

Comunicações do amor em três *Ponteios* de Guarnieri: Perspectivas de ouvintes músicos e diletantes

ANDREI LIQUER S. DE ABREU*; REGINA ANTUNES T. DOS SANTOS*

Resumo

O presente trabalho investigou a comunicação de amor nos *Ponteios* 6, 9 e 48 de Guarnieri, frente a uma população de músicos (N = 50) e diletantes (N = 50). As estratégias metodológicas envolveram: duas versões (áudio) de uma mesma performance (genuína e manipulada) e questionário de escolha-forçada (seleção de emoção atribuída e parâmetro expressivo/estrutural relevante). A construção dos produtos de performances foi baseada nas indicações expressivas de Guarnieri e pela interpretação do próprio intérprete. O modelo protótipo de emoções básicas foi escolhido como referencial para seleção dos termos que melhor traduzissem as intenções do intérprete. O *Ponteio* nº 6 foi aquele cujas emoções pretendidas foram mais perceptíveis aos ouvintes. O *Ponteio* nº 48 foi o menos comunicado, e aquele que mais sofreu diferenciações nas escolhas dos aspectos musicais entre os dois grupos de ouvintes. Em geral, a melodia, o andamento e a dinâmica foram os aspectos musicais mais perceptíveis e relevantes às escolhas dos dois grupos nos três *Ponteios*.

Palavras-chave: emoção, percepção, performance, amor, Guarnieri

Communications of love in three Guarnieri's *Ponteios*: Perspectives of musicians and diletants

Abstract

The present work investigated communication of love in Guarnieri's *Ponteios* 6, 9 and 48 before a population of musicians (N = 50) and diletantes (N = 50). The methodological strategies were: two audio versions of the performances (genuine and manipulated) and a forced-choice questionnaire. The construction of the performance products was based on Guarnieri's expressive indications and the interpreter's own interpretation. The prototype model of basic emotions was chosen as a reference for the selection of terms that best translated the intentions of the interpreter. *Ponteio* 6 was the one which intended emotions were most noticed by the listeners. *Ponteio* 48 was the least communicated, and the one that most suffered the differences in the choices between the two groups of listeners. In general, melody, tempo, and intensity were the most important musical aspects for the emotion selections assigned by both populations.

Keywords: emotion, perception, performance, love, Guarnieri

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

E-mails: andreiliquer@hotmail.com; regina.teixeira@ufrgs.br

Introdução

Indiscutível é a propriedade da música em estimular emoções no ser humano. Seja de forma autônoma, seja de forma parcialmente deliberada, somos capazes de interagir com a música através de disposições inatas ou através de mecanismos adquiridos para lidar com os sons. Apesar de várias décadas de pesquisas e estudos dedicados a elucidar os mecanismos através dos quais, música evoca emoções, a temática de emoção em música continua sendo um campo de pesquisa atual (vide, por exemplo, Reybrouck, Eerola & Podlipniak, 2018).

Dentro do amplo universo de pesquisas envolvendo emoção em música, vários estudos visaram à decodificação de estados emocionais na perspectiva do ouvinte. Para Juslin (2013), a ideia subjetiva de um ouvinte não pode ser tratada objetivamente, ou seja, não é possível dizer que o indivíduo esteja errado ao manifestar sua percepção de uma dada emoção. De acordo com esse autor, estudos apontam evidências consistentes que os ouvintes são geralmente coerentes na atribuição de uma dada emoção. Cabe aqui salientar uma diferença entre percepção e comunicação de emoções: enquanto a comunicação de emoções está relacionada à intenção de expressar uma emoção específica com o reconhecimento da mesma pelos ouvintes (Juslin, 2013), o termo percepção de emoções não exige que o receptor entre em concordância sobre a emoção que o intérprete pretende transmitir. Ao considerar que pode existir um nível mínimo de concordância entre diferentes ouvintes no que se refere a uma dada emoção, admite-se que existam processos apreendidos na vivência em uma dada cultura que possibilitam aos indivíduos compartilhar sensações/impressões semelhantes sobre um dado fenômeno musical (Juslin, 2013).

Dentre as emoções comunicadas/percebidas investigadas na literatura destacam-se aquelas denominadas, emoções básicas. De acordo com Prinz (2004), não há um consenso entre os diferentes teóricos a respeito de quais seriam as emoções básicas, bem como sua origem ou formação. Duas diferentes áreas do conhecimento abordam o tema e sustentam perspectivas distintas: a Biologia, que apresenta evidências ao alegar a origem das emoções como produto da seleção natural, de acordo com a teoria da evolução, e a Psicologia, que argumenta que as emoções são socialmente construídas, e, portanto, variam de acordo com as fronteiras culturais.

A teoria mais amplamente aceita pela psicologia evolucionista é aquela de Ekman (1992), que apresenta a origem das emoções a partir da adaptação evolucionista e propõe seis emoções biologicamente básicas, a saber: alegria, tristeza, medo, surpresa, raiva e repulsa. No entanto, diversos outros autores classificaram as emoções humanas em básicas (vide Ortony & Turner, 1990), nas quais, desprezo, vergonha,

ansiedade e amor, por exemplo, passam a ser consideradas também básicas. Shaver, Schwartz e Fraley (2001) sistematizaram as emoções em três níveis: primárias (básicas), secundárias e terciárias. Nessa classificação, são emoções básicas: alegria, surpresa, raiva, tristeza, medo e amor.

Em se tratando de emoções básicas, o amor não apenas foi visto como uma emoção prototípica como também foi aquela que recebeu o maior índice de exemplares típicos de qualquer outra emoção (216 itens), segundo o estudo de Fehr e Russell (1984). Mesmo com tamanhas evidências, o amor foi esquecido e até omitido em algumas listas de Psicologia da Emoção (Ekman & Friesen, 1972; Izard & Izard, 1977; Tomkins, 1984). A conclusão a que chegam os autores é que, de modo geral, esses resultados fornecem uma explicação alternativa ao entendimento do conceito de amor, pois os indivíduos conseguem reconhecê-lo, sem, contudo saber explicitar detalhadamente as características psicológicas necessárias e suficientes para tal atribuição. Kreutz (2000), Lindström (2003) e Juslin e Laukka (2004) em pesquisas que questionavam a ouvintes que emoções a música poderia expressar, dentro de uma lista contendo cerca de 40 emoções, constataram que alegria, tristeza, raiva, medo e amor/ternura foram os estados emocionais mais indicados dentre as listas.

Cabe salientar que essas emoções podem apresentar nuances de significado para um mesmo vocábulo. Na óptica da Psicologia da Música, segundo Juslin e Laukka (2003), a maioria dos teóricos distingue entre amor apaixonado (erotismo) e aquele do companheirismo (ternura) (vide, por exemplo, Hatfield & Rapson, 2000). Alguns pesquisadores sugerem que todos os tipos de amor derivaram, originalmente, do estado emocional, associado ao vínculo criança-cuidador(a) (Panksepp, 1998). Para Juslin e Laukka (2003), o amor reverência é aquele de cunho religioso. A Tabela 1 sistematiza algumas propostas acerca das tipologias de amor a partir dos conceitos de alguns autores do campo da Psicologia da Emoção.

A Tabela 2 ilustra exemplos de estudos envolvendo o amor no escopo de investigação de emoção em música. As pesquisas citadas na Tabela 2 abordam a comunicação ou percepção do amor dentro de um conjunto de estímulos que contemplam também outras emoções. Ao nosso conhecimento, inexistem pesquisas destinadas a investigar exclusivamente a comunicação das tipologias de amor em música.

Sob a perspectiva do intérprete, na construção da performance, intenções expressivas, sob forma de expressão emocional, fazem parte de ideias musicais, mais ou menos conscientes, que o intérprete utiliza em seu plano de performance (Juslin & Timmers, 2010). Outro aspecto

Tabela 1. Tipologias do amor, segundo autores voltados ao campo da Psicologia da Emoção.

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

Tabela 2. Exemplos de pesquisas envolvendo amor e emoção em música

TEMÁTICAS	COMENTÁRIOS	REFERÊNCIA
Abordagens metodológicas e teorias acerca das emoções básicas (incluindo amor/ternura)	Revisão bibliográfica crítica e proposição teórica	Cespedes-Guevara e Eerola, 2018
Evidências menos robustas para as denominadas emoções pró-sociais (amor, compaixão, gratidão e admiração) em qualquer modalidade (auditório, vocal, facial, visual), exceto toque	Revisão bibliográfica crítica sobre expressões não-verbais sobre emoções positivas	Sauter, 2017
Emoções (entre elas, amor) suscitado pela música.	Revisão bibliográfica crítica de métodos psico- e neuroendocrinológicos	Shaeffer, 2017
Percepção de emoções (amor entre outras emoções) em músicas eletrônica, rap, metal, rock e hip hop.	Pesquisa empírica com áudios (N = 30)	Bhatti <i>et al.</i> , 2016
Percepção de emoções (amor, entre outras emoções) inerente às composições	Crianças da escola maternal (N = 15); 5 trechos de composições instrumentais do período clássico	Goycoolea, Levy & Ramírez, 2013

O papel comportamental e motivacional da música: semelhanças estruturais e funcionais de diversos contextos de amor.	Revisão bibliográfica e proposição conceitual	Dissanayake, 2008
O papel da ornamentação na interpretação de emoções (amor, entre outras emoções)	Pesquisa empírica em comunicação emocional: Violinista/flautista/Sonatas de Händel	Timmers & Ashley, 2007
Similaridades entre comunicação de emoções (amor entre outras emoções) em expressão vocal e performance musical	Revisão bibliográfica.	Juslin & Laukka, 2003
O amor entre as emoções mais comuns em música.	Enquetes com estudantes de música (N = 135)	Lindström <i>et al.</i> , 2003
As emoções mais comuns em emoção em música (amor entre outras emoções).	Enquetes com ouvintes não músicos (N = 141)	Juslin & Laukka, 2004
Gestos expressivos nas canções de Schubert	Análise de gravações comerciais de canções de Schubert (áudio)	Leech-Wilkinson, 2006

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

Certos trabalhos na literatura focaram-se na identificação de pistas acústicas que os músicos utilizam para comunicar emoções específicas para os ouvintes (Gabrielsson & Juslin, 1996; Juslin, 1997; Juslin, 2000; Juslin & Madison, 1999; Juslin & Sloboda, 2001). Estes recursos expressivos ou pistas seriam alterações em parâmetros tais como: andamento, estruturas rítmicas, articulação, intensidade, ou seja, todo recurso musical que o intérprete possa manipular de acordo com suas

escolhas pessoais, sem que modifique os elementos estruturais e essenciais da partitura. Juslin (2001), e posteriormente atualizado por Juslin e Timmers (2010), utilizando como base o modelo bidimensional de Russel (1980) sistematizaram, a partir de pesquisas da literatura, os recursos expressivos manipulados por instrumentistas e cantores para comunicar uma dada emoção.

Um aspecto que favorece a comunicação de uma dada emoção é a indicação explícita do caráter na própria obra musical expressa pelo compositor. Camargo Guarnieri é um dos compositores da literatura brasileira que registrou indicações de expressão emocional em suas obras. Ele mesmo (Guarnieri, 1981) declarou: “a minha mensagem musical é emocional, não é conceitual”. Sua obra *Ponteios* (1951–1959), dispostos em cinco cadernos, totalizando 50 peças, pode ser compreendida como um conjunto rico e potencial para o estudo de comunicação de emoções em música.

Em estudos anteriores, investigamos a comunicação de emoções básicas em *Ponteios* de Guarnieri. Monteiro e colaboradores investigaram a comunicação de cinco emoções básicas (tristeza, alegria, raiva, calma e medo/hesitante) expressas em *Ponteios* de Guarnieri em performances públicas (Monteiro & Dos Santos, 2015; Monteiro, Dos Santos & De Bortoli, 2015; Monteiro, Fialkow & Dos Santos, 2015). Rodrigues e Santos estudaram a comunicação de níveis de tristeza em *Ponteios* com indicação dessa emoção perante uma plateia de músicos e diletantes (Rodrigues & Santos, 2018). Em extensão a esses trabalhos anteriores, o presente manuscrito descreve perspectivas interpretativas visando à comunicação de tipologias do amor nas performances de *Ponteios* de Guarnieri, frente a uma população de músicos e diletantes.

Método

Amostra

A amostra foi constituída de estudantes universitários em Música (*M*; $N=50$) e população de diletantes (*D*; $N=50$), correspondendo a todos aqueles participantes que não tinham experiência formal específica em música, mesmo que pudessem ter alguma experiência musical não formal. O Grupo *M* foi constituído de uma população jovem (idade média $25,9 \pm 8,0$ anos), cuja maioria (48 %) cursava bacharelado em Música. O Grupo *D* possuía idade média $37,5 \pm 17,8$ anos (mediana: 33 anos), e dentre esses, 42% dos participantes não tocavam nenhum instrumento, 22% faziam aulas de canto e/ou atividades corais, e 18% tocavam violão. Outros instrumentos praticados foram bateria, guitarra elétrica e piano (4% cada), e ainda órgão eletrônico, violino e flauta doce (2% cada). O intérprete, estudante de mestrado, tinha 23 anos de

idade no momento da coleta, e possuía 10 anos de educação direcionada ao estudo de piano.

Seleção e preparação dos estímulos

Os *Ponteios* N^o 6 (Apaixonado), 9 (Fervoroso) e 48 (Confidencial) foram selecionados para comunicar as tipologias de amor. As principais decisões interpretativas e suas justificativas encontram-se a seguir descritas.

No *Ponteio* n^o 6, os aspectos estruturais e expressivos contidos neste ponteio foram os seguintes: (a) Ambiente tonal (Estrutura A B A' Coda); (b) Andamento rápido (com indicação de colcheia a 132 bpm), com grande variabilidade agógica; os variados agrupamentos rítmicos contidos especialmente na melodia, como por exemplo, as síncopes, as quiálteras (comp. 6, por exemplo) e os efeitos formados por ornamentações (comp. 10–24), parecem trazer uma ideia de movimentação/agitação contínua; (c) Ênfase nos três planos sonoros ritmicamente distintos: melodia incisiva na voz superior, com figurações rítmicas induzindo à declamação (arreatada) em *rubato*; o acompanhamento caracterizado por um plano intermediário ininterruptamente movimentado; e um baixo pedal longo, geralmente formado por intervalos de quintas longas; (d) Manutenção de uma dinâmica basicamente *f* e *ff*, repleta de acentos; chega a um *fff* (comp. 33) e indicações expressivas que enfatizam os efeitos de timbre (*brillante*, comp. 5) e de intensidade (*sonoro*, comp. 35). A Figura 1 ilustra os quatro primeiros compassos do *Ponteio* n^o 6 de Guarnieri.

PONTEIO N^o 6

à Magdalena Tagliaferro

Apaixonado (♩ = 132)



Figura 1. Ponteio n^o6 de Guarnieri, comp. 1-4.

A partir destes aspectos enfatizados na performance genuína foram elencados termos expressivos de êxtase e de desesperado (no sentido de um desespero apaixonado, louco de paixão). A perspectiva de apaixonado nesse ponteio, portanto, foi de uma paixão desesperada e

uma excitação carnal, apesar de não desvirtuar as indicações expressivas ressaltadas por Guarnieri no Ponteio n° 6 (*apaixonado*).

O *Ponteio n° 9*, mais do que qualquer outro dentre os escolhidos, dificilmente poderia ser definido num único termo. Apesar de, como os demais, estar potencialmente situado no amor, esse amor sugeria certa instabilidade. Assim, para o intérprete surgiram dois termos contrastantes como: “com adoração” e “obscura nebulosidade”. Figura 2 ilustra trechos do *Ponteio N° 9*.

PONTEIO N° 9
à Guiomar Nonais Pinto

Fervoroso (♩ = 63)

(a)

(b)

Figura 2. Ponteio n° 9 de Guarnieri: (a) comp. 1-7; (b) comp. 30 a 34.

A interpretação dos aspectos estruturais e expressivos contidos neste ponteio compreenderam: (a) Concepção de estrutura A B Coda (conforme exemplos, das duas primeiras seções, ilustrados na Figura 2; (b) Polifonia irregular. Na seção A (comp. 1-18), há três planos sonoros, sendo um baixo pedal, uma voz intermediária em textura de acompanhamento em *cantilena* e uma intensa melodia na voz superior. Na seção B (comp. 18-43), de imediato, a mesma textura se mantém,

porém com o acréscimo de uma quarta voz (intermediária em registro). No decorrer desta seção, essas vozes tornam-se duplicadas, geralmente em oitavas, em quartas ou em quintas, causando assim uma ampliação do som, soando como o acréscimo de instrumentos em uma orquestra. A seção final (comp. 43-49), ou *coda*, ainda se mantém em quatro partes, e acontece uma ambientação sonora utilizando os elementos iniciais do acompanhamento na escala de tons inteiros; (c) Harmonização complexa, dissonante. Em toda a seção A, o baixo e o acompanhamento se mantêm não tonais, tendo como orientação a escala de tons inteiros. O encontro de todas as vozes em direção a um pólo tonal acontece somente no compasso 18 (Dó M), onde se considerou o fim da primeira seção e o início da segunda. A partir daí, no campo tonal, as tonicizações são frequentes (a cada compasso ou até três vezes por compasso). Além disso, o ambiente sonoro aí contido apresenta uma atmosfera sugerindo colorações, aparentemente influenciadas por Debussy e Ravel. Ocorrem progressões de acordes nos compassos 32-34, o que parece encobrir a atmosfera poética percebida na seção A. Tonicizações se seguem, algumas vezes utilizando cromatismo, até o fim da segunda seção e o início da *coda* final, onde a nebulosidade harmônica retorna, bem como os arpejos hexatônicos que se alternam de maneira ascendente e descendente; (d) Larga variabilidade dinâmica. Na primeira seção, a tensão com que se apresenta a melodia, cuja expressão melódica deve reforçar timbre e ondulações dinâmicas através da articulação, coloca-a em superposição ao acompanhamento em um *pp* linear e constante, que por sua vez cria uma atmosfera nebulosa e obscura. É como se a textura implicasse uma dimensão real (melodia) em contraposição ao sobrenatural e ao etéreo (acompanhamento). Na seção B, onde a peça se desenvolve, há uma larga jornada desde o *pp* até o *ff*, sendo essa indicação dinâmica o mais forte contraste presente nessa obra; (e) Andamento lento (com indicação de semínima a 63 bpm) e meditativo, que, reforçado com a articulação das linhas em *legato* e o auxílio do pedal, enfatizam frases longas. Nesse contexto, uma diversidade de padrões rítmicos é apresentada, sendo mais facilmente reconhecida na primeira seção; na segunda, a inconstância na figuração rítmica é predominante, além das constantes mudanças de compasso.

Os termos “com adoração” e “obscura nebulosidade” são decorrências desses quatro principais aspectos mencionados (polifonia, harmonia, dinâmica e andamento). O andamento lento, a dinâmica em pianíssimo, os arpejos dissonantes e hexatônicos criam um ambiente nebuloso, obscuro, misterioso. Ao mesmo tempo, para o intérprete, há uma atmosfera longínqua, sobrenatural, em detrimento de uma melo-

dia densa, palpável, real, que por sua vez remete a uma certa atmosfera de adoração, à distância entre o divino e o humano. A melodia soa como a poesia de um adorador que não vê, mas sente o poder de seu deus. Essa adoração choca com o contraste que se sobrevêm na segunda seção (comp. 32–34), onde se observa o conflito interno até então controlado pelo indivíduo: entre a carne e o espírito, entre profano e sagrado. Portanto, para o intérprete, o fervoroso indicado por Guarnieri pode tanto sugerir a devoção de um fiel religioso, bem como um diferente fervor interno do indivíduo, primeiramente retido e em seguida aflorado com ardor e êxtase (seções A e B).

Para o *Ponteio n° 48*, os seguintes termos foram cogitados pelo intérprete: “empatia”, “compaixão”, “desesperança”, “dolorido” e “suspirante”. Os aspectos estruturais e expressivos contidos neste ponteio compreendem: (a) Estrutura A B A’ *Coda*, com andamento lento (com indicação de semínima a 60 bpm), contendo várias indicações de *rallentando* (comp. 7–9, 15–16, 20, 23–25) e também *fermata* (22 e 27); (b) Pólo tonal em Dó # m, contendo muitas tonicizações, das quais a mais evidente é aquela do comp. 20, onde ocorre uma inesperada passagem para o tom homônimo da relativa (Mi m); (c) Harmonização complexa, contendo dissonâncias construídas a partir de sequências cromáticas e também escalas provindas das tonicizações; algumas dessas dissonâncias aparecem em longas esperas por resolução. Notável presença de passagens com dominantes secundárias, propagadas segundo o ciclo das 5^{as}, intensificando o efeito de ampliação do espectro acústico (comp. n° 6, por exemplo); (d) Larga variabilidade dinâmica (desde *pp* a *f*), com uma forte presença de ondulações (indicadas de *crescendo* e *diminuendo*) que acompanham as linhas melódicas (sempre em *legato*) por toda a peça, e também uma indicação de *crescendo sempre* a partir do compasso 10. No compasso 20, no momento da tonicização homônima, um súbito *piano*, reforça a ideia de desesperança, segundo concepção do intérprete; (e) Textura polifônica em quatro vozes independentes que dialogam entre si, algumas vezes por meio de cruzamento de vozes (Figura 3). Esta textura foi o que mais caracterizou o confidencial e a empatia, principalmente devido à ideia de uma íntima e triste conversa (reforçada pela dinâmica e harmonia tonal).

PONTEIO Nº 48



Figura 3. Ponteio nº 48 de Guarnieri, comp. 1-6.

Tendo em vista o princípio deontológico, frente às tradições das Práticas Interpretativas, de se levar em conta as indicações expressivas do compositor, ou seja, apaixonado, fervoroso e confidencial, considerou-se que os termos escolhidos não descaracterizam a ideia original do compositor. Assim, o intérprete incorporou para cada um dos três ponteios, os seguintes termos: *Ponteio nº 6*: Desesperado; *Ponteio nº 9*: Assombrado e *Ponteio nº 48*: Empatia/compaixão. Esses termos foram selecionados a partir da lista de protótipos de Shaver e colaboradores (1987). Embora as intenções preliminares da interpretação dos *Ponteios* estivessem totalmente intrínsecas ao amor como protótipo de muitos tipos desta emoção, o processo de construção da performance e de pensamento sobre o contexto de cada peça inclinaram o intérprete a assumir também acepções distanciadas de qualquer tipo de amor: as emoções desesperado e assombrado. No entanto, cabe aqui salientar a questão de combinação/mistura de emoções (*emotion blends*) consideradas na literatura (Ekman et al., 1982b; Shaver et al. 1987;). No caso do desesperado, que segundo Shaver e colaboradores é uma emoção atada à categoria de tristeza, a relação com o amor está ligada aos seus aspectos de paixão, desejo e excitação, ou seja, um amor desesperado. Já o nebuloso descrito para o *Ponteio nº 9* não constava na lista de Shaver e colaboradores (1987), e, portanto, o termo assombrado, que por sua vez está ligado à categoria medo, foi empregado para caracterizar a atmosfera etérea e misteriosa do início da peça, fazendo referência a um medo do desconhecido. A relação com o amor a partir desse termo assombrado envolve somente a sua relação com a expressão adoração, considerando a adoração a algo invisível ou sobrenatural, o que pode sugerir referências a mistérios, enigmas e mesmo ocultismo. Ou seja,

o nebuloso (ou assombrado) estaria associado ao amor fervoroso associado ao significado de devoção.

Os estímulos foram registrados em áudio no gravador digital *Zoom H5* (versão *wave*). O recorte e manipulação das gravações foi utilizado no programa *Sony Sound Forge Audio Studio Pro 10.0*, visando obter duas versões de uma mesma gravação: genuína e manipulada. Essa manipulação, fundamentada em exemplos na literatura (Gabrielsson; Juslin, 1996; Juslin, 1997; Juslin, 2000; Juslin; Madison, 1999; Juslin; Sloboda, 2001), foi realizada a fim de poder haver a comparação entre duas versões, sem acarretar em potencial exaustão ou mesmo falta de atenção dos ouvintes para as tarefas solicitadas.

Assim, para o recorte manipulado (Versão 2) escolheu-se entre diminuir ou aumentar o andamento genuíno, visando não fugir demasiadamente do texto musical. Considerando o andamento original como 100 %, adotou-se o procedimento de ajuste gradativo por experimento de aumento ou diminuição do andamento médio (20,8 % a partir de cada performance genuína, uma vez que o programa delimita faixas pré-estabelecidas ao processar as transformações). A Tabela 3 apresenta os dados de andamento e número de compassos dos trechos genuíno [Versão 1] e manipulado [Versão 2]. Essa segunda versão da peça, manipulada, passou também por recortes e finalizações em *decrescendo molto*, tendo em vista que a finalidade da representação do estímulo seria de oportunizar aos ouvintes experimentar uma sutil diferença num andamento global. Em outras palavras, com um andamento um pouco mais rápido ou um pouco mais lento, dar-se-ia mais oportunidade aos ouvintes de encontrar uma versão mais apropriada a sua percepção para os termos optados.

Tabela 3. Número de compassos e andamento dos recortes empregados como estímulos, a saber, a Versão 1 (genuína) e a Versão 2 (manipulada).

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

* Colcheia (bpm); ** Semínima

De acordo com a Tabela 3, verifica-se que o andamento do *Ponteio n° 6* foi reduzido na versão manipulada. Para este ponteio, que já teria um andamento rápido (e caráter enérgico) optou-se em manipulá-lo a um andamento ligeiramente mais lento, mas que ainda pudesse comunicar o apaixonado e o desesperado. Em contrapartida, para o *Ponteio N° 9*, sendo, pelo menos em sua seção inicial, bastante

lento, optamos por manipulá-lo a um andamento mais rápido, mas que ainda fosse possível comunicar o fervoroso e o assombrado. Por fim, para o *Ponteio N° 48*, que também teria um andamento moderadamente lento, optamos por manipulá-lo a um andamento ainda mais lento.

Coleta de dados

A coleta de dados foi realizada ao longo de três semanas, e constituiu-se de uma amostra por conveniência, por adesão voluntária no momento de participação. Em função da necessidade de se encontrar o maior número possível de participantes, as coletas ocorreram tanto de maneira coletiva como em situações individuais. Considerou-se que tal procedimento não tenha afetado os resultados, tendo em vista tratar-se sempre do mesmo estímulo (embora as ordens de apresentação fossem randomicamente variadas, para não viciar a amostra, no sentido de evitar tendenciosidades na apresentação dos estímulos em uma dada ordem pré-estabelecida).

Os procedimentos de coleta de dados contaram, em cada sessão, com as seguintes etapas: (i) Explicação do questionário; (ii) Calibração da amostra e (iii) Experimento de escolha forçada sobre estímulos propostos e preenchimento do questionário.

Ao início de cada coleta, procedeu-se inicialmente à leitura dos procedimentos de coleta: sequências entre estímulos e preenchimento do questionário, deixando-os à vontade para fazer perguntas sobre o conteúdo ou a forma do preenchimento. Foi ainda deixado explícito que não havia escolhas certas ou erradas, pois o fundamental eram as percepções e escolhas dos participantes, uma vez que se estava estudando a potencialidade de comunicação emocional entre intérprete e ouvintes. A coleta foi precedida de uma etapa de calibração.

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

visou à familiarização dos participantes com as tarefas solicitadas (e, no caso da população de diletantes (*D*), familiarizar-se com os termos estruturais e expressivos), e mostrou-se de certa forma eficiente para aclarar eventuais dúvidas, e mesmo estimular os participantes para a fase subsequente de coleta de dados.

O questionário de coleta de dados contemplou: (i) Dados biográficos para preenchimento de dados informativos relativos à caracterização do perfil da amostra em termos formação específica na área de Música (ou não), assim como informação sobre idade, sexo, nível de escolaridade e tipo de formação e/ou atuação profissional e (ii) Questões 1-3 para cada um três ponteios: (a) seleção de dois termos associados à versão escutada (escolha forçada); (b) escolha da melhor versão interpretativa (Versão 1 e Versão 2) e (c) atribuição dos aspectos estruturais e expressivos responsáveis pelas emoções percebidas.

Esses termos contemplavam a indicação expressiva indicada por Guarnieri e o termo escolhido pelo intérprete a partir da tipologia das emoções básicas proposta pela Teoria dos Protótipos de Shaver e colaboradores (1987). Três termos suplementares foram escolhidos a partir desta teoria visando fornecer opções que negassem os termos almejados pelo intérprete e/ou pelo compositor. A Figura 4 ilustra a grade de nove termos resultantes empregados na coleta.

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

Figura 4. Conjunto de termos constantes nos questionários de coleta empregados nas sessões de estímulo.

Tratamento de dados

O tratamento dos dados envolveu a tabulação dos dados, separadamente para as duas populações (*M* e *D*). Os dados foram organizados por Ponteiio, em termos de incidências sobre cada uma das nove opções de emoções e/ou das onze opções de parâmetros de expressão. Os dados foram discutidos por análise estatística descritiva (SPSS 20 IBM).

Resultados e discussões

Com relação ao *Ponteio n° 6* (Apaixonado), as principais escolhas de emoções dentre o grupo *M* foram: Fervoroso (26), Apaixonado (24) e Desesperado (16). Dentre o grupo *D*, as principais escolhas para o *Ponteio n° 6* foram: Fervoroso (27), Apaixonado (19), Desesperado (15) e Esperançoso (12) (Figura 5). Assim, os resultados indicam que ambas as populações apontaram haver comunicação das emoções pretendidas (sejam as do compositor, sejam as do intérprete), tendo em vista que as mesmas emoções foram escolhidas em um e outro grupo, e com a mesma ordem de incidências. De certa maneira, esses resultados apontam que o amor apaixonado descrito na literatura (vide Juslin & Laukka, 2003, por exemplo) configura-se como uma tipologia dessa emoção acessível a ser comunicada aos ouvintes, embora pareça ter havido certa confusão terminológica em relação ao Fervoroso no presente contexto.

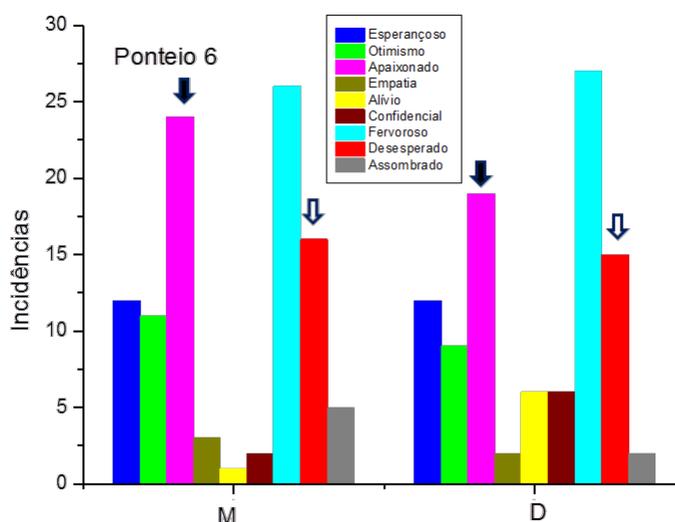


Figura 5. Incidências das emoções atribuídas por *M* (N=50) e *D* (N=50) às performances do *Ponteio n° 6* de Guarnieri. As setas preenchidas (escuras) indicam a emoção expressa pelo compositor e aquelas não preenchidas (claras), pelo intérprete.

De acordo com a Figura 5, em ambos os grupos, a emoção que melhor identificou o *Ponteio n° 6* foi Fervoroso, correspondendo a 52% dos ouvintes do grupo *M* e 54% do grupo *D*. De acordo com os dicionários de língua portuguesa *Aurélio* (1975) e *Michaelis* (1999), a palavra fervoroso pode se aplicar a dois sentidos: (i) Que revela grande fervor e devoção religiosa, que é extremamente piedoso, zeloso e dedicado; (ii) Ardente, caloroso, entusiasta. Da mesma forma, a palavra fervor, que é o substantivo que possui por qualidade o termo fervoroso, aparece em dois aspectos: (i) Manifestação de grande fé e devoção; Zelo ardente em exercícios de piedade e caridade; (ii) Manifestação de

grande entusiasmo e exaltação; calor veemente, ardência, energia e paixão; agitação ativa e contínua. Assim, nessa população investigada (grupos *M* e *D*), o caráter emocional fervoroso percebido no Ponteio nº 6 parece ter sido associado ao sentido ligado à ideia de paixão, calor ardente, entusiasmo e, talvez, luxúria.

A Tabela 4 apresenta o percentual de escolha entre as duas versões apresentadas aos ouvintes, considerando apenas os participantes que optaram por Fervoroso, Apaixonado e Desesperado.

Tabela 4. Percentual de ouvintes que optaram pela Versão 1 ou Versão 2 na atribuição das emoções mais incidentes no Ponteio nº 6 de Guarnieri.

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

Conforme se observa na Tabela 4, a proposição de duas opções de performances do *Ponteio nº 6* (genuína e manipulada) teve um efeito distinto em cada uma das três emoções escolhidas pelos ouvintes. Com relação à escolha de Fervoroso, para o grupo *M*, não houve opção de consenso, pois 12 indivíduos optaram pela interpretação genuína, enquanto que outros 14 preferiram a versão manipulada. Já para o grupo *D*, os números indicaram que 17 ouvintes preferiram a versão genuína (mais rápida), e apenas 9 ouvintes, a manipulada, o que contribui com a suposição de que para essa população a concepção de fervoroso está ligada a ardor e energia. Já o termo Apaixonado demonstrou equilíbrio entre as escolhas das duas versões. Em outras palavras, tanto uma versão como a outra pôde comunicar tal emoção. No caso de *D*, a taxa para cada grupo foi de 50%. No caso de *M*, a versão genuína foi escolhida por apenas dois indivíduos a mais que a manipulada. Já a emoção de Desesperado mostrou-se bastante interessante em se tratando das escolhas das versões, considerando as incidências de um e de outro grupo. O grupo *M* percebeu o desesperado muito mais na versão genuína, enquanto para *D* opção foi a manipulada (versão mais lenta). Em outras palavras, para o grupo *M*, o aspecto da velocidade parece ser vital para que o caráter da peça seja considerado desesperado; e esse andamento em questão é um andamento rápido, contemplado na versão genuína do *Ponteio nº 6*. Para os *D*, singularmente, o andamento mais lento foi considerado aquele que mais transmitiu desespero. Esse resultado, um tanto surpreendente, precisaria ser ainda investigado em pesquisas futuras.

Em termos estruturais e expressivos, para a população *M*, enquanto melodia e agógica foram os parâmetros mais escolhidos para caracterizar o Apaixonado, a dinâmica, o andamento e a articulação foram aqueles mais salientes para aqueles que optaram por Fervoroso. Provavelmente, a concepção do intérprete de dinâmica entre *forte*, *fortíssimo* e *forte-fortíssimo*, com o andamento rápido e a articulação em *legato* (de frases em textura densas, apesar de essencialmente melódicas) foram comunicadas a esse grupo de ouvintes. Dessa forma, o *amor fervoroso* aí percebido seria aquele de paixão, de entusiasmo, de calor veemente, enérgico, ardente, turbulento e agitado. Para a população *D*, a melodia foi o parâmetro que mais se salientou na escolha da opção Apaixonado (13 incidências). Já para Fervoroso, houve maior saliência na escolha do andamento (17 incidências), seguido de articulação e dinâmica (com 13 incidências cada). Em suma, o que mais ficou em evidência no *Ponteio nº 6*, para os dois grupos de ouvintes, foi a dinâmica, seguida do andamento, da articulação, da melodia e da agógica. Uma discussão mais completa dos resultados pode ser obtida em De Abreu (2017).

A Figura 6 apresenta os dados de incidência referentes à percepção dos ouvintes, Músicos (*M*) e Dilettantes (*D*), das performances do *Ponteio nº 9* (Fervoroso) de Guarnieri.

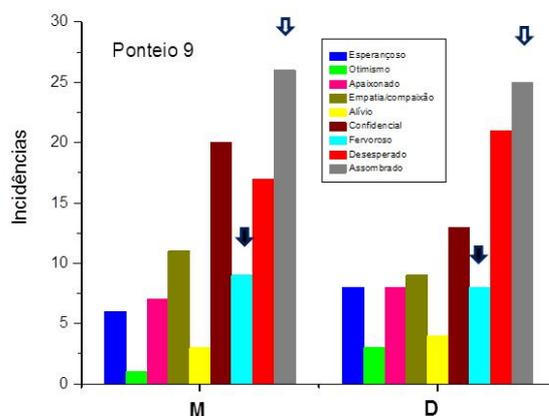


Figura 6. Incidências das emoções atribuídas por *M* (N=50) e *D* (N=50) às performances do *Ponteio nº 9* de Guarnieri. As setas preenchidas (escuras) indicam a emoção expressa pelo compositor e aquelas não preenchidas (claras), pelo intérprete.

De acordo com a Figura 6, as principais escolhas de emoções dentro o grupo *M* para este ponteio foram Assombrado (26 incidências), Confidencial (20 incidências) e Desesperado (17 incidências). Dentre o grupo *D* (Figura 16), as principais escolhas para o *Ponteio nº 6* foram Assombrado (25 incidências), Desesperado (21 incidências) e Confidencial (13 incidências). Assim, os resultados indicam que houve consenso entre os grupos na comunicação de certas emoções, tendo em

vista que as mesmas emoções foram aí salientes. A Figura 6 também aponta que Fervoroso apresentou baixa incidência, para *M* e *D*. Esse resultado parece confirmar que, para a população investigada (seja *M* e/ou *D*), parece ter havido associação ao sentido de ardente, caloroso, e não devoto, e, talvez por esta razão, os ouvintes não indicarem tal termo. Como se pode ainda notar na Figura 6, em ambos os grupos a emoção que melhor identificou o *Ponteio n° 9* foi Assombrado, correspondendo a 52% dos ouvintes do grupo *M* e 50% do grupo *D*.

A Tabela 5 apresenta o percentual de escolha entre as duas versões apresentadas aos ouvintes (relativo ao *Ponteio n° 9*), considerando apenas os participantes que optaram por Confidencial, Desesperado, Fervoroso e Assombrado.

Tabela 5. Percentual de ouvintes que optaram pela Versão 1 ou Versão 2 na atribuição das emoções mais incidentes no *Ponteio n° 9* de Guarnieri.

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

70

Conforme se observa na Tabela 5, a proposição de duas opções de performances do *Ponteio n° 9* (genuína e manipulada) teve um efeito distinto em cada uma dessas quatro indicações. Com relação à escolha da emoção Assombrado, houve um maior consenso, especialmente no grupo *D*, pela escolha da versão genuína, enquanto em *M*, essa diferença entre as escolhas praticamente não existiu. Em relação à opção pelo Confidencial, o grupo *M* demonstrou tendência pela versão genuína (referente a 14 entre os 20 respondentes). Já para o grupo *D*, não houve opção de consenso, pois o número de incidências entre as duas performances foi idêntico. O termo Desesperado demonstrou equilíbrio entre as escolhas das duas versões. Em outras palavras, tanto uma versão como outra pôde comunicar tal emoção.

Para o intérprete, para a comunicação tanto de Ferveroso como Assombrado, foram relevantes: o desenho e o timbre melódico, a larga variação dinâmica entre seções e a valorização da harmonia dissonante e reverberante do acompanhamento (larga ressonância com a utilização de um pedal longo, o andamento lento e o ritmo leve, sem muitos rastros de marcações).

Com relação aos parâmetros estruturais, há grande consenso entre os parâmetros escolhidos nas três opções mais incidentes, a saber, Confidencial, Desesperado e Assombrado. Pode-se notar que para

cada uma dessas emoções, os aspectos mais relevantes à percepção dos ouvintes foram melodia, andamento e dinâmica. Apenas a ordem do número de incidências entre esses parâmetros é que foi distinta para cada termo emocional (vide detalhamento em De Abreu (2017)). A concepção do intérprete, considerando especialmente o desenho e o timbre melódico, ao lado da articulação em *legato*, a larga variação dinâmica, tanto entre planos simultâneos como entre seções da obra, e a densidade das dissonâncias harmônicas, foram comunicados aos ouvintes de *M*.

Para a população *D*, novamente a melodia, o andamento e a dinâmica foram os parâmetros que mais se salientaram para a escolha das opções Confidencial, Desesperado e Assombrado. Apesar de o andamento e a dinâmica terem sido novamente bastante incidentes, vê-se em lugar da melodia (como no caso das principais emoções) o ritmo como o aspecto mais influente à escolha de Fervoroso. A concepção do intérprete, considerando especialmente o desenho e o timbre melódico, e a larga variação dinâmica, tanto entre planos simultâneos como entre seções da obra, foram comunicados aos ouvintes de *D*. Todavia, o ritmo leve, sem muitos rastros de marcações, conforme intenção do intérprete, aparentemente não foi tão bem comunicado ao grupo *D*, que se considerou o ritmo como aspecto mais influente da emoção Fervoroso.

Em geral, o que mais ressaltou no *Ponteio n° 9* para ambos os grupos de ouvintes nessas emoções indicadas foi a melodia, seguida da dinâmica e do andamento. Portanto, considerando as baixas incidências para Fervoroso em ambos os grupos, em análise com os aspectos mais relevantes das principais emoções, isto é, que poderiam corroborar para a compreensão de seu sentido espiritual e etéreo, conclui-se que o *amor fervoroso* aí foi novamente compreendido como o fervoroso de paixão, de calor veemente, de entusiasmo, agitado, ardente, enérgico (vide De Abreu, 2017).

A Figura 7 apresenta os dados de incidência referentes à percepção dos ouvintes, *M* e *D* das performances do *Ponteio n° 48* (Confidencial) de Guarnieri. De acordo com a Figura 7, as principais escolhas de emoções dentre o grupo *M* para esse ponteio foram Apaixonado (20), Esperançoso (19) e Confidencial (16). Dentre o grupo *D* (Figura 19), as principais escolhas para o *Ponteio n° 48* foram Esperançoso (25), Alívio (17) e Empatia (16). Sendo assim, o *Ponteio n° 48* foi relativamente mais comunicado a *M* do que a *D*. Assim, os resultados indicam que não houve comunicação de emoção segundo expectativa do intérprete.

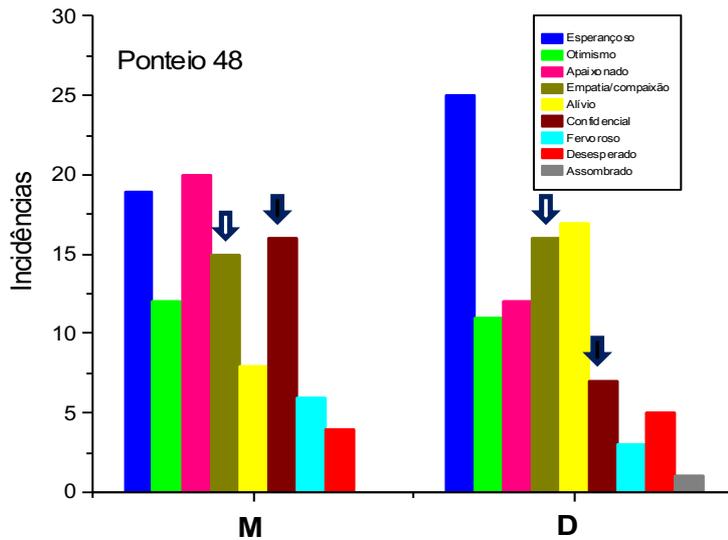


Figura 7. Incidências das emoções atribuídas por M (N=50) e D (Diletantes; N=50) às performances do *Ponteio nº 48* de Guarnieri. As setas preenchidas (escuras) indicam a emoção expressa pelo compositor e aquelas não preenchidas (claras), pelo intérprete.

A Tabela 6 apresenta o percentual de escolha entre as duas versões apresentadas aos ouvintes de M e D, considerando apenas os participantes que optaram por Esperançoso, Apaixonado, Empatia e Confidencial.

Tabela 6. Percentual de ouvintes que optaram pela Versão 1 ou Versão 2 na atribuição das emoções mais incidentes no *Ponteio nº 48* de Guarnieri.

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

Conforme se observa na Tabela 6, a proposição de duas opções de performances do *Ponteio nº 6* (genuína e manipulada) teve um efeito distinto em cada uma das quatro emoções escolhidas pelos ouvintes de M. Percebe-se que houve consenso entre os participantes a respeito de uma ou outra versão. Com relação às escolhas de Esperançoso, Apaixonado e Confidencial, os resultados indicaram que a versão ge-

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

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

Em termos de escolhas de parâmetros estruturais e expressivos, houve grande consenso entre os parâmetros escolhidos nas três opções mais incidentes (Esperançoso, Empatia e Confidencial) entre os Músicos. Os aspectos mais relevantes à percepção dos ouvintes foram melodia, andamento e dinâmica. Apenas a ordem do número de incidências entre esses parâmetros é que foi distinto para cada termo emocional. Para a população *D*, melodia e o andamento foram os parâmetros mais salientes em comum nas escolhas das quatro opções listadas. Apenas a ordem do número de incidências entre esses parâmetros é que foi distinto para cada termo emocional. Ao se comparar o resultado dos dois grupos de ouvintes, percebe-se que para Esperançoso, a melodia, o andamento e a dinâmica foram os aspectos mais relevantes na escolha desta emoção. Considerado agora as demais opções, vemos que a melodia e o andamento são aspectos bastante incidentes em comum a todas. A concepção do intérprete, considerando especialmente o andamento, o *rubato* e a dinâmica foram comunicados aos ouvintes de *M*. Entretanto, pouco se percebeu do aspecto da polifonia. Talvez a principal razão seja a ausência maiores incidências das emoções propostas (Confidencial e Empatia).

Considerações finais

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

Em se tratando das tipologias adicionadas às indicações do compositor (desesperado, assombrado e empatia), foi interessante observar que, destas três indicações (para o intérprete), duas delas foram comunicadas, a saber, desesperado e assombrado. Estes termos po-

dem ter sido melhor percebidos, talvez, pelos ouvintes através da atmosfera musical, do ambiente evocado pela organização estrutural e expressiva dos aspectos musicais. Por outro lado, o termo empatia/compaixão no *Ponteio n° 48*, na concepção do intérprete deveria ser de valorizar o contraponto. No entanto, isso não pareceu ser o foco de atenção em ambos os grupos investigados.

Ao analisar o grau de pertinência de tipologias de amor como possibilidades de comunicação dos *Ponteios* estudados, conclui-se que para dois *Ponteios* dentre os três investigados, essas tipologias foram bastante pertinentes. Nesse sentido, foi importante ressaltar a problemática de significados distintos que podem ser sugeridos para a indicação de fervoroso. Esse termo foi adequado mais para o *Ponteio n° 6* (Apaixonado) que para a sugestão expressiva no *Ponteio n° 9* em ambos os grupos. Isso aponta que a questão semântica, embora importante, acaba limitando a comunicação do potencial expressivo e emocional da obra musical.

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

Agradecimentos. A. L. S. A agradece a CAPES pela bolsa concedida. R. A. T. S. agradece ao CNPq pelo financiamento (Projeto Universal 409012/2016-5).

Referências

- Bhatti, A. M., Majid, M., Anwar, S. M. & Khan, B. (2016). Human emotion recognition and analysis in response to audio music using brain signals. *Computers in human behavior*, 65, 267–275.
- Cespedes-Guevara, J., & Eerola, T. (2018). Music communicates affects, no basic emotion – A constructionist account of attribution of emotional meanings to music. *Frontiers in Psychology*, 9, artigo 215, 1–19.
- De Abreu, A. L. S. (2017). *Perspectivas do amor em três Ponteios de Camargo Guarnieri: um estudo sobre comunicação de emoção*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Dissanayke, E. (2008). *If Music is the Food of Love, What About Survival and Reproductive Success?* *MusicaeScientiae Special Issue*, 12, 169–195.
- Ekman, P. (1982). *Methods for measuring facial action*. In K. R. Scherer, & P. Ekman (Eds.), *Handbook of methods in nonverbal behavior research* (pp. 45–135). New York : Cambridge University Press.
- Ekman, P. (1992). *An argument for basics emotions*. *Cognition & Emotion*, 6, 169–200.
- Ekman, P; Friesen, W. V. (1972). Hand Movements. *Journal of Communication*, 22, 353–374.
- Fehr, B., & Russell, J. A. (1984). Concept of emotion viewed from a prototype perspective. *Journal of Experimental Psychology*, 113, 464–486.
- Fromm, E. (1956). *The art of loving*. New York : Harper & Row.
- 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, 68–91.
- Gabrielsson, A., & Lindstrom, E. (2010). The role of structure in the musical expression of emotions. In P. N. Sloboda, & J. A. Sloboda (Eds.). *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (pp. 367–400); New York, NY: Oxford University Press.
- Goycoolea, M.; Levy, R.; Ramirez, C. (2013). Are the emotional perceptions of those listening to classical music inherent in the composition or acquired by the listeners? *Acta OtoLaryngologica*, 133, 390–393.
- Guarnieri, C. (1981). *Meio século de nacionalismo*. Caderno de Música, 7, 8–11.
- Hatfield, E., & Rapson, R. L. (2000). *Love*. In W. E. Craighead, & C. B. Nemeroff (Eds.). *The concise Corsini encyclopedia of psychology and behavioral science* (pp. 898–901). New York: John Wiley & Sons.
- Hatfield, E., & Walster, G. W. (1978). *A New Look at Love*. Lantham, MA: University Press of America.
- Izard, B. S., & Izard, C. E. (1977). Play Is the Thing That Brings it all together emotion. *Neuroscience and Behavioral Physiology*, 16, 2015–2019.
- Juslin, P. N. (1997). Emotional communication in music performance: a functionalist perspective and some data. *Music Perception*, 14, 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*, 26, 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. 309-307). Oxford University press: Oxford.
- Juslin, P. N. (2013) What does music express? Basic emotions and beyond. *Frontiers in Psychology*, 4, article 596, 1-13.
- Juslin, P. N. (2003) *Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code?* *Psychology Bulletin*, 129, 770-814.
- Juslin, P. N. (2004). *Expression, perception, and induction of musical emotions: a review and a questionnaire study of everyday listening.* *Journal of New Music Research*, 33, 217-238.
- Juslin P. N., & Madison G. (1999). *The role of timing patterns in recognition of emotional expression from musical performance.* *Music Perception*, 17, 197-221.
- Juslin, P. N., & Sloboda, J. A. (2001). (Eds.) *Music and Emotion Theory, research and applications*, p. 3-12. New York, NY: Oxford University press.
- Juslin, P. N., & Timmers, R. (2010). *Expression and communication of emotion in music performance.* In P. N. Sloboda, & J. A. Sloboda (Eds.). *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (pp. 453-489), New York, NY: Oxford University Press.
- Kemper, T. D. (1978). *A social interactional theory of emotions*, New York: Wiley.
- Kreutz, G. (2000). *Basic emotions in music.* In C. Woods, G. Luck, R. Brochard, F. Seddon, & J. A. Sloboda (Eds.) *Proceedings of the Sixth International Conference on Music Perception and Cognition*, Keele University, UK.
- Lee, J. A. (1977). A typology of styles of loving. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 3, 173-182.
- Leech-Wilkinson, D. (2006). Expressive gestures in Schubert singing on record. *Nordisk Estetisk Tidskrift*, 33/34, 50-70.
- Lindström, E. (2003). The contribution of immanent and performed accents to emotional expression in short tone sequences. *Journal of New Music Research*, 32, 269-280.
- Lisboa, C. A. (2008). *A importância do intérprete e a percepção do ouvinte: um estudo das emoções em música a partir da obra Piano Piece de Jamily Oliveira.* Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, 2008.
- Maslow, A. H. (1955). Deficiency motivation and growth motivation. In M. R. Jones (Ed.) *Nebraska symposium on motivation* (pp. 1-30). Lincoln: University of Nebraska.

- Monteiro, H. K., Fialkow, N., & Dos Santos, R. A. T. (2015). Comunicação de emoções básicas em Ponteios de Camargo Guarnieri em performances ao vivo. *Opus*, 21, 1, 43–68.
- Monteiro, H. K., & Dos Santos, R. A. T. (2015). Reconhecimento de emoções básicas em Ponteios de Guarnieri. *Revista Hodie*, 15, 8–24.
- Monteiro, H. K., Dos Santos, R. A. T., & De Bortoli, A. (2015). A percepção de emoções básicas sob a ótica da Teoria de Valência Contrastante. *Percepta*, 3, 39–60.
- Ortony, A., & Turner, T. J. (1990). What's basic about basic emotions? *Psychological Review*, 97, 315–331.
- Panksepp, J. (1998). *Affective Neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions*. Oxford: Oxford University Press.
- Prinz, J. (2004). *Which emotions are basic? Emotion, Evolution, and Rationality*. Oxford University Press: Oxford.
- Reybrouck, M., Eerola, T., & Podlipniak, P. (Eds.) (2018). *Music and the Functions of the Brain: Arousal, Emotions, and Pleasure*. Lausanne: Frontiers Media.
- Rodrigues, R.; Dos Santos, R. A. T. (2018). Discernment of Shades of Sadness in Guarnieri's Ponteios: An Interpreter Perspective. *Per Musi*, 2018, 1–25.
- Russell, J. A. (1980). A circumplex model of affect. *Journal of personality and social psychology*, 39, 1161–1178.
- Sauter, D. A. (2017). The nonverbal communication of positive emotions: An emotion family approach. *Emotion Review*, 9, 222–234.
- Shaefer, H.-E. (2017). Music-evoked emotions – current studies. *Frontiers on Neuroscience*, 11, article 600, 1–27.
- Shaver, P. R., Schwartz, J., Kirson, D., & O'connor, C. (1987). Emotional Knowledge: Further Exploration of a Prototype Approach. In G. Parrott (Eds.) *Emotions in Social Psychology: Essential Readings* (pp. 26–56). Psychology Press: Philadelphia,
- Shaver, P. R., Murdaya, U., & Fraley, R. C. (2001). Structure of the Indonesian emotion lexicon. *Asian Journal of Social Psychology*, 4, 201–224.
- Sternberg, R. J. (1986). A triangular theory of love. *Psychological Review*, 93, 119–135.
- Timmers, R., & Ashley, R. (2007). *Emotional ornamentation in performances of a Handel sonata*. *Music Perception*, 25, 117–134.
- Tomkins, S. (1984). Affect theory. In: K. R. Scherer, & P. Ekman, P. (Eds.) *Approaches to emotion* (pp. 163–195). Hillsdale, NJ: Erlbaum.