência à sonoridade que, por si só, relaciona-se ao fenômeno da expressividade. Este é uma perspectiva idealizada que leva em conta expressividade em termos de qualidades sônicas (DOGANTAN-DACK, 2014).

P4 afirmou já ter pensado há certo tempo sobre como definiria sua concepção de expressividade musical. Para este participante, expressão envolve certo equilíbrio entre a estrutura notada pelo compositor e sua ideia, concepção sobre essa peça, como intérprete:

Para mim, expressividade é quando junta. Quando não é mais só o compositor e nem só o intérprete. É quando se consegue achar um

meio termo entre o que o compositor quer e o que você quer dizer com aquilo... o que você pensa sobre a obra (E 1: P4).

P6 foi outro participante que afirmou que a expressividade é uma mescla entre a estrutura da música (dando exemplo do ritmo) com suas escolhas pessoais relacionadas ao som de acordo com o que o intérprete percebe como "verdade" da obra: "Expressividade é o conjunto de coisas que dá vida para a música. Como o ritmo, a sonoridade que a gente opta tirar... dentro do contexto que a gente sente que é a verdade da música" (E 1: P6).

Para P6 "verdade" parece estar associada ao contexto e estilo composicional, embora seja algo também muito pessoal, e mesmo subjetivo. P10 revelou que além da estrutura/estilo/contexto da obra precisar ser observado, é importante também ressaltar aquilo que o músico trás para obra por meio de sua interpretação: "Para mim expressividade... são duas partes. Aquilo que a peça/compositor pede... o que aquele contexto pede e aquilo que você consegue trazer. É uma junção dos dois" (E 1: P10).

3.1.2 A referência à singularidade assim como as ideias criadas pelo intérprete

Sloboda (2005) aponta que existe uma noção de que o músico (como executante) é um porta-voz fiel da mensagem do compositor, porém simultaneamente ou, por vezes, contraditoriamente, há a concepção de que o intérprete também pode criar. O autor afirma: "esta tradição estabelece que o músico tem o dever de elaborar algo novo, uma interpretação que nos permita perceber a composição através de uma luz diferente" (SLOBODA, 2005, p.233). Para Sloboda (2005) a performance pública está também atrelada ao sentido de singularidade, na medida que quando se assiste uma dada obra realizada em um recital (ou mesmo em um registro em áudio ou audiovisual) espera-se encontrar uma interpretação distinta de outra já conhecida.

Repp (1997) analisou gravações de pianistas profissionais e de alguns amadores competentes. Através desta investigação, ele averiguou que os pianistas amadores coincidem mais em relação a um tipo de interpretação média (natureza intermediária entre dois extremos) do que os profissionais. No entanto, Repp

ressaltou que alguns profissionais também tiveram a performance aproximada à média, por conseguinte, é salientado que esse tipo de interpretação (média) não é resultado de falta de habilidades ou musicalidade. Alguns profissionais têm como filosofia ser o mais fiel possível a obra musical notada. Todavia, para Repp as performances consideradas como superiores são aquelas que têm mais variações em relação às dimensões como velocidade e excesso em termos de manipulação de parâmetros expressivos; e mesmo que essas performances possam não parecer óbvias em relação ao que se vê na partitura, decisões interpretativas devem, de alguma forma, estar contidas nos moldes e limites das convenções estilísticas da obra, contexto e texto musical.

Na presente pesquisa, para todos os entrevistados (N= 12) a expressividade musical estaria atrelada as ideias pessoais criadas pelo pianista, além da conexão com seu modo de ser como aprendiz (vide SANTOS, 2007, por exemplo) e intérprete. De certa maneira, quando criamos maneiras de expressar uma dada obra musical, acabamos deixando nossa marca pessoal nesta realização e este aspecto pareceu ser importante para os doze pianistas investigados. Por exemplo, para P1:

Expressão é uma coisa que passa pelo lado pessoal. Também da personalidade, acho que tem coisas que são intuitivas. Eu acho que tem coisas que você se expressa mais que outras... Entra você pensar no tipo de ataque que você quer, no tipo de toque, em outras coisas (E 1: P1).

P2 apontou a questão durante a entrevista ao dizer que "expressividade tocando piano é colocar na sua performance algo que está no seu interior (...) o que *eu* estou sentindo (...) e eu vou expressar a minha concepção daquela obra " (E 1: P2). Para P3 a expressividade é quando, a partir do conteúdo da partitura, o intérprete consegue criar e exteriorizar ideias concebidas como performer sobre a obra: "Claro que a expressividade vai ter uma coisa tua, do intérprete. Dentro daquilo que o compositor deixou grafado você vai conseguir criar alguma coisa (E 1: P3).

Para o participante P4, a expressão em música envolve o que você entende sobre a obra de acordo com sua interpretação: "(...) o que você quer dizer com aquilo... o que você pensa sobre a obra" (E 1: P4). Para P5 a expressão em música acontece quando o intérprete consegue mostrar a sua maneira individual de tocar e "quem tu é". Como exemplo, ele comentou que o pianista pode exteriorizar essa

individualidade através do seu gestual e de como realiza o fraseado. "Expressividade para mim é falar o que tu é através da tua música. É o teu fraseado, o teu gesto, sua expressão. Expressividade é passar algo seu através da música" (E 1: P5).

Para P6 a expressividade envolve opções individuais do intérprete, e que estas são escolhidas de acordo com o contexto da obra musical em questão: "(...) a sonoridade que a gente opta tirar... dentro do contexto que a gente sente que é a verdade da música" (E 1: P6). De forma similar, o pianista P7 também comentou durante sua entrevista que a expressão envolve o seu entendimento sobre a música, a linguagem (obra/contexto/estilo) e seu lado criativo: "A expressividade passa por aquilo que você entende musicalmente, da linguagem, passa pela sua criatividade" (E 1: P7).

P8 comentou que para ele a expressividade é exteriorizar as ideias que você, como intérprete, criou:

Expressividade é a junção de vários elementos que você construiu para formar alguma coisa. (...) E também *como* você pode expressar esses pequenos elementos para formar uma ideia, um conceito... uma coisa que você como intérprete construiu. (...) Por exemplo, na música, a gente tem várias formas de expressar um caráter. A gente pode expressar um caráter através de um ritmo: fazendo mais rápido ou mais lento. A gente pode expressar através de um timbre, uma cor, uma textura, uma harmonia (E 1: P8).

Para o pianista P9 a expressividade envolve as escolhas de cada intérprete além do lado criativo de cada músico: "é a parte de decisões interpretativas que diferencia um do outro. E criar imagens sonoras. Então, isso vai de cada um. O que cada um imagina" (E 1: P9).

P10 afirmou que expressão em música é algo que deve soar naturalmente uma vez que o pianista pode mostrar seu entendimento sobre a peça e sua individualidade. Para este participante a expressividade:

É você mostrar um pouco de você dentro daquele contexto. É não ficar uma coisa ensaiada. É não ficar uma coisa forçada. É você conseguir mostrar sua cara, individual, naquele contexto. É naquele contexto ter você. Para mim isso é expressividade (E 1: P10).

Para P11 a expressividade envolveria um lado seu através da música, fazendo uma conexão entre 'como você é' (seu jeito de ser) com 'o que/como você se expressa'.

Quando eu falo com você eu expesso com meus gestos, (...) [porque] eu tento passar isso quando eu toco. Tem uma relação da minha maneira de ser com o que eu toco. Acho que quando você faz essa conexão... expressividade acaba sendo se colocar como pessoa. A minha personalidade está muito ligada a minha maneira de tocar (E 1: P11).

Para P12, a expressão está relacionada com o que o pianista percebe e pensa sobre a obra, por meio da partitura e através das suas escolhas interpretativas. Ele ressaltou que a estrutura musical da obra musical está potencialmente presente para todos, no entanto, a maneira com que você exterioriza e o que você imagina sobre a obra determinam a sua expressividade.

Acho que expressividade é o como você demonstra o que está num papel seco, sem nada. O estrutural está ali para todo mundo. Pra qualquer um ver. A expressividade vai até pelo que se imagina quando olha a partitura. Expressividade é a forma como você vai demonstrar, como você apresenta aquele material... porque a partitura em si não tem nada (E 1: P12).

3.1.3 A comunicação entre o intérprete e o público ouvinte

Outro ponto abordado durante as entrevistas em relação à concepção de expressividade foi a questão de transmitir algo que o intérprete criou/imaginou para o público ouvinte. A noção sobre expressão musical vinculada com o fenômeno da comunicação foi verificada por Benetti (2013), em uma pesquisa na qual 60% de 20 pianistas profissionais de sete países diferentes apontaram este aspecto. A partir deste dado, Benetti propôs que a expressividade traduz-se na comunicação, sendo controlada pelas habilidades do performer em disseminar "mensagem, estrutura, caráter, intenção musical e emoção" (BENETTI, 2013, p.10). Para este autor, esses aspectos são transmitidos por meio de diversos elementos que envolvem parâmetros físicos e elementos estéticos. Similarmente, Ferigato e Freire (2015), em investigação sobre a construção da performance de quatro harpistas *experts*,

observaram que em relação à expressividade, a comunicação é "o elemento principal e característico da expressividade, sendo este objetivo da performance musical expressiva de alto nível" (FERIGATO e FREIRE, 2015, p. 73).

Embora os dozes participantes da presente pesquisa declararam que a expressão estaria ligada a exteriorizar uma ideia pessoal, como mencionado anteriormente, apenas três participantes (P3, P7 e P8) apontaram comunicação com a plateia como um fator relacionado à concepção de expressividade musical. Além disso, como foi apontado por P3, a expressividade pode envolver uma ideia que o intérprete pensa em expor, porém, ela pode ou não ser percebida pelo público, ou seja, o ouvinte pode entender outra coisa sobre a mesma interpretação.

Expressão envolve uma comunicação de uma ideia, que, talvez, não sei se vai ser recebido pelo público da mesma forma como você imaginou. Porque às vezes a pessoa pode ter uma ideia diferente da obra e não estar de acordo com o que você pensa. (E1:P3).

P7 afirmou que a expressão envolve a comunicação de algo e na maneira como a obra é transmitida. Ele exemplificou dizendo que a expressividade em música é como um idioma que se não é falado com as devidas nuances, fica difícil de ser compreendido. Além disso, este participante comentou que mesmo que a obra não seja entendida (estruturalmente), no entanto, é importante exteriorizar o que se imagina sobre a música.

Comunicar algo. É como você transmite aquilo que está escrito. E como você como você fala aquilo. É como um idioma, você tem que ter aquilo no ouvido, os fonemas, ter as regras gramaticais na cabeça. Tem que ser uma coisa inteligível. Se você não fala com o sotaque mais próximo possível você não é entendido. Eu acho que é comunicar alguma coisa. Mas é a sua ideia. Passa pelo jeito que você entende a coisa... a peça, a obra. Ou o jeito que você imagina... porque às vezes você não entende. (E1: P7).

Na entrevista com o P8, o participante reiterou que a expressividade em música é a comunicação de algo que ele construiu através de vários elementos, como por exemplo, *timing* e variação na intensidade de dinâmicas. Ele ressaltou que a expressão está relacionada a exteriorizar algo do seu interior.

Expressividade é comunicação. É comunicar aquilo que você construiu. É a junção de vários elementos que você construiu para formar alguma coisa. Você pode também expressar aquilo... alguns

pequenos elementos. Expressão tem a ver com você externar aquela ideia. Uma forma de colocar para fora.... expressar alguma coisa. Mas você pode expressar isso de várias formas. (E1:P8).

Para tentar comunicar suas ideias um fator interveniente pode ser o grau de confiança que o intérprete tem no momento de sua performance. P1 abordou que a confiança pessoal e de envolvimento podem influenciar a sua maneira de se expressar durante uma performance pública.

Eu percebi que para mim, eu comecei a me expressar melhor quando eu comecei a curtir junto (tentar curtir aquilo que você está tocando no palco). Sem ficar se preocupando com 'ah, e vou errar tal coisa'. (...). . E eu acho que o medo de errar é uma das coisas que te bloqueia a ser expressivo. A medida que você se sente seguro para fazer as coisas, você consegue se expressar melhor, e você consegue se sentir mais a vontade com aquilo. Então, eu acho que é uma ligação de várias coisas. Passa pelo toque, o efeito sonoro, passa pelas suas condições técnicas para fazer aquele som que você quer, mas também passa pela sua segurança, de como você se sente a vontade para fazer aquilo. Seja segurança pelas questões técnicas, seja pelo seu entendimento da peça." (E1:P1)

P7 comentou sobre o elemento da visualização dos movimentos gestuais para intensificar uma forma de expressão e sua intencionalidade, o que, de certa forma, poderia ajudar na comunicação de ideias aos ouvintes.

Acho que o visual também influencia, porque é diferente você fazer forte [toca trecho olhando para partitura], do que você fazer [toca o mesmo trecho forte olhando para as mãos]... o olhar já dá uma atenção diferente... parece que você está mais envolvido com aquilo. E o visual, que passa pelos gestos. Escolher os gestos que você quer, e claro, o efeito sonoro." (E1:P7)

3. 1. 4 As referências aos aspectos emocionais

Para Juslin (2003) a expressão de emoções em música é algo desejado e, até mesmo, esperado de músicos e atores (p. 770). Neste mesmo sentido, conforme Sloboda (2005), muitas vezes os intérpretes tem a intenção de transmitir alguma emoção. O autor expõe três hipóteses envolvendo emoções em música, a primeira é que uma entre as principais funções da música é sugerir ou mediar uma série de

respostas emocionais. A segunda envolve a ideia de que estruturas musicais comuns têm propriedades particulares perceptíveis que suportam os padrões de expectativa subjacentes a tais emoções. E a terceira envolve a noção de que a expressividade em uma dada performance seja capaz de fazer com que as qualidades da estrutura musical se façam mais notáveis, assim ampliando o retorno quanto aos estados emocionais (*opus cit*, p. 256).

Na presente pesquisa, três pianistas, P2, P8 e P11, abordaram o conceito de expressividade levando em conta o aspecto emocional, entendido como sentimentos, humor e emoções. Citando Clarke (2002) "as particularidades expressivas de uma performance determinam características de estados emocionais, assim como características estruturais" (p. 193). Por exemplo, o participante P2 foi bem explícito quanto à sua concepção de expressividade, sendo que para ele a expressão por meio da música está relacionada a transmitir, através de sua interpretação, sentimentos e sensações, sendo estes percebidos também na obra (contexto e estrutura).

Expressividade tocando piano é colocar na sua performance algo que está no seu interior... de sentimento, de sensação mesmo. Se a peça transmite raiva... tocar pensando nisso. Mostrar isso com o instrumento. Como se estivesse falando o que eu estou sentindo (E1:P2).

P8 afirmou que através da manipulação de elementos musicais o intérprete pode construir sua interpretação. E através dessa forma de realização, uma emoção e um caráter podem ser expressos: "você pode expressar, manipulando pequenos elementos musicais, para formar uma ideia, um conceito... uma coisa que você construiu. Uma emoção, um caráter (E1:P8).

Já para P11, o lado emocional surge ao interpretar determinada obra, em conjunto com seu lado pessoal, pois para ele a expressividade envolve levar em conta suas emoções e sentimentos ao tocar.

Expressividade para mim... quando eu toco, quando eu realmente olho para dentro de mim mesma, pros meus sentimentos e emoções... lógico, vai depender muito do que eu estou tocando, mas se eu sou honesta comigo mesma, com os meus sentimentos, eu acho que isso vai se refletir na minha realização (E1:P11).

3.1. 5 Referências de imagens simbólicas e sônicas

Quatro dos participantes (P1, P7, P9 e P12) comentaram que a sua concepção de expressividade envolvia trazer a ideia de imagens (metáforas) e personagens na música a ser interpretada. Segundo Pannese *et. al.* (2016), as metáforas podem agir como uma ligação bilateral entre a percepção da música e a experiência emocional, por exemplo, contribuindo para a transição de um para o outro, assim a metáfora teria um papel de mediadora.

O pianista P1 indicou que a expressão em música envolve uma associação do som pretendido pelo intérprete com a impressão que se intenta transmitir, exemplificando que essa pode ser uma imagem. Ele apontou: "expressividade é uma combinação do som que você quer com... uma imagem, por exemplo, que você quer passar (...) é tudo um efeito que você quer causar" (E1:P1).

Para P7 a expressividade pode envolver a criação de um personagem na interpretação da obra, e está relacionada com o que a pessoa imagina sobre a música. Ele salientou a importância do envolvimento do instrumentista com a peça estudada dando um exemplo no contexto teatral, afirmando que quando há uma ligação do ator com o personagem, não há uma separação entre os dois, e a performance acaba sendo algo que faz parte de sua expressividade.

Expressividade tem a ver com o que você imagina. Acho que quando você se envolve com a peça é que nem um personagem... quando você está fazendo teatro, quando você se envolve com o personagem não tem aquela separação: é fulano que está interpretando... não, é o personagem. Então acho que a gente tem que tentar incorporar um pouco isso. Embora não tenha um personagem, mas de criar um personagem para aquela música (E1:P7).

O participante P9 indicou que a expressividade em música está relacionada às escolhas de decisões interpretativas que diferenciam um intérprete do outro. Ele exemplificou essa concepção dizendo que o intérprete pode criar imagens e "imagens sonoras" e que estas variam para cada pianista, pois vai do que cada um cria.

Acho que é a parte de decisões interpretativas que diferencia um do outro. E criar imagens sonoras. Então isso vai de cada um. O que cada um imagina. Tanto em imagens mesmo, como imagens sonoras (E1:P9).

Assim como o P9, o entrevistado P12 também salientou que a expressão envolve o que o músico pensa sobre a obra. Ele exemplificou que quando estudou "A Prole do Bebê No.2 - VI. O Boizinho de Chumbo" de Villa-Lobos, de fato imaginava um boizinho. Para este pianista, a expressividade é a *forma* como o intérprete demonstra, ressaltando que somente a estrutura da partitura não reflete esse lado da música.

Expressividade envolve até pelo que ele [performer] olha para partitura e imagina. Por exemplo, eu imaginando o boizinho [referência a "A Prole do Bebê No.2 - VI. O Boizinho de Chumbo" de Villa-Lobos]. Então a expressividade vai disso. A forma como você demonstra, como você apresenta aquele material que a partitura em si não tem nada (E1:P12).

3.1.6. Referências vivenciadas, habilidades e conhecimentos acumulados

Alguns dos pianistas comentaram que suas concepções acerca da expressividade musical também envolve certa *bagagem*, que envolve referências sobre aquilo vivenciou e acumulou. Esta concepção foi abordada por três dos participantes: P7, P9 e P12.

O P7 ressaltou a importância de referências acumuladas em sua trajetória como musicista para basear o seu tipo de expressão musical. Para este pianista, essas referências envolvem o que você já tocou, escutou e do meio em que vive. Ele afirmou que esse tipo de bagagem faz parte da expressividade de cada músico, pois é algo importante para ajudar a construir suas ideias. Por exemplo, esse participante comentou que para formar sua concepção sobre a *Sonata nº 4* de Claudio Santoro que estava estudando, utilizou outras músicas como referência. Além disso, ele ressaltou que a expressividade está associada com relações e paralelos de modos de expressão que você pode construir como intérprete:

Eu não entendia bem o primeiro movimento da Sonata, mesmo que eu soubesse: ah, isso aqui está em quartas, isso parece uma bossa nova, sincopado... mesmo que você não entenda algumas coisas, você pode partir de outras coisas que você entende e tentar construir algo. Você pode ter outras referências... por exemplo: ah, isso aqui eu posso fazer igual tal peça. Isso aqui pode ser mais Villa Lobos, isso aqui pode ser mais bossa nova. Então, passa pelas suas referências. (...) [d]o que você já tocou, o que você já escutou. Por exemplo, eu nunca estudei bossa nova, mas eu gostava de ouvir. Eu cheguei a tocar uma ou duas peças em corais que eu acompanhei, então eu tinha uma ideia de como tinha que ser. (...) Tipo de quem você já viu tocando, dos famosos do youtube. No terceiro movimento eu tive umas ideias, mas porque eu tive referências de outras músicas para me pautar. Mas o efeito sonoro que você quer, eu acho que ele vai ser escolhido de acordo com suas referências, com sua criatividade, com aquilo que você entende. Então passa pelas suas referências (E1:P7).

Para o participante P9 faz parte da expressividade procurar embasamento para o que o compositor colocou como texto musical através de pesquisa sobre o que será estudado, afirmando que quando estudou a peça *Estrela Brilhante* de Ronaldo Miranda, buscou saber sobre o que a peça tratava pois isto poderia influenciar sua maneira de expressão.

Expressividade também é ir além da partitura. Como nessa peça que eu toquei (*Estrela Brilhante* de Ronaldo Miranda), fui pesquisar sobre macumba, sobre ponto de macumba. Tentei trazer tudo isso. Acho que tudo isso influencia na questão da expressividade (E1:P9).

O participante P12 apontou que a expressão também é alcançada através de uma união entre a bagagem de vivência e experiências vividas pelos próprios intérpretes com a partitura. Ele ressaltou que as coisas que o músico ouve, o que já tocou, cantou, estudou acaba tendo influencia sobre sua expressividade.

Todo mundo tem um pouco de expressividade, pela própria vivência que ela tem, pelo tipo de coisa que ela ouve, pelo bom dia que ela teve ou mal dia... Pelas outras coisas que ela já tocou, cantou, estudou. A expressividade é a união da partitura com aquilo que você já tem dentro de você de bagagem. (E1:P12).

Dois pianistas, P1 e P7, comentaram que a expressividade está também relacionada com as condições técnicas que o músico possui para ser capaz de transmitir suas ideias e que são necessárias estratégias de estudo para alcançar o

efeito sonoro pretendido. Isso é manifestado pelo participante P1: "A expressividade envolve o efeito que você quer causar, que passa pelo lado sonoro, pelas condições técnicas que você tem, como seu repertório de estratégias para alcançar o que quer" (P1: E1).

O P7 exemplificou este fato comentando sobre a ocasião em que estudou o terceiro movimento da *Sonata N° 4* de Cláudio Santoro. Em determinada parte dessa obra ele tinha dificuldades de executar acordes paralelos a tempo e, assim, não conseguiria exprimir o que entendia sobre a obra.

Acho que a expressividade engloba o que você entende da peça, as suas capacidades para fazer aquilo que você quer... por exemplo, no terceiro movimento, quando tem aqueles acordes repetidos... acordes paralelos em linha descendente... quando tinha isso eu lembro, que eu queria que soasse todos os acordes, sem *rubato*. Eu queria que soassem a tempo mas, tinha problemas técnicos e a partitura estava pedindo forte e fortíssimo. Então, eu lembro que a sacada foi tocar fortíssimo só nos baixos porque aí dava tempo de fazer. Passa pelas suas capacidades técnicas, aquilo que você tem condição de fazer fisicamente no instrumento (P7).

3.1.7 A ótica dos pianistas sobre questões de expressividade

A concepção dessa população de pianistas pós-graduandos envolveu buscar expressar as suas ideias e o que imaginam ao interpretar determinada obra, através de suas escolhas expressivas e decisões interpretativas acerca de parâmetros de expressão que podem ser manipulados como *timing* e variações nas indicações de dinâmicas. Segundo os comentários destes entrevistados, cada intérprete traz um olhar diferente sobre a música uma vez que cada um tem experiências próprias e no que tange o lado pessoal de cada intérprete, existem muitas diversidades. Posto que de acordo com esses músicos, apesar de articularem diferentemente, eles levam em conta o próprio entendimento da peça, de sua singularidade como intérprete, pelo aquilo que imaginam/criam para a interpretação da obra.

Para estes participantes a concepção de expressividade envolve mostrar "quem você é" ou trazer um lado pessoal seu como intérprete através da música interpretada. Observando as respostas destes músicos de forma conjunta, notamos que aparentemente, para esta população de pianistas pós-graduandos, ao estudar

uma obra musical a expressividade pode ser iniciada pela sonoridade escolhida e construída para melhor expressar o que se entendeu do texto. Pode por isso mesmo, fazer alusão a aspectos afetivos de sentimentos e emoções, mas também é dependente das vivências e das habilidades do interprete. De certa forma, a obra e aquilo que o “compositor deixou grafado” (P1:E1), ou seja, a estrutura musical da obra interpretada, que delimita limites tênues para escolhas a partir das convenções estilísticas. Esta é a vertente compartilhada pela comunidade prática da tradição de concerto ocidental.

Para os participantes aqui entrevistados, um aspecto consensual nas concepções de expressividade foi a questão de construção pessoal. Assim, além da perspectiva de construção de ideias de um dado texto (obra musical) os pianistas apontaram que expressividade tem relação com:

- (i) o entendimento (pontual) da obra. [(P2, P3, P4, P6, P7, P8, P9, P12], podendo abarcar sensações, sentimentos e emoções [P2, P8, P11]. Esta questão do entendimento relaciona-se com aspectos cognitivos por envolver menções à impressão, percepção, imaginação, formas de pensamento, sentimento, emoção, assim como problemas de entendimento;
- (ii) As ações reveladas nas decisões interpretativas. Como por exemplo, a maneira de frasear, o ataque das notas, sonoridade, equilíbrio sonoro, *timing* dos eventos em termos melódicos, harmônicos, rítmicos, por exemplo [P1, P5, P6, P8], assim como a questão do gestual [P5, P7];
- (iii) A singularidade do instrumentista como intérprete, o que acaba revelando sua individualidade, personalidade e/ou identidade como intérprete [N.12];
- (iv) O seu espectro de conhecimento musical em termos estilísticos e do contexto [P6, P7], assim como as habilidades como pianista [P1, P7, P9, P12]. Esta perspectiva intercepta-se com questões de expertise musical frente as convenções das tradições da música de concerto ocidental;
- (v) Comunicação com o público [P3, P7, P8].

Tendo em vista que dois pianistas participantes das entrevistas desta Fase 1 haviam disponibilizado uma mesma obra (*Estrela Brilhante*) como referência de interpretação pública de uma obra disponível na web, realizamos um recorte pontual em termos de estratégia metodológica para continuarmos a investigar sobre perspectivas de expressividade nesta obra com estas duas interpretações.

3.2 As interpretações da obra *Estrela Brilhante* de Ronaldo Miranda

Os dois pianistas de *Estrela Brilhante* comentaram sobre suas concepções acerca da expressividade musical e sobre suas ideias e decisões interpretativas pensadas e executadas na interpretação da obra, aqui denominados Pianista A e Pianista B.

Para o pianista A, expressividade envolve "pensar o que é aquela obra e o que se quer transmitir com ela". Além disso, ele afirmou que a expressividade estava relacionada a um lado singular e pessoal de cada intérprete, relacionado também com a personalidade do intérprete:

Expressão é uma coisa que passa pelo lado pessoal. Também da personalidade, acho que tem coisas que são intuitivas. E além disso, tem coisas que você tem mais facilidade em expressar mais... Expressividade é uma combinação do som que você quer com... uma imagem, por exemplo, que você quer passar (...) é tudo um efeito que você quer causar. Esse efeito passa pelo sonoro, pelas condições técnicas que você tem, seu repertório de estratégias. Aí entra você pensar no tipo de ataque que você quer, no tipo de toque, entre outras coisas (E1: Pianista A).

Além disso, o Pianista A ressaltou que por vezes a criação de suas ideias interpretativas podem levar algum tempo para serem amadurecidas e que esse processo, que envolve vários aspectos, como a técnica, questões relacionadas a sonoridade e o lado visual, pode ser demorado. E que essas decisões interpretativas, quando pensadas ao longo das seções da obra, muitas vezes precisam ser mudadas durante o processo de construção da performance:

Tem coisas que eu demoro mais para saber 'o que é essa passagem pra mim'. Às vezes demora para você ter essa ideia do que você quer passar. E isso meio que trava o resto. Dependendo do toque

que você escolhe não fica tão apropriado, não dá ligação para o que vem depois; não tem ligação com o que você entendeu da obra... Ou não... e suas escolhas são apropriadas para transmitir o que se entendeu... Então eu acho que é um processo muito construtivo, mas que ele passa por muitas coisas. Coisas técnicas, sonoras, visual, por exemplo (E1: Pianista A).

Para o Pianista A, sua interpretação da obra girou em torno de fazer uma combinação entre algo que tivesse um significado e que lhe fosse familiar, além de levar em conta que se tratava de música brasileira. Dessa forma, ele ponderou:

(...) é um tema de macumba (...) algo que não conheço, então tentei fazer uma associação que fosse mais familiar para mim... eu não tinha interesse nenhum em ir num terreiro de macumba pra ver como é que é dançada essa música, qualquer coisa assim... e eu dei uma escutada em alguns vídeos, mas... tinha poucos vídeos na internet (um ou dois)... pra tentar entender a peça... porque eu não conhecia, nunca tinha escutado. E eu lembrei assim: é uma música brasileira, tem que ter ginga (dentro do possível tem que ter um gingadinho assim...). E eu tentava levar para algo mais popularizado... mais popular [*canta um trecho*], mais de dança, mas algo que remeta a alguma coisa mais popular... com mais malemolência. (E1: Pianista A).

(...) Eu lembro um pouco dessas harmonias, de mostrar a melodia, de ter essa melodia muito clara [*canta outro trecho*]. No final ele [o compositor] escreve o tema separado embaixo [final da partitura], o que é, a letra...mas eu não ficava cantando essa letra. (..) Eu lembro bastante que ficava tentando ressaltar as melodias, mas sem perder também essa coisa mais exótica, das quartas, do paralelismo, que deixava mais erudita, vamos dizer assim... Eu lembro que nessa parte do enérgico [trecho inicial da partitura], eu queria algo mais percussivo, eu queria... [*canta e em seguida toca o trecho*]. Eu queria mostrar mais a [mão] esquerda. Algo mais percussivo assim [*toca o trecho*]. E aqui, lógico, queria o efeito junto, mas queria mais a esquerda. Lembro de querer uma coisa sonora, enérgica e rítmica. (...). Tentava mostrar a melodia e esses contracantos...(E1: Pianista A).

Já para o Pianista B, a concepção de expressividade se trata das "decisões interpretativas que diferenciam um intérprete do outro". Nas palavras dele, é "ir além da partitura", procurando não só executar a parte estrutural da obra, mas também trazer algo seu para a interpretação: "trazer o que cada pessoa imagina, tanto em imagens mesmo como imagens sonoras". Além disso, para este pianista, a expressividade musical está relacionada a criatividade/criação, bagagem e pesquisa sobre a música tocada: "também faz parte da expressão *criar* imagens sonoras. Como nessa peça, Estrela Brilhante, fui pesquisar sobre macumba, sobre ponto de

macumba. Tentei trazer tudo isso. Acho que tudo isso influencia na questão da expressividade" (Pianista B).

Para termos uma ideia melhor da concepção da peça que os Pianistas A e B tiveram, foi pedido para que ambos comentassem e tentassem definir em poucas palavras a obra e suas decisões interpretativas sobre ela. O Pianista A escolheu dois termos para definir sua interpretação: "dança (quando tem dança) e ritmo. Mas eu acho que mais o ritmo... é dança, mas não de ter essa melodia sempre constante, mas ter esse ritmo que seja dançante" (Pianista A).

O Pianista B comentou que a melhor definição da obra é o próprio título dela: Estrela Brilhante. E que em seções da obra pensava na qualidade timbrística "(...) eu pensava num som mais 'espivetadinho', mais brilhante mesmo". E além disso, como dito anteriormente, o Pianista B ressaltou que Estrela Brilhante "(...) é de uma cantiga de um ponto de macumba e fui ler sobre isso", algo que influenciou em sua interpretação dessa música (Pianista B).

Também perguntamos aos dois pianistas se eles mudariam algo em sua performance se fossem estudar e tocar a obra novamente em recital. Em relação aos parâmetros estruturais e expressivos, o Pianista A comentou que ao reescutar a gravação após a realização do recital, se deu conta que poderia ter lidado diferentemente com as finalizações de frases e condução das mesmas. Ao refletir sobre o que mudaria se fosse tocar novamente a peça, comentou:

(...) tentaria explorar mais os crescendos e quando mais forte, tomar mais tempo para fazer isso. Vendo a gravação agora, tem coisas que vejo que não saíram por dificuldades técnicas, coisas que não soube resolver na hora do recital (E1: Pianista A).

Segundo o Pianista A, interpretativamente faltou mais delineamento e deixar cada coisa em seu lugar. Ele comentou, por exemplo:

Delinear que aqui é o fim da frase; aqui acabou um evento e começou outro; aqui eu posso tomar mais tempo e respirar mais; teve algumas coisas que achei meio seco, poderia ter deixado os fins de frase, das ideias... sem pressa, sem afobação... para ir para a próxima (E1: Pianista A).

O Pianista B ressaltou que a obra é "meio variação. Ela tem seções... Tanto que eu estudava por seções", e que tentaria salientar ainda mais essas seções diferentes. Além disso, ele comentou que outra coisa que mudaria em relação a expressão seria em torno do *timing* e da parte rítmica. O Pianista B destacou que tentaria deixar a música mais flexível e daria mais liberdade em relação ao tempo.

Eu acho que eu exploraria mais a questão rítmica... porque eu sentia que tocava muito quadrado... porque eu tive que aprender ela muito rápido, então não tive um tempo pra explorar. Eu mudaria nesse aspecto... mais rítmico... brincar mais. Com aquele baixo do final, por exemplo... dar uma gingadinha a mais. Tem alguns lugares nessa peça que eu acho que poderia ter sido mais gingadinho. Mais malandro (E1: Pianista B).

3.2.1 Considerações sobre o Pianista A

Em um primeiro encontro com o grupo focal envolvendo os participantes, aqui denominados GF-O1, GF-O2 e GF-O3, foi escutado e discutido a gravação do Pianista A. Sobre esta interpretação, os ouvintes dialogaram sobre suas ideias em relação aos pontos fortes em termos de expressividade percebidos após a primeira audição.

O maior forte da interpretação foi em termos de articulação. Ele consegue realmente fazer uma estrelinha. (...) Ele consegue tirar um timbre que é bem espertinho e é um toque bem rapidinho e de uma nota pra outra (...) você consegue ouvir tudo muito clarinho. E tudo muito brilhante (...).Eu gostei muito da variação de dinâmica que ele faz em alguns momentos... por exemplo, numa subidinha em que ele chega, faz a estrelinha e depois volta pra Terra. Ele consegue prender a atenção quando ele faz essa subida e essa descida (GF-O1).

Eu achei que teve bastante contrastes em alguns momentos (...) Teve questões de sonoridade que eu achei legal também (GF-O2).

Eu gostei do vigor dele. (...) Eu gostei do *cantábile*, ficou legal. Parece que ele separou as linhas que ele queria fazer (GF-O3).

Questões relativas ao parâmetro do timbre foram comuns em duas das falas (GF-O1 e GF-O2). Vale ressaltar que GF-O1 era o único dos três participantes que já conhecia a peça. E talvez por isso ele tenha feito mais comentários do que os outros nesse primeiro momento. Os participantes GF-O1 e GF-O2 referiram-se a recursos de expressividade, ou seja, articulação, timbre, dinâmica, clareza, assim como contraste sonoro e sonoridade. GF-O3 trouxe sua impressão pessoal sobre a maneira do intérprete se expressar, o vigor, como um dos recursos de interpretação que este pianista utiliza. Entretanto, outro aspecto observado nas falas acima, é que todos ainda estão falando de uma forma genérica.

Outro aspecto trazido à tona no encontro com o grupo focal e que parece estar ligado à uma impressão pessoal foi a tenacidade percebida na interpretação do Pianista A: “O bom é que o pianista tem dedos rápidos que fazem tudo o que ele quer. E sem medo” (GF-O1); “Parece que ele não tem medo de fazer os fortes” (GF-O2),

Esses comentários dos participantes GF-O1 e GF-O2 tem certa ligação com a percepção de vigor apontada anteriormente por GF-O3. Assim, parece que os três participantes identificaram, somente através da audição da performance, uma qualidade expressiva do intérprete, referente à ‘não ter medo’, revelando de certo modo um entusiasmo e mesmo vitalidade na maneira de tocar do Pianista A ao se expressar. Assim, a expressividade parece começar a manifestar-se aqui como uma junção das escolhas interpretativas com a identidade percebida do músico no momento de se expressar.

Outro ponto abordado foi em relação ao andamento e ao *timing* escolhido pelo Pianista A. Na primeira audição, o participante (GF-O1) salientou:

(...) o andamento, eu achei muito rápido. E nesse muito rápido a gente perde o dançante e o malemolente. Totalmente. Eu achei muito desesperado. Às vezes ele acelerava. Já começou rápido e ainda acelerava. Assim você perde totalmente o caráter que a obra pede no início. (GF-O1).

Teve alguns momentos em que ele muda de caráter que eu senti que faltou um pouco de tempo pra pensar no que vem depois. Meio que ‘mudei abruptamente o caráter’. Mas não preparou para aquilo acontecer. (GF-O2).

Achei que ele precisava ter tomado um pouquinho mais de tempo. Dá pra ver que tá desesperado agora na segunda vez... é o ímpeto! (GF-O3).

A escolha do andamento rápido não foi bem recebida por estes três ouvintes, pois para eles este aspecto não favoreceu a questão do *timing* em relação às mudanças de caráter e a preparação dos segmentos para a realização do fraseado.

O Pianista A, em entrevista realizada anteriormente as coletas de dados com o grupos focal, não comentou positivamente ou negativamente sobre o andamento rápido escolhido para a interpretação, dando a entender que de fato estava de acordo com a velocidade escolhida para esta interpretação. Foi decidido não perguntar diretamente se o pianista ainda concordava com o andamento escolhido na época do recital para não induzirmos alguma resposta. No entanto, o Pianista A abordou a questão do *timing* e apontou que ao ouvir sua própria gravação também alegou que deveria ter tomado mais tempo entre as frases e durante seções mais fortes:

(...) hoje sei que precisava tomar mais tempo, ter mais liberdade com algumas coisas. Eu acho que poderia ter essa manipulação das coisas do tempo, de ter mais controle do tempo... Mas eu poderia ter controlado melhor o tempo, que era uma coisa que passava pela minha sensação... para mim eu estava fazendo. Então eu acho que eu poderia ter aproveitado mais o tempo para mostrar cada coisa: "aqui é uma seção. Aqui acabou uma frase e começa outra". Ter esse tempo para dar tempo para as coisas acontecerem. E até para eu me acalmar, mas também: é uma dança. Mas a peça saiu definida, talvez pudesse ter sido bem mais polida nesses detalhes, principalmente de tempo, como eu falei, mas ela aconteceu e estava compreensível. (...) E eu acho que eu poderia ter aproveitado mais essa mudança de métrica para resaltar mais essa preocupação rítmica que eu tive com a peça (E1: Pianista A).

O Pianista A afirmou que a flexibilidade do *timing* é um aspecto que ele vem trabalhando desde antes do recital em que sua interpretação de Estrela Brilhante foi gravada. No entanto, ele afirmou na entrevista que essa questão ainda não havia sido totalmente compreendida na época desta interpretação:

Quando eu entrei no mestrado a questão do tempo era uma coisa a ser trabalhada.... e ainda hoje é uma coisa que trabalho bastante. Dar tempo para as coisas acontecerem. Eu sabia que ficava ansiosa pra tocar, mas pra mim eu estava fazendo... Aquela ansiedade de começar... eu acho que tem uma manipulação de tempo que vem com

a escuta, mas também com a maturidade de você se habituar a fazer aquilo. Porque, às vezes, o nosso tempo, a nossa percepção é de que acabou... (...) Mas é uma coisa que na época eu estava começando a trabalhar, não estava assim tão firme, não foi uma coisa que eu estava tão consciente (E1: Pianista A).

No entanto, o andamento escolhido pode também estar ligado a questão do ímpeto, abordada pelos participantes. Pois quando foi arguido sobre qual das gravações apresentou melhor o caráter da obra, esse aspecto foi apontado como uma característica favorável pelo GF-O3 em relação ao caráter da obra interpretada por A:

Eu gosto da interpretação de mais ímpeto. Porque ainda tem umas partes de lirismo. O outro está tudo muito lírico e daí não tem essa coisa mais de ímpeto do negócio (GF-O3)

Interessante observar que durante as falas dos participantes, não houve somente pontos positivos ressaltados em termos de modos de expressão. A expressividade do Pianista A pode estar na clareza de sua forma de expressão, na sua articulação, no ímpeto, em algumas variações de dinâmicas (por exemplo, na gradação de *piano* para *forte*), alguns contrastes, separação das linhas, *cantábile*, timbre, em sua sonoridade em termos de grandiosidade e em seu vigor. Por outro lado, seu modo de se expressar nessa peça e momento gravado, também revelou problemas com a escolha do andamento, com ajustes de *timing* (falta de tempo para preparar as frases), na questão temporal da projeção das ideias (às vezes muito marcado e outras pouco saliente, ou seja, nas palavras de GF-O1: “o ritmo falta no início e sobra na parte cantábile”. Por conta do andamento escolhido, na opinião dos pianistas ouvintes, houve dificuldade na expressão de nuances rítmicas, na caracterização do aspecto dançado, na carência do gingado.

3.2.2 Considerações sobre o Pianista B

Em um segundo encontro com o grupo focal, os aspectos abordados pelos participantes em relação à expressividade musical na interpretação do Pianista B envolveram: clareza na execução, articulação e timbre, como apontados também na gravação do Pianista A. Outros aspectos ressaltados pelos ouvintes, particularmente em relação ao Pianista B, envolveram as diferenciações de caráter na obra, as

variações de dinâmica e intensidade de cada nota, o ritmo gingado/dançado, preparação para mudar de clima durante a obra, energia nos ataques quando era necessário e delicadeza no toque nos momentos mais cantáveis e cuidado com as notações do texto musical de maneira geral como será melhor detalhado abaixo.

Nessa seção de diálogo com o grupo focal, um dos aspectos ressaltados positivamente quanto a interpretação do Pianista B está relacionado as escolhas de tempo, envolvendo o andamento, *timing* e a manipulação destes elementos a fim de expressar certa qualidade expressiva. Através desse manuseamento e controle das particularidades do tempo, assim como a evidenciação dos contratempos, os participantes afirmaram experimentar uma sensação de gingado nessa interpretação. Segundo esse grupo de ouvintes, essa sensação de gingado possibilitou a criação de um clima "malandro, sedutor, de música brasileira e de característica dançante".

GF-O1 ressaltou que nesta gravação havia escutado a qualidade "malemolente", como indicada na partitura pelo compositor. Para este participante, o pianista havia compreendido a essência da obra, salientando que esta interpretação apresentava uma fidelidade em relação à partitura (estrutura) e ao contexto da obra (ser música brasileira, dança, por exemplo).

Aqui eu ouvi o malemolente. É meio mole... Esta coisa gingada também que tem. Esse contratempo que resalta (...) ele entendeu o que era aquilo ali... É música brasileira, tem a batida. O tempo. (...) Eu vejo que está muito fiel ao que está escrito e não só ao que está escrito, mas ao entendimento... ao batuque, de música brasileira, desse ritmo, do gingado, da dança (GF-O1).

Para GF-O2, esta interpretação trouxe uma sensação de sentir os aspectos rítmicos fisicamente (noção de dança e gingado) e de se envolver naturalmente com a música (comunicação): "Você vai junto com ele [intérprete]. Você sente a dança no corpo. É um gingado" (GF-O2).

O participante GF-O3 também ressaltou a sensação de dança e do ritmo brasileiro, afirmando que percebeu uma natureza "sedutora" no tipo de som escolhido por este pianista.

O som é meio malandro... sedutor. É como um sedutor que te chama para dançar... É um gingado. E muito bem feito. Muito bem construído... E essa coisa do ritmo brasileiro... Isso ficou muito bem delineado por quem está tocando aqui (GF-O3).

Sobre o tempo, o Pianista B comentou durante a entrevista que exagerava em relação à agógica, mas que, no entanto, na hora da apresentação soube como lidar com este elemento: "tinha a questão de algumas agógicas, que eu exagerava, mas no dia do recital eu soube dosar" (Pianista B).

Outro ponto apreciado e trazido ao diálogo por GF-O3 foi o caráter enérgico que o pianista trouxe para a interpretação dessa obra e que essa energia foi aplicada nos momentos adequados: "Eu gostei das partes mais enérgicas... dos ataques. Desse *staccato* claro" (GF-O3). Todavia, este aspecto da energia não foi tão relevante na discussão sobre a interpretação do Pianista B quanto foi no primeiro encontro com o grupo focal sobre a performance do Pianista A. Dessa forma, aparentemente, para este grupo focal, neste contexto, esta não foi a qualidade mais evidenciada na interpretação do Pianista B.

Outro aspecto que foi bem salientado pelos participantes GF-O1 e GF-O2 foi a mudança de caráter e o modo com que o pianista construía a performance para realizar as transições entre os eventos. Segundo a fala destes participantes, os parâmetros utilizados estavam relacionados principalmente ao timing e a respiração. E o que tornou possível para que os ouvintes percebessem foram justamente essas respirações e não mudar bruscamente de caráter, bem como a variedade de timbres. Além disso, outro ponto, indicado pelo GF-O1, foi a percepção da "loucura", como algo que parece estar associado à natureza da interpretação:

Aqui [na interpretação de PB] eu vi diferenciação de caráter. Eu ouvi a loucura. O meio... quando fica delicado, quando fica lírico... Coisa que tem a ver com o fraseado, a dinâmica, a intensidade de cada nota, timbre... uma coisa muito bem buscada ali. Muito clarinho. (GF-O1).

Além disso, tanto GF-O1 como GF-O2 ressaltaram o cuidado que o pianista teve com as notações da partitura e na forma como a interpretação foi bem pensada e executada por este intérprete:

(...) A questão do cuidado com as pausas, a articulação de uma nota para outra... não é simplesmente o que está escrito. Ele consegue entender o espírito da coisa. Ela ou ele está pensando (...) e entendeu o que era aquilo ali.... É música brasileira, tem a batida. O tempo. (...) Eu vejo que está muito fiel ao que está escrito e não só ao que está escrito, mas ao entendimento... ao batuque, de música brasileira, desse ritmo, do gingado, da dança, da estrelinha na parte

que tem que ser estrelinha. A mesma estrelinha. (...) Só que essa é uma estrelinha mais delicada (GF-O1).

Cada coisinha mesmo... Um cuidado com cada coisa. Foi tudo bem pensado. E as mudanças, quando ele [compositor] marca aqui... lírico, etc., tudo pensado. Ele não ia assim logo de cara. Ele respirava... ele entrava no clima. Eu acho que tem muito a ver com o tempo, grande parte. Tem a ver com o timbre também (GF-O2).

Há evidências na literatura de que o timbre⁵ pode ser percebido independentemente de outros elementos sonoros, como altura, e que este parâmetro pode também representar características estruturais da música (PRESSNITZER *et al.*, 2000; HURON, 2001; MAROZEAU *et al.*, 2003). Isto sugere que a percepção do timbre é pelo menos tão relevante quanto a percepção de outros parâmetros na apreciação de uma dada performance. Sob o ponto de vista do intérprete, há evidências crescentes de que o timbre é o mais saliente parâmetro variável da performance e este pode ser também a principal fonte de inspiração para ressaltar a estrutura da composição (HOLMES, 2012). Na interpretação de ambos pianistas (A e B) este parâmetro foi salientado pelos ouvintes do grupo focal.

Para o Pianista B, em sua interpretação, as questões relacionadas à diferenciação de timbres e sons (toques e dinâmicas) estavam satisfatórias. No entanto, é interessante apontar que apesar de os ouvintes indicarem que as respirações e o "tomar tempo" entre os eventos foram bem executados por esta intérprete (Pianista B), a mesma comentou que se fosse tocar a obra atualmente, evidenciaria ainda mais estes aspectos:

⁵ McAdams *et al.* (2004b) descrevem o timbre como "o atributo da sensação auditiva que distingue dois sons que são iguais em termos de altura, duração e volume, e que são apresentados sob condições semelhantes" (p. 190). O timbre também pode ser considerado como sinônimo de "cor tonal" ou "qualidade de tom" (Wessel, 1979), mas estes termos são igualmente vagos e o último pode ser percebido em termos de julgamento e não em uma vertente objetiva. Menon *et al.* incluem as palavras "cor e textura tonal" ao definir o timbre (2002, p. 1742), que juntamente com o conceito de "riqueza acústica" (Sacks, 2007, p. 107) começam a dar vida à descrição de timbre em um contexto musical. Seashore usou o termo "sonorização" para as "sucessivas mudanças e fusões que ocorrem dentro de um tom de momento a momento" e recomendou que este deveria ser o entendimento aceito do termo em um contexto musical (1938/1967, p. 103). Isso pode ser descrito como soluções sobre entendimento deste parâmetro (McAdams *et al.*, 2004; Patel, 2008) e é essa interpretação dinâmica da qualidade do som em uma dada performance que constitui o pano de fundo das referências sobre qualidades tímbricas

Eu gostei de questões tímbricas. Que cada seção dela eu buscava um som diferente. Mas se eu fosse tocar ela hoje eu faria muita coisa diferente. Principalmente de expressividade. Essa coisa de tomar um tempinho aqui, ali... que entra também na expressividade. E dei uma "agarradinha" no tempo e na dinâmica também para sair de uma seção totalmente forte e ir para uma seção bruscamente piano... do nada. Então eu dou uma "sambadinha" aí. Mas faria ainda um pouquinho mais. Tem a questão da escrita que ela é bem detalhista, mas eu fui um pouquinho exagerada na questão de agógica nessas partes. Porque era algo bem apaixonado, a mão direita estava com a melodia em harmonias "quartais" (em quartas)... essas harmonias bem tensas. Então acho que a agógica ajudou nessa parte interpretativa. Mas faria mais (E1: Pianista B).

O Pianista B mostrou-se satisfeito com as questões tímbricas alcançadas, salientado como um resultado interessante e de certa forma relacionado com suas motivações artísticas e estéticas para definição de qualidades sonoras específicas. Assim, a partir de uma possibilidade interpretativa já alcançada, o Pianista B parece, neste depoimento acima, estar criando outras opções hipotéticas com vistas a intensificar suas escolhas interpretativas.

3.2.3 A comparação entre as duas interpretações

Logo após a finalização de comentários sobre a interpretação do Pianista B, os próprios ouvintes solicitaram escutar novamente a gravação do Pianista A. E depois da realização desta, GF-O3 se manifestou, lembrando que ele não conhecia a obra até a realização do primeiro encontro com o grupo focal. Além disso, afirmou que agora, com referência de mais um pianista (B), e escutando o Pianista A novamente, ele pôde adquirir mais referências e parâmetros, o que fizeram com que ele apreciasse ainda mais a gravação do Pianista A.

Parece que agora eu consegui gostar mais dessa interpretação. Na primeira vez que a gente ouviu era sem nenhum parâmetro (pelo menos para mim). Eu não conhecia a peça. Então não tinha referência nenhuma. Agora, ouvindo outra pessoa tocando e vendo depois de novo as interpretações do outro encontro... agora, querendo ou não, a gente tem parâmetros, não só para ficar comparando mas até de mais conhecimento da obra. Agora a gente, embora seja um conhecimento mais superficial que eu tenho dessa obra... nunca toquei, primeiras vezes que eu estou escutando... Mas agora não está mais como na primeira escuta... que nunca ouvi na vida e peguei a partitura (GF-O3).

Parece que agora eu gostei de mais coisas dessa gravação do que quando ouvi pela primeira vez. A primeira vez que eu ouvi, eu estava mais rígido (GF-O1).

Parece que agora eu consegui gostar mais dessa interpretação hoje também. É, agora parece que essa gravação ficou mais coerente do que quando eu escutei pela primeira vez. Porque a impressão que eu tive quando eu ouvi pela primeira vez, é que não fazia muito sentido... Uma coisa não estava ligada com a outra. Aí agora, talvez porque eu estou mais familiarizado... eu agora entendi um pouco mais. Teve coisas que eu gostei mais agora do que no outro dia (GF-O2).

Nesse momento, GF-O1, único que já conhecia Estrela Brilhante antes da pesquisa, argumentou com GF-O2 e GF-O3 sobre o motivo de agora eles terem apreciado mais elementos trazidos na interpretação do Pianista A do que no primeiro encontro. Questionando-os se a razão foi que a segunda gravação foi de certa forma explicativa para eles, e então, devido a isso, gostaram de mais aspectos da outra interpretação, que antes não entenderam devido o andamento estar mais rápido.

Não pode ser porque o pianista ou a pianista que tocou mais lento te explicou a peça? Aí tu ouviu a primeira gravação e pensou "tá, então é uma forma dele pensar... mas já entendi a peça... agora a peça faz sentido pra mim". (GF-O1).

A partir daí os participantes passaram a comentar mais sobre a natureza individual de tocar de cada um dos pianistas, comparando-os. Foi notado que quando houve a possibilidade de relacionar um intérprete com outro, fazer ponderações sobre a individualidade dos pianistas ocorreu de maneira espontânea. Até então não havíamos questionado os participantes sobre as características do intérprete como indivíduo diretamente, apenas sobre a expressividade musical:

Me dá uma impressão de estilos diferentes. De pianistas que tem personalidades diferentes no palco. Porque o B me parece muito delicado, muito cuidadoso e tudo mais... Mas eu apostaria que são... que parecem ser pessoas muito diferentes. Pelo menos no palco, são dois completamente diferentes. Eu falei em estilo pensando em personalidades. Eu imagino que esse aqui [B] é uma pessoa muito extrovertida. E o outro [A] deve ser uma pessoa bem calma, serena, doce... Não sei, veio isso na cabeça quando escutei. No palco, pelo menos, está me parecendo isso. Tipo esse aqui é a Martha Argerich

[Pianista A] e o outro é o Nelson Freire [Pianista B]. O Nelson Freire é todo cuidadoso, todo polido. E a Martha Argerich é 'vrau'. E os dois são geniais. (GF-O3).

Os participantes GF-O1 e GF-O2 concordaram através de gestos com a cabeça e ambos ressaltaram dizendo que o Pianista A poderia ser considerado como "impetuoso" e o Pianista B como "cuidadoso". Em seguida, foi perguntado se isso poderia ser entendido como uma interpretação que está mais dentro do esquadro (média). E os participantes comentaram:

Sim. Um é mineiro e o outro é nordestino, com certeza. O mais fofinho é o mineiro... calminho, tranquilo.(GF-O3)

Mais pra sulista gaúcho. (GF-O1).

Esse daqui [Pianista A] é nordestino. Pernambucano que é arretado. (GF-O2)

Aparentemente, esses dois participantes continuaram diferenciando os dois pianistas comentando sobre traços pessoais. Preexiste nesses depoimentos um estereótipo da regionalidade do intérprete em função da sua maneira de se expressar, que não necessariamente representa este pianista. De toda maneira, aqui os ouvintes do grupo focal estão pensando em modo de expressão, embora nessas falas perceba-se também a questão de um certo estereótipo. Para GF-O1 e GF-O3, os diferentes tipos de interpretação dos dois intérpretes estavam de acordo com o que acreditavam ser características de pessoas de um determinado estado brasileiro. Aqui, como já apontado por Sloboda (2005), parece evidente que a individualidade de cada instrumentista foi alcançada através da manipulação de elementos musicais, e captada por estes ouvintes.

Além disso, devido a comparação, as opiniões sobre a interpretação do Pianista A foram levemente alteradas. Isto reforça a interconexão entre sensação – percepção – cognição e emoção agindo sobre os contextos de escutas, apontando que inexistente processo lógico-racional autônomo, sem apreensões e significados específicos a um dado contexto (STERNBERG, 2010). Os participantes deste grupo focal modificaram suas impressões sobre as interpretações do Pianista A também em função do espectro maior de referências (a própria interpretação do pianista B, a

ponderação sobre modos de expressão por comparação feito por outros e por si mesmo, o posicionamento contrário ou não a opinião do outro participante do grupo focal, a maior familiaridade e por conseguintes maiores expectativas frente com a obra (re)escutada). Segundo Garbosa (1999), a comparação entre performances tem sido feita com os mais variados tipos de instrumentos e conjuntos instrumentais, sendo uma importante ferramenta para analistas e intérpretes, pois “a partir de diferentes leituras de uma mesma obra, o intérprete pode adquirir subsídios para refletir e encontrar o seu próprio conceito de interpretação” (p. 9 apud LISBOA e SANTIAGO, 2005).

Foi notado que através da comparação das duas gravações, o que os participantes a princípio chamaram de "bagunçado" foi relacionado, posteriormente, como uma qualidade pessoal e associado à impetuosidade. Foi perguntado aos participantes se escolhiam alguma das interpretações como mais fiel à estrutura e contexto musical da obra. Para GF-O3, o Pianista A seria o mais "impetuoso" e com andamento mais rápido e, por esta razão, a interpretação mais fiel ao caráter. Já os participantes GF-O1 e GF-O2, privilegiaram a interpretação do Pianista B (com andamento mais lento e dando mais tempo de preparação para a próxima frase) em relação à demonstração de caráter.

Eu acho que pelo o que está escrito seria o segundo pianista [Pianista B]. É ritmo, né?! Mas é um negócio gritado, mais ritmado (GF-O1).

Eu acho que o de mais ímpeto [Pianista A]. Porque ele ainda tem umas partes de lirismo. O outro está tudo muito lírico e daí não tem essa coisa mais de ímpeto do negócio (GF-O3).

Eu já não acho. Eu acho que é o segundo [Pianista B] justamente pela clareza rítmica (GF-O2).

Este daqui [Pianista A], agora ouvindo de novo, é coerente com o tempo que escolheu. Eu não sei se eu concordo com o tempo que ele escolheu. (...) Só que essa coisa do ímpeto é coerente com esse tempo. Porque ele escolheu esse malemolente já bem mais rápido. Ele colocou essa bandeira... Acho que ele perdeu essa coisa da elasticidade dinâmica... que não dá tanto tempo de crescer e diminuir. Porque ele [compositor] coloca umas coisinhas muito pequenas assim dentro de um compasso só. E por estar muito rápido, eu acho que ele perde um pouquinho isso... que o outro [Pianista B] foi mais cuidadoso (GF-O3).

De acordo com a fala dos participantes parece que a princípio, no primeiro encontro, eles foram mais rígidos como avaliadores com as suas percepções, uma vez que todos os participantes comentaram que nesse segundo encontro, a partir de uma comparação, passaram a gostar mais da interpretação do Pianista A. Inclusive, GF-O3 considerou a gravação do Pianista A como aquela em acordo com o caráter da obra. Esta situação corrobora com aquilo que foi apontado por Flores e Ginsburg (1996, p. 99) em relação a outro contexto, a saber, os concursos de performance instrumental. Em tais situações, há um posicionamento mais rigoroso em relação aos primeiros concorrentes e, ao longo do tempo, a possibilidade de comparação faz com que se pondere sobre resultados atingidos. Como o GF-O3 disse: "comparação é uma coisa que não tem como ficar livre".

3.2.4 As mudanças de perspectivas sobre a expressividade dos pianistas

No segundo encontro com o grupo focal houve discussão sobre os estilos de perceber e exprimir suas ideias durante os diálogos. Ao discordarem entre eles sobre as mudanças de caráter percebidas na interpretação do Pianista A, eles passaram a discutir sobre o modo como cada um percebia a música.

Eu não concordei com o GF-O2 quando ele falou das mudanças de caráter porque eu não senti. Ou senti muito pouco (GF-O1).

Eu falei justamente que não senti essas mudanças. Eu senti alguns contrastes só (GF-O2).

A partir daí, GF-O2 aproveitou para destacar que não concordava com a maneira que o GF-O1 apresentou seus pontos na discussão, afirmando que em sua fala, ele prescrevia o que deveria ser feito ou o que gostaria de ouvir na música.

Mas eu não concordei com você (GF-O1), o fato, por exemplo, de você falar a sua percepção e ter que prescrever como teria que ser aquela coisa. Eu até entendo que naquela ideia você construiria daquele jeito porque faria soar. Mas eu acho que são dois tipos de visões diferentes. Por exemplo, falar que *tem* que fazer um diminuendo pra conseguir alguma coisa (GF-O2).

Mas não ficaria sem resposta?! Assim tá certo, assim tá errado. Ficaria algo sem resposta do tipo: mas e agora, será que ele quer mais ou menos? (GF-O1).

Então, eu não sei. É diferente você olhar e falar... do que prescrever as coisas...(GF-O2).

Neste instante da discussão, GF-O3 afirmou que existia uma diferença entre falar o que *deve* ser feito e o que *poderia* ser feito ou como queria escutar determinada interpretação:

Eu não sei. O que GF-O2 quer dizer é que tem diferença entre você falar o que *acha* e você falar o que *tem* que ser feito. Uma coisa é falar minha opinião. Outra é: como querer fazer do mesmo jeito que eu faria. (GF-O3).

Não que eu acho que não é válido, mas eu acho que essa pode ser também uma ideia diferente que eu tenho de expressão da dele [Pianista] (GF-O2).

É, porque tem coisas que eu penso: isso eu não faria, mas eu compro o CD (GF-O3).

É que são dois tipos diferentes de escuta também. O GF-O1 deve ouvir e pensar em como quer ouvir. Eu, quando ouço... não sei, eu ouço tipo: "a tá..." Eu só assimilo, não fico pensando. (GF-O2).

É, eu ouço pensando e esperando. Eu crio expectativas. (GF-O1).

Como o participante GF-O2 teve dificuldades para explicar sua maneira de perceber e avaliar os tipos de interpretações que escutava, tentou explicar sua maneira de pensar relacionando música com narrativa e linguagem.

Parece que eu sempre olho a música mais ou menos como uma narrativa. De eu entender o que ela está falando. Nada a ver com história. A linguagem da primeira interpretação que escutamos hoje [Pianista B], ela parecia mais clara e eu meio que entendi o que ela quis dizer do começo ao fim. Agora, a outra, eu meio que fico perdida. Talvez é a escolha pessoal da pessoa. Mas eu gosto quando eu entendo as coisas. Mais do que a questão de... a pessoa prefere a questão do ímpeto e tal e vão só por isso. Mas às vezes fica muito confuso pra quem está ouvindo. Serve até de lição pra

mim, por exemplo, que tenho mania de atropelar as coisas. A gente parar pra pensar em como estamos tocando e em como estamos ouvindo aquilo. Acho que a gente tem que parar pra ouvir se aquilo está claro. Se está claro como a gente acha ou não. Ou se está uma bagunça... isso até ajuda. Nessa interpretação fica mais claro (GF-O2).

Os três participantes concordaram que a interpretação do Pianista B foi mais explicativa e que, após a audição dela, até a interpretação do Pianista A ficou mais clara para ser entendida por eles.

Foi aquilo que o GF-O1 falou: “agora a gente entendeu” [após escutar as duas gravações]. Porque a gente agora escutou uma outra versão mais lenta, mais tranquila [Pianista B]. Antes a gente não tinha referência. Essa segunda tem gingado, contratempo, né? (GF-O3).

GF-O1 acrescentou que além de a interpretação do Pianista B soar explicativa em função do andamento mais lento, outra razão para que essa interpretação fosse melhor entendida, foi que a gravação desse pianista envolveu elementos como articulação e ritmo de maneira mais clara.

(...) agora eu lembrei de coisas que eu já ouvi... Um exemplo: eu tinha uma gravação que eu sempre ouvia do *scherzo* n. 1 de Chopin. E era aquela emboleira de notas no início e eu ficava “nossa, que demais”. Mas eu não entendia nada. Mas pra mim aquilo soava assim... maravilhosamente bem. Quando um dia eu quis tocar... quando eu peguei pra ver as notas bem lentamente... eu falei “é isso?” E aí todas as vezes que eu ouvia essa peça eu já ouvia entendendo tudo. Não que antes não soasse bem... mas eu não entendia. Depois que eu peguei pra ler e entendi o tempo de cada coisa. É. O bagunçado sai e aí “entendi, foi uma escolha”. Mas antes essa gravação soou bagunçada [Pianista A]. É que a gente não tinha... referência. Essa clareza pra mim tem tudo a ver com o andamento e ritmo. Questão de articulação, pausas: o que é ligado, o que é *staccato*, onde tem pausa. Entender as síncopes, contratempo. Pra gente perceber o gingadinho. Porque o gingado nunca é nos tempos fortes. É sempre uma coisa mais... contratempo [canta]. Então, essa segunda gravação [Pianista B], ela mostra isso. A outra, na interpretação, está tão preocupada com a velocidade... que ele puxou que ele se perde [Pianista A]. A gente não percebe mais os *marcattos* de uma e outra nota. Todas notas soam fortes. Não consegui ver *staccato*... parece que está tudo meio ligado. Porque está tão rápido de uma nota pra outra... e pausa, a gente não ouve pausa. Ouve... mas comparando, né... (GF-O1).

3.2.5 Outra referência interpretativa de Estrela Brilhante: o Pianista C

Através do contato com o compositor, solicitamos a ele que nos enviasse gravações da obra que estivessem disponibilizadas na plataforma digital *youtube*. O intérprete foi contatado e aceitou disponibilizar registros para essa pesquisa. A partir daí, selecionamos uma terceira interpretação de *Estrela Brilhante gravada ao vivo*. Decidimos, portanto, analisar três interpretações: as duas gravações utilizadas na Fase I da pesquisa com o grupo focal e esta terceira que foi uma das gravações sugeridas pelo compositor. Para o anonimato dos pianistas, nesta parte da pesquisa esses intérpretes foram reorganizados e renomeados como Pianista A (PA), Pianista B (PB) e Pianista C (PC).

4. Resultados e Discussão II

4.1 Novas Entrevistas e os modos de escuta

Os ouvintes (N=12) abordaram a utilização de parâmetros expressivos e estruturais nas interpretações dos Pianistas A, B e C. Ao longo das entrevistas estes aspectos foram apontados como pontos fortes ou fracos percebidos nas performances, em 17 itens, a saber: agógica/timing, andamento, articulação, caráter/clima/humor, dinâmica, fraseado, gênero/estilo, gestual, harmonia, melodia, métrica, pedalização, registro, ritmo, sonoridade, timbre e textura. A fim de detalhar o maior ou menor foco por parte dos ouvintes aos parâmetros, cada item será discutido. Como nas entrevistas, estes aspectos serão abordados isoladamente ou de forma agrupada por conceitos que surgiram pouco definidos/claros, e mesmo, específicos para esta população de ouvintes. Portanto, as Figuras desta seção representam as incidências de referências positivas e negativas percebidas pelos ouvintes (N=12) para cada parâmetro.

Como mencionado na metodologia, cada performance foi escutada em três ordens de maneira que todas foram discutidas como primeira escuta ou em

comparação com as outras interpretações disponibilizadas nas coletas. No entanto, em outras pesquisas como de Geringer *et al.* (2006), diversas ordens não apresentaram diferenças significativas para percepção de ouvintes.

A expressividade em performance musical é comunicada pela maneira com que uma obra é tocada, abarcando aspectos interpretativos que suplementam a partitura (BHATARA, *et al.* 2011). Muitos estudos em performance musical tem demonstrado que os músicos utilizam variações em parâmetros musicais para comunicar aspectos de uma determinada estrutura (GABRIELSSON, 1974, 1987; CLARKE, 1985a, 1988; SHAFFER, CLARKE e TODD, 1985; PALMER, 1989; DRAKE e PALMER, 1993).

4.1.1 Incidências de avaliações dos parâmetros estruturais e expressivos como pontos positivos e negativos na performances

Abaixo, a Figura 6 representa as incidências dos parâmetros estruturais e expressivos apontados para o Pianista A, classificados em pontos positivos ou negativos pelos doze participantes entrevistados.

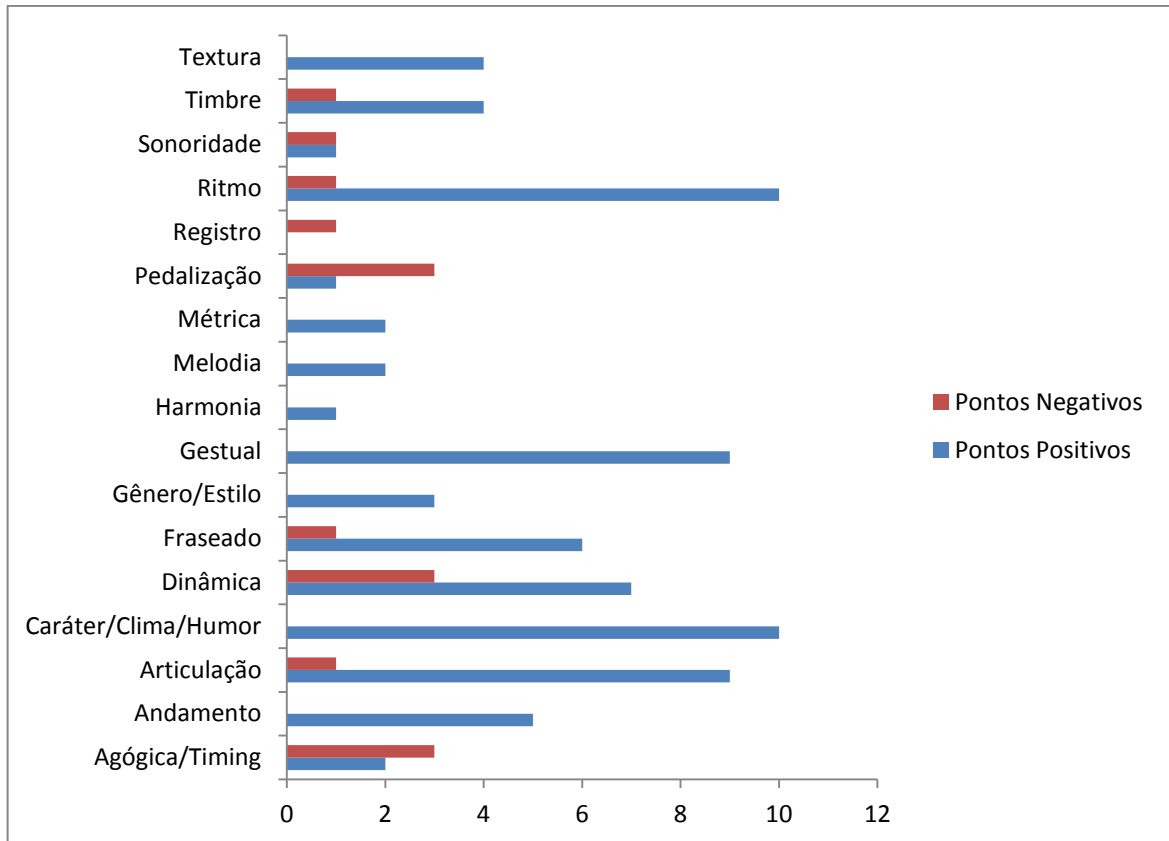


Figura 6 - Incidências sobre os parâmetros estruturais e expressivos para Pianista A classificados como Negativos e Positivos.

De acordo com a Figura 6, os parâmetros na gravação do Pianista A foram classificados majoritariamente como pontos positivos, havendo poucas impressões opostas em relação à esses aspectos. Os parâmetros musicais foram comentados 91 vezes para PA, sendo 84% desses comentários positivos e apenas 16% negativos. Ou seja, de maneira global pode-se considerar que os ouvintes avaliaram a gravação de PA como satisfatória em relação às suas expectativas.

O ritmo, gestual, caráter/clima/humor e articulação foram os itens mais comentados e também representam os pontos fortes vistos na interpretação de PA. As escolhas de dinâmica, agógica/timing e pedalização foram os parâmetros mais criticados como aspectos fracos dessa performance.

Não houve grande incidência de pontos negativos para PA. Apesar de a dinâmica ser uma das escolhas interpretativas mais criticadas nessa interpretação, ainda assim, recebeu mais comentários positivos do que negativos. Somente os parâmetros sobre a agógica/timing, pedalização e registro (com apenas um comentário) foram percebidos como aspectos mais fracos do que fortes nessa

interpretação. Dessa forma, a interpretação de PA e sua manipulação dos parâmetros musicais pareceu agradar essa população de ouvintes.

Apenas nessa performance todos os parâmetros (17) foram abordados, ainda que alguns com incidência baixa.

A Figura 7 evidencia as incidências dos parâmetros estruturais e expressivos destacados pelos ouvintes (N=12) em relação à interpretação do Pianista B.

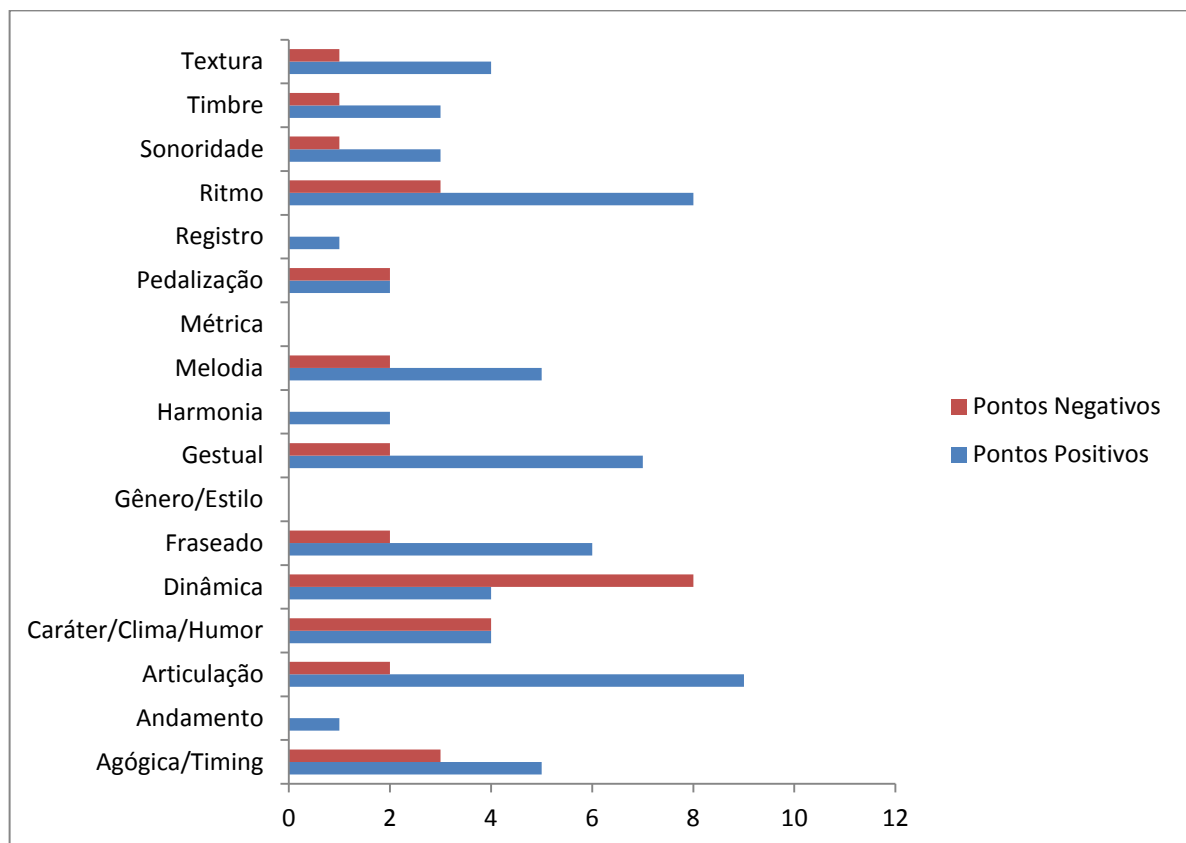


Figura 7 - Incidências sobre os parâmetros estruturais e expressivos para Pianista B classificados como Negativos e Positivos.

Através da Figura 7 pode-se observar que as escolhas interpretativas de PB foram percebidas com mais pontos positivos do que negativos. No entanto, em comparação com PA (Figura 6), houve mais indicações de pontos negativos para a interpretação do Pianista B. Nessa performance houve 95 comentários sobre os parâmetros, sendo 67% indicações positivas e 33% negativas.

A articulação, dinâmica, gestual e ritmo foram os aspectos mais abordados na interpretação de PB de maneira geral. Apesar de a dinâmica ter sido abordada com comentários positivos, esse foi o parâmetro que envolveu a maior incidência de avaliações negativas. A articulação e o ritmo foram os parâmetros mais comentados

nessa interpretação de forma favorável. Andamento, harmonia e registro foram parâmetros avaliados somente como pontos positivos, no entanto com poucos comentários.

Ainda que com maior incidência de pontos negativos do que PA, a interpretação do Pianista B também foi majoritariamente percebida de forma positiva pelos ouvintes desse trabalho. Com exceção da dinâmica, os ouvintes demonstraram perceber os parâmetros na performance de PB de maneira favorável.

Os parâmetros de métrica e gênero/estilo não foram abordados pelos participantes para a interpretação do Pianista B.

A Figura 8 representa as incidências dos parâmetros estruturais e expressivos apontados pelos participantes entrevistados (N=12) para o Pianista C.

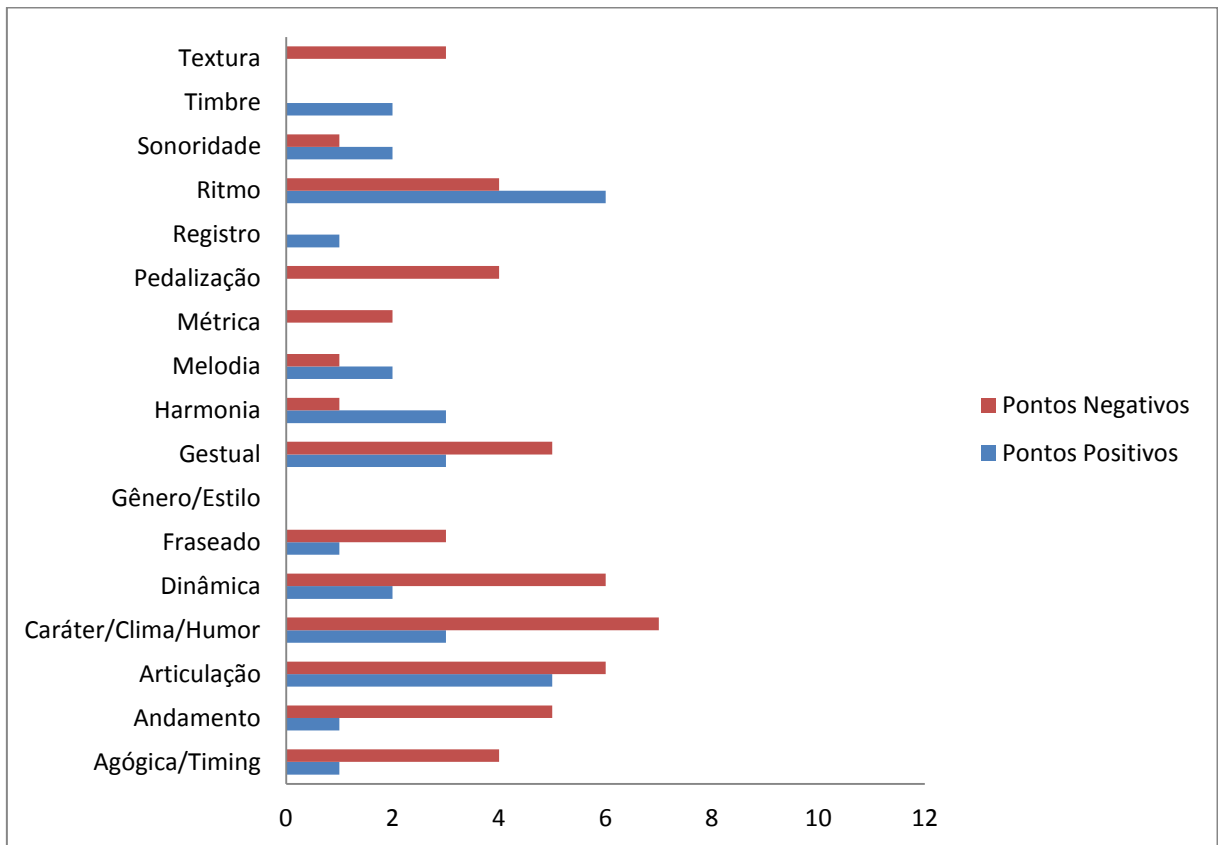


Figura 8 - Incidências sobre os parâmetros estruturais e expressivos para Pianista C classificados como Negativos e Positivos.

A partir da Figura 8, verificamos que os parâmetros abordados na interpretação de PC foram percebidos com maior incidência de avaliações negativas. Dentre os dezessete aspectos abordados nas entrevistas, dez

apresentaram maiores índices de comentários negativos, demonstrando que a manipulação desses parâmetros não persuadiu essa população de ouvintes. Ao todo foram 84 comentários, destes, 38% foram considerados positivos e 62% negativos.

De acordo com Figura 8 o ritmo foi o aspecto que obteve a maior incidência positiva, ainda que com mais da metade dos comentários negativos. A articulação foi o parâmetro bastante comentado na interpretação de PC tanto como ponto positivo, como negativo. Devido a quantidade de comentários, esse elemento foi considerado importante pelos ouvintes, todavia de maneira conflituosa pois as incidências de apontamentos positivos e negativos foram bem próximas. Embora o timbre e registro tenham sido mencionados apenas de maneira positiva, houve poucos comentários sobre esses aspectos. Os parâmetros com mais comentários negativos foram caráter/clima/humor seguidos de dinâmica. Textura, métrica e pedalização foram avaliados apenas como pontos negativos. A população de ouvintes deste trabalho compreendeu a performance de PC com mais pontos fracos do que fortes. Apenas o parâmetro relacionado ao gênero/estilo não foi avaliado pelos ouvintes para a interpretação do Pianista C.

Comparando as Figuras 6, 7 e 8, observa-se uma escala ascendente em relação aos comentários categorizados como negativos. As escolhas interpretativas de PA foram classificadas com a maior incidência de comentários positivos em relação aos parâmetros estruturais e expressivos. Embora pontos fortes tenham sido ressaltados para PB, esta interpretação recebeu mais comentários negativos do que PA. Já para PC, observa-se que a percepção dos ouvintes foi oposta às outras interpretações, resultando em maior incidência de percepção negativa do que positiva quanto aos parâmetros musicais. Salientamos que as críticas em relação a PA, PB e PC não aumentaram gradativamente pela ordem de escuta, pois as performances foram escutadas em ordens diferentes pelos ouvintes (vide metodologia).

Através das figuras nota-se que os parâmetros mais abordados por esta população de ouvintes foram os mesmos para as três interpretações: articulação, caráter/clima/humor, dinâmica, gestual e ritmo. Talvez isso demonstre que esses ouvintes/pianistas consideram esses cinco parâmetros como mais importantes ao realizar críticas sobre performances em geral. De maneira geral, os parâmetros menos comentados nas entrevistas foram o registro e a métrica.

4.2 A classificação dos parâmetros expressivos e estruturais ao longo das escutas

Com a finalidade de elucidar os dados apresentados nas Figuras 6, 7 e 8, as tabelas a seguir demonstram quais parâmetros foram abordados pelos ouvintes (n=12) nas entrevistas e como esses aspectos foram categorizados como P (ponto positivo) ou N (ponto negativo) para as interpretações de PA, PB e PC. Sobre a contabilização das avaliações, destacamos aqui que mesmo que um participante tenha comentado sobre algum parâmetro como ponto positivo nas três modalidades de escuta, somente uma incidência foi tabulada. No entanto, se o participante alterou sua avaliação (P/N ou N/P), as duas observações foram calculadas.

Através destas esquematizações também é possível observar os casos em que os entrevistados mudaram de opinião sobre a classificação de suas percepções. Tais situações ocorreram para sete participantes quando escutaram as performances dos Pianistas A, B, C na segunda ou terceira modalidade de escuta. Estas alterações foram tabeladas como P/N (positivo - negativo), N/P (negativo - positivo), segundo a ordem da mudança de avaliação. Na interpretação de PB, dois participantes (O5 e O10), modificaram sua classificação mais de uma vez. Portanto, ainda há a sigla P/N/P (positivo - negativo - positivo) e N/P/N (negativo - positivo - negativo).

A Tabela 5 representa a classificação dos parâmetros estruturais e expressivos como Pontos Positivos ou Negativos pelos ouvintes (N=12) em relação à interpretação de PA.

Tabela 5 - Incidências de parâmetros comentados para PA

Pianista A												
Parâmetro	O1	O2	O3	O4	O5	O6	O7	O8	O9	O10	O11	O12
Agógica	P	N	N							P		N
Andamento		P		P	P			P	P			
Articulação	P	N		P	P	P	P	P	P		P	P
Caráter/Clima/Humor	P	P		P	P	P	P	P	P	P	P	
Dinâmica	P/N	N/P	P		P		P		P	N	P	
Fraseado		N	P	P	P				P		P	P
Gênero/Estilo						P	P			P		

Gestual		P	P	P		P	P	P	P	P	P
Harmonia						P					
Melodia				P		P					
Métrica		P					P				
Pedalização			N			P/N				N	
Registro	N										
Ritmo		P	P	P	P	P	P	P	P	N	P
Sonoridade		N				P					
Timbre	N			P		P		P	P		
Textura		P			P			P			P

Tabela 5: Incidências de parâmetros comentados para PA pelos ouvintes (N. 12), classificados em P = Positivo, N = Negativo, P/N = Positivo e depois Negativo, N/P= Negativo e depois Positivo.

Segundo a Tabela 5, observa-se que para a interpretação de PA houve grande incidência de pontos positivos. Parâmetros envolvendo o andamento, caráter, harmonia, melodia, métrica e textura foram aspectos abordados apenas de maneira positiva nesta interpretação. Interessante destacar as incidências de participantes que abordaram o ritmo. Apenas um dos entrevistados não comentou sobre este aspecto.

O4, O5, O6, O8 e O9 indicaram parâmetros apenas como pontos positivos, talvez demonstrando estar totalmente de acordo com as decisões interpretativas do Pianista A neste trecho. Em média esses ouvintes, dois graduandos e três pós-graduandos, abordaram bastante parâmetros, sendo que articulação e ritmo foram comentados por todos. O5, O7, O10 e O12, dois graduandos e dois pós-graduandos, também demonstraram satisfação em relação a interpretação de PA pois indicaram apenas um ponto negativo ao discutir esta performance.

O1 e O2 foram os ouvintes que evidenciaram o maior número de aspectos negativos nesta performance. Esses participantes apenas concordaram sobre o parâmetro caráter/clima/humor como ponto positivo. O2 foi o participante mais crítico e apresentou maiores incidências de apontamentos negativos para a interpretação de PA.

Durante as entrevistas houve três mudanças nas classificações dos parâmetros como pontos positivos ou negativos. Estas alterações foram realizadas por O1, O2 e O7. Tanto O1 quanto O2 alteraram sua avaliação sobre dinâmica, mas

enquanto O1 mudou de Positivo-Negativo, O2 avaliou de Negativo-Positivo. O7 alterou seu comentário de Positivo-Negativo sobre a pedalização.

De maneira geral, nesta performance os ouvintes apontaram os parâmetros estruturais e expressivos como pontos positivos. Assim, observamos que esta população de pianistas considerou a interpretação de PA como satisfatória, de acordo com suas expectativas. O grande número de indicações de pontos positivos para articulação, caráter/clima/humor e ritmo talvez representem os pontos fortes desta interpretação.

A classificação dos parâmetros estruturais como positivos ou negativos pelos entrevistados para interpretação do Pianista B pode ser visualizada na Tabela 6.

Tabela 6 - Incidência de Parâmetros comentados para PB

Pianista B												
Parâmetro	O1	O2	O3	O4	O5	O6	O7	O8	O9	O10	O11	O12
Agógica		N		P	P	P		N	P	P	N	
Andamento			P									
Articulação	P	P		P	P	P	N/P	N		P	P	P
Caráter/Clima/Humor	P		N		P		N	N	P		N	P
Dinâmica	N	N/P	N/P	N		N	N/P		P		N	N
Fraseado		P		P	P	P			P	P	N	N
Gênero/Estilo												
Gestual		P		P	P	P	P	N	P	P	N	
Harmonia						P				P		
Melodia		N		P	P/N/P			P		P		
Métrica												
Pedalização			P	P			N	N				
Registro				P								
Ritmo	N	P	N	P	P	P		P	P	N/P/N		P
Sonoridade			P			P					N/P	
Timbre				P					P	P		N
Textura		N	P			P			P	P		

Tabela 6: Incidência de Parâmetros comentados para PB pelos ouvintes (N. 12), classificados em P = Positivo, N = Negativo, P/N = Positivo e depois Negativo, N/P= Negativo e depois Positivo.

De acordo com a Tabela 6, a interpretação de PB envolveu mais comentários negativos do que PA. No entanto, os pontos positivos ainda foram enfatizados pelos participantes. Os parâmetros sobre andamento, harmonia e registro foram indicados

apenas de maneira positiva, porém abordados por poucos participantes. Andamento e harmonia foram abordados por dois pós-graduandos e o registro por um graduando.

Apenas um participante percebeu somente pontos positivos nesta interpretação. Esse participante foi O9, que também apontou apenas pontos fortes na interpretação de PA. O4, O5, O6 e O10 não comentaram sobre a performance de PB apenas de forma positiva, mas realizaram um grande número de comentários positivos. Esses participantes concordaram em relação à agógica, fraseado e gestual como pontos fortes.

O2, O8 e O11 realizaram maior quantidade de apontamentos negativos. Esses três ouvintes avaliaram a agógica como um ponto negativo para a interpretação.

Interessante observar que a interpretação de PB conteve a maior quantidade de mudanças de ideia quanto a categorização dos parâmetros como pontos fortes/fracos da performance. O2, O3, O5, O7 e O10 mudaram de opiniões durante a entrevista. Sendo que O5 e O10 alteraram sua percepção entre positivo e negativo para o mesmo parâmetro duas vezes, O5 mudando em melodia e O10 em ritmo. Já O7, por exemplo, alterou sua opinião de N-P (negativo para positivo) duas vezes, para dois parâmetros diferentes nesta interpretação.

A Tabela 7 representa a classificação dos parâmetros estruturais e expressivos como Pontos Positivos ou Negativos pelos ouvintes (N=12) em relação a interpretação de PC.

Tabela 7 - Incidência de Parâmetros comentados para PC

Pianista C													
Parâmetro	O1	O2	O3	O4	O5	O6	O7	O8	O9	O10	O11	O12	
Agógica		N	N		P		N			N			
Andamento	P	N	N				N	N		N			
Articulação	P	N	P	N	N		P/N	N	P	P	P		
Caráter/Clima/Humor	P	N	N		P	N	N	N	N		P	N	
Dinâmica	P	N		N			P/N	N	N	N			
Fraseado			P	N		N			N				
Gênero/Estilo													
Gestual	P		P/N			P	N	N	N	N			
Harmonia			P		P					N		P	
Melodia										P		N/P	
Métrica		N					N						

Pedalização	N	N	N					N	
Registro				P					
Ritmo	P	N	N		N	P		P	P
Sonoridade		N	P		P				
Timbre	P							P	
Textura	N	N				N			N

Tabela 7: Incidência de Parâmetros comentados para PC pelos ouvintes (N. 12), classificados em P = Positivo, N = Negativo, P/N = Positivo e depois Negativo, N/P= Negativo e depois Positivo.

De acordo com a Tabela 7, os ouvintes perceberam muitos dos parâmetros como pontos negativos. Apenas o timbre foi avaliado somente como ponto positivo, no entanto apenas O1 e O9, dois pós-graduandos, abordaram esse aspecto. Por outro lado, a textura, pedalização e métrica foram avaliados apenas como elementos fracos para a interpretação.

O único participante que indicou apenas pontos positivos foi um graduando, O11, no entanto, ele realizou poucos comentários sobre a performance de PC. Dessa forma, mesmo com duas indicações negativas, o participante que mais apontou pontos positivos foi O1.

O2, O4 e O8 indicaram a utilização dos parâmetros apenas como pontos negativos. O2 se mostrou muito crítico para todas as interpretações. Já O4 e O8 não criticaram tanto a interpretação de PB e perceberam apenas pontos positivos para PA. Talvez PA seja uma interpretação que esteja dentro da expectativa desses participantes, sendo PB a média entre as três performances.

Na primeira escuta O7 abordou a articulação e a dinâmica como pontos positivos, no entanto na segunda e terceira escuta alterou sua classificação. Dessa forma, na terceira modalidade de escuta acabou indicando apenas pontos negativos para PC também.

Na interpretação de PC também houve mudanças de opiniões: O3, O7 e O12 alteraram seus comentários durante as entrevistas, sendo que para O7 e O12 isso ocorreu duas vezes. No entanto, estas alterações não ocorreram para o mesmo parâmetro.

4.2.1 As percepções de andamento, timing e agógica

Um dos aspectos mais abordados na literatura sobre a percepção de ouvintes envolve o andamento e como este aspecto é manipulado pelos intérpretes. Além disso, os parâmetros musicais estão relacionados à maneira como intérpretes escolhem e manipulam o andamento de uma dada obra musical. As decisões sobre o andamento influenciam na produção de recursos como a articulação e a agógica que por sua vez, afetam a percepção dos ouvintes sobre determinada performance (JUSLIN, 2001; GERINGER *et al.*, 2006; JUSLIN E TIMMERS, 2010).

A Figura 9 representa as incidências de referências positivas e negativas percebidas pelos ouvintes (N=12) sobre o andamento escolhido pelos Pianistas A, B e C.

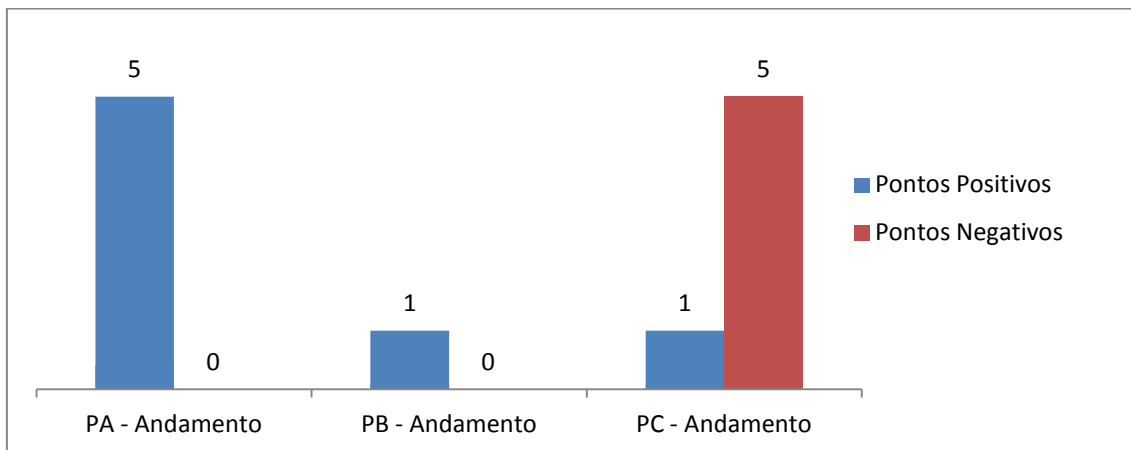


Figura 9 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes (N=12) em termos do andamento global para os pianistas PA, PB e PC na interpretação do tema de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda.

O andamento (Figura 9) foi percebido de maneiras bem diferentes nas três interpretações. Na performance de PA este aspecto foi percebido inteiramente de forma positiva. Em contraste, o andamento escolhido por PC foi majoritariamente criticado pelos ouvintes. Já em oposição a PA e PC, o andamento da interpretação de PB não foi algo que chamou a atenção dos músicos pois apenas um participante, O3, realizou comentários positivos sobre este parâmetro.

A indicação de andamento na partitura de Estrela Brilhante envolve o termo *malemolente*⁶ e ± 76 (bpm) a semínima. O andamento global de cada pianista foi calculado e pode ser vista na tabela abaixo.

Tabela 8 - Andamento global das interpretações de PA, PB e PC

Pianista	Andamento Global (bpm)
PA	100
PB	88
PC	75

De acordo com a Tabela 8, a interpretação do Pianista A envolveu o andamento global 100 bpm, o mais rápido entre as três performances e o preferido pelos ouvintes, sendo indicado em cinco comentários, sem indicações negativas. O andamento global de PC foi 75 bpm, o mais lento das interpretações e bem próximo a indicação do compositor na partitura. Os dados revelam que a manutenção estrita de um andamento médio em torno de 75 bpm resultou em uma percepção negativa (5 comentários) por parte dos ouvintes, em maneira oposta aqueles de PA. Em relação as três interpretações, a performance de PB compreendeu um andamento médio, 88 bpm, e como visto anteriormente na Figura 9, houve apenas um comentário sobre esta gravação. Portanto, consideramos que o andamento da interpretação de PB não foi julgado tão significativo nem como ponto forte ou fraco por esta população de ouvintes (N=2).

Ao conferir o andamento das interpretações de PA, PB e PC, vimos que quanto mais rápida a interpretação, mais os participantes classificaram esse parâmetro como algo positivo. Este fato corrobora com os dados apresentados na literatura em que trechos musicais com andamentos mais rápidos foram favorecidos por ouvintes quando comparados com performances com tempos mais lentos (GERINGER e MADSEN, 2003; LEBLANC *et al.*, 2000). Por exemplo, Geringer (1976) concluiu que ouvintes graduados em música preferiram gravações orquestrais com andamento mais rápido em comparação com outras performances

⁶ Nesta obra, a denominação de *malemolente* pode estar associada a um jogo de atitudes, gestos; jeito de falar ou mover-se; molejo (dicionário Aurélio). O *malemolente* no ritmo, talvez traga um gingado, uma atitude que poderá fascinar pela riqueza do gestual e da natureza do ritual nesta obra, nos lembrando mais uma vez, o ponto de macumba que Ronaldo Miranda faz alusão.

com o andamento mais lento. Wapnick (1980) utilizou excertos para piano e os ouvintes desta pesquisa também favoreceram as gravações com andamentos mais rápidos em contraste com as performances de tempo mais lento. Para explicar a preferência de ouvintes em relação ao tempo, Geringer e Madsen (2003) analisaram a percepção de ouvintes formados em música ao escutar o primeiro movimento da Sinfonia n. 104 de Haydn. Eles concluíram que essa população preferiu a versão em que o final do movimento apresentou aumento no andamento comparando com versões sem mudança de tempo ou com diminuição gradual dele.

Já Repp (1997) pesquisou sobre variações de andamento e timing e em relação à hipótese de ouvintes preferirem performances dentro de uma média de tempo. Ele concluiu que a interpretação média foi a segunda mais preferida pelos ouvintes, embora também considerada como uma performance com baixa individualidade. Embora o andamento de PB tenha sido comentado apenas por um participante, consideramos que esta interpretação também foi a segunda preferida nesse trabalho por não ter recebido comentários negativos nesse quesito. Isso estaria de acordo com a pesquisa de Repp uma vez que a interpretação de PB envolveu o andamento global médio entre as três performances dessa pesquisa.

De maneira similar, Geringer et al. (2016) manipularam e pesquisaram as preferências de andamentos com excertos musicais de vários estilos: jazz, música clássica ocidental, pop/rock e pop brasileiro. Os pesquisadores concluíram que trechos de músicas clássicas não conhecidos pelos ouvintes foram preferidos com andamento mais rápido. No entanto, esse estudo também evidenciou que exemplos musicais com andamento bem rápido, mesmo familiares, os ouvintes preferiram as performances com andamento um pouco mais lento (tempo médio).

O3 foi o único participante que comentou sobre o andamento na performance de PB. Ele opinou sobre esse parâmetro de forma positiva, apontando uma percepção de gingado na interpretação: "Essa é boa de andamento, eu gosto disso, dá um gingado" (O3, modalidade 2, PB). Ele fez essa observação na segunda escuta da interpretação e já havia escutado as outras performances. O3 não opinou sobre o andamento de PA, porém nas três escutas criticou o tempo mais lento de PC: "o andamento um pouco mais lento também parece que perde essa qualidade do ritmo, essa qualidade abrupta do ritmo dessa peça. Eu senti falta de um pouco de andamento a mais" (Ouvinte 3, modalidade 1, PC). Na segunda escuta de PC, com vídeo, ele relacionou o gestual do pianista a um andamento mais lento "o andamento

está assim um pouco mais segurado porque ele mesmo está assim" (Ouvinte 3, modalidade 2, PC). Talvez a opinião positiva de O3 em relação a PB corrobore com os resultados apresentados por Geringer et al. (2016) uma vez que ele escutou a gravação de PA primeiro (como O1, O2 e O4) e pode ter levado em conta PA como referência.

Já o único participante que percebeu a escolha de andamento de PC de maneira positiva foi O1: "Eu sinto que o andamento influencia muito nessa coisa do caráter (...) acho que está dentro desse... alegre mais tranquilo" (O1, modalidade 1, PC). Percebe-se que a escolha de um andamento mais lento de PC fez com que O1 percebesse um clima mais tranquilo, mas ainda alegre. Este ouvinte realizou esta observação sobre o andamento após o primeiro modo de escuta (áudio) da performance, portanto, sem ter conhecimento sobre a indicação de *malemolente* na partitura. No entanto, esta foi a única observação sobre andamento de O1 na entrevista. Esse participante não comentou novamente sobre o tempo de PC e não opinou sobre esse aspecto para PA e PB, abordando outros parâmetros na entrevista.

Como a literatura aponta, as escolhas de andamento estão relacionadas a percepção e comunicação de caráter e emoção em MÚSICA (JUSLIN, 2001; GERINGER et al., 2006; JUSLIN e TIMMERS, 2010). Neste trabalho alguns dos ouvintes relacionaram o andamento ao termo *malemolente* indicado na partitura de Estrela Brilhante. Na terceira escuta O3, observou que a escolha de andamento mais lento de PC fez com que se perdesse a sensação do clima de *malemolência*: "(...) como a gente perde o andamento, perde... não é precisão, mas é um ritmo mais afiado. Uma *agudeza*... cortante assim... das coisas acontecendo (...) perde a qualidade *básica* da indicação de *malemolência*" (Ouvinte 3, modalidade 3, PC).

Como observado por O3, O2 também destacou que sentiu falta do *malemolente*⁷ e comentou: "o andamento está bem diferente, assim... estava devagar. Não sei se por uma questão técnica ou até por interpretação" (Ouvinte 2, escuta 1 de PC). Da mesma forma, O8 também apontou o andamento mais lento de PC como um ponto negativo para a sensação de *malemolência*: "O andamento ficou muito parado também (...) *malemolente* pra mim não é uma coisa assim lenta e... é

⁷ "O tempo... eu acho que está devagar isso. Acho que atrapalha um pouco pra entrar nesse clima *malemolente*" (Ouvinte 2, modalidade 3, PC).

diferente quando a coisa é pesada e quando a coisa é preguiçosa" (Ouvinte O8, modalidade 3, PC).

Sem saber da indicação de *malemolente* na partitura, na primeira escuta (áudio) O7 também criticou o andamento escolhido por PC, relacionando-o ao caráter. Ele indicou que percebeu liberdade na interpretação de PC devido à escolha do andamento mais lento, no entanto, neste caso, considerou tal escolha pouco apropriada ao caráter de dança: "Acho que ele jogou aqui mais com andamento... por isso mostra liberdade. Mais parado assim perdeu um pouco do caráter de dança" (Ouvinte 7, modalidade 1, PC).

O10 não relacionou o andamento com o caráter, mas criticou este aspecto ao escutar a performance de PC com a partitura. Ao contrário de O7 que percebeu certa liberdade na interpretação, O10 indicou um tempo quase metronômico: "Acho que ele focou no ritmo... andamento e melodia. Mas o andamento, muito certinho, é... quase metronômico [76bpm]. Isso chamou a minha escuta como um ponto mais negativo" (O10, modalidade 3, PC).

De acordo com a Figura 8, a escolha de andamento na interpretação de PA [100bpm] foi percebido como um ponto forte nesta performance. O8 escutou o trecho com PA como terceira interpretação e salientou que a escolha do andamento deste pianista foi a mais significativa para a expressão do caráter da obra: "Achei que a escolha do andamento foi a mais consciente das três gravações. A escolha de andamento faz muita diferença pro caráter" (Ouvinte O8, modalidade 1, PA).

O9 também comparou o andamento de PA com as demais interpretações e relacionou esse aspecto com um fraseado melhor construído: "Eu achei mais rápido e a frase mais direcionada" (Ouvinte 9, modalidade 1, PA); "Eu achei que com o andamento mais rápido ela conseguiu frasear mais realmente (Ouvinte 9, modalidade 2, PA); "Gosto muito do andamento que ela faz" (Ouvinte 9, modalidade 3, PA).

Além de O8 e O9, o Ouvinte 5 também comentou positivamente sobre a escolha de andamento de PA em comparação às outras interpretações: "Eu achei que na gravação anterior o andamento estava meio lento e essa, eu gostei mais" (Ouvinte 5, modalidade 1, PA). Na segunda escuta O5 pareceu esquecer já ter comentado sobre a valorização do andamento por PA de maneira positiva, então, reafirmou na segunda escuta, fazendo distinção entre andamento e agógica: "Agora não sei, antes pareceu mais que ela tentou valorizar... não sei, acho que eu falei

agógica. Mas, acho que ela tentou valorizar mais só o andamento e não tanto o *rubato* como eu imaginei antes" (O5, modalidade 2, PA). O2 e O4 ouviram PA como primeira gravação e também destacaram o andamento como um parâmetro valorizado na performance de PA⁸.

Dentre os dezessete parâmetros abordados nas entrevistas, o andamento global não foi um dos aspectos mais discutidos pelos participantes desta pesquisa. No entanto, foi nitidamente comentado como um diferencial entre as interpretações de PA (andamento global mais rápido) e PC (andamento global mais lento). PB, com andamento global médio entre as performances, não foi significativamente abordado pelos participantes. No contexto de Estrela Brilhante o andamento mais rápido foi aquele mais apreciado pelos ouvintes (N=12). Ainda há as decisões sobre aspectos mais sutis ligadas ao tempo como *rubato* e *ritardando* que serão discutidos mais a frente no item *agógica*. Além disso, não se pode negligenciar tendências não intencionais, como a propensão de correr em seções rápidas e fortes ou de diminuir o andamento em partes complexas (GERINGER et al., 2006).

Embora partituras apresentem conjuntos de notas com valores integrais, há décadas pesquisas verificam que existem desvios durante performances na duração desses tempos (GABRIELSSON, 1987; PALMER, 1989; REPP, 1992a; SEASHORE, 1938). Tais alterações no andamento trazem aspectos interessantes e cativantes além de ressaltar aspectos da estrutura musical, especialmente sobre a divisão temporal entre segmentos e grupos de notas (REPP, 1999). O estudo da percepção de eventos temporais em música é um aspecto importante para o entendimento da performance e das reações dos ouvintes frente a uma interpretação (Geringer et al., 2006). Esses eventos envolvem a *agógica* e o *timing* que são parâmetros relacionados ao andamento e a manipulação do tempo em música.

O *timing* é associado à forma com que notas apresentam desvios em relação a uma norma atrelada à notação escrita, respeitando os valores e suas proporções

⁸ O2 indicou: "O andamento foi um dos pontos mais positivos da interpretação" (Ouvinte 2, modalidade 1, PA); "Agora eu reforçaria o andamento como um parâmetro valorizado nessa interpretação" (Ouvinte 2, modalidade 2, PA). E O4 indicou o andamento como positivo brevemente: "Acho que articulação, andamento, caráter e humor foram coisas muito bem valorizadas aqui" (Ouvinte 4, modalidade1, PA).

relativas estritas (GABRIELSSON, 2003). No presente estudo, os termos agógica⁹ e timing foram abordados pelos ouvintes como aspectos equivalentes nas entrevistas, portanto estes parâmetros foram tratados de forma conjunta durante a análise de dados.

A Figura 10 representa as incidências de referências positivas e negativas percebidas pelos ouvintes (N=12) para agógica e timing na interpretação de PA, PB e PC:

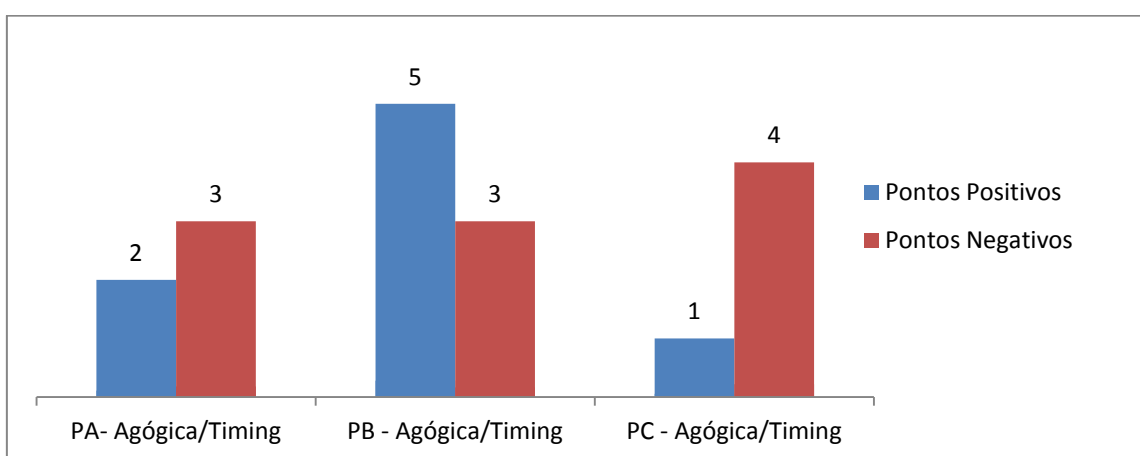


Figura 10 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes (N=12) em termos de agógica/timing para os pianistas PA, PB e PC.

Ao analisar as entrevistas, notamos que a agógica e o timing foram majoritariamente apontados de maneira negativa pelos ouvintes. Tanto na interpretação de PA quanto PC esses elementos foram mais percebidos como pontos fracos das performances, mas em maior escala para PC. Já PB, embora com críticas, foi a interpretação mais comentada positivamente sobre esses aspectos.

Ainda que a agógica e o timing não tenham feito parte do grupo de parâmetros mais comentados nesse trabalho, os ouvintes se mostraram bastante críticos sobre esses aspectos. Embora estes entrevistados não estivessem familiarizados com a obra 'Estrela Brilhante' antes das entrevistas, talvez tenham escutado as interpretações com certas expectativas. Esta possibilidade foi

⁹ A agógica “pode ser definida como desvios temporais em relação ao andamento médio, ou o abandono deliberado da regularidade mecânica. Ela é um dispositivo ‘expressivo’ que pode acelerar ou retardar certos trechos ou notas para reforçar aspectos estruturais” (SILVA; SOUZA, 2018, p.71),

apresentada por Repp, (1992b) que concluiu que ouvintes com histórico de estudo musical desenvolveram expectativas cognitivas em relação ao timing expressivo através do estudo de algum instrumento e audições de muitas performances expressivas. Segundo Repp, essas expectativas seriam criadas pela estrutura musical e pela percepção do tempo real.

Com a finalidade de elucidar as percepções e opiniões dos ouvintes sobre a agógica e o timing, calculou-se o IOI¹⁰ (Inter-Onset Interval) das interpretações de PA, PB e PC sobre o recorte de Estrela Brilhante, aqui delimitados por unidades de tempo (semínima) pré-definidas como princípio de mensuração e cálculo. Os desvios em termos de unidades de tempo foram tabuladas e transformadas em gráfico. A Figura 11 abaixo representa as linhas de eventos temporais dos três pianistas com o trecho da partitura da obra.

¹⁰ IOI (Inter-Onset Interval) é o intervalo entre os ataques de notas em um dado estímulo, ou, mais especificamente, o tempo percebido entre o início de uma nota e da próxima nota [ver Parncutt, (1994); Repp (1998, 1999), por exemplo].

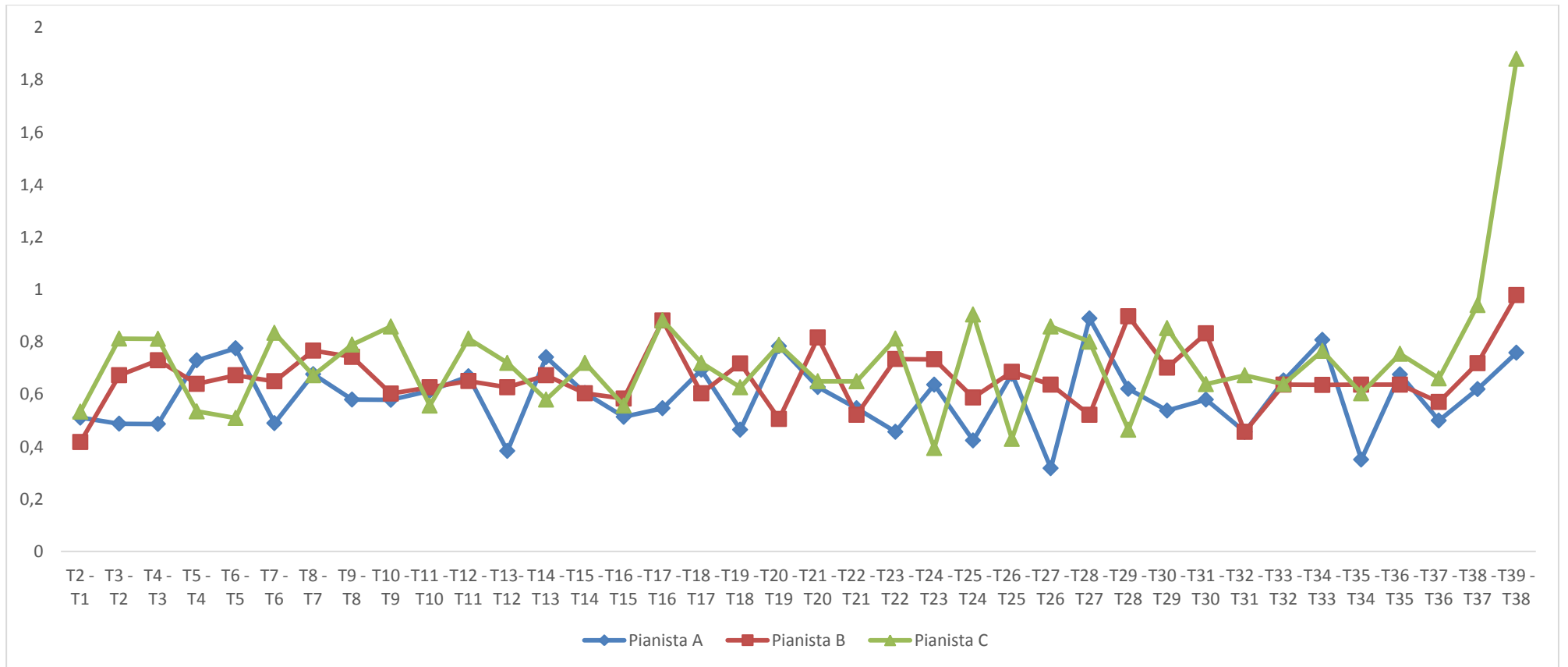


Figura 11 - Duração dos ataques de PA, PB e PC no recorte de Estrela Brilhante.

Observando a Figura 11¹¹ deste trecho como um todo, nota-se que PA, PB e PC tomaram decisões interpretativas bem diversas sobre a agógica e timing. Os participantes do grupo focal perceberam estas nuances em relações aos Pianistas A e B. Na segunda fase de entrevistas, os ouvintes também perceberam estas diferenciações para os Pianistas A, B e C.

Conforme a Figura 11, pode-se observar que a interpretação de PA chega aos graus mais baixos no gráfico, demonstrando que esta intérprete executou mais acelerandos que os demais músicos (vide por exemplo: T13-T12). Segundo a Figura 11, assim como no andamento global, PB apresentou um nível de timing médio (sem tantos desvios) quando comparado as interpretações de PA e PC. Todas as gravações dos pianistas apresentaram oscilações no tempo, porém a gravação da Pianista B contém menores oscilações, mantendo a linha do gráfico mais regular, enquanto as linhas temporais dos outros intérpretes apresentam maiores alterações (Figura 11).

É interessante observar que, embora os três pianistas tenham interpretado este trecho diferentemente em relação ao timing de maneira geral, o Pianista C interpretou e executou este excerto de maneira muitas vezes contrária ao Pianista A. Por exemplo, ao observar as linhas da figura correspondentes a esses intérpretes, percebe-se que em muitos momentos enquanto o Pianista C apresentou picos (ou seja, leva mais tempo para executar algo), o Pianista A decresce (menos tempo). De modo geral, PC pareceu lidar com as nuances do fluxo temporal dos eventos por desacelerações (Figura 11). Estas escolhas sobre agógica e timing foram apontadas como pontos positivos/negativos durante as entrevistas.

Embora a partitura não contenha indicação de *ritardando*, observamos que os três pianistas alargaram o andamento nas últimas notas desse recorte. A literatura aponta que finais de seções tendem a ser marcadas por *ritardando* (vide, por exemplo: TODD, 1985). Segundo Clarke (1985), a desaceleração do andamento também é usada para salientar pontos como alguma dissonância ou marcar a importância de alguma nota atrasando o tempo do ataque.

¹¹ Apesar de o trecho completo compreender 40 pulsos (unidades de tempo de semínimas), o gráfico somente apresenta a variação de timing até o tempo 39 – 38 pois o tempo n. 40 não é tocado, o acorde é apenas mantido. Logo, não se poderia contar o tempo do ataque do último tempo.

Kleinsmith *et al.* (2017) pesquisaram sobre *ritardandos* exagerados em finais de frases/seções e concluíram que ouvintes consideram esses exageros menos agradáveis. Talvez os ouvintes da presente pesquisa tenham considerado o *ritardando* final de PC (Figura 11) como um exagero, indicando o timing como negativo também por esse motivo.

A interpretação de PB foi percebida como a mais positiva em relação ao timing/agógica e apresentou o tempo médio entre as performances (Figura 11). Esta percepção dos ouvintes corrobora com alguns dados da literatura. Johnson (2003) analisou as preferências de ouvintes graduados em música sobre performances com variações de timing utilizando gravações com violoncelo. Ele concluiu que esses ouvintes preferiram o timing considerado como médio, indicando essa performance como a mais musical. As gravações com pouco rubato ou com rubato exagerado foram consideradas menos expressivas pelos ouvintes. Para Johnson, esses resultados evidenciaram que uma performance sem rubato ou com rubato excessivo não são percebidas como tão musicais quanto aquelas em que há variações de timing médio. Ele concluiu que o fluxo da performance é mais crucial do que o timing específico em milissegundos.

As variações de tempo como agógica e timing fazem parte de performances consideradas como naturais. Mesmo em pesquisas em que intérpretes tocaram deliberadamente sem expressão foram encontradas variações de timing. Por exemplo, Drake e Palmer (1993) pediram para pianistas tocarem um estímulo de duas formas: da maneira habitual do intérprete (chamada de performance natural) e mecanicamente, considerada como nível plano. Embora essas instruções tivessem efeito sobre dinâmica e articulação, os padrões de timing ficaram inalterados. Esses pianistas, por exemplo, interpretaram o estímulo com um aumento no tempo de IOI nos grupos rítmicos finais pois usualmente notas longas definem o final de um grupo rítmico. Da mesma forma como fizeram os pianistas no presente trabalho. Sobre a mesma temática, Gabrielsson (1997) desenvolveu um estudo em que pianistas e percussionistas que foram solicitados a realizar sequências rítmicas simples com metrônomo, mas ainda assim foram encontradas sistemáticas variações de timing. Na performance do Pianista A, agógica/timing

foi o único parâmetro em que os comentários negativos dos ouvintes (N=12) excederam os comentários positivos. Já o andamento foi percebido apenas de maneira positiva. Os ouvintes, graduandos e pós-graduandos em música demonstraram saber diferenciar andamento de agógica/timing e suas funções/percepções.

Nas três escutas de PA, o Ouvinte 2 foi consistente e abordou este parâmetro afirmando que as frases soaram muito compactadas: "(...) tem coisas que estão um pouco apressadas. A pessoa não está correndo ou puxando pra trás, mas, no entanto, a pessoa está deixando as frases compactadas demais" (O2, modalidade 1, PA); "Eu acho que a agógica é uma coisa que deveria ter uma maior atenção, é o que eu trabalharia mais" (O2, modalidade 2, PA). O2 ainda observou que para ele o acorde final tem outra cor, e por isso tomaria ainda mais tempo na agógica para executá-lo:

Até, acho que ajudaria, talvez, pensar nessas coisas mais melódicas que tem no meio. Pensar talvez em usar os intervalos maiores para tomar maior tempo dentro da frase... bem vocal. Soa mais vocal, não sei dizer (canta linha do acompanhamento do terceiro sistema articulando)... cromático assim, um pouco mais compactado em relação aos arpejos... não sei dizer. Mas... sim, eu até tomaria mais tempo no final do trecho porque o acorde... ele é outra cor. É uma coisa que, não sei se eu estou certo, mas eu disse antes que começaria uma outra seção... ou outra peça. (O2, modalidade 3, PA).

Interessante observar que neste comentário acima, O2 colocou um ponto de vista interpretativo ao comentar que consideraria vocalmente as inflexões temporais entre as figuras melódicas. O12 também apontou a percepção de falta de tempo entre grupos de notas na performance de PA: "Só não tem tomada de tempo, não sei... tá direto. Falta agógica" (O12, escuta 1 de PA). Ao falar sobre este aspecto, O3 também não viu o parâmetro como algo valorizado pelo pianista na primeira escuta, pois afirmou não perceber flutuação de ritmo: "Agógica não foi algo que o pianista valorizou porque não tinha flutuação de ritmo" (O3, modalidade 1, PA). No entanto, na terceira escuta, ao falar sobre as dinâmicas, comentou sobre a sensação de mais movimento durante lugares com ritmo sincopado no trecho. Talvez as

indicações de dinâmica visualizadas na partitura tenham feito este participante comentar sobre a sensação de movimento:

(...) o jeito que ela modulava as dinâmicas assim dava a impressão que tinha lugares que tinha mais movimento, mais tensão, e aí dava uma aliviada que era quando descia a escala. E aí quando tinha o ritmo sincopado parecia que ela ia ligeiramente mais pra frente... na dinâmica também. Fica mais denso e alivia (...). Isso me chamou atenção. Foi interessante. (O3, modalidade 3, PA).

Por outro lado, O1 e O10 indicaram a utilização da agógica de maneira positiva: "Eu acho que valorizou a agógica, ficou bem animado" (O1, modalidade 1, PA). Para O10, a agógica proporcionou a sensação de um caráter mais dançado e extrovertido: "A agógica deu um caráter mais dançante, um clima mais extrovertido"(O10, modalidade 1, PA).

A interpretação de PB também foi criticada em relação a agógica, no entanto, pelo motivo contrário de PA. Enquanto PA foi criticado por acelerar e compactar as frases, PB foi criticada por desacelerar o andamento global em alguns momentos ou por estar com o tempo muito exato. O2, por exemplo, criticou o direcionamento da agógica/timing: "Eu acho até que às vezes tende a puxar para trás... talvez, justamente por estar olhando mais pro caráter da síncope (...). Acaba ficando um pouco para trás quando na verdade eu acho que deveria ser mais dançante" (O2, modalidade 1, PB).

O8 observou falta de liberdade no tempo na interpretação de PB:(...) "ficou um pouco duro, um pouco pesado, porque ele também não toma muita liberdade de tempo... apesar de que aqui não está escrito, você pode tomar um pouquinho mais de liberdade num caráter assim" (O8, modalidade 3, PB). O11 teve a mesma tendência de pensamento que O8: "Eu achei essa interpretação mais quadrada... nessa questão da agógica, do tempo" (O11, modalidade 1, PB). Aparentemente O8 e O11 discordam do timing "médio" de PB como melhor execução quanto a agógica.

Em contrapartida, O9 concordou com o tipo de agógica feito por PB, afirmando uma percepção de liberdade, gingado e dança: "Eu senti mais liberdade no fraseado... com agógica. Tinha um gingado, uma dança" (O9, modalidade 1, PB).

Para O10 houve certa sofisticação e equilíbrio entre a expressão do ritmo, melodia e agógica:

(...) é muito sofisticado trabalhar na fronteira entre o mundo rítmico e também querer mostrar questões melódicas... e de agógica. Então um ponto positivo da interpretação seria justamente isso, um ponto de equilíbrio entre duas questões, tem um rigor rítmico ou vigor rítmico e uma expressividade através da agógica. Conseguiu realmente equilibrar bem. (O10, modalidade 1, de PB).

O4, O5, e O6 também apontaram a agógica e timing de PB positivamente com comentários breves: "Valorizou muito a agógica... as vezes tem algumas oscilações interessantes" (Ouvinte 6, escuta 1); "Como ponto positivo eu indicaria a questão da agógica. Ela valorizou o registro agudo destacando bastante a melodia e a nota mais aguda assim com a agógica" (O4, modalidade 2, PB); "Acho que esse pianista focou no timing... ficou muito bom" (O5, modalidade 1, PB).

A interpretação de PC foi percebida com a maior quantidade de opiniões negativas sobre timing e agógica. Conforme a Figura 11, esta foi a interpretação que envolveu o andamento global mais lento e com o fluxo do timing com desacelerações.

O5 foi o único ouvinte que comentou de maneira positiva sobre valorização da agógica para PC, mas o fez brevemente: "Eu achei que a agógica foi um parâmetro valorizado (O5, modalidade 1, PC).

Interessante observar que PB, com timing mediano entre PA e PC, foi a interpretação com menos alterações no timing, mas O10 apontou isso para PC. Esse ouvinte comentou que o Pianista C manteve um pulso imutável, sem ceder na agógica, o que impediu fluidez na performance: "Está tudo muito dentro de um... de um pulso imutável, assim... que ele não cede o pulso... para um fraseado, para fluir. Não cede com agógica pra fluir (O10, modalidade 1, PC).

O3 percebeu a alteração no timing, no entanto não considerou como ponto positivo para performance: "(...) agora puxou pra trás um pouquinho...

esse timing não ajudou. Mudou um pouco a percepção agora"(O3, modalidade 1, PC).

Na escuta 1 e 2, o Ouvinte 7 comentou sobre a agógica/timing como um ponto negativo da interpretação, apontando que esse aspecto foi prejudicado devido a falta de marcação da métrica. Ele sentiu o trecho livre demais, fazendo perder a sensação de dança: "Principalmente essa coisa talvez não tão marcada em termos de métrica prejudicou um pouco. A primeira parte um pouquinho mais livre, parecia mais solta assim... pra mim perdeu um pouquinho do caráter de dança e tal" (O7, modalidade 1, PC); "Realmente, essa primeira parte... senti uma grande diferença de ter essa parte mais livre assim, meio que melosa... senti falta de dança" (O7, modalidade 2, PC).

O2 também percebeu a agógica na interpretação de PC como ponto negativo. Apesar de indicar a interpretação como um pouco quadrada em termos rítmicos, sentiu falta da métrica e articulação:

Um pouquinho mais quadrado... esse caráter rítmico... agora eu não senti assim (...) a coisa da dança (...) ficou para trás. Acho que ficou prejudicado essa coisa, justamente... a agógica, articulação, métrica. (O2, modalidade 1, PC).

Outro fator que afeta a percepção de ouvintes sobre a agógica e timing significativamente é a articulação. Geringer *et al.* (2006) argumentaram que variações nas articulações podem ter tanto efeito sobre os ouvintes quanto eventos temporais, afirmando que um estilo de articulação está diretamente ligado a percepção do tempo/andamento.

4.2.2 As percepções de ritmo (e de métrica)

O ritmo está relacionado a um padrão de durações de notas variadas em uma melodia (SCHULLKIND, 1999). Para Levitin *et. al.* (2018), este elemento consiste na duração relativa das notas, ou, mais precisamente, no timing relativo dos agrupamentos entre pulsos. O ritmo é um elemento estrutural da música e pode ser produzido (e ajustado) para expressar algo através da manipulação de parâmetros como andamento, timing e articulação.

Pesquisas sobre expressividade de emoções argumentam que os ritmos regulares são percebidos como para expressar alegria e paz; ritmos irregulares podem estar relacionados a raiva; e um ritmo variado pode expressar alegria. Além disso, um ritmo firme pode ser associado a expressões de tristeza e dignidade, já ritmos fluídos/fluentes estão relacionados à alegria (GABRIELSSON, LINSTROM, 2010).

A Figura 12 representa as incidências de referências positivas e negativas percebidas pelos ouvintes (N= 12) para referências ao ritmo na interpretação de PA, PB e PC:

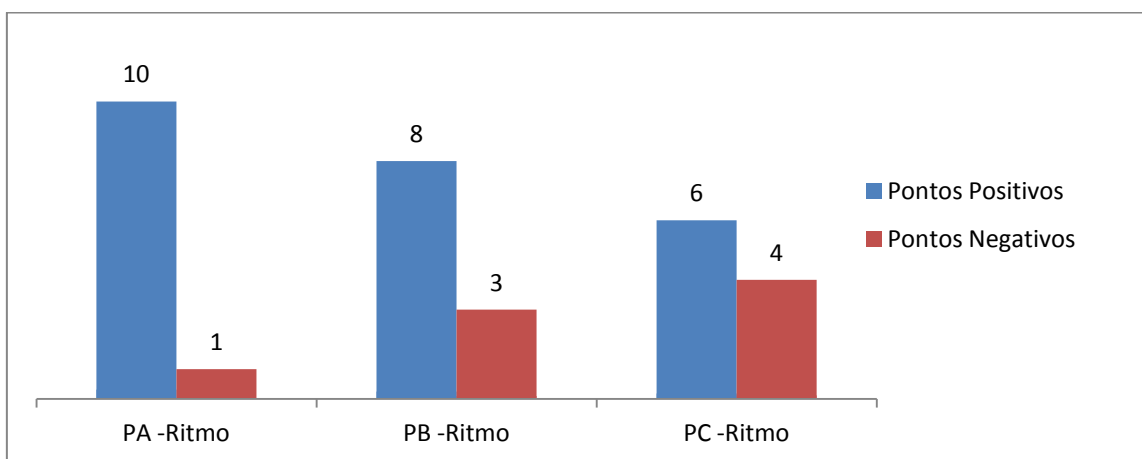


Figura 12 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes (N=12) em termos de Ritmo para os pianistas PA, PB e PC na interpretação do tema de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda

No presente trabalho o ritmo foi um dos parâmetros mais comentados para as três interpretações de Estrela Brilhante. Por conseguinte, foi considerado um aspecto importante na percepção dos ouvintes sobre esta obra.

Alguns participantes relacionaram a percepção do ritmo com uma sensação de dança. O4 comentou ter percebido, na performance de PA, o ritmo foi bem marcado e dançado como um samba : "É bem ritmado e bem... como se fosse um samba mesmo (...) uma coisa bem brasileira. Bem dançado, bem marcado com ritmo" (O4, modalidade 1, PA). Da mesma forma, para O9 o ritmo foi considerado um ponto forte. Além disso, este ouvinte apontou uma relação entre ritmo, fraseado, andamento e gênero (dança):

Achei que o fraseado destacou bastante o ritmo (...) o ritmo mais rápido, acho que direcionou mais o fraseado... a velocidade no caso do ritmo. Acho que o mais valorizado foi mais essa questão da dança... do ritmo da música (O9, modalidade 1 e 2, PA).

Na performance do Pianista B, O9 comentou: "Senti mais essa dança, a frase... o ritmo da capoeira assim." (O9, modalidade 1, PB). E reforçou sua opinião ao ver o vídeo de PB, comparando-o com os outros Pianistas: "Dos três eu achei o mais... de dança mesmo. Gingado, ritmo, precisão, assim..." (O9, modalidade 2, PB).

A interpretação de PC remeteu noção de dança para O6 através da valorização rítmica: "Senti mais ou menos o que senti na outra [PB]... De dança, valorizando a rítmica." (O6, modalidade 1, PC). Além de dança, O11 relacionou o ritmo percebido na interpretação de PC com caráter de brincadeira infantil e canção de roda: "Em termos rítmicos, essa pessoa conseguiu dar esse caráter de uma brincadeira de criança... De uma canção de roda, de dança". (Ouvinte 11, escuta 1, PC); "Foi muito bem realizado assim, em questão de ritmo, sincopado..." (O11, modalidade 3, PC).

Por outro lado, O2 percebeu o ritmo e as síncopes em PC sem muita liberdade expressiva e indicou que desta forma a sensação de dança acabou sendo desvalorizada:

Um pouquinho mais quadrado... esse caráter rítmico... agora, eu não senti assim (...) a coisa da dança ficou para trás. Um ponto negativo é a questão do ritmo que soou muito quadrado. Poderia ser um pouco mais livre. Organizar isso aqui um pouco. (...) Ritmo e síncope: nesse caso eu acho que justamente faltou brincar mais com isso. (O2, modalidade 1, PC).

O10 apontou o ritmo de PA como ponto positivo por perceber esse parâmetro bem destacado na interpretação e fez alusão a brincadeiras e malandragem do chorinho:

Gostei bem mais por essa questão de ser um ritmo que está mais dentro daquela... claro, não a mesma coisa, mas sabe aquele tipo de malandragem do chorinho, aquele arдил, algo como se fosse brincando... Ritmo... bem destacado. (O10, modalidade 1, PA).

Na terceira escuta, O10 voltou a frisar a noção de brincadeiras e relaciona esse aspecto ao timbre: "(...) a questão de brincadeiras, ali. Com os

ritmos e de timbre que ela teve ali de entradas... nessas melodias que caem depois da pausa. Foi bem bacana esse ritmo." (O10, modalidade 3, PA).

O2 destacou que PA pareceu focar no clima rítmico da peça, destacando a organização deste elemento e da pulsação métrica como um ponto forte da interpretação de PA:

Está muito bem claro o caráter rítmico da peça, a pulsação. Está bem organizado. A pessoa sabe onde estão os pontos de apoio rítmico. A síncope... está muito bom. (...). Eu gostei que essa organização rítmica, esse pulso regular, acaba reforçando justamente o caráter da síncope. (...) eu gostei bastante. (...) ela focou mais nessa coisa do bem rítmico que eu estou falando. Pulsação, métrica. Da articulação, andamento, a questão rítmica que dá pra ver que tem os acentos assim, que fica muito claro. (O2, modalidade1, PA).

No ritmo musical, frequentemente percebemos momentos regulares salientados de forma organizada no tempo, na forma de métrica (BOUWER, HONING, 2015). Assim, pode-se constatar que foi este tipo de organização hierárquica que O2 percebeu em PA.

Para O2 a organização rítmica e um pulso regular reforçaram um caráter de síncope. O3 também comenta sobre a percepção de um ritmo sincopado bem "cortante e afiado". Ele também fala sobre contrastes de intensidades e sobre sua percepção de um ritmo que oscilante:

Bem movido e bem rítmico. Ponto positivo são os contrastes de dinâmica e o ritmo que está bem cortante e afiado. Mas o jeito que ela modulava as dinâmicas assim dava a impressão que tinha lugares que tinha mais movimento, mais tensão, e aí dava uma aliviada que era quando descia a escala. E aí quando tinha o ritmo sincopado parecia que ela ia ligeiramente mais pra frente... na dinâmica também. Fica mais denso e alivia (...). Isso me chamou atenção. (...) Mas é coisa do fraseado dela que é bem intenso, de acordo com a peça. Esse ritmo, se eu pudesse descrever, eu diria que ele é bem afiado, bem cortante. E associado com essa questão desses polos: uma hora parece que é mais denso e cheio de cor e aí alivia. Cheio e alivia, cheio e alivia. (O3, modalidade 1, PA).

O6 advertiu que embora algumas notas não tenham soado tão claras, percebeu um ritmo maduro e seguro que manteve a energia da música: "O ritmo, às vezes, senti que estava mais maduro. O ritmo tem uma notinha ou outra ali que não fica tão claro, mas a rítmica segura a energia da música" (O6, modalidade 1, PA).

O1 apontou que o ritmo em PB poderia ter sido melhor explorado na parte final do excerto que culmina para *fortissimo*: "Poderia explorar mais a parte rítmica e a dinâmica no final do trecho." (O1, modalidade 1, PB).

A única avaliação negativa de PA em relação ao ritmo foi realizada por O11 que não percebeu o ritmo claro nesta interpretação devido a pedalização utilizada pelo pianista: "(...) essa segunda gravação não tem uma pedalização tão boa. Acho que misturou mais, o ritmo não ficou tão claro na minha opinião." (O11, modalidade 1, PA).

O3 indicou o ritmo como ponto fraco para PB. O participante comparou esta performance com a avaliada anteriormente e percebeu o ritmo de PB menos preciso e assim mais difuso, etéreo, cândido e suave: "Essa questão do ritmo que na outra [PA] eu achei mais preciso. (...) me pareceu mais difuso, mas etéreo, mais cândido, mais suave nesse ritmo. Não achei tão de acordo com a música" (O3, modalidade 1, PB). O2 também comparou a performance de PB com PA, contudo indicando o ritmo como ponto forte. Devido o andamento mais lento de PB, O2 percebeu o trecho de maneira mais íntima e apontou que isso tem um charme: "Mas eu acho que tem um outro charme isso... eu acho que soa mais íntimo talvez, não fazer tão rápido... essa coisa rítmica, eu quis dizer." (O2, modalidade 1, PB); "A questão dos acentos, ritmos... sempre está presente nesse tempo." (O2, modalidade 2, PB).

Outro ouvinte que comparou o ritmo de PB com PA foi O10. Para ele faltou energia e sensação de um estilo de ritmo brasileiro, *swingado*, cadenciado:

Não gostei tanto... ritmicamente. Poderia ter sido um pouco mais enérgico... (...) se ela mantivesse o cuidado de terminação das vozes, dentro de um pensamento rítmico mais parecido que PA, aí seria... mais dentro do que eu estou querendo dizer. (...) Talvez ela não tenha priorizado tanto a questão... do ritmo brasileiro que está ali.(...) a falta que eu senti foi de um *swingado*, de uma coisa mais cadenciada. (O10, modalidade 1, PB).

No entanto, na modalidade de escuta 2 com vídeo, O10 alterou sua avaliação de PB comentando que esse pianista teve uma expressão rítmica positiva e que percebeu esta expressividade visualizando o pianista. Ele ainda comenta que um ponto forte desta interpretação é o equilíbrio entre rigor/vigor rítmico e expressividade através da agógica:

Vendo ela... ela tem uma expressão rítmica legal. Quando eu só ouvi o áudio não percebi tanto isso (...) é muito sofisticado trabalhar na fronteira entre o mundo rítmico e também querer mostrar questões melódicas... e de agógica. Então um ponto positivo seria justamente isso, um ponto de equilíbrio entre duas questões, tem um rigor rítmico ou vigor rítmico e uma expressividade através da agógica. Conseguiu realmente equilibrar bem. (O10, modalidade 2, PB).

Em função do vídeo, observamos que os movimentos de PB fizeram com que O10 percebesse o ritmo diferentemente. Na primeira escuta esse participante havia avaliado o ritmo negativamente e na segunda passou a percebê-lo como ponto positivo. Além disso, O10 também apontou uma mudança de clima e humor no trecho que foi percebida através do gesto e ritmo: "Esse ritmo e gesto já... acabou mostrando bastante a mudança de clima e humor... interno desse trecho e também do gênero e estilo" (Ouvinte 10, modalidade 2, PB). O4 também enfatizou a importância do vídeo ao relacionar os movimentos à percepção de ritmo: "Com o corpo dá para perceber a intenção de fazer... o fraseado, a melodia e o ritmo" (O4, escuta 1, PB);

Contudo, na terceira modalidade de escuta com partitura, O10 alterou sua avaliação sobre o ritmo novamente: "(...) realmente faltou uma situação assim de precipitações rítmicas... de sair de uma... mais burocrática rítmica... de extrapolar..." (O10, modalidade 3, PB). Pelo visto O10 foi mais crítico em relação ao ritmo ao visualizar a partitura do que ao observar os movimentos de PB.

O12 também relacionou o gestual e movimentos físicos à percepção do ritmo como ponto forte na performance de PB. O ouvinte destacou a valorização do ritmo através do movimento de PB: "(...) ainda a questão do corte de frase assim... dá para ver. Dá para ver no movimento dele que ele está valorizando muito o ritmo, que é bom" (O12, modalidade 2, PB).

Em relação ao PC, a princípio O12 indicou o ritmo como ponto forte da performance: "O ritmo está bem feito, achei bem trabalhado, (O12, escuta 1, PC). Todavia, ver os movimentos do pianista pareceu prejudicar a percepção do ritmo como ponto positivo para O12: "A questão rítmica, não sei... vendo o movimento dele parece que o ritmo também está sendo puxado para trás... tá ali o ritmo, mas tem alguma coisa que não está leve..." (O12, modalidade 2, PC). Com a partitura O12 continuou apontando o ritmo como ponto fraco da

interpretação por perceber como contido: "Estas questões de ritmo abrupto... tão aqui os marccatos... continua contido, eu acho." (O12, modalidade 3, PC).

O8 apontou que PB realizou o ritmo corretamente e com atenção, sendo um ponto positivo da interpretação. No entanto, advertiu que não percebeu liberdade na expressão desse elemento: "Ela fez e prestou atenção no ritmo, mas não se libertou tanto." (O8, modalidade 1, PB). O3 questionou o andamento mais lento de PC pois considerou que isso fez com que a qualidade do ritmo se perdesse: "(...) o andamento um pouco mais lento também parece que perde essa qualidade do ritmo, abrupta do ritmo dessa peça. Por essa ter o ritmo um pouquinho mais devagar, eu achei que perdeu um pouco dessa coisa do ritmo... que é afiada." (O3, modalidade 1, PC).

O5 também criticou o ritmo em PC, apontando não perceber gingado a interpretação: "(...) ela [performance] não parecia tão *viva* assim... no ritmo. Não senti tanto o gingado como na primeira."; "Eu acho que não tem gingado e foi o que eu ouvi"(O5, modalidade 1 e 3 PC).

Por outro lado, O9 considerou o ritmo de PC como ponto positivo e percebeu gingado em sua performance: "Ficou bem executada essa coisa rítmica, dos acentos, do gingado, eu achei legal. O ritmo está bem executado, sinto o gingado assim..." (O9, modalidade 1, PC). "Um ponto positivo é a questão do ritmo bem marcadinho"; "Ele seguiu bem o ritmo da partitura" (O9, modalidade 3, PC). Sobre PC, O1 apontou a percepção de um ritmo mais incisivo e com toque percussivo: "Achei bom... rítmico, mais incisivo, percussivo..." (O1, modalidade 1, PC).

Embora O10 não tenha ficado satisfeito com outros parâmetros, também abordou este parâmetro como um ponto positivo, percebendo um ritmo brasileiro na interpretação de PC: "(...) o ritmo ficou... É muito primeiro plano nessa questão da batida, de... esse estilo... esse ritmo brasileiro assim que tem... (...) Ficou bem claro, isso do ritmo brasileiro... mas, faltou ressaltar as outras coisas da música, como falei..." (O10, modalidade 1, PC); "Acho que de ponto positivo ficou só a questão rítmica, não veio na minha cabeça outras sutilezas assim, acho que... Ele se preocupou muito em colocar contratempo ali e tal e faltou uma... Um quê a mais que é o sotaque da música nossa... brasileira." (10, modalidade 2, PC).

Para o Pianista A, O5, O7, O8 e O12 também comentaram brevemente sobre o ritmo como um elemento positivo na interpretação: "Eu gostei do ritmo que ela proporcionou também" (O5, modalidade 2, PA); O8: "Valorizou muito a métrica e ritmo da música"(O8, modalidade 1, PA); O7: "Ele valorizou o ritmo da música". (O7, modalidade 1, PA); O12: "Tem bastante ritmo bem trabalhado também, bem executado". (O12, modalidade 1, PA).

Para PB, O5 e O6 realizaram avaliações positivas breves sobre o ritmo: "Gostei da noção do ritmo dela. Os ritmos, os contrastes... esses foram pontos positivos dessa interpretação" (Ouvinte 5, modalidade 1, PB); "Senti que aqui o ritmo foi algo pensado e valorizado" (O6, modalidade 1, PB).

Lerdahl e Jackendoff (1983), apontaram que as estruturas métricas ocorrem em uma dimensão temporal hierárquica em associação com estruturas melódico-ritmicas do fraseado que nem sempre coincidem com as divisões métricas apontadas nas indicações explícitas da obra notada. Assim, a métrica envolve dois níveis de tempo: o pulso e um período maior que é o compasso (Yeston, 1976). De acordo com Sloboda (1985), a métrica de uma peça é tipicamente conhecida pelo intérprete, mas precisa ser comunicada através de um padrão sonoro para o ouvinte.

A figura abaixo representa a incidência de referências positivas e negativas percebidas pelos ouvintes (n.12) para métrica na interpretação de PA, PB e PC:

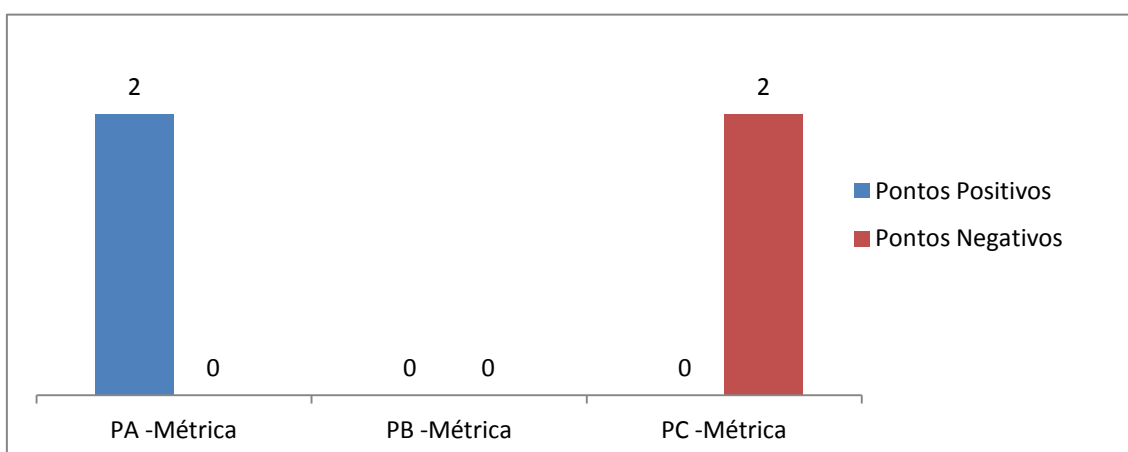


Figura 13 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes (N=12) em termos de Métrica para os pianistas PA, PB e PC na interpretação do tema de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda.

A métrica foi pouco abordada pela população de ouvintes da presente pesquisa. Apenas três participantes, O2, O7 e O8, comentaram sobre este parâmetro durante as entrevistas. Talvez este elemento não tenha sido considerado tão relevante para eles em meio aos dezessete parâmetros apresentados como exemplos (vide apêndice 2).

Interessante notar e comparar que nenhum participante abordou métrica para o Pianista B e apenas um ouvinte mencionou o andamento deste intérprete durante as entrevistas. Aparentemente os ouvintes não levaram em conta estes parâmetros como mais pertinentes sobre a expressividade de PB.

O2 pareceu relacionar a métrica ao ritmo, conforme já apresentado anteriormente, pois em suas avaliações tais parâmetros foram mencionados de maneira conjunta. Para PC, ele comentou que não conseguiu perceber o caráter rítmico e a dança devido à métrica: "Um pouquinho mais... esse caráter rítmico... agora eu não senti assim (...) a coisa da dança (...) ficou para trás com essa métrica. Acho que ficou prejudicado essa coisa, justamente... da agógica, articulação, métrica" (O2, modalidade 1, PC). Aparentemente, da mesma forma com que O2 julgou o andamento de PC como muito devagar para o clima da obra, também considerou que a métrica soou "para trás". Além disso, reafirmou que a agógica, articulação e métrica soaram prejudicados e havia indicado o ritmo de PC como ponto negativo.

O7 também apontou este parâmetro em PC como um ponto fraco da interpretação na primeira modalidade de escuta. Este ouvinte percebeu o trecho com a métrica menos marcada, mais livre e assim, perdendo o caráter de dança: "Um ponto negativo seria principalmente essa coisa talvez não tão marcada em termos de métrica. A primeira parte um pouquinho mais livre, parecia mais solta assim... pra mim, perdeu um pouquinho do caráter de dança e tal" (O7, modalidade 1, PC). Na segunda modalidade O7 observou: "Realmente, essa primeira parte, senti uma grande diferença de ter essa parte mais livre assim na métrica, ficou meio que melosa demais" (O7, modalidade 2, PC).

Por outro lado, na interpretação de PA, O2 percebeu a métrica como um ponto forte, novamente comentando sobre esse parâmetro em associação ao ritmo percebido: "Métrica, ritmo (...) isso estava muito bom, eu gostei. (...) ela

focou mais nessa coisa do bem rítmico que eu estou falando. Pontos positivos seria a pulsação, métrica" (O2, modalidade 1, PA). Interessante notar também que O2 apenas comentou sobre métrica nas performances em que também avaliou o andamento. Portanto, não mencionou esses parâmetros sobre a interpretação de PB.

O8 também abordou a métrica como ponto positivo e relacionou este parâmetro ao ritmo, porém realizou apenas um comentário breve: "Valorizou muito a métrica, ritmo" (Ouvinte 8, modalidade 1, PA). De acordo com os comentários de O2, O7 e O8, nota-se que a métrica foi citada em relação ao ritmo e abordada por ouvintes que também avaliaram o andamento como ponto positivo ou negativo.

Muitos participantes relacionaram o ritmo e métrica à noções de caráter, clima e humor nas interpretações de PA, PB e PC. Aparentemente, o ritmo com mais liberdade e flutuação no timing foi mais apreciado.

4.2.3 As percepções de caráter, clima e humor

Meissner e Timmers (2019) definem performance musical expressiva como aquela em que o músico comunica a estrutura composicional e caráter musical de forma convincente para um ouvinte. Para estes autores, o caráter musical se refere aos afetos, emoções, personagens ou atmosfera representados em uma obra musical (por exemplo, SHAFFER, 1995). Gabrielsson e Lindstrom (2001) argumentam que uma obra musical pode ser tocada com a finalidade de incitar diferentes intenções expressivas, por vezes mudando o caráter de uma performance drasticamente.

A Figura 14 representa as incidências de referências positivas e negativas percebidas pelos ouvintes (n.12) para caráter, clima e humor na interpretação de PA, PB e PC:

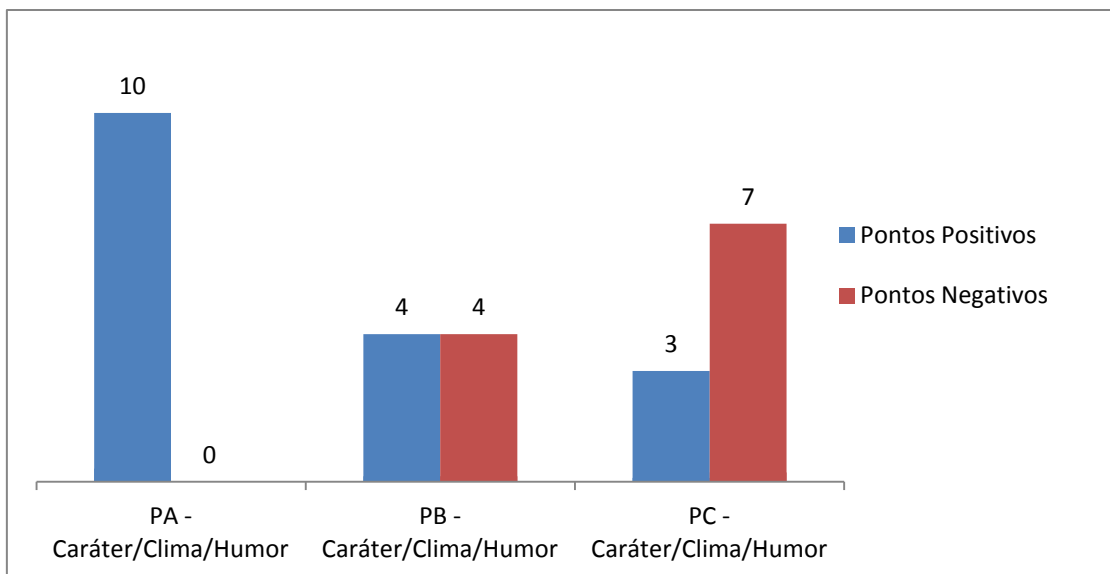


Figura 14 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes (N=12) em termos de caráter/clima/humor para os pianistas PA, PB e PC na interpretação do tema de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda.

Em relação ao caráter, clima e humor do trecho, a interpretação de PA recebeu somente avaliações positivas. Por outro lado, PC recebeu a maior parte de comentários negativos e PB obteve as mesmas incidências de avaliações positivas e negativas. Portanto, supomos que as escolhas interpretativas de PA resultaram no entendimento e concordância com o clima deste trecho para estes participantes/ouvintes investigados.

Na performance de PA muitos participantes relacionaram o caráter transmitido com dança. O1 apontou o clima como ponto positivo justamente por perceber um caráter dançante, alegre, contente e movido na interpretação de PA: "A impressão que eu tenho: uma coisa muito alegre... um pouquinho dançante, mas é mais alegre mesmo. Mais contente, mais movido, mais agitadinho mas de um jeito alegre e não agitado [ou] de um jeito inquieto, assim... ruim, sabe? (O1, modalidade 1, PA).

O2 também percebeu um caráter dançante e festivo na performance: "Articulação, caráter, andamento... acho que esses pontos foram os mais positivos. Acho que mais essa coisa dançante assim... festivo até" (O2, modalidade 1, PA).

Na primeira modalidade, O11 indicou que PA trouxe um clima de dança de roda e dança folclórica e na segunda acrescentou o termo malemolente

visualizado na partitura da obra: "(...) pra mim está mais com clima de dança de roda e dança folclórica" (O11, modalidade 1, PA); "Agora reforço o que tinha falado antes e acrescento o malemolente " (O11, modalidade 3, PA).

O4 apontou que PA valorizou o caráter e humor do trecho, percebendo um estilo de música brasileira bem dançada e com ritmo marcado: "Valorizou caráter e humor. É uma coisa bem brasileira. Bem dançado, bem marcado com ritmo" (O4, modalidade 1, PA).

Em todas as modalidades de escuta O8 abordou o parâmetro sobre caráter/clima/humor do trecho. Na primeira escuta, O8 percebeu o humor como ponto forte da interpretação. Para ele, PA trouxe mais magia para performance e entendeu o caráter do excerto: "Esse eu gostei porque teve humor, não foi pesado. Parece que tem mais humor, mais pra cima... mais mágico (...) entendeu melhor o caráter desse trecho" (O8, modalidade 1, PA). Na segunda modalidade o ouvinte observou que PA valorizou todos os elementos da obra, com leveza e com boa articulação, que resultou em um caráter de dança para interpretação:

Eu acho que a pessoa soube valorizar cada elemento que o compositor colocou. Mas de um jeito leve... a articulação ficou muito bem feita, isso tudo culminou na expressividade de um caráter pra cima, leve, de dança... (O8, modalidade 2, PA).

Com a partitura em mãos, a princípio O8 considerou que a performance de PA possuiu mais humor do que malemolência propriamente dita: "Tem humor... *mas* tem mais humor que malemolência." Contudo, o ouvinte considerou depois que a interpretação envolveu uma malemolência do pianista: "Mas mesmo assim tem malemolência que é dele [pianista]" (O8, modalidade 3, PA).

Na modalidade 1 e 2 de escuta, o participante 9 indicou o clima e humor como ponto positivo, associando esse parâmetro à capoeira: "Gostei do clima. Do humor" (O9, modalidade 1, PA); "O clima também, continua assim de capoeira... Achei bem legal" (O9, modalidade 2, PA). Como o ouvinte anterior, O9 também não percebeu bem a indicação de malemolência da partitura, mas continuou avaliando o parâmetro como positivo e como dança: "Não senti tanto

o malemolente como diz aqui. Mas dá pra dizer que é uma dança" (O9, modalidade 3, PA).

O10 apontou que PA explorou nuances de humor e caráter, além de trazer um aspecto dançando e extrovertido: "(...) Conseguiu explorar mais as nuances de vários humores e caráter que existe ali... A agógica e um caráter mais dançante, um clima mais extrovertido" (O10, modalidade 1, PA). Na modalidade de vídeo mencionou que variações de humor e de caráter ficaram visíveis através dos toques e qualidades de timbre. Além disso, notou variações de humor e de caráter:

Está bem interessante de observar... todas essas variações de humor, essas brincadeiras que existem ali dentro. Mudanças de clima e tudo. Ficou bem, bem visível assim. Acentuou bastante... uma coisa que vendo foi diferente, foi... que ficou acentuado as mudanças de caráter que ela faz com toques assim... De mudanças timbrísticas... (O10, modalidade 2, PA).

Na terceira modalidade O10 também relatou que percebeu o caráter malemolente como indicado na partitura: "(...) como diz a partitura, essa malemolência... Isso ficou muito, muito claro" (O10, modalidade 3, PA).

O5 apontou o caráter da peça como ponto positivo por notar um estilo mais brincalhão: "Valorizou mais o caráter da peça, mais brincalhão" (Ouvinte 5, modalidade 1, PA). E O7 apontou essa valorização brevemente: "Valorizou o caráter e o clima" (O7, modalidade 1, PA).

Para O6 o ponto positivo envolveu a leitura e concepção que o intérprete teve sobre o caráter: "(...) ponto positivo é que tem uma questão de um caráter que a pessoa percebe... porque mesmo que o compositor coloque ali: alegre, triste, presto, etc., é a sua leitura em cima disso que vai dizer o que é" (O6, modalidade 1, PA). Na terceira modalidade de escuta, O6 reforçou que o ponto positivo da interpretação foi o clima e que teve a impressão de transe através do ritmo constante: "O ponto positivo é sobre o clima. Acho que PA chegou bem nesse lugar aí. Me passa um pouco isso... aquela coisa de transe, do ritmo constante... na religiosidade isso seria uma coisa meio mântica" (O6, modalidade 3, PA).

Sobre a interpretação de PB houve as mesmas incidências de comentários positivos e negativos sobre o caráter, clima e humor. O3 considerou o caráter muito tímido e por isso o indicou como ponto fraco: "(...)

pro meu gosto, estético, o caráter está um pouco tímido demais..." (O3, modalidade 1, PB).

O7 percebeu um clima de dança em PB, porém de forma contida e controlada: "(...) essa coisa de dança... eu senti que era uma dança um pouco contida, mais controlada. Parece... soldados dançando" (O7, modalidade 1, PB).

O8 não sentiu o clima definido. Além disso, considerou que falta mais humor na interpretação que poderia ser alcançado com a definição de articulações:

Eu acho que poderia ter mais humor, sabe?! Que talvez ela conseguisse isso com as articulações bem mais definidas (...) falta um pouco de humor pra brincar com esse trecho. Precisa de mais definição... o clima não ficou definido pra mim porque não construiu tão bem esse tema. (O8, modalidade 1, PB).

O11 também não percebeu o clima de forma satisfatória, apontando esse parâmetro como ponto negativo: "Acho que já não me trouxe tão forte o clima"(O11, modalidade 1, PB).

Por outro lado, O9 percebeu um caráter de dança, gingado e malemolência, indicando esse parâmetro como um ponto forte de PB: "(...) o caráter da dança, do gingado" (Ouvinte 9, modalidade 2, PB); "Nesse trecho eu achei o malemolente" (Ouvinte 9, modalidade 3, PB).

O1 também apontou a valorização de um caráter dançante e rítmico com a articulação: "(...) valoriza mais a coisa da articulação com o caráter mais dançante, rítmico. Não sei se rítmico é um caráter. Mas tem um pouco mais essa coisa... um pouco dessas características que eu falei também no Pianista A, mas eu percebi até mais no segundo pianista [PB]"(O1, modalidade 1, PB).

O5 indicou de maneira breve que o caráter foi um elemento no qual PB focou: "Acho que o caráter foi um parâmetro que ele focou positivamente" (O5, modalidade 1, PB).

O12 teve uma percepção positiva sobre o parâmetro de uma forma diferente dos outros ouvintes. Ele apontou um clima mais lamentoso, caráter lírico, "uma dança lamentosa" e indicou esse parâmetro como ponto positivo da performance de PB :

Isso parece estar mais lamentoso... o clima. Lamentoso e parece que está com um caráter mais lírico assim... Não sei se o legato ou a pedalização, alguma coisa assim... E isso com o

ritmo fica uma dança lamentosa. Acho que o lirismo é um dos pontos mais positivos... lamentoso, isso. Dentro desse contexto. (Ouvinte 12, modalidade 1, PB).

Após ver a partitura, O12 continuou indicando o caráter percebido como ponto forte, mas passou a considerá-lo como malemolente: "Em relação ao caráter... não mudou, reforçou bastante porque estava mostrando malemolente aqui e está bem presente aqui... PB está conseguindo mostrar o malemolente" (O12, modalidade 3, PB). Talvez O12 tivesse uma ideia diferente sobre o termo malemolente, pois o ouvinte afirmou que não mudou de opinião sobre sua avaliação anterior.

O4 também abordou o parâmetro referente ao caráter para PB, porém não incluímos seu comentário na categorização de referências positivas/negativas, pois ele apontou que teve uma percepção neutra nesta performance. O4 indicou que o humor estava mais escuro na interpretação de PB, mas não classificou tal percepção como um ponto negativo:

Nem positivo nem negativo, o caráter foi menos... faltou a palavra. Foi menos... menos feliz. Mas a palavra certa... foi mais... o toque assim mais leve. E parecia uma coisa mais... É difícil falar sobre caráter. Mas o humor estava mais escuro do que a primeira que estava... pelo o que eu percebi, tinha menos agógica e muito mais... Essa teve mais pausas (O4, modalidade 1, PB).

Para PC, O5 apontou brevemente o parâmetro como ponto positivo: "Valorizou o clima" (O5, modalidade 1, PC). Outra avaliação positiva foi realizada por O1 que apontou a interpretação de PC como mais condizente em relação ao caráter do trecho: "Ficou mais condizente com o caráter... mesmo com o andamento mais lento, eu acho que ficou coerente com o caráter" (O1, modalidade 1, PC). E O11 percebeu um caráter e humor brincalhão de música brasileira, de canção popular folclórica, indicando o parâmetro como ponto forte:

Eu acho que ele captura um caráter... um caráter brincalhão da música brasileira. Tem aquele jeito... o caráter de uma melodia popular. Para mim tem o caráter modal da... canção popular brasileira. Aliás, da melodia folclórica brasileira. (...) é, acho que é mais humor do que caráter. Por... ter trazido essa ambientação... de uma música popular. De uma música tradicional... (O11, modalidade 1, PC).

As demais avaliações sobre caráter, clima e humor para PC foram negativas. Alguns ouvintes apontaram este parâmetro como ponto fraco, pois, não conseguiram perceber um clima durante a interpretação de PC. O12 apontou isso e a sensação de algo contido para a performance: "Parece contido... não deu pra perceber um caráter muito bem... não sei nessa gravação. Não deixou claro o caráter" (O12, modalidade 2, PC).

O9 apreciou performance de PC como um todo, mas ponderou que sentiu falta de certa atmosfera: "Não percebi um clima... não sei explicar. Não especificamente. É, não me chamou muita atenção isso... mas tá bonito, é só uma questão de gosto meu (...) eu achei tudo assim, muito... ritmo muito certinho, muito contido, muito tranquilinho, assim...comparado com as outras interpretações" (O9, modalidade 2, PC). Com a partitura em mãos, notou a indicação *malemolente* mas, achou a interpretação uma "dança tímida": "Agora eu vi aqui escrito *malemolente*. E eu não senti isso (...) eu não sei muito definir isso... a performance dele... me passa um pouco a ideia... uma dança tímida (O9, modalidade 3, PC).

Na primeira modalidade de escuta O2 comentou que sentiu o clima desvalorizado por não entender a intenção do intérprete: "Essa questão do clima, isso... fica um pouco prejudicado aqui, porque eu não sei dizer exatamente o que a pessoa está pensando" (O2, modalidade 2, PC). Após observar a partitura, O2 indicou que não percebeu o clima *malemolente* uma vez que escutava muito marcado e o tempo lento: "Falta esse caráter *malemolente* que ele [compositor] botou na partitura. A dinâmica... os acentos...falta entrar no caráter, está muito batido. O tempo... eu acho que está devagar isso. Acho que atrapalha um pouco pra entrar nesse... clima *malemolente*" (O2, modalidade 3, PC).

Para O6 o parâmetro caráter/clima/humor ainda estava em construção no momento da performance, insinuando falta de definição desse aspecto:

(...) negativo seria a questão da segurança em relação ao caráter... num sentido de construção. Clima, humor. O ritmo com a ideia de se criar um clima, alguma coisa que te de um chão para a partir daí começar um trabalho mais profundo. Caráter eu senti conflito entre o que a música quer, ou o que o professor quer ou o que no piano dá pra fazer. Um conflito

entre o que é possível fazer... no sentido de construir o caráter da música. Está num processo..." (O6, modalidade 1, PC).

Na terceira modalidade de escuta O6 afirmou que PC está executando os elementos estruturais do trecho corretamente, mas sem segurança sobre o clima: "(...) está tudo aí: ritmo, melodia, estrutura, o texto... mas está afastado do clima... aquele ator que não dominou bem ainda o personagem. Não me transmite segurança" (O6, modalidade 2, PC).

O7 disse que não sentiu bem o caráter de dança, que poderia ser alcançado através da acentuação e articulação clara:

Ponto fraco que é que, realmente, talvez tenha perdido um pouquinho do caráter. (O7, modalidade 1, PC);

(...) em relação a partitura dava para ter dado um outro caráter. Dava pra ter ressaltado mais... acentuação... Principalmente que aqui ter perdido, pelo menos pra mim, essa coisa da dança e tal... que tem que ter esses acentos e essa articulação bem clara. (O7, modalidade 3, PC).

O8 apontou o parâmetro como ponto negativo pois tinha a expectativa de escutar um caráter de dança. No entanto, indicou falta de leveza e articulação para expressão desse clima: "Falta um pouco de leveza porque... um caráter de dança, precisava ter um pouco mais de leveza e articulação" (O8, modalidade 1, PC). Na terceira modalidade O8 identificou o caráter pesado, pois sentiu as dinâmicas em *forte* agressivas: "O caráter dele ficou muito pesado, principalmente onde tem esse *mezzo forte* e esse crescendo pro *forte*. Ficou muito agressivo" (O8, modalidade 3, PC). Como O9, O3 percebeu a performance de PC de maneira mais tímida, comparando-a com as outras: "Parece que ficou mais tímida a interpretação. Que antes estava mais alegre" (O3, modalidade 2, PC).

Em relação ao parâmetro sobre caráter, clima e humor da obra, muito se falou sobre a sensação de dança e sobre a percepção sobre a indicação do caráter *malemolente*.

4.2.4 As percepções de melodia, fraseado e articulação

A melodia faz parte da estrutura da música e não pode ser alterada. No entanto, este elemento pode ser conduzido de diversas formas e essas interpretações do fraseado melódico podem influenciar na percepção de ouvintes.

Palmer (1996) investigou a maneira de condução de uma melodia desconhecida por pianistas e verificou que essas conduções da frase envolveram pequenas alterações no *timing*. Palmer também observou que performances da mesma música com diferentes interpretações sobre a melodia apresentaram acabava influenciando a percepção dos ouvintes. Outras pesquisas também relacionaram o timing à interpretação da melodia. Alguns estudos demonstraram que pianistas antecipam algumas notas da melodia (PALMER, 1996b; REPP, 1996; GOEBL, 2001). Utilizando um excerto de Chopin, Goebel (2003) observou que as vozes foram percebidas como mais importantes quando as notas foram antecipadas ou atrasadas, mas somente em combinação de intensidades maiores. Ou seja, não somente o timing, mas a dinâmica também foi vista como parâmetro que influenciava na condução da melodia.

A Figura 15 representa as incidências de referências positivas e negativas percebidas pelos ouvintes (N=12) para Melodia na interpretação de PA, PB e PC:

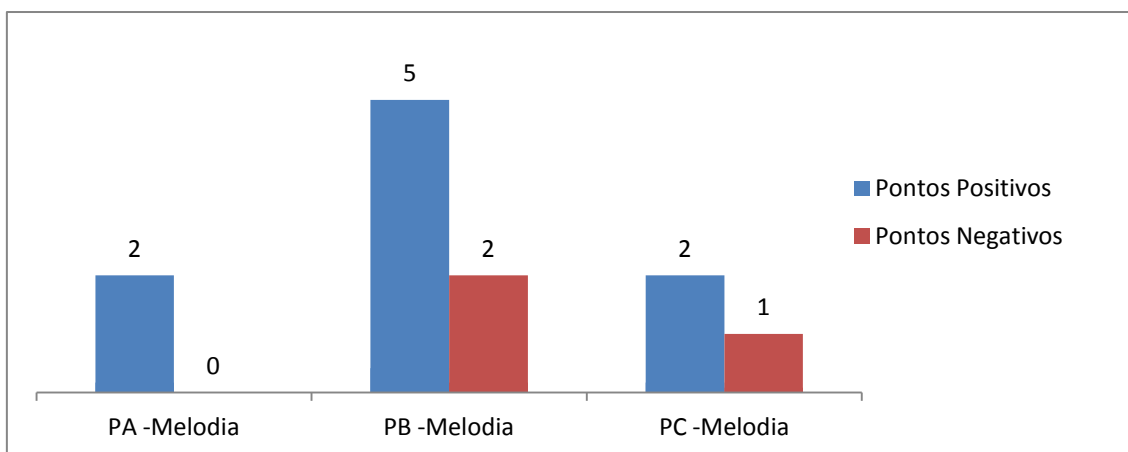


Figura 15 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes (N=12) em termos de Melodia para os pianistas PA, PB e PC na interpretação do tema de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda.

De acordo com a Figura 15, há um contraste de incidências sobre a melodia entre os Pianistas A, B e C. Enquanto a interpretação de PB foi bastante comentada nesse quesito, as demais não pareceram tão significantes em termos de melodia para os ouvintes. No entanto, observando as incidências identificamos que a maioria das avaliações foi positiva.

Para a performance do Pianista A houve apenas dois comentários sobre a melodia. Eles foram positivos e realizados por O5 e O7, porém de maneira breve: "Valorizou a melodia" (O5, modalidade 1, PA); "Um parâmetro positivo é a melodia" (O7, modalidade 1, PA).

A melodia na performance de PB foi a mais comentada pelos participantes como ponto positivo ou negativo. O2 percebeu esse parâmetro como ponto fraco, apontando que houve algumas falhas de notas na execução de PB e isso fez com que se perdesse contorno melódico: "(...) parece que falha nota e isso prejudica um pouco. Perde um pouco do contorno melódico" (O2, modalidade 3, PB).

O5 alterou seu posicionamento sobre a melodia como ponto positivo ou negativo durante as modalidades de escuta. Primeiramente, apontou a melodia como bem apresentada, assim como os baixos: "A linha melódica está bem mostrada, os baixos também" (O5, modalidade 1, PB). Já na segunda audição de PB, com vídeo, O5 passou a perceber a melodia marcada demais: "Eu acho que, às vezes, a melodia ficou muito marcada na parte aguda... eu senti meio... martelada." (O5, modalidade 2, PB). Contudo, com partitura, O5 voltou a perceber a melodia como um elemento valorizado na interpretação: "Achei que continuaria a melodia como parâmetro valorizado, e achei que ela mostrou bem os baixos também" (O5, modalidade 3, PB).

O4, O8 e O10 abordaram a melodia de maneira positiva com relação a outros parâmetros como o ritmo. O4 indicou que percebeu a intenção de realizar a melodia através de um delineamento e do corpo do pianista: "Dá pra ver no corpo dele a intenção de fazer... (...) o fraseado, a melodia e o ritmo. Tem um delineamento. (...) destacando bastante a melodia e a nota mais aguda assim..."(O4, modalidade 2, PB). O8 apontou a melodia (e ritmo) como

pontos positivos na performance de PB, no entanto observou que o pianista não se libertou tanto em relação ao tempo: "(...) ela prestou atenção na melodia, ritmo, mas não se libertou tanto (...) poderia ter prestado mais atenção ao tempo" (O8, modalidade 3, PB). O10 comentou sobre a melodia, ritmo e agógica de forma conjunta ao apontar esses elementos como pontos positivos: "(...) é muito sofisticado trabalhar na fronteira entre o mundo rítmico e também querer mostrar questões melódicas... e de agógica" (O10, modalidade 1, PB).

Para a interpretação de PC, O10 também percebeu a melodia como ponto positivo juntamente com outros parâmetros: "Acho que ele focou no ritmo... andamento e melodia" (O10, modalidade 1, PC). Já O12 mudou sua avaliação sobre a melodia ao observar o vídeo de PC. Ele indicou este parâmetro como ponto fraco na primeira modalidade de escuta, pois sentiu falta de mais destaque para a melodia: "(...) o acompanhamento às vezes está muito igual com o tema na melodia... aí fica uma coisa um pouco confundida (...) tinha que ter ressaltado mais a melodia" (O12, modalidade 1, PC). Já na segunda modalidade, O12 indicou a melodia como valorizada, pois viu os movimentos de PC como aplicados para evidenciar este parâmetro. No entanto, disse estar confuso quanto a sua percepção: "Ele valorizou também a melodia, porque mesmo que às vezes as vozes estão meio iguais na dinâmica dá para ver que ele está se empenhando em levar a melodia pra cima... Não sei... Acho que eu estou todo confuso" (O12, modalidade 2, PC).

Através dos comentários percebemos que poucos ouvintes souberam explicar objetivamente o motivo de sua avaliação positiva/negativa para a melodia. No entanto, como apontou a literatura, verificamos que alguns participantes relacionaram a melodia ao tempo e dinâmica.

As frases fazem parte de uma estrutura musical, podendo ser interpretadas de acordo com o fraseado. Para Li (2017), a habilidade de expressar algo depende do sentido que se dá a frase, pois uma mesma frase pode produzir performances completamente diferentes.

O conceito de fraseado não está somente relacionado às articulações e divisões entre frases, mas também às formas com que elas são conduzidas (DOGANTAN-DACK, 2012). Novais declarou que o intérprete realiza o

fraseado "às vezes de forma consciente e deliberada, às vezes de modo inconsciente e intuitivo" (2015, p. 202).

Um fraseado é percebido através das variações de nuances de intensidade de cada nota e das transições entre elas. Portanto, a condução do fraseado envolve desvios expressivos: intérpretes podem enfatizar a estrutura da frase com mudanças no timing (SHAFFER, 1981; PALMER, 1989) e intensidades de dinâmicas (SCHNEIDER, 2010).

Além disso, Jensenius *et al.* (2010) afirmaram que os movimentos físicos também podem ter uma função na comunicação da interpretação, aumentando a percepção dos ouvintes sobre as decisões intencionais do fraseado.

A Figura 16 representa as incidências de referências positivas e negativas percebidas pelos ouvintes (N=12) para Fraseado na interpretação de PA, PB e PC:

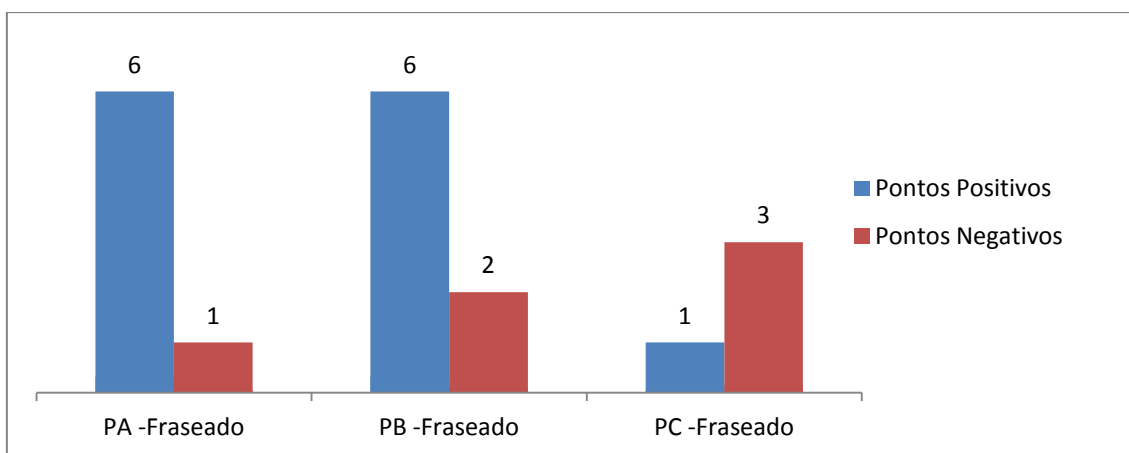


Figura 16 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes (N=12) em termos de Fraseado para os pianistas PA, PB e PC na interpretação do tema de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda.

Conforme a Figura 16, os fraseados da interpretação de PA e PB foram considerados como favoráveis para a performance do trecho. Por outro lado, a forma com que PC tocou as frases foi mais apontada como negativa.

Apenas um ouvinte, O2, abordou o fraseado de PA como um ponto fraco da interpretação. Esse participante relacionou o fraseado à articulação, reafirmando a falta de separação entre frases, como havia comentado para articulação. Para ele, mostrar as seções do trecho reforçaria a expressão de

um fraseado rítmico e dançante além de apresentar uma relação entre as frases dentro da estrutura da música:

Um ponto negativo seria mais essa falta de separação entre frases. Às vezes não precisaria exagerar tanto nisso, mas só mostrar onde tem cada pequena seção. Mas também sem repetir demais, senão a coisa perde a graça. E eu acho que reforçaria a expressão disso... do fraseado rítmico, dançante, talvez. E como vou usar essa frase em relação à outra e a outra... a estrutura grande. (O2, escuta 1, PA).

O posicionamento crítico realizado por O2 no depoimento acima foi em acordo com os preceitos colocados por Dogantan-Dack, (2012), referente à conscientização da condução das frases. Na segunda modalidade de escuta, O2 reforçou sua opinião sobre as separações entre as seções do trecho, pois considerou que isso deixaria a música mais expressiva. Com o vídeo ele também comentou que o fraseado não parecia-lhe definido:

Talvez se der uma atenção maior pra isso, respirações, as separações entre as seções vão ser mais reforçadas e eu acho que fica mais expressivo. Focar nessas frases... porque, as vezes, vê que parece que sai meio por cima, assim. (...) o que eu quis dizer com ela passar por cima é que... às vezes, parece que não tem igualdade entre as notas ou parece que ela não está escutando aquela frase. Tipo 'capricha aquela frase'... não sei, não sei dizer. (O2, modalidade 2, PA).

Ao ver a partitura, O4 apontou não ter sido surpreendido pela maneira como PA realizou o fraseado, porém classificou este parâmetro como ponto positivo: "(...) na partitura não tem a indicação de frase, propriamente maior, só a indicação de ligadura entre coisas pequenas... Então, não é certo dizer que me surpreendeu... como foi fraseando... mas eu achei bom." (O4, modalidade 3, PA).

O9 relacionou o andamento ao direcionamento da frase como ponto positivo para PA, comparando com a performance de PC: "Eu achei mais rápido e a frase mais direcionada. Talvez o fraseado que eu senti falta na primeira [PC]... eu consegui escutar nesta interpretação. Fraseado, achei que destacou bastante e ainda o ritmo, articulação e timbre." (O9, modalidade 1, PA); "Achei bem direcionada as frases dela assim... Achei que foi bem expressivo" (O9, modalidade 3, PA)

O11 relacionou o fraseado à dinâmica e seus contrastes como um ponto forte de PA: "Uma mistura de dinâmica com fraseado... eu falei nos contrastes de dinâmica, foi como a pessoa foi levando para frente mostrando bem o fraseado" (O11, modalidade, 1, PA).

O12 considerou a qualidade sonora de *voicing* como motivo de um bom fraseado em PA: "Está um *voicing* melhor (...) a sonoridade está muito boa. Fica bem fraseado desse jeito." (O12, modalidade 2, PA). Gimenes (2003) apontou que *voicing* envolve um alinhamento vertical de notas. Aparentemente para O12 o fraseado ficou bem demarcado através da sonoridade e da apresentação da textura da música.

O3 percebeu um fraseado intenso que para ele soou como compatível com a peça: "A coisa do fraseado dela que é bem intenso, de acordo com a peça" (O3, escuta 1, PA). E O5 afirmou a valorização do parâmetro: "Acho que esse pensou em valorizar o fraseado." (O5, modalidade 1, PA)

Na interpretação de PB, O2 indicou que o ponto mais forte da performance foi o fraseado, relacionando-o com a agógica e articulação. Esse participante frisou a importância da divisão e contrastes entre as frases do trecho: "Eu falaria que o ponto mais forte aqui é justamente da agógica com articulação e frase... o fraseado! Eu acho que frases... a divisão das frases. O contraste entre elas. Ficou bom" (Ouvinte 2, modalidade 1, PB).

Por outro lado, O11 e O12 discordaram que PB tenha valorizado o fraseado. O11 apontou que não percebeu muitos contrastes de fraseado nessa interpretação, logo, apontou esse elemento como ponto negativo: "Eu não achei que foi uma gravação que teve... chamasse a atenção em termos de contrastes... em termos de fraseado. Não foi tão valorizado assim." (Ouvinte 11, modalidade 1, PB). E para O12, cortes rítmicos atingiram os fraseados e dinâmicas de maneira negativa: "(...) os cortes rítmicos estão afetando um pouco a frase, a dinâmica da frase... de um jeito que fica negativo". (Ouvinte 12, modalidade 2, PB).

O4 abordou a importância do vídeo ao indicar que a frase apresentou um delineamento melhor por combinar com o corpo de PB: "Tem um delineamento melhor da frase... porque combina com o corpo dele. Dá para

perceber a intenção de fazer a... o fraseado, a melodia e o ritmo." (Ouvinte 4, modalidade 2, PB).

O9 destacou a interpretação de PB como a mais expressiva em termos de fraseado, associando esse aspecto a sensação de dança e de ritmo de capoeira: "Senti mais essa dança, a frase... com o ritmo da capoeira assim... eu achei a mais expressiva... de frase." (O9, modalidade 1, PB). Na segunda modalidade de escuta O9 reafirma a percepção de dança e de gingado: "Tem mais fraseado... Do caráter, da dança, do gingado." (O9, escuta 2, PB). E com partitura O9 apontou sentir mais liberdade do pianistas em relação às frases: "Eu senti mais liberdade dela nos fraseados" (O9, modalidade 3, PB).

O10 apontou um cuidado de PB em relação às frases: "Teve um cuidado com as frases." (O10, modalidade 2, PB); "Ficou bem acentuada a questão do cuidado dela de finalização dessas frases." (O10, PB, modalidade 3). Para O5 o foco da expressividade de PB foi nas frases: "Acho que um foco da expressividade desse pianista foi no fraseado." (Ouvinte 5, modalidade 1, PB). EO6 indicou brevemente o fraseado como ponto positivo da interpretação: "Percebi que ela valorizou o fraseado da música". (O6, modalidade 1, PB).

Entre os quatro comentários em relação ao fraseado de PC, consideramos apenas um como positivo. Apesar de, a princípio, O3 ter ficado em dúvida, acabou indicando o parâmetro como positivo em relação às divisões das unidades dentro do trecho: "Eu não sei se valorizou fraseado porque ainda não consegui [entender] (...) pode ser fraseado como divisão das unidades que eu gostei. (...) me pareceu os blocos mais definidos, que havia blocos que a pessoa queria destacar entre si que mudavam." (O3, modalidade 1, PC).

O4, O6 e O9 avaliaram o fraseado como ponto fraco na interpretação de PC. O4 indicou o parâmetro como negativo, pois considerou que a interpretação conteve pouca demarcação de fraseado e entre as frases: "(...) eu tive a impressão que ele, assim, foi levando uma frase para outra, assim... talvez, fazendo pouca demarcação de frase... Entre as frases também." (Ouvinte 4, modalidade 2, PC). O6 percebeu insegurança quanto ao fraseado: "(...) está precisando amadurecer... frase, muita coisa que está aqui ainda soa inseguro." (Ouvinte 6, modalidade 1, PC). E O9 não considerou a frase muito expressiva porque a percebeu de maneira contida: "Talvez a frase não esteja

tão expressiva assim... achei mais contido... nesse sentido." (Ouvinte 9, modalidade 1, PC).

No presente estudo, a condução do fraseado dos pianistas foi comentada em termos de pontos positivos e negativos sobre a divisão entre as frases, intensidade das notas, ao timing e ao gestual.

Gabrielsson (2003) aponta que a articulação é vista como um dos principais aspectos que podem intervir na expressividade musical. Para Eerola (2012) este parâmetro é o tempo de ataque: envolve a duração entre o início da nota e o seu pico, quão percussivo ou suave o som do ataque pode ser. Já para Bresin (2001), a articulação está relacionada a maneira de conectar notas consecutivas e frases em música e é vista pela literatura como um dos parâmetros mais importantes por contribuir para o clima da execução musical.

Em investigações de articulação em piano digital e acústico, Repp examinou tanto a percepção quanto a produção de articulações legato e staccato. Os resultados apontaram que a sobreposição acústica era necessária para produzir um legato, enquanto uma micropausa era necessária para produzir um staccato (REPP 1995, 1997, 1998). O estudo de Palmer (1989) trouxe evidências consistentes de que o intervalo inter-onset (IOI) entre duas notas sobrepostas foi um fator importante para a articulação em legato. Segundo a literatura, apesar de a articulação ser um aspecto muito abordado durante o estudo musical, no passado poucos pesquisadores analisaram este parâmetro através de performances para piano (BRESIN, 2002). O autor adverte que um dos motivos está relacionado à dificuldade de detectar o exato momento em que se solta a tecla do piano e que o som ultrapassa do limite da audição.

Além disso, pesquisas também destacam que a articulação é um dos parâmetros mais importantes e efetivos para a percepção e comunicação emocional em música (BENGTSSON, GABRIELSSON, 1983; GABRIELSSON, 1994, 1995; GABRIELSSON e JUSLIN, 1996). Para Bresin e Batel (2000, p. 221), quando pianistas executam uma dada obra, dois parâmetros são de fundamental importância: duração e intensidade. Duração de duas notas adjacentes podem ser variadas em termos de recursos de articulação para

variar formas de legato e de staccato, que são por sua vez formas de expressão fundamentais para a expressar o caráter geral da obra.

Os ouvintes do presente trabalho apontam considerar a articulação para a expressividade musical pois este foi um dos aspectos mais comentados durante as entrevistas sobre as performances.

A Figura 17 representa as incidências de referências positivas e negativas percebidas pelos ouvintes (n=12) para a articulação nas performances de PA, PB e PC:

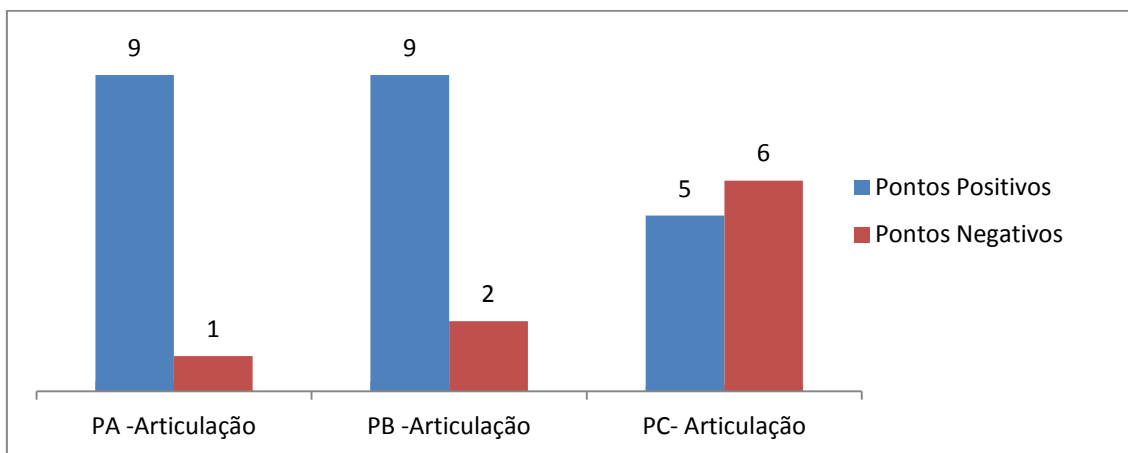


Figura 17 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes (N=12) em termos de Articulação para os pianistas PA, PB e PC na interpretação do tema de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda.

A articulação realizada por PA e PB pareceu agradar aos ouvintes pois estes consideram esse aspecto positivo nestas interpretações. Por outro lado, as escolhas de articulações na performance de PC foram mais criticadas.

Com a finalidade de compreender porque grande parte dos ouvintes abordou esse parâmetro nas performances, procuramos assinalar na partitura os momentos em que respirações ou cortes ficaram bem claros. A imagem abaixo representa estas articulações:

Figura 18 - Respirações e cortes de PA (vermelho), PB (azul) e PC (verde).

Conforme a Figura 18, pode-se perceber que PB realizou mais respirações do que os outros pianistas, porém, tanto PA quanto PB envolveram 9 avaliações positivas sobre este aspecto. A qualidade de gravação de PB foi maior, ainda assim, PA obteve o mesmo número de comentários positivos. Talvez isto signifique que não foi o número de respirações realizadas que foram mais importantes aos ouvintes e sim, os locais, onde elas ocorreram na estrutura da música. Além disso, no início do trecho PB realizou mais respirações, mas no último sistema percebe-se a mesma quantia de cortes para PA. Uma possibilidade é que os ouvintes tenham retido mais as informações dos finais das performances e, assim, acabaram indicando a mesma incidência positiva para ambos pianistas.

Um ponto negativo observado foi a falta de respirações entre os grupos rítmicos e entre as frases. A performance de PA só foi criticada por um participante, O2, por este motivo:

Talvez ele tenha olhado para articulação no nível de frases, pequenas seções, essas articulações, mas não no geral. Assim, acho que as coisas não estão articuladas. E como vou usar essa frase em relação a outra e a outra... a estrutura grande. Um ponto negativo seria essa falta de separação entre as frases. Às vezes não precisaria exagerar tanto nisso, mas só mostrar onde tem cada pequena seção. (O2, modalidade 1, PA).

O2 está se referindo criticamente sobre a interpretação de PA e considerando articulação no sentido de conexão/separação de eventos, conforme Bresin (2002).

Na terceira escuta O2 manteve a ideia de que PA deveria ter realizado separações entre as frases de acordo com as indicações de ligaduras apresentadas na partitura. Além disso, esse ouvinte acrescentou que faltou diferenciar as seções e frases desse trecho:

Eu acho que talvez ele esteja olhando para as coisas mais materiais, num sentido elementar. Mas aqui as diferenças entre isso aqui... [canta primeiro sistema] sabe, eu faria diferente isso. Eu não faria isso como se fosse uma coisa só. Agora reforçou a ideia de que ele deveria ter separado melhor as frases, como as ligaduras da partitura indicam. E a mesma coisa, fazer diferente essas frases... não digo nem por um capricho meu, falar diferente assim, mas porque isso fica expressivo de outra maneira. E essa seção é completamente diferente. Ele [compositor] coloca o *mezzo* piano [terceiro sistema] exatamente por isso. (O2, modalidade 3, PA).

O2 salientou que apesar de as frases apresentarem um material rítmico semelhante, ele tinha a expectativa de ouvir diversas sonoridades, texturas e timbres: "Ok, é um material semelhante ritmicamente, mas tem outro som aqui, outra textura, outro timbre, mas... até quando ele [compositor] repete essa mesma coisa [frase], eu acho que isso poderia sair melhor... tinha essa expectativa" (O2, modalidade 3, PA).

De acordo com a Figura 17, a interpretação de PB foi a que envolveu mais respirações e cortes entre as frases do trecho. O2 percebeu e destacou a articulação como um ponto positivo da interpretação: "Eu gostei mais dessa interpretação na questão das divisões das frases, ficou bem mais claro (...) os grupinhos estão mais claros" (O2, modalidade 1, PB). Esse participante que

havia criticado PA pela falta de divisões entre frases, aparentemente demonstrou apreciar esses elementos em PB.

A Figura 17 evidencia que na interpretação de PC, com mais pontos negativos do que positivos, os momentos de respirações não ficaram tão evidentes. O2 criticou a articulação entre as frases novamente ao ouvir a performance de PC, relacionando este parâmetro com a métrica e agógica: "Acho que ficou prejudicado essa coisa, justamente... a articulação com a métrica, agógica... se ouve isso muito junto... essas frases" (O2, modalidade 1, PC). Como O2, O4 também apontou ter sentido falta de articulação entre as frases: "Eu não gostei que ele não demarcou a articulação entre as frases" (O4, modalidade 1, PC).

PA executou o trecho com o andamento global mais rápido [100 bpm]. E talvez isso tenha influenciado a percepção da articulação nesta pesquisa. Esta relação entre articulação e andamento global (mais rápido) foi relatada na pesquisa de Geringer *et al.* (2006). O5 avaliou a articulação de PA como um ponto positivo e comentou sobre importância do andamento mais rápido para esta percepção: "Eu gostei da articulação e do andamento dessa. Mostrou mais o que tinha de articulado assim com esse andamento". (O5, modalidade 1, PA). O8 também indicou o andamento como um elemento que influenciou a articulação de maneira positiva para PA: "(...) as escolhas dela de articulação com o andamento mais rápido assim fizeram muita diferença" (O8, modalidade 1, PA). Ao ouvir PB o Ouvinte 8 também abordou o andamento ao avaliar a articulação, mas em forma de crítica: "Acho que poderia ter explorado mais a articulação junto com o tempo, o andamento aqui" (O8, modalidade 3, PB).

Além de frisar a importância do andamento, O8 percebeu a articulação na performance de PA como um aspecto que influenciou de maneira positiva a expressão do caráter do trecho: "Eu acho que a pessoa soube valorizar cada elemento que o compositor colocou. Mas de um jeito leve... a articulação ficou muito bem feita, isso tudo culminou na expressividade de um caráter pra cima, leve, de dança..." (O8, modalidade 1, PA). Em contrapartida, O8 percebeu a articulação na interpretação de PB diferentemente. Ele afirmou não perceber as articulações como staccato seguras e que isso afetou o caráter do trecho de maneira negativa:

(...) ela ou ele não está tão seguro quanto as articulações porque nesse pedaço o elemento que dá o caráter mais preciso é a articulação [canta primeiro sistema] que faltou. Principalmente nessas primeiras partes que tem staccato, acho que ficou meio duvidoso. Não consegui sentir. O ponto negativo da performance é articulação. (O8, escuta 1 de PB).

O1 percebeu o contrário, pois indicou que PB evidenciou o caráter dançante e rítmico do excerto através da valorização da articulação: "Ele valoriza mais a coisa da articulação e assim também o caráter mais dançante, rítmico" (O1, modalidade 3, PB). O8 criticou a relação entre caráter e articulação para interpretação de PC: "Eu acho que talvez a articulação ajudaria também a ressaltar o caráter... faltou isso" (O8, modalidade 1, PC). Como para PB, este participante não percebeu este parâmetro como um ponto forte da execução. O5 também abordou o tipo de articulação utilizada por PC como um aspecto não valorizado. Ele avaliou que PC deu mais importância a elementos como clima e sonoridade do que para articulação: "Acho que teve menos articulação e que o intérprete se utilizou mais do clima... como eu posso explicar... se preocupou mais com a sonoridade diferente. Acho que faltou mais articulação" (O5, modalidade 1, PC). O10 também apontou outro elemento supervalorizado por PC, o ritmo, e indicou que por esse motivo não ouviu bem a articulação e harmonia:

(...) o ritmo ficou... É muito primeiro plano nessa questão da batida, de... esse estilo... esse ritmo brasileiro assim que tem. Acho que isso ficou muito no primeiro plano aí eu não consegui ouvir muito bem as outras coisas... as relações de harmonia, talvez as questões que tem também de articulação... Não deu pra ouvir bem questões relacionadas à articulação (O10, modalidade 1, PC).

A visualização dos movimentos físicos dos pianistas pareceu influenciar a percepção de alguns ouvintes sobre a articulação. O1 observou a qualidade do toque e da articulação no vídeo de PC e apontou esse parâmetro como algo forte na interpretação: "(...) fica muito bem definida a intenção expressiva da coisa percussiva, da coisa da articulação com acento, ou stacatto, entende?! A questão da ligadura, que a ligadura conduz uma ideia, mas o toque é incisivo e eu acho que aparece nesse vídeo." (O1, modalidade 2, PC). O11 também

comentou sobre o papel do vídeo de PA para a percepção da articulação: "(...) E um corte mais a abrupto em relação a articulação foi... deu para perceber mais isso com vídeo" (O11, modalidade 2, PA). Aparentemente os movimentos físicos auxiliaram O11 na assimilação da articulação.

Na primeira escuta de PA o Ouvinte 7 comentou sobre a articulação de PA como um ponto positivo, porém sem destacá-lo: "Acho que está tudo meio junto... articulação, caráter, dinâmica, ritmo, etc". Ao ver o vídeo esse participante comentou sobre o parâmetro novamente, contrapondo esse elemento com o gesto: "O gesto não foi uma coisa que ele deu uma atenção especial... agora mudou, eu escolheria a articulação como o parâmetro mais valorizado de todos" (O7, modalidade 2, PA). Já na terceira escuta e com partitura, ele pareceu ter convicção em apontar a articulação como um ponto forte em PA: "(...) ele conseguiu trazer essa coisa de articulação muito bem, fica bem claro" (O7, modalidade 3, PA).

O7 mudou sua percepção em relação a articulação nas performances de PB e PC em função da modalidade de escuta. Na primeira escuta de PB, esse ouvinte criticou a falta de diferenciação entre articulações comentando que talvez o microfone tenha prejudicado a qualidade da performance: "(...) parece que questões de articulação, brilho... parece que fica tudo parecido... talvez por conta do microfone, mas faltou diferenciar as articulações" (O7, modalidade 1, PB). Após assistir ao vídeo de PB, o Ouvinte 7 continuou frisando o microfone como ponto importante a ser considerado, mas passou a perceber a articulação como um elemento bem realizado: "Ponto forte é bastante articulação, (...) quando você tem microfone tão perto assim tem que ter muita clareza no que você quer fazer, porque qualquer coisinha que não estiver bem articulada, vai se perder." (O7, modalidade 2, PB). Aparentemente, ter visto o microfone na gravação de PB fez com que O7 atenuasse a crítica em relação a articulação por considerar o controle de som com a utilização do aparelho complexa. Na terceira escuta, O7 sugeriu a articulação como ponto positivo devido a qualidade dos *staccatos* visualizados na partitura: "Questão de articulação também é boa... tem *staccatos*, (...) faz mais *staccato* do que outros" (O7, modalidade 3, PB).

O7 mostrou-se mais crítico com partitura. Sem a partitura O7 percebeu a performance de PC com grande variedade de dinâmicas e articulação "(...) conseguiu trazer essas coisas de dinâmica e articulação. Teve uma variação grande de dinâmicas e tal... articulação também" (O7, modalidade 1, PC). Com a partitura O7 notou que as indicações de acentuação e articulação talvez não estivessem sendo ressaltadas pelo intérprete: "Acho que essa interpretação talvez tenha perdido um pouco essas coisas de acentuação e articulação que ele [compositor] coloca ali na partitura." (O7, modalidade 3, PC).

Sobre a qualidade de gravação de PB, O11 indicou que, com o som mais claro, pôde perceber melhor as articulações: "o som estava mais límpido, então o que se tentou de articulação... estava mais claro. Principalmente ali naquelas primeiras notas. Eu percebi a preocupação em fazer elas bem articuladas" (O11, modalidade 1, PB).

Alguns participantes apontaram a articulação como um ponto forte na terceira escuta dos trechos, pois consideraram que os pianistas seguiram com exatidão as indicações da partitura. O11 apontou perceber a articulação bem realizada por PC comentando sobre *legato*: "O quão foi bem realizado assim, em questão de ritmo, sincopado... A articulação que ele pede, por exemplo uma ligadura de semicolcheias... que eu vejo que foi bem realizado" (O11, modalidade 3, PC). E abordou a articulação como trazendo algo divertido para a interpretação de PA:

Seguiu muito bem as articulações da partitura. Existe uma ligadura em todo o compasso e a última nota em staccato foi executada de forma muito clara, que deixou muito, muito mais divertida a gravação. Segue bem a partitura. (O11, escuta 3 de PA).

O12 também abordou o *legato* como ponto positivo, mas para PB: "Um ponto bom foi o *legato* das frases." (O12, modalidade 1, PB). E para O9, este foi o parâmetro que mais chamou sua atenção como ouvinte: "Acho que ele seguiu bem essa questão das articulações... Das ligaduras... Do ritmo, dos acentos, isso acho que ele seguiu bem... Mas o que mais me chamou a atenção foi a articulação" (O9, modalidade 3, PC). Esse ouvinte também avaliou a articulação como ponto positivo para PA, mas insinuou que a

interpretação soou no limite de algo exato demais: "É, achei que ela seguiu até a risca a partitura nesse trecho... todas as articulações, dinâmicas... acentos, pausas. Ficou bom, mas quase certinho demais" (O9, modalidade 3, PA). Na primeira escuta de PA, O9 havia apontado que a articulação foi destacada com a forma de frasear: "(...) destacou bastante a articulação com esse fraseado" (O9, modalidade 1, PA).

Além dos ouvintes citados acima, outros participantes também comentaram sobre a articulação como um parâmetro positivo, mas o fizeram de forma breve. Estes ouvintes foram O1, O4 e O6 para a interpretação de PA¹². O1, O4, O6, O10 e 11 comentaram também brevemente sobre a articulação de PB como ponto forte¹³. E O3 apontou brevemente sobre a articulação de PC ter sido valorizada: "Eu gostei muito da articulação... como foi feita" (O3, modalidade 1, PC).

A articulação entre frases e grupos rítmicos foi um dos pontos mais comentados como ponto fraco neste estudo. Visualizar a partitura, na modalidade de escuta três, pareceu ter auxiliado os ouvintes na percepção e na realização de críticas sobre este parâmetro.

4.2.5 As percepções de gestual

O componente visual em performances ao vivo é considerado como extremamente essencial pela literatura em relação à expressividade. (JUCHNIEWICKZ, 2008; PLATZ, KOPIEZ, 2012). Investigações sobre o uso de movimentos corporais de pianistas revelaram o uso de gestos como uma fonte

¹² "Eu acho que ele valorizou a articulação de um modo geral" (O1, modalidade 1, PA); "Acho que a articulação foi uma coisa bem valorizada por esse pianista nessa interpretação" (O4, escuta 1 de PA); "Eu senti na articulação algo bem bacana... bem realizado" (O6, modalidade 1, PA).

¹³ "Eu acho que ele focou mais na articulação e no ritmo como ponto positivo" (O1, modalidade 1, PB); "Acho que valorizou bem a articulação" (O4, modalidade 1, PB); "Acho que esse pianista focou na articulação, caráter, fraseado, melodia, ritmo e timing como pontos fortes" (O5, modalidade 1, PB). "Eu percebi a articulação bem feita" (O6, modalidade 1, PB). "Eu acho que a articulação foi um parâmetro para mim bem importante" (Ouvinte 10, modalidade 3, PB); "Eu falei da articulação... ela está com um som bonito. É um ponto positivo aqui" (O11, modalidade 2, PB).

de expressão musical (CLARKE e DAVIDSON, 1998). E algumas pesquisas também confirmaram que os movimentos físicos afetam a percepção dos ouvintes sobre a expressividade musical (DAVIDSON 1993; DAVIDSON, 1994; CLARKE e DAVIDSON, 1998; DAVIDSON, 2001, DAVIDSON e CORREIA, 2002; JUCHNIEWICKZ, 2008). Por exemplo, Davidson (1993) investigou o grau com que variações de movimentos físicos foram percebidos diferentemente por ouvintes quando as performances foram apresentadas com apenas imagem de vídeo, apenas som e som e vídeo juntos. Os resultados sugeriram que a visão foi um elemento mais efetivo do que o som para os ouvintes em relação as intenções dos intérpretes.

Tsay (2013) pesquisou sobre a avaliação de performances por ouvintes com conhecimento em música em duas condições: somente som e com vídeo. A hipótese era que a imagem poderia dominar a percepção do som e concluiu que os ouvintes desta pesquisa dependeram mais da informação visual do que do som para julgar preferências em gravações.

A parte visual também foi abordada no presente trabalho. Como mencionado na metodologia, observamos a avaliação das performances de PA, PB e PC em três modalidades de escuta: áudio, vídeo e vídeo com partitura. Notamos que a visualização de movimentos e gestos dos pianistas nos vídeos foi um dos dezessete parâmetros com maior incidência de avaliações.

A Figura 19 representa as incidências de referências positivas e negativas percebidas pelos ouvintes (n=12) para o gestual na interpretação de PA, PB e PC:

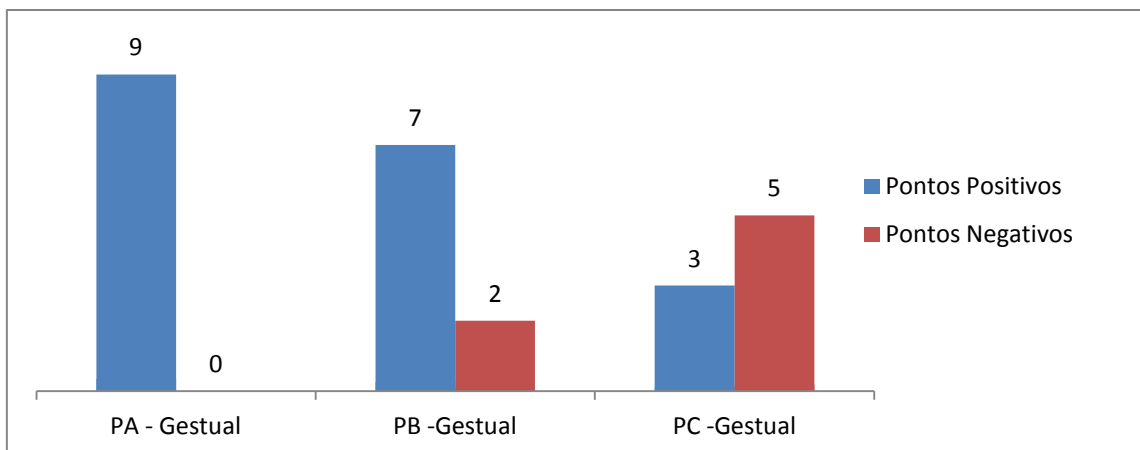


Figura 19 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes (N=12) em termos de Gestual para os pianistas PA, PB e PC na interpretação do tema de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda

Como o gestual foi um aspecto bastante comentado pelos ouvintes, demonstrou relevância para apreciação crítica desta população de pianistas. Em média 70% das opiniões sobre este parâmetro foram positivas e somente 30% dos comentários apontaram o gestual como algo negativo para a interpretação. Os gestos e movimentos realizados por PA e PB foram percebidos de maneira positiva pelos participantes. Em contrapartida, o gestual na interpretação do Pianista C foi considerado majoritariamente como um ponto negativo da performance, envolvendo cinco comentários negativos.

Segundo a Figura 19 e os comentários dos participantes a seguir, percebe-se que os ouvintes deste trabalho indicaram PA como possuindo o gestual mais positivo para a expressividade da música. Esse pianista também foi o intérprete que utilizou mais movimentos durante a performance. Este dado corrobora com o estudo de Davidson (1994) em que os movimentos físicos do pianista se tornaram mais intensos quando lhe foi pedido para que aumentasse a expressividade da performance. Talvez os ouvintes (N=12) desse trabalho também tenham associado PA como interpretação mais expressiva pela maior quantidade de gestos e movimentos corporais. Da mesma forma, consideramos que PC obteve o gestual mais criticado por também ter utilizado menos movimentos corporais em sua interpretação.

Juchniewickz (2008) também estudou sobre a influência dos movimentos físicos de um pianista em relação a percepção musical. Os resultados demonstraram que quanto mais os movimentos se intensificavam melhor era a apreciação dos ouvintes sobre as performances. Além disso, ao intensificar os movimentos gestuais, as incidências positivas sobre fraseado, dinâmicas e *rubato* também aumentaram. Segundo o estudo de Juchniewickz, é aparente que o estímulo visual dos intérpretes comunica informações expressivas em abundância.

Juchniewickz (2008) também sugeriu que ouvintes possuem expectativas sobre aspectos musicais e não musicais de um intérprete. Ele apontou que talvez os ouvintes tenham expectativas não só do que esperam escutar, mas também do que esperam visualizar em um músico. Muitos ouvintes associaram o trecho de Estrela Brilhante a um caráter rítmico e de dança, talvez isso também explique as grandes expectativas dos participantes sobre os movimentos que esperavam visualizar.

Todos os comentários sobre o gestual de PA foram considerados como positivos e muitos deles envolveram a impressão de dança na performance. O3 observou que viu PA dançar durante a interpretação, de acordo com o fluxo percebido de tensão e relaxamento. Ele também comentou de forma positiva sobre o envolvimento corporal de PA com a performance:

(...) você vê que ela até chega a dançar naqueles lugares ali. Ela vai com o corpo. Bem aquilo que eu senti que parece que ela trabalha com uma onda, principalmente numa seção que vai mais pro fim desse trecho, que tem uma coisa que desce nessa escala, um trecho descendente. Eu sinto bem direitinho. Parece que ela modula, parece que é isso que ela está buscando. (...) quando eu toco e quando eu vejo as pessoas tocando, me lembro daquele moinho japonês, que é uma rodinha que enche da água e quando dá o peso, ela joga fora. Dá o peso, ela joga fora, parece que a pessoa está todo o tempo lidando com o fluxo assim. Eu adorei essa gravação (...). Vendo eu gostei mais ainda. Eu gosto do pianista que se envolve também com a cena da música, eu acho que faz toda a diferença. Ainda mais num tipo de música como esse. (...) Gosto de ver (...). Quando ela toca é bonito, tem um envolvimento. (...) parece que é isso: acumula uma tensão e aí vai embora. E aí o corpo dela está bem ali. Porque ela vai pra frente com o corpo, dança e volta. Ela vai pra frente, dança e volta. Então está nela. Claro que isso é construído,

obviamente. Acho que o gesto foi algo que ela valorizou. Absolutamente. Ver a cena da música faz toda diferença. Eu gosto muito disso. (O3, modalidade 2, PA).

Para O4 o gestual de PA foi um ponto positivo pois através deste pôde perceber um detalhe a mais sobre a articulação:

(...) agora eu consegui ver ela fazendo o staccato ali com o gesto... que se você me perguntasse, por exemplo, o que ela tinha feito antes, eu não tinha notado que ela tinha feito aquilo dali. Mas agora vendo a mão dela eu consegui perceber direitinho. (O4, modalidade 2, PA).

Para O11, o gesto estava de acordo com as frases e as segmentações foram mais perceptíveis com a visualização dos movimentos físicos. Ele ainda ressaltou que o gestual do pianista o deixou mais conectado com a obra:

Aqui foi uma performance que o gestual me chamou para a interpretação. Eu senti que o gesto estava de acordo com a frase (...) E um corte mais a abrupto em relação a articulação foi... deu para perceber mais. (...) Mas da maneira como eu senti o gesto, ele me chamou mais para a interpretação. Me chamou, me deixou mais conectado com a música. (O11, modalidade 2, PA).

Como O3, O10 também comentou que viu PA dançar com o corpo, considerando o gesto juntamente com o ritmo como pontos fortes da interpretação por mostrarem mudanças de clima e humor:

(...) uma questão de gesto, porque ela dança com o corpo. Isso fica muito... agora vendo o vídeo, é realmente assim... reforçou o que eu imaginava. O ritmo e o gesto. O ritmo com o gesto, fazendo aí com o primeiro caso... Na primeira audição foi só ritmo, entende? E esse ritmo e gesto já... acabou mostrando bastante a mudança de clima e humor... interno desse trecho e também do gênero e estilo. (O10, modalidade 2, PA).

O7 indicou que o gestual de PA combinou com a obra, acompanhando a música: "É, o gesto corporal parece que também combina, vai meio que junto com a música e tal..." (O7, modalidade 2, PA). E O9 comentou que os movimentos físicos do pianista o fizeram perceber uma individualidade na expressividade dele junto com a música: "Eu vi que ele realmente tocou mais sentindo assim... O corpo dela mexia assim... É *e/le* junto com a música" (O7, modalidade 2, PA).

Através dos movimentos O8 notou que PA sentiu melhor a música, insinuando um gestual mais livre e leve: "É, dá pra ver pelo corpo dela que ele sente melhor a música. Os dois primeiros [PC e PB] estavam com os gestos muito presos, muito tensos." (O8, modalidade 2, PA). O12 também indicou que percebeu liberdade e leveza nos movimentos de PA assim como facilidade na execução: "Dá para ver que ela está livre também no vídeo, tipo os movimentos estão bem leves, ela faz tudo com bastante facilidade" (O12, modalidade 2, PA).

Os ouvintes no caso de PA estão colocando aspectos da singularidade da performance observada que "faz parte de um gênero de discurso determinado" (SCHROEDER, 2010, p. 169), ou seja, a gestualidade da dança aí vivenciada por PA e comunicada para a maioria dos ouvintes deste trabalho. Para Schroeder (2010):

(...) que a *vontade* de tocar se ajusta às *possibilidades* de tocar, incorpora as dificuldades e através delas é desenvolvida; e, finalmente, que a *ideia* musical se dá no mesmo movimento, ou impulso, com a qual *vai sendo realizada* em sua *concretude*, e não há primazia ou hierarquia fixa entre essas duas dimensões da realização musical (entre o *pensar* e o *fazer*) (p.169).

O5 também indicou o gestual de PA como vivo e como ponto positivo. No entanto, havia considerado a interpretação mais brincalhona sem ver o pianista: "Talvez vendo o gestual... eu não diria que é tão brincalhão, assim, como pensei só ouvindo. Mas, mesmo assim, [está] mais vivo que o anterior [PC]" (O5, modalidade 2, PA).

A maior parte das avaliações sobre os gestos de PB foram positivas. O2 comentou: "Eu acho que a questão gestual desse pianista fica mais clara" (O2, modalidade 2, PB). O4 argumentou nesta mesma direção: "(...) eu consigo ver um movimento no gestual [dele] assim. (...)... percebi o movimento do corpo enquanto ele toca..." (O4, modalidade 2, PB). E O5 ressaltou: "Os gestos que ele traz... que ele faz... retratam bem o que eu ele está querendo expressar" (O5, modalidade 2, PB).

Para O1, o gestual foi determinante para a interpretação de PB. Apesar de querer mais energia para o final do trecho, avaliou que os gestos incisivos e rítmicos de PB harmonizaram com a música:

(...) eu sinto que tudo ficou melhor construído pela segunda pianista por causa dos gestos que ele fez... os gestos mais incisivos, rítmicos... e encaixou bem com o tema. Ainda que pensando que poderia ter sido mais enérgico o final do tema. (O1, modalidade 2, PB).

Alguns ouvintes tiveram suas percepções alteradas ao observar os movimentos de PB. Na primeira modalidade de escuta, sem vídeo, O6 percebeu que o gesto foi um ponto valorizado na interpretação pela forma como PB tocou: "O jeito como toca me sugere gesto.... é sempre relativo, mas ouvindo é a impressão que eu tenho. Acho que ele valorizou o gesto (O6, modalidade 1, PB). Apesar de continuar apontando o gestual como ponto forte, O6 ponderou que este parâmetro não foi algo valorizado ou pensado pelo pianista ao assistir a performance. Para ele, o gestual foi apenas um jeito ou característica de PB tocar: "Agora posso ver o gesto, mas acho que é só o jeito dela tocar, uma característica dela como pianista, e não algo que ela pensou em valorizar. Mas ainda assim é um ponto forte" (O6, modalidade 2, PB).

Para O10 o gestual de PB foi um ponto positivo, contudo, percebeu a performance na modalidade áudio e vídeo de maneiras diferentes. Só com o áudio O10 teve a impressão de uma interpretação mais comportada, mas ao notar o corpo de PB dançando na performance teve uma percepção diferente. Na modalidade visual percebeu certa ênfase rítmica de PB:

Vendo não me soou tão comportado porque ela dançou muito com o corpo... O corpo passa isso, mas o som não... Tendo a visualização assim... Tanto que se eu paro de ver o vídeo eu volto a um tipo de escuta bem comportada... mas vendo o vídeo, a ênfase rítmica dele em outras questões que eu não tinha me ligado aparecem. (O10, modalidade 2, PB).

Através do gesto O7 também percebeu um clima dançante, mas para ele os movimentos estavam de acordo com o som: "Bem dançante, extrovertido... é, o gesto corporal parece que também vai meio que junto com a música e tal mostrando isso no som" (O7, modalidade 2, PB).

Ao assistir o vídeo, O9 percebeu a interpretação de PB como ainda mais expressiva do que quando só ouviu a gravação. Através dos gesto O9 confirmou nuances timbrísticas percebidas no áudio: "Eu achei até mais expressivo agora vendo o vídeo. Vendo o gestual dele... nuances do timbre que eu ouvi no áudio, percebi ela fazendo com gestos também" (O9, modalidade 2, PB).

Por outro lado, O11 e O8 apontaram o gestual como um ponto fraco da interpretação de PB. O11 apontou que PB pensou em valorizar o gestual, mas que isso o desconcentrou do sonoro por não concordar com os movimentos utilizados:

(...) ver esse vídeo as movimentações de tronco me pareceram forçadas. Aqui pra mim o gestual... e essa movimentação de tronco pra frente e para trás não senti onde que tinha a ver. Eu acho que mais, esse gesto me desconcentrou do sonoro. O gesto foi algo que ela valorizou só que não ajudou na performance dela. (O11, modalidade 2, PB).

O8 indicou problemas nos gestos de PB:

(...) continuo achando que falta um pouquinho de graciosidade, tanto nos gestos, que são muito presos, muito tensos sabe... isso impede que a música respire porque a hora que seu braço respira você respira junto. E com esse gesto... a pessoa escuta isso na hora que ela está só com áudio... nem precisa ver. (O8, modalidade 2, PB).

O gestual de PC foi mais avaliado majoritariamente como ponto fraco, embora tenha havido alguns comentários positivos. O1 gostou deste parâmetro em PC: "O gesto... soube explorar de uma forma... está mais evidente" (O1, modalidade 2, PC). Na mesma direção, O6 observou: "Sobre os parâmetros positivos e valorizados... tem a questão do gesto que eu nem imaginava que ele estivesse fazendo... só ouvindo..." (O6, modalidade 2, PC).

O3 alterou sua avaliação sobre o gestual de ponto positivo para negativo com as modalidades de escuta. Ao ouvir a interpretação teve a impressão que o pianista utilizava mais os gestos do corpo inteiro e que isso provocava surpresas no som: "Talvez essa coisa da surpresa... parecendo que usa mais os gestos. Um pouco mais envolvendo o corpo inteiro; mais cheio" (O3,

modalidade 2, PC). No entanto, ao ver a performance definiu a interpretação como antagônica pois passou a perceber o gestual de maneira contida. Ele ainda apontou que gostou mais da performance só em áudio e menos em vídeo: "Visualmente é contido de gesto, até daria para dizer que a pessoa está nervosa ali. Essa é a mais antagônica... porque aquilo que eu tinha falado antes... eu tinha gostado mais só ouvindo, agora eu gostei menos" (O3, modalidade 2, PC).

Outras avaliações negativas foram realizadas por O7, O8, O9 e O10. Para O7, o gestual de PC foi parado e isso diminuiu o clima de dança percebido no áudio da performance: "(...) o gesto corporal dele meio parado assim tirou um pouco desse clima de dança também" (O7, modalidade 2, PC). O10 também apontou pouca variação em relação aos gestos de PC: "Faltou uma... Um quê a mais... isso teve pouca variação de gesto... físico" (O10, modalidade 2, PC). O9 indicou que os gestos de PC estavam meio duros e que talvez isso tenha feito com que ela percebesse esta interpretação como menos expressiva:

Eu achei ele meio durão... meio duro, assim... tocando. Fisicamente. Com o gesto. Talvez por isso que eu tenha ouvido... talvez eu tenha ouvido a música um pouco... não tão expressiva assim. Mas... talvez os fortes muito duros, por causa desse gesto... Duro assim... (O9, modalidade 2, PC).

Para O8 o gestual confirmou a sensação de peso percebida no áudio da performance de PC. Esse ouvinte ressaltou que faltou respiração nos movimentos: "(...) o gesto dele só confirma o peso que tem essa passagem [trecho inteiro] que não precisa ter. A música não respira no corpo dele. Aqui tem que ter mais ar... no gesto dele. É muito pra baixo, sabe?! E isso fica pesado" .

Nesse trabalho, quanto maior a quantidade e amplitude dos gestos, mais eles foram classificados como pontos positivos e de acordo com o caráter da música. Como um dos parâmetros mais comentados pelos ouvintes, foi considerado muito importante para a percepção de expressividade em música.

4.2.6 As percepções de dinâmica

A dinâmica é considerada como um dos aspectos mais influenciadores em relação à expressividade musical (PALMER, 1997; WINTER, SILVEIRA, 2006, QUADROS JÚNIOR E BRITO, 2012). A intensidade é vista como uma das mais poderosas ferramentas para comunicação de emoção em música e para as avaliações de ouvintes em relação a expressividade emocional (GABRIELSSON, 2001).

Embora a partitura apresente indicações de intensidade, Palmer (1997) apontou que as dinâmicas são indeterminadas, constituindo ambiguidades na notação, permitindo assim uma liberdade considerável do músico nas suas decisões interpretativas. Como ressaltam Quadros Junior e Brito (2012), mesmo que uma partitura contenha informações sobre dinâmicas, uma mesma interpretação pode ser interpretada e percebida de diversas maneiras.

Nakamura (1987) estudou sobre a comunicação de dinâmica entre músicos profissionais e ouvintes graduandos e pós-graduandos em música. Três intérpretes executaram uma mesma obra barroca em seus instrumentos: violino, flauta doce e oboé. Nakamura concluiu que houve comunicação entre intérpretes e ouvintes e relatou que *crescendos* são mais fáceis de reconhecer do que *decrecendos*. Os músicos e ouvintes apresentaram maior dificuldade para expressão e apreciação de *decrecendos*. Além disso, o estudo apontou certa dificuldade do intérprete em transformar uma sequência de notas de forma com que a intensidade de som aconteça gradualmente e uma falha dos ouvintes em reconhecerem a diminuição de intensidade. O *crescendo* foi mais fácil para ser executado e reconhecido do que o *decrecendo*. Um dos fatores contribuintes envolveu um padrão de alturas sobre *crescendo* e *decrecendo*: quando mais alta a altura, mais *crescendo* os ouvintes percebiam.

Os acentos indicados na partitura foram abordados por alguns participantes durante os comentários sobre a dinâmica. Para Jones (1987), um acento é algo que chama a atenção em um determinado padrão de tempo. Para Parncutt (2003) o acento faz parte integral da comunicação acústica, e tanto na fala quanto na música, é essencial para uma compreensão clara do sinal sonoro. Isso para que o ouvinte não apenas decodifique corretamente os

eventos acústicos individuais (como sílabas ou notas), mas também sinta a importância deles de um para outro, para facilitar a inferência de estrutura e significado subjacentes. Desta forma, os acentos escutados salientariam as nuances do discurso musical.

A Figura 20 representa as incidências de referências positivas e negativas percebidas pelos ouvintes (n.12) para Dinâmica na interpretação de PA, PB e PC:

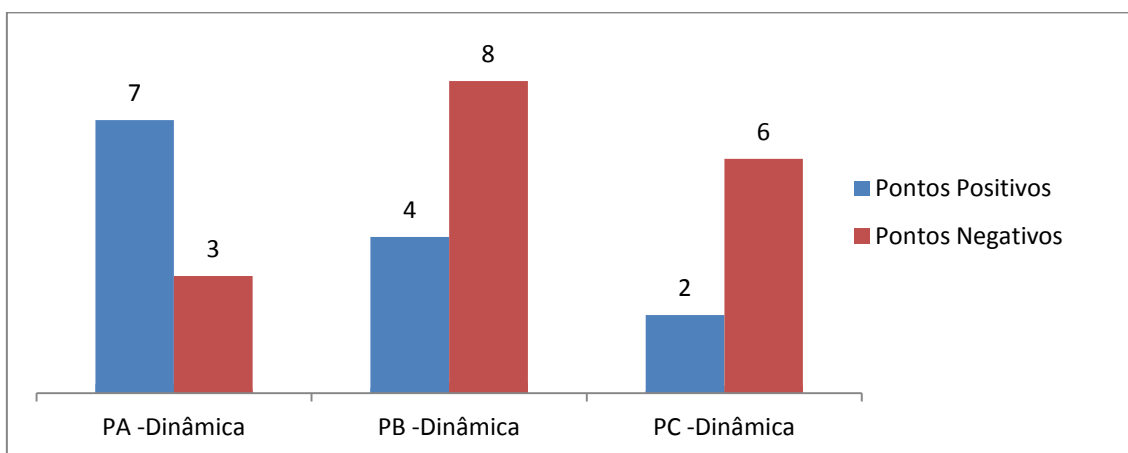


Figura 20 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes (N=12) em termos de Dinâmica para os pianistas PA, PB e PC na interpretação do tema de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda.

Observando as três interpretações, a dinâmica foi o parâmetro em que mais ocorreu mudanças de opinião sobre a percepção desse elemento como positivo ou negativo. Ocorreram seis mudanças nas avaliações, realizadas por O1, O2, O3, e O7 nas performances dos três pianistas.

A dinâmica só foi considerada como ponto positivo na interpretação de PA. As interpretações de PB e PC foram bastante criticadas nesse aspecto em todas as modalidades de escuta.

Em relação à performance de PA houve dois participantes que alteraram suas avaliações ao ouvirem a interpretação em diferentes condições de escuta. Na primeira escuta O1 apontou uma valorização da dinâmica: "Eu acho que valorizou a dinâmica também" (O1, modalidade 1, PA). Entretanto, na terceira modalidade mudou de ideia quanto esse parâmetro, classificando-o como

negativo. Este ouvinte apontou que a dinâmica poderia ter sido mais ressaltada através de mudanças timbrísticas.

(...) agora eu mudaria talvez até as dinâmicas... que tem, por exemplo, fortes ou *staccatos* ou acentos (...) que na minha concepção, pensar, realmente definir timbres específicos para esse contexto, para essa parte da música... ajudaria a ressaltar esses elementos. (...) eu acho que poderia ter sido melhor. Não ficou tão expressivo como eles poderiam ser... a dinâmica e o timbre. (O1, modalidade 1, PA).

Tais mudanças de opiniões acerca de parâmetros como dinâmica podem estar ocorrendo em função do nível de *expertise* do participante, mas também em função da própria complexidade sobre a percepção de intensidades. Para Parncutt (2003) amplitudes espectrais (ou seja, volume e timbre) são freqüentemente afetadas pelas reflexões do contexto e das sensações/percepções do ouvinte. Isso pois “o ambiente auditivo está repleto de padrões de frequência igualmente espaçados (complexo harmônico, como tons da voz sonora) e tempo (como sinais isocrônicos, como o som de passos e batimentos cardíacos)” (Parncutt, 1994). Mas não são tão claramente percebidos com padrões de amplitude sonora (igualmente espaçados) relativos à intensidade como envelope espectral ou temporal (Parncutt, 2003)

Interessante observar que ao ter a partitura em mãos a percepção de O1 mudou em função das indicações explícitas da partitura. A dinâmica pareceu ponto positivo para O1 na escuta aural holística, talvez em função de haver a situação que não sabia bem o que dizer como posicionamento crítico.

Por outro lado, O2 apontou que o pianista pareceu exagerar nos acentos indicados, argumentando que isso tornou o aspecto da dinâmica em um ponto negativo em relação à expressividade:

(...) fica muito claro assim de que parece que ela pensa: “eu vou reforçar esses acentos”. Só que não sei até que ponto isso fica expressivo... na dinâmica, por exemplo. Até que ponto isso ultrapassa o que ficaria com uma determinada sonoridade. (O2, modalidade 2, PA).

No entanto, com partitura O2 comenta sobre a dinâmica como ponto positivo ao apontar a boa realização do *fortíssimo* no final do trecho: "O

fortíssimo da partitura fica muito claro desde a primeira vez que eu ouvi. Ficou muito claro assim “aqui tem um *fortíssimo*” (O2, modalidade 3, PA). Vimos que tanto O1 quanto O2 foram influenciados a mudar de opinião quanto suas avaliações ao visualizar as indicações de dinâmicas. Todavia, enquanto O2 alterou seu comentário para positivo na segunda modalidade, O1 mudou para ponto negativo.

Por outro lado, O10 indicou a dinâmica como ponto fraco na interpretação de PA pois sentiu falta do *forte* indicado na partitura. Para ele o final do trecho poderia ter soado de maneira mais explosiva e eufórica: "(...) na partitura... o forte aqui não me soou tão forte. Olhando a partitura, aqui [final do trecho] poderia ser uma coisa mais explosiva. Esperava mais. Faltou um clima de mais euforia aqui nesse forte" (O10, modalidade 3, PA).

O3 indicou os contrastes de dinâmicas juntamente com o ritmo como os pontos fortes da interpretação de PA. Ele comentou que a modulação de dinâmica casou a impressão de mais movimento e tensões na música.

É uma peça bonita, gostei como foi tocado e dos contrastes. Ponto positivo são os contrastes de dinâmica e o ritmo. Mas o jeito que ela modulava as dinâmicas assim dava a impressão que tinha lugares que tinha mais movimento, mais tensão, e aí dava uma aliviada que era quando descia a escala. E aí quando tinha o ritmo sincopado parecia que ela ia ligeiramente mais pra frente... na dinâmica também. Fica mais denso e alivia (...). Isso me chamou atenção. (...) (O3, modalidade 1, PA).

Na terceira modalidade de escuta, O3 continuou indicando o parâmetro como ponto positivo, apontando que os contrastes e sensações de ondas na dinâmica foram indicados pelo compositor.

(...) de certa maneira o que ela faz está escrito ali. Tem os diminuendos... quando eu falei que tenho essa sensação das barrigas, das senoides, das ondas, está escrito ali. O decrescendo é do compositor. Parece que ela chega desse penúltimo compasso do último sistema, desses desenhos semelhantes... Ela chega, chega e aí decresce. Cresce, cresce, e aí decresce de novo. E isso eu gosto. (O3, modalidade 3, PA).

O9 indicou que PA executou estas indicações de dinâmicas e acentos na partitura com exatidão: "Ela seguiu a risca a partitura nesse trecho... todas as dinâmicas e acentos" (O9, modalidade 3, PA). O7 também percebeu as

indicações de contrastes de dinâmicas e acentos bem evidenciados nesta performance: "Tem essas coisas de acentuação e de dinâmica, coisas bem marcadas, e essa diferença entre o que é piano, pianíssimo, forte e *sforzando*. Eu acho que essa interpretação conseguiu trazer bem isso" (O7, modalidade 3, PA).

O5 apontou brevemente que PA salientou o parâmetro: "Valorizou a dinâmica" (O5, modalidade 1, PA). E da mesma forma, O11 indicou esta valorização juntamente com o fraseado: Valorizou mais as dinâmicas e os contrastes nelas. Uma mistura de dinâmica com fraseado... eu falei nos contrastes de dinâmica... foi como a pessoa foi levando para frente (O11, modalidade 1, PA). E na terceira condição de escuta, O11 ressaltou os contrastes de dinâmicas como pontos positivos pois sentiu que foram realizados com a malemolência indicada na partitura.

Os contrastes de dinâmicas e a malemolência. (...) eu acho que os contrastes de dinâmica que o Ronaldo Miranda pede foram muito... Então realmente... muda o tipo de som. Quando passa do mezzoforte para mezzopiano, depois no final quando vira forte. Esse forte no final da primeira página, esses momentos como as quatro semicolcheias da página... foram realizados com essa malemolência (no último compasso do último sistema da última página). (O11, modalidade 3, PA).

Na interpretação de PB O2, O3 e O7 alteraram suas avaliações sobre a dinâmica como ponto negativo para positivo na modalidade de escuta com partitura. Inicialmente O2 apontou que a dinâmica não soou de maneira definida na performance: "A dinâmica não está bem definida" (O2, modalidade 1, PB). Ao ouvir a interpretação com partitura notou que PC realizou mais dinâmicas do que havia percebido anteriormente: "(...) eu nem tinha reparado que tinha um decrescendo antes e agora eu vi que ela está seguindo... agora deu pra ver que seguiu a dinâmica de maneira geral" (O2, modalidade 3, PC).

O3 comentou que sentiu a dinâmica mais tímida, como faltando contrastes: "Estava um pouquinho... a dinâmica e tal... mais tímido, que faltava" (O3, modalidade PB). No entanto, com partitura apontou a dinâmica como ponto forte pois nesta performance conseguiu ouvir as acentuações indicadas pelo compositor: "Dá pra escutar mais o que está escrito na partitura. quando chega nesse penúltimo sistema que tem esse forte, eu escuto.... nesse pianista eu

escutei os acentos" (O3, modalidade 3, PB). O7 alterou sua avaliação pois na primeira escuta apontou que a interpretação continha menos contrastes de dinâmicas: "(...) tem menos contrastes de dinâmicas" (O7, modalidade 1, PB). Porém, na terceira modalidade indicou o contrário: "(...) ela faz um contraste de dinâmica. Uma vez ela escolhe uma coisa, numa outra vez escolhe outra" (O7, modalidade 3, PB).

Outra avaliação positiva em relação à dinâmica foi realizada por O9. Esse ouvinte considerou PB como a performance mais expressiva em termos de dinâmica: "Eu achei a mais expressiva de dinâmica... tudo mais" (O9, modalidade 1, PB). Na terceira condição esse ouvinte ressaltou que PB realizou dinâmicas que não estão indicadas na partitura e assim teve uma boa percepção de liberdade: "Ela fazer uns diminuendos, aqui nesses cromáticos, que eu achei bem bonito. E nem está escrito aqui. Eu achei essa liberdade dela no ponto!" (O9, modalidade 3, PB).

Em contrapartida, os demais ouvintes indicaram a manipulação da dinâmica por PB como ponto negativo na performance. Para O1 faltou um direcionamento para a construção da frase que seria alcançado com a dinâmica.

A questão rítmica e a dinâmica no final do trecho poderia ser um pouquinho mais valorizado. (...) começa bem, mas daí fica naquilo assim... não muda, não dá uma direção para... pensando mesmo na construção da frase com essa dinâmica. Eu acho que deixa a desejar um pouco nesse forte [final do trecho] (O1, modalidade 1, PB).

Com a partitura O1 reafirmou sua percepção ressaltando que sentiu falta de energia e do *fortíssimo* no final do trecho: "E daí tem uma coisa da energia pro final da frase, no final da seção... que falta *muíto*... que agora que eu reparei que tem fortíssimo com acento no final. E eu senti um pouco de falta disso nessa gravação" (O1, modalidade 3, PB).

O11 apontou que achou a performance de PB plana, se variações de dinâmica: "(...) ela está bem executada, mas está plana na dinâmica (...) Toda essa coisa de *mezzopiano* e *mezzoforte* eu senti igual em termos de dinâmica. Achei que não houve essa variação... não houve essa dinâmica" (O11, modalidade 3, PB).

Ao ver vídeo O4 percebeu o toque contido e que faltou crescer na dinâmica: "Eu faria menos contido com o toque, eu faria que cresceria a dinâmica. Essa ficou bem... contida é a palavra... a dinâmica, no sentido de conter a dinâmica" (O4, modalidade 2, PB). Com a partitura O4 indicou que as sugestões dinâmicas foram realizadas, mas não foram evidenciadas: "A partitura tem várias sugestões de dinâmicas que talvez... não talvez. Elas não ficaram tão evidentes, mas foram feitas" (O4, modalidade 3, PB).

Ao observar as dinâmicas na partitura O6 apontou que faltou contrastes e assim passou a considerar a performance de PB com mais linear do que havia pensado nas outras condições de escuta:

Eu pensaria talvez mais em chegar mais em alguns pontos aqui tipo o forte aqui [segundo sistema], acho que ele poderia ser mais intencionado. Porque é um trecho que mantém uma base meio no meio forte... que fica oscilando entre diminuendos... que volta pra um forte (...) quando tem um decrescendo, dessa vez exagerar mais... essa coisa meio de susto ou algum gesto que sugere alguma movimentação diferenciada. (...) é mais linear do que eu pensava sem ver o material. O jeito... o *fortíssimo* aqui também (O6, modalidade 3, PB).

Para O12 a dinâmica de PB envolveu um ponto fraco da performance pois houve mudanças de intensidade abruptas que dividiram o fraseado: "De ponto negativo as vezes umas mudanças abruptas na dinâmica da frase que cortam elas" (O12, modalidade 1, PB). Depois também sentiu falta de mais intensidade no final do trecho: "(...) falta alguma coisa, principalmente no final, também em termos de dinâmica, que no final mostra forte, fortíssimo" (O12, modalidade 3, PB).

Para PC houve dois comentários positivos sobre a dinâmica. De maneira breve O1 apontou que sentiu esse parâmetro valorizado: "A dinâmica eu sinto que foi mais valorizada...(O1, modalidade 1, PC). Da mesma forma fez O7: "Consegui trazer essas coisas de dinâmica e articulação. Teve uma variação grande de dinâmicas e tal" (O7, modalidade 1, PC). No entanto, ao observar a partitura, esse ouvinte deu a entender que alguns contrastes de acentuação e dinâmica faltaram na interpretação: "Acho que essa interpretação talvez tenha perdido um pouco essas coisas de acentuação, dinâmica e articulação que ele [compositor] coloca ali na partitura" (O7, modalidade 3, PC).

Ao ouvir PC, O2 comentou que esse intérprete pareceu querer realizar as indicações da partitura, mas que faltou organizar os pontos de acentuações e dinâmicas para que a dinâmica não soasse batida e tímida.

Ficou um pouco engessado assim... de força. (...) os acentos, as dinâmicas... parece que a pessoa está querendo mais fazer o que está na partitura do que realmente organizar aquilo. Não sei... às vezes parece que soa batido, não sei... nos fortes. A pessoa está fazendo os acentos e as dinâmicas, mas é tímido (O2, modalidade 1, PC).

Após ver o vídeo, O2 apontou que PC pareceu engessado. "A pessoa está um pouco engessada. Por exemplo, "acento fortíssimo" e a pessoa [faz gesto e som bem marcado] como se estivesse muito pesado" (O2, modalidade 2, PC). Aparentemente esse ouvinte considerou que PC realizou alguns acentos, porém não soube dosar a dinâmica. Observando a partitura O2 ressaltou que PC deveria rever as sugestões de dinâmicas e realizar mais contrastes como crescendo, decrescendo para alcançar o caráter da obra.

A dinâmica... os acentos, falta entrar no caráter, está muito [canta a melodia de maneira batida]. Rever o que ele [compositor] escreveu nas dinâmicas iria ajudar também... crescendo, decrescendo... precisa ter mais contraste (O2, modalidade 2, PC).

O8 também apontou que sentiu a dinâmica pesada: "Achei muito pesado. Faltou um pouco mais de leveza" (O8, modalidade 1, PC). E também percebeu o caráter pesado e agressivo: "O caráter dele ficou muito pesado, principalmente onde tem esse *mezzo forte* e esse crescendo pro forte. Ficou muito agressivo" (O8, modalidade 3, PC)

Assim como O2 e O8, O9 também percebeu a dinâmica de PC muito atacada e exagerada nos fortes e acentuações:

Talvez... um pouco forte demais, mas também não sei a escrita, que está ali. Alguma coisa, um pouco exagerado os fortes, achei assim. Poderia ser mais... é que eu gosto de fortes mais cheios, gordinhos... Tem que ser forte, mas achei um pouco atacado demais... Ou acentuado demais (O9, modalidade 1, PC).

O9 manteve sua opinião na segunda modalidade de escuta: "Eu tenho a concepção de forte um pouco mais cheio, mais leve. Achei um pouco forte demais..." (O9, modalidade 2, PC). E com a partitura reafirmou sua percepção de que tudo soou muito forte.

Vendo a partitura, achei alguns momentos, que eu tinha dito que ele fez muito forte, realmente... tinha até as indicações de *mezzo piano*, aqui... É, eu senti tudo muito forte do começo ao fim. Ele fez os acentos, tentou fazer alguns diminuendos que tem aqui, mas eu senti tudo muito forte. Acho que ele poderia ter explorado mais as dinâmicas. (O9, modalidade 2, PC).

O10 comentou que teve a impressão de uma dinâmica muito plana: "Me dá a impressão de uma coisa muito plana assim na dinâmica... É muito estática" (O10, modalidade 1, PC). E O4 observou que a partitura contém indicações de dinâmicas, porém não ouviu contrastes na interpretação de PC: "Tem indicação de *mezzo piano* e depois de *mezzo forte* na partitura... É que assim, não dá para ouvir a dinâmica" (O4, modalidade 3, PC).

A dinâmica foi um dos parâmetros mais criticados pelos ouvintes nesse estudo. Embora esse parâmetro tenha sido abordado em todas as modalidades de escuta, através dos comentários dos participantes vê-se que eles se tornaram mais críticos na modalidade três. Aparentemente, um dos pontos mais analisados em relação a dinâmica foi a realização das sugestões de dinâmicas da partitura.

4.2.7 As percepções de gênero/estilo

Gêneros/estilos são rótulos que caracterizam obras musicais e são apresentados nas pesquisas de preferências musicais de ouvintes (TZANETAKIS, COOK, 2002; TEKMAN, HORTACSU 2002). Músicas de um mesmo gênero geralmente envolvem características comuns relacionadas à instrumentação, estrutura rítmica, harmonia e são reconhecidas por ouvintes (TZANETAKIS, COOK, 2002).

Pesquisas sobre gênero como de North e Hargreaves (1997) demonstraram que um ouvinte pode ser influenciado a gostar de determinada

música mais por influência dos modos de execução do que pela própria música. Além disso, Tekman e Hortacsu (2002) apontaram que a categorização sobre estilo/gênero em geral tem um papel essencial na cognição e apreciação musical. A literatura de Psicologia da Música não apresenta consenso sobre denominações e diferenciações consistentes acerca de definições e especificidades sobre diferenças entre gênero e estilo, e estes termos são utilizados indistintamente.

A Figura 21 representa as incidências de referências positivas e negativas percebidas pelos ouvintes (n.12) para gênero/estilo na interpretação de PA, PB e PC:

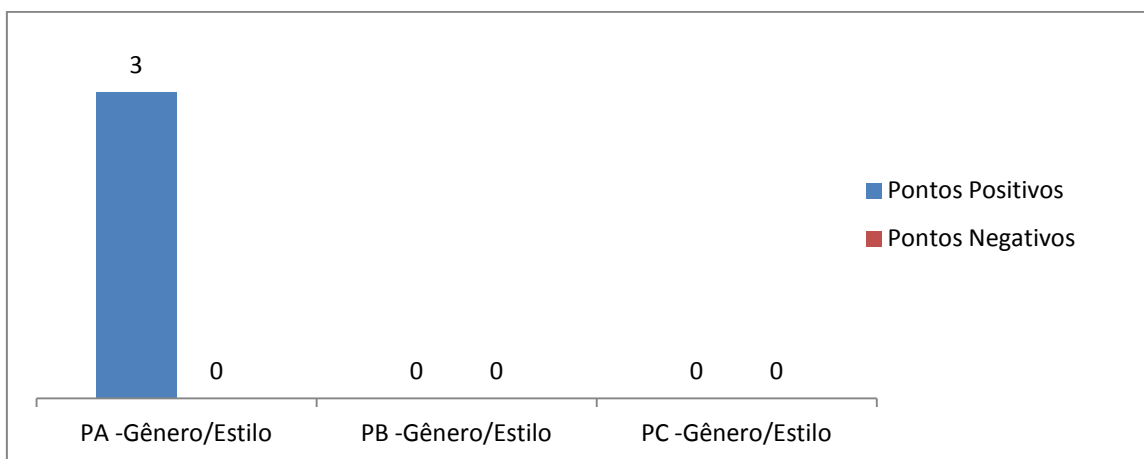


Figura 21 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes (N=12) em termos de Gênero/Estilo para os pianistas PA, PB e PC na interpretação do tema de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda

Aparentemente o parâmetro relacionado ao gênero/estilo só foi comentado quando se percebeu certa tendência pois houve apenas observações positivas sobre esse aspecto. Conforme a Figura 21, somente a performance de PA foi abordada sobre esses parâmetros, não havendo comentários para a interpretação de PB e PC com esses termos.

A ideia de gênero e estilo foi comentada por O6, O10 e O7, dois pós-graduandos e um graduando respectivamente, sendo que cada participante realizou sua observação em uma modalidade de escuta diferente.

Ao comentar sobre o estilo de PA como um ponto forte da interpretação, O6 apontou a possibilidade de esse pianista ter algum tipo de relação com

música brasileira como familiaridade desde a infância. Ele ainda observou que mesmo que PA não tenha seguido estritamente as indicações da partitura, conseguiu comunicar um estilo dentro de sua expectativa sobre Estrela Brilhante.

O estilo foi um ponto forte. (...) eu acredito que ele [pianista] tem alguma relação com música brasileira ou alguma coisa que ouviu muito na infância. Não sei, mesmo que ele não siga tanto o que está aqui, consegue transmitir uma ideia desse estilo de Estrela Brilhante. (Ouvinte 6, modalidade 3, PA).

Embora sem ter ouvido Estrela Brilhante anteriormente, O7 abordou o parâmetro relacionado ao estilo através de lembranças e referências de peças já conhecidas do compositor.

(...) a interpretação trouxe referência de um estilo de dança: Eu achei esse estilo, pelo menos das peças que eu conheço dele [compositor], meio parece dança, ou algo assim. E achei que essa interpretação conseguiu trazer bem isso. (Ouvinte 7, modalidade 1, PA).

O10 notou uma identidade de gênero e estilo através do gingado e *swing* percebido na interpretação de PA, ressaltando que mesmo se esta fosse sua primeira escuta da obra, entenderia o contexto: "Assim, desse gingado, desse *swing* que acontece ali... me deu uma identidade de gênero e estilo para esse trecho. Se eu não conhecesse a música e ouvisse eu ia entender de imediato assim do que se tratava" (Ouvinte 10, modalidade 2, PA).

Como não houve comentários negativos, avaliamos que os três pianistas desta pesquisa comunicaram em algum grau o estilo/gênero da obra, no entanto, apenas em PA esse aspecto foi um pouco relevante para ser abordado pelos ouvintes.

4.2.8 As percepções de timbre e registro

McAdams e Giordano (2008) apontaram que o timbre é um elemento complexo que envolve vários parâmetros em sua realização e percepção como a altura ou registro, a intensidade, duração, pedalização e características

extramusicais como reverberação da sala. Além disso, o timbre é o responsável pela identidade sonora do instrumento. Além disso, o timbre é um dos aspectos mais abordados em pesquisas sobre expressão musical. Em estudos sobre elementos que influenciam a expressividade, esse parâmetro é visto como um parâmetro com alta influência (QUADROS JÚNIOR e BRITO, 2012).

Para Nogueira e Maeshiro, a realização de variedades de timbres é um dos desafios dos pianistas:

O piano é um instrumento muito peculiar no sentido da produção de sonoridades, pois sua técnica convencional não possibilita ao instrumentista o acesso direto às cordas, que geram as ondas sonoras, ao invés do que ocorre em inúmeros outros instrumentos. Desse modo a produção de variedade tímbrica é um dos principais desafios do pianista, que por isso desenvolve uma interação rica de possibilidades com sua interface: o teclado (NOGUEIRA e MAESHIRO, 2016, p. 1)

Uma das principais abordagens sobre o timbre envolve o estudo de como as sonoridades são percebidas de maneiras diferentes. Askenfelt e Jansson (1991) apontaram que a maneira de acionar as teclas do instrumento pode mudar o timbre e que isso torna possível a diferenciação do toque entre pianistas. Em pesquisa sobre timbre, Goebel, Bresin e Galembo (2005), estudaram que é possível para um ouvinte perceber a diferença entre sons com toques pressionados e batidos.

A Figura 22 representa as incidências de referências positivas e negativas percebidas pelos ouvintes (n.12) para timbre na interpretação de PA, PB e PC:

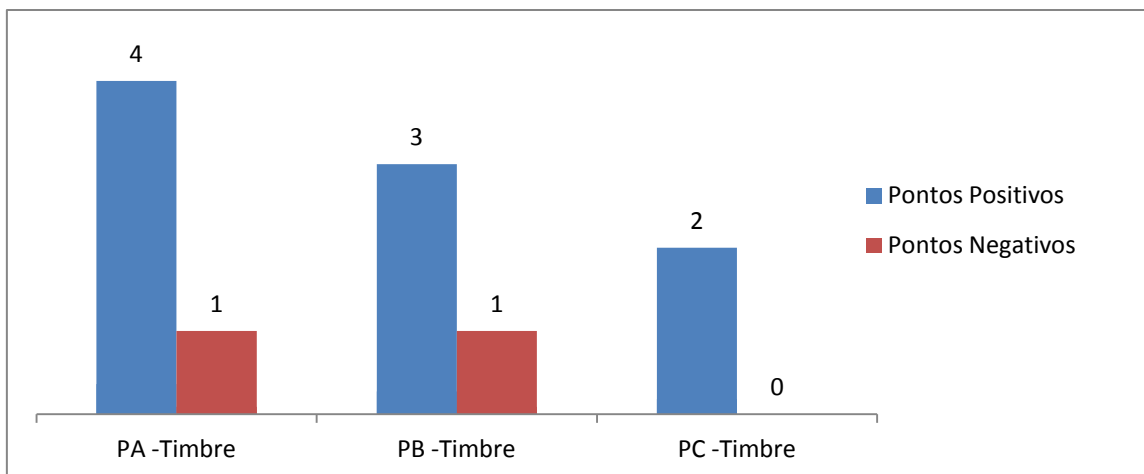


Figura 22 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes (N=12) em termos de Timbre para os pianistas PA, PB e PC na interpretação do tema de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda

De acordo com a Figura 22, o timbre realizado pelo Pianista A foi o mais abordado e apontado como ponto positivo. Apesar de não ter sido um parâmetro muito comentado pelos participantes nesse trabalho, também não foi muito criticado.

O1 foi o único ouvinte que avaliou o timbre de PA como um ponto negativo da performance. Esse ouvinte indicou que o parâmetro poderia ter sido mais valorizado se o pianista pensasse em como elaborar timbres específicos para determinado registro, ritmo e articulação: "Eu acho que isso poderia ser um pouco mais em termos de timbre. Pensar o timbre de forma... não sei explicar, mas valorizar mais. A concepção timbrística de utilizar *aquele* registro, com *aquele* ritmo, com *aquele* articulação". (O1, modalidade 1, PA). Ao ver o vídeo, O1 criticou o timbre novamente e indicou que percebeu imprecisão na performance: "A parte timbrística do tema A poderia ser mais bem explorada. Dá pra ver que está um pouco impreciso. Eu acho, na minha opinião... para esse caráter, esse ritmo, articulação, enfim" (O1, modalidade 2, PA). Esse ouvinte manteve sua opinião ao observar a partitura e afirmou que a interpretação não foi tão expressiva quanto poderia: "Na minha concepção, pensar... realmente definir timbres específicos para esse contexto, para essa parte da música... ajudaria a ressaltar esses elementos. (...) eu acho que poderia ter sido melhor. Não ficou *tão* expressivo como eles poderiam ser..." (O1, modalidade 3, PA).

O10 apontou que pôde ouvir diferenças timbrísticas em PA: "E eu consegui ouvir bem mais coisas. As diferenças timbrísticas" (O10, modalidade 1, PA). Após assistir o vídeo O10 acrescentou que as mudanças de caráter produzidas pelas mudanças de toques e timbres ficaram acentuadas: "Ficou bem, bem visível assim. Acentuou bastante... uma coisa que vendo foi diferente, foi... que ficou acentuado as mudanças de caráter que ele faz com toques assim... De mudanças timbrísticas..." (O10, modalidade 2, PA).

O9 comentou que PA evidenciou de forma positiva os timbres e sons agudos: 'Achei que ele deu destaque pro timbre. Gostei dos timbres, dos agudos dele" (O9, modalidade 1, PA). O5 apontou que percebeu um timbre diferente em PA; "Nessa eu acho que senti um timbre diferente também como ponto positivo" (O5, modalidade 1, PA). E O7 indicou que esse elemento foi valorizado nesta performance: "Um parâmetro valorizado por esse pianista foi o timbre" (O7, modalidade 1, PA).

A avaliação negativa sobre o timbre para PB foi realizada por O12, no entanto, esse ouvinte não soube especificar o que faltou para esse parâmetro: "Em questão de timbre, acho que falta alguma coisa... não sei dizer" (O12, modalidade 3, PB).

O9 percebeu nuances de timbre no som e na realização gestual de PB: "As nuances do timbre que eu ouvi no áudio, percebi ela fazendo com gestos também. Tem mais timbre" (O9, modalidade 2, PB). Com a partitura, O9 ressaltou que a qualidade de timbres que chamou sua atenção envolveu o acompanhamento da mão esquerda do trecho: "(...) nas semicolcheias da mão esquerda que foi o que me chamou mais atenção... que foi dos timbres que eu falei que ela deu" (O9, modalidade 3, PB).

O4 considerou o timbre como ponto forte pois percebeu mais leveza e clareza no som: Timbre foi positivo. Estava mais... mais levezinho, mais claro. (O4, modalidade 3, PB). E O10 e O11 indicaram rapidamente o timbre como parâmetro positivo na interpretação de PB: "Acho que valorizou o timbre" (O10, modalidade 1, PB). "Eu falei da articulação e falei do timbre, sonoridade, tá um som bonito" (O11, modalidade 1, PB).

Após ter criticado a questão do timbre para PA, O1 apontou esse aspecto como ponto positivo para PC. Esse ouvinte percebeu o timbre e toque do Pianista C mais incisivo, rítmico e percussivo, harmonizando com o caráter

da obra: "(...) senti um pouco mais da questão do toque e do timbre: mais incisivo, rítmico, percussivo... senti isso um pouco melhor. Ficou mais de acordo com o caráter" (O1, modalidade 1, PC).

O outro comentário sobre o timbre de PC foi realizado por O9 que percebeu esse elemento com um som brilhante e parecido com estrelas, remetendo ao título da obra: "Achei os agudos bem parecidos com... assim de brilho, estrelas... O timbre, achei legal (...) bem brilhante como fala o título" (O9, modalidade 3, PC).

O timbre foi mais comentado em termos de variações da qualidade sonora, mas pouco se falou sobre o tipo da sonoridade aí observada, demonstrando que esse é um elemento complexo, como aponta a literatura.

Neste trabalho, o registro está relacionado às alturas agudas e graves do piano. Um dos parâmetros associados a produção do timbre é o registro (GUIGE *et al.*, 2014). Esse é um elemento imposto pela notação musical, portanto, não pode ser alterado, porém é possível valorizá-lo através de escolhas interpretativas. Houve apenas três comentários relativos ao registro, e apenas um comentário sobre registro para cada performance, assim, este parâmetro não foi considerado como significativo para avaliação de expressividade por esta população de ouvintes.

A interpretação de PA envolveu o único comentário negativo sobre o registro, realizado por O1, que sentiu falta da valorização desse parâmetro em termos tímbricos: "(...) poderia valorizar mais, por exemplo, o registro. (...) a concepção timbrística de utilizar aquele registro, com aquele ritmo, com aquela articulação" (O1, modalidade 1, PA).

O4 indicou que PB evidenciou o registro colocando a melodia, altura e a agógica: "Ela valorizou o registro agudo destacando bastante a melodia e a nota mais aguda assim... e a agógica" (O4, modalidade 2, PB).

O4 também apontou o registro como ponto forte na interpretação de PC, porém aparentemente sem tanta convicção: "Ele pode ter valorizado o registro... por exemplo, ter separado aquela nota do resto do acorde [acorde final]. Não sei se ele fez isso de verdade, se os outros também fizeram, mas isso... pareceu" (O4, modalidade 1, PC).

4.2.9 As percepções de harmonia

A harmonia é um parâmetro estrutural que pode ser enfatizado através da manipulação de outros parâmetros como intensidades e andamento/timing. Para Hevner (1936), a harmonia da música e suas resoluções e progressões estão relacionadas ao significado da música. Em pesquisas sobre emoções em música, as harmonias consonantes e simples são associadas às expressões de alegria e serenidade, por exemplo; por outro lado, harmonias dissonantes e complexas são excitantes, agitadas, vigorosas e um tanto tristes (GABRIELSSON, LINSTROM, 2010).

A Figura 23 representa as incidências de referências positivas e negativas percebidas pelos ouvintes (n=12) para Harmonia na interpretação de PA, PB e PC:

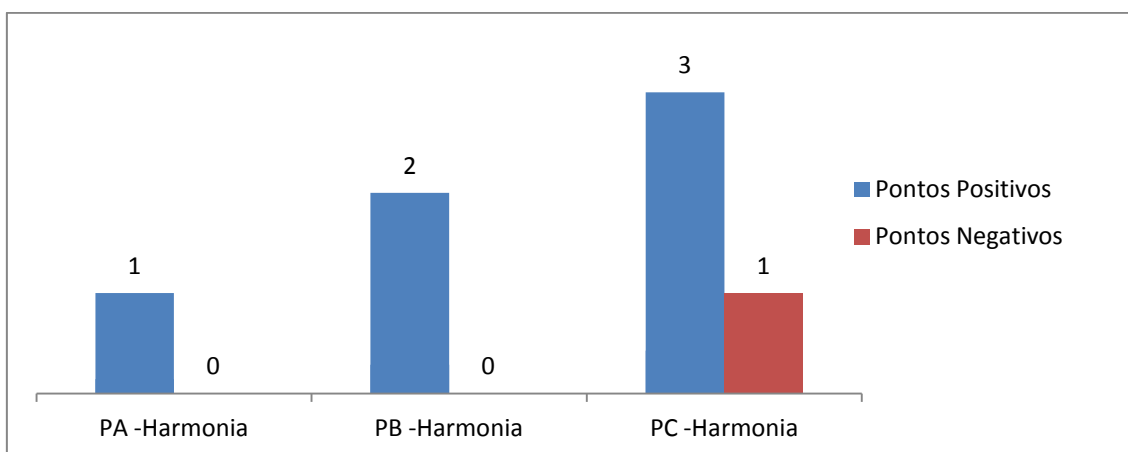


Figura 23 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes (N=12) em termos de Harmonia para os pianistas PA, PB e PC na interpretação do tema de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda

De acordo com a Figura 23, nota-se uma incidência crescente em relação aos comentários sobre a percepção da harmonia percebida como ponto positivo ou negativo para as interpretações. Embora no geral PA e PB foram performances com mais observações, a harmonia acabou sendo mais relevante para as críticas sobre PC.

Consideramos que a interpretação de PA envolveu apenas um comentário sobre a harmonia. A observação foi positiva e feita por O7

enquanto o participante comentava a utilização de pedal: "Com o pedal o pianista conseguiu mesclar entre o que é um pouquinho mais junto em termos de junção de harmonias e entre o que é bem articulado" (Ouvinte 7, escuta 1, PA).

Para PB houve dois comentários positivos sobre a harmonia. O6 ressaltou a valorização desse elemento pelo intérprete: "Acho que valorizou a harmonia da peça" (Ouvinte 6, escuta 1, PB). E O10 indicou o mesmo na modalidade 1 e 2 de escuta: "Ela quis valorizar mais a harmonia e tudo o mais. Valorizou questões harmônicas" (Ouvinte 10, escuta, PB); "Na interpretação teve ritmo, fraseado e harmonia" (Ouvinte 10, escuta 2, PB).

O mesmo participante, O10, percebeu este parâmetro em PC de maneira negativa. Para ele, o ritmo estava em evidência demasiada e isso fez com que não escutasse bem questões relacionadas à harmonia e articulação:

É muito primeiro plano nessa questão da batida, de... esse estilo... esse ritmo brasileiro assim que tem... Acho que isso ficou muito no primeiro plano aí eu não consegui ouvir muito bem as outras coisas... as relações de harmonia, talvez as questões que tem também de articulação... Não deu pra ouvir bem questões relacionadas à articulação, harmonia... (Ouvinte 10, escuta 1, PC).

Nesta citação acima, O10 também está falando de equilíbrio de planos sonoros, e, portanto, sem mencionar explicitamente está comentando sobre relações de textura (hierarquia dos eventos e das ênfases complementares e/ou diferenciadas para melodia e harmonia).

O10 foi o único ouvinte que criticou a abordagem da harmonia de PC. Os demais participantes perceberam esse aspecto de maneira diferente. Após visualizar a partitura, O3 apontou que a maneira com que PC soube lidar com a harmonia, ressaltando dissonâncias, o que conferia seu mérito artístico: "(...) parece que é isso que ele [pianista] busca... mostrar essa coisa da dissonância mesmo. No que o mérito artístico dele passa a residir. Harmonia... deu pra ouvir bem as sétimas, segundas..." (Ouvinte 3, escuta 3, PC). O5 indicou que percebeu mais contrastes harmônicos nessa gravação: "Eu senti mais os contrastes de harmonia nessa gravação aqui" (Ouvinte 5, escuta 1, PC). E O12

indicou, brevemente, a valorização deste parâmetro: "Eu acho que a harmonia (...) está valorizada (Ouvinte 12, escuta 1, PC). Interessante observar que, um dado parâmetro, mesmo que pouco comentado pelo conjunto de ouvintes pode trazer luz para a potencialidade expressiva de uma dada interpretação.

Os ouvintes comentaram pouco sobre a harmonia ao ouvirem as interpretações de PA, PB e PC. Talvez os participantes tenham ouvido melhor as questões harmônicas na interpretação de PC por ele ter tocado o trecho com o andamento mais lento.

4.2.10 As percepções de pedalização

Corroborar-se com Santos (2010, p. 803), que "o uso do pedal representa um aspecto da interpretação pianística que, embora regulado por normas harmônicas e estilísticas, ambiente acústico, qualidades mecânicas do instrumento, possui certo grau de subjetividade sendo definido, em última instância, pelo gosto e escuta do intérprete".

A Figura 24 representa as incidências de referências positivas e negativas percebidas pelos ouvintes (n.12) para Pedalização na interpretação de PA, PB e PC:

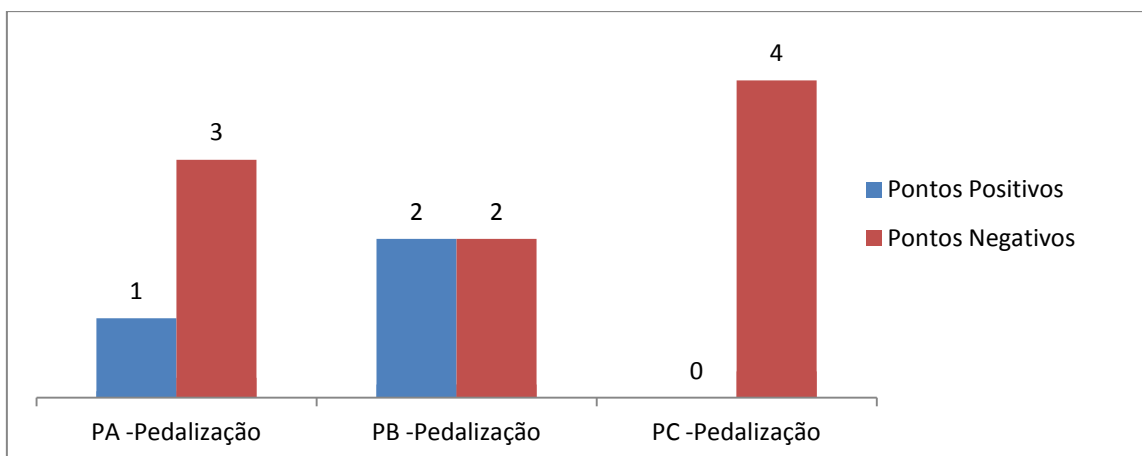


Figura 24 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes (n=12) em termos de Pedalização para os pianistas PA, PB e PC na interpretação do tema de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda.

Observando a Figura 24, a pedalização foi percebida predominantemente de maneira negativa nas performances de PA, PB e PC. Os ouvintes que abordaram esse parâmetro se mostraram críticos pois a maioria das avaliações foram negativas e apenas três comentários foram positivos.

A captação de áudio dos três pianistas foi distinta, assim como o piano utilizado e a sala da performance. Alguns ouvintes apontaram estas particularidades extras da performance como fatores que influenciaram a pedalização. Contudo, mesmo a gravação de PB com melhor qualidade de áudio não foi avaliada com muitos comentários positivos sobre a utilização de pedal.

O3 abordou a reverberação/pedal como um ponto negativo na interpretação de PA, pois percebeu reverberação em excesso, porém não soube indicar o que causou essa impressão: "Reverberou demais... mas não sei se pela gravação, microfone ou se um pedal sobrou demais ali" (O3, modalidade 1, PA). Da mesma forma, O11 avaliou que a pedalização não soou claramente levantando a dúvida se o motivo foi por escolha da articulação do pedal ou pelo local da gravação: "(...) essa segunda gravação não tem uma pedalização tão boa. Acho que misturou mais, o ritmo não ficou tão claro na minha opinião. Misturou os sons pelo lugar ou pedalização" (O11, modalidade 1, PA).

O ponto positivo para a pedalização de PA foi atribuído pelo Ouvinte 7 na sua primeira escuta da performance, porém esse participante mudou sua avaliação na modalidade com partitura. Após ouvir a gravação em áudio, O7 comentou sobre a maneira eficiente com que PA lidou com as harmonias a articulação do trecho através da pedalização:

Um ponto positivo é que coisas de pedal também acho que estavam bem tranquilas... o pianista conseguiu mesclar entre o que é um pouquinho mais junto em termos de junção de harmonias com o pedal e entre o que é bem articulado. (O7, modalidade 1, PA).

Já na terceira escuta, com partitura e após ter visto o vídeo, O7 aponta que a articulação não soou de maneira clara devido a grande ressonância da sala de gravação:

(...) nessa, pela questão do lugar e da sala de apresentação, essas diferenças entre acentos, *staccatos*, talvez tenham se perdido um pouco, mas é normal da ressonância do lugar. Talvez deveria ter colocado menos o pedal ali... agora ouvi diferente (O7, modalidade 3, PA).

Por reconhecer a sala de gravação talvez O7 já esperasse que o som apresentasse mais ressonância e ao ver as indicações de acentos e articulações da partitura, notou que a pedalização deixou de ser um ponto positivo da performance. Já na interpretação de PB, este mesmo ouvinte teve a impressão de que o pianista não realizou muitos contrastes entre as possibilidades de articulações do pedal, portanto classificando esse parâmetro como ponto negativo:

Por mais que o pianista aí tenha usado um pouco de pedal, pela captação, parece que as coisas não juntaram muito... poderia ter mais contraste dos sons, mais com pedal e outras vezes com menos. Acho que ficou tudo meio pasteurizado, igual... (O7, modalidade 1, PB).

O8 também apontou uma falta de contrastes sobre a pedalização de PB, comentando que como o pedal mistura o som, não pôde perceber diferenças entre cada nota e frases do trecho: "(...) as vezes ele mistura um pouquinho... acho que é o pedal que não limpa. Não dá tanta diferença do que vem antes... a cada nota e nas frases" (O8, modalidade 1, PB).

Por outro lado, O3 e O4 avaliaram a pedalização como um dos pontos fortes da performance de PB. O3 comparou a utilização do pedal entre os pianistas e percebeu a ressonância de PB como mais seca e aparentemente de acordo com sua expectativa:

O pedal sequinho também é algo bom nessa interpretação. Ao passo que para os outros dois pianistas tem muito pedal (...) atrapalha um pouco pro meu gosto (...) mas essa não, essa esta mais sequinha. (O3, modalidade 1, PB).

O4 também percebeu a interpretação de PB de maneira mais clara devido a forma com que o pedal foi utilizado: "Ficou mais claro com esse pedal.

(...) acho que articulação também junto... Pedalização é (...) ponto forte" (O4, modalidade 1, PB).

A pedalização de PC foi a mais criticada por estes ouvintes. O1 indicou que o pianista poderia ter usado menos pedal para obter um som mais seco: "(...) eu acho ainda que poderia ser um pouquinho mais seco, com menos pedal" (O1, modalidade 1, PC). Da mesma forma, O3 mencionou o pedal de forma negativa: "(...) perdeu um pouquinho no pedal que ficou um pouquinho a mais do que eu gostaria" (O3, modalidade 1, PC).

Na terceira modalidade de escuta O2 comentou sobre a influência da utilização de pedal e da acústica do local em relação à articulação: "Falta pensar melhor nas articulações... o que é *legato*, *staccato*... na pedalização que também influencia. Talvez a sala, a acústica, não ajude também." (O2, modalidade 3, PC). Já O8 indicou falta de dicção nas notas do trecho por conta do pedal: "O pedal ali também, (...) aí faltou mais dicção das notas." (O10, modalidade 1, PC).

4.2.11 A percepção da textura

A textura é um dos elementos básicos da música, formada por camadas de som que existem na composição e nas relações entre elas (KOKORAS, 2007). Minsburg (2016) aponta que a textura é a organização da simultaneidade. Para Neto (2007), a textura é um parâmetro fundamental da percepção e fruição da música. Para Berry (1987), a textura é um dos primeiros elementos que chama a atenção, indicando que progressões ou recessões estruturais podem ser convincentes e diretas para a expressão efetiva de um processo musical afetivo. Mountain (1998) apontou que quando a atenção do ouvinte é voltada para os vários elementos da textura e não somente para uma linha individual, isso é percebido como textura. A autora abordou a percepção de ouvintes sobre a textura relacionando-a aos parâmetros do timbre, dinâmica e densidade como características que diferenciam este parâmetro.

A Figura 25 representa as incidências de referências positivas e negativas percebidas pelos ouvintes (n.12) para textura na interpretação de PA, PB e PC:

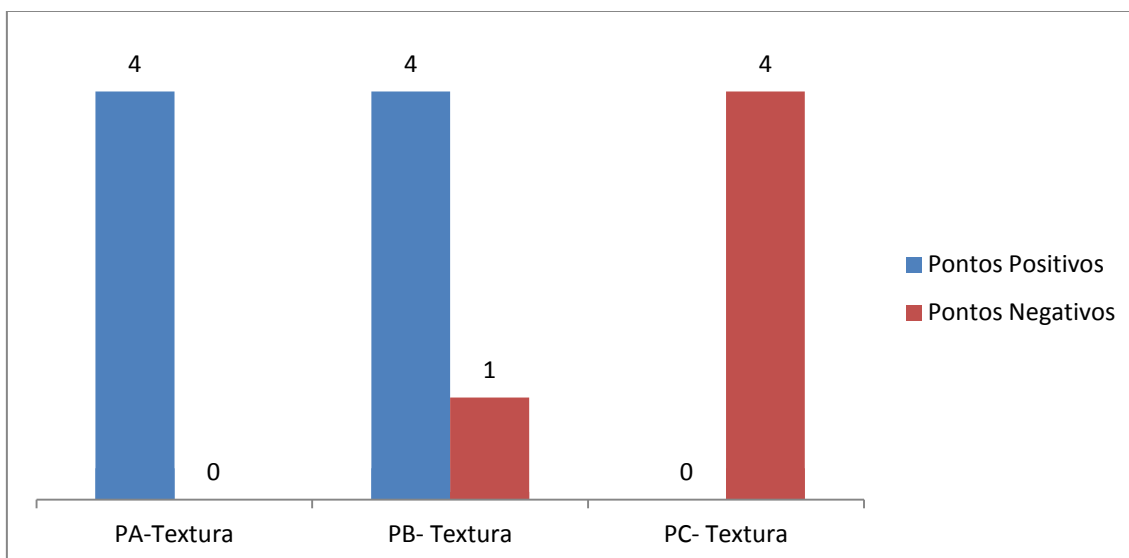


Figura 25 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes (N=12) em termos de Textura para os pianistas PA, PB e PC na interpretação do tema de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda

Em relação à textura, houve um grande contraste entre as incidências de PA e PB em relação ao PC. Enquanto PA e PB foram percebidos de forma positiva, a interpretação de PC envolveu as mesmas incidências de avaliações negativas sobre o parâmetro.

Consideramos que a performance de PA envolveu apenas comentários positivos sobre a textura. O6 destacou esse parâmetro como um ponto forte, pois mesmo quando houve falhas de notas ou de ritmo, percebeu a textura mantendo a cor da música:

Eu senti a textura bem bacana. Tem algumas coisas que eu senti que falha um pouco... no ritmo mesmo, o som falhou as vezes, um pouco talvez pelo mecanismo que pode ser meio chato de usar... mas ele mantém a textura e aí não faz diferença se faltou uma nota ou outra... ou se não soou tão bem porque a estrutura está ali. E aí não tem muita importância porque mantém a cor da música. (O6, modalidade 1, PA).

O2 apontou que percebeu com clareza a diferenciação entre melodia e acompanhamento: "Estava bem diferenciado, o que é acompanhamento e o

que é melodia. Isso estava muito bom, eu gostei" (O2, modalidade 1, PA). Ao ver o vídeo o participante comentou que ouviu melhor questões contrapontísticas: "Tem algumas coisas contrapontísticas que agora eu comecei a ouvir melhor" (O2, modalidade 2, PA). O12 também indicou a diferenciação entre as vozes como ponto positivo: "A diferença das vozes está boa, dá para escutar bem o que está acontecendo nas duas" (O12, modalidade 3, PA). E O9 escutou mais vozes nesta interpretação : "Ouvi mais coisas do que antes, de vozes" (O9, modalidade 1, PA).

O2 foi o único ouvinte que criticou a textura na performance de PB. Ele considerou que os acordes e o contraponto não soaram de maneira equilibrada:

Os acordes, a textura, seria um ponto negativo... porque parece que não estão bem equilibrados; parece que as notas dos acordes não estão iguais (...) parece que mostra mais uma nota no meio do acorde que não faz sentido melodicamente. (...) isso não ficou tão claro. Então acho que faltou mais sonoridades. O contraponto às vezes não está equilibrado, as vezes aparece uma nota lá no meio do contraponto sobrepondo uma nota que estava aparecendo (O2, modalidade 3, PB).

Por outro lado, O3 apontou que o contraponto como um parâmetro valorizado pelo pianista: "Ele buscou uma sonoridade mais clara.(...) tentando valorizar mais a linha, mais o contraponto. (O3, modalidade 1, PB). Na segunda e terceira modalidades de escuta considerou que o contraponto e a textura estavam mais claros: "Nessa [interpretação] é a que mais se ouve os contrapontos, eu escuto toda a mão esquerda... se escuta a textura nela como nenhuma outra... a subida, quando tem os arpejos, o movimento ascendente" (O3, modalidade 2, PB); "Eu escuto o contraponto nessa como em nenhuma outra" (O3, modalidade 3, PB).

O9, O10 e O6 também avaliaram a textura como um aspecto positivo para PB. O9 indicou o parâmetro como ponto forte pois percebeu que PB cantou mais as vozes: "E a textura eu gostei também, ela está cantando mais as vozes" (O9, modalidade 2, PB). O10 e O6 também elencaram a textura como um elemento valorizado na interpretação de PB: "Transpareceu textura como ponto forte... as vozes, que uma mão faz e a outra continua" (O10,

modalidade 1, PB); "A textura foi um parâmetro positivo" (O6, modalidade 3, PB).

Todas as avaliações sobre a textura na performance de PC foram consideradas como pontos negativos. Para O1, os elementos desse parâmetro poderiam ter sido mais valorizados, cada um em seu papel na música:

Alguns elementos em relação a textura poderiam ser melhor valorizados. (...) tem a melodia e tem um elemento de efeito rítmico. Esses elementos que não são necessariamente melodia, que são mais do ritmo e preenchimento e tal... eu senti um pouco de falta de eles serem valorizados no papel deles na textura (O3, modalidade 3, PC).

O12 também comentou sobre o papel de cada elemento. Para ele a textura soou confusa pois o acompanhamento soou igual a melodia: "O acompanhamento as vezes está muito igual com o tema... na melodia. Aí fica uma coisa um pouco confundida... nessa textura" (O12, modalidade 3, PC). O2 mencionou que no final do trecho o pianista poderia ter mudado a cor no contraponto para evidenciar a textura: "A questão do contraponto aqui poderia ter ressaltado mais... esse final aqui, mudar a cor pra mostrar a textura" (O2, modalidade 3, PC). E O6 considerou que realçando a textura, o trecho soaria de forma mais musical: "Falta fazer a coisa mais musical, pensar mais em textura"(O6, modalidade 3, PC).

Os ouvintes que abordaram a textura nesta pesquisa abordaram a importância da melodia como voz principal e alguns indicaram a percepção de contraponto no trecho como ponto positivo, ou, a falta desse elemento como negativo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta pesquisa foi investigar as perspectivas sobre expressividade em performances musicais, no contexto de obra brasileira para piano, por pianistas graduandos e pós-graduandos em música.

Na primeira fase da pesquisa, as concepções sobre expressividade e formas de se expressar foram abordadas, assim como as impressões que músicos (N=12) tiveram das próprias performances em relação à expressão musical. Nesta parte, todos os pianistas pertenciam a um nível de pós-graduação em música. Entre os tópicos comentados, a relação de expressividade associada à ideia de individualidade (ou criar algo que mostre sua identidade como intérprete) foi o único conceito abordado por todos os participantes, demonstrando que isso é considerado como algo essencial e almejado em expressão em música para esses pianistas. Essa informação corrobora com pesquisas que argumentam a possibilidade da percepção de individualidade em performances de uma mesma obra por músicos diferentes (vide, por exemplo: NAVICKAITÈ-MARTINELLI, 2014; SLOBODA, 2005; GABRIELSSON e LINDSTROM, 2001).

As entrevistas com a população de 12 pianistas trouxeram aspectos pontuais sobre a questão ética (deontológica) do sentimento de fidelidade ao texto interpretado; assim como, a importância das experiências e habilidades de cada intérprete no momento em que esse buscou demonstrar aquilo que estudou. Em relação a este aspecto talvez seja interessante pontuar que alguns dos participantes consideraram a expressividade sob o ponto de vista introspectivo, como formas de se expressar, como maneira de dizer/revelar o seu entendimento daquilo que conceberam. Com relação à individualidade do intérprete, a necessidade de encontrar algo próprio foi pontuada como uma questão primordial para caracterizar a expressividade de cada intérprete.

Outras noções de expressividade musical comentadas envolveram: (i) o entendimento da obra em termos cognitivos (impressões, percepções, sentimentos, emoções, imaginações, formas de pensamento e problemas de entendimento em relação à obra); (ii) ações relacionadas às decisões interpretativas sobre parâmetros musicais (como *timing*, fraseado, ataque de

notas, sonoridade, equilíbrio sonoro, gestual); e (iii) comunicação com ouvintes sobre a intenção expressiva do intérprete.

Utilizando gravações em áudio de duas performances de uma mesma obra, *Estrela Brilhante* de Ronaldo Miranda, diferentes formas de expressividade puderam ser comparadas por um grupo de ouvintes. O uso do grupo focal se mostrou uma ferramenta atrativa para essa pesquisa, pois possibilitou discussões sobre como diferentes abordagens em relação aos parâmetros estruturais e expressivos possibilitam a diferenciação entre intérpretes. Os participantes apontaram características específicas dos pianistas como intérpretes, comparando e diferenciando as performances em termos de expressão musical. No grupo focal, os participantes acreditaram ter percebido a personalidade de dois pianistas investigados, comunicada pela maneira deles se expressarem através de nuances tímbricas e de *timing*, corroborando com aquilo que Davidson (2012) discutiu na literatura.

Na segunda fase de pesquisa, que contou com entrevistas com ouvintes graduandos e pós-graduandos em música (N=12), pôde-se observar que, dentre 17 opções, os parâmetros com maior incidência foram: nuances da articulação, de caráter/clima/humor, de dinâmica, de gestual e do ritmo. Cabe ressaltar que o aspecto de consenso sobre o ritmo sugere a ênfase sobre a essência estrutural da própria peça. Entretanto, é notável que, como pianistas, os ouvintes pareceram estar atentos à essência daquilo que se mostrava manipulável em termos performáticos, pois, todos os parâmetros aí mais evidenciados mostraram-se dependentes da singularidade percebida em cada intérprete. Em outras palavras, a singularidade percebida pelos ouvintes (nos intérpretes observados) revelou-se indutivamente através das nuances reveladas.

Os resultados indicaram que as diferentes modalidades de escuta afetaram também a percepção dos ouvintes em relação à expressividade dos pianistas. Estes dados foram considerados instigantes pois o áudio das performances não foi alterado nas modalidades de escuta em vídeo e com a partitura do exemplo musical. Como os estímulos da modalidade de escuta 2 (vídeo) foram apresentados da mesma forma na modalidade 1 (áudio), a questão da visualização dos movimentos físicos foi a única variável para as

performances. Assim, os dados da presente pesquisa trouxeram evidências que a visualização do gestual de pianistas afetou a percepção dos ouvintes. Estes resultados corroboram com estudos que apontam os movimentos físicos como fundamentais e influentes para a comunicação de nuances expressivas entre intérpretes e ouvintes (JUCHNIEWICZ, 2008; DAVIDSON e CORREIA, 2002; DAVIDSON e GOOD, 2002; DAVIDSON, 2001; SUNDBERG, 1999; CLARKE e DAVIDSON, 1998; DAVIDSON, 1994; DAVIDSON, 1993).

Considerando ainda os dados acerca do gestual dos três pianistas observados (variação de 6 a 9 incidências por performance visualizada) constatou-se que houve comunicação de informações sobre nuances de expressividade. Dessa maneira, pode-se argumentar que alguns ouvintes não tiveram apenas expectativas sobre o que queriam escutar, mas também sobre aquilo que queriam visualizar na interpretação, corroborando com o que foi salientado por Juchniewicz (2008). Além disso, a visualização da partitura (modalidade de escuta 3) fez com que os ouvintes comentassem ainda mais sobre as performances dos pianistas. A partitura demonstrou ser uma ferramenta abundante em informações, auxiliando-os a elucidar suas avaliações positivas/negativas em relação à expressividade nas performances. Parâmetros como articulação, dinâmica, caráter e textura foram bastante comparados em relação às indicações do texto musical.

Os estímulos desta pesquisa envolveram exemplos de performances em situações reais de concerto nos quais vários parâmetros estruturais e de expressão foram manipulados simultaneamente pelos intérpretes e percebidos por ouvintes em sua integralidade. Isto foi um diferencial deste trabalho, pois, até nosso conhecimento, pesquisas têm realizado esse tipo de análise com performances nas quais apenas parâmetros específicos foram observados.

Embora a percepção de expressividade em uma situação real de performance seja algo complexo que exija atenção e habilidades dos ouvintes, pode-se argumentar que os participantes desta investigação (12 entrevistados e 3 participantes em grupo focal) demonstraram competência ao avaliar distintamente formas de expressão através dos estímulos apresentados (3 interpretações do tema de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda). Nesta pesquisa não abordamos a questão da *expertise* dos ouvintes em relação à

percepção e avaliação de performances musicais. Contudo, pianistas pós-graduandos pareceram mais eloquentes e determinados em suas críticas do que os graduandos. Outros estudos podem ser delineados visando estabelecer relações entre níveis de *expertise* e modos de escutas, específicos e/ou complementares nas situações de percepções e avaliações de performances reais.

As diferenças nas formas de registro das performances de PA, PB e PC envolveram a dificuldade de comparar os dados de áudio e vídeo dos pianistas objetivamente através de *softwares*. No entanto, independentemente de como as interpretações foram gravadas, os ouvintes apontaram detalhes e compararam as interpretações de forma coerente. Portanto, essas diferenças não influenciaram a avaliação dos ouvintes em relação aos pontos positivos e negativos. Apesar de nos depararmos com este limite sobre a objetividade dos dados dos estímulos, foi interessante observar e explorar performances reais que foram pensadas somente para concertos. Em pesquisas futuras, o formato de gravação pode ser reestruturado e padronizado, envolvendo performances com uma mesma forma de registro.

A ordem dos estímulos das performances dos pianistas foi variada e não pareceu influenciar os ouvintes em suas avaliações sobre as performances. Geringer *et al.* (2006) apontaram que diversas ordens não pareceram alterar a percepção de ouvintes. Observando os dados, verificamos que os comentários sobre os parâmetros musicais foram realizados de duas formas: houve um tipo de apreensão relacional que indicou a conexão entre os parâmetros observados (ritmo, clima/caráter/humor de dança, *timing*/agógica e gestual, por exemplo) e também comentários de parâmetros como elementos isolados. Este grupo de ouvintes soube separar as funcionalidades de cada parâmetro estrutural ou expressivo, apresentando justificativas para tais considerações como e quando acharam necessário.

A experiência de escuta musical de cada ouvinte mostrou-se única e, portanto, abordar como estes indivíduos perceberam os estímulos em termos de expressividade musical aponta-se como um desafio ainda muito complexo. De maneira geral, os resultados desta pesquisa corroboraram com os dados

apresentados nas pesquisas sobre expressividade e percepção de ouvintes. Um conceito central revelado a partir dos dados desta pesquisa foi uma singularidade compartilhada, seja como intérprete, seja como ouvinte à medida que os limites das convenções estilísticas nortearam a recepção e apropriação da obra. A análise dos resultados apontou que os três pianistas dispunham de disposições em trazer um modo de expressão como algo pessoal, com sua narrativa e singularidade como intérprete.

Este é o argumento que pode ser defendido a partir dos dados da presente tese sobre as perspectivas de expressividade dos pianistas como intérpretes e ouvintes: singularidade compartilhada, tendo em vista os limites das convenções estilísticas da obra e contexto musical interpretado. No entanto, ser singular não quer dizer que há somente idiosincrasias, mas é considerar, dentro de um contexto estabelecido como referência, aquilo que se evidencia como uma possibilidade de interpretação. Isso foi, segundo os ouvintes desta pesquisa, aquilo que cada uma das três interpretações de *Estrela Brilhante* de Ronaldo Miranda trouxe como aporte de expressividade. No tocante aos ouvintes, tais proposições de singularidade vão ao encontro dos aportes de Juslin (2013) e Juslin *et al.* (2015) que argumentam que as avaliações estéticas são pessoais, pois os ouvintes têm formas singulares de escutar, interpretar e experimentar música esteticamente.

Com este trabalho espera-se contribuir para a área de Música e Práticas Interpretativas através das perspectivas sobre expressividade musical. Esta pesquisa pretende tornar-se mais um subsídio sobre a temática, exemplificada no contexto de música brasileira e modos de escuta distintos. Consideramos que este trabalho pode ser relevante para intérpretes e professores de música interessados em comunicação expressiva pois, como proposto, observamos que os ouvintes (ainda que alguns com dificuldades em verbalização) demonstram habilidade em modos de perceber e compreender a natureza expressiva e singular de cada performance.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

- ALESSANDRI, E. (2014). The notion of expression in music criticism. In: *Empirical approaches across styles and cultures*. Ed: Fabian, D.; Timmers, R.; Schubert, E. Expressiveness in music performance. Chapter 2, p. 22-33.
- ALMEIDA, A. Z. (2011). Por uma visão de música como performance. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76.
- AMADO, J.; VEIGA SIMÃO, A. M. (2013). Pensar em voz alta, autocópia e estimulação da recordação. In. J. Amado (Org.) *Manual de investigação qualitativa em educação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, p.235-244.
- ANDERS, F.; BATTEL, G. U. (2002). Structural communication. In: *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*, edited by Parncutt, R., and McPherson, G. E., p. 199–218. Oxford: Oxford University Press.
- ASKENFELT, A & JANSSON, E.V. (1991). From touch to string vibrations. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 90, p. 2383-93.
- BANOWETZ, J. (1992). *The Pianist's Guide to Pedaling*. Indiana University Press.
- BARANCOVSKI, I.; GANDELMAN, S. (1999). Edino Krieger: obras para piano. *Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, Unirio, n. 3, p. 25-56.
- BENETTI JR., A. (2011). Expressividade e performance pianística: estratégias de estudo. *Anais do Performa' 11 - Encontros de Investigação em Performance*. Aveiro.
- BENETTI JR., A. (2013). Expressividade e performance musical: Tendências conceituais segundo a abordagem de pianistas de excelência. *Anais do Performa' 13 (International Conference on Performance Studies)*. Porto Alegre.
- BENETTI JR., A. (2013). *Expressividade e performance pianística*. Tese de Doutorado. Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro - Portugal.
- BENGTSSON, I. GABRIELSSON, A. (1983). Analysis and synthesis of musical rhythm. In J. Sundberg (Ed.), *Studies of music performance*. Stockholm: Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music, 39: p. 27 - 59.
- BERRY, W. (1987). *Structural Functions in Music*. New York: Dover Editions.

- BHATARA, A.; TIROVOLAS, A. K.; DUAN, L. M.; LEVY, B.; LEVITIN, D. J. (2011). Perception of emotional expression in musical performance. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 37 (3), p. 921-934.
- BICUDO, M. A. V. (1999). A contribuição da fenomenologia à educação. In: BICUDO, M. A. V.; Cappelletti, I. F. (Org.). *Fenomenologia, uma visão abrangente da educação*. São Paulo: Olho d'água, p. 11-51.
- BISHOP, L., BAILES, F., & DEAN, R. T. (2014). Performing musical dynamics. *Music Perception*, 32(1), p. 51–66.
- BOGDAN, K, BIKLEN, S. (1994). *Investigação Qualitativa em Educação: uma Introdução à Teoria e aos Métodos*. Tradução de Maria João Alvarez, Sara Bahia dos Santos e Telmo Mourinho Baptista. Porto: Porto Editora Ltda.
- BONASTRE, C. MUÑOZ, E. & TIMMERS, R. (2016). Conceptions about teaching and learning of expressivity in music among Higher Education teachers and students. *British Journal of Music Education*, 34, p. 277-290.
- BONASTRE, C.; TIMMERS, R. (2019). Comparison of beliefs about teaching and learning of emotional expression in music performance between Spanish and English HE students of music. *Psychology of Music*. p.1-16.
- BOUWER, F. L; HONING, H. (2015). Temporal attending and prediction influence the perception of metrical rhythm: evidence from reaction times and ERPs. *Frontiers in Psychology*, vol. 6, article 1094.
- BRAGAGNOLO, B.; GUIGUE, D. (2018) Analysis of the sonority: an approach based upon the performance. *Proceedings of the 11th International Conference of Students of Systematic Musicology*.
- BRENDEL, A. (2011). On Character in Music. Lecture Held on Friday 13 May 2011 in West Road Concert Hall, Faculty of Music, University of Cambridge
- BRESIN, R. (2001). Articulation rules for automatic music performance. In SCHLOSS, A., DANNENBERG, R., & DRIESSEN, P. (Eds.), *Proceedings of the International Computer Music Conference - ICMC* (pp. 294-297). San Francisco: ICMA. 2001.
- BRESIN R. (2002). Importance of note-level control in automatic music performance. In: HIRAGA, R. (Ed.), *Proceedings of the ICAD 2002 Rencon Workshop on Performance Rendering Systems*. Kyoto, Japan: The Rencon Steering Group, p. 1-6.
- BRESIN, R; BATEL, G. U. (2000). Articulation Strategies in Expressive Piano Performance. *Journal of New Music Research* ,29 (2000) ,No. 3, p. 211-224.

BRYMAN, A. (2006). Integrating quantitative and qualitative research: how is it done? *Qualitative Research*, v. 6, pp. 97-113

CHAFFIN, R.; LEMIEUX, A. (2004). General perspectives on achieving musical excellence. *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*. A. Williamon (ed.). Oxford: Oxford University, p. 19-39.

CHAFFIN, R.; LOGAN, T.; BEGOSH, K. (2009). Performing from memory. In: Hallam, S.; Cross, I.; Thaut, M. (Ed.). *The oxford Handbook of Music Psychology*, p.352-363.

CLARKE, E., F. (1985). Structure and expression in rhythmic performance. In *Musical Structure and Cognition*, ed. P. Howell, I. Cross, R. West, p. 209–36. London: Academic.

CLARKE, E. F. (1988). Generative principles in music performance. In *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, edited by John A. Sloboda, p. 1–26. Oxford: Clarendon Press.

CLARKE, E. F. (1991). Expression and communication in musical Performance. In: J. SUNDBERG, L. NORD, R. CARLSON (Eds) *Music, Language, Speech, and Brain*, p. 184 - 193, London: Macmillam Press.

CLARKE, E. (1999). Rhythm and timing in music. In: *The psychology of music*. Ed: Deutsch, D., San Diego CA: Academic Press, p. 473-500.

CLARKE, E. (2002). *Understanding the psychology of performance*. In: RINK, J. *Musical Performance: a Guide to Understanding*. UK: Cambridge University Press, p. 60 - 72.

CLARKE, E. (2005). Expression in performance: generativity, perception and semiosis (p. 35-54). In: J. RINK (Ed.) *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge University press.

CLARKE, E. (2005). *Ways of Listening: an Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. New York: Oxford University Press.

CLARKE, E. (2014). Lost and found in music: Music, consciousness and subjectivity. *Musicae Scientiae*, 18 (3), p. 354 - 368.

CLARKE, E. F; DAVIDSON, J. (1998). The body in performance. In W. Thomas (ed.), *Composition, Performance, Reception: Studies in the Creative Process in Music*. Aldershot: Ashgate, p. 74-92.

COÊLHO, I. M. (1999). Fenomenologia e educação. In: BICUDO, M.A.V.; CAPPELLETTI, I.F. (Org.). *Fenomenologia, uma visão abrangente da educação*. São Paulo: Olho d'água, p. 53-104.

COOK, N. (2010). The ghost in the machine: towards a musicology of recordings. *Musicae Scientiae*, 14 (2), p. 3-21.

COOK, N; LEECH-WILKINSON, D. *A Musicologist's Guide to Sonic Visualiser*. http://www.charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_1.html . Acesso em 19 de março de 2019.

COOPER, G.; MEYER M. (1960). *Rhythmic Structure of Music*. Chicago: The University of Chicago Press.

CORTOT, A.; THIEFFRY, J. (1986). *Curso de Interpretação*. Brasília: Musimed.

CRESWELL, J.W.; PLANO CLARK, V.L. (2017). *Designing and conducting mixed methods research*. Thousand Oaks: Sage. 3a Ed.

DAHL, S.; BEVILACQUA, F.; BRESIN, R.; CLAYTON, M.; LEANTE, L.; POGGI, I.; ROSAMIMANANA, N. (2010). Gesture in performance. In: *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, eds: GODOY, R. I.; LEMAN, M., p. 36-68. London: Routledge.

DAVIDSON, J. W. (1993). Visual perception of performance manner in the movements of solo musicians. *Psychology of Music*, 21: 103-13.

DAVIDSON, J. W. (1994). What type of information is conveyed in the body movements of solo musician performances? *Journal of Human Movement Studies*, 6, p. 279-301.

DAVIDSON, J. W. (2001). The role of the body in the production and perception of solo vocal performance: A case study of Annie Lennox. *Musicae Scientiae*, 5 (2), p. 235-256.

DAVIDSON, J. W. (2014). Creative collaboration in generating an affective contemporary production of a seventeenth-century opera. In M. BARRET (ed.), *Collaborative Creative Thought and Practice in Music*. Farnham: Ashgate.

DAVIDSON J. W.; COIMBRA D. (2001). Investigating performance evaluation by assessors of singers in a music college setting. *Musicae Scientiae*, 5, p. 33-53.

DAVIDSON, J. W; CORREIA, J. S. (2002). Body movement. *The Science and Psychology of Music Performance*, p. 237-250

DAVIDSON, J. W.; MOORE, D. G.; SLOBODA, J. A.; HOWE, M. J. A. (1998). Characteristics of music teachers and the progress of young instrumentalists. *Journal of Research in Music Education*, 46 (1), p. 141 - 160.

DAVIDSON, J. W; SLOBODA, J. A. (1996). The young performing musician. In DELIEGE, I. & SLOBODA, J. A. (Eds.), *Musical Beginnings: The Origins and Development of Musical Competence*, London: Oxford University Press, p. 171-190.

DAYNES, H. (2010). Listener's perceptual and emotional responses to tonal and atonal music. *Psychology of Music*, 39, p. 468–502.

DE POLI, G., CANAZZA, S., RODÀ, A., & SCHUBERT, E. (2015). The role of individual difference in judging expressiveness of computer-assisted music performances by experts. *ACM Transactions on Applied Perception*, 11(4), p. 1–20

DEBELLIS, M. (2001). Music. In *The Routledge Companion to Aesthetics*, edited by Gaut B. and Lopes, D., p. 531–544. London: Routledge.

DENZIN, N. K., LINCOLN, Y. (2003). *Strategies of Quality Inquiry*. 2 ed. Sage: California.

DESAIN, P.; HONING, H. (1992). *Music, Mind and Machine: Studies in Computer Music, Music Cognition and Artificial Intelligence*. Amsterdam: Thesis Publishers.

DOĞANTAN-DACK, M. (2002). Mathis Lussy: a pioneer in studies of expressive performance. *Varia Musicologica*. Peter Lang, Oxford.

DOĞANTAN-DACK, M. (2008). Recording the performer's voice. In M. DOĞANTAN-DACK (ed.) *Recorded Music: Philosophical and Critical Reflections*, p. 292-313. London: Middlesex University Press.

DOGANTAN-DACK, M. (2012). Phrasing - the very life of music: performing the music and nineteenth-century performance theory. *Nineteenth-Century Music Review*, Cambridge, Cambridge University Press, 9, p. 7-30.

DOGANTAN-DACK, M. (2014). Philosophical reflections on expressive music performance. In D. FABIAN, R. TIMMERS & E. SCHUBERT (eds.) *Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches Across Styles and Cultures*. Oxford: Oxford University Press, p. 3-21.

DOROTTYA, F., TIMMERS, R., SCHUBERT, E. (2014). *Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches Across Styles and Cultures*. Oxford, UK: Oxford University Press.

DRAKE, C. PALMER, C. (1993). Accent Structures in Music Performance. *Music Perception*, Spring, vol. 10, n. 3, p-343-378.

EEROLA, T. (2012). Modeling listeners' emotional response to music. *Topics in Cognitive Science*, vol. 4, issue 4, p. 607-624.

FABIAN, D. AND SCHUBERT, E. (2009). Baroque expressiveness and stylishness in three recordings of the D minor Sarabanda for solo violin (BWV 1004) by J. S. Bach. *Music Performance Research*, 3, p.36–55.

FABIAN, D., TIMMERS, R., & SCHUBERT, E. (2014). *Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches Across Styles and Cultures*. New York, NY, US: Oxford University Press.

FALCÓN, J. A. (2010). Critérios analíticos perceptivos para a o estudo da textura baseados em correntes auditivas e sua relação com a forma musical. In: *Encontro Anual Da Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais*, 6, Rio de Janeiro, UFRJ, p. 73-83.

FERIGATO, A. M. (2015). *A Expressividade Musical Na Construção Da Performance De Harpistas Experts: Características, Recursos E Estratégias*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília.

FERIGATO, A. M., FREIRE, R. D. (2014). A expressividade na construção da performance musical: concepções e utilização de estratégias por harpistas. *Anais do X Simpósio de Cognição e Artes Musicais*, p. 488-494.

FLORES, R. G.; GINSBURG, V. A. (1996). The Queen Elizabeth musical competitions: how fair is the final ranking? *The Statistician*, 45, p. 97-104.

FRIEBERG, A.; BATTEL, G. U. (2002). Structural Communication. In: *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*, Eds: R. Parncutt, G. E. McPherson.

FRIBERG, A.; SUNDBERG, J. (1999). Does music performance allude to locomotion? A model of final ritardandi derived from measurements of stopping runners. *Journal of the Acoustical Society of America*, 105 (3), p. 1469-83.

GABRIELSSON A. (1974). Performance of rhythm patterns. *Scandinavian Journal of Psychology*. 15, p. 63–74

GABRIELSSON, A. (1987). Once again: the theme from Mozart's piano sonata in a major (K.331). In GABRIELSSON, A. (Ed.), *Action and Perception in Rhythm and Music*, Stockholm, Swedwn: Royal Swedish Academy of Music, n. 55, p. 81-103.

GABRIELSSON, A. (1994). Intention and emotional expression in music performance. In A. FRIBERG, J. IWARSSON, E. JANSSON & J. SUNDBERG (Eds.). *Proceedings of the Stockholm Music Acoustics Conference, 1993*, Stockholm: Royal Swedish Academy of Music, p. 108-111.

GABRIELSSON, A. (1995). Expressive intention and performance. In R. STEIBERG (Ed.) *Music and the Mind Machine: The Psychophysiology and the Psychopathology of the Sense of Music*. Berlim, Heidelberg, New York: Springer Verlag, p. 35-47.

GABRIELSSON, A. (1997). *Music performance*. See Deutsch. In press.

GABRIELSSON, A. (1999). Music Performance. In *The Psychology of Music*, ed. Deutsch D., 2nd ed., p. 502–602. San Diego, CA: Academic Press

GABRIELSSON, A. (2001). Perceived emotion and felt emotion: same or different? *Musicae Scientiae*, p. 123-148.

GABRIELSSON, A. (2003). Music performance research at the millennium. *The Psychology of Music*, 31(3), p. 221–272.

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

GABRIELSSON, A.; LINSTROM, E. (2001). The influence of musical structure on emotional expression. In JUSLIN, P. N and SLOBODA, J. A. (eds), *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford University Press, New York, p. 223-248.

GABRIELSSON, A.; LINSTROM, E. (2010). The role of structure in the musical expression of emotions. In JUSLIN, P. N and SLOBODA, J. A. (eds), *Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford University Press, New York, p. 367-400.

GARBOSA, G. S. (2002). *Concerto (1988) para Clarineta de Ernst Mahle: um Estudo Comparativo de Interpretações*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Salvador, BA.

GERINGER, J. M. (1976). Tuning preferences in record orchestral music. *Journal of Research in Music Education*, 24, p. 169 - 176.

GERINGER, J. M; BRITTIN, R. V.; CONFREDO, D. A. (2016). Tempo preferences for fast and slow music excerpts of diverse styles: jazz, western classical, pop/rock, and Brazilian pop. *International Perspectives on Research in Music Education. International Seminar of the ISME Comission on Research*, London.

GERINGER, J. M., MADSEN, C. K. (2003). Gradual tempo change and aesthetic responses of music majors. *International Journal of Music Education*, 40, p. 3-15.

GERINGER, J. M; MADSEN, C. K; MACLEOD, R. B.; DROE, K. (2006). The effect of articulation style on perception of modulated tempo. *Journal of Research in Music Education*, Winter, vol. 54, n. 4, p. 324-336.

GIBBS, A. (1997). Focus Groups. *Social Research Update*. Edit: Nigel Gilbert. University of Surrey. Issue 19. Winter.

GILMAN, B. I. (1892a). Report of an experimental test of musical expressiveness (continued). *The American Journal of Psychology*, 5(1), p.42–73.

GILMAN, B. I. (1892b). Report on an experimental test of musical expressiveness. *The American Journal of Psychology*, 4(4), p.558–76.

GILDEN, D. L. (2001). Cognitive emissions of 1/f noise in human cognition. *Psychological Review*, 108, p. 33 - 56.

GIMENES, M. (2003). Aspectos estilísticos da identificação de estruturas verticais encontradas na obra de Bill Evans. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas.

GOEBL, W. (2001). Melody lead in piano performance: Expressive device or artifact? *Journal of the Acoustical Society of America*, 110(1), p. 563–572.

GOEBL, W. (2003). The Role of Timing and Intensity in the Production and Perception of Melody in Expressive Piano Performance. Doctoral thesis, Institut für Musik-wissenschaft, Karl-Franzens-Universität at Graz, Graz, Austria.

GOEBL, W., BRESIN, R. & GALEMBO, A. (2005). Touch and temporal behavior of grand piano actions. *Journal of the Acoustical Society of America* 118(2), p. 1154-65.

GRINDLAY, G., & HELMBOLD, D. (2006). Modeling, analyzing, and synthesizing expressive piano performance with graphical models. *Machine Learning*, 65 (2–3), p. 361–387.

GUIGUE, D.; NODA, L.; BRAGAGNOLO, B. M. (2014). Timbre e escrita ao piano: por uma incorporação do comportamento acústico do piano na composição e análise musical. *Revista Hodie*, v. 14, n. 1, p. 137-158.

HANDEL, S. (2006). *Perceptual Coherence: Hearing and Seeing*. New York, NY: Oxford University Press.

HEVNER, K. (1936). Experimental studies of the elements of expression in music. *The American Journal of Psychology*, vol. 48, n.2, p. 246-268.

HOFMANN, J. (1976). *Piano Playing With Piano Questions Answered*. New York: Dover Publications.

HOLMES, P. (2012). An exploration of musical communication through expressive use of timbre: The performer's perspective. *Psychology of Music*, 40, 321-324.

HURON, D. (2001). Tone and voice: A derivation of the rules of voice-leading from perceptual principles. *Music Perception*, 19 (1), p.1-64.

JENSENIUS, A., R.; WANDERLEY, M., M.; GODOY, R.; LEMAN, M. (2010). Musical Gestures: Concepts and Methods in Research. In: *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, eds: GODOY, R. I.; LEMAN, M., p. 12-35, London: Routledge.

JOHNSON, C. M. (2003). Effect of rubato magnitude on the perception of musicianship in musical performance. *Journal of Research in Music Education*, 51, p. 115-123.

JONES, M. R. (1987). Dynamic pattern structure in music: recent theory research. *Perception & Psychophysics*, 41 (6), p. 621-634.

JUCHNIEWICKZ, J. (2008). The influence of physical movement on the perception of musical performance. *Society for Education, Music and Psychology Research (SEMPRE)*, vol. 36 (4), p. 417-427.

JUSLIN, P. N. (1997). Emotional communication in music performance: a functionalist perspective and some data. *Music Perception*, 14 (4), p. 383 - 418.

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*, vol. 26, n.6, p. 1797-1813.

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.

JUSLIN, P. (2003). Five facets of musical expression: a psychologist's perspective on music performance. *Psychology of Music*. n. 31, p. 273-301.

JUSLIN, P. N. (2013). From everyday emotions to aesthetic emotions: Toward a unified theory of musical emotions. *Physics of Life Reviews*, 10(3):235-66.

JUSLIN, P. N.; FRIBERG, A.; BRESIN, R. (2002). Toward a computational model of expression in performance: the GERM model. *Musicae Scientiae*, Special issue, 2001/2002, 63, p. 63 - 122.

JUSLIN, P. N.; FRIBERG, A.; SCHOONDERWALDT E., KARLSSON J. (2004). Feedback-learning of musical expressivity. In: *Musical Excellence: Strategies and Techniques for Enhancing Performance*, ed. WILLIAMON A., editor. New York, NY: Oxford University press, p. 247-270.

JUSLIN, P. N.; LAUKKA, P. (2000). Improving emotional communication in music performance through cognitive feedback. *Musicae Scientiae*, 4 (2), p.151–183

JUSLIN, P. N.; MADISON, G. (1999). The role of timing patterns in recognition of emotional expression from musical performance. *Music Perception*, 17, p. 197–221.

JUSLIN, P. N.; PERSSON, R. (2002). Emotional communication. In: *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*, eds. R. Parncutt, and G. E. McPherson, p. 220–236. Oxford: Oxford University Press.

JUSLIN, P. N.; SAKKA, L.; BARRADAS, G.; LILJESTRÖM, S. (2015). Idiographic modeling of aesthetic judgments of music. Ninth Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music - ESCOM.

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*. Oxford: Oxford University press, p. 453- 489.

KARLSSON, J.; JUSLIN, P. N. (2008). Musical expression: An observational study of instrumental teaching. *Psychology of Music*, 36, p. 309-34.

KENNY, D. T., MITCHELL, H. F. (2006). Acoustic and perceptual appraisal of vocal gestures in the female classical voice. *Journal of Voice*, 20 (1), p. 55-70.

KLEINSMITH, A. L.; FRIEDMAN, R. S.; NEILL, W. T. (2017) Reinvestigating the impact of final ritardandi on music evaluation and felt tension. *Psychomusicology: Music, Mind and Brain*, 27 (4), p. 267-280.

KOKORAS, P. (2007). Towards a holophonic musical texture. *JMM - The Journal of Music and meaning*, 4, winter.

LAVILLE, C.; DIONNE, J. (1999). *A Construção do Saber – Manual de Metodologia em Ciências Humanas*. Capítulos 4 e 5. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul Ltda; Belo Horizonte: Editora UFMG.

LEBLANC, A., JIN, Y. C., CHEN-HAFTECK, L., OLIVIERA, A., DE, J., OOSTHUYSEN, S., TAFURI, J. (2000). Tempo preferences of young listeners in Brazil, China, Italy, South Africa, and the United States. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 147, p. 97–102.

LERDAHL, F.; JACKENDOFF, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: MIT Press.

LESCHETITZKY, T.; PRETNER, M. (1903). *Leschetitzky's fundamentals principles of piano technique*. New York: Dover Publications.

LEVITIN, D.; GRAHN, J.; LONDON, J. (2018). The psychology of music: rhythm and movement. *Annual Review of Psychology*, 69, p. 51-75.

LHEVINNE, J. (1972). *Basic Principles in Pianoforte Playing*. New York: Dover Publications.

LI, S. (2017) Phrases and the Expressions of Phrasing in Piano Performance. *Creative Education*, 8, p. 2177-2186

LINDSTRÖM, E.; JUSLIN, P. N.; BRESIN, R.; WILLIAMON, A. (2003). Expressivity comes from within your soul: a questionnaire study of music

students' perspectives on expressivity. *Research Studies in Music Education*, 20, p. 23–47.

LISBOA, C. A.; SANTIAGO, D. (2005). A comparação de execuções de peças para piano do séc. XX com foco na transmissão de emoções. *Anais do XV Congresso da ANPPOM*.

LOIZOS, P. (2004). Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, M.W.; GASKELL, G. (Ed.) *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Tradução Pedrinho A. Guareschi, 3 ed. Petrópolis: Vozes, p. 137-155.

LÜDKE, M.; ANDRÉ, M. E. D. A. (1986). *Pesquisa em Educação: Abordagens Qualitativas*. 5a ed. São Paulo: EPU.

LUSSY, M. (1903). *L'anacrouse Dans La Musique Moderne*. Paris: Heugel.

MANFRED, N.; WANDERLEY, M. M. (2009). Music and motion - how music-related ancillary body movements contribute to the experience of music. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 26 (4), p. 335–353.

MANZINI, E. J. (1990/1991). A Entrevista na Pesquisa Social. *Didática*, São Paulo, v. 26/27, p. 149-158.

MAROY, C. (1997). A análise qualitativa de entrevistas. In: ALBARELLO, L. *et al.* (Ed.) *Práticas e métodos de investigação em ciências sociais*. Tradução Luísa Baptista. Lisboa: Gradiva, p. 117-155.

MAROZEAU, J., DE CHEVEIGNÉ, A., MCADAMS, S., & WINSBERG, S. (2003). The dependency of timbre on fundamental frequency. *Journal of the Acoustical Society of America*, 114(5), 2946–2957.

MAUSS, Marcel (2003). *As técnicas do corpo*. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.

MCADAMS, S, CHAIGNE, A.; ROUSSARIE, V. (2004a). The psychomechanics of simulated sound sources: material properties of impacted bars. *Journal of the Acoustical Society of America*, 115, p. 1306–1320.

MCADAMS, S., DEPALLE, P.; CLARKE, E. (2004b). Analyzing musical sound. In E Clarke and N Cook, eds, *Empirical musicology: aims, methods, prospects*, p. 157–196. Oxford University Press, New York.

MCADAMS, S.; GIORDANO, B. L. (2008) The perception of musical timbre. *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Eds: HALLAM, S.; CROSS, I.; THAUT, M.

MCPHERSON, G. E.; SCHUBERT, E. (2004) Measuring performance enhancement in music. In: WILLIAMON, A. (Ed.) *Musical Excellence: Strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: University press, p. 61-82.

MEISSNER, H.; TIMMERS, R. (2019). Teaching young musicians expressive performance: an experimental study, *Music Education Research*, 21:1, p. 20-39.

MENON, V.; LEVITIN, D. J.; SMITH, B. K.; LEMBKE, A.; KRASNOW, B. D.; GLAZER, D.; GLOVER, G. H.; MCADAMS, S. (2002). Neural correlates of timbre change in harmonic sounds. *Neuroimage*, 17, p. 1742–1754.

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

MINSBURG, R. (2016). Some ideas concerning the relationship between form and texture. In: *Expanding the Horizon of Eletroacoustic Music Analysis*. EMMERSON, S; LANDY, L. (eds). Cambridge, Cambridge University Press, p. 102-120.

MITCHELL, H. F. (2016). Redefining tacit knowledge in music performance evaluation: preparing perceptually-aware music leaders. https://ltr.edu.au/resources/SD14-3629_Sydney_Mitchell_final%20report_2016.pdf (acesso em 10 de agosto de 2019).

MITCHELL, H. F., KENNY, D. T. (2008). The tertiary singing audition: perceptual and acoustic differences between successful and unsuccessful candidates. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 2 (1&2), p. 95-110.

MITCHELL, H. F.; MACDONALD, R. A. R. (2009). Linguistic limitations of describing sound: Is talking about music like dancing about architecture? *International Symposium on Performance Science*, p. 45 – 50.

MITCHELL, H. F.; MACDONALD, R. A. R. (2011). Remembering, recognizing and describing singers' sound identities. *Journal of New Music Research*. Issue 1, Volume 40, p. 75 – 80.

MITCHELL, H. F.; MACDONALD, R. A. R. (2014). Listener as spectors? Audio-visual integration improves music performer identification. *Psychoogy of Music*. Volume 42 (1), p. 112- 127. Sempre: society for education, music and psychology research.

MORGAN, D., L. (1997). *Focus Groups As Qualitative Research*. *Qualitative Research Methods*, v. 16, 2nd ed. Sage Publications.

MOUNTAIN, R. (1998). Periodicity and musical texture. <http://armchair-researcher.com/Rooms/Research/Rooms/writings/articles/PeriodicityMusical-Texture.pdf> (acesso em 05 de agosto de 2019).

NAVICKAITÈ-MARTINELLI, L. (2014) *Piano Performance in a Semiotic Key, Society, Musical Canon and Novel Discourses*. Ed: TARASTI, E. Acta Semiotica Fennica. Approaches to musical semiotics. University of Helsinki. (dissertação/livro). Publicado por: The Semiotic Society of Finland.

- NAKAMURA, T. (1987). The communication of dynamics between musicians and listeners through musical performance. *Perception & Psychophysics*, 41 (6), p. 525-533.
- NETO, C. N. S. (2007). *Textura Musical: Forma e Metáfora*. Dissertação, Rio de Janeiro, UNIRIO.
- NEUHAUS, H. (1973). *The Art of Piano Playing*. New York: Praeger.
- NOGUEIRA, M.; MAESHIRO, M. (2016). A performance emocional do corpo: o que o corpo nos diz acerca da performance musical. <https://www.cmpc-ufri.org/download/nogueira-maeshiro2016-14o-coloquio-ppgm-ufri.pdf> acessado em 29/08/2019
- NORTH, A. C.; HARGREAVES, D. J. (1997). Liking for musical styles. *Music Scientae*, vol. 1, n. 1, p. 109-28.
- NOVAIS, D. A. (2015). Questões em fraseologia e fraseado: ecos de Hugo Riemann. *Debates*, 14, p. 201-224.
- NUSSECK, M.; WANDERLEY, M. M. (2009). Music and motion - how music related ancillary body movements contribute to the experience of music. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 26, n. 4, p. 335-353.
- PALMER, C. (1989). Mapping musical thought to musical performance. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 15, p. 331-346.
- PALMER, C. (1996a). Anatomy of a performance: sources of musical expression. *Music Perception*. 13, p. 433–453.
- PALMER, C. (1996b). On the Assignment of Structure in Music Performance. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 14 No. 1, Fall, p. 23-56.
- PALMER, C. (1997). Music performance. *Annual Review of Psychology*, 48, p. 115–138.
- PANNESE, A; RAPPAZ, M.; GRANDJEAN, D. (2016). Metaphor and music emotion: ancient views and future directions. *Consciousness and Cognition*.. 44, p. 61 - 71.
- PARNCUTT, R. (1994). A perceptual model of pulse salience and metrical accent in musical rhythms. *Music Perception*, 11(4), 409-464.
- PARNCUTT, R. (1994). Template-matching models of musical pitch and rhythm perception. *Journal of New Music Research*, 23, 145-168.

PARNCUTT, R. (2003). Accents and expression in piano performance. In K. W. Niemöller (Ed.), *Perspektiven und Methoden einer Systemischen Musikwissenschaft*, Frankfurt/Main, Germany: Peter Lang, p. 163-185.

PATEL, A., D. (2008). *Music, Language, and the Brain*. New York: Oxford Univ. Press.

PLATZ, F.; KOPIEZ, R. (2012). When the Eye Listens: A Meta-analysis of How Audio-visual Presentation Enhances the Appreciation of Music Performance. *Music Perception*, 30 (1), p.71-83.

PLATZ, F.; KOPIEZ, R. (2013). When the first impression counts: Music performers, audience and the evaluation of stage entrance behaviour. *Musicae Scientiae*. Vol. 17, 2, p. 167-197

PERES DA COSTA, N.; MILSOM, D. (2014). Expressiveness in historical perspective: nineteenth-century ideals and practices. In: Fabian, D.; Timmers, R.; Schubert, E. (Eds.). *Expressiveness in musical performance: Empirical approaches across styles and cultures*. Oxford: Oxford University Press, p. 80-97.

PIEDEDE, A. T. (2007). Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista Eletrônica de Musicologia*, 11.

PRESSNITZER, D., MCADAMS, S., WINSBERG, S., & FINEBERG, J. (2000). Perception of musical tension for nontonal orchestral timbres and its relation to psychoacoustic roughness. *Perception and Psychophysics*, 62(1), p. 66–80.

QUADORS JÚNIOR, J. F. S. de; BRITO, M. P. (2012). Avaliação de performances por ouvintes: um estudo com estudantes de licenciatura em música da FAMES. *Per Musi*, n. 26, 2012, p. 110-120.

REPP, B. H. (1992a). Probing the cognitive representation of musical time: structural constraints on the perception of timing perturbations. *Cognition*, 44, p. 241–281

REPP, B. H. (1992b). Diversity and commonality in music performance: an analysis of timing microstructure in Schumann's "Traumerei." *Journal of the Acoustical Society of America*, 92, p. 2546-68.

REPP, B. H. (1995). Acoustics, perception, and production of legato articulation on a digital piano, *Journal of the Acoustical Society of America*, 97(6), p. 3862–3874.

REPP, B. H. (1996). Patterns of note onset asynchronies in expressive piano performance. *Journal of the Acoustical Society of America*, 100(6), p. 3917–3932.

REPP, B. (1997). The aesthetic quality of a quantitatively average music performance: two preliminary experiments. *Music Perception*, vol. 14, issue 4, p. 419-444.

REPP, B. (1998). Relationships between Performance timing, perception of timing perturbations, and perceptual-motor synchronization in two Chopin Preludes. *Australian Journal of Psychology*, 51, p. 188-203.

REPP, B. (1999). Detecting deviations from metronomic timing in music: effects of perceptual structure on the mental timekeeper. *Perception & Psychophysics*, vol. 61, 3, p. 529-548.

RUSSELL, J. A. (1980). A circumplex model of affect. *Journal of Personality and Social Psychology*, v. 39, p. 1161-1178.

SACKS, O. (2007). *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*. New York: Alfred A. Knopf.

SANTOS, R. A. T. (2007). *Mobilização de conhecimentos musicais na preparação do repertório pianístico ao longo da formação acadêmica: três estudos de caso*. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SANTOS, J. W (2010) estudo intervalar para piano n. 2 de Edino Krieger: um estudo de ressonância. SIMPOM . acessada em 13/09 <http://seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/2771/2080>

SCHNEIDER, A. (2010). Music and Gestures: A Historical Introduction and Survey of Earlier Research. In: Godoy, R. I.; Leman, M. *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. New York, EUA: Routledge, p. 69-100

SCHROEDER, J. L. (2010). Corporalidade musical na música popular: uma visão da performance violonística de Baden Powell e Egberto Gismonti. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, p.167-180.

SCHULKIND, M. (1999). Long-term memory for temporal structure: evidence from the identification of well-known and novel songs. *Memory and Cognition*, 27 (5), p. 896–906

SCHWANDT, T. A. (2006). Três posturas epistemológicas para a investigação qualitativa. In: *O planejamento da pesquisa qualitativa. Teorias e abordagens*. In: Denzin, N. K.; Lincoln, Y. S. Tradução de Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, p. 193-217.

SEASHORE, C. E. (1938/1967). *Psychology of Music*. New York: Dover. (Original work published in 1938).

SHAFFER, L. H. (1981). Performances of Chopin, Bach and Bartók: studies in motor programming, *Cognitive Psychology*, 13, p. 326–376.

SHAFFER, L. H. (1984). Timing in musical performance. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 423, *Timing and Time Perception*, p. 420-428.

SHAFFER, L., H.; CLARKE, E., F.; TODD, N. P. (1985). Metre and rhythm in piano playing. *Cognition*, 20, p. 61-77

SHAFFER, L. H. (1995) Musical Performance as Interpretation. *Psychology of Music*, 23 (1), p. 17-38.

SHOVE, P.; REPP, B. H. (1995). Musical motion and performance: theoretical and empirical perspectives. In: J. RINK (Ed), *The Practice of Performance*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, p. 55-83.

SHUBERT, E.; FABIAN, D. (2014). A Taxonomy of Listeners' Judgements. In: Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches Across Styles and Cultures, edited by FABIAN, D., TIMMERS, R., AND SCHUBERT, E., p. 283-303. Oxford: Oxford University Press.

SILVA, F. A. V.; SOUZA, R. C. (2018) O problema da flexibilidade rítmica na teoria de Mathis Lussy. *Percepta*, 6(1), p. 67-86.

SLOBODA, J. A. (1983). The communication of musical metre in piano performance. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 35A, p. 377-396.

SLOBODA, J. (1985). *The Musical Mind - The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon Press.

SLOBODA, J. A. (2005). *Exploring the Music Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function*. Oxford.

SLOBODA, J. DAVIDSON, J. (1996). The young performing musician. In: DELIÈGE, I.; SLOBODA, J. (eds). *Musical Beginnings: Origins and Development of Musical Competence*. Oxford: Oxford University Press, p. 176 - 190.

SMITH, B. P. (2004). Five judges' evaluation of audiotaped string performance in international competition. *Bulletin of the Council for Research in Music Education* (160), p. 61-69.

SOARES, C. C. (2012). A linguagem pianística de Ronaldo Miranda. *Revista Modus*, ano VII, n. 11, Belo Horizonte, p. 41 - 63.

STANLEY, M., BROOKER, R., & GILBERT, R. (2002). Examiner perceptions of using criteria in music performance assessment. *Research Studies in Music Education*, 18, p. 43-52.

STERNBERG, R., J. (2010). *Psicologia Cognitiva*. 5. ed. Tradução: Anna Maria Dalle Luche e Roberto Galman. São Paulo: Cengage Learning.

SUNDBERG, J.; FRIBERG, A.; FRYDÉN, L. (1991). Common secrets of musicians and listeners: an analysis-by-synthesis study of music performance. In: J. SUNDBERG (Ed.), *Studies of Music Performance*. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music.

TAN, S-L.; PFORDRESHER, P.; HARRÉ, R. (2010). Development, learning, and performance. In S-L. Tan, P. Pfordresher, R. Harré (Eds.), *Psychology of Music from Sound to Significance*. Hove: Psychology Press, p. 131–199.

TEKMAN, H. G.; HORTACSU, N. (2002). Aspects of stylistic knowledge: What are different styles like and why do we listen do them? *Psychology of Music*, vol. 30, n. 1, p.28-47.

TODD, N. (1985). A model of expressive timing in tonal music. *Music Perceptions*, 3, p. 33 - 58.

TODD, N. (1992) The dynamics of dynamics: A model of musical expression. *Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 91, issue 6, p. 3540–3550.

TSAY, C. J. (2013). Sight over sound in the judgement of music performance. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 110 (36), 14580-14585.

TZANETAKIS, G. COOK, P. (2002). Musical genre classification of audio signals. *IEEE Transactions on Speech and Audio Processing*, vol. 10, issue 5.

VAN ZIJL, A. G. W., & SLOBODA, J. (2010). Performer's experienced emotions in the construction of expressive performance: an exploratory investigation. *Psychology of Music*, 39, p. 196–219.

WALTON, K. L. (1988). The presentation and portrayal of sound patterns. In: DANCY, J. M. E.; MORAVCSIK, AND TAYLOR, C. W. (Eds), *Human Agency: Language, Duty and Value*. Stanford, CA: Stanford University Press, p. 237 - 257.

WAPNICK, J. (1980). Pitch, tempo and timbral preferences in recorded piano music. *Journal of Research in Music Education*, 28, 43-58.

WAPNICK, J., MAZZA, J. K., & DARROW, A. A. (1998). Effects of performer attractiveness, stage behavior and dress on violin performance evaluation. *Journal of Research in Music Education*, 46(4), p. 510–521.

WESSEL, D. L. (1979). Timbre space as a musical control structure. *Computer Music Journal* , 3 (2), p. 45–52

WIDMER, G. (2002). Machine discoveries: a few simple, robust local expression principles. *Journal of New Music Research*, vol. 31 (1), p. 37-50.

- WIDMER, G. (2003). Discovering simple rules in complex data: A meta-learning algorithm and some surprising musical discoveries. *Artificial Intelligence*, 146(2), p. 129–148.
- WIDMER, G., & GOEBL, W. (2004). Computational models of expressive music performance: The state of the art. *Journal of New Music Research*, vol. 33(3), p. 203–216.
- WILLIAMON, A. (2014). Implications for education. In D. Fabian, R. Timmers & E. Schubert, *Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches Across Styles and Cultures*. Oxford: Oxford University Press, p. 348–352.
- WINDSOR, W. L.; W. F. CLARKE (1997). Expressive timing and dynamics in real and artificial musical performances: Using an algorithm as an analytical tool. *Music Perception*, vol. 15, p.127–152.
- WINTER, L. L.; SILVEIRA, F. J. (2006). Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. *Per Musi*, n.13. Belo Horizonte: UFMG, p.63-71.
- WOODY, R. (1999). The relationship between explicit planning and expressive performance of dynamic variations in an aural modeling task. *Journal of Research in Music Education*, vol. 47, p. 331-342.
- WRIGLEY, W. J.; EMMERSON, S. B. (2013). Ecological development and validation of a music performance rating scale for five instrument families. *Psychology of Music*, 41(1), p. 97–118.
- YESTON, M. (1976). *The stratification of musical rhythm*. New Haven, CT: Yale University Press.

APÊNDICES

APÊNDICE 1- Estrutura da entrevista da fase 1

Com a finalidade de lembrar o pianista sobre suas ideias interpretativas gravadas, o vídeo contendo a apresentação ao vivo do pianista foi assistido juntamente com o participante como parte da coleta, antes da realização da entrevista abaixo:

1. Ao observar sua interpretação hoje – depois que o recital já passou - o que você acha que poderiam ter sido suas decisões interpretativas em relação ao todo da obra e a partes dela?

1.1. Você conseguiria em um termo ou em poucas palavras definir as suas decisões interpretativas nessa obra?

2. O que é expressividade para você?

2.1. No seu ponto de vista como intérprete, como você classifica essa sua performance em termos de expressividade?

3. Você acha que expressividade pode ser ensinada? (Ou é algo somente intuitivo?)

4. Você acha que os recursos estruturais e expressivos indicados na partitura foram suficientes para embasar e apoiar suas decisões interpretativas? Ou nessa obra em particular, você teve que trazer novos elementos e manipular a estrutura diferentemente do que está escrito na partitura? (Como, por exemplo, a utilização de *rubato* não indicado na partitura).

5. Você acha que os gestos e movimentos influenciaram a expressão dessa obra?

6. Se você tiver que selecionar uma parte da obra como mais significativa das suas intenções expressivas qual seria (a parte que te marcou positivamente)?

Se você estivesse em uma banca, como argumentaria suas decisões interpretativas dessa parte?

7. Qual a parte em que você entendeu melhor e se expressou melhor?
8. Você se lembra de algum trecho no estudo dessa obra que te gerou dúvidas para tomar suas decisões interpretativas? E como você na época resolveu esse trecho (se resolveu)? (Você teve ajuda do professor?)
9. Você chegou a pensar em comunicar sua ideia interpretativa para o público (tocando)? Ou foi algo internalizado só para você?
10. Voltando a pergunta n. 1 - Você conseguiria em um termo ou poucas palavras definir as suas decisões interpretativas nessa obra? - para você, até que ponto ajudou nessa obra ou limitou ter indicações explícitas de caráter na partitura? Ou se não tiver, o que foi relevante para você construir sua interpretação além dos recursos expressivos e estruturais da obra? (Em termos simbólicos, caráter expressivo, som, cores, etc.)

APÊNDICE 2- Estrutura da entrevista da fase 2

Entrevistas realizadas na segunda fase da pesquisa com ouvintes/pianistas (n. 12) em nível de graduação e pós-graduação sobre três interpretações de Estrela Brilhante:

- 1) Qual é a sua impressão sobre essa interpretação?
- 2) Quais os pontos fortes e pontos fracos?
- 3) O que você achou sobre o estilo de expressividade do pianista?

- 4) A partir desse quadro de parâmetros, o que você acha que o pianista valorizou em sua interpretação?
- 5) Você acha que o pianista focou em um parâmetro mais do que os outros?
- 6) Ao escutar essa interpretação você percebe algum clima/caráter/humor? Qual ou quais?

Assistir ao vídeo e retomar as perguntas.

- 7) O que mudou ao assistir o vídeo?

Mostrar a partitura e retomar as perguntas.

- 8) O que mudou ao visualizar a partitura?
- 9) Você achou difícil criticar? Por que?
- 10) Como foi o processo de ouvir e avaliar três interpretações distintas na ordem PA – PB – PC (ou outra ordem)?
- 11) Foi mais fácil realizar observações em relação a alguma interpretação após ter ouvido outra gravação e podendo compara-la? Você acha que criticou melhor após escutar mais vezes a mesma gravação ou por ter escutado mais interpretações de um mesmo trecho?
- 12) Você achou que ver o vídeo ou a partitura fizeram com que você criticasse melhor? Se sim, qual foi mais relevante: vídeo ou partitura?
- 13) Você prefere a interpretação de qual pianista?

Quadro de parâmetros estruturais e expressivos visualizados pelos ouvintes:

Parâmetros
Agógica
Andamento
Articulação
Caráter
Clima/Humor
Dinâmica
Fraseado
Gênero/Estilo
Gesto
Harmonia
Melodia
Métrica
Pedalização
Registro
Ritmo
Sonoridade
Timbre
Timing
Textura

APÊNDICE 3- *Timing* de PA, PB e PC observado por sistemas

Para melhor exposição das diferenças entre as escolhas interpretativas realizadas pelos pianistas em relação ao *timing*, o excerto musical utilizado no presente trabalho foi dividido em cinco partes. As figuras abaixo representam a partitura e a linha do *timing* do primeiro sistema do excerto nas performances de PA, PB e PC.



Figura 26 - Recorte da partitura de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda, referente ao primeiro sistema do excerto utilizado, compassos 08 ao 11.

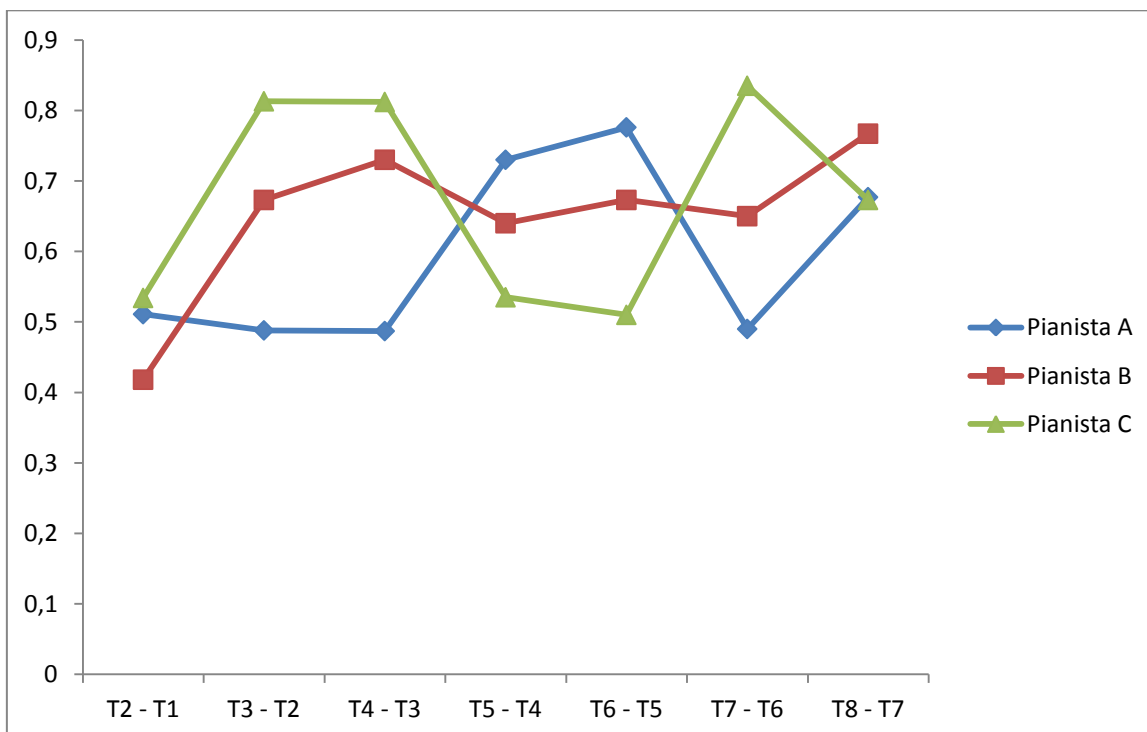


Figura 27 - Linha do *timing* de PA, PB e PC referente ao primeiro sistema do trecho, compassos 08 ao 11.

A Figura 27 envolve os compassos 08 a 11 da obra e o primeiro sistema do trecho observado nesse estudo. Percebe-se que enquanto PB apresentou maior regularidade na agógica, PA e PC alteraram mais o *timing* de suas performances e de maneira contrastante.

As figuras a seguir correspondem à segunda parte do trecho nas performances de PA, PB e PC.



Figura 28 - Recorte da partitura de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda, referente ao segundo sistema do excerto utilizado, compassos 12 ao 15.

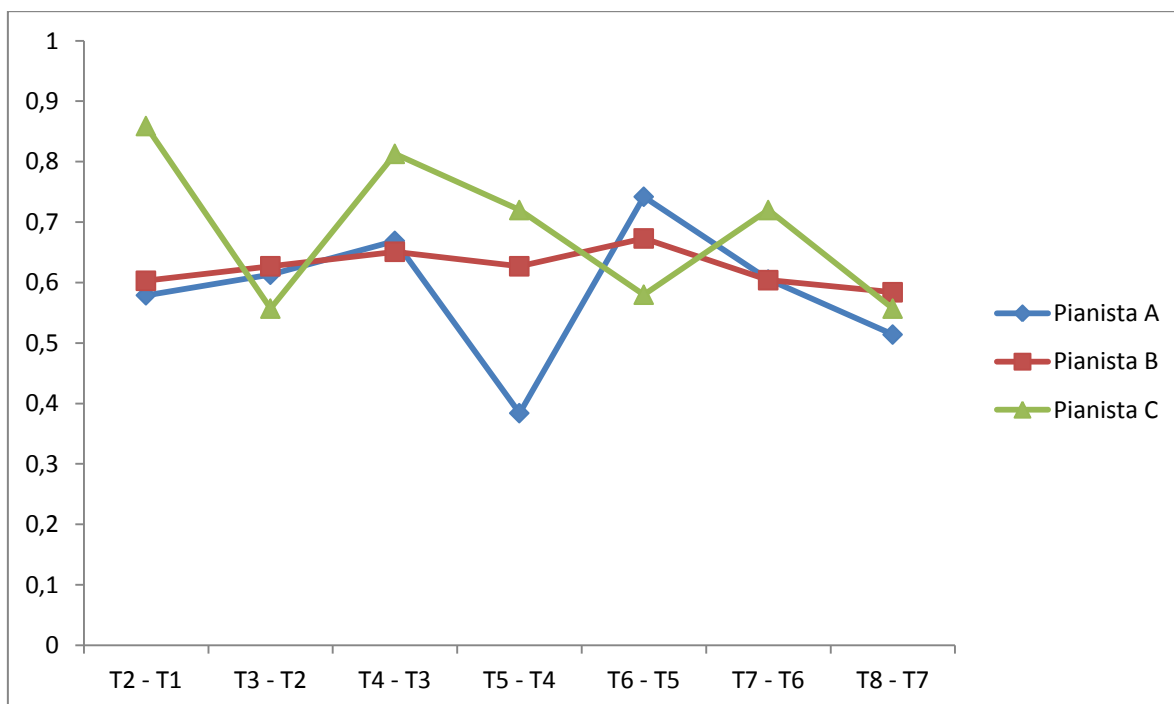


Figura 29 - Linha do *timing* de PA, PB e PC referente ao segundo sistema do trecho, compassos 12 ao 15.

Conforme a Figura 29, compassos 12 a 15, observa-se que a gravação do Pianista B quase não apresentou oscilações em relação ao *timing* nesse trecho. Por outro lado, PA e PC alteraram a agógica, novamente de formas diferentes.

Abaixo, as figuras estão relacionadas ao terceiro sistema da partitura do trecho e *timing* das performances de PA, PB e PC.



Figura 30 - Recorte da partitura de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda, referente ao terceiro sistema do excerto utilizado, compassos 16 a 19.

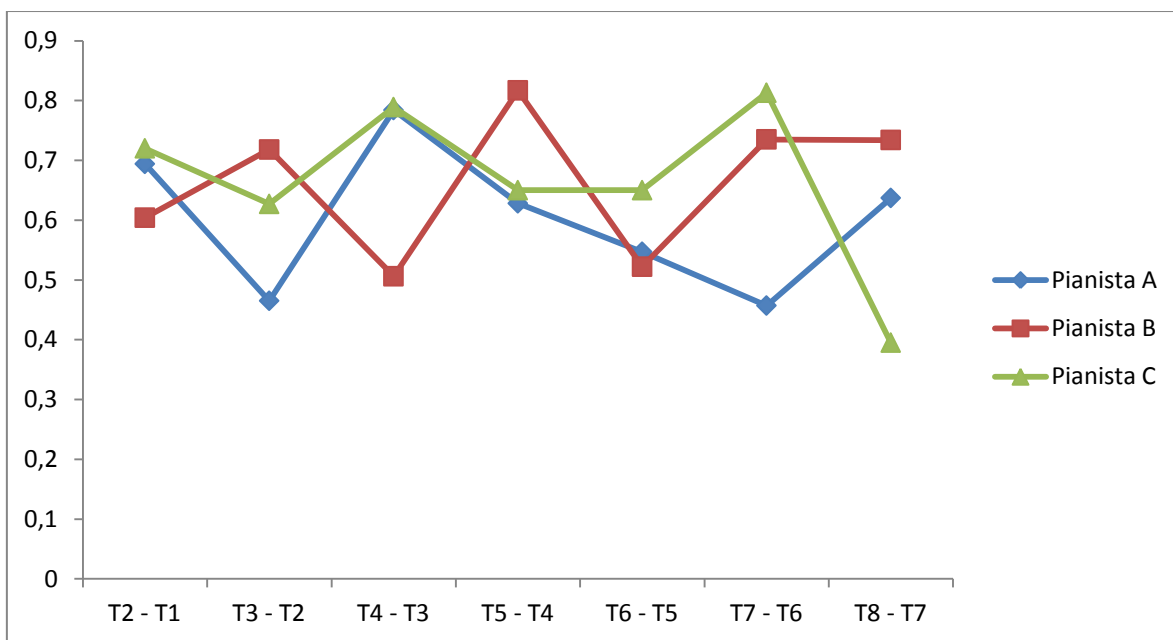


Figura 31 - Linha do *timing* de PA, PB e PC referente ao terceiro sistema do trecho, compassos 16 a 19.

A Figura 31 compreende os compassos 16 a 19 da obra. Nesse sistema, que apresenta pela primeira vez a segunda parte do tema do excerto, todas as gravações apresentaram oscilações no andamento, inclusive PB que até o momento havia se mantido mais regular nesse sentido. Aqui pode ser observado que, diferente de antes, PA e PC realizaram os desvios de *timing* de formas similares e PB interpretou de maneira contrastante.

As figuras abaixo representam a quarta parte do excerto utilizado nas gravações de PA, PB e PC.

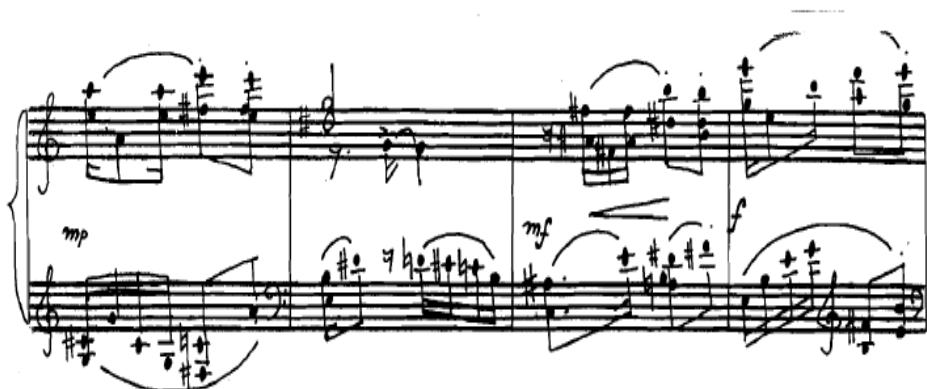


Figura 32 - Recorte da partitura de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda, referente ao quarto sistema do excerto utilizado, compassos 20 ao 23.

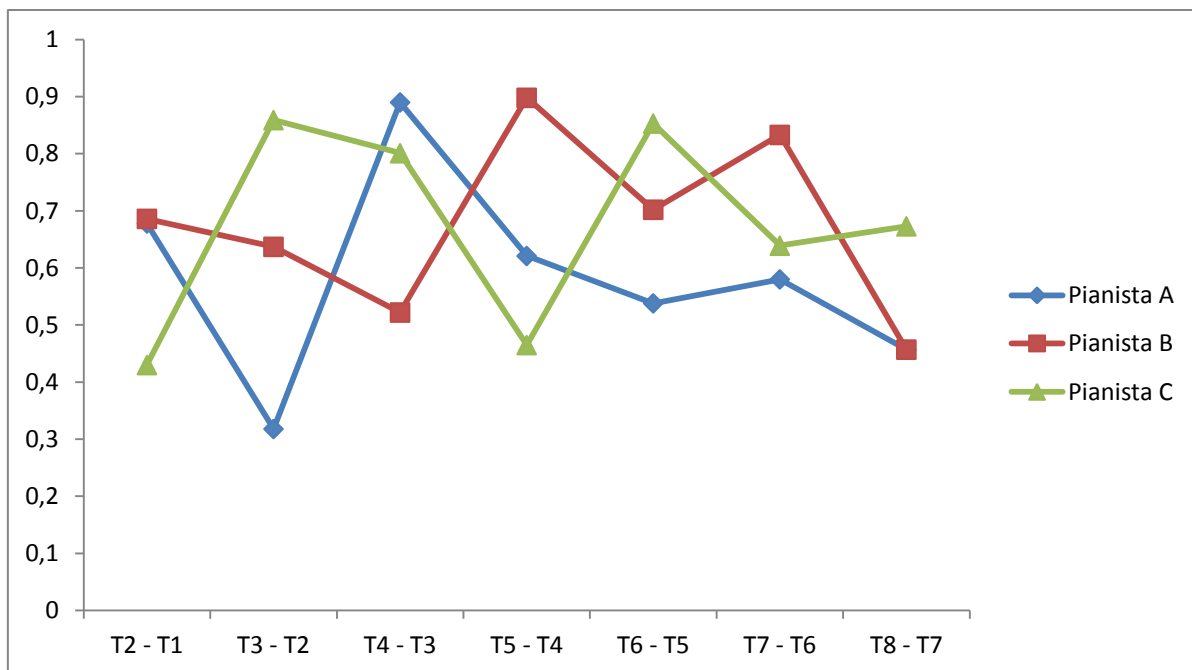


Figura 33 - Linha do *timing* de PA, PB e PC referente ao quarto sistema do trecho compassos 20 ao 23.

De acordo com a Figura 33, compassos 20 a 23, percebe-se que as performances dos três pianistas, PA, PB e PC apresentaram vários desvios distintos em relação ao *timing* nas interpretações do excerto. Assim como na figura anterior, PB novamente não apresentou uma linha regular na agógica.

Por fim, as figuras a seguir expõem o quinto fragmento do excerto musical utilizado e demonstram os desvios no *timing* de PA, PB e PC.



Figura 34 - Recorte da partitura de Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda, referente ao quinto sistema do excerto utilizado, compassos 24 ao 27.

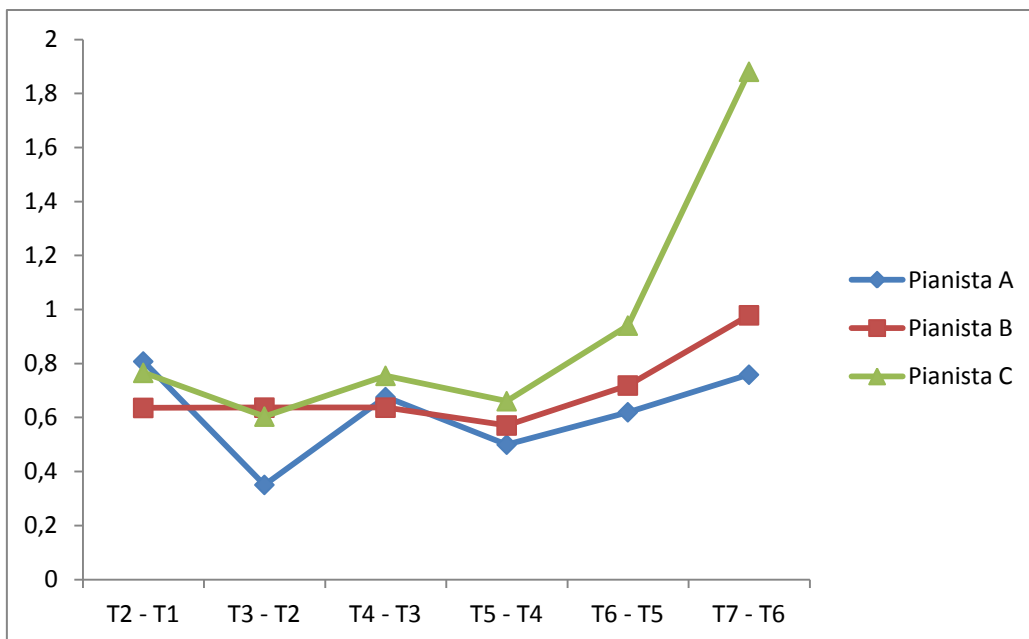


Figura 35 - Linha do *timing* de PA, PB e PC referente ao quinto sistema do trecho, compassos 24 ao 27.

Conforme a Figura 35, compassos 24 a 27, os três pianistas alargaram o andamento no final do trecho, no entanto PC levou o dobro de tempo para executar as últimas notas do excerto comparando com os outros dois intérpretes. A interpretação de PB envolveu um andamento muito regular e PA alterou mais o *timing* no início do sistema.

APÊNDICE 4 - Ondas sonoras (*waves*) de PA, PB e PC

As imagens abaixo foram obtidas através do *software Sonic Visualiser* e retratam as ondas de áudio (*waves*) das interpretações de PA, PB e PC do excerto utilizado na presente pesquisa. As figuras apresentam marcações em linhas referentes aos 20 compassos do trecho. Através dessas imagens pode-se observar as curvas de intensidade e tempo das gravações.

Abaixo, a Figura 36 representa a onda sonora de PA:

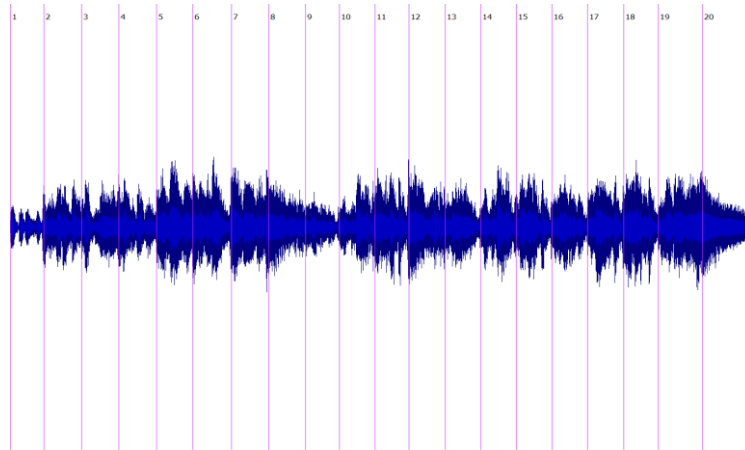


Figura 36 - Onda sonora de PA.

A seguir, a Figura 37 apresenta a onda sonora de PB:

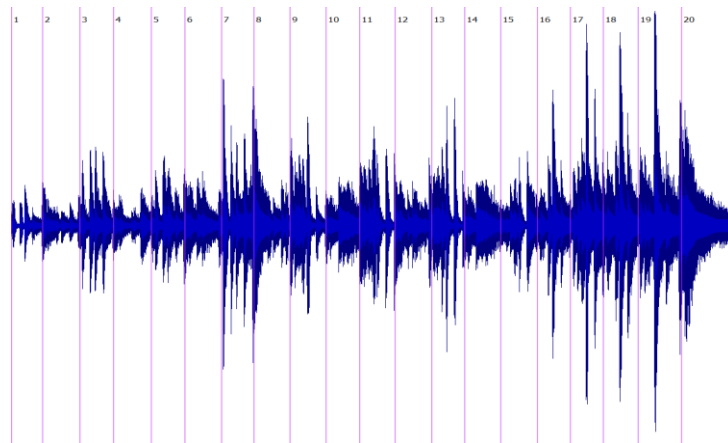


Figura 37 - Onda sonora de PB.

A onda sonora de PC é exibida abaixo, na Figura 38:

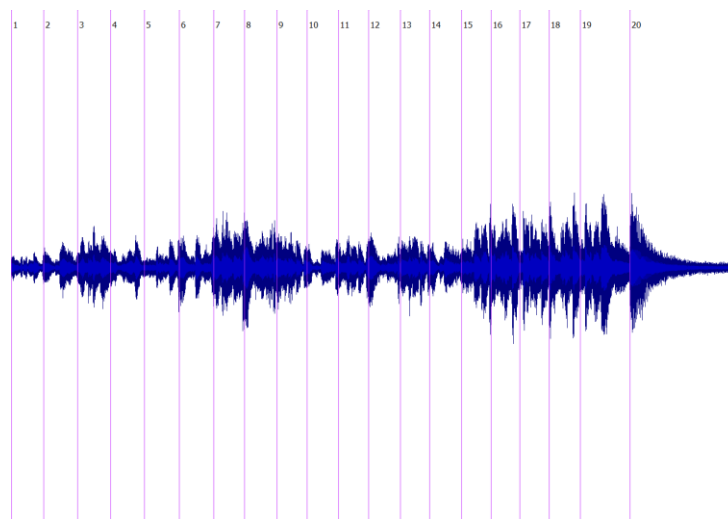


Figura 38 - Onda sonora de PC.

APÊNDICE 5 - Incidências dos parâmetros para PA, PB e PC

Com a finalidade de compreender a relevância de cada parâmetro para os ouvintes (N=12), a seguir, a Tabela 9 representa a soma e porcentagem das incidências de referências positivas e negativas para todos elementos nas performances de PA, PB e PC.

Tabela 9 - Incidência e porcentagem de parâmetros mencionados para PA, PB e PC

Parâmetros	PA		PB		PC		SOMA	%
	Pontos Positivos	Pontos Negativos	Pontos Positivos	Pontos Negativos	Pontos Positivos	Pontos Negativos		
Agógica/Timing	2	3	5	3	1	4	18	7%
Andamento	5	0	1	0	1	5	12	4%
Articulação	9	1	9	2	5	6	32	12%
Caráter/Clima/Humor	10	0	4	4	3	7	28	10%
Dinâmica	7	3	4	8	2	6	30	11%
Fraseado	6	1	6	2	1	3	19	7%
Gênero/Estilo	3	0	0	0	0	0	3	1%
Gestual	9	0	7	2	3	5	26	10%
Harmonia	1	0	2	0	3	1	7	3%
Melodia	2	0	5	2	2	1	12	4%

Métrica	2	0	0	0	0	2	4	1%
Pedalização	1	3	2	2	0	4	6	2%
Registro	0	1	1	0	1	0	6	2%
Ritmo	10	1	8	3	6	4	32	12%
Sonoridade	1	1	3	1	2	1	9	3%
Timbre	4	1	3	1	2	0	11	4%
Textura	4	0	4	1	0	3	12	4%
TOTAL							270	100%

Abaixo, a Figura 39, apresenta os dados referentes às incidências positivas e negativas dos parâmetros estruturais e expressivos avaliados pelos ouvintes (N=12), porém em formato de gráfico para comparação das performances.

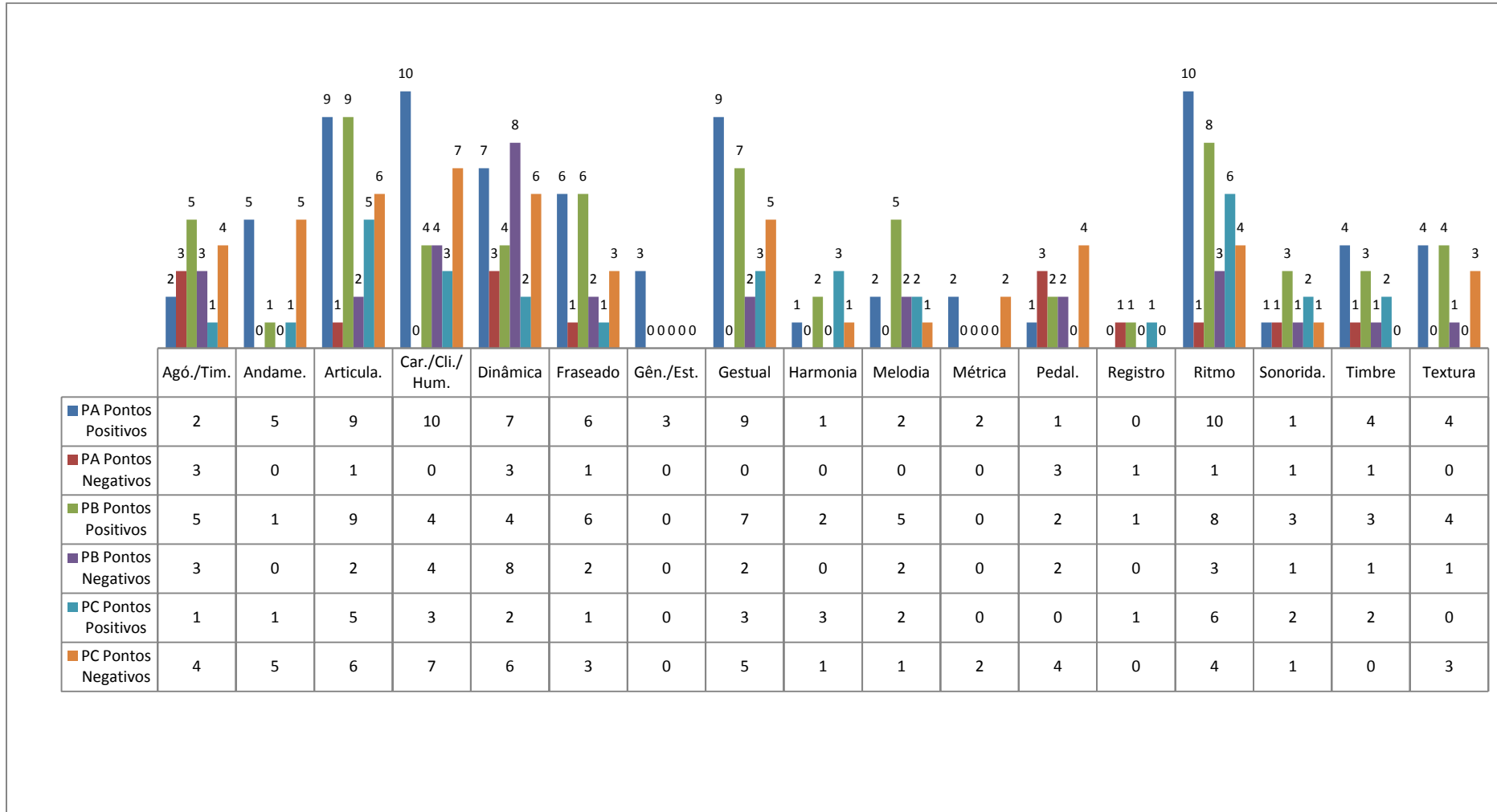


Figura 39 - Incidências de referências positivas e negativas mencionadas pelos ouvintes (N=12) para todos os parâmetros para os pianistas PA, PB e PC.