

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Natália Fonseca Pacheco

**Cantor lírico: conceituação e caracterização da
expressividade**

MESTRADO EM FONOAUDIOLOGIA

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Natália Fonseca Pacheco

**Cantor lírico: conceituação e caracterização da
expressividade**

MESTRADO EM FONOAUDIOLOGIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora
como exigência parcial para obtenção do título de
MESTRE no Programa de Estudos Pós-graduados
em Fonoaudiologia da Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo, sob a orientação da Profa.
Dra. Marta Assumpção de Andrada e Silva.

SÃO PAULO

2009

Banca Examinadora

Profa. Dra. _____

Profa. Dra. _____

Profa. Dra. _____

Dedico a meus filhos, Ícaro e Igor, tão amados, aos meus pais, Penha e Marzinho, pelo precioso apoio e ao Eder, pela afetuosa presença em minha vida.

AGRADECIMENTOS

À profa. Dra. Marta Assumpção de Andrada e Silva, pelas preciosas orientações e dedicação, mesmo com a distância física e muitas vezes correndo contra o tempo.

À profa. Léslie Piccolotto e a todos os professores do PEPG em Fonoaudiologia da PUC-SP, Regina Freire, Sílvia Friedman, Luiz Augusto de Paula Souza e Cláudia Cunha, pelo exemplo de amor à pesquisa, ao magistério e à Fonoaudiologia.

Ao Ênio Lopes de Mello, pela sugestão do tema e pela preciosa colaboração.

À Virgínia, sempre paciente e prestativa, pela constante ajuda.

A todas as colegas fonoaudiólogas, pelo incentivo.

À profa. Dra. Martha Herr e à profa. Sandra Pela por todas as observações e sugestões feitas a este trabalho na qualificação.

Aos cantores líricos, sujeitos desta pesquisa, pela imprescindível participação.

À Marisa Simões, grande amiga e exemplo de amor e dedicação ao canto lírico.

À CAPES pelo auxílio e incentivo à pesquisa.

Ao Palácio das Artes, pela concessão da licença para que eu pudesse frequentar este Mestrado, à Celme, ao Maestro Afrânio Lacerda e a todos os amigos do Coral Lírico de Minas Gerais que colaboraram com tanta boa vontade.

RESUMO

Pacheco, NF. Cantor lírico: conceituação e caracterização da expressividade.

[Dissertação de Mestrado, PUC/SP, 2009]

INTRODUÇÃO: um dos ramos de atuação da Fonoaudiologia é o aprimoramento da voz profissional e a expressividade é um dos focos desse trabalho. Por outro lado, as pesquisas têm abordado primordialmente a voz falada e poucos trabalhos estudam a questão da expressividade no canto. **OBJETIVO:** analisar a conceituação e a caracterização da expressividade segundo o cantor lírico. **MÉTODO:** como método entrevistou-se 40 cantores líricos, acima de 21 anos e com mais de três anos de atuação profissional. O instrumento de coleta de dados foi um questionário semi-aberto, elaborado para a pesquisa. As entrevistas foram gravadas e posteriormente transcritas. A análise dos dados baseou-se na metodologia de Minayo (2004). **RESULTADOS:** os dados foram, inicialmente, codificados. Em seguida, foram reagrupados de acordo com os núcleos de sentido, chamados eixos temáticos. Das respostas dos cantores foram extraídos sete eixos temáticos: emoção/ sentimento, entrega/doação, comunicação com o público, conhecimento/ estudo, características pessoais do cantor, técnica vocal e texto. De acordo com os resultados, o conceito de expressividade para o cantor lírico está ligado à emoção, ao sentimento e também à entrega. **CONCLUSÃO:** como considerações finais, segundo os cantores líricos profissionais a expressividade relaciona-se com o psiquismo, já que a emoção e os sentimentos são apontados por eles como os condutores da expressividade. Fica também explícito que, para eles, a expressividade é um conceito subjetivo.

Palavras-Chave: voz cantada, profissional, música.

ABSTRACT

Pacheco, NF. Lyric Singer: formation of the concept and characterization of the expressiveness.

[Mastership Dissertation, PUC/SP, 2009]

INTRODUCTION: one of the branches of the Phonology actuation is the refinement of the professional voice and the expressiveness is one of the focuses of this work. Researchers have primordially come to grips with the spoken voice and a few works study the singing expressiveness, otherwise. **PURPOSE:** analyze the conceptualization and characterization of the expressiveness according the lyric singer. **METHOD:** as the method, 40 over 21 year old lyric singers were interviewed, and having all of then 3 year or more professional career. The instrument used for the data collection was the half-open questionnaire, elaborated for the research. The interviews were recorded and afterwards transcribed. The data analysis was based upon the methodology of Minayo (2004). **RESULTS:** data were initially coded. Then, were re-grouped according to their sense nucleuses, called thematic axles. From the singers answers, seven thematic axles were extracted: emotion/ feeling, surrender/donation, communication with the public, knowledge/study, vocal technic and text. According to the results, the lyric singer concept of expressiveness is connected to the emotion, feeling and also to the surrender. **CONCLUSION:** as final considerations, according to professional lyric singers, the expressiveness reports to the psyche, once, by those singers, the emotion and feelings are pointed as the expressiveness conductors. It is also clear that expressiveness is a subjective concept.

Key-words: sung voice, professional, music.

SUMÁRIO

RESUMO.....	vi
ABSTRACT.....	vii
LISTA DE FIGURAS	ix
LISTA DE QUADROS	x
1 INTRODUÇÃO	1
2 OBJETIVO	5
3 REVISÃO DA LITERATURA	6
3.1 A EXPRESSIVIDADE NA MÚSICA	6
3.2 A EXPRESSIVIDADE NO CANTO	29
3.3 A EXPRESSIVIDADE NO TEATRO	37
4 MÉTODO.....	45
4.1 PRECEITOS ÉTICOS.....	45
4.2 SELEÇÃO DA AMOSTRA.....	45
4.3 INSTRUMENTO.....	46
4.4 PROCEDIMENTOS.....	48
4.5 ANÁLISE DOS DADOS.....	49
5 RESULTADOS.....	52
6 DISCUSSÃO.....	63
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	80
9 BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	87
10 ANEXOS.....	88.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Modelo Tripartido de Nattiez	9
Figura 2: Esquema comunicação musical Nattiez	10
Figura 3: Fluxograma dos procedimentos metodológicos	51

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Descrição da amostra segundo a faixa etária, a classificação vocal, a formação, ao tempo de exercício profissional, o exercício de outra profissão e o local de residência.....	54
Quadro 2: Distribuição do número (N) e da porcentagem (%) de vezes que as palavras foram citadas pelos sujeitos do grupo na resposta à pergunta 1 do questionário do questionário.....	55
Quadro 3: Extração de trechos das falas dos sujeitos em resposta à questão 4 do questionário em relação ao “Conhecimento teatral” (as respostas na íntegra, apêndice 1).....	56
Quadro 4: Extração de trechos das falas dos sujeitos em resposta à questão 4 do questionário, divididas em: “Conhecimento ligado às Letras”, “Conhecimento musical” e “Cultura geral” (as respostas na íntegra , apêndice 1).....	57
Quadro 5: Extração de trechos das falas dos sujeitos em resposta à questão 4 do questionário, divididas pelos assuntos: “Conhecimento informal” e “Conhecimento técnico” (as respostas na íntegra , apêndice 1).....	58
Quadro 6: Extração de trechos das falas dos sujeitos em resposta à questão 2 do questionário, agrupadas no eixo temático: “emoção e sentimento” (as respostas na íntegra, apêndice 1).....	59
Quadro 7: Extração de trechos das falas dos sujeitos em resposta à questão 2 do questionário, agrupadas no eixo temático: “entrega e doação” (as respostas na íntegra, apêndice 1).....	60
Quadro 8: Extração de trechos das falas dos sujeitos em resposta à questão 2 do questionário, agrupadas no eixo temático: “características pessoais do cantor” (as respostas,na íntegra, se encontram no apêndice 1).....	60
Quadro 9: Extração de trechos das falas dos sujeitos em resposta à questão 2 do questionário, agrupadas no eixo temático: “comunicação com o público” (as respostas,na íntegra, se encontram no apêndice 1)..	61
Quadro 10: Extração de trechos das falas dos sujeitos em resposta à questão 2 do questionário, agrupadas no eixo temático: “estudo e conhecimento”(as respostas,na íntegra, se encontram no apêndice 1).....	61
Quadro 11: Extração de trechos das falas dos sujeitos em resposta à questão dois do questionário, agrupadas no eixo temático: “texto” (as respostas na íntegra , apêndice 1).....	62
Quadro 12: Extração de trechos das falas dos sujeitos em resposta à questão 2 do questionário, agrupada no eixo temático: “técnica vocal” (as respostas,na íntegra, se encontram no apêndice 1)	62

1 INTRODUÇÃO

O barítono William Beeman (2005) relata em um dos seus artigos uma experiência interessante que lhe ocorreu numa das produções em que interpretou o personagem Colline na *La Bohème*, de Puccini:

“Cantei uma vez em uma produção de Puccini, *La Bohème*. No quarto ato, a heroína, Mimi, morre tísica. As notas finais da ópera são lançadas à platéia por seu amante, o tenor Rodolfo, que se dobra sobre o corpo já sem vida, enquanto soluça “Mimi” quatro vezes num sol agudo. Universalmente, o efeito é o mesmo em qualquer audiência. A cena desencadeia uma resposta automática, como se um botão tivesse sido pressionado. Homens e mulheres adultos choram abertamente. É raro haver um olho seco no teatro. Durante um ensaio nesta produção, nosso diretor teve um problema com o soprano que fazia Mimi. ‘Minha querida’, disse ele, ‘você não pode chorar quando Rodolfo canta o seu nome. Você já está morta.’ ‘Eu sei!’, ela lamuriou, ‘mas não consigo me conter. É tão triste!’” (Beeman, 2005, p. 23)¹

Esta cena demonstra o aspecto mágico de certas performances. Este cantar com coração, que toca o fundo “da alma”, como relata Andrada e Silva (2005), constitui-se um aspecto fundamental na expressividade no canto e não é simples de se explicar: “Quando uma voz, uma interpretação, nos faz chorar ou rir, isto significa que aquela voz vem do coração. E o sentimento despertado não é previsível ou predeterminado. O coração entra em catarse com a voz do cantor (...)” (Andrada e Silva, 2005, p. 103).

¹ [... I once sang in a production of Puccini's *La Bohème*. In the fourth act, the heroine, Mimi, dies of consumption. The opera's final notes are delivered by her lover, the tenor Rodolfo, who bends over her lifeless body and sobs while singing her name four times on a high G. The effect is universally the same for all audiences. Almost as if a button were pushed, the scene triggers an autonomic response. Grown men and women weep openly. There is rarely a dry eye in the house. During one rehearsal for this production, our director had a problem with the soprano portraying Mimi. "My dear," he said, "you cannot cry when Rodolfo sings your name. You are already dead." "I know!" she wailed, "but I can't help it. It's so sad!""] (Beeman, 2005, p. 23)

Minha experiência pessoal com o canto lírico iniciou-se em 1991, quando comecei a estudá-lo com professores particulares, em Belo Horizonte. Em 2003, graduei-me Bacharel em Canto e, desde 2001, atuo profissionalmente como cantora – solista e coralista - e também como professora de canto. Durante esse trajeto, sempre me despertou interesse este inequívoco fascínio que a performance exerce sobre o ser humano.

O interessante, como confirma Loureiro (2006a), é que estas diferenças de teor expressivo são percebidas com bastante clareza até mesmo por ouvintes leigos. Sendo assim, uma interpretação expressiva, mesmo que contenha algumas imprecisões e erros, é sempre mais apreciada que uma performance tecnicamente perfeita, mas inexpressiva.

No entanto, apesar da inegável relevância deste tema poucas pesquisas em campo o abordam. Cavazotti (2001) constatou em seu trabalho que, apesar da produção de pesquisa na área de performance musical ter crescido consideravelmente nos últimos vinte anos, ainda é grande a dificuldade em se abordar questões centrais, intrínsecas à experiência da performance musical, tais como as referentes à expressividade e ao significado musical.

Na Fonoaudiologia, a expressividade – um dos pilares do trabalho fonoaudiológico com o profissional da voz – tem sido tema de diversas pesquisas (Trindade, 2008; Almeida, 2008; Santieiro, Damilano, 2007, Souza, 2007a; Souza, 2007b; Moreira-Ferreira, 2007; Pimentel, 2007; Viola, 2006; Santos, 2006, Chieppe, 2004; Cavalcanti, 2000; Cotes, 2000; Garcia, 2000) O assunto é relativamente recente na Fonoaudiologia e resultante provavelmente de uma maior inserção do fonoaudiólogo no campo da voz profissional, que se deu a partir da década de 90, época em que o fonoaudiólogo deixou de atuar apenas de forma terapêutica e preventiva e iniciou seu

trabalho com o aprimoramento da voz profissional (Ferreira, 2004; Cavalheiro, 1996). No entanto, apesar dessa relativa novidade, desde a década de 1960 alguns profissionais envolvidos com a expressividade humana têm publicado trabalhos sobre o tema (Bloch, 2002; Brandi, 1995; Ferreira, 1988 ; Piccolotto, Soares,1977; Beuttenmüller, Laport, 1974).

Essa relação da Fonoaudiologia com a expressividade foi abordada por Ferreira (2005) por meio do relato, em ordem cronológica, da evolução das pesquisas com enfoque nesta área. Nesse trabalho, a autora endossou a necessidade de pesquisas que visassem descrever, descobrir e caracterizar o perfil dos profissionais da voz e considerou como um passo essencial esclarecer a terminologia e os conceitos relacionados à expressividade. Na mesma obra, Andrada e Silva (2005) elaborou um capítulo dedicado à expressividade da voz cantada, no qual convida a uma reflexão sobre o papel do fonoaudiólogo em relação à expressividade no canto.

Mas, apesar de ser a expressividade um tema comum à Música e à Fonoaudiologia, baseamo-nos na hipótese de que a conceituação e a caracterização da expressividade pelo cantor lírico poderão trazer novos aspectos para a questão. Isso porque o cantor lírico é um peculiar profissional da voz. Sua atividade, além de inserir-se no campo artístico, é com a palavra cantada. Por conseguinte, acreditamos que o modo de lidar com a expressividade resultante desta relação palavra/música será igualmente peculiar.

Não é proposta do estudo alcançar uma unidade conceitual acerca da expressividade, pois é sabido que isso seria impossível. Entretanto, o caminho que percorremos objetivou colher subsídios que possam elucidar as diferentes visões do cantor lírico acerca do assunto. Pelo exposto, espera-se que esta pesquisa cumpra o

propósito de prover os profissionais: fonoaudiólogos, professores de canto e cantores, com mais elementos para futuras reflexões e discussões sobre o tema expressividade.

2 OBJETIVO

Analisar a conceituação e a caracterização da expressividade segundo o cantor lírico profissional.

3. REVISÃO DA LITERATURA

Logo nas leituras iniciais sobre o tema deste trabalho constatou-se que não existe apenas um conceito de expressividade. Esses variam de acordo com as áreas do conhecimento e na Fonoaudiologia a maioria dos conceitos foram formulados para a voz falada e não para a voz cantada. Como esta dissertação possui como objeto de estudo o cantor - um profissional da voz da área artística que lida com a palavra cantada - consideramos adequado elencar neste capítulo referências extraídas do universo artístico. Desse modo, este capítulo divide-se em três partes: a expressividade na Música; a expressividade no Canto e a expressividade no Teatro. A literatura deste capítulo não será apresentada em ordem cronológica.

3.1 A EXPRESSIVIDADE NA MÚSICA

É evidente as peculiaridades e também a diversidade com que são retratadas nos palcos as obras musicais. Timbres, durações e dinâmicas organizam-se em diferentes jogos de luz e sombra. Cada intérprete escolhe a paleta de cores a ser usada, expressando, assim, uma visão única da obra. Deste modo, explica Schenker (2000), por meio da alternância entre tensão-relaxamento = luz-sombra, presentes tanto na música como na linguagem verbal, em que aparece de forma natural na organização silábica e fraseológica, concebe-se a obra musical. “E somente este contraste de intensidade, cor, duração é capaz de criar diferenças, interpelações, continuidade – em outras palavras, comunicação” (Schenker, 2000, p. 45).

No entanto, essa comunicação processa-se em diferentes níveis. Ao se comparar duas performances, sejam estas do mesmo intérprete ou de intérpretes diferentes, é fácil perceber que alguns expressam melhor do que outros as ideias, estados e emoções da obra que interpretam, e alcançam, conseqüentemente, maior sucesso em seu processo de comunicação musical com o público. Geralmente, este nível de comunicabilidade do conteúdo musical alcançado entre executor-público é usado como o parâmetro que diferencia as performances mais expressivas das menos expressivas (Loureiro, 2006a).

Segundo Muszkat et al (2000) música é linguagem, uma vez que se baseia em um sistema de signos, naturais ou convencionados, que transmitem informações ou mensagens de um sistema (orgânico, social, sociológico) a outro. Do ponto de vista neurofuncional pode-se estabelecer paralelos entre a linguagem verbal e a musical. Ambas utilizam-se de estruturas sensoriais para recepção e processamento auditivo (fonemas, sons) e visual (grafemas da leitura verbal e musical). Ambas dependem da integridade funcional das regiões envolvidas com atenção e memória e se utilizam das estruturas eferentes motoras necessárias tanto para a fala quanto para a execução musical. No entanto, o código utilizado na música não separa significante e significado, diferentemente da linguagem verbal. Isso porque a mensagem da música não se condiciona a convenções semântico-linguísticas, mas a uma organização que transmite idéias por meio de uma estrutura significativa que é a própria mensagem: a própria música. Para Sergent (1993), do ponto de vista neuropsicológico, o processamento musical utiliza-se de estruturas funcionalmente autônomas e diferentes das utilizadas pela linguagem (fala, leitura e escrita).

No entanto, apesar desta dissociação comprovada pela neurociência no processamento da linguagem verbal e da linguagem musical, ambas são frequentemente

associadas. Em seu trabalho, Nattiez (1990) toma como ponto de partida esta comparação. De acordo com este autor, o fenômeno musical (criação, transmissão, percepção e compreensão de uma obra) é geralmente comparado ao fenômeno de comunicação de uma mensagem, que possui quatro elementos principais: o emissor (aquele que fala), o receptor (aquele que ouve), o tema ou tópico da mensagem (o conteúdo conceitual dos sons ouvidos) e o código utilizado (a língua utilizada). Pode-se, portanto, fazer-se uma correspondência entre este esquema funcional de comunicação verbal para o fenômeno musical, em que o compositor e/ou o executante irá corresponder ao emissor, o público ao receptor e a obra musical (sons organizados por meio de um código) à mensagem.

Segundo Nattiez (1990), essa visão parte de determinadas premissas que se tornam contraditórias quando em contato com a multiplicidade da realidade musical: a obra musical pode existir independentemente de um receptor - de um ouvinte. Não existe uma mensagem única e nem somente uma intenção significativa no fenômeno e nas obras musicais. Seu conteúdo não é semântico, e sua compreensão varia de indivíduo para indivíduo. Até mesmo no canto, em que existe em união com a linguagem verbal, a música pode aparecer como mero ornamento ao texto, ou, pelo contrário, sua incidência sobre o texto pode alterá-lo de tal forma que ultrapasse sua dimensão semântica, fazendo com que sua expressão ultrapasse os limites verbais e denotativos, e alcance múltiplas conotações.

Também de acordo com o mesmo autor, outro fato é que, apesar de existirem códigos que identificam as relações dentro da estrutura musical, estes não são imprescindíveis para a fruição musical, fato comprovado pelo número de ouvintes que usufruem do prazer na audição musical, mesmo possuindo poucos conhecimentos destes

códigos. Pelo exposto, o esquema funcional de comunicação verbal, torna-se simplista e equivocado quando refere-se ao fenómeno musical (Nattiez, 1990).

Desse modo, torna-se mais correto falarmos de trocas simbólicas, segundo o modelo semiológico de Jean-Jacques Nattiez (1990) denominado “modelo tripartido”, ao invés de um processo de comunicação emissor, receptor, mensagem (Nattiez, 1990). Podemos representá-lo assim:

Figura 1: Modelo Tripartido de Nattiez



Extraído de Nattiez (1990), p. 54

Este modelo, segundo Nattiez (1990) repousa sobre os seguintes princípios:

- 1) Toda obra musical é o produto de uma atividade composicional criadora específica, ou seja, o processo poiétique;
- 2) Esse processo poiétique deixa um traço: onda sonora, uma partitura;
- 3) Esse traço, quando executado, ocasiona processos perceptivos (denominado estésica) em quem ouve (observe-se o sentido da última seta na figura 2). Tal fato é assim representado porque, segundo o autor, na perspectiva semiológica não há transmissão para o “receptor” das “intenções” do compositor por meio de uma obra executada, isto é, a percepção é um processo ativo em que a mensagem é reconstruída.
- 4) De acordo com o modelo tripartido, o fenómeno musical compreende três dimensões: *poiética* – o ato de criação –, *estésica* – a percepção e a compreensão e o *nível neutro* – que é o que sobra desta troca, independente da criação ou de uma possível percepção. A cada uma destas dimensões corresponde um papel diferente perante a música e a obra musical: ao criador uma *poiésis*, ao ouvinte uma *estésis* e à partitura, à gravação ou mesmo à

memória de uma audição corresponde o *nível neutro* da obra musical (Nattiez, 1990, Monteiro, 1999).

Figura 2: ESQUEMA COMUNICAÇÃO MUSICAL NATTIEZ



Extraído de Nattiez (1990), p. 54

Essa diferente perspectiva elaborada por Nattiez (1990), explica melhor a comunicação de determinados sistemas simbólicos: as linguagens não verbais, os mitos, as artes, a música. Isso porque, neste esquema, o receptor alvo não possui características determinadas.

Desse modo, não é possível precisar a intenção significante na mensagem, isto é, não há uma correspondência unívoca entre a mensagem que se emite e o que dela se compreende. A mensagem musical é entendida como uma organização simbólica, portadora de uma estrutura organizada, mas que não contém uma mensagem específica – pelo contrário, pode ser compreendida de múltiplas maneiras, dependendo de quem seja o receptor. Conclui-se que, em linguagens tais como a artística, o sucesso da comunicação não depende da compreensão da mensagem, mas de ordenar elementos simbólicos que poderão ser compreendidos de diferentes maneiras, tantas quanto forem seus receptores (Nattiez, 1990).

De acordo com Nattiez (1990), nesse processo de comunicação musical, entre a *poiésis* (criação) do compositor e a *estésis* (audição) pelo ouvinte, encontram-se uma série de aproximações e compreensões subjetivas – ou seja, diversas interpretações.

Portanto, quer aconteça a *estésis* quando o público escuta a música ou no momento em que o intérprete estabelece uma relação com a partitura, ela, enquanto conhecimento e compreensão da obra, sempre adquire um caráter criador – *poiético*.

De acordo com Schenker (2000), entre a partitura escrita pelo compositor e a execução do intérprete há um grande espaço em branco a ser preenchido. As intenções expressivas do compositor quanto às dinâmicas e timbres são geralmente indicadas por instruções verbais subjetivas e os valores exatos de duração das notas grafados na partitura nem sempre são executados. Segundo o mesmo autor, isto ocorre porque a notação musical não pode dar conta de todas as pequenas nuances da execução de uma obra, pois a escrita musical é racional, cartesiana, enquanto que a obra de arte é viva, orgânica. Segundo o autor, como nem tudo está escrito, cabe ao intérprete devolver à obra sua vitalidade original, ao reconhecer e ser capaz de executar o que não se encontra notado na partitura.

Mas, de acordo com Abdo (2000), também estes dois conceitos, o de "autor" e o de "obra" são questionáveis. A autora exemplifica citando Roland Barthes e Jacques Derrida, que classificaram o autor e o compositor como também um intermediário de pontos de vista alheios. Para eles, a autor é, enfim, uma ficção. Por iguais razões, tais autores substituíram a noção de "obra" pela noção de "texto", designando um espaço multidimensional, intertextual, que resultou da absorção e transformação de diversos outros textos.

Quanto à execução musical, muitas teorias são suscitadas quando a dúvida é sobre qual a melhor maneira de se abordar o texto musical. Para Béhague (1995), a questão do "significado" e da comunicação musical foi estudada sob dois pontos de vista: de um lado, o "estrutural" e por outro, o "histórico". A primeira abordagem

procura reduzir a questão do significado e da comunicação em termos de estrutura e autonomia, sustentando que elementos estruturais são codificados pela percepção e resultam em sentimento ou emoção. Nessa perspectiva, a comunicação ou o significado são entendidos como eventos em que ouvir sons provocam sensações emocionais. Sendo assim, de acordo com tal visão, a estrutura da música é o mecanismo que ativa a percepção e a recepção musical, unindo a emoção à experiência da audição. Esta é a visão, de dentro para fora, da análise musical, que parte da obra para o contexto, encarando-a como coisa social/cultural.

A segunda é a visão sociológica, que é de fora para dentro, do contexto social para a música, ou a obra, ou o compositor. Essa abordagem procura reduzir as questões de significado musical em termos históricos e materiais. O significado se encontra na história, no tempo e no espaço em que se encontram as formas musicais. O significado é concebido em um estilo determinado e localiza-se em atitudes, eventos e situações. De acordo com esta corrente, a música não se baseia nas formas de significação icônica e indéxica, pois é metafórica. Para alcançar o significado musical deve-se adentrar na vida daqueles que fazem música para buscar entender como eles conceitualizam o próprio mundo (Béhague, 1995).

Shifres (2001) discute os desdobramentos, na prática musical, dessas duas abordagens teóricas: a que valoriza a execução como realização da estrutura musical derivada da análise sistemática da obra e a que valoriza a execução como a realização das normas estilísticas que definem a prática comum da execução de uma época. O autor salienta, contudo, que qualquer julgamento acerca da autenticidade da execução proveniente de quaisquer dos dois enfoques corre o risco de ser omissivo quanto à ação criativa peculiar do executante. A história da execução musical revela que a liberdade

interpretativa do executante tem sido vista como força contrária tanto à vertente do marco estilístico quanto à da unidade da obra.

O mesmo autor, com base nas teorias de Eco (1990), sugere que as forças atuantes no campo da execução musical poderiam ser vistas como uma tricotomia entre a interpretação como a supremacia da *intentio lectoris* [intenção da leitura], a interpretação como busca da *intentio operis* [intenção da obra] ou como em busca da *intentio auctoris* [intenção do autor]. Para Shifres (2001), a fidelidade da execução sob estes diferentes prismas, a egocêntrica, vista por ele como a auto-expressão do executante, proveniente da tradição romântica, seria a concretização da supremacia da *intentio lectoris*. Isto é, a execução autêntica é a que se mantém fiel ao intérprete. Por outro lado, quando a análise musical, com o seu foco na *intentio operis*, interpretou suas constatações como a *intentio auctoris* acarretou uma consequência direta nas práticas da execução musical: se conhecer a *intentio operis* é conhecer a *intentio auctoris*, então, ser fiel à execução é ser fiel à obra, pois estaria sendo, conseqüentemente, também fiel ao autor.

Pelo exposto, o autor considera que o problema da autenticidade da interpretação não está restrito às questões da aplicação das normas estilísticas ou das gramáticas interpretativas, mas abrange outra dimensão. Mesmo que se possa considerar uma interpretação mais pertinente que outra, não é razoável falar de fidelidade ou autenticidade. Toda obra musical traz em sua própria estrutura expressiva significados sociais e culturais, que o intérprete assimila ou rechaça, dependendo de sua própria visão musical e de suas próprias representações da obra, do compositor, da época e também do mundo que o cerca. A execução musical é um complexo processo de reconstrução: o texto interpretado, a partitura, manifesta-se em outro texto, a execução.

Por conseguinte, a execução musical pode ser vista como um texto, que é a interpretação de outro texto. Este rico *metatexto** musical pode trazer uma boa oportunidade de estudo sobre as tensões entre as *intenzioni* [intenções] acima mencionadas (Shifres, 2001).

Higuchi (2007, 2008) refletiu acerca das questões que transitam entre este espaço da fidelidade ao texto e a liberdade do intérprete. Suas pesquisas são análises descritivas interdisciplinares e se apóiam em trabalhos desenvolvidos nos campos da Musicologia, Ensino Musical, Psicologia e na Neurociência. Visam explicar ou dar sentido às polêmicas relacionadas às funções do rigor métrico e da fidelidade ao texto na expressividade interpretativa musical. A pesquisadora encontrou dados que indicam que a espontaneidade é um elemento facilitador da expressividade interpretativa musical e que tocar restrito às indicações pode ocasionar a real inibição da expressividade. Por outro lado, constatou que pesquisas no campo do ensino musical demonstraram que total espontaneidade conduz a uma real limitação na capacidade expressiva do instrumentista. Outro fator positivo que a autora relata em seus trabalhos é que a prática de tocar segundo as indicações da partitura pode ser um elemento propulsor no desenvolvimento de uma capacidade expressiva mais elaborada.

Abdo (2000) também tomou como ponto de partida para a sua reflexão acerca do estatuto hermenêutico da execução/interpretação musical estas duas concepções opostas e bem conhecidas - 1) a que defende uma estrita fidelidade à intenção do compositor; 2)

* Shifres criou aqui um neologismo metafórico, referindo-se, provavelmente, à palavra metalinguagem, que significa linguagem que se utiliza para descrever outra linguagem ou qualquer sistema de significação.

a que concede total licença aos executantes. Contra ambas as concepções, a autora defendeu que o critério diretivo legítimo de cada execução é a própria obra, não as intenções do compositor ou do intérprete. Para demonstração, recorreu à teoria da interpretação de Luigi Pareyson, cotejou suas teses com as acima citadas e examinou sua aplicação ao assunto.

De acordo com Abdo (2000), em torno destes dois polos - fidelidade ao autor e licença interpretativa - divergem os interessados e estudiosos da estética e da hermenêutica da arte. Embasa a discussão em torno do primeiro polo a estética neo-idealista de Benedetto Croce, e o segundo as teorias relativistas de Giovanni Gentile, H.-G. Gadamer, H.-J. Koellreutter, Roland Barthes, Jacques Derrida e Richard Rorty.

Abdo (2000) relata que a arte é definida por Croce como "síntese de sentimento e imagem", criação cuja essência não é corpórea ou física, mas sim espiritual. Para este filósofo a exteriorização da obra de arte em um corpo físico é uma etapa secundária em relação ao momento da produção artística. Assim, a exteriorização da arte serve apenas para fixar e comunicar o que, sem tal etapa, ficaria restrito à memória do autor (Croce, 1945). Quanto à execução musical, afirma Croce que seu principal objetivo é reevocar o significado original. Recomenda para tal uma execução o mais impessoal e objetiva possível, baseada no estudo da partitura e na pesquisa histórico-estilística.

De acordo com a mesma autora, a tal ponto de vista contrapõe-se radicalmente a *Filosofia dell'Arte*, de Giovanni Gentile, cujo argumento central é o de que a obra de arte só revive por meio de uma interpretação pessoal. Tal interpretação baseia-se na subjetividade do intérprete. Desse modo, a execução/interpretação, é mais uma livre tradução do que uma revocação da intenção do autor. Enquanto tradução, é um ato essencialmente subjetivo, do qual advêm novas criações.

Abdo (2000) salienta ainda que a subjetividade e historicidade dos atos humanos preconizada por Gentile é retomada por outros teóricos, tais como H. G. Gadamer. Diz Gadamer (1977) que o significado original não pode ser retomado. Está para sempre perdido no tempo. Por conseguinte, a compreensão da obra ocorre como resultado da fusão entre o passado e o presente (autor e intérprete) que, juntos, constroem a cada nova interpretação, um novo significado.

O pensamento relativista de H. J. Koellreutter é sintetizado por Abdo (2000) como "moderado". De acordo com a mesma autora, este autor entende a interpretação como forma de decodificar os signos musicais. Sendo assim, o executante tem uma função ativa e criadora, definida por ele como "tradução subjetiva". Mas esta subjetividade deve ser contrabalançada pela leitura e percepção das "relações sonoras" criadas pelo compositor.

Abdo (2000) relata ainda que, na tese central do relativismo mais radical, o sentido de um texto encontra-se em sua destinação e não em sua origem: isto é, quem cria os sentidos, sempre novos, é o leitor, e não o autor.

Em um segundo artigo, Abdo (2005) discute o problema da autonomia da arte e suas implicações hermenêuticas e ontológicas, tomando por base as concepções de Herbert Marcuse e de Luigi Pareyson¹.

De acordo com Abdo (2005), na “estética da formatividade” de Luigi Pareyson o centro da autonomia da arte é a própria especificação da forma artística. Pareyson

¹ Luigi Pareyson (1918-91) possui uma obra filosófica extensa, geralmente desconhecida por grande parte dos leitores brasileiros. Contudo, duas de suas obras, que centralizam seu pensamento estético, já se encontram traduzidas para o português: *Estética; teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993 e *Os problemas da estética*. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Sandra Abdo, bacharel em violino e também em filosofia, é uma das tradutoras da obra de Pareyson no Brasil.

entende por forma artística o acabamento de um processo que tem como máxima expressão de êxito a sua adequação consigo mesmo (e não a algum fim ou valor extrínseco). O artista exercita sua “formatividade” no ato da criação. Neste exercício está presente toda a sua vida espiritual. Assim, no “modo de formar” do artista, ou seja, em seu “estilo” (que é ao mesmo tempo pessoal e histórico), está presente sua vontade expressiva e comunicativa. Por este motivo, na obra de arte, até mesmo um detalhe mínimo diz, comunica algo. Tudo nela carrega significados, já que imbuído dos sentimentos, aspirações e convicções do artista.¹

Sobre tal ponto, Abdo resume:

“Primeiramente, a especificação formativa não subentende o exercício isolado de uma formatividade vazia (até porque isto seria impossível, considerando-se que a pessoa se faz sempre inteiramente presente em todos os seus atos), mas, pelo contrário, requer, para a sua sustentação, toda a plenitude da vida espiritual de quem opera, toda a sua vontade expressiva e comunicativa, traduzidas em *modo de formar*. É assim, portanto, quer dizer, já como componente orgânico da obra de arte, que o mundo do artista se faz presente na obra (Abdo, 2005, p.)

Segundo Abdo (2005), o discurso artístico, para Pareyson, tem um caráter auto-referencial, isto é, o primeiro discurso de uma obra de arte é o modo específico como ela dispõe suas formas – e não o que ela diz sobre determinado assunto. A forma artística é, de *per si*, um "conteúdo expresso", para usar o termo de Pareyson. Isso significa que, na forma artística, tudo carrega uma significação. Em arte, a forma – conceituada por Pareyson como matéria formada, é quando forma e conteúdo

¹ É a isto que Umberto Eco se refere quando diz quando fala sobre a “ambiguidade” e “auto-refletividade” da mensagem estética, pois tal tipo de mensagem, ao mesmo tempo que aponta para referentes externos, foca a atenção do receptor em sua própria forma, dando ensejo, assim, a variadas decodificações (Eco, 1971, p.51-7).

coincidem-se perfeitamente. Matéria formada é, portanto, matéria humanizada, espiritualizada, impregnada de significado e de expressividade” (Abdo, 2005).

Abdo (2005) resume tal identidade numa fórmula: *forma = matéria formada = conteúdo expresso*. Em suma, o que Pareyson ressalta é que a obra de arte é expressiva e comunicativa não quando discursa sobre o homem e seu tempo, mas enquanto os concretiza em si de um modo singular ao definir sua forma, seu modo peculiar de ser, seu rosto.

Conclui-se, assim, que os três momentos essenciais, constitutivos da experiência artística - a gênese, a forma acabada e a interpretação - são indivisíveis. Interligam-se na própria obra, que traz em si mesma a lei diretiva que conduz, primeiramente, o autor e, posteriormente, o intérprete. Deste modo, a obra de arte, ao mesmo tempo em que se apresenta como conclusão de um processo formativo, abre-se a inesgotáveis interpretações. Na estética de Pareyson, a autonomia da obra de arte revelou-se como traço constitutivo de si mesma. Abdo (2005) enumera os três aspectos da teoria de Pareyson que sustentam teoricamente a autonomia como traço constitutivo da obra de arte:

1. a identidade entre forma, matéria e conteúdo;
2. a alteridade da obra: ao mesmo tempo, lei e resultado do seu próprio processo de formação;
3. a polaridade contínua entre acabamento e processualidade, pela qual a forma acabada está sujeita a um inesgotável fluxo de interpretações.

Abdo (2005) conclui que, em suma, só é possível à obra de arte exercer suas funções sem comprometer seu valor e sua autonomia, porque antes já era arte, e não o contrário.

Os conceitos *forma*, *conteúdo*, *significado* e *recepção* da obra de arte também são suscitados por aqueles que teorizam sobre a performance. Segundo Zumthor (2000), a própria palavra, performance, vem do inglês e, nos anos 30 e 40, incorporada ao vocabulário teatral, espalhou-se nos Estados Unidos. Refere-se a manifestações culturais, seja este conto, rito, canção, dança, e é sempre constitutiva da forma. Deste modo, segundo o autor, as regras da performance referentes ao tempo, ao lugar, à finalidade da transmissão, à ação do locutor e também à resposta do público, importam tanto ou mais para a comunicação do que as próprias regras textuais da obra.

Numa performance, o texto faz parte da forma global da obra performatizada, isto é, o texto integra o conjunto dos elementos formais. Em outros termos, performance significa competência, um saber-ser. Um saber que rege uma presença e uma conduta, conjunto de coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas (Zumthor, 2000).

Zumthor (2000) abordou os conteúdos e as formas de transmissão pela performance em relação aos hábitos receptivos. Isto é, para cada receptor a performance possui um significado próprio e a maneira como ele se prepara para sorvê-la faz também parte dela.

Assim, para Zumthor (2000), entre o sufixo designando uma ação em curso que nunca terá um fim e o prefixo com sentido globalizante, que remete a uma totalidade irrealizável, inatingível, *performance* coloca a “forma”.

“Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização. Mas este não permanece único. A globalidade, provisória. Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda.” (Zumthor, 2000, p. 38-39)

Segundo demonstrado pela prática, a performance musical precisa ser elaborada e construída. Paula e Borges (2004) discutiram em seu artigo sobre o desenvolvimento

dos eventos interiores, ou mentais, relacionados às ações e emoções que regem a execução instrumental. Para estes autores, o fazer musical possui um caráter marcadamente interdisciplinar, implicando para sua realização em intensa conexão com outras áreas de conhecimento. Segundo eles, isso acontece porque as informações contidas no texto musical não são automaticamente processadas para transformarem-se nas ações motoras que irão produzir os sons desejados. Para alcançar esse nível, o intérprete, além de decifrar o texto musical, precisa arquitetar, muitas vezes arduamente, as ações e os sons desejados. Para os mesmos autores as informações contidas no texto musical precisam ser pensadas, elaboradas e processadas, e isto requer tempo e energia. Este trabalho geralmente é executado pelo intérprete por meio da repetição de movimentos e da escuta. Neste trabalho consciente, racional, o pensamento é direcionado para a atividade realizada. Depreende-se assim que esta elaboração interna da performance está vinculada ao ato de pensar sobre as informações extraídas do texto musical, associado ao ato de pensar sobre a ação muscular, que desembocam no produzir e no pensar o som.

Paula e Borges (2004) esclareceram que o fato do intérprete intervir conscientemente no processo da execução instrumental (sem negar a existência de aspectos inconscientes) faz dele um intérprete-espectador. Os autores explicam que isto se dá pelo fato de, apesar de ser ele o realizador das ações sugeridas no texto, ele também é o espectador, ou seja, o observador consciente destas ações. Os autores dividem os atos que constroem a performance em três planos: o primeiro refere-se à extração de informações do texto musical, a segunda, à efetivação destas informações em ações, e o terceiro consiste na percepção do resultado sonoro.

Os mesmos autores enfatizaram que a atividade mental, além de estar relacionada com o processamento de informações, à construção mental das informações musicais da partitura e à construção mental-motor das ações, também está envolvida com as sensações e emoções, muitas vezes intensas, presentes na performance pública. Isto porque, segundo os autores, um dos pontos críticos da performance está associado à capacidade para se dominar o estresse de palco, ou seja, o controle emocional.

De acordo com Sapolosky (2003), um estressor é algo do ambiente com o poder de tirar o corpo da homeostase (equilíbrio) e o organismo responde ao estresse fazendo uma série de adaptações fisiológicas, a fim de restabelecer o equilíbrio. Uma das principais respostas do organismo ao estresse é a secreção dos hormônios adrenalina e glicocorticoides pelas glândulas adrenais.

Na performance, a própria apresentação pública é o agente estressor. Tal estado tem aspectos positivos, pois prepara o corpo para responder mais prontamente à situação que se configura. Assim, o coração com batimentos acelerados, suor frio, respiração intensificada, frio no estômago e outras, são sensações ativadas pela mente com o objetivo de preparar o corpo para a ação e cabe ao intérprete controlar-se emocionalmente, por meio de uma postura mental adequada. Desse modo, a qualidade da performance depende tanto da capacidade do executante em construí-la quanto de sua capacidade de se controlar emocionalmente na apresentação pública (Paula e Borges, 2004).

Emoção é um conceito recorrente quando o tema é a expressividade. Mas, muitas vezes confunde-se com o conceito de sentimento. Espasa (1970) define a emoção como a expressão geral dos fenômenos da vida afetiva. Ela se caracteriza por diversas alterações corpóreas, que afetam a respiração, o coração e também o volume de

sangue nas veias. A emoção se expressa tanto em fenômenos fisiológicos quanto em mímica. Os fenômenos fisiológicos são comuns a todas as emoções (palidez, sufocação, rubor, tremores), mas a mímica é específica para cada emoção (gestos de cólera, de terror, de ódio, de admiração). O mesmo autor define o sentimento como algo que pode existir sem alteração característica perceptível ao organismo humano, diferentemente da emoção, que tem a comoção orgânica como característica peculiar. Segundo o mesmo autor, onde estiver presente a emoção, haverá também o sentimento (e até mesmo paixão), mas não vice-versa.

A relação da emoção com a música foi verificada no estudo em neurologia de Blood e Zatorre (1999) que atestou que audições de músicas conhecidas, as quais causavam impacto emocional em quem as ouvia, provocaram alterações nos batimentos cardíacos e na frequência respiratória, fato que confirma o impacto da música no estado físico do ouvinte. Os mesmos autores constataram, por meio da utilização de ressonância magnética funcional e tomografia computadorizada, que as áreas do cérebro responsáveis pela emoção, recompensa e prazer também mostraram maior atividade durante audições de musicais.

Também os estudos de Heilman et al (1986) e Sergent (1993) comprovaram que a música possui uma ampla representação neuropsicológica, mais do que qualquer outra arte. Como não necessita de codificação linguística, a música consegue uma comunicação direta com a afetividade. A música ativa diretamente as áreas límbicas, que comandam nossas emoções, motivação e impulsos. Como a comunicação musical depende do arsenal de signos estruturados armazenados, ela propicia o estímulo da memória não-verbal (áreas associativas secundárias). A música também acessa diretamente o sistema de percepções integradas. Este sistema permite que as várias

sensações (gustatória, olfatória, visual, proprioceptiva) se integrem em um mesmo instante, permitindo que determinado som ou música evoque determinadas imagens, sensações ou mesmo um sabor ou um cheiro. Também as áreas cerebrais terciárias, localizadas nas regiões frontais, são ativadas. Estas áreas são responsáveis pela mímica que acompanha nossas reações corporais ao som e pelas funções práxicas de sequenciação, de melodia cinética da própria linguagem.

Ferreira (2003) relaciona inúmeras pesquisas que apontam para um cada vez maior reconhecimento da inter-relação entre psique e corpo. A mesma autora evidencia a ligação direta da música com as emoções, atribuindo à música o poder de atingir o homem por meio de suas características (parâmetros do som - altura, intensidade, timbre, duração e também ritmo, melodia, harmonia). Evidenciou também sua função de ponte entre psique e corpo, justamente por considerar como inerente à música a possibilidade de comunicar e expressar emoções.

O uso das emoções como um guia para a construção da performance justifica-se por meio dos estudos que comprovam a relação entre elementos da estrutura musical e da performance com determinadas emoções. Lisboa e Santiago (2006) organizaram em seu trabalho uma pequena revisão bibliográfica, discutindo os meios comumente utilizados por executantes para tomar decisões interpretativas durante a construção da performance e demonstram a possibilidade de se utilizar os conhecimentos gerados pelos estudos de transmissão de emoção em música como uma ferramenta para tomar decisões interpretativas.

Juslin (1997) demonstrou que em condições ideais consegue-se uma correspondência com uma precisão de 75% na comunicação das emoções entre o executante e o ouvinte e mesmo em circunstâncias normais esta precisão mantém-se em

níveis altos para as emoções básicas, embora se alcance pouca precisão nas nuances de uma mesma emoção. Por exemplo, o executante pode transmitir com precisão ao ouvinte que um trecho musical associa-se à raiva, mas não consegue transmitir com precisão as emoções secundárias à raiva, tais como irritação, exasperação, fúria, desgosto, tormenta ou inveja.

De acordo com o mesmo autor acima o executante comunica emoções ao ouvinte por meio de "dicas", e descreve tais dicas como as alterações de ritmo, andamento, articulação e timbre, que são decodificadas pelo ouvinte. O pesquisador afirmou que até mesmo crianças de 4 a 12 anos podem usar tais dicas pra expressar emoções em canções. Este estudioso percebeu que quanto maior o número de dicas utilizadas pelo executante, maior é a possibilidade de o ouvinte decodificar a emoção correta. O autor relatou ainda que as emoções percebidas pelo ouvinte relacionam-se também com os elementos da própria composição e que o fato dos ouvintes perceberem a emoção não significa que a sintam.

Gabrielsson e Lindström (2001) demonstraram que a estrutura da música colabora na transmissão da emoção, e mostram a relação de cada elemento da estrutura musical com a emoção.

Os estudos publicados pelo neurologista Damásio (1996, 1999) descortinaram novos modos de pensar sobre emoção, mente e corpo. Esse autor (1999) distingue claramente emoção de sentimento. Para o autor a emoção é inconsciente e refere-se a uma série de reações que podem ser observadas. Por sua vez, o sentimento é uma experiência mental na qual não participa a emoção do indivíduo. No sentimento, intervém a consciência, pois nele o indivíduo sabe que está sentindo algo ou tendo alguma emoção. Segundo o mesmo autor os sentimentos são causados pela emoção, e

são em grande parte responsáveis para a sobrevivência da vida humana, uma vez que as emoções contribuem para que o mecanismo da razão funcione adequadamente, intervindo nos processos de raciocínio e decisão.

De acordo com o mesmo autor (1999), devido à distorção da noção de organismo na ciência cognitiva e na neurociência, a emoção foi negligenciada no século XX. Estas ciências consideraram o cérebro como separado do corpo, ao invés de vê-lo como parte de um organismo complexo, composto por um corpo e por um sistema nervoso integrados. Esta concepção equivocada, que coloca mente e cérebro como separados estabeleceu uma oposição entre razão e emoção. Mas, nos anos recentes, a emoção passou a ser mais efetivamente considerada, levando ao questionamento desta oposição razão/emoção.

Damásio (1996) comprovou que a emoção está presente nos processos de raciocínio e decisão. Em suas pesquisas, o cientista constatou que, em consequência de lesões em locais específicos do cérebro, alguns de seus pacientes mudaram radicalmente o modo como conduziam suas vidas. Estas pessoas, apesar de ainda poderem lidar com a lógica dos problemas, de não perderem o conhecimento do mundo que os cerca e de ainda poderem contar com os mecanismos de sua racionalidade, perderam a capacidade de tomar decisões racionais acerca de problemas pessoais e sociais, porque tais lesões afetaram algumas classes de emoções.

As conclusões do autor foram que o mecanismo neural subjacente à emoção influencia o mecanismo racional. Desta forma, emoções ordenadas oferecem um sistema necessário de apoio ao raciocínio, e excesso de emoções é tão prejudicial ao organismo quanto a falta delas. Visto que as pesquisas de Damásio provaram que a

emoção permeia todo o ato de pensar, sua teoria destruiu o mito de que o uso da razão é mais eficaz em situações livres de emoção (Damásio, 1996 e 1999).

Também os conceitos de Damásio (1999) para mente, pensamento e imagem mental ultrapassam a noção de processos puramente racionais. Para este autor, mente e imagem mental são indissociáveis. Mente é o espaço cerebral em que se aloja todas as percepções corporais e as imagens mentais são estruturas formadas pelos sinais provenientes das vias sensoriais: visão, olfato, audição, somato-sensitiva e gustatória.

Esse neurologista concluiu que as imagens compõem todo o processo mental. Os sentimentos também são considerados por ele imagens mentais. No entanto, os sentimentos são como a “tela” em que se projetam as outras imagens, e sinalizam aspectos corporais. Desse modo, sendo a mente espaço que aloja o pensamento, este eterno fluxo de imagens, incluindo as sensações perceptivas sentidas pelo organismo, a concepção de pensamento associa-se aos estados físicos sensitivos. A teoria do autor deslocou para um ponto comum pensamento e corpo, ao demonstrar que corpo é também pensamento e pensamento é também corpo (Damásio, 1999).

Segundo Gabrielson (2003) desde as primeiras investigações feitas nas décadas de 1920 e 1930 pelo grupo de pesquisa da Universidade de Iowa, liderados por Seashore (1932, 1935, 1938), a pesquisa em performance musical tem buscado informações acerca da expressividade, fenômeno que se relaciona tanto com a postura do executante frente à partitura quanto com os mecanismos perceptivos de recepção da mensagem musical pelo ouvinte. O autor, em um levantamento minucioso de toda a pesquisa em performance musical realizada até o final do século XX, constatou que os estudos de caráter quantitativo, que focalizam a extração e a medição de parâmetros da performance, são em maior parte porque extrair e medir estes parâmetros é ainda mais

simples do que interpretar e identificar princípios gerais que possam estar por trás destes parâmetros.

Para Loureiro (2006b) apesar do interesse acerca do tema ser bastante antigo, o desenvolvimento tecnológico, especificamente da computação científica, alavancou recentemente a pesquisa acerca da emoção e da expressividade. Isto porque a possibilidade de extrair diretamente do som as informações de conteúdo musical, antes inimaginável, possibilitou uma categoria de pesquisa que visa delimitar as estruturas expressivas, relacionando-as com os dados diretamente extraídos do estímulo musical, partindo para tal das representações que utilizam processamento digital de sinais, modelagem computacional e estatística.

O mesmo autor analisou as recentes abordagens metodológicas na investigação da expressividade da performance musical a partir da extração de informação do próprio som, visando identificar os parâmetros acústicos capazes de descrever o conteúdo expressivo. De acordo com este autor, há quase duas décadas tal problema vem despertando interesse de musicólogos, psicólogos, cientistas de computação, engenheiros e físicos e uma grande quantidade de pesquisa quantitativa em diferentes aspectos da expressividade musical vem sendo realizada. Tais pesquisas baseiam-se em medições de parâmetros acústicos a fim de identificar e quantificar a correlação entre variações destes parâmetros e as intenções do intérprete para comunicar ao ouvinte diferentes aspectos da música que eles tocam.

De acordo com Loureiro (2006b), os músicos utilizam pequenas variações para transmitir ao ouvinte aspectos da obra que interpretam. Tais variações caracterizam-se por desvios de durações, intensidade, altura, timbre e articulações em relação a um referencial, como, por exemplo, os valores nominais da partitura. Este mesmo

pesquisador constatou que os estudos sobre performance musical estão geralmente relacionados às questões envolvendo os mecanismos de transmissão e percepção de elementos básicos da música tais como ritmo, tempo, altura, tonalidade, intensidade, timbre, assim como de agrupamento de notas, frases ou estruturas maiores e também envolve assuntos mais abstratos, ligados à emoção e à expressividade. O autor relatou que a análise do grande volume de dados obtidos nestes estudos tem dado origem a diversos modelos, que têm como objetivo explicar como e porque os músicos alteram - algumas vezes até de forma inconsciente – a notação da partitura.

O pesquisador concluiu que “os resultados destas análises não apenas contribuirão para a compreensão deste problema complexo da pesquisa musicológica, mas poderão também possibilitar o surgimento de novos conceitos de abordagens pedagógicas objetivas para o ensino da música (...)” (Loureiro, 2006a, p. 28).

Gabrielsson e Juslin (2003) evidenciaram as relações dos parâmetros acústicos e as intenções expressivas nas performances de nove músicos profissionais. Os músicos receberam a instrução para interpretar baseando-se nos adjetivos: alegre, triste, amedrontado, raivoso, suave, solene e inexpressivo. Os resultados mostraram a complexidade da questão diante das inúmeras escolhas possíveis para transmitir as intenções expressivas. Efeitos acústicos similares podem representar motivações expressivas diversas e efeitos acústicos diferentes podem representar as mesmas idéias expressivas. Contataram, por este motivo, as dificuldades presentes na identificação das causas de características perceptivas tão evidentes.

De Poli et al. (1998) demonstraram que o intérprete apoia a realização de suas intenções expressivas em duas fontes: nos aspectos estruturais da partitura (estrutura hierárquica de frases, estruturas harmônicas ou melódicas) que traduzem o conteúdo

expressivo codificado pelo compositor na partitura e nas intenções expressivas do intérprete (peculiares a cada performance). Os autores concluíram que cada uma destas abordagens ocasiona específicos desvios expressivos e também que as diferentes possibilidades de cada instrumento influem nos recursos expressivos.

3.2 A EXPRESSIVIDADE NO CANTO

Em sua performance, o cantor se expressa pela música, mas também pela palavra. Segundo Harpster (1984) para interpretar, os cantores devem dominar tanto a linguagem dos símbolos musicais quanto a dos poéticos, e devem amalgamar estes dois significados em sua interpretação. Sobre tal ponto Bernac (1972) opina:

“Para que se faça plena justiça à música vocal, cada som deve ter seu próprio valor, não só em relação à altura e ao ritmo, mas também em relação às ênfases dadas à cor e às palavras... A música do poema é tão importante quanto a música composta para definir o poema. A música das palavras e a música em si são uma e a mesma, e não devem ser dissociadas.” (Bernac, 1972, p. 3)¹

Depreende-se, dessa forma, que a mensagem no canto lírico é fruto de uma combinação de diferentes linguagens (musical, verbal, cênica) que se constituem numa totalidade em que os vários componentes não podem ser separados ou negligenciados sem o prejuízo da estrutura. Ao refletir sobre esta estrutura, Magnani (1996) relata que a música amplia o significado da palavra, levando-a além, ao seu último horizonte. Para

¹ [... In order to do full justice to vocal music, each sound must have its value, not only in pitch and rhythm, but also in color and verbal stress... The music of the poem is as important as the music set to the poem. The music of the words and the music itself are one and the same; they should not to be disassociated.] (Bernac, 1972, p. 3)

este autor, a música constitui-se na catarse extrema da palavra e não deve distanciar-se do texto e da ação dramática. Segundo o autor, é indispensável que se conheça bem tanto o texto de uma canção quanto de uma ópera, uma vez que o canto e o espetáculo são uma totalidade. Por outro lado, a música, por si, auxilia na expressão cênica do cantor, uma vez que ativa suas sensações internas e lhe propicia maior consciência corporal.

No entanto, apesar de afirmar que texto e ação dramática se tornam mais importantes quanto menos deles a música se divorcie, esse autor também ressalta que é uma atitude vã procurar na música uma tradução sonora dos eventos poéticos e representativos. Acrescenta ainda que texto e música não estão, necessariamente, no mesmo nível artístico. Para o autor, mesmo poesias ou libretos considerados poeticamente banais podem ser sublimados por uma boa música, restando deles apenas a essência lírica, que a música revela num novo aspecto emotivo: a música pode elevar “qualquer texto à esfera das puras formas, sem anulá-lo nem perpassá-lo, mas dele extraindo a essência lírica e a extrema catarse: catarse de tudo que ainda pode prender-se à matéria ou afastar-se demasiadamente do humano.” (Magnani, 1996, p.73)

O mesmo autor observa que, aproximar-se de uma obra musical vinculada a um texto pressupõe uma atitude crítica em relação a este último. O objetivo deve ser absorver o sentido global da mensagem estética, sem olvidar, porém, as capacidades transfigurativas e as potencialidades da música.

Constantin Stanislavski, ator e grande pesquisador do teatro, diretor de uma das companhias mais eminentes do século XX, o Teatro de Arte de Moscou, percebeu a importância da dimensão cênica na performance do cantor. Fundou seu próprio estúdio de ópera, o Studio Stanislavski de Ópera, uma das ramificações do Teatro de Arte de

Moscú, onde aplicava as suas técnicas de atuação às representações líricas, no intuito de alcançar uma completa união da música, palavras e ação” (Stanislavski, 2001).

Outra evidência da importância da união Teatro/Música na atuação do cantor é o fenômeno Maria Callas (1923-1977). Ícone do canto lírico, projetou-se mundialmente não apenas por possuir dotes vocais ou musicalidade fora dos padrões comuns, uma vez que, nestes quesitos, outras divas do canto se lhe assemelhavam, mas por impregnar seu canto de grande expressividade cênica.

Costa (2001) define Maria Callas, juntamente com o barítono Tito Gobbi (1913-1984), como um dos

“expoentes de uma verdadeira metamorfose no contexto da arte lírica, demonstrando como um cantor deve, também, ser um bom ator. Cada intenção teatral de Callas combinava com sua expressão facial e corpórea. Seus passos obedeciam à cadência rítmica da música executada. Encontrou em Lucchino Visconti e Franco Zeffirelli, algo mais do que a voz, ou seja, o desenvolvimento cênico, a incorporação da personagem aliada à força dramática e vocal, não consentindo que essa se tornasse um fato isolado”. (Costa, 2001, p. 100)

Stein e Spillman (1996) propõem um modelo de preparação para a performance da canção para voz e acompanhamento de piano. De acordo com estes autores, esta preparação deve abranger três aspectos estruturantes da canção: linguagem da poesia, da música e da linguagem dos intérpretes

“Essa abordagem mostra como nós acreditamos que os intérpretes devem estudar um *Lied* na preparação da performance: eles devem primeiro estudar a poesia, depois os problemas da performance, e então, um aspecto da estrutura musical de cada vez. Ao final desse processo, uma recombinação destes três tópicos ocorrerá através de uma performance polida, quando cantor e pianista convergirem seus entendimentos da poesia e da música no mágico ato da expressão musical”. (Stein, Spillman; 1996, p. xiii) ¹

¹ (...) Three different subjects are studied in this volume: poetry, musical performance, and music analysis. While our ultimate goal is to combine the three into a manifold understanding of German art

Nesse trabalho, os autores abordaram os aspectos poéticos que devem ser considerados para uma performance da canção. Enfocaram também o conceito de *persona* e os modos de expressão. Nos capítulos reservados à linguagem musical forneceram ao intérprete critérios para identificar certos aspectos formais na estrutura harmônica, tonal, melódica e rítmica da obra, enfim, bases para uma análise musical que permite amparar as decisões interpretativas na preparação da performance.

A pesquisa de Campos (2006) teve a finalidade de determinar um modo de pensar a preparação e a performance de canções para voz e piano, conforme a metodologia proposta por Stein e Spillman (1996). O estudo utilizou a canção “Alma Minha Gentil” de Glauco Velásquez, preparada por dois cantores diferentes. Teve como base o estudo da poesia, da música e dos aspectos relacionados especificamente à performance. Estudou-se a forma e o conteúdo do poema, assim como os aspectos musicais, incluindo análise formal, a melodia, a harmonia e o ritmo musical e discutiu-se, para ambos os intérpretes, aspectos interpretativos, incluindo nuances de timbre e dinâmica, além dos estilos vocais e pianístico.

Fields (1979) recolheu, em obras de pedagogia vocal, 36 declarações sobre a expressão no canto. Em grande parte das afirmativas, recolhidas na década de 1970, a tônica foi colocada na necessidade de manter, durante o canto, um fluxo de significação

song performance, we begin by separating the subjects from one another and examining each as a separate topic. This approach models how we believe performers need to study a *Lied* in performance preparation: they must first study the poetry, then the performance problems, and then each aspect of the musical structure in turn. By the end of the process, a recombination of the three topics will occur through polished performance, when singer and pianist convey their understanding of the poetry and the music in the magical act of musical expression (Stein e Spillman; 1996, p. xiii, tradução nossa)

e nunca uma mera execução técnica. A transcrição abaixo apresenta algumas das afirmações recolhidas de outros autores por Fields (1979, p.41-2):

"Qualquer separação entre técnica e expressão é uma desastrosa e distorcida abstração" (Mursell)¹.

"Treine os jovens cantores para cantar musicalmente [expressivamente], não muscularmente" (Estoque).²

"A auto-expressão com a voz é "um instinto básico do ser humano" (Clark, Clippinger).³

"Não há nenhuma razão para cantar se nós não desejamos comunicar algo ao ouvinte. Portanto, "não cante palavras, cante um pensamento" (Scott).⁴

"Ouça a si mesmo e veja se o que a sua voz diz está transportando o seu significado. Quando você aprender as palavras de uma canção, tente expressar este pensamento" (Clark e Sanders)⁵

"Agilidade vocal, boa dicção e outros detalhes técnicos são desenvolvidos não por exercícios rotineiros, mas sim pelo "desejo natural de expressar o significado; e, conseqüentemente, cada palavra de uma canção" (Bergère)⁶

¹ (Any separation of technic from expression is a disastrous and distorting abstraction," says Mursell. (Fields,1979, p.41-2, tradução nossa)

² "Train those young singers to sing musically [expressively] not muscularly," warns Stock. (Fields,1979, p.41-2, tradução nossa)

³ Self-expression through voice is "a basic human instinct." [Clark 102; Clippinger 104, p. 5] (Fields,1979, p.41-2, tradução nossa)

⁴ There is no reason for singing if we do not wish to communicate something to the listener. Therefore, "do not sing words, sing a thought." [Scott 501, p. 129 E] (Fields,1979, p.41-2, tradução nossa)

⁵ listen to yourself and see if what your voice says is conveying your meaning. When you learn the words to a song, try to express that thought. [Clark 100; Sanders 488] (Fields,1979, p.41-2, tradução nossa)

⁶ Vocal agility, good diction and other technical details are developed not by routine exercises, but by "the natural desire to express the meaning; and consequently each word of a song." [Bergère 45] (Fields,1979, p.41-2)

“O canto bem sucedido deve ser sempre motivado pelo desejo de expressar algo. Quando cantar, sempre dirija seus pensamentos e sua voz para um ouvinte imaginário” (De Bruyn). 1

“Um cantor artista "não é apenas um emissor de dó agudo; ele é um médium por meio do qual a comunicação deve fluir" (Tibbett).2

Nessas citações a comunicação expressiva aparece como o objetivo primordial do canto. Coelho (2003) endossa este pensamento ao dizer que a comunicação é o maior compromisso do cantor e que a técnica deve ser posta a serviço dela.

“Muitas vezes o cantor apresenta postura, respiração, articulação e ressonância corretas; no entanto, canta como se estivesse anestesiado, apático, absolutamente indiferente e distante do que está fazendo. (...) A comunicação expressiva faz parte do perfeito mecanismo vocal: saber o que está falando ou cantando, dar um sentido específico a cada momento da emissão, envolver-se emocional e afetivamente e não só com a técnica. Para isso é necessário que a pessoa perceba que a pontuação gramatical não está exatamente, de maneira obrigatória, junto à pontuação expressiva; que as “entrelinhas” muitas vezes falam mais do que as “linhas”; que o derradeiro sentido será dado pelas inflexões e jogos tímbricos de sua voz e que isso tudo diz mais do que todas as regras juntas!” (Coelho, 2003, p. 12).

Dinville (1993) também confirma que a arte do canto deve estar a serviço da comunicação. Para esta autora, o que faz um artista excepcional é a sua capacidade de comunicar aos outros o significado que a música lhe evoca. Segundo esta autora, o cantor pode ter estilo, interpretação, declamar inteligentemente o texto, mas não é possível dar-lhe aquilo que deve existir dentro de si mesmo, como o raro e insubstituível

¹ Successful singing must always be motivated by the desire to express something. Always direct your thoughts and your voice toward an imaginary listener when you sing. [De Bruyn 131] (Fields,1979, p.41-2)

² An artist singer "is not merely an emitter of high C's; he is a medium through which musical communication must flow." [Lawrence Tibbett 614] (Fields,1979, p.41-2)

dom de cantar com instinto. Se ele possui, naturalmente, musicalidade e sensibilidade, estas lhe possibilitarão comunicar aos ouvintes aquilo que a música e as palavras do texto lhe evocam.

A maioria dos autores citados relacionam a expressividade ao sucesso do cantor em comunicar significados, ou seja, conseguir transmitir para o ouvinte, durante a performance, o sentido do que canta.

Andrada e Silva (2005), em seu capítulo sobre o canto expressivo, suscita a questão sobre o papel do fonoaudiólogo em relação à expressividade no canto. Para a autora, o trabalho com a parte estética do canto é tarefa do professor de canto. A autora ressalta que a prática clínica fonoaudiológica com o cantor deve ser direcionada para a saúde da voz cantada e falada, isto é, para que a voz seja produzida sem esforço ou prejuízo do trato vocal. A autora enfatiza que o fonoaudiólogo deve tentar apreender o caráter artístico do canto, para que possa, assim, desviar-se de sua tendência ‘patologizante’ da voz e define o canto expressivo como “o canto que expressa bem aquilo que pretende transmitir, com vivacidade, força e energia, e de modo altamente significativo” (p. 95). Baseada nesta definição, a autora traça dez princípios que devem nortear a prática fonoaudiológica com o cantor, e dentre esses: ter prazer em estar no palco, conhecer o sentido da letra da música, possuir técnicas de respiração e cantar com o coração e com a alma.

De acordo com Mauléon e Martínez, 2004, a música e os processos de comunicação envolvidos em sua produção vinculam-se a processos corporais e neurológicos. Estes mecanismos são compartilhados entre o intérprete e o ouvinte e permitem o acesso em tempo real à informação contida no sinal sonoro, permitindo uma compreensão do discurso, de natureza expressiva e emocional, de forma não consciente.

Particularidades da comunicação expressiva no canto foram analisadas em estudos anteriores que relacionaram as medidas do sinal sonoro vocal com intervalos de tempo. Este trabalho apresenta uma micro análise do sinal sonoro da voz cantada, utilizando modelos de análise correspondentes a níveis temporais mínimos. Concluiu-se neste procedimento que a co-articulação é portadora de grande parte da informação responsável pela comunicação expressiva e emocional no canto.

Salgado (2001) investigou de que maneira as emoções "artísticas" se aproximam ou assemelham às emoções ditas "reais". O objetivo do estudo foi investigar empiricamente a possível inter-relação da voz, da emoção e da expressão facial no canto clássico ocidental. Recolheu-se dados a partir dos sons e dos movimentos faciais das emoções expressadas por cantores, que foram comparados aos sons e aos movimentos faciais genuínos. O gênero abordado no estudo foi o *Lied* que, por suas características intrínsecas, centra seus meios expressivos em termos gestuais, fundamentalmente na expressão facial. Foi intenção final do trabalho explorar até que ponto as expressões das emoções pretendidas eram percebidas como autênticas, tanto pelo intérprete, como pelo público. Revelou-se que tanto a laringe como a face se movem e trabalham de uma maneira muito diferente conforme a emoção expressada. O entrevistador apurou por meio das entrevistas realizadas que todos eles acreditavam na autenticidade das emoções expressadas, uma vez que foram construídas a partir de memórias desses mesmos estados emocionais. No entanto, todos os cantores e os elementos de um júri de observadores reunidos reconheceram que existiam diferenças nas várias interpretações e que algumas eram mais bem sucedidas do que outras. O autor observou que, se o cantor estiver interpretando com uma grande convicção interior, o efeito da expressão com que

representa cada uma das emoções será mais convincente e, portanto, neste sentido, mais autêntica.

O mesmo autor, em 2006, investigou quais os meios acústicos e/ou visuais que o cantor usou para comunicar cada uma das emoções pretendidas. Segundo o pesquisador, a expressão dos diversos estados emotivos tem uma importância fundamental no modo como se reconhece e diferencia as emoções e os conteúdos emotivos na comunicação artística. Em sua investigação, o autor usou o mesmo paradigma da maior parte dos estudos que investigam a maneira como são expressos diferentes estados emotivos na performance. Aos cantores foi pedido que cantassem uma melodia, ou um pequeno número de curtas melodias, baseando-se em diferentes emoções e de acordo com as orientações do investigador. As melodias foram primeiramente gravadas e/ou filmadas e depois escutadas, vistas e avaliadas a fim de se verificar o reconhecimento pelo público da emoção que se pretendeu expressar. Concluiu-se que uma performance bem sucedida depende largamente da habilidade e da capacidade do cantor para expressar com clareza aquilo que tem a intenção de comunicar. Também se constatou que o estudo e a preparação das performances, com base no *feedback* das respostas do público e na observação dos vídeos gravados, permitiram ao intérprete elaborar melhor sua expressividade e resultou numa comunicação mais precisa dos conteúdos emocionais.

3.3 A EXPRESSIVIDADE NO TEATRO

O cantor, em sua performance, faz uso da música, mas também da palavra. Sobre a palavra em cena, diz Stanislavsky que:

“(...) nunca se deve usar no palco uma palavra sem alma ou sem sentimento. Lá as palavras não se podem apartar das idéias tanto quanto não se podem apartar da ação. Em cena, a função da palavra é a de despertar toda sorte de sentimentos, desejos, pensamentos, imagens interiores, sensações visuais, auditivas e outras, no ator, em seus comparsas e por intermédio deles – no público.” (Stanislavski, 2001, p. 165)

Pelo uso da palavra pode-se pressupor que o trabalho do cantor engloba o trabalho do ator. Partindo dessa premissa, será abordada a questão da expressividade no teatro, pois acreditamos que conceitos formulados a partir do fazer teatral, tais como “interioridade”, “verdade cênica” e “emoção” serão de grande valia para se pensar a expressividade do cantor.

Segundo Nunes (2005), na arte teatral, um artista é chamado de “expressivo” quando sua comunicação com o público vem de sua *interioridade*. O mesmo autor realizou uma reflexão que teve como objeto de pesquisa a interioridade do ator. De acordo com este autor, a interioridade do ator, em seu trabalho artístico, tem demandado, há mais de um século, a atenção de diversos teóricos teatrais. O autor buscou subsídios para discutir a interioridade na Psicologia, principalmente em Carl Gustav Jung, que se dedicou ao estudo da alma humana e estruturou uma teoria em que a alma possui uma característica teleológica, que aponta para o chamado *processo de individuação*. Neste processo, as potencialidades inatas da personalidade podem se desenvolver. Na sequência o autor revela que esta temática encontrou no pós-junguiano James Hillman um de seus principais expoentes. Hillman é um dos criadores do *movimento psicológico* denominado psicologia arquetípica, que tem buscado aproximar a psicologia da cultura, das artes e da filosofia, em lugar do consultório médico. Em sua teoria, Hillman demonstrou a relação que existe entre a alma e a morte, e que a individuação junguiana pode ser vista como um processo de *fazer a alma*. Nunes (2005)

procurou coadunar a idéia do *fazer a alma* com o processo de formação e atuação em artes cênicas, usando a psicologia arquetípica como ferramenta para ampliar as discussões acerca da interioridade do ator e de sua relação com a corporeidade da cena.

Em sua exposição, Nunes (2005) relata ainda que no ator, alma e corpo são as mesmas coisas, pois o ator usa do corpo para expressar a alma. Para o mesmo autor, a alma, na perspectiva da psicologia de Jung, necessita mais de vivência e menos de conceituação, pois no teatro tanto quem assiste como quem faz pode observar a narrativa da alma. O público pode ler na cena do ator o discurso da alma, mas este pode ver a si mesmo escrevendo este discurso, tanto na fase de preparação como em cada apresentação. A atenção ao *modus operandi* da alma é essencial à diminuição do ego. Como disse o francês Valère Novarina citando Louis de Funès: “ser ator não é gostar de aparecer, mas sim de desaparecer” (Novarina, 1999).

Parece que o encanto no teatro não está em sua dimensão perceptível pelos sentidos: palavras, cenários, gestos. Segundo Grotowski (1992) a obra do ator implica na superação das meias medidas da vida cotidiana. Implica uma superação do conflito interno entre intelecto e sentimentos, corpo e alma, prazeres psicológicos e aspirações espirituais. Para esse autor, a linguagem corporal do ator tem um significado próprio embutido, que pode apoiar ou contrariar o sentido do texto. Por meio de seus gestos, o ator expressa características psíquicas do personagem e exterioriza os seus sentimentos:

“O ator que realiza uma ação de autopenetração, que se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo – a mais dolorosa, e que não é atingida pelos olhos do mundo, deve ser capaz de manifestar até o menor impulso. Deve ser capaz de expressar, através do som e do movimento, aqueles impulsos que estão no limite do sonho e da realidade. Em suma, deve ser capaz de construir sua própria linguagem psicanalítica de sons e gestos, da mesma forma como um grande poeta cria a sua linguagem própria de palavras” (Grotowski, 1992, p. 30).

No palco, a obra se corporifica e se mostra ao público, que a decodifica não apenas com o que sabe, mas muito mais com o que não sabe: o indizível, o impalpável, o invisível. Fenômeno abstrato, é certo, como reconhece Oida (2005):

“Mas o princípio de tudo está em conhecer como é que se estabelece uma conexão entre o espírito do ator e o espírito de outra pessoa. Eu também não sei como fazer isso.”
(Oida, 2005, p. 29)

Ferracini (2003) descreve a relação do ator com a platéia como uma doação de si (ator) mesmo: não somente a sua presença física, mas também seu ser, o seu corpo-em-vida e as profundezas de sua alma. Segundo o autor, o ator dá a sua própria vida, doa a si mesmo, materializando-a no palco por meio da técnica.

De acordo com Ferracini (2003)

“tudo cai por terra quando um ator está vivo em cena. (...) Nesse momento, todas as teorias esvaziam-se ou parecem tão ínfimas e pequenas ante aquele ato que nos sentimos envergonhados por engendrá-las, pois no teatro, nesse momento vivo do ator, estamos presenciando o ato primitivo e primeiro da verdadeira criação humana. (...), o próprio ato da criação do ator, acontecendo ante nossos olhos; e a visão desse ato é tão sublime que nos revoluciona, pois a criação é, em si, revolucionária” (Ferracini, 2003, p. 248-9)

Sobre o ato de criação do ator em cena diz Stanislavsky (2005) que, para executar uma tarefa criadora, o ator deve criar um verdadeiro estado criador interior. Stanislavsky (2005) declara que as criações dos gênios teatrais são monumentos duradouros, que nos dão a impressão de estar presentes a um miraculoso ato de trazer à vida uma grande obra de arte.

Para Ferracini (2003) o ator, fora do palco, deve cultivar-se. Esse ponto constitui o nível de trabalho “pré-expressivo”, onde o ator trabalha, em seu treinamento cotidiano, sua energia, sua presença. Enfim, um “corpo-em-vida”, em constante comunicação com os recantos mais recônditos, belos e demoníacos de sua alma. Deste

modo, o treinamento cotidiano do ator é trabalhar em si mesmo, tanto seu corpo e sua alma quanto as possibilidades de transformar em corporeidade as suas emoções.

Para Ferracini (2003) a emoção, para o ator, não deve ser algo abstrato e psicológico, mas algo concreto e muscular, em constante dinâmica interna, movimento e fluidez. Mais do que sentir as emoções, o bom ator deve senti-las na musculatura. Sendo assim, não basta ao artista a exteriorização estereotipada de padrões de sentimentos tais como raiva, tristeza, alegria, medo: ele deve buscar dentro de si a manifestação corpórea dos fenômenos afetivos. Viver em si mesmo (re-viver), no momento da performance, os sentimentos e os afetos que a obra pode suscitar.

Sobre o termo *corporificado*, Burnier (2001) relata que só é possível sentir algo se esta coisa sentida transformar-se em corpo, ou seja, em micro ou macro tensões musculares. O acesso a esta informação é por meio de um dos nossos sentidos, neste caso específico, o tato. Mas não o tato da pele, mas o tato interior, o dos músculos.

Para obter maior expressividade cênica, a atuação corporal do ator não pode ser mecânica. Segundo Grotowski (1992), seus gestos, postura e movimentação corporal devem estar em permanente contato com seu pulso interno e suas emoções. Para este autor, todo o corpo deve reagir junto, mesmo quando se trata de movimentos mínimos. Por exemplo, se o ator pega um pedra de gelo no chão, não só as pontas do dedo ou a mão devem reagir a este movimento e ao frio, mas todo o corpo. Para este autor, este é o ponto mais importante a ser atingido pelo ator: o ato total. Qualquer coisa deve ser feita com todo o seu ser, e não apenas com gestos mecânicos e rígidos. Também as expressões faciais não podem originar-se de pensamentos lógicos. Para o mesmo autor, nenhum pensamento pode orientar o organismo de um ator de forma viva. O pensamento pode apenas estimulá-lo. Uma reação dirigida dá origem a impulsos

superficiais e é muito diferente de uma reação total, que é viva. Para o ator, é impossível separar o físico da alma. “O ator não deve usar seu organismo para ilustrar ‘um movimento da alma’: deve realizar este movimento com o seu organismo” (Grotowski, 1992, p.97).

O que Grotowski propõe é que os gestos do ator sejam provenientes de um mergulho em seu próprio universo corpóreo e vocal, evitando uma gestualidade estereotipada e convencional. Deve buscar, enfim, sua gestualidade em si mesmo, e não em um repertório preexistente de signos. A isto, Grotowski chama de “ação física”, Barba de “corpo em vida”, Stanislavski de “memória muscular”, Luís Otávio Burnier de “corporeidade”, Adolphe Appia de “corpo vivente” e Laban de “*Korperseele*” (Ferracini, 2003, p. 88-9).

Sobre a verdade cênica, Stanislavsky (2005) diz que o importante é como o ator agiria se as circunstâncias do papel que vive no palco fossem reais. Isto porque, para o ator, o que importa em um papel é a realidade da vida interior de um espírito humano. Segundo o autor, o que se chama de verdade no teatro é a verdade cênica, da qual o ator tem que se servir. O autor recomenda que o ator sempre deve começar o trabalho com o personagem por dentro, instilando vida em todas as circunstâncias e ações do papel.

Para Stanislavsky (2005), o mais importante mestre que o ator pode ter é o sentimento. Segundo o autor, não basta um preparo físico do corpo, um estado de prontidão técnica, se não há uma conexão emocional do ator com o seu papel. Isto porque, o sentimento é o *virtuose* que põe em funcionamento todo o equipamento corporal de expressão. O autor confessa que se inclina deliberadamente para o lado emocional da criatividade, preferindo atuações que demonstrem uma criatividade

verdadeira, viva e emocional e não concordando com o excesso de atuações meramente calculistas.

Stanislavsky (2005) fala sobre a relação entre a inspiração e o trabalho do ator. Segundo este autor, o talento sem o trabalho é apenas matéria-prima em estado bruto. O ator não pode contar apenas com a inspiração. Segundo este autor, o trabalho do ator é muito complexo, demandando uma série de tarefas ao mesmo tempo. E isto só é possível a partir do momento em que as ações são automatizadas. De acordo com o autor, felizmente, o hábito automatiza a maior parte de nossas ações, portanto, a fase mais difícil para o ator são as primeiras fases do aprendizado.

Stanislavsky (2001) fala sobre a subjetividade, do “toque” pessoal do artista à obra de arte. Segundo este autor, citando o pintor Bryulov, a arte começa com o mais leve dos toques. De acordo com o autor, é preciso apenas um ou dois pequenos e leves toques para dar vida e brilho a um papel, para alcançar a forma acabada da obra. Para completar sua explanação, Stanislavsky (2001) compara o trabalho de dois regentes: um, eficiente e metódico, comandava uma execução musical precisa e fluente, em que as partes se seguiam, umas às outras de um modo indiferençável, de modo que aos ouvintes era impossível separá-las e compreendê-las. O outro regente era Arthur Nikisch, a quem o autor descreve como um grande músico, capaz de dizer mais com os sons do que a maioria das pessoas pode dizer com as palavras. Para o autor, Nikisch tinha aquele “toque” intangível. Com sua batuta conseguia extrair tudo que era possível dos instrumentos e da própria alma dos músicos. De acordo com Stanislavsky (2001), Nikisch parecia dizer aos músicos que nunca se apressassem e que exprimissem tudo o que se escondia na música. Para o autor, Nikisch sabia captar todas as sutis matizações

de uma obra musical, e não só sabia selecioná-las como também conduzi-las e iluminá-las para o público.

4 MÉTODO

4.1 PRECEITOS ÉTICOS

Esta pesquisa tem caráter descritivo e apresenta análises quantitativa e qualitativa. Foi aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa da PUC-SP, sob o número 119/2008 (anexo 1). Todos os participantes desta pesquisa assinaram, em duas vias, o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (anexo 2).

4.2 SELEÇÃO DA AMOSTRA

A casuística compôs-se por 40 sujeitos (20 homens e 20 mulheres, denominados S1, S2, S3 e assim respectivamente até S40) cantores líricos, convidados por referência, processo pelo qual, a partir de um núcleo inicial, recebe-se a indicação referencial de outros cantores. Os primeiros sujeitos entrevistados foram os cantores líricos que já faziam parte do convívio profissional da pesquisadora. Estes cantores indicaram outros e assim, sucessivamente, a amostra se expandiu. O contato inicial foi feito pessoalmente, por telefone ou *e-mail*. Neste primeiro contato, a pesquisadora descrevia os procedimentos da pesquisa. Caso houvesse anuência, era combinado um encontro, pessoalmente ou *on-line*, via o programa de comunicação *messenger*, desde que o cantor possuísse recursos de vídeo-câmera e microfone. Ao final do encontro, a pesquisadora pedia ao entrevistado que indicasse outros cantores para participar da pesquisa.

Todos os sujeitos deviam encaixar-se nos seguintes critérios de inclusão: serem cantores líricos (cantores que interpretam: música vocal de câmara; música vocal dramática (ópera ou opereta) e repertório sinfônico-vocal (oratório; missa; sinfonia; entre outros). A idade mínima dos sujeitos foi de 21 anos e não houve limite máximo de idade. A idade mínima foi assim definida por considerar-se que esta pesquisa, por abordar um tema tão subjetivo como a expressividade, requeria do entrevistado certa vivência e maturidade como cantor, dificilmente alcançadas antes de tal idade. Não se definiu uma idade máxima por acreditar-se que não seria necessário estar, na época das entrevistas, ainda atuando como cantor. Foram entrevistados profissionais com experiência mínima de três anos. Definiu-se esses três anos por considerarmos tal tempo como o mínimo necessário para propiciar a vivência necessária para opinar sobre o tema da pesquisa.

4.3 INSTRUMENTO

O instrumento de coleta de dados usado nesta pesquisa foi um questionário semi-aberto - “*Questionário sobre a expressividade do cantor lírico*” (anexo 3). O questionário consta de seis perguntas semi-abertas formuladas pela pesquisadora e orientadora baseadas na experiência profissional e na literatura, a fim de atender aos objetivos desta pesquisa.

O questionário divide-se em duas partes. A primeira destinou-se a colher os dados de identificação do sujeito: faixa etária, classificação vocal e tempo de atuação em anos, o tipo de formação em canto e seu tipo de atuação profissional. A segunda parte continha seis questões sobre o tema central da pesquisa. Dessas seis questões

considerando o tempo que tínhamos para concluir a dissertação optamos por selecionar as questões que julgamos estar mais diretamente associadas ao objetivo da pesquisa, a questão da conceituação e caracterização da expressividade. Portanto, do questionário iremos utilizar as questões 1, 2 e 4, (em negrito, anexo 3). O material resultante das perguntas 3, 5 e 6 (anexo 3) não foi utilizado no *corpus* desta pesquisa. Foi separado e poderá, posteriormente, ser utilizado na confecção de um artigo.

A questão 1 é de associação livre, na qual o cantor deveria citar cinco palavras que associasse à expressividade. A questão 2 estava relacionada com a um, o sujeito deveria escolher uma das cinco palavras anteriormente citadas por ele e descrever a relação de tal palavra com expressividade. A questão 4 pergunta sobre qual a formação que o cantor deve ter para se tornar mais expressivo.

Foi realizado um projeto piloto com seis cantores para se avaliar o instrumento. Foram apontados pontos positivos e negativos, que nos permitiu adequar o questionário ao objetivo da pesquisa. A aplicação do piloto também teve como objetivo a escolha do modo de aplicação. Para isto, solicitou-se que dois cantores respondessem o questionário por escrito, dois oralmente e dois tiveram suas respostas gravadas pela pesquisadora. Após análise do modo de aplicação, decidiu-se pela aplicação oral do questionário e gravação das respostas pela pesquisadora, por ter propiciado maior liberdade na aplicação e maior fidedignidade na transcrição das respostas.

4.4 PROCEDIMENTOS

Antes do início da entrevista o sujeito lia e assinava o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (anexo 2). Nos casos em que a aplicação foi via internet o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido era enviado por *e-mail* ao cantor, para que pudesse ser lido e enviado de volta, assinado, à entrevistadora. Somente após compreenderem os procedimentos da pesquisa tinha início a aplicação individual do questionário..

A aplicação do questionário realizou-se de duas maneiras: via computador, por meio do programa de comunicação *messenger*, (desde que o cantor possuísse vídeo-câmera e microfone) ou pessoalmente, em ambiente tranquilo, previamente agendado. Em ambos os casos o horário era previamente acordado. O tempo médio para a aplicação do questionário foi de 15 minutos. O procedimento feito via internet possibilitou uma grande distribuição geográfica da amostra, pois foram entrevistados cantores de vários estados brasileiros, e também cantores brasileiros residentes em outros países.

O sujeito respondia oralmente às questões que eram registradas pela pesquisadora em gravador de voz digital, ICD-P620, marca SONY, exceto a questão seis, que era respondida por escrito. O sujeito tinha acesso à questão seis somente após ter respondido às cinco primeiras questões. Quando a entrevista era realizada via *messenger*, a questão seis era enviada por *e-mail* e, posteriormente, reenviada à pesquisadora, também por *e-mail*. Quando pessoalmente, era entregue numa folha de papel ofício ao sujeito.

4.5 ANÁLISE DOS DADOS

As entrevistas gravadas foram transcritas ortograficamente para o papel. Trabalhou-se somente com o material constituído pelas respostas obtidas por meio das questões 1, 2 e 4 do questionário (anexo 3).

Para a análise desse material, optou-se pela análise temática sugerida por Minayo (2004, p. 209), que "consiste em descobrir os núcleos de sentido que compõem uma comunicação, cuja presença ou frequência signifiquem alguma coisa para o objetivo visado". Segundo a autora, a presença de determinados temas revela os valores de referência e também os modelos de comportamento presentes no discurso. Para a análise, o *corpus* da pesquisa foi submetido a várias leituras. Codificou-se os trechos das respostas, por semelhança. Tais trechos foram, posteriormente, classificados e agregados, de acordo com a afinidade temática, definindo-se, desse modo, os eixos temáticos.

Dois abordagens diversas são possíveis dentro da análise de conteúdo: a análise por eixos temáticas: qualitativa; e o método de dedução frequencial: quantitativa. Na análise dos dados desta pesquisa foram utilizadas as duas abordagens: para a análise das palavras recolhidas a partir da primeira pergunta (anexo 3) feita aos sujeitos, utilizou-se o método de dedução frequencial, quantitativo. As palavras citadas foram tomadas como unidades de registro, e analisou-se a frequência com que cada unidade de registro foi citada pelos sujeitos da pesquisa. Elaborou-se um quadro indicando a frequência de ocorrência dos mesmos signos lingüísticos (palavra). Os dados receberam tratamento estatístico e descrições numéricas.

O mesmo procedimento (leitura, divisão e agrupamento por semelhança) foi aplicado à questão número 4 (anexo 3), que deu origem aos quadros 3, 4 e 5 nos resultados. Nestes quadros, as respostas semelhantes foram agrupadas de acordo com os seguintes assuntos:

Conhecimento Teatral
Conhecimento ligado às Letras
Conhecimento Musical
Conhecimento Informal
Cultura Geral
Conhecimento técnico

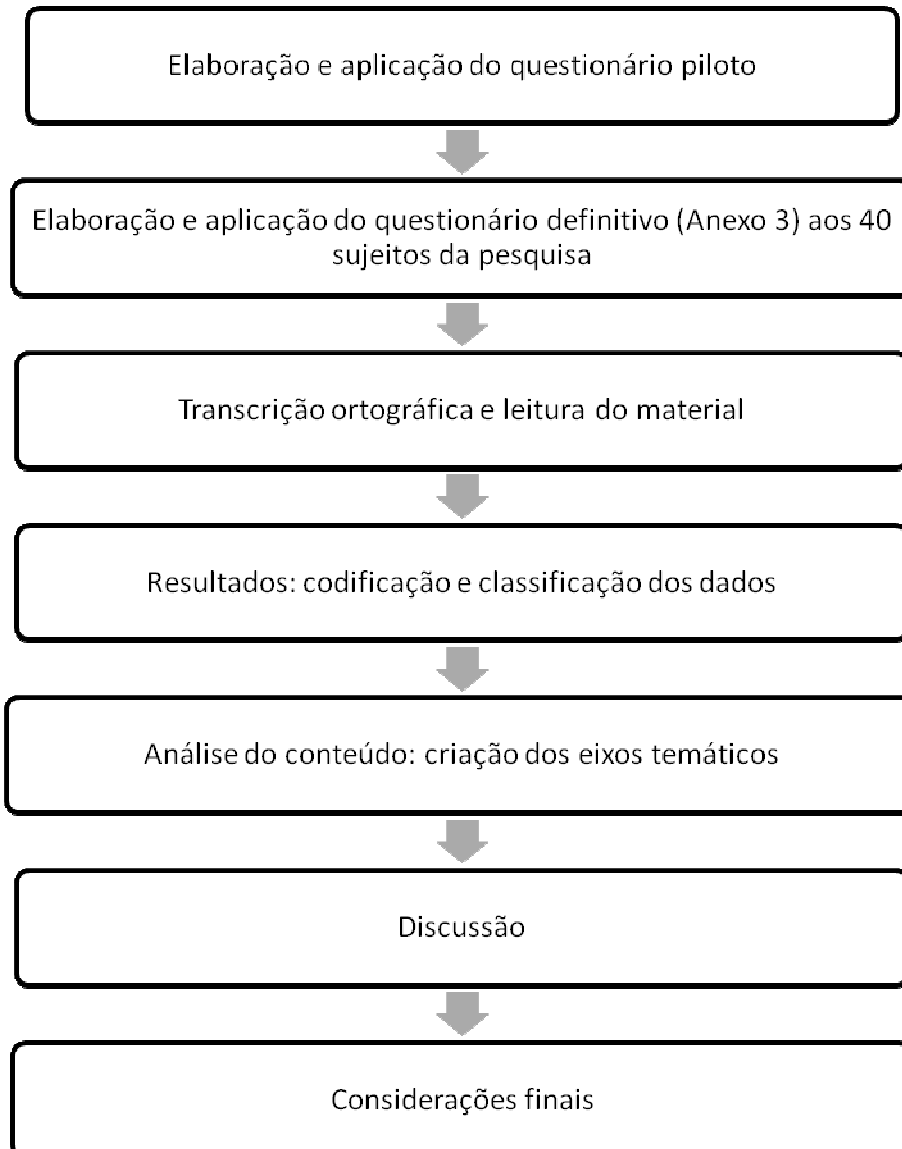
A questão 2 (anexo 3) foi o ponto central da nossa análise, uma vez que nela estão contidos os dados que respondem de forma mais direta à pergunta do objetivo. Os dados recolhidos nas questões 1 e 4 foram utilizados para complementar a análise. Por esse motivo, os eixos temáticos foram elaborados a partir das respostas da questão 2. Após reiteradas leituras, buscamos extrair deste material os temas mais presentes, que foram codificados, divididos e reagrupados por semelhança. Os núcleos de sentido deram origem a sete eixos temáticos, relacionados abaixo:

Emoção e sentimento
Entrega e doação
Características pessoais do cantor
Comunicação com o público
Conhecimento e estudo
Técnica vocal
Texto

Para cada eixo temático citado acima, criou-se um quadro, iniciando-se, respectivamente, pelo primeiro da lista (quadros 6, 7, 8, 9, 10, 11 e 12).

O fluxograma abaixo (figura 3) demonstra a sequência dos procedimentos metodológicos adotados:

Figura 3: Fluxograma dos procedimentos metodológicos



5 RESULTADOS

O quadro 1 foi elaborado a partir dos dados extraídos da primeira parte do questionário (anexo 3) e caracteriza a população do estudo. Nele estão descritos: a faixa etária, a classificação vocal, o tempo de atuação, a formação em canto, se a atuação é em solo ou no coro, se o cantor tem outra profissão e o local de residência.

O segundo quadro (quadro 2) traz as palavras mais citadas pelos sujeitos em resposta à questão um do questionário (anexo 3). Neste quadro quantificou-se numericamente e percentualmente as palavras que os sujeitos associam à expressividade do cantor.

Os quadros 3, 4 e 5 foram elaborados a partir das respostas à questão número quatro do questionário (anexo 3), que se refere a quais tipos de conhecimento o cantor acredita que pode contribuir com sua expressividade. As respostas foram codificadas e classificadas de acordo com os seguintes assuntos:

Conhecimento teatral
Conhecimento ligado às Letras
Conhecimento musical
Cultura Geral
Conhecimento informal
Conhecimento técnica vocal

O quadro 3 refere-se ao “conhecimento teatral” , o quadro 4 divide-se nos assuntos “conhecimento ligado às Letras”, “conhecimento musical” e “cultura geral” e o quadro 5 divide-se em “conhecimento informal” e “conhecimento técnico” . Nesses quadros estão incluídos excertos das respostas de alguns sujeitos sobre porque julgam que determinados conhecimentos podem contribuir para a expressividade do cantor lírico (respostas à questão número dois do questionário).

Os dados coletados a partir da questão dois do questionário (anexo 3) constituem o núcleo principal do *corpus* da pesquisa. As respostas a essa questão, nas quais os cantores relacionaram as palavras já citadas por eles à expressividade, deram origem aos eixos temáticos de nossa pesquisa. Tais eixos orbitam em torno dos conceitos e caracterização da expressividade formulados pelos 40 cantores. Cada eixo temático será apresentado em um quadro diferente. A seguir, relacionamos a ordem em que cada eixo será apresentado:

	EIXO TEMÁTICO
Quadro 6	Emoção/sentimento
Quadro 7	Entrega/doação
Quadro 8	características pessoais do cantor
Quadro 9	comunicação com o público
Quadro 10	Conhecimento/estudo
Quadro 11	texto
Quadro 12	técnica vocal

Quadro 1: Descrição da amostra segundo a faixa etária, a classificação vocal, a formação, ao tempo de exercício profissional, o exercício de outra profissão e o local de residência.

Suj.	Faixa Etária	Classif. vocal	Tempo atuação	Formação em canto		Cantor Profissional		Outra Profissão	Local Residência
				Informal	Acadêmica	solo	coro		
1	51/61	Baixo	+ 30	X		X			SP-SP
2	29/39	Tenor	11a 15	X		X		médico	BH-MG
3	29/39	Barít.	6 a 10		Grad.	X	X		BH-MG
4	29/39	Sop.	11a15	X		X	X	Profª prim.	BH-MG
5	29/38	Barít.	16a20		Grad.	X	X		SP-SP
6	21/28	Barít.	3 a 5		Grad.	X			ALEMANHA
7	21/28	Sop.	3 a 5		Grad.	X	X		BH-MG
8	29/39	Sop.	6a10		Grad.	X	X		Fort-CE
9	29/39	Barít.	16 a20		Mestr.	X			RJ-RJ
10	21/28	Barít.	6 a 10		Mestr.	X			USA
11	40/50	Sop.	16a 20	X		X		Func.púb.	BH-MG
12	29/39	Sop.	6 a 10		Grad.	X	X		BH-MG
13	51/61	Barít.	21a 25	X		X	X		SP-SP
14	29/39	tenor	16a 20	X		X			BH-MG
15	40/50	Sop.	11a 15		Grad.	X	X		BH-MG
16	40/50	Mezzo	16a 20	X		X	X		BH-MG
17	21/28	Sop.	3 a 5		Grad.	X	X		BH-MG
18	40/50	Sop.	16a20		Grad.	X			BH-MG
19	40/50	Tenor	16a 20		Grad.	X			SUIÇA
20	40/50	Baixo	21a 25		Grad.	X			BH-MG
21	21/28	Baixo	6 a 10		Grad.	X	X		BH-MG
22	51/61	Mezzo	16a 20	X		X	X		BH-MG
23	21/28	Mezzo	3 a 5		Grad.	X	X		BH-MG
24	29/39	Mezzo	11a 15		Grad.	X	X		BH-MG
25	51/61	Sop.	+30		Grad.	X			SP-SP
26	21/28	Barít.	3a5	X		X	X		S.Bern.-SP
27	21/28	Barít.	6a10	X		X			SP-SP
28	40/50	Sop.	21a25		Grad.	X			ITÁLIA
29	40/50	Barit.	11a15	X		X		Ofic.Aeron.	BH-MG
30	40/50	Sop.	21a25		Grad.	X			Sobrad.-DF
31	40/50	tenor	21a25		Grad.	X	X		BH-MG
32	40/50	Barit.	26a30		Grad.	X	X	bancário	BH-MG
33	40/50	Sop.	11a15	X		X	X		S.André_SP
34	29/30	Barít.	21a25		Pós	X			POA-RS
35	21/28	Sop.	3a5	X		X	X		BH-MG
36	29/39	Baixo	11a15		Grad.	X	X		BH-MG
37	40/50	Sop.	21a25		Pós	X	X		BH-MG
38	29/39	tenor	6a10	X		X	X		MA-AM
39	21/28	Sop.	11ª15	X		X			SP-SP
40	40/50	Barít.	11ª15		Grad.	X	X	psicólogo	BH-MG
				15	25	40	23	6	

Quadro 2: Distribuição do número (N) e da porcentagem (%) de vezes que as palavras foram citadas pelos sujeitos do grupo na resposta à pergunta 1 do questionário do questionário.

Palavras	N	%
Emoção	11	27
sentimento	9	22
Entrega	7	17
interpretação musicalidade postura técnica	5	13
concentração conhecimento dinâmica espontaneidade fraseado personagem verdade	4	10
alma arte dicção domínio estudo inteligência respiração sensibilidade sinceridade	3	8

Quadro 3: Extração de trechos das falas dos sujeitos em resposta à questão 4 do questionário em relação ao “Conhecimento teatral” (as respostas na íntegra, apêndice 1).

CONHECIMENTO TEATRAL
<p>“Estudo da arte teatral, pois o trabalho do cantor assemelha-se ao ator, na construção do personagem” (S1).</p>
<p>“(…) e dar vida a um personagem assemelha-se ao trabalho de um ator” (S2).</p>
<p>“ (…) o pré-ensaio e o trabalho investigativo do cantor e do ator podem ser muito parecidos (S9).</p>
<p>“A característica que torna um cantor mais expressivo é a teatralidade. (…) faço uma leitura dramática de tudo que devo cantar (entendimento do texto, das emoções, dos personagens)” (S2).</p>
<p>“Teatro, porque você tem que ter a técnica para trabalhar a emoção, pois se você se entrega muito no canto, por exemplo, chorar, você para de cantar. Tem que saber passar a emoção, controladamente.” (S15).</p>
<p>“ (…) Se você interpreta um personagem, você deve dar vida a esse personagem. Não somente com sua voz, mas se entregar de “corpo e alma” a serviço dessa comunicação” (S2).</p>
<p>“Duas entidades estão em cima do palco o cantor e a personagem. O cantor tem a técnica, tem o conhecimento musical, mas é a personagem que está vivendo aquelas emoções, assim como no teatro. Tanto na ópera quanto na música de câmara, está sempre presente no palco esta dicotomia do cantor e ator. Não tem que ver o cantor, é legal você entrar no personagem a ponto das pessoas não te reconhecerem. Você como ator precisa construir o personagem em tudo: pé, mão, cara, figurino, mas também na sua voz. A formação em artes cênicas é a única que vai te fazer explorar as possibilidades não ortodoxas para dar vida ao personagem, que o professor de canto não ensina, o professor de canto quer a voz no lugar, e o teatro quer tirar sua voz do lugar” . “(…) voz é possibilidade expressiva. (…) para me tornar expressivo no palco, foi importante “opera studium”, pois tive aula de expressão. (…)” (S5).</p>
<p>“Teatro, porque o trabalho do cantor assemelha-se ao trabalho do ator, pois ambos estão em cima do palco interpretando texto. Para interpretar texto, há que ter verdade cênica” (S5).</p>
<p>“(…) também acho importante aula de teatro (…) Tanto no Teatro como no Canto há certa preocupação com o texto” (S9). “(…) Um cantor com formação cênica possui mais consciência do seu próprio corpo, do que está fazendo, do espaço que ocupa no palco” (S9).</p>
<p>“Aula de teatro, oficina de performance, artes cênicas, dança, arte dramática, técnica teatral, conhecimento dramático, expressão corporal, interpretação corporal. (S14, S12, S20, S21, S23, S24, S28, S30, S34, S35, S36, S18, S10, S41)</p>

Quadro 4: Extração de trechos das falas dos sujeitos em resposta à questão 4 do questionário, divididas em: “Conhecimento ligado às Letras”, “Conhecimento musical” e “Cultura geral” (as respostas na íntegra, apêndice 1).

CONHECIMENTO LIGADO ÀS LETRAS
<p>“Retórica, poesia, estudar literatura para entender métrica, ritmo poético (...) Outro ponto importante é a maneira com a pessoa pronuncia, a dicção. O sabor que demonstra na boca ao passar pelas consoantes, sílabas, ao dizer o texto” (S5).</p> <p>“Também acho importante aula de interpretação de poesia. Não é só declamar o que você está falando, mas conseguir que aquilo que você compreenda faça sentido também para o outro” (S9).</p> <p>“Conhecimento literário” (S10, S22, S6, S1).</p> <p>“Línguas, idiomas em que se vai interpretar” (S23, S34, S2, S3, S20, S9, S5).</p> <p>“Conhecimento da palavra, saber o que diz o texto” (S32, S20, S17, S9, S5).</p>
CONHECIMENTO MUSICAL
<p>“Conhecimento musical, música” (S16, S22).</p> <p>“Procuro nuances e possibilidades interpretativas na partitura que estudo, onde posso ser mais enfático, mais agressivo, mais doce, mais grandiloquente” (S2).</p> <p>“(…) apesar de que a música sozinha já ser uma linguagem, por exemplo, violino não tem língua e tem expressão. (...) um cantor deve ser musical também pela melodia (...)” (S6).</p>
CULTURA GERAL
<p>“(…) e também é muito importante uma cultura geral” (S9, S6).</p> <p>“Como o próprio nome diz. Cantor erudito – erudito: pessoa que tem todo tipo de conhecimento. Então qualquer coisa que você leia, que você vivencie, vai te ajudar na interpretação, (...) cultura geral, vai te ajudar na interpretação” (S10).</p> <p>“O ideal é que a pessoa (...) estudasse matérias como psicologia e estudo da arte” (S13).</p> <p>“Todo o conhecimento possível, não só a respeito da ópera e da técnica, mas também a respeito da história do compositor, tudo que tem a ver com aquilo que ele faz” (S19).</p> <p>“História” (S22).</p> <p>“Todos. Não só o conhecimento, mas principalmente a experiência. (...) as possibilidades de se buscar e vivenciar conhecimentos para promover o enriquecimento dos recursos expressivos são infindas” (S37)</p>

Quadro 5: Extração de trechos das falas dos sujeitos em resposta à questão 4 do questionário, divididas pelos assuntos: “Conhecimento informal” e “Conhecimento técnico” (as respostas na íntegra, apêndice 1).

CONHECIMENTO INFORMAL
<p>(...) ser artista, não é só cantar, é muito mais do que isto, tem que ter personalidade, é como ser um líder, que te convence das idéias dele. (...) Percebo que um cantor expressivo possui carisma, capacidade de influenciar os outros, magnetismo, tem o dom especial, goza do prestígio do invulgar prazer em estar ali e transmitir algo” (S6).</p> <p>“(...) também acho imprescindível algo que proporcione o autoconhecimento” (S8).</p> <p>“(...) também contribui para a expressividade o autoconhecimento” (S10).</p> <p>“(...) mas o mais importante seria a vivência, uma vivência refletida” (S9).</p> <p>“(...) vivência, conviver com as pessoas, lado humano bem definido, vai te ajudar na interpretação” (S10).</p> <p>“(...) até a sua vivência pessoal que transparece totalmente no palco, com a entrega” (S1).</p> <p>“(...) o que o faz expressivo é a sua experiência de vida, sua sensibilidade, seu caráter, o controle de seu ego” (S25).</p> <p>“Acho que alguém pode aprender a interpretar, mas não pode aprender a ser expressivo” (S27).</p> <p>“A expressividade não pode ser trabalhada, pois é algo nato, ou se tem ou não tem. Podemos apenas trabalhar o nosso interior para que ela floresça” (S29).</p> <p>Não acredito que algum conhecimento específico possa ajudar um cantor lírico a ser mais expressivo” (S25).</p>
CONHECIMENTO TÉCNICO
<p>“Outra coisa que atrapalha muito a expressividade é quando o cantor coloca o problema técnico no corpo, fazendo careta pro agudo, prendendo a mão na hora do agudo, na nota sustentada faz algum movimento com a boca ou com os olhos. O cantor expressivo não traz pro corpo a técnica, não traz para a expressão facial e corporal os problemas técnicos. É preciso ter uma técnica invisível que faça com que o cantor tenha o mais variado leque de cores e de dinâmica. (...)Também o trabalho com a postura corporal é fundamental para o cantor (...)” (S5).</p> <p>“(...) além disto, tem que estar bem seguro da sua técnica para não se preocupar com a voz , mas somente com a própria expressão” (S6).</p> <p>“(...) num cantor expressivo, como Natalie Dessay, percebo altíssimo nível vocal” (S8).</p>

Quadro 6: Extração de trechos das falas dos sujeitos em resposta à questão dois do questionário, agrupadas no eixo temático: “emoção e sentimento” (as respostas na íntegra, apêndice 1).

EIXO TEMÁTICO: EMOÇÃO E SENTIMENTO

“Emoção: a música é mais bem expressa de melhor forma quando ela passa pela **emoção** do intérprete” (S12).

“Emoção: porque o cantor deve passar a **emoção** que está sentindo naquele momento, ou o que o compositor estaria sentindo no momento da criação, ou o que a personagem, se for o caso, estaria sentindo” (S4).

“Prazer: a partir do momento que você tem prazer a expressividade é mais natural, já que você passa a tratar diretamente com a **emoção**. Quando você consegue vencer todos os obstáculos (técnicos, maturidade, adrenalina), pode vir a expressividade” (S16).

“Emoção: se o cantor não se **emociona** e não se compromete com a obra ele não consegue ser expressivo” (S15).

“Honestidade: o cantor precisa ser honesto com seu **sentimento**, colocar isto dentro do seu canto e expressar isto (...)” (S19).

“Olhar: é um poderoso aliado na tarefa de adornar o canto com **sentimentos**, o que poderia se chamar “expressão” (S27).

“Personalidade: (...) Às vezes, ouvimos belas vozes, mas vozes duras, sem **sentimentos**, ou seja, intérpretes musicais que (...) nada expressam, apenas mostram técnicas. A música é uma arte de expressar *sentimentos*” (S33).

“(...) a música representa **emoções** humanas” (S10).

“**Sentimento**: Dar forma, viver o que se sente no momento ao estar se apresentando(...) (S32)”

“Expressão Facial: (...) é muito importante para passar ao público algo diferente, uma **emoção**, alegria, tristeza (...) **com expressões se fala mais do que com palavras**” (S26).

“Sentimento: Não adianta toda a técnica e todo conhecimento teórico musical, ou teórico artístico se não houver *sentimento*, se não houver entrega (...) será algo mecânico e sem vida” (S14).

“Sentimento: seja o **sentimento** bom ou ruim, é o que está no **interior** do intérprete e que este exterioriza no momento da performance” (S29).

“Sentimento: você ser expressiva é conseguir expressar o **sentimento** da música” (S17).

(...) “aflora **emoções**, torna mais humanos para compreender a mensagem que vem pelo som e pelas palavras.” (S37)

Quadro 7: Extração de trechos das falas dos sujeitos em resposta à questão dois do questionário, agrupadas no eixo temático: “entrega e doação” (as respostas na íntegra, apêndice 1).

EIXO TEMÁTICO: ENTREGA E DOAÇÃO

“Entrega: expressar-se requer **entrega, doar-se** ao público e à obra” (S34).

“Realização: a realização engloba a felicidade na **entrega**, pois você se expressar é uma felicidade, e cantando ainda mais complexo. (S13)

“(…) acho essencial a **entrega** (…)” (S1).

“Sentimento: (…) se não houver **entrega** não haverá uma boa apresentação, será algo mecânico e sem vida” (S14).

“Espontaneidade: Porque por mais que você tenha estudado, você precisa **estar solta no palco**, e se identificar com o personagem” (S7).

“Verdade: Se não houver **verdade** no que é dito, não se **atinge o espectador**. Concentração e verdade são características que tornam o cantor expressivo” (S11).

“Verdade: acredito que, em qualquer atividade artística, só o que é **verdadeiro** pode ser associado à expressividade e tem a capacidade de **atingir e emocionar o público**” (S25).

Quadro 8: Extração de trechos das falas dos sujeitos em resposta à questão dois do questionário, agrupadas no eixo temático: “características pessoais do cantor” (as respostas na íntegra , apêndice 1).

EIXO TEMÁTICO: CARACTERÍSTICAS PESSOAIS DO CANTOR

“**Autoconhecimento**: (…) porque ficamos muito mais à vontade no palco (…), quando de uma certa forma **já nos conhecemos e sabemos lidar conosco**” (S8).

“**Inteligência**: A inteligência é fundamental para que o cantor procure a orientação musical e cênica corretas para ser autêntico e expressivo, sem ser falso e exagerado (…)” (S30).

Quadro 9: Extração de trechos das falas dos sujeitos em resposta à questão dois do questionário, agrupadas no eixo temático: “comunicação com o público” (as respostas na íntegra, apêndice 1).

EIXO TEMÁTICO: COMUNICAÇÃO COM O PÚBLICO
“Comunicação: o cantor (...) canta pra se comunicar , acima de qualquer preocupação estética deve ter uma preocupação de comunicação , passar pra platéia o que você está cantando, cada ouvinte pode perceber de uma maneira diferente. Mas o importante é que haja a comunicação e que o que foi dito seja compreendido em algum nível” (S9).
“Intenção: porque a intenção é o foco, o que você quer dizer e o como quer dizer o que se está cantando” (S24).
“Personagem: porque o cantor lírico, além de transmitir a idéia musical do compositor, tem também que passar a intenção dramática proposta pelo libretista” (S20).
“Expressão Facial: porque é muito importante para passar ao público algo diferente, uma emoção, alegria, tristeza dependendo da peça, com expressões se fala mais do com palavras” (S26).

Quadro 10: Extração de trechos das falas dos sujeitos em resposta à questão dois do questionário, agrupadas no eixo temático: “estudo e conhecimento” (as respostas na íntegra, apêndice 1).

EIXO TEMÁTICO: ESTUDO E CONHECIMENTO
“Conhecimento: pois é necessário que o cantor tenha o conhecimento amplo da peça que será executada” (S3).
“Conhecimento: Sem o conhecimento adequado sobre o que foi proposto para determinada peça, qual é a melhor forma de executá-la, fica muito difícil desenvolver a expressividade necessária” (S35).
“Estudo: por mais talento que o cantor possa ter, se ele não refina isto, não busca racionalizar certas coisas em cima disto para poder ter uma boa performance, quando ele vai fazer um papel em ópera, precisa saber exatamente o que está fazendo . Não adianta ter uma intuição muito boa. Tem que saber exatamente o que quer dizer aquele texto. Tem que ter um embasamento teatral para saber como fazer aquilo dramaticamente no palco, ou comicamente, em se tratando de ópera cômica. Enfim, tudo isto está englobado no estudo . Música, como todas as profissões, é 10% de talento e 90% de ralação mesmo” (S21).
“ <i>Interpretação</i> : A interpretação da obra, que decorre da sua compreensão , permite a dosagem expressiva coerente com a própria obra” (S31.)
“Segurança: porque o mais importante é a segurança, deve estar seguro na nota, no texto ” (S23).

Quadro 11: Extração de trechos das falas dos sujeitos em resposta à questão dois do questionário, agrupadas no eixo temático: “texto” (as respostas na íntegra, apêndice 1).

EIXO TEMÁTICO: TEXTO
“Texto: o solista tem obrigação de ter <i>uma ligação com o texto</i> . É por meio do texto que ele pode expressar melhor toda a sua arte” (S22).
“Cor: cor (...) o cantor erudito, mesmo que seja da música de câmara, se aproxima da expressão do ator de teatro, (...) e diferente do canto popular que não tem esta preocupação de exprimir o valor da palavra que o canto erudito tem” (S5).

Quadro 12: Extração de trechos das falas dos sujeitos em resposta à questão dois do questionário, agrupadas no eixo temático: “técnica vocal” (as respostas na íntegra, apêndice 1).

EIXO TEMÁTICO: TÉCNICA VOCAL
“Legato: Pra interpretar uma música, se você tem legato, você tem técnica . Para ter estes parâmetros você precisa ter uma boa técnica ” (S6) .
“Naturalidade: faz com que a arte pareça estar mais próxima do ouvinte ou público, essa empatia é importante! Essa naturalidade vocal traz em si todo um amadurecimento e trabalho de anos” (S36).
“Postura: a postura está muito ligada com a respiração, com o ataque do som, e o som é o mais importante para a expressividade” (S18).
“Postura: quando o cantor expressa algo em sua música, quando está representando, a postura é fundamental porque a expressão não vem somente do rosto, mas do corpo inteiro” (S39).
“Capacidade: porque exige um grande preparo técnico .” (S40)
“Técnica: só quem tem domínio da técnica vocal pode ter expressividade numa apresentação relacionada ao canto lírico. Somente com o uso adequado da voz podemos comunicar de maneira sensível o conteúdo musical e emocional contidos nas partituras e encantar o público (emocionar).” (S2)
“Quando você consegue vencer todos os obstáculos (técnicos, maturidade, adrenalina) , pode vir a expressividade” (S16).

6 DISCUSSÃO

Esta discussão seguirá a ordem dos quadros apresentados nos resultados. Portanto, inicia-se com a descrição da população do estudo (quadro 1). Logo após apresentaremos os dados relativos à questão 1 (quadro 2), seguido pela discussão dos dados coletados a partir da questão número 4 cruzando os resultados com a literatura (quadros 3, 4 e 5). O foco central de nosso trabalho encontra-se nos quadros de 6 a 12, coletados pela questão número 2, a partir dos quais definiu-se os sete eixos temáticos. Observe-se que a ordem da apresentação dos resultados foi invertida, apresentando-se primeiramente a discussão dos dados gerados pela questão 1, depois pela questão 4 e na seqüência pelos dados coletados na questão 2. O motivo dessa inversão se deve ao fato de que a questão 2 gerou os dados que compõem o núcleo do *corpus* da pesquisa. A partir de tais dados definiu-se os núcleos de sentidos que deram origem aos eixos temáticos, por meio dos quais discutiremos acerca da opinião dos cantores sobre o conceito de expressividade.

A população estudada (quadro 1), quanto à faixa etária, distribuiu-se mais ou menos de forma homogênea: 10 sujeitos (25%) tinham entre 21 e 28 anos, 12 sujeitos (30%) tinham entre 29 e 39 anos e 13 sujeitos (32%) tinham entre 40 e 50 anos. Somente 5 sujeitos (13%) tinham entre 51 e 60 anos, e nenhum sujeito tinha mais de 61 anos.

Em relação ao tempo de atuação profissional a distribuição também foi bem homogênea: 17% com 3 a 5 anos de atuação; 17% entre 6 a 10 anos; 20% com 11 a 15 anos e 18% com 16 a 20 anos de atuação. A partir dos 21 anos de atuação, a porcentagem foi decaindo, pois possuíam de 21 a 25 anos de atuação 13% dos sujeitos,

de 26 a 30 anos 10% dos sujeitos e 30 anos ou mais de atuação apenas 5% dos sujeitos entrevistados. Como apenas 17% da população (sujeitos) tinha entre menos de 6 anos de anos de atuação, considera-se que a maior (83%) parte dos entrevistados tinha uma boa experiência atuando como cantor lírico, o que pode colaborar com a elaboração do conceito que é o objetivo desta pesquisa.

A maior parte dos entrevistados foram sopranos (37%) e barítonos (30%). Mezzosopranos foram 13% da população e baixos e tenores 10% cada naipe. De certo modo, isto reflete também a maior percentagem de sopranos e barítonos no meio musical brasileiro.

Quanto à formação, 15 sujeitos (37,5%) tiveram uma educação informal, com aulas particulares de canto ou freqüentando cursos livres ou técnicos de música. A maior parte, 25 sujeitos (62,5 %) teve uma educação acadêmica e completou o curso de graduação em música, sendo que, destes, dois possuem pós-graduação (um no Brasil e outro na Holanda) em música e dois tinham completado o mestrado (um no Brasil e outro nos Estados Unidos) em Música. Apesar de no Brasil haver uma desvalorização da cultura e da educação, percebe-se que, aqueles que desejam atuar profissionalmente procuram uma formação acadêmica. O fato de 25 possuírem, no mínimo, graduação em Música reflete o descompasso entre a formação esmerada a que um cantor deve submeter-se, e a situação do mercado de trabalho que oferece oportunidades de trabalho, para o cantor ou professor de canto, muitas vezes mal remunerado.

Quanto à forma de atuação, todos os 40 sujeitos relataram que atuam ou atuaram (100 %) como solistas. Destes solistas, 23 (57,5% da população) são também coralistas. Apenas 6 sujeitos (15%) exercem outra profissão paralelamente à de músico. Os outros 34 restantes (85%) atuam exclusivamente como músicos profissionais. O fato dos

solistas geralmente cantarem também em corais deve-se, geralmente, à necessidade de ter um emprego fixo para se manter, uma vez que o mercado de trabalho no Brasil para a atividade do cantor exclusivamente solista é limitado.

Quanto à distribuição geográfica da população, a maior parte, 23 sujeitos, (57,5%) moravam em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, 8 (20 %) moravam no estado de São Paulo, sendo seis na Capital e dois no interior (Santo André e São Bernardo). Quatro (10%) residiam em outros estados da Federação: um (2,5%) residia na capital do Rio de Janeiro, outro (2,5%) em Manaus (Amazonas), outro (2,5%) em Porto Alegre (RS), um (2,5%) em Sobradinho (DF). Quatro (10%) dos entrevistados residiam no exterior, em quatro diferentes países: Alemanha, Itália, Suíça e Estados Unidos. O fato da maior parte dos sujeitos estarem em Belo Horizonte deveu-se ao fato da pesquisadora atuar em um coro profissional nessa cidade, o que facilitou o contato com estes cantores. Mas houve uma tentativa de colher a opinião de cantores de outras unidades da federação, além de cantores que estudam Música e atuam como solistas também no exterior.

Na primeira questão do questionário (quadro 2) esperávamos obter um mapa da primeira impressão que o tema expressividade representava para o cantor lírico, ao pedirmos que citassem as cinco primeiras palavras que pensavam ao se lembrar da palavra expressividade. Isto porque esta questão, como era de associação livre, não exigia um raciocínio mais elaborado, permitindo uma resposta mais espontânea. Dos 40 sujeitos, 11 (27%) se lembraram da palavra emoção, 9 (22%) citaram a palavra sentimento, 7 (17%) citaram a palavra entrega. Apesar de na literatura termos diferenciado emoção de sentimento (Damásio, 1999; Espasa; 1970), pareceu-nos que tais palavras (emoção e sentimento) foram usadas como sinônimas pelos sujeitos da

pesquisa ao relacionarem-nas à expressividade no canto. Por isto, iremos usá-las como sinônimas em nosso trabalho. Deste modo, podemos depreender que 20 sujeitos, ou seja, metade da população, associa a emoção e o sentimento à expressividade.

A palavra entrega foi a terceira mais citada, sendo lembrada por 7 sujeitos (17%), seguida, em quarto lugar, por quatro palavras: interpretação, musicalidade, postura e técnica, citadas, por pelo menos cinco sujeitos (13%) cada uma. Falaremos adiante de cada uma destas palavras, quando discutirmos os eixos temáticos.

Pelo menos quatro sujeitos (10% da amostra) citaram as palavras: concentração, conhecimento, dinâmica, espontaneidade, fraseado, personagem e verdade e as palavras alma, arte, dicção, domínio, estudo, inteligência, respiração, sensibilidade e sinceridade foram lembradas por pelo menos três sujeitos (8% da amostra) cada uma.

Alguns sujeitos (S1, S2, S5, S9 – quadro 3) responderam que o trabalho do cantor engloba (ou assemelha-se) ao do ator e apontaram os aspectos que consideravam semelhantes entre as duas formas de atuação, tais como a construção do personagem, o pré-ensaio, o trabalho investigativo. Também citaram a leitura dramática do texto, o trabalho das emoções, a consciência do próprio corpo e do espaço que ocupa no palco, postura corporal. Essas falas vão ao encontro do pensamento de Magnani (1996) que afirma que o trabalho musical do cantor não deve distanciar-se do texto e da ação dramática, pois o espetáculo é uma totalidade. Também Costa (2001) reitera tal pensamento, quando relata que para a soprano Maria Callas a voz não era um fato isolado, pois esta cantora sempre aliou à voz o desenvolvimento cênico, a incorporação da personagem e a força dramática. Essa contribuição do conhecimento teatral referida pelos sujeitos da pesquisa é reforçada por Stanislavsky (2001), um dos pesquisadores da dimensão cênica no trabalho do cantor.

Outro ponto citado foi que a técnica teatral poderia fornecer ao cantor elementos para trabalhar a emoção, como disse S15 (quadro 3): “(...) *tem que ter a técnica para trabalhar a emoção, pois o cantor (...)tem que saber passar a emoção, controladamente* (S15, quadro 5). Sobre a importância do trabalho da emoção em cena para o ator discutiram vários autores (Ferracini, 2003; Burnier, 2001; Grotowski, 1992; Stanislavsky, 1986).

Transcrevo, abaixo, a fala de S5, por achar que ela resume bem esta relação entre o trabalho do cantor e do ator:

“Duas entidades estão em cima do palco o cantor e a personagem. O cantor tem a técnica, tem o conhecimento musical, mas é a personagem que está vivendo aquelas emoções, assim como no teatro. Tanto na ópera quanto na música de câmara, está sempre presente no palco esta dicotomia do cantor e ator. Não tem que ver o cantor, é legal você entrar no personagem a ponto das pessoas não te reconhecerem. Você como ator precisa construir o personagem em tudo: pé, mão, cara, figurino, mas também na sua voz. A formação em artes cênicas é a única que vai te fazer explorar as possibilidades não ortodoxas para dar vida ao personagem, que o professor de canto não ensina, o professor de canto quer a voz no lugar, e o teatro quer tirar sua voz do lugar”. (S5, quadro 3). A fala de S5 sobre a necessidade do ator entrar no personagem a ponto das pessoas não o reconhecerem é endossado por Novarina (1999), quando, citando Louis de Funès, diz que o “ser ator” não significa querer aparecer, mas sim a desaparecer.

O uso dos recursos expressivos musicais foram relatados por alguns sujeitos (S2, S6, S16 e S22 - quadro 4) . S2 disse que para ser expressivo procura nuances e possibilidades interpretativas na partitura que estuda. S6 enfatizou a condição da música

como linguagem, e, portanto de suas possibilidades expressivas. A fala dos sujeitos é endossada por Loureiro (2006b) ao explicar que as intenções expressivas dos músicos relacionam-se com os parâmetros acústicos. Por este motivo, a maior parte das pesquisas sobre expressividade feitas na área musical baseia-se em extrair diretamente do som esses parâmetros acústicos usados pelos músicos para transmitir ao ouvinte aspectos da obra que interpretam (Loureiro, 2006a e 2006b; Gabrielsson, 2003; Juslin, 2003; De Poli et al, 1998). A importância do conhecimento musical e do uso dos recursos musicais para se atingir uma comunicação expressiva no canto é endossada por Loureiro (2006b), quando relata que o músico considerado expressivo utiliza pequenas variações para transmitir ao ouvinte aspectos da obra que interpreta.

Uma ampla cultura geral também foi citada por alguns sujeitos (S9, S6, S10, S13, S22, S37, S38 - quadro 4) como fator passível de auxiliar na expressividade. Para esses sujeitos, qualquer tipo de conhecimento e também toda vivência que o cantor adquira poderá enriquecer sua expressividade. Pode-se inferir que o cantor mais informado, mais culto, que desenvolve sua formação cultural nas artes, cinema, literatura, etc. terá mais elementos para desenvolver aspectos da sua performance, uma vez que o texto musical, o teatral e o verbal precisam ser decodificados, e o cantor erudito terá mais informações para proceder a tal decodificação. (Abdo, 2000; Abdo, 2005; Shifres, 2001, Behágue, 1995).

Muitos sujeitos (S1, S6, S25, S6, S8, S9, S10, S27 e S29 - quadro 5) citaram a vivência pessoal, a experiência de vida e o autoconhecimento como facilitares da expressividade. Moraes (2000) ratifica o valor da vivência e do autoconhecimento para a expressividade do cantor. Em seu trabalho o autor defende que o ensino musical poderia ser favorecido se fosse incluído num processo de desenvolvimento geral do

indivíduo. Moraes (2000) cita que alguns exemplos da cultura oriental poderiam ser estendidos à realidade musical ocidental, como as disciplinas que buscam o desenvolvimento pessoal, como as práticas de autoconhecimento. Alguns sujeitos (S6 - quadro 5) citaou o carisma, a personalidade e o magnetismo. Tais aspectos citados são bastante subjetivos, afinal, todos sabemos o que é uma pessoa carismática, com uma personalidade marcante, possuidora de magnetismo. Mas, até que ponto, tais características podem ser trabalhadas e desenvolvidas no cantor. E isto suscita outra questão, até que ponto o Teatro poderia fornecer ou não elementos, a partir da técnica teatral, que possam suprir estas qualidades ditas por alguns como sendo natas. Vários autores do Teatro estudam este assunto, sendo um exemplo deste fato Stanislavsky (2005) e de Ferracini (2003), ambos direcionados a fornecer para o ator técnicas para potencializar esta ligação com a platéia, tão bem conseguida por pessoas ditas carismáticas.

Três sujeitos referiram-se ao conhecimento técnico como auxiliar a expressividade. Segundo S5 *“o cantor expressivo não traz para o corpo a técnica, não traz para a expressão facial e corporal os problemas técnicos. É preciso ter uma técnica invisível que faça com que o cantor tenha o mais variado leque de cores e de dinâmica.”*

Parece-nos que na fala dos sujeitos (S5, S6 e S8 – quadro 5) a expressividade relaciona-se com uma liberdade técnica, isto é, a necessidade de se possuir uma técnica sólida, propiciando ao cantor a possibilidade de não se preocupar com ela e de, conseqüentemente, poder se dedicar a outros aspectos do canto Paula, Borges (2004) e Stanislavsky (2005) referem-se à necessidade da automatização das ações motoras necessárias à produção do som e também à atuação.

Nesse momento iniciamos a discussão dos eixos temáticos. O primeiro eixo é emoção/sentimento. Quando se referiram à emoção e ao sentimento, alguns cantores (S12, S4, S15, S19, S32, S29, S37- quadro 6) destacaram a importância do cantor atuar como um filtro da emoção, a importância de que ele sinta a emoção da música para transmiti-la ao público. Tais afirmações amparam-se na comprovada ligação entre a música e a emoção, confirmada por estudos da neuropsicologia, que mostram que a música ativa diretamente as áreas cerebrais responsáveis pelas emoções (Ferreira, 2003; Blood, Zatorre, 1999; Sergent (1993); Heilman et al, 1986). Juslin (1997) também corrobora com este fato, ao constatar em seu estudo que se pode conseguir uma correspondência com uma precisão de 75% na comunicação das emoções entre executante e ouvinte.

Outros (S10, S33 – quadro 6) descreveram a emoção e o sentimento como características intrínsecas da música, como S33 que definiu a música como “*a arte de expressar sentimento*” e S10 que disse que a música representa emoções humanas. Alguns autores (Ferreira, 2003; Sergent, 1993; Heilman et al.,1986) demonstraram esta ligação direta da música com a emoção. Gabrielson e Lindström (2001) demonstraram a relação entre os elementos estruturais da música e as emoções. Lisboa e Santiago (2006) sugeriram aos músicos o uso das emoções como guia para a performance.

S26 (quadro 6) relacionou a expressividade com a expressão facial, pois considera que por meio desta o cantor possa passar ao público algo diferente, como uma emoção de alegria e tristeza. A fala de S26 é corroborada por Salgado (2001, 2006) que estudou a transmissão de emoções pelo cantor ao público por meio da expressão facial.

S27 (quadro 6) definiu expressão como a capacidade de adornar o canto com sentimentos. Esta intrínseca ligação entre expressividade e sentimentos é explicada pela pesquisa de Nunes (2005) que classifica um artista como expressivo quando sua comunicação com o público vem de sua *interioridade*. Para o mesmo autor no ator, alma e corpo são as mesmas coisas, pois o ator usa do corpo para expressar a alma. Creio que o raciocínio de S27 é análogo ao de Nunes, isto é, para este sujeito, o cantor usa do canto para expressar a alma.

A palavra **entrega** foi a terceira mais lembrada pelos cantores quando pedidos para citar cinco palavras: sete sujeitos (17%) a citaram (quadro 2) e no quadro 7, quatro sujeitos se referiram à palavra entrega (S1, S13, S14, S34), classificando-a como essencial à expressividade e S7 referiu-se indiretamente a ela, quando disse que, para se expressar, é preciso “*estar solta no palco*”. S2 (quadro 7) disse que o cantor deve dar vida ao personagem, “*não somente com sua voz, mas se entregar de “corpo e alma*”. Na fala dos sujeitos a palavra **entrega** relaciona-se à palavra doação, explicada por Ferracini (2003) como a capacidade do artista de doar de si mesmo, de sua própria vida, do seu ser, da sua alma.

S14 (quadro 7) relacionou a palavra entrega com a palavra sentimento e também com a *vida em cena*. Sua fala é endossada por Ferracini (2003), Burnier (2001), Grotowski (1992). Segundo esses autores o sentimento, a emoção em cena deve ser algo vivo e não abstrato. O artista deve buscar dentro de si a manifestação corpórea dos fenômenos afetivos, pois é este fenômeno que confere vida à cena.

Entrega, doação, em nosso entendimento, estão intrinsecamente ligadas à palavra verdade. Alguns sujeitos (S11, S25 - quadro 7) relacionaram a verdade à expressividade do cantor. Para esses sujeitos, só o que é dito com verdade pode atingir e

emocionar o público. Pelo achado na literatura (Stanislavsky, 2005; Ferracini, 2003; Burnier; 2001; Grotowski , 1992) cremos que a fala destes sujeitos relaciona-se ao aspecto teatral do trabalho do cantor. Sendo assim, tal verdade é a definida por alguns autores teatrais como a “verdade cênica”, ou seja, à capacidade do executante (ator, cantor) de doar de sua própria vida, criando, no momento de sua performance, a vida em cena.

No eixo temático sobre as características pessoais do cantor, S8 (quadro 8) destacou o autoconhecimento como fator que contribui para a expressividade do cantor, uma vez que, em suas palavras, propicia que possamos ficar à vontade no palco. S30 (quadro 8) destacou a inteligência do cantor como fundamental à sua expressividade, já que, segundo ele, só a inteligência pode delimitar as fronteiras para que o cantor possa ser expressivo, sem ser falso e exagerado. A fala destes sujeitos encontra explicação no trabalho de Moraes (2000). Segundo o autor para alguns músicos, a facilidade na performance “parece estar condicionada a um desenvolvimento pessoal, como ser humano, para que o potencial individual possa ser expresso com mais naturalidade” (Moraes, 200, pág. 46).

Esta ênfase às características pessoais (erudição, autoconhecimento, inteligência, concentração) do cantor como fator de expressividade também é explicada pelos autores teatrais (Nunes, 2005; Oida, 2005; Grotowski, 1992) quando descrevem os conceitos de interioridade. Esta relação entre a pessoa do cantor e a expressividade no palco é descrita por Ferracini (2003) quando se refere ao trabalho “pré-expressivo”, no qual o ator trabalha, em seu treinamento cotidiano, sua energia, sua presença. Enfim, o ator deve ter como treinamento cotidiano trabalhar em si mesmo, tanto em seu corpo como em sua alma, para que lhe seja possível transformar em corporeidade as suas emoções.

Quando pedimos aos sujeitos que relacionassem uma das palavras citadas com a expressividade, pudemos extrair de suas falas vários trechos em que associaram a expressividade à comunicação com o público e alguns (S9, S2, S24, S20 - quadro 9) descreveram a expressividade, o ser expressivo como a faculdade do cantor de atingir o público, ou como pré-requisito para uma comunicação genuína com seu público. Para tais sujeitos, o cantor canta para se comunicar e acima da preocupação estética deve estar a preocupação de passar para a platéia o que está cantando. Essa relação feita por esses cantores, entre expressividade e comunicação, vai ao encontro das afirmações de professores de canto recolhidas por Fields (1979) sobre a expressividade no canto. Nestas afirmações, a tônica foi a necessidade de que, para ser expressivo, o cantor deve manter um fluxo de significação quando canta. Nas citações recolhidas por Fieds (1979), o desejo de expressar algo, de usar a voz para transportar o significado das palavras, caracteriza o canto expressivo, ou seja, bem sucedido. Coelho (2003), Dinville (1993) e Andrada e Silva (2005) também confirmam o fato de que a arte do canto deve estar a serviço da comunicação.

No entanto, este pensamento de que o cantor deve comunicar um conteúdo por meio do seu canto não encontra ressonância nas teorias de Pareyson, relatadas por Abdo(2005), segundo a qual a obra de arte é expressiva não quando discursa sobre conteúdos, mas sim quando os concretiza em sua forma. Zumthor (2000), ao discursar sobre a performance, afirma que essa não é simplesmente um modo de comunicar o conhecimento, pois é característica intrínseca da performance alterar aquilo que comunica, pois, ao comunicar, ela o marca. Também a teoria de Nattiez (1990) traz uma nova visão à questão da comunicação musical, ao dizer que a mensagem que o artista

transmite é recriada pelo ouvinte, uma vez que para este autor a recepção musical é um processo ativo, em que a mensagem é reconstruída.

S21 (quadro 10) referiu-se ao estudo como sendo um dos fatores mais necessários à expressividade do cantor. Em sua fala, por mais talento que o cantor possa ter, ele precisa refiná-lo por meio do estudo. Para este sujeito, a obra precisa ser abordada também racionalmente, o cantor precisa exatamente saber o que está fazendo para ter um boa performance, pois o estudo não pode ser suprido por uma boa intuição. Em suas palavras: “*Música, como todas as profissões, é 10% de talento e 90% de ralação*” (S21) Compartilham de sua opinião S3, S35 e S23 (quadro 10), ao relatarem que a expressividade decorre do conhecimento da obra, de sua compreensão. Em suas falas eles citam a importância tanto do conhecimento da parte musical, quanto do texto da obra. S23 (quadro 10) cita a segurança, tanto na nota quanto no texto, como fator necessário à expressividade.

Tais opiniões nos remetem à abordagem teórica que valoriza a execução musical como realização da estrutura musical derivada da análise sistemática da obra. Tal abordagem valoriza o estudo e o conhecimento musical, pois segundo a colocação desses sujeitos uma das bases em que o intérprete apóia a realização de suas intenções expressivas podem ser os aspectos estruturais da partitura (estrutura hierárquica de frases, estruturas harmônicas ou melódicas) que traduzem o conteúdo expressivo codificado pelo compositor na partitura (Shifres, 2001; Poli et al,1998; Béhague, 1995).

Também Paula e Borges (2004) explicam tal ênfase dada por estes sujeitos ao conhecimento e ao estudo como fatores propiciadores de expressividade, ao

demonstrarem que as informações extraídas do texto musical devem ser pensadas, elaboradas e processadas antes de se tornarem ação e, conseqüentemente, som.

Para S22 e S5 (quadro 11) o cantor precisa ter uma ligação com texto, uma preocupação de exprimir o valor da palavra. Para estes sujeitos, é o texto que aproxima o cantor lírico do ator de teatro. Magnani (1996), Harpster (1984) e Bernac (1972) são autores que discorrem sobre o valor da palavra no canto lírico. Para Magnani (1996), é indispensável que se conheça bem o texto que se canta, seja ópera ou canção. Para ele, a música amplia o significado da palavra. Para Bernac é importante que se conheça tão bem a música da canção quanto a música das palavras que compõem o poema e para Harpster (1984) os cantores devem saber amalgamar em sua interpretação os significados dos signos lingüísticos e os musicais.

Alguns sujeitos (S6, S16, S36, S18, S39, S40, S2 – quadro 12) relacionaram a expressividade com uma sólida técnica vocal. Segundo eles, para ser expressivo é necessário ter o domínio da voz. Segundo S36 somente a naturalidade vocal, fruto de um amadurecimento e trabalho prolongado, faz com a arte pareça próxima do público. Citaram também a postura como fundamental a uma performance expressiva, pois a expressão não vem apenas do rosto, mas do corpo inteiro. A fala de S16 foi muito significativa: para este sujeito a expressividade está relacionada ao prazer de cantar, e este prazer só acontece quando todos os obstáculos, inclusive os técnicos, são vencidos, permitindo, desse modo, um contato direto com a própria emoção. Paula e Borges (2004) endossam tais pensamentos quando explicam que as ações técnicas precisam estar automatizadas para que o músico possa concentrar-se na obra musical.

A conceituação e caracterização da expressividade varia tanto em relação à área que o estuda, quanto em relação à população que é abrangida pelo estudo. E mesmo quando se restringe a população, como em nosso estudo, percebe-se a impossibilidade de se chegar a uma conceituação e caracterização única da expressividade dos cantores líricos

Na busca por um conceito para a expressividade no canto, muitas vezes os cantores se referiram aos vários discursos presentes em uma obra vocal, seja ele o enredo teatral, o discurso musical, a poesia. No entanto, todos esses subtextos (o literário, o musical, o teatral) compõem um texto maior: a obra de arte. Os vários discursos presentes no canto (verbal, musical, teatral) fornecem os fios necessários para tecer a trama da obra vocal. O “tecido” final não prescinde de nenhum destes fios, mas, nenhum destes fios pode ser considerado pelo todo. Com esta analogia queremos dizer que a obra vocal que se corporifica na performance é um todo significativo, e não pode ser reduzida a uma parte dos conteúdos que a compõem. E sua significação transcende a significação das partes, isto é, ela não significa o discurso poético, ou o discurso do personagem, ou o discurso musical. Ela é uma nova criação que se forma no momento da performance. E não diz uma mensagem, mas é, por si mesma, a mensagem.

No entanto, para que esta obra de arte se materialize, precisa do cantor: de sua parte corpórea, de suas habilidades técnicas, de seu arcabouço de conhecimentos e, também, do seu psiquismo e de sua alma.

Para transformar em obra a partitura musical, o cantor deve utilizar-se de seu treinamento técnico (técnica vocal e teatral), de seus conhecimentos (todo aquele que lhe permita decodificar eficientemente o texto que se lhe apresenta) e também necessita de um corpo preparado para internalizar, no momento da performance, a vida de um

outro ser: a personagem. Todos estes textos (o musical, o literário, o teatral), organizados em um discurso maior, a obra de arte, necessitam do cantor para decifrá-lo com sua mente, executá-lo em seu corpo e iluminá-lo com todo o seu ser. Para tal, quanto mais amplo e consistente for o conhecimento formal do cantor, mais fidedigna poderá ser sua tarefa de decifrar os vários textos sobrepostos que convivem na obra vocal. Quanto mais desenvolvimento e maturidade técnica, seja esta vocal ou teatral, mais poderá realizar, transformando em sons aquilo que decifrou com seu intelecto.

A “tradução subjetiva” da obra de arte é justamente esta ligação entre os aspectos visíveis da performance (o texto, a música, a cena) com a emoção do cantor. Pelos aspectos tão citados em nossa pesquisa, o cantor expressivo usa de sua subjetividade tanto para traduzir quanto para comunicar a obra. Mas, é claro, para se obter um resultado eficaz não se pode negligenciar os outros aspectos, tanto os anteriores à performance (conhecimentos necessários à decodificação da obra) quanto os necessários à execução (técnica vocal, técnica teatral).

Como, segundo a teoria de Pareyson, a obra de arte comunica primordialmente por sua forma, podemos deduzir que o cantor será tanto mais expressivo quanto mais conseguir materializar em sua performance tal forma. Cabe ao cantor não apenas transmitir o que depreendeu da partitura que lhe chegou às mãos, mas compor sua própria obra, no momento da transmissão. A partir de sua tradução pessoal dos aspectos da obra que interpreta, iluminar para o ouvinte, com sua alma, seu ser e sua voz, a forma que compôs dentro de si. Na performance, o cantor realiza um ato de criação. E esta criação será tanto mais expressiva quanto mais impregnada por suas emoções e sentimentos.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observou-se que os sujeitos da pesquisa buscaram apoio conceitual para suas respostas em diferentes áreas do conhecimento. Notamos que cada cantor tendia a ressaltar em suas respostas o que acreditam em sua própria relação com a música. Alguns cantores destacaram em suas respostas os aspectos da interpretação musical como sendo os determinantes da expressividade. Outros enfocaram os aspectos teatrais e outros deram ênfase ao texto ao tentarem conceituar a expressividade. Alguns sujeitos citaram de forma equilibrada os recursos expressivos das três áreas.

No entanto, o que ficou bem claro é que, independente da formação, do tempo de atuação e da idade, todos os sujeitos associaram aspectos do psiquismo à expressividade. Mais de mais de 60% dos sujeitos escolheram as palavras **emoção**, **sentimento** e **entrega** para “representar” expressividade, o que comprova o enfoque subjetivo ao conceituarem a expressividade.

Para os cantores líricos estudados nesta pesquisa a emoção, o sentimento e a entrega permitem uma ligação maior com a platéia. Esta ligação emocional no momento da performance é dita por alguns como o fator primordial de uma comunicação expressiva.

Pelo exposto, podemos inferir que, segundo os cantores, pré-requisitos como a técnica vocal e a técnica teatral, o conhecimento do texto, o estudo e conhecimento da obra musical, enfim, todos as habilidades técnicas e conhecimentos que lhe permitam decodificar e executar a obra musical devem estar presentes na performance. Mas, para eles, o essencial é que o cantor mantenha contato direto com suas próprias emoções e

sentimentos, para que possa realizar uma entrega efetiva, doando de si mesmo à obra que interpreta, fatores que lhe propiciarão maiores possibilidades expressivas.

8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abdo SN. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Revista Per Musi*. (Belo Horizonte); 2000; 1:16-24.

Abdo SN. Sobre o problema da autonomia da arte e suas implicações hermenêuticas e ontológicas. *Kriterion* [online]; 2005, vol.46, n.112, pp. 357-366. ISSN 0100-512X. doi: 10.1590/S0100-

Almeida ACB. A expressividade oral em call center na perspectiva do fonoaudiólogo, do supervisor e do teleoperador. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo; 2008.

Andrada e Silva MA. Expressividade no canto. In: Kyrillos LR, organizador. *Expressividade: da teoria à prática*. São Paulo: Revinter; 2005. p. 91-103.

Beeman WO. Acoustics and Emotion: Making Grown Men Weep. In: *Aesthetics in performance: Foundations of Symbolic Construction and Experience*. Edited by Angela Hobart and Bruce Kapferer. Bergabn Books; 2005.

Béhague G. Discurso musical e discurso sobre música: sistemas de comunicação incompatíveis? *Anais do VIII Encontro Anual da ANPPOM - Conferências e Mesa Redonda: "Articulações entre o discurso musical e o discurso sobre música"*; 1995. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1995/muscofnmesa3.htm. Acesso em: 17 de maio 2008.

Bernac P. *The interpretation of French song*. New York: Praeger Publications; 1972.

Beuttenmüller MG e Laport N. *Expressão Vocal e expressão corporal*. Rio de Janeiro: Forense-Universidade; 1974.

Bloch P. *Você quer falar melhor?* Rio de Janeiro: Revinter; 2002.

Blood AJ, Zatorre RJ, Bermudez R, Evans AC. Emotional responses to pleasant and unpleasant music correlate with activity in paralimbic brain regions. *Nature Neuroscience*; 1999; 2(4):382-387.

Brandi ESM. *Educação da voz falada*. São Paulo: ATHENEU; 1972.

Burnier LO. *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp; 2001.

Campos JEOSC. *A Poesia, a música e a performance da canção "Alma Minha Gentil": um estudo de caso na obra de Glauco Velásquez*. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP. São Paulo; 2006.

Cavalcanti MFPD. Análise de recursos vocais em locução de telejornalismo. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo; 2000.

Cavalheiro MTP. Formação do fonoaudiólogo no Brasil: estrutura curricular e enfoque preventivo. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 1996.

Cavazotti A. Caminhos para pesquisa na área de performance musical: uma breve introdução à fenomenologia da música. Cadernos do Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas; 2001; 5: 35-8.

Chieppe DC. A Fonoaudiologia na formação do professor: estudo sobre a expressividade em sala de aula. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo; 2004.

Coelho HSNW. Técnica vocal para coros. São Paulo: Editora Sinodal; 2003.

Correia CMF, Muszkat M, De Vincenzo NS, Campos CJR. Lateralização das funções musicais na epilepsia parcial. Arq Neuropsiquiatr. 1998; 56(4):747-55.

Costa EO. O desenvolvimento do bel canto: o cantor ator. In: Voz e arte lírica: técnica vocal ao alcance de todos. São Paulo: Lovise; 2001; p. 93-102.

Cotes CSGC. Apresentadores de telejornal: análise descritiva dos recursos não-verbais e vocais durante o relato da notícia. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia)) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo; 2000.

Damásio A. O Erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano. Tradução Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras; 1996.

----- . O Mistério da Consciência. Tradução Laura Baldovino, Carlos David Szlak. São Paulo: Ed. Senac; 1999.

Dinville C. A técnica da voz cantada. Tradução e prefácio da edição brasileira Marjorie B. Couvoisier Hasson. Rio de Janeiro: Enelivros; 1993.

De Poli G, Rodà A, Vidolin A. Note-by-Note analysis of the influence of expressive intentions and musical structure in violin performance. Journal of New Music Research. 1998, 2(3).293-321.

Espasa. Dicionário Enciclopédico Etimológico Espasa-Kalpe. vol. 8. Barcelona: Espasa-Kalpe, 1970. p. 1029-1031.

_____. vol. 52. Barcelona: Espasa-Kalpe, 1970. p. 314-320.

Ferracini R. A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator. Campinas: Editora da UNICAMP; 2003.

Ferreira DLB. Musicoterapia e Câncer Infantil: inter-relação entre música, emoção e sistema imunológico; 2003. Disponível em: http://www.sgmt.com.br/MusicoterapiaeCancerInfantil_Barsotti.pdf Acesso em: 08 jul. 2008.

Ferreira LP . Assessoria fonoaudiológica aos profissionais da voz. In: Ferreira LP, Lopes, DMB, Limongi, SC, organizadores. Tratado de fonoaudiologia. São Paulo: Roca; 2004.

Ferreira LP. Expressividade: a trajetória da Fonoaudiologia brasileira. In: Kyrillos, LR, organizador. Expressividade: da teoria à prática. São Paulo: Revinter; 2005. p. 1-14.

Ferreira LP (organizadora). Trabalhando a voz: vários enfoques em fonoaudiologia. São Paulo: Summus; 1988

Ferreira LP. Uma pesquisa, uma proposta, um livro: três histórias que se cruzaram. In: Ferreira LP, Oliveira IB, Quinteiro EA, Morato EM, organizadoras. Voz profissional: o profissional da voz. 2. ed. Carapicuíba (SP): Pró-Fono; 1998. p. 1-6.

Ferreira LP, Oliveira IB, Quinteiro EA, Morato EM, organizadoras. Voz profissional: o profissional da voz. 2. ed. Carapicuíba (SP): Pró-Fono; 1998.

Fields VA. Training the singing voice: an analysis of the working concepts contained in recent contributions to vocal pedagogy. New York: Da Capo Press; 1979.

Gabrielsson A. Music performance research at the millenium. *Psychology of Music*. 2003; 31:221-272.

Gabrielsson A, Juslin PN. Emotional expression in music performance: between the intérprete's intention and the listener's experience. *Psychology of Music*. 2003;24(1):68-9.

Gabrielsson A, Lindström. The Influence of musical structure on emotional expression. . In: Juslin PN and Sloboda JA, editors. *Music and emotion: theory and research*. Oxford: Oxford University Press; 2001. p. 223-48.

Garcia RAS. Operadores de uma central de telemarketing: os múltiplos sentidos da voz. Dissertação (Mestrado em Distúrbios da Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo; 2000.

Grotowski J. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 1992.

Harpster RW. *Technique in singing: a program for singers and teachers*. New York: Schirmer Books; 1984.

Heilman, KM, Bowers D, Valenstein E, Watson RT. The right hemisphere neuropsychological functions. *J Neurosurg*. 1986; 64:693-704.

Higuchi MKK. Fidelidade ao texto e a expressividade na interpretação musical: uma visão neuropsicológica . Anais do SIMCAM4 - IV Simpósio de Cognição e Artes Musicais. 2008. Disponível em: <
http://www.fflch.usp.br/dl/simcam4/downloads_anais/SIMCAM4_Marcia_Higuchi.pdf.
> Acesso em 23 de agosto de 2008.

Higuchi MKK, Leite JP. Rigidez métrica e expressividade na interpretação musical: uma teoria neuropsicológica. Opus: Rev. da Associação Nacional de pesquisa e pós-graduação em música – ANPPOM (Goiânia). 2007;13(2):187 -207. Disponível em: <
<http://www.anppom.com.br/opus/opus13/212/12-Higuchi-Leite.htm> > Acesso em 05 de setembro de 2008.

Justin PN. Emotional communication in music performance: a functionalist perspective and some data. Music Perception. 1997; 14:383-418.

Lisboa CA, Santiago D. A utilização das emoções como guia para a performance musical. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) Brasília; 2006.

Loureiro MA. A pesquisa empírica em expressividade musical: métodos e modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressivo musical. Opus: Rev. da Associação Nacional de pesquisa e pós-graduação em música – ANPPOM, Campinas, V. 12, n. 12, p. 1-26, dez 2006a. Disponível em: <
http://www.anppom.com.br/opus/opus12/01_Mauricio.pdf > Acesso em 26 jan. 2008.

Loureiro MA. Aspectos metodológicos da análise das intenções expressivas de uma performance musical. In: Encontro da ANPPOM, 16, 2006b, Brasília (DF). Disponível em: <
http://www.anppom.com.br/anais/16%20anais%20DF%202006/CDROM/POSTERES/13_Pos_Perf/13POS_Perf_11-240.pdf > Acesso em 18 jan. 2008.

Magnani S. Expressão e comunicação na linguagem da música. 2. ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG; 1996.

Mauléon C e Martínez IC. Co-articulação no canto: uma chave para a análise do discurso expressivo? Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes mauleon. Resúmenes de los trabajos presentados en la IV Reunión Anual de SACCoM, 2004. Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional de Tucumán. Instituto Superior de Música, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina. Disponível em: <
<http://www.saccom.org.ar/secciones/cuarta/resumenes.htm> > Acesso em 22 nov. 2008.

Minayo MCS. O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde. 8ª ed, São Paulo: Hucitec, 2004.

Monteiro FJDSB. Interpretação musical: princípios semiológicos para a compreensão da obra musical enquanto objecto de compreensão e interpretação. In: Revista Música,

Psicologia e Educação. (Porto). 1999. CIPEM. Escola Superior de Educação. Disponível em: <[http://cipem.files.wordpress.com/2007/03/artigo-5 .pdf](http://cipem.files.wordpress.com/2007/03/artigo-5.pdf) > Acesso em 03 dez 2007.

Moraes A. A unidade da consciência e a consciência da unidade nas performances musicais. Per Musi. Belo Horizonte. 2000; 2: 30-49.

Moreira-Ferreira AE. Recursos de expressividade oral e lingüísticodiscursivos de operadores de telemarketing: relação com a sensação gerada em prováveis clientes e o desempenho profissional. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo; 2007.

Muszkat M, Correia CMF, Campos SM. Música e Neurociências. Rev. Neurociências. 2000; 8 (2): 70-75.

Nattiez J-J. Semiologia musical e pedagogia da análise. Opus: Revista da Associação Nacional de pesquisa e pós-graduação em música. ANPPOM. Porto Alegre. 1990; 2:50-58. Disponível em: < <http://www.anppom.com.br/opus/opus2/opus2-6.pdf> > Acesso em 20 jan. 2008.

Novarina V. Carta aos atores e para Louis de Funès. Rio de Janeiro: Sette Letras; 1999.

Nunes, AS. Ator e alma: a morte como método. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas; 2005.

Oida Y. Teatro com o que não se pode ver. Cadernos da ELT – Escola Livre de Teatro. [s.l.]. 2005; 2:29-32.

Paula L, Borges MHJ. O ensino da performance musical: uma abordagem teórica sobre o desenvolvimento dos eventos mentais relacionados às ações e emoções presentes no fazer musical.(Goiânia: UFG). Música Hodie: Revista do Programa de Pós-graduação Stricto-Senso da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. 2004; 4(1).

Pimentel AT. Teleoperadoras ativas: estresse e expressividade oral. 2007. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo; 2007.

Santos DS. Julgamento da expressividade de políticos em contexto de debate televisivo. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo; 2006.

Sapolsky R. Assumindo o controle do estresse. Scientific American Brasil, n. 17. São Paulo: Ediouro; 2003. p. 79-87.

Schenker H. The Art of Performance. Heribert Esser, editor. Tradução de I Schreier Scott. New York: Oxford University Press; 2000.

Salgado A. A expressividade na face e na voz do cantor e sua importância na comunicação do conteúdo emotivo de uma performance musical. 2:1-13, Performance – Revista de Interpretação Musical; out. 2006. Disponível em: < <http://www.performanceonline.org/pt/edicoes/pt/n2/SalgadoPrt.pdf> > Acesso em: 12 out 2007.

----- Contributo para a Compreensão de Alguns dos Processos Perceptivos e Cognitivos Implicados no Reconhecimento da Expressão da Emoção Facial e Vocal no Canto. In: Actas del la Primera Reunión Anual de SACCoM. Avellaneda: Ed. Favio Shifres; 2001. Disponível em: < <http://www.sacom.org.ar/secciones/primera/Papers/Salgado/Salgado.htm> > Acesso em: 09 dez 2008.

Santieiro, CS, Damilano G. O uso de recursos vocais sob os olhares dos profissionais da voz: atores, cantores, dubladores, locutores e telejornalistas. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Fonoaudiologia). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; 2007.

Sergent J. Music, the brain and ravel. Tins. 1993; 16(5):168-72.

Shifres F. El ejecutante como intérprete: un estudio acerca de la cooperación interpretativa del ejecutante en la obra musical In: Actas del la Primera Reunión Anual de SACCoM. Ed. Favio Shifres. Avellaneda. Universidad de Buenos Aires. 2001. Disponível em: < <http://www.sacom.org.ar/secciones/primera/Papers/Shifres/Shifres.htm> > Acesso em: 02 out 2008.

Soares RM, Piccolotto L,. Técnicas de impostação e comunicação oral. São Paulo: Ed. Loyola; 1977.

Souza CCL. Identificação e caracterização da expressividade de vendedoras de planos de saúde no momento da negociação. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo; 2007a.

Souza RASAS. Aspectos da expressividade de universitários em situação de apresentação de seminários: análise pré e pós-intervenção fonoaudiológica. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia) –Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo; 2007b.

Stein D, Spillman R. Poetry into Song. New York: Oxford University Press; 1996.

Stanislavski C. A construção da personagem. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 2001.

-----A preparação do ator. 21. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 2005.

Trindade LLM. Julgamento do efeito de um programa de intervenção fonoaudiológica na expressividade oral de repórteres. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo; 2008.

Viola IC. O gesto vocal: a arquitetura de um ato teatral. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo; 2006.

Zumthor P, Performance, recepção e leitura. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: educ; 2000.

9 BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Aguiar MC. Música e poesia: a relação complexa entre duas artes da comunicação. Disponível em: <http://www.ipv.pt/forumedia/6/13.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2008.

Assis AC. Interpretação: tradução ou traição. *Música Hoje*, Belo Horizonte; 1997. 3:83-9.

Correia CMF, Muszkat M, De Vincenzo NS, Campos CJR. Lateralização das funções musicais na epilepsia parcial. *Arq Neuropsiquiatr*. 1998; 56(4):747-55.

Costa HO, Andrada e Silva MA. *Voz cantada: evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica*. São Paulo: ed. Lovise; 1998.

Cuenca AMB et al. *Guia de apresentação de teses*. 2. ed. São Paulo: A Biblioteca; 2006.



COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA DA PUC-SP
SEDE CAMPUS MONTE ALEGRE

Protocolo de Pesquisa nº 119/2008

Programa de Estudos Pós-Graduados em Fonoaudiologia da PUC-SP

Orientador(a): Profa. Dra. Marta Assumpção de Andrada e Silva

Autor(a): Natalia Fonseca Pacheco

PARECER sobre o Protocolo de Pesquisa, em nível de Dissertação de Mestrado, intitulado
Expressividade na performance: a opinião do cantor lírico solista

CONSIDERAÇÕES APROVADAS EM COLEGIADO

Em conformidade com os dispositivos da Resolução nº 196 de 10 de outubro de 1996 e demais resoluções do Conselho Nacional de Saúde (CNS) do Ministério da Saúde (MS), em que os critérios da relevância social, da relação custo/benefício e da autonomia dos sujeitos da pesquisa pesquisados foram preenchidos.

O Termo de Consentimento Livre e Esclarecido permite ao sujeito compreender o significado, o alcance e os limites de sua participação nesta pesquisa.

A exposição do Projeto é clara e objetiva, feita de maneira concisa e fundamentada, permitindo concluir que o trabalho tem uma linha metodológica bem definida, na base do qual será possível retirar conclusões consistentes e, portanto, válidas.

No entendimento do CEP da PUC-SP, o Projeto em questão não apresenta qualquer risco ou dano ao ser humano do ponto de vista ético.

CONCLUSÃO

Face ao parecer consubstanciado apensado ao Protocolo de Pesquisa, o Comitê de Ética em Pesquisa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP – Sede Campus Monte Alegre, em Reunião Ordinária de 30/06/2008, **APROVOU** o Protocolo de Pesquisa nº 119/2008.

Cabe ao(s) pesquisador(es) elaborar e apresentar ao CEP da PUC-SP – Sede Campus Monte Alegre, os relatórios parcial e final sobre a pesquisa, conforme disposto na Resolução nº 196 de 10 de outubro de 1996, inciso IX.2, alínea "c", do Conselho Nacional de Saúde (CNS) do Ministério da Saúde (MS), bem como cumprir integralmente os comandos do referido texto legal e demais resoluções do Conselho Nacional de Saúde (CNS) do Ministério da Saúde (MS).

São Paulo, 30 de junho de 2008.

Prof. Dr. Paulo-Edgar Almeida Resende
Coordenador do Comitê de Ética em Pesquisa da PUC-SP

Rua Ministro de Godói, 969 – Sala 63-C (Andar Térreo do E.R.B.M.) – Perdizes – São Paulo – SP – CEP: 05015-001
Tel.: (0xx11) 36708466 – Fax: (0xx11) 36708466 – e-mail: cometica@pucsp.br

CARTA PARA OBTENÇÃO DO CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Caro(a) Senhor(a)

Eu, Natália Fonseca Pacheco, cantora lírica, portadora do CIC 752.133.466-34, RG M-4.336.307, S.S.P.- M.G., estabelecida na Rua Guanabara, nº 699, CEP 31.110-650, na cidade de Belo Horizonte, telefone (31) 3423-0684, vou desenvolver uma pesquisa intitulada: **“Expressividade na performance: a opinião do cantor lírico solista”**, cujo objetivo é estudar a expressividade na performance do cantor lírico. Solicito que responda um questionário (anexo) com seis perguntas, a respeito de expressividade, sendo que 5 serão respondidas oralmente e gravadas e uma (questão 6) será respondida por escrito. Tempo previsto, no máximo, vinte minutos.

Sua participação nesta pesquisa é voluntária e as perguntas serão respondidas sem minha interferência ou questionamento, isso não caracterizará qualquer risco ou desconforto.

Sua participação não trará qualquer benefício direto. Porém proporcionará um conhecimento a respeito da expressividade do cantor lírico e isso poderá favorecer futuras intervenções fonoaudiológicas.

Não se vislumbra outra forma de obter dados com relação ao procedimento em questão que possa ser mais vantajoso.

Informo que o Sr(a). tem a garantia de acesso, em qualquer etapa do estudo, sobre qualquer esclarecimento de eventuais dúvidas. Se tiver alguma consideração ou dúvida sobre a ética da pesquisa, entre em contato com Natália Fonseca Pacheco, (31) 9937-1744 e (31) 3423-0684.

Também é garantida a liberdade da retirada de consentimento a qualquer momento e deixar de participar do estudo, sem qualquer prejuízo.

Garanto que as informações obtidas serão analisadas em conjunto com os outros sujeitos da pesquisa, porém não será divulgado a identificação de nenhum dos participantes.

O Sr(a). tem o direito de ser mantido atualizado sobre os resultados parciais das pesquisas e, caso seja solicitado, darei todas as informações que solicitar.

Não existirá despesas ou compensações pessoais para o participante em qualquer fase do estudo, incluindo exames e consultas. Também não há compensação financeira relacionada à sua participação. Se existir qualquer despesa adicional, ela será absorvida pelo orçamento da pesquisa.

Eu me comprometo a utilizar os dados coletados somente para pesquisa e os resultados serão veiculados através de artigos científicos em revistas especializadas e/ou em encontros científicos e congressos, sem nunca tornar possível sua identificação.

Anexo está o consentimento livre e esclarecido para ser assinado caso não tenha ficado qualquer dúvida.

Anexo 2

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Acredito ter sido suficiente informado à respeito dos conteúdos, que li ou que foram lidas para mim, que descrevem o estudo: **“Expressividade na performance: a opinião do cantor lírico solista”**.

Eu discuti com a pesquisadora Natália Fonseca Pacheco sobre a minha decisão em participar nesse estudo. Ficaram claros quais são os propósitos do estudo, os procedimentos, os desconfortos, os riscos, as garantias de confidencialidade e de esclarecimentos permanentes.

Estou ciente que minha participação é isenta de despesas e que tenho garantia do acesso aos resultados e de esclarecer minhas dúvidas a qualquer tempo. Concordo voluntariamente em participar deste estudo e poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante o mesmo, sem penalidade ou prejuízo ou perda de qualquer benefício que eu possa ter adquirido.

_____ Data ____/____/____
Assinatura do Entrevistado

Nome:
Endereço:
RG.:
Fone: ()

_____ Data ____/____/____
Natália Fonseca Pacheco
Pesquisadora

QUESTIONÁRIO SOBRE A EXPRESSIVIDADE DO CANTOR LÍRICO

Iniciais do seu nome: _____ Data: _____

Dados de identificação

Faixa etária:

- 21 a 28 anos
 29 a 39 anos
 40 a 50 anos
 51 a 61 anos
 mais de 61 anos

Classificação vocal:

- BAIXO BARÍTONO CONTRATENOR TENOR
 CONTRALTO SOPRANO MEZZO-SOPRANO

Tempo de atuação (anos)

- 3 a 5 6 a 10 11 a 15
 16 a 20 21 a 25 26 a 30
 mais de 30 anos

Formação em canto

- Acadêmica. Especifique: _____
 Informal. Especifique: _____

Canta profissionalmente? SIM NÃO

Como? solista coralista

Exerce, paralelamente ao canto lírico, outra profissão?

- NÃO SIM. Especifique: _____

1. Fale cinco palavras que lhe vêm à cabeça quando você pensa em expressividade.

2. Escolha uma das palavras acima e descreva porque você a relaciona com a expressividade.

3. Você acha que a expressividade é importante em sua performance? (*pergunta não analisada*) NÃO SIM Por quê?

4. Você acha que o cantor lírico, em sua formação, deve buscar algum tipo de conhecimento específico a fim de tornar-se mais expressivo? Qual?

5. Para você, existe relação entre *interpretação e expressividade* Qual? (não analisada)

Questão 6: (não analisada)

a) No quadro abaixo, escolha, no máximo, 3 palavras/expressões que você acha que se relacionam com a expressividade do cantor lírico solista.

<input type="checkbox"/> CATARSE	<input type="checkbox"/> TEATRAL	<input type="checkbox"/> EXPRESSÃO FACIAL
<input type="checkbox"/> CONTROLE EMOCIONAL	<input type="checkbox"/> MENSAGEM VERBAL	<input type="checkbox"/> EMISSÃO VOCAL
<input type="checkbox"/> DESENVOLVIMENTO PESSOAL	<input type="checkbox"/> POSTURA	<input type="checkbox"/> AUTO-CONHECIMENTO
<input type="checkbox"/> DICÇÃO	<input type="checkbox"/> PERSONAGEM	<input type="checkbox"/> ENERGIA
<input type="checkbox"/> LINHA DE CANTO	<input type="checkbox"/> QUALIDADE TÍMBRICA DA VOZ	<input type="checkbox"/> DINÂMICA
<input type="checkbox"/> AGÓGICA	<input type="checkbox"/> CONTROLE RESPIRATÓRIO	<input type="checkbox"/> ALMA
<input type="checkbox"/> ANÁLISE MUSICAL	<input type="checkbox"/> GESTOS	<input type="checkbox"/> OLHAR
<input type="checkbox"/> FRASEADO	<input type="checkbox"/> EMOÇÃO	<input type="checkbox"/> TRANSCENDÊNCIA
<input type="checkbox"/> IMAGENS MENTAIS	<input type="checkbox"/> ESPONTANEIDADE	<input type="checkbox"/> EXPRESSÃO CORPORAL
<input type="checkbox"/> MENSAGEM MUSICAL	<input type="checkbox"/> AUTO-ESTIMA	<input type="checkbox"/> CONSTRUÇÃO DO PAPEL

b) Escreva uma frase que defina expressividade que contenha uma ou mais palavras/expressões acima, dentre as que você escolheu.

APÊNDICE 1

Resultado, na íntegra, extraídos das questões um, dois e quatro (anexo 3).

Quadro 1: Respostas dos 40 sujeitos à questão número um do questionário (Anexo 3): “fale cinco palavras que lhe vêm à cabeça quando você pensa em expressividade”.

Sujeitos	Palavras citadas				
1	Postura	respiração,	gesto	sinceridade,	entrega
2	Técnica vocal	teatralidade	verdade	entendimento,	musicalidade
3	Dicção	relaxamento	conhecimento da peça	inteligência musical	inspiração
4	Espontaneidade	exagero	emoção	personagem	olhar
5	Fraseado	cor	emoção	poesia	foco
6	Legato,	piano,	crescendo,	decrescendo	forte
7	Conhecimento	estudo	personagem	espontaneidade	prática.
8	Entrega	Emoção	Concentração	Técnica	Autoconhecimento
9	Comunicação	Honestidade	Coerência	Conexão	Representação
10	Emoção	sinceridade	inteligência,	arte	comunicação
11	concentração	sensibilidade	controle	dicção	verdade
12	Emoção	Técnica	Concentração	Entrega	Sentimento
13	exposição	estudo	entrega	felicidade	realização
14	Sentimento	entrega	dedicação	responsabilidade	amor
15	Emoção	musicalidade	doação	concentração	sintonia
16	Confiança	elegância	domínio	técnica	prazer
17	dinâmica	sentimento	musicalidade	controle	fraseado
18	Postura	respiração	ataque	coragem	repetição
19	Sentimento	emoção	sinceridade	intensidade	honestidade
20	palco	teatro	personagem	representação	público
21	estudo	entrega	dedicação	talento	bom senso
22	linha melódica	texto	experiência	obra	contexto

23	Face	sentimento	respiração	texto	segurança
24	gestual	intenção,	fraseado,	dinâmica	interpretação
25	Verdade	emoção	sensibilidade	energia	envolvimento
26	Expressão corpo	Expressão facial	espontâneo	dicção	domínio próprio
27	olhar	mãos	postura	alma	Expressã facial
28	Emoção	teatro	arte	estilo	interpretação
29	intenção	alegria	tristeza,	vida	Sentimento
30	Sensibilidade	postura	verdade	inteligência	Musicalidade,
31	fraseado	legato	dinâmica	agógica	Interpretação
32	Sentimento	Evidenciar	Interpretar	Alma	Mostrar
33	Personalidade	coragem	determinação	sentimentos	descontração
34	Doação	Emoção	alma	entrega	interpretação
35	Conhecimento	Talento	Moviment	Técnica	Dinâmica
36	Elaboraça	amadur vocal	presença física	naturalidade	senso estético
37	emoção	invenção	viagem	razão	espontaneidade
38	Segurança	Relaxamento	Domínio	Conhecimento	Condicionamento
39	Postura	Apoio	Sentimento	Personagem,	Voz
40	Arte	musicalidade	sintonia	poder	capacidade

Quadro 2: Distribuição do número (N) e da porcentagem (%) de vezes das 200 palavras citadas pelos sujeitos do grupo nas respostas à pergunta um do questionário: “fale cinco palavras que lhe vêm à cabeça quando você pensa em expressividade”.

Palavras	N	%
Emoção	11	27
sentimento	9	22
Entrega	7	17
interpretação musicalidade postura técnica	5	13
concentração	4	10

conhecimento dinâmica espontaneidade fraseado personagem verdade			
alma arte dicção domínio estudo inteligência respiração sensibilidade sinceridade	3	8	
comunicação controle coragem dedicação doação expressão facial gesto honestidade intenção legato olhar relaxamento representação segurança sintonia talento teatro texto	2	5	
agógica alegria amadurecimento vocal amor apoio ataque autoconhecimento bom senso capacidade coerência	1	3	

condicionamento conexão confiança contexto cor crescendo decrescendo descontração determinação elaboração elegância entendimento envolvimento estilo evidenciar exagero experiência exposição expressão corpo face felicidade foco forte inspiração intensidade invenção linha melódica mãos mostrar movimento naturalidade obra palco personalidade piano poder poesia prática prazer presença física público razão realização repetição		
--	--	--

responsabilidade senso estético tristeza viagem vida voz		
---	--	--

Quadro 3: Respostas, na íntegra, das respostas dos 40 sujeitos à questão número dois (Anexo 3): “escolha uma das palavras acima e descreva porque você a relaciona com a expressividade”.

Sujeitos	Respostas
1	Entrega: acho essencial a entrega, compreendendo que, para que ela exista de uma maneira eficaz, necessita que esteja totalmente embasada no estudo, seja da música, como do texto e da situação dramática.
2	Técnica: só quem tem domínio da técnica vocal pode ter expressividade numa apresentação relacionada ao canto lírico. Somente com o uso adequado da voz podemos comunicar de maneira sensível o conteúdo musical e emocional contidos nas partituras e encantar o público (emocionar).
3	Conhecimento: pois é necessário que o cantor tenha o conhecimento amplo da peça que será executada.
4	Emoção: porque o cantor deve passar a emoção que está sentindo naquele momento, ou o que o compositor estaria sentindo no momento da criação, ou o que a personagem, se for o caso, estaria sentindo.
5	Cor: cor é algo bastante característica do canto erudito, e acho que o cantor erudito, mesmo que seja da musica de câmara, ele se aproxima da expressão do ator de teatro, independente de ser opera ou não, e diferente do canto popular que não tem esta preocupação de exprimir o valor da palavra que o canto erudito tem.
6	Legato: Pra interpretar uma musica, se você tem legato, você tem técnica. Para ter estes parâmetros você precisa ter uma boa técnica
7	Espontaneidade: Porque por mais que você tenha estudado, você precisa estar solta no palco, e se identificar com o personagem.
8	Autoconhecimento: eu o relaciono com a expressividade porque ficamos muito mais à vontade no palco para expressar todos os sentimentos de uma personagem, quando de uma certa forma já nos conhecemos e sabemos lidar conosco.
9	Comunicação: o cantor seja ele lírico ou de câmara canta pra se comunicar, acima de qualquer preocupação estética deve ter uma preocupação de comunicação, passar pra platéia o que você está cantando, cada ouvinte pode perceber de uma maneira diferente. Mas o importante é que haja a comunicação e que o que foi dito seja compreendido em algum nível
10	Emoção: porque acabei de fazer uma grande pesquisa e uma das correntes da significância na música é a corrente do expressivismo, que fala que a música representa emoções humanas.
11	Verdade: Se não houver verdade no que é dito, não se atinge o espectador. Concentração e verdade são características que tornam o cantor expressivo.

12	Emoção: a música é mais bem expressa de melhor forma quando ela passa pela emoção do intérprete.
13	Realização: a realização engloba a felicidade na entrega, pois você se expressar é uma felicidade, e cantando ainda mais complexo.
14	Sentimento: Não adianta toda a técnica e todo conhecimento teórico musical, ou teórico artístico se não houver sentimento, se não houver entrega não haverá uma boa apresentação, será algo mecânico e sem vida.
15	Emoção: se o cantor não se emociona e não se compromete com a obra ele não consegue ser expressivo.
16	Prazer: a partir do momento que você tem prazer a expressividade é mais natural, já que você passa a tratar diretamente com a emoção. O prazer está diretamente ligado à expressividade porque quando você consegue vencer todos os obstáculos (técnicos, maturidade, adrenalina), pode vir a expressividade.
17	Sentimento: você ser expressiva é conseguir expressar o sentimento da música.
18	Postura: a postura está muito ligada com a respiração, com o ataque do som, e o som é o mais importante para a expressividade.
19	Honestidade: o cantor precisa ser honesto com seu sentimento, colocar isto dentro do seu canto e expressar isto de uma forma tal que o público entende que ele está sendo realmente fiel ao personagem.
20	Personagem: porque o cantor lírico, além de transmitir a idéia musical do compositor, tem também que passar a intenção dramática proposta pelo libretista.
21	Estudo: por mais talento que o cantor possa ter, se ele não refina isto, não busca racionalizar certas coisas em cima disto para poder ter uma boa performance, quando ele vai fazer um papel em ópera, precisa saber exatamente o que está fazendo. Não adianta ter uma intuição muito boa. Tem que saber exatamente o que quer dizer aquele texto. Tem que ter um embasamento teatral para saber como fazer aquilo dramaticamente no palco, ou comicamente, em se tratando de ópera cômica. Enfim, tudo isto está englobado no estudo. Música, como todas as profissões, é 10% de talento e 90% de ralação mesmo.
22	Texto: o solista tem obrigação de ter um a ligação com o texto. É por meio do texto que ele pode expressar melhor toda a sua arte.
23	Segurança: porque o mais importante é a segurança, deve estar seguro na nota, no texto.
24	Intenção: porque a intenção é o foco, o que você quer dizer e o como quer dizer o que se está cantando.
25	Verdade: acredito que, em qualquer atividade artística, só o que é verdadeiro pode ser associado à expressividade, e tem a capacidade de atingir e emocionar o público.
26	Expressão Facial: é muito importante para passar ao público algo diferente, uma emoção, alegria, tristeza dependendo da peça, com expressões se fala mais do com palavras.
27	Olhar: é um poderoso aliado na tarefa de adornar o canto com sentimentos, o que poderia se chamar “expressão”.

28	Emoção: porque é o resultado da expressividade.
29	Sentimento: seja o sentimento bom ou ruim, é o que está no interior do intérprete e que este exterioriza no momento da performance.
30	Inteligência: muitos cantores confundem expressividade com exagero. A inteligência é fundamental para que o cantor procure a orientação musical e cênica corretas para ser autêntico e expressivo, sem ser falso e exagerado. A linguagem cênica da ópera e da canção de câmara pode levar muitas vezes a um modelo de interpretação artificial, exagerado, que não passa expressividade, mas artificialismo.
31	Interpretação: A interpretação da obra, que decorre da sua compreensão, permite a dosagem expressiva coerente com a própria obra.
32	Sentimento: Dar forma, viver o que o sente no momento ao estar se apresentando, buscar internamente a forma correta e clareza das idéias a se apresentar, etc.
33	Personalidade: Eu relaciono esta palavra à expressividade porque ela já está dentro da formação da personalidade do cantor. Às vezes ouvimos belas vozes, mas vozes duras, sem sentimentos, ou seja, intérpretes musicais que param num palco e nada expressam, apenas mostram técnicas. “A música é uma arte de expressar sentimentos”.
34	Entrega: expressar-se requer entrega, doar-se ao público e à obra.
35	Conhecimento: Sem o conhecimento adequado sobre o que foi proposto para determinada peça, qual é a melhor forma de executá-la, fica muito difícil desenvolver a expressividade necessária.
36	Naturalidade: faz com que a arte pareça estar mais próxima do ouvinte ou público, essa empatia é importante! Essa naturalidade vocal traz em si todo um amadurecimento e trabalho de anos. Acredito muito nisso hoje.
37	Emoção: a expressividade da arte mexe com nossa sensibilidade, aflora nossas emoções, nos torna mais humanos e capazes de compreender a mensagem que nos vem pelo som e palavras.
38	Não respondeu
39	Postura: quando o cantor expressa algo em sua música, quando está representando, a postura é fundamental porque a expressão não vem somente do rosto, mas do corpo inteiro.
40	Capacidade: porque exige um grande preparo técnico.

Quadro 4: Respostas, na íntegra, dos 40 sujeitos, à questão número quatro: “você acha que o cantor lírico, em sua formação, deve buscar algum tipo de conhecimento específico a fim de tornar-se mais expressivo?”.

Sujeitos	Qual?
1	Estudo da arte teatral, pois o trabalho do cantor assemelha-se ao ator, na construção do personagem. O Estudo da arte teatral daria ao cantor erudito mais elementos para criar a sua personagem, para criar até mesmo a sua maquiagem. Na minha formação foram abordados todos os aspectos, mas o conhecimento necessário nunca é exaurido, pois o conhecimento necessário vai da parte musical, literária, teatral até a sua vivência pessoal que transparece totalmente no palco, com a entrega.

2	<p>Conhecimento relacionado às artes cênicas (teatro, interpretação,dança,mímica). Literatura dramática e Letras (francês, italiano, alemão, russo, espanhol, português, inglês, etc..). A característica que torna um cantor mais expressivo é a teatralidade. Estudei os idiomas mais utilizados nas composições que me proponho a interpretar (Francês, inglês, alemão, espanhol e italiano). Estudei teatro e me preocupo em fazer uma leitura dramática de tudo que devo cantar (entendimento do texto, das emoções, dos personagens). Procuo nuances e possibilidades interpretativas na partitura que estudo (onde posso ser mais enfático, mais agressivo, mais doce, mais grandiloqüente). Carpintaria teatral dos personagens interpretados. Se você interpreta um personagem, você deve dar vida a esse personagem. Não somente com sua voz, mas se entregar de “corpo e alma” a serviço dessa comunicação. E dar vida a um personagem assemelha-se ao trabalho de um ator. Uma formação em artes cênicas contribuiria e facilitaria o processo de criação de um personagem, daria uma série de ferramentas importantes para serem utilizadas pelo cantor nas suas “performances”. Os aspectos com que me preocupo para tornar minha performance mais expressiva são gestual, pronúncia correta do que estou cantando, linha de canto.</p>
3	<p>Conhecimento de línguas. O conhecimento de línguas deveria ser algo mais sistematizado. Recebemos como quebra-galho.</p>
4	<p>Aulas de interpretação musical e corporal.</p>
5	<p>Retórica, precisa entender poesia, estudar literatura para entender métrica, ritmo poético e teatro, porque o trabalho do cantor assemelha-se ao trabalho do ator, pois ambos estão em cima do palco interpretando texto. Para interpretar texto, há que ter verdade cênica. Duas entidades estão em cima do palco o cantor e a personagem. O cantor tem a técnica, tem o conhecimento musical, mas é a personagem que está vivendo aquelas emoções, assim como no teatro. Tanto na ópera quanto na música de câmara. Está sempre presente no palco esta dicotomia do cantor e ator. Não tem que ver o cantor, é legal você entrar no personagem a ponto das pessoas não te reconhecerem. Você como ator precisa construir o personagem em tudo: pé, mão, cara, figurino, mas também na sua voz. Por exemplo, o conde é diferente do Papageno. Cada personagem possui uma maneira diferente de falar. A formação em artes cênicas é a única que vai te fazer explorar as possibilidades não ortodoxas para dar vida ao personagem, que o professor de canto não ensina, o professor de canto quer a voz no lugar, e o teatro quer tirar sua voz do lugar. Voz é possibilidade expressiva. Na minha formação, acho que não recebi uma orientação suficiente para uma performance mais expressiva. A formação oferecida não me dava isto. Na faculdade de canto nunca tive aula de teatro. O professor de canto ajuda, mas não é o suficiente. Uma hora de aula de canto por semana não é suficiente para trabalhar tudo, por exemplo, os recitativos, frase por frase, até ficar expressivo, não tive a base suficiente, tive alguma, mas não foi suficiente para tornar expressivo no palco. Foi importante ópera Studio, pois tive aula expressão. Uma das coisas que vejo numa performance expressiva são os olhos, “olho é metade da voz”, disse graciela Araya. Também o trabalho com a postura corporal é fundamental para o cantor. Por exemplo, ao cantar com orquestra, como trabalhar com as mãos, como mexe</p>

	<p>ou não se mexe. Outra coisa que atrapalha muito a expressividade é quando o cantor coloca o problema técnico no corpo, fazendo careta pro agudo, prendendo a mão na hora do agudo, na nota sustentada faz algum movimento com a boca ou com os olhos. O cantor expressivo não traz pro corpo a técnica, não traz para a expressão facial e corporal os problemas técnicos. É preciso ter uma técnica invisível que faça com que o cantor tenha o mais variado leque de cores e de dinâmica. Outro ponto importante é a maneira com a pessoa pronuncia. O sabor que demonstra na boca ao passar pelas consoantes, sílabas, ao dizer o texto. Outra coisa que torna o cantor expressivo é a sua inteligência de compreender o texto, compreender e expressar cada coisa, cada possibilidade do texto. E também, é claro, ter paixão por cantar.</p>
6	<p>Aulas com professores de música de câmara. Mais conhecimento musical. Trabalho com excelentes pianistas. Que o próprio pianista que trabalhe com você o repertório, o pianista com função de professor, estudo de línguas. Uma hora de pronúncia só pra aprender a dicção em alemão. Maior ênfase no estudo das línguas. Aqui no Brasil isto é pouco. Eu não recebi praticamente quase nada do que eu precisava receber, eu tive a intuição. Eu comprava a mídia, pois no Brasil não tem teatro, então você tem que ter alguma maneira de saber como as pessoas, os antigos, os novos, fazem e fizeram. A escola pode ter tudo, mas se você não sabe o que buscar e querer, é difícil na escola. Na Alemanha é diferente, apesar de que tem prós e contras, aqui (Alemanha) o aluno tem 4 horas de co-repetição por semana. Você tem que ouvir tudo, ouvir todos os cantores, ir ao vivo aos concertos, viver o mundo musical, entrar na língua, participar do universo, para esta linguagem da música entrar dentro de você. Os latinos, são diferentes de todos: dos alemães, que são mais frios, dos coreanos, que transmitem de modo diferente as coisas. Existe esta personalidade, de povo, de ação, ser artista, não é só cantar, é muito mais do que isto, tem que ter personalidade. É como você ser um líder, ele te convence das idéias dele, mas pra isto sair tem que primeiro ter a técnica. Tudo junto. Todo cantor tem que ser um ator. Mas o ator não precisa ser um cantor. Tem que saber se comunicar, se sentir confortável, você está ali pra dizer algo: é simples, mas complicado. O cantor se expressa com o corpo como o ator. Percebo que um cantor expressivo possui conteúdo, carisma, capacidade de influenciar os outros, magnetismo, tem o dom especial, goza do prestígio do invulgar prazer em estar ali e transmitir algo. Para ser expressivo, o cantor tem que saber o idioma, apesar de que a música sozinha já ser uma linguagem, por exemplo, violino não tem língua e tem expressão. Para um cantor, além de ser musical pela melodia, ele tem que dizer também pelas palavras. Além disto, tem que estar bem seguro da sua técnica para não se preocupar com a voz, mas somente com a própria expressão.</p>
7	<p>Literatura, conhecimento geral, leitura de modo geral</p>
8	<p>Artes Cênicas, pois acho que o conhecimento da personagem é muito relevante para uma performance expressiva, porque não dá pra expressar sem saber o que precisa ser expresso. Num cantor expressivo, como Natalie Dessay, percebo altíssimo nível musical e vocal. Em Diana Damrau, percebo dramaticidade unida à musicalidade. O trabalho do cantor assemelha-se ao do</p>

	ator quanto à interpretação, marcação do palco, exploração de uma personagem, memorização do texto, etc.. Tanto o cantor quanto o ator estão em cena. Mesmo que não seja uma ópera, cada ária ou peça explora uma personagem, uma idéia, uma cena. Também acho imprescindível algo que proporcione o autoconhecimento.
9	Qualquer coisa com que faça que o texto seja mais óbvia. Estudo língua estrangeira, a compreensão do texto, o que ele significa pra você. Também acho importante aula de teatro, só tive porque fui atrás, não fazia parte do currículo. Tanto no Teatro como no Canto, há certa preocupação com o texto. O cantor precisa ter uma bagagem de conhecimento para trazer para o personagem. O pré-ensaio e o trabalho investigativo do cantor e do ator podem ser muito parecidos. O bom ator tem que ter técnica. Existe técnica pra projeção de voz no teatro. Um cantor com formação cênica possui mais consciência do seu próprio corpo, do que você está fazendo, do espaço que ocupa no palco. Também acho importante aula de interpretação de poesia. Não é só declamar o que você está falando, mas conseguir com que aquilo que você compreenda faça sentido também para o outro e que você consiga mostrar isto. Estudar forma e história da poesia, mas o mais importante seria a vivência, seria uma cultura geral e uma vivência refletida.
10	Como o próprio nome diz. Cantor erudito – erudito: pessoa que tem todo tipo de conhecimento. Então qualquer coisa que você leia, que você vivencie, vai te ajudar na interpretação, mais música mais conhecimento literário, cultura geral, vivência, conviver com as pessoas, lado humano bem definido. Você interpreta baseado em quem você é, mas aí depende da inteligência do intérprete. É possível uma pessoa boa interpretando pessoa má e vice-versa. Também contribuí para a expressividade o autoconhecimento. Uma formação em artes cênicas contribuiria para o cantor de Ópera sim, mas para o de recital, não necessariamente.
11	Artes cênicas, porque um bom cantor tem englobado no seu trabalho o trabalho do ator. Porque o cantor erudito precisa da atuação para ser completo.
12	Técnica de performance, algo tipo teatral, aula de teatro, oficina de performance,
13	No currículo a pessoa vê técnica vocal, história da música, história da arte, agora, a pessoa pode ter todo este conhecimento e não conseguir se expressar. O ideal é que a pessoa se especializasse, estudasse mais, matérias como psicologia e estudo da arte. Eu não tive a chance de fazer currículo na escola, optei por trabalhar com o canto ao invés de estudar. Mas o conhecimento da parte musical foi o que me ajudou a ser mais expressivo.
14	Sim. A questão cênica, como o ator, é fundamental. Também é importante tocar um instrumento, não somente pelo aprendizado musical, mas também para ter um elemento a mais para ser usado em cena, como tocar um piano ou um violão.
15	Teatro. Porque você tem que ter a técnica para trabalhar a emoção, pois se você se entrega muito no canto, por exemplo, chorar, você pára de cantar. Tem que saber passar a emoção, controladamente.
16	Conhecimento musical.

17	Conhecimento de Técnica Vocal e conhecimento da palavra, do texto.
18	Teatro. Ele deve buscar a expressão da arte falada para realmente conseguir transmitir a música cantada.
19	Todo o conhecimento possível, não só a respeito da ópera e da técnica, mas também a respeito da história do compositor, tudo que tem a ver com aquilo que ele faz.
20	Artes Cênicas, teatro. Poética, dramática, as atinentes ao texto, para saber expressar o texto.
21	Conhecimento de línguas e estudo teatral
22	Literatura, história, música
23	Teatro, dança, línguas.
24	Artes cênicas. Pois este estudo contribui para a performance do cantor, a ajuda a interagir voz, corpo, gestual, música, postura. Ajuda a construir a presença de palco.
25	Não acredito que algum conhecimento específico possa ajudar um cantor lírico a ser mais expressivo. O que o faz expressivo é a sua experiência de vida, sua sensibilidade, seu caráter, o controle de seu ego, e o seu envolvimento e entrega à música.
26	Sim, fazer teatro é muito importante, pois o cantor é também ator.
27	Acho que alguém pode aprender a interpretar, mas não pode aprender a ser expressivo. Às vezes algumas pessoas gostam do canto, mas não conseguem fazer com que o canto seja sua forma de expressão. Eu, por exemplo, quando desenho uma árvore, as pessoas entendem que é um peixe. Creio que por mais técnica de desenho e pintura que eu venha a ter caso estude, nunca poderei fazer das artes plásticas meu meio de expressão.
28	Arte Dramática.
29	A expressividade não pode ser trabalhada, pois é algo nato, ou se tem ou não tem. Podemos apenas trabalhar o nosso interior para que ela floresça.
30	Com certeza, principalmente a técnica teatral.
31	Sim. (Não justificou a resposta positiva)
32	Sim.Com certeza! Por exemplo, você ao interpretar um Lied ou mesmo uma ária de ópera, sem conhecer a forma, o caráter, o que diz o texto, você não saberá expressar o que realmente o compositor quis falar.
33	Com certeza!
34	Não só acho como tenho certeza. O cantor lírico precisa de conhecimento do idioma que vai interpretar, conhecimento dramático (aulas de teatro, movimento e etc.), entre outros.
35	Talvez expressão corporal ou psicodinâmica vocal.
36	Teatro, dança , expressão corporal em geral.
37	Todos. Não só o conhecimento, mas principalmente a experiência. Como o cantor é ao mesmo tempo interprete e instrumento, lida simultaneamente com a linguagem musical e verbal e é percebido por meio do som e da imagem, as possibilidades de se buscar e vivenciar conhecimentos para promover o enriquecimento dos recursos expressivos são infindas.
38	Sim. Eutonia.
39	Sim, o cantor deve fazer aulas de expressão corporal para que possa compor

	seu personagem.
40	Sim. (não justificou a resposta)