

CARLA CAROLINA SOUZA LEITE CAMPINAS

**A EXPRESSIVIDADE VOCAL NA PRÁTICA DO CANTO OPERÍSTICO:  
ESTABELECENDO RELAÇÕES ENTRE PROSÓDIA EMOCIONAL E SEUS  
REFLEXOS NA VOZ CANTADA**

São Paulo  
2015

CARLA CAROLINA SOUZA LEITE CAMPINAS

**A EXPRESSIVIDADE VOCAL NA PRÁTICA DO CANTO OPERÍSTICO:  
ESTABELECENDO RELAÇÕES ENTRE PROSÓDIA EMOCIONAL E SEUS  
REFLEXOS NA VOZ CANTADA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música da Universidade Estadual Paulista, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Martha Herr

São Paulo, 21 de julho de 2015

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da  
UNESP

C196e      Campinas, Carla Carolina Souza Leite, 1987-  
              A expressividade vocal na prática do canto operístico : estabelecendo  
              relações entre prosódia emocional e seus reflexos na voz cantada / Carla  
              Carolina Souza Leite Campinas. - São Paulo, 2017.  
              120 f. ; il.

              Orientadora: Profa. Dra. Martha Herr.  
              Co-orientador: Prof. Dr. Wladimir Farto Contesini Mattos.

              Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista  
              “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, 2015.

              1. Ópera. 2. Música – Aspectos psicológicos. 3. Emoções. I. Herr,  
              Martha. II. Mattos, Wladimir Farto Contesini. III. Universidade Estadual  
              Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 781.15

**CARLA CAROLINA SOUZA LEITE CAMPINAS**

**A EXPRESSIVIDADE VOCAL NA PRÁTICA DO CANTO OPERÍSTICO:  
ESTABELECENDO RELAÇÕES ENTRE PROSÓDIA EMOCIONAL E SEUS  
REFLEXOS NA VOZ CANTADA**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música no Curso de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, pela seguinte banca examinadora

---

Prof. Dr. Wladimir Farto Contesini Mattos  
Departamento de Música - Unesp  
Presidente da banca

---

Prof. Dr. Achille Guido Picchi  
Departamento de Música - Unesp

---

Prof. Dr. Luiz Ricardo Basso Ballesterero  
Departamento de Música - USP

São Paulo, 21 de julho de 2015

*A meu melhor amigo e companheiro, Bruno*

## **AGRADECIMENTOS**

A meus pais, Lúcia e Gil pelo apoio e amor incondicional e a minha irmã, Patrícia, por compartilhar comigo as dificuldades envolvidas no processo de escrita de uma dissertação.

Ao Bruno Arrabal, meu marido e melhor amigo por acreditar em minhas capacidades mais do que eu mesma.

A Profa. Dra. Martha Herr por todos os anos de apoio. Por toda a contribuição para minha formação enquanto pesquisadora e cantora.

Ao Prof. Dr. Wladimir Mattos pela assistência em assuntos pertinentes à pesquisa e por todos os apontamentos que contribuíram para a melhoria desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Ângelo Fernandes por todas as observações que contribuíram para a melhoria da pesquisa durante o processo de qualificação.

Às amigas Carolina Sobral, Alyne Bocalini, Juliana Ribeiro e Tamyres Guarino que sempre me incentivaram e compartilharam comigo momentos bons e ruins.

À CAPES, pela concessão de auxílio financeiro para a realização desta pesquisa.

Aos funcionários do Instituto de Artes da UNESP, especialmente à Ângela Lunardi e Fábio por toda atenção e profissionalismo.

Ao Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música e todos os professores do programa com os quais tive contato durante o curso e os quais também colaboraram para a elaboração desta pesquisa.

## Sumário

Introdução .....	10
Primeiro Capítulo: A expressividade no ensino e na prática do canto .....	20
1. 1. Ensino das questões expressivas .....	22
1. 2. Agência na educação musical .....	26
1. 3. A preparação da performance .....	28
1. 4. A apresentação em público .....	32
Segundo Capítulo: Compreendendo a origem da relação entre os dois canais – canto e fala.....	35
2.1. Teoria dos afetos .....	35
2.2. Expressividade em música: uma abordagem evolutiva .....	37
2.3. Evolução da capacidade de comunicação .....	41
Terceiro Capítulo: semelhanças de processamento entre a decodificação da expressão das emoções na fala e na música .....	45
3.1. Classificação das emoções .....	45
3.2. Relacionando sinais acústicos, prosódia emocional e música .....	47
3.3. Sinais acústicos comuns à expressão das emoções na fala e na performance musical .....	49
3.4. Sinais acústicos usados unicamente para expressar emoções na fala .....	51
3.5. Sinais acústicos usados unicamente para expressar emoções na performance musical .....	53
Quarto Capítulo: Observações sobre uma avaliação auditiva da ária ‘Parto, parto’ .....	57
4.1. Método de elaboração do questionário .....	62
4.2. Problemas de pesquisa .....	63
4. 3. Contexto da ária dentro da ópera .....	66
4. 4. Análise comparativa das respostas fornecidas pelos membros do júri .....	67
Considerações finais.....	76
Referências bibliográficas .....	81
Partituras .....	83
Gravações .....	84

## RESUMO

A maioria dos cantores, professores e alunos de canto concordam que a expressão das emoções é um parâmetro importante em música. Na fala, para expressar as emoções, nós, seres humanos, utilizamos um recurso chamado prosódia emocional, o qual se refere às modulações de altura, duração e intensidade que ocorrem na fala em decorrência do estado emocional do falante. Ao mesmo tempo, possibilita ao ouvinte identificar as variações de humor daquele que se comunica. Se em ópera (híbrido de teatro e música) há um personagem interagindo com outros, o qual passa por diversos estados emocionais e que expressa essas emoções de formas variadas, a prosódia emocional pode ser também aplicada à ópera. Entretanto, mesmo reconhecendo a importância da expressão das emoções, muitos professores e cantores negligenciam seu estudo. Esta pesquisa tem por objetivo, assim, aprofundar-se nos estudos acerca da expressividade vocal, estabelecendo uma relação entre prosódia emocional e canto, bem como seus reflexos na voz cantada. Justifica-se, assim, a necessidade da realização de uma pesquisa a qual explore a questão da expressão das emoções por meio da prosódia emocional em música e mais especificamente no canto. Desta forma, no primeiro capítulo, serão abordadas questões referentes ao ensino da expressão de cinco emoções básicas (raiva, tristeza, medo, amor/afabilidade e felicidade) em música. No segundo capítulo, tentaremos estabelecer as origens da relação entre expressão das emoções em fala e na música, para, no terceiro capítulo, investigarmos as semelhanças e diferenças no processo de decodificação dos sinais acústicos da expressão das emoções por parte dos ouvintes. No último capítulo, na tentativa de averiguar os possíveis “efeitos” na percepção dos ouvintes quanto à expressão de emoções, realizaremos observações sobre a análise auditiva-perceptiva da ária ‘Parto, parto’ (*La clemenza di Tito*, W. A. Mozart) a qual se embasou na resposta a um questionário elaborado para a presente pesquisa e respondido por cinco professores de canto e três pesquisadores especializados em ópera.

Palavras-chave: ópera; prosódia emocional; expressão, emoções básicas



## ABSTRACT

Most singers, teachers and voice students agree that the expression of emotions is an important parameter in music. In speech, in order to express emotions, humans use a resource named emotional prosody, which refers to modulations in pitch, sound duration and intensity that occur as a consequence to the speaker's emotional state. At the same time it allows listeners to identify humor variations of the person that is communicating himself. In this manner, if in opera (hybrid of theatre and music) there is a character interacting with others, who experiences several emotional states and that expresses those emotions in different ways, the emotional prosody may also be applied to ópera. However, even recognizing the relevance of the expressions of emotions, many teachers and singers have been neglecting its study. The present research aims to dig deeper into the expressivity research, by establishing a relationship between emotional prosody and singing as well as its consequences to singing voice. Therefore the reason to undertake the present research is the need to explore de issue of expression of emotions trough the emotional prosody in music and, more specifically in the singing voice. In this way, in the first chapter issues regarding the teaching of expression of emotions in music will be addressed. In the second chapter, we will try to establish the origins of the relationship between expression of emotions in speech and music, in order to, in the third chapter, investigate the resemblances and differences in the decoding process of acoustic cues of expression of emotions by the listeners. In the last chapter, as an attempt to determine the possible "effects" in the listeners perception of expression of emotions in different situations, we will propose observations about the listening-perceptive analysis of the aria 'Parto, parto' (*La Clemenza di Tito*, W. A. Mozart) based on answers provided by five voice teachers and 3 experts in opera to a questionnaire produced to the present research.

Key-words: opera; emotional prosody; expression; basic emotions

## Introdução

A expressão das emoções (ou a omissão da expressão das mesmas) é umas das ferramentas vitais para a constituição das relações humanas. Ela se faz presente em todos os diálogos e é a responsável por viabilizar que o ouvinte percebe o estado emocional do interlocutor e, assim, possibilita o estabelecimento de uma comunicação entre eles. Para entender a relevância da expressão das emoções, basta imaginar um orador que não varia o que popularmente chamamos de “tom da voz”; um orador que soa monódico, que faz uso de poucas alterações de velocidade ou que não enfatiza nenhuma palavra relevante em uma sentença. Nas falas que este orador sentencia parece não haver, assim, nenhuma prosódia.

Apenas neste primeiro parágrafo, introduzimos alguns conceitos – tais como expressão, comunicação e prosódia – que nos serão ricos no decorrer da presente pesquisa. Começamos pelo termo expressão. Segundo Juslin (2003), o termo se refere:

(...) a um conjunto de qualidades perceptivas que reflete relações psicológicas entre propriedades objetivas [do som] e impressões subjetivas (ou, se preferir, objetivas, mas parcialmente dependente da pessoa) do ouvinte. A expressão não reside somente nas propriedades acústicas [do som] (diferentes ouvintes *podem* perceber a expressão variavelmente), tampouco reside apenas na mente do ouvinte (diferentes ouvintes *normalmente* concordam sobre a natureza geral da expressão). A expressão depende de *ambos* estes fatores, de maneira que, embora complexa, pode ser moldada de uma maneira sistemática (JUSLIN, 2000 *apud* JUSLIN, 2003. Pág. 276. Grifo do autor)<sup>1</sup>.

Isto é, no caso da expressão das emoções, o interlocutor pode querer expressar uma emoção, com base em convenções sistemáticas que se consolidaram com a evolução humana (falaremos um pouco mais sobre esse processo adiante) e o ouvinte pode ou não identificar a emoção expressada.

Já o termo comunicação, para Juslin (2003. Pág. 277) vai além da expressão. Para o autor para que haja uma comunicação precisa, se fazem necessários a intenção de expressar algo, por exemplo, uma emoção, e o reconhecimento desta emoção por parte do ouvinte, bem como o reconhecimento do que está sendo expresso.

---

<sup>1</sup> Tradução livre de: “(...) a set of perceptual qualities that reflect psychological relationships between ‘objective’ properties (...), and ‘subjective’ (or rather, objective but partly person-dependent) impressions of the listener. Expression does not reside solely in the acoustic properties (different listeners *may* perceive the expression differently), nor does it reside solely in the mind of the listener (different listeners *usually* agree about the general nature of the expression). Expression depends on *both* of these factors, in ways that, although complex, can be modeled in a systematic fashion” (JUSLIN, 2000 *apud* JUSLIN, 2003. Pág. 276).

Quanto ao termo prosódia, Barbosa (2009), afirma que o mesmo tem origem grega (prosódia =  $\pi\rho\omicron\sigma\text{-}\omega\delta\acute{\iota}\alpha$ ) e foi utilizado pela primeira vez por Platão (na expressão *phthongous te kai prosōdías*, 399a), para designar variações melódicas presentes em formas de narração imitativas. De acordo com o autor:

Essas variações melódicas são comparadas a narrações imitativas semelhantes ao canto ou em ‘sintonia com o canto’ ( $\pi\rho\omicron\sigma$  = ‘em direção a, junto com’,  $\omega\delta\acute{\iota}\alpha$  = ‘canto’) (...). Mais tarde identificada na poesia às características quantitativas e melódicas da versificação, acaba recebendo um caráter normativo associado a ou incluso em regras da boa pronúncia ou ortoépia (BARBOSA, 2009. Disponível em <<http://psicolinguiistica.letras.ufmg.br/wiki/index.php/Pros%C3%B3dia>>. Acessado em 08/07/14)

Palmer e Hutchins (2006. Pág. 251) afirmam que os estudos clássicos da prosódia nos levam à música. A gramática clássica definia a prosódia como o estudo do acento ou como propriedades fonéticas das sílabas e palavras relevantes para a medida do ritmo e metro, especialmente em verso. Metro (oriundo do grego *metron*) é usado para referir-se tanto em verso, quanto em música, às unidades métricas, definidas por acentos, medidos em sílabas ou pés em poesia ou em batidas, em se tratando da música.

Segundo Scarpa (1999. Pág. 9), para a linguística moderna, prosódia é definida como “conjunto de fenômenos fônicos que se localizam além ou ‘acima’ (hierarquicamente) da representação segmental linear dos fonemas”. Ou seja, é aquilo que engloba as questões rítmicas, entoacionais (altura, intensidade e duração), variações de velocidade da fala e qualidades vocais – tal como o timbre (MATTOS, 2006. Pág. 20).

Parente (2009. Pág. 187) afirma haver dois tipos de prosódia mencionadas na literatura: a prosódia linguística e a prosódia emocional. Citando Joannette, Goulet e Hannequin (1990), a autora afirma que: “(...) a prosódia linguística consiste no uso da entonação para transmitir ênfase e acentuação a determinadas palavras”. Já a prosódia emocional consiste nas mudanças ocorridas no comportamento vocal do falante em decorrência de seu estado emocional (Peretz, 2011. Pág. 115). Refere-se, assim, aos “(...) componentes melódicos e rítmicos utilizados pelos ouvintes para conseguir perceber a disposição emocional do falante” (Palmer e Hutchins, 2006. Pág. 260).

Quanto às hipóteses sobre o estudo da prosódia emocional no campo da psicolinguística, Parente (2009) afirma que:

(...) [D]e acordo com Joanette e colaboradores (1990), a prosódia emocional pode assumir três funções comunicativas: extinguir a ambiguidade de uma sentença neutra, enfatizar o significado da mensagem verbal ou contrariar o significado literal de uma mensagem verbal (Pág. 188).

Assim sendo, a prosódia emocional na voz falada possibilita uma gama de variadas maneiras de se dizer uma mesma sentença. Sem usar o termo prosódia emocional, Juslin e Laukka (2003. Pág. 774) afirmam que uma mesma sentença pode ser pronunciada de diferentes maneiras e a forma como é pronunciada pode sugerir o estado emocional do falante.

A partir dos conceitos aqui expostos, torna-se possível realizar uma aproximação entre os termos expressão das emoções e prosódia emocional, uma vez que para poder expressar seu estado emocional, o falante faz uso de variações acústicas conferidas pela prosódia. Vejamos agora como os termos expressão e comunicação se aplicam à música.

Quanto ao termo “expressão”, Juslin e Timmers (2010. Pág. 601) afirmam que este ainda não possui uma definição aceita universalmente. Contudo, em performance musical, tem sido usado para se referir (a) à relação entre a interpretação de um performer de uma peça e as variações— as quais envolvem tempo, dinâmica, vibrato, e articulação e constroem a 'microestrutura' da performance – por ele aplicadas e (b) às relações entre estas variações na performance e a percepção do ouvinte da mesma (JUSLIN; TIMMERS, 2010. Pág. 601).

Como na fala, existe uma distinção entre os termos “expressão” e “comunicação” da emoção, uma vez que o primeiro não exige que haja uma correspondência entre o que o ouvinte percebe em uma performance e o que o performer pretende expressar, ao passo que o segundo, requer que haja, por parte do performer, a intenção de expressar uma dada emoção e o reconhecimento, por parte do ouvinte (Juslin; Timmers, 2010. Pág. 603). Na presente pesquisa nos focaremos, portanto, nas questões relacionadas mais à expressão do que à comunicação.

Parece-nos, em vista das proximidades entre as definições dos conceitos expostos aqui, haver uma relação bastante próxima entre a expressão das emoções na fala e na música. De acordo com Juslin e Laukka (2003. Pág. 770) isso se dá pelo fato de tanto fala, quanto música serem meios de expressão de emoções que se baseiam em sinais acústicos<sup>2</sup> para a transmissão de suas mensagens.

---

<sup>2</sup> Na ausência de uma definição exata do termo sinal acústico, desmembraremos os componentes do termo, de maneira a definir primeiro o termo sinal, o qual pode ser entendido como um signo "causado ou utilizado especialmente para suscitar uma reação pré-combinada e acordada, quer em grupo, quer individualmente, sob a

De fato, observando-se a literatura, percebe-se que há um longo histórico de autores que estabelecem uma relação entre música e fala (especialmente no que se refere à questão da expressividade), tal como Helmholtz (1863), Rousseau (1761) e Spencer (1857), de forma que até hoje, um número significativo de estudos volta-se para o tema (Juslin e Laukka, 2003. Pág. 770). Alguns desses estudos serão abordados mais adiante.

Mesmo que ainda não se tenha comprovado que canto e fala compartilham da mesma origem, Juslin e Laukka (2003. Pág. 770) lembram que, pelo fato de música e fala apresentarem tantas similaridades acústicas, em se tratando de expressividade, os princípios de um domínio (fala) podem ajudar a explicar os de outro (música). Ou seja, as pesquisas no campo da expressividade na fala, e mais especificamente sobre a prosódia emocional, podem contribuir para as pesquisas acerca da expressividade na música, dada a deficiência neste campo de pesquisa.

Tomando-se como verdadeira a ideia de que as expressões das emoções na fala e na música tem uma origem comum, Sherer (1995) afirma que:

Se a origem da música de fato é para ser vista nas expressões emocionais da voz humana, deveria ser a música vocal humana – canto – que deveria ter maior tendência de evocar fortes sentimentos emocionais no ouvinte. Um caso especial é representado pelo canto na ópera. À expressividade emocional da partitura musical e a mensagem afetiva da voz cantada, a ópera adiciona todo o poder emocional de uma narrativa dramática e a personalidade de um protagonista (...) (Pág. 242)<sup>3</sup>.

Sobre a relação entre expressão no canto e na fala, Emmons (1998. Pág. 197) afirma que no momento em que as palavras são usadas, o cantor se torna um personagem repleto de complexidades, torna-se alguém que faz algo, em algum lugar, por alguma razão, com um *background* e que se comunica (também) por meio das palavras. Desta forma, tal como um indivíduo real, o cantor tem por missão, além de cantar as palavras e notas que estão escritas,

---

forma de manifestações definidas da atividade humana" (SCHAFF, 1968. Pág. 183). Em outras palavras, os sinais são signos que "levam os homens a uma ação, levam-nos a fazer ou não fazer alguma coisa. (...) O sinal é resultado de acordo explícito, válido para um certo grupo de pessoas; seu propósito é o de modificar, iniciar ou sustar uma ação; só é usado quando se pretende provocar o comportamento humano que ele deve suscitar." (FIORIN, 2002. Pág. 72).

Ao passo que entenderemos aqui acústico como o estudo do som, sendo o som um fenômeno ondulatório que se propaga no ar (PARANÁ, 2002. Pág. 329).

<sup>3</sup> Tradução livre de: "If the origin of music is indeed to be sought in the emotional expressions of the human voice, it should be human vocal music – singing – that should be most prone to evoke strong emotional feelings in the listener. A special case is represented by opera singing. To the emotional expressivity of the musical score and the affective message of the singing voice, opera adds all the emotional power of a dramatic plot and of the personality of the protagonist (...)" (SCHERER, 1995. Pág. 242).

comunicar quem é este indivíduo que canta, como ele se sente, aproximando-se, assim, de um ator.

Embora a maioria das músicas, quando executadas por um performer, estabeleçam uma relação com a prosódia emocional por meio de escolhas interpretativas, como veremos mais adiante, a ópera com todo o desenvolvimento do enredo, o qual envolve personagens, as relações entre estas e seus conflitos, demanda um estudo ainda maior das relações entre a expressão das emoções na voz falada e a expressão das emoções na voz cantada.

Juslin e Timmers (2010. Pág. 605) lembram, também, que certos estilos musicais, tal como a ópera, podem ter mais intenção de expressar emoções do que outros (ex. música serial) e pode, igualmente, ser mais comum a um determinado performer do que a outro. Dai a delimitação da presente pesquisa em estudar a expressividade no repertório operístico.

Mesmo que a expressão e, principalmente, a comunicação das emoções seja de grande importância para o canto, observa-se que o estudo formal acerca do tema (bem como o estudo formal acerca das maiorias das práticas interpretativas) tem sido negligenciado. Contudo, se o cantor se aproxima do ator, tal como propõe Emmons (1998) e o teatro tem proposto um estabelecimento de relação com os estudos referentes às questões das possibilidades expressivas da voz (tal como a prosódia emocional), o mesmo poderia ser feito com o canto – especialmente no que se refere ao gênero operístico, onde se faz presente um libreto, o desenvolvimento de um enredo, entre outros elementos. Sobre este estilo musical, faremos uma breve discussão a seguir.

Muito se debate sobre a ópera. Seria ela teatro ou música? Guse (2009. Págs. 23-24) afirma que a ópera é um híbrido e, por isso, impossível de ser classificada em uma única categoria, tendo em vista que ao se sublinhar uma modalidade artística, se obscurece outra de igual importância. A ópera não é, assim, um espetáculo exclusivamente musical construído para ser executado fora de seu contexto teatral (embora muitos excertos musicais possuam uma força tão sugestiva que se torna possível apreciá-los fora de seu contexto teatral), da mesma forma que o libreto não é um texto dramático que pode ser separado da música sem se tornar empobrecido. A ópera, destarte, está inserida nestas duas categorias de espetáculo. Sendo a ópera um gênero híbrido, é capaz de incluir na performance a prosódia emocional, bem como já fez a arte cênica.

Acreditamos que um estudo mais aprofundado sobre as relações entre prosódia emocional e canto durante o processo de estudo de uma peça e construção da personagem

poderá contribuir para uma execução menos mecânica da obra. Sobre isso Scherer (1995) afirma que:

(...) um dos aspectos mais essenciais para uma performance cantada bem-sucedida é retratar de maneira crível uma atitude emocional requerida pela respectiva peça. Embora proeza técnica e beleza vocal sejam obviamente fatores decisivos na carreira de um cantor, eles são raramente suficientes para fazer com que a plateia se comova – ou que aplauda de pé (Pág. 243)<sup>4</sup>.

Sundberg (2000. Pág. 110) afirma ainda, que a especialidade do cantor é detectar a característica emocional implícita no texto e realiza-la de maneira compreensível para o ouvinte. Palmer e Hutchins (2006. Pág. 247) reforçam esta ideia dizendo que em uma composição musical, alguns parâmetros, como harmonia, forma, entre outros, são definidos categoricamente, enquanto que a maneira como se executa intensidade, a variação da velocidade – embora esta possa ser também definida pelo regente no caso de uma apresentação com orquestra, articulação e timbre são, por vezes, indeterminados pela composição.

Para que se possa retratar de maneira crível uma atitude emocional se faz necessário compreender, entre outras coisas, como o contexto em que ocorre a cena afeta a personagem e qual seria a consequência na voz desta em decorrência de seu estado emocional (por exemplo, quais seriam as consequências para a voz em uma situação de medo ou exaltação). Para que isso seja possível, faz-se necessário estabelecer quais conjuntos de sinais acústicos seriam mais adequados (e essa adequação depende do cantor, do regente, do contexto da ária dentro da ópera e de muitos outros fatores) para a expressão desse estado de medo ou exaltação.

Veremos mais adiante quais conjuntos de sinais acústicos podem estar relacionados à expressão de quais emoções básicas e alguns recursos que podem contribuir para o estudo da aplicação destes sinais – o qual integram a aqui chamada prosódia emocional – no canto.

Tendo em mãos o conhecimento acerca da prosódia emocional (o que é prosódia emocional e como, enquanto seres humanos, a utilizamos em nosso cotidiano), o cantor possui mais uma ferramenta para se envolver com a representação da situação dramática. Trata-se, pois, de incluir algo inerente ao ser humano, como a prosódia emocional, em um

---

<sup>4</sup> Tradução livre de: “One of the most essential features for a successful singing performance is a credible portrayal of the emotional stance required by the respective piece. Although technical prowess and beauty of the voice are obviously decisive factors in a singer’s career, they are rarely sufficient to move the audience to tears – or to standing ovations” (SCHERER, 1995. Pág. 243).

gênero que o retrata, como a ópera, proporcionando, assim, uma execução musical mais expressiva e menos mecânica.

Da mesma forma, se faz necessário compreender a mensagem que está inserida além do próprio texto escrito, que seria o que Constantin Stanislavski<sup>5</sup> chama de subtexto. Sobre este, Stanislavski afirma que:

A parte mais substancial de um subtexto está nas idéias (...) nele implícitas, e que transmitem a linha de lógica e coerência (da personagem) de forma clara e definida. (...) As palavras são parte (...) da corporificação externa da essência interior de um papel (...). Subtexto é tudo aquilo que o ator estabelece como pensamento (e motivação) do personagem antes, depois e durante as falas do texto (Pág. 175-176).

Contudo, muitos cantores não incluem estas ferramentas em seus estudos da personagem (conhecimento sobre o contexto da cena, sobre o subtexto inserido no texto literal e sobre a prosódia emocional) e, por consequência, em suas interpretações. Os motivos para que isso ocorra são muitos. No que se refere ao ensino das práticas interpretativas como um todo, Apro (2006) afirma que:

O obstáculo que impede a melhor definição sobre o alcance e as fronteiras da interpretação musical está atrelado ao pouco (ou quase nenhum) interesse dos músicos executantes em formalizar seu pensamento musical. Encontramos sérias resistências, no âmbito teórico, de músicos que acreditam que sua missão é apenas tocar bem seu instrumento e, quando muito, ensinar uma legião de discípulos que (presumivelmente) irá perpetuar seus ideais artísticos (Pág. 25).

De fato, é isso se que observa não apenas no ensino e performance do canto, como também, na maioria das outras áreas relacionadas à música. Muitos professores focam-se, assim, em questões técnicas e, quando muito, ensinam que se deve recitar e decorar o texto de uma canção ou ária antes de executá-la, sem, contudo, explicar qual é o propósito disso. Como resultado, o que se observa é a dificuldade em transformar esta recitação em elementos musicais e cênicos. Não se oferece, portanto, ferramentas para que o próprio aluno crie sua

---

<sup>5</sup> Constantin Siergueivitch Alexeiev, que ao iniciar sua vida no teatro passou a usar o codinome de Constantin Stanislavski, nasceu em Moscou, na Rússia, em 05 de janeiro de 1863 e foi o criador de um sistema para atores baseado em livros por ele publicados, tais como: *A Preparação do Ator*. Tradução: Pontes de Paula Lima (da tradução norte-americana). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1964, *A Construção da Personagem*. Tradução: Pontes de Paula Lima (da tradução norte-americana). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1970, entre outros (retirado de <[http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/files/9/01CENICAS\\_Rosane\\_Faraco\\_Santolin.pdf](http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/files/9/01CENICAS_Rosane_Faraco_Santolin.pdf)>. Acessado em 25 de junho de 2013).



interpretação para o texto verbal e musical, com base em seus conhecimentos e estudos, sendo a intuição e os cânones que lhe foram ensinados a base principal para sua interpretação. Sobre isso, Apro (2006) afirma que:

Numa *performance* [grifo do autor], o que antes era explicado meramente como “inspiração divina” (intuição), “maneira correta” (tradição), passa, agora, a ser paulatinamente substituído por consistentes reflexões teóricas revertidas em conhecimentos aplicados na prática (Pág. 27).

Ao mesmo tempo, a demanda criada pelo currículo universitário ou dos conservatórios e escolas de música – a qual propõe uma extensa relação de obras a serem executadas no decorrer do curso com o propósito de fazer com que o aluno entre em contato com um número diversificado de peças – e o ensejo por parte dos alunos de aprimorar a técnica, dificulta o esforço daqueles professores que tentam propor a reflexão sobre as questões interpretativas.

Outro aspecto que se percebe no ensino é que, embora o campo da pesquisa na performance esteja crescendo, pouco se lê a respeito deste tema. Isso não é diferente no que se refere às pesquisas sobre a prosódia emocional aplicada à música, ou mais especificamente, ao canto, os quais são, assim, escassos. Scherer (1995) explica esta escassez afirmando que:

Obviamente (...) existe uma enorme quantidade de fatores envolvidos: a música em si, a interpretação psicológica das ações e das personagens pelo diretor, o tempo do regente, bem como a intenção do cantor, a empatia dele ou dela para com a personagem, e a atmosfera criada pela plateia. Parece difícil de se aproximar desta questão no formato de uma pesquisa comum como usado em trabalhos referentes à expressão emocional da fala (Pág. 242).<sup>6</sup>

Sieglwart e Scherer (1995. Pág. 250) lembram, contudo, que “embora o problema da expressão emocional no canto operístico seja complexo, não está além de estudos científicos”<sup>7</sup> e que, embora distintas, as pesquisas as quais abordam a expressão na fala podem auxiliar nos estudos acerca da expressão no canto.

---

<sup>6</sup> Tradução livre de: “Obviously (...) there is an enormous amount of factors involved: the music itself, the psychological interpretation of both the action and the characters by the director, the timing of the conductor, as well as the intention of the singer, his/ her empathy with the character, and the atmosphere created by the audience. It seems difficult to approach this question via standard research designs as they are used in the work on emotional expression in speech” (SCHERER, 1995. Pág. 242).

<sup>7</sup> Tradução livre de: “Although the problem of emotional expression in opera singing is complex, it is not beyond scientific study” (SIEGWART; SCHERER, 1995. Pág. 250).

Justifica-se, assim, a necessidade de se pesquisar as ferramentas utilizadas tacitamente pelos *performers* em suas práticas interpretativas – e a expressão das emoções, na qual resulta a prosódia emocional – é uma delas.

A presente pesquisa tem por objetivos, assim:

- a) investigar como a prosódia emocional pode estar relacionada ao canto e, mais especificamente, ao repertório operístico;
- b) quais seriam os conjuntos dos sinais acústicos responsáveis pela expressão de uma emoção;
- c) auxiliar no processo de estudo do repertório operístico;
- d) analisar com base em questionários respondido por 8 juízes, três diferentes interpretações da ária ‘Parto, parto’ (da ópera *La Clemenza di Tito*, de W. A. Mozart).

A pesquisa será dividida em quatro capítulos. No primeiro, será discutido como se dá o processo de estudo da prosódia emocional na preparação da performance – que tipo de informação ou conhecimento é necessário para que esta seja incluída no estudo do canto, bem como a forma de se ensinar questões interpretativas relacionadas à expressividade. Investigaremos, assim, se é possível incluir a prosódia emocional como ferramenta de estudos, quais seriam os passos necessários para que se consiga fazer isso e de que maneira o professor poderia auxiliar o aluno neste processo.

No segundo capítulo abordaremos a relação entre música e fala, a qual conforme veremos é muito antiga. Para que se possa compreender a origem desta relação, faremos uma breve explanação sobre a possível relação entre a expressão das emoções na música e na fala, tendo como base teorias evolucionistas, tal como a *Lei de Spencer*, que relacionam ambos estes canais e afirmam que, possivelmente, eles possuem a mesma origem. Em seguida falaremos das teorias evolutivas relacionam expressividade no canto e na fala. Outra questão abordada neste capítulo é a Teoria dos Afetos, a qual também estabelecia forte relação entre música (e mais especificamente, canto), fala e afetos.

Já no terceiro capítulo, abordaremos, primeiro, as semelhanças no processamento cerebral do entendimento (por parte dos ouvintes) da expressão das emoções na fala e na música, com base em estudos de neurociência. Serão abordados também os conjuntos de sinais acústicos relacionados à expressão das cinco emoções básicas na fala e na música.

No quarto capítulo, por sua vez, será realizada uma análise comparativa entre as respostas fornecidas por um júri composto de 8 indivíduos – 3 pesquisadores especialistas em ópera e 5 professores de canto. Foi pedido a estes membros que respondessem a um

questionário, com base no que eles ouviram em três diferentes gravações da ária ‘Parto, parto’ (da ópera *La clemenza di Tito*, de W. A. Mozart), dividida em três diferentes seções.

A ária foi escolhida por apresentar variados estados emocionais do personagem Sesto. Optou-se pela análise das performances feitas por Vesselina Kassarova por esta ser a única – pelo menos até o momento – que apresentava três gravações diferentes no *youtube* em situação de montagem de ópera<sup>8</sup>, realizadas a partir do ano 2000. Todas as montagens apresentaram situações cênicas distintas, o que resulta em contextos distintos e, portanto, deveria acarretar em escolhas interpretativas distintas. Serão usadas, desta forma, as seguintes gravações: junto à Filarmônica de Vienna, regida por Nikolaus Harnoncourt, de 2003, junto à Orquestra de ópera de Zürich, regida por Franz Welser-Möst, de 2005 e junto à Orquestra Sinfônica do Grande Teatro do Liceu, regida por Sebastian Weigle, de 2006. Destarte, a pesquisa se restringirá ao repertório operístico, embora a prosódia emocional possa ser aplicada a qualquer música vocal.

---

<sup>8</sup> Foram excluídos, destarte, vídeos em que a ária foi apresentada em recitais, tendo em vista que, estar vestido como a personagem, interagindo com outro cantor (no caso a personagem Vitélia está em cena e é para ela que Sesto se dirige), podem ser fatores que influenciam na interpretação.

## Primeiro Capítulo: A expressividade no ensino e na prática do canto

Há séculos vem se discutindo se o músico deve ou não vivenciar as emoções que pretende expressar na performance. Um dos primeiros casos que se tem documentado acerca deste tema data do século IV a. C., no qual o ator grego Polus, interpretando Electra carrega as cinzas de Orestes. O ator, na realidade, carregou as cinzas de seu filho que havia morrido recentemente e, assim, representou um real sofrimento. Por outro lado, Diderot nega veementemente que o ator que melhor interpreta é aquele que experiencia o real sentimento, afirmando que o melhor ator é aquele que bem imita (Scherer, 2013. Pág. 55). Seria possível, contudo, estabelecer qual é o limiar entre sentimentos reais e os imitados, os falsos? A essa questão, Scherer (2013) dá o nome de *paradoxo do cantor* (embora esse paradoxo, como veremos a seguir não pertença apenas aos cantores, como a qualquer músico). Sobre este, Scherer (2013) afirma:

(...) a suposta dicotomia entre “pessoas reais” e “atores profissionais” e entre “natural, genuíno, autêntico, sem controle, espontâneo, crível” e o exato oposto disso tudo, não é tangível e na verdade impede avanços em nosso entendimento de expressão emocional na vida real e no palco. Aqui estão os dois principais argumentos: (1) em concordância com um dos grandes pioneiros da pesquisa da ciência social das emoções, o antropologista Erving Goffman (1959), pode-se afirmar: “Todos nós interpretamos a *emoção teatral* na maior parte do tempo”; (2) uma análise detalhada do processo emocional e o papel da expressão mostra que temos que considerar os atributos da naturalidade, controle, autenticidade, e credibilidade como separados, se não até como dimensões ortogonais (Pág. 65. Grifo do autor)<sup>9</sup>.

Isso quer dizer que em nosso cotidiano, é difícil separar o que de fato é verdadeiro e o que é simulado, uma vez que, pelo bem do convívio social nos foram ensinados vários padrões de comportamento, os quais neutralizam nossa expressão real dos sentimentos – a estes padrões, Scherer (1995, 2013) dá o nome de *pull factors* (fatores que impulsionam o

---

<sup>9</sup> Tradução livre de: “(...) the supposed dichotomy between “real people” and “professional actors” and between “natural, genuine, authentic, uncontrolled, spontaneous, credible” and the exact opposite of all this, is not tenable and actually impedes advances in our understanding of emotional expression. In real life and on the stage. Here are the two main arguments: (1) in accordance with one of the great pioneers of social science research on emotions, the anthropologist Erving Goffman (1959), one can affirm: ‘We all play *emotion theater* most of the time’; (2) a detailed analysis of the emotional process and the role of the expression shows that we have to consider the attributes of naturalness, control, authenticity, and credibility as separate, if not even orthogonal dimensions” (SCHERER, 2013. Pág. 65).

indivíduo a se expressar de determinada maneira, em prol do convívio social); o oposto destes fatores são os *push factors* (fatores que impulsionam o indivíduo a se expressar de maneira espontânea). Pode-se afirmar, assim, que estamos atuando cotidianamente, ao mesmo tempo que revelando nossas verdadeiras emoções e que a mescla destas duas situações está tão vívida em nosso dia a dia, que separar o que é emoção real do que é falsa se torna uma tarefa complexa (SCHERER, 2013. Pág. 65-66).

Sobre esses fatores, Scherer afirma que:

A distinção entre *push* e *pull* pode ser diretamente aplicada ao paradoxo do cantor (...). Ao cantar um papel de ópera específico, suas expressões são determinadas por um amplo número de *pull factors*, incluindo a especificação das emoções e expressões da personagem [determinadas] pelo libretto, o significado emocional que o compositor deu à partitura, a interpretação imposta pelo diretor, regras sócio-culturais sobre o que é “apropriado” para a apresentação numa casa de ópera, as expectativas específicas da plateia, e, acima de tudo, o controle requerido pela proeza técnica da produção de sequências de sons elaborados com suas vozes. Mas existem também muitos *push factors* diferentes. Alguns deles podem ser bastante incompatíveis com a expressão da emoção desejada ou esperada, como no caso das emoções geradas por situações pessoais fora do palco, reações emocionais ao comportamento de outros cantores, o diretor, o regente, ou a plateia, preocupação sobre a capacidade vocal de alguém, ou apenas um medo de palco comum. Outros podem na verdade servir para a expressão desejada e assim ser buscado ou até encorajado, tal como a apropriação de memórias emocionais da experiência própria, imaginação, indução pelo significado emocional da música, ou contágio emocional de outros no palco. Assim como na vida cotidiana, muitos desses *push* e *pull factors* estão simultaneamente ativos e a expressão resultante está por vezes envolvida com as respectivas influências (SCHERER, 2013. Pág. 66-67)<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Tradução livre de: “The push-pull distinction can be directly applied to the singer’s paradox (...). In singing a specific role in an opera, their expressions are determined by a large number of pull factors, including the specification of the character’s emotions and expressions by the libretto, the emotional meaning that the composer has given to the score, the interpretation imposed by the director, socio-cultural rules about what is “proper” for display in an opera house, the specific expectations of the audience, and, most importantly, the control required by the technical feat of producing complex sequences of elaborate sounds with their voices. But there are also many different push factors. Some of these may be quite incompatible with the desired or expected emotional expression, as in the case of emotions generated by the personal situation off stage, emotional reactions to the behavior of other singers, the director, the conductor, or the audience, concern about one’s vocal capacity, or just general stage fright. Others may actually serve the desired expression and thus be sought out or even encouraged, such as appropriating emotion memories from one’s own experience, imagination, induction by the emotional meaning in the music, or emotional contagion from others on the stage. Just like in everyday life, many of these push and pull factors are active simultaneously and the resulting expression is often a compromise between the respective influences” (SCHERER, 2013. Pág. 67).

Os cantores, assim como todos os seres humanos em suas vidas cotidianas, destarte, manuseiam estes fatores, adequando-se à situação dramática e a todos os outros fatores inerentes à produção de uma ópera. Como demonstrado por Scherer, aqueles que melhor fazem uso destes fatores, são os que conseguem alcançar maior naturalidade.

Por si só, estes fatores já demonstram a proximidade da relação entre a expressão das emoções na fala e no canto. Nos próximos capítulos, nos aprofundaremos neste assunto, mas antes, vejamos como estes *push e pull factors* são aplicados no estudo de uma peça musical.

### *1. 1. Ensino das questões expressivas*

Como vimos na introdução, por motivos diversos, poucas pesquisas acerca das questões interpretativas em música são realizadas e, quando realizadas, não são utilizadas nas práticas diárias de ensino. Devido à dificuldade em encontrar materiais que se referissem especificamente ao ensino da expressividade na performance, foram utilizados alguns trabalhos que, embora não lidem diretamente com esse assunto, podem nos auxiliar no processo de compreender de que maneira pode-se abordar o ensino das questões interpretativas – e, obviamente, a prosódia emocional é uma delas – em sala de aula e no estudo, para, posteriormente, aplicar as técnicas aprendidas na performance.

Desta forma, não se trata de um método para que se possa ensinar o uso da expressão das emoções no estudo, mas sim, a união de algumas ideias que podem contribuir para que seja possível estabelecer a escolha da maneira mais adequada ao cantor e à personagem de manipular o som, dando a ele mais expressividade. Vejamos antes de tudo como está a situação do ensino das questões interpretativas nos dias de hoje.

Embora alunos e professores de música reconheçam a relevância da expressividade e da comunicação de emoções na performance, a ênfase do ensino ainda parece estar nas questões técnicas. Sobre isso, Hallam (2011) afirma que:

Dado o alto nível de concordância a respeito de que a comunicação da emoção é crucial na performance musical, poderia se esperar que habilidades expressivas recebessem alta prioridade por parte dos educadores musicais no ensino. Contudo, vários estudos tem sugerido que o ensino musical tende a se focar mais na técnica do que na expressividade (...) (HEPLER, 1986;

PERSSON, 1993; ROSTVALL & WEST, 2001; TAIT, 1992; YOUNG et al., 2003 *apud* HALLAM, 2011. Pág. 1038)<sup>11</sup>.

A autora afirma ainda que, embora a maior parte dos estudos sobre ensino da expressividade baseie-se em um pequeno número de aulas com uma amostra limitada de professores e alunos, as pesquisas acumuladas com o tempo evidenciam a ideia de que ensinar as questões relacionadas à expressividade está implícito no processo de ensino da música. Por exemplo, em estudo realizado por Woody (2000) revelou que 48 % dos estudantes reportaram tornar-se seriamente preocupados com a expressividade apenas ao chegarem ao ensino médio ou faculdade (HALLAM, 2011. Pág. 1039).

Hallam (2011) apresenta também, uma das possíveis explicações para o porquê dessa negligência: “Talvez devido à facilidade com a qual percebe-se que a música comunica emoção, há uma tendência entre os professores de ver a habilidade de se comunicar expressivamente como um ‘talento’, o qual não pode ser aprendido (...)” (SLOBODA, 1996 *apud* HALLAM, 2011. Pág. 1039)<sup>12</sup>.

Por outro lado, Juslin (2003. Pág. 274-275) atribui esta deficiência no ensino das questões relativas à expressão das emoções à ausência de uma teoria da expressão na performance que possa guiar o ensino musical. Para ele,“(…) [o] problema é composto pelo fato de que a expressão musical envolve um conhecimento tácito que é difícil de transmitir de professores para alunos. A pesquisa sobre expressão poderia ajudar a transformar o conhecimento tácito em explícito”<sup>13</sup>.

Quanto ao padrão de linguagem do ensino musical, Hallam (2011. Pág. 1038) afirma que, de maneira geral, os professores utilizam uma linguagem instrutiva, enquanto que os alunos, uma linguagem de acompanhamento. A autora afirma, ainda, que existe pouca evidência de que os alunos tenham a oportunidade de desenvolver a auto expressão e que a atividade principal do aluno parece ser principalmente tocar, com muito tempo da aula sendo utilizado com a fala do professor.

---

<sup>11</sup> Tradução livre de: “Given the high level of agrément that the communication of emotion is critical in musical performance, it might be expected that expressive skills would be given a high priority by music teachers in their teaching. However, several studies have suggested that music teaching tends to focus more on technique than expressivity (...) (HEPLER, 1986; PERSSON, 1993; ROSTVALL & WEST, 2001; TAIT, 1992; YOUNG et al., 2003 *apud* HALLAM, 2011. Pág. 1038).

<sup>12</sup> Tradução livre de: “Perhaps because of the ease with which music is perceived to communicate emotion, there is a tendency for teachers to see the ability to communicate expressively as a ‘talent’, which cannot be learned (...)” (SLOBODA, 1996 *apud* HALLAM, 2011. Pág. 1039).

<sup>13</sup> Tradução livre de: “The problem is compounded by the fact that musical expression involves tacit knowledge that is difficult to convey from teachers to students. Research on expression could help to render the tacit knowledge explicit” (JUSLIN, 2003. Pág. 274-275).

De acordo com a mesma, até em nível superior as evidências sugerem que os professores demandam total obediência a sugestões e soluções interpretativas dadas por eles (HALLAM, 2011. Pág. 1040). O que veremos a seguir, contudo, é que se faz necessário percorrer o caminho inverso: induzir o aluno ao questionamento, instigar sua imaginação e dar oportunidade para que ele próprio descubra sua maneira de expressão.

Hallam (2011) dá alguns exemplos do que pode ser utilizado para contribuir no ensino das questões expressivas. A autora afirma que é importante ter uma representação internalizada clara do que deve ser aprendido e que esta se desenvolve por meio da audição da música. Ouvir é, portanto, uma fonte de aprendizagem da expressividade frequentemente citada, embora ainda haja questões não resolvidas acerca do conhecimento da maneira como a expressividade pode ser adquirida por meio da audição. Falaremos um pouco mais sobre a relevância de se ter uma representação do que se quer expressar mais adiante (HALLAM, 2011. Pag. 1040).

Ouvir gravações de suas próprias execuções é apontada como uma das maneiras mais simples e eficientes para melhorar a expressão das emoções. Entretanto, isso não parece acontecer com tanta frequência. É, inclusive, mais comum ouvir gravações de outros do que as próprias (LINDSTRÖM et al, 2003 *apud* HALLAM, 2011. Pág. 1041).

Dar um exemplo tem se mostrado ser uma estratégia bastante eficiente no ensino. Contudo, alguns pesquisadores afirmam que esta prática pode levar à cópia e não ao desenvolvimento da expressão pessoal. (HALLAM, 2011. Pag. 1040).

Outra estratégia de ensino é focar-se nas emoções sentidas pelo performer. De acordo com Hallam (2011):

(...) Muitos estudantes acreditam que é necessário *sentir* [grifo do autor] a emoção (...) enquanto se toca para [poder] expressá-la com sucesso ao ouvinte (Lindström et al., 2003; Laukka, 2004), embora alguns reconheçam que uma emoção sentida intensamente pode interferir na performance (Pág. 1041) (...)<sup>14</sup>.

Pode-se ver, neste tipo de estratégia, o paradoxo do cantor (que é, na verdade, o paradoxo de qualquer músico) sendo aplicado – utilizar ou não os *push* e *pull factors* na performance? Ou utiliza-lo até que ponto? Como veremos, esta é uma questão recorrente no estudo da performance.

---

<sup>14</sup> Tradução livre de: “(...) Many students believe that it is necessary to *feel* the intended emotion while playing in order to convey it successfully to a listener (Lindström et al., 2003; Laukka, 2004), although some recognize that strongly felt emotion may interfere with the performance (...)” (HALLAM, 2011. Pág. 1041).



Por fim, Hallam (2011) afirma que uma estratégia muito comum é o uso de metáforas (Pág. 1040). Sobre o uso de metáforas, Davidson, Pitts e Coreia (2001. Pág. 56) afirmam que as usamos constantemente quando relacionamos movimento sonoro e movimento corporal ao se discutir sobre algum aspecto da performance musical. Frases como “the music moved me”<sup>15</sup> são utilizadas comumente.

Davidson, Pitts e Correia (2001) explicam que uma conexão racional e fundamental é feita entre o material musical abstrato e o significado baseado numa experiência corporal. Mais precisamente, Davidson e Correia (2001) afirmam que:

Da literatura psicológica, Jackendoff (1988) e Lidov (1987) propuseram que a natureza somática da experiência musical, e que a sensação de movimento que atribuímos à música, é devido ao efeito de mediação de uma *representação* [grifo do autor] de um corpo – uma estrutura cognitiva a qual é instrumental na nossa resposta a qualquer informação aferente que tem tanto uma origem corpórea real (ativação vestibular), ou pode ser associada com tais origens corpóreas (sons ou visões que geram uma sensação do movimento corporal). Todd (1994) argumenta que uma sensação de movimento é uma resposta perceptiva característica à música. (...) Truslit, um psicólogo dos anos 1930, demonstrou que diferentes tipos de imagem de movimento ou metáfora dada aos performers resultaram em diferentes performances. Davidson e Dawson (1995) descobriram que os pianistas não conseguiam tocar a música com suas intenções expressivas a menos que seus corpos fossem capazes de negociar com a partitura musical de uma maneira livre e gestual. (2001. Pág. 73-74).<sup>16</sup>

Essa conexão entre movimento e som, na verdade, é típica de muitos comportamentos humanos e é chamado de agência. Por exemplo, a criança descobre a si mesma ao observar seus movimentos corporais – tal como fazer o movimento labial de sugar – e esta observação leva a consequências diretas e ações futuras (Davidson e Correia, 2001. Pág. 74). A seguir, nos aprofundaremos um pouco mais no que pode significar agência para o ensino da expressividade e para a preparação da performance.

---

<sup>15</sup> A tradução literal da palavra *move* é mover. Contudo, esta foi utilizada metaforicamente e, neste contexto, significa comover. A tradução seria, assim: “A música me comoveu”.

<sup>16</sup> Tradução livre de: “From the psychological literature, Jackendoff (1988) and Lidov (1987) have proposed that the somatic nature of musical experience, and the sense of motion that we attribute to music, is due to the mediating effect of a body *representation* – a cognitive structure which is instrumental in our response to any afferent information that has either an actual bodily origin (vestibular activation), or may be associated with such bodily origins (sounds or sights that convey a sense of bodily movement). Todd (1994) has argued that a sense of motion is a characteristic perceptual response to music.

(...) Truslit, a psychologist working in the 1930s, showed that different kinds of movement image or metaphor given to performers resulted in measurably different performances. Davidson and Dawson (1995) found that pianists could not play music with their expressive intentions unless their bodies were able to negotiate the musical score in a free and gestural manner” (DAVIDSON; CORREIA, 2001. Pág. 73-74).

## 1. 2. Agência na educação musical

Gibson (1994) define o termo agência da seguinte maneira:

(...) o controle de um evento observável pela própria ação do sujeito é a essência da agência (...). A detecção de si mesmo como um agente em potencial e controlador de consequências externas observáveis prevê e leva ao conhecimento das relações causais e um conceito de si mesmo como agente (pág. 74)<sup>17</sup>.

De acordo com Davidson e Correia (2001. Pág. 74), a ideia de agência está amplamente conectada com o ato de visualizar o corpo no tempo e no espaço. Sheets-Johnstone (1990. Pág. 216), por outro lado, argumenta que a fonte primária da agência está nas qualidades táteis-sinestésicas do corpo. Ou seja, do literalmente sentir o que acontece no nosso corpo. Taylor (1993) nos dá uma síntese de ambos os pensamentos:

Nosso corpo não é apenas o executante dos objetivos que almejamos ou apenas o lugar onde ocorrem fatores causais que moldam nossas representações. Nosso próprio entendimento é incorporado. Isso é, nosso *know-how* corporal e a maneira como agimos e movemos pode codificar os componentes de nós mesmos e do mundo (Pág. 50)<sup>18</sup>.

Davidson, Pitts e Correia (2001. Pág. 56) afirmam que a importância da agência está no fato de que nossos corpos encapsulam ou refletem quem nós somos e também são essenciais para moldar quem nós somos. Uma vez que a expressão musical pode emergir do movimento corporal, revelando-se através dela, pode também revelar quem nós somos enquanto intérpretes e, assim, a estrutura musical age como um cabide no qual podemos pendurar nossa auto-revelação. Esse modelo de expressão preocupa-se, assim, em sentir os sons dentro do corpo e permitir que eles saiam, tanto aliados a um simples movimento, como utilizando um movimento metafórico conectado a alguma experiência emocional ou evento passado vivenciado pelo performer (DAVIDSON; PITTS; CORREIA, 2001. Pág. 57).

Esse conceito de agência pode ser utilizado na educação musical para facilitar o processo de aprendizagem e permitir, assim, que o aluno seja capaz de expressar o que ele

---

<sup>17</sup> Tradução livre de: "(...) the control of an observable event by one's own action is the essence of agency (...). The detection of oneself as a potential agent and controller of observable external consequences for-shadows and leads to knowledge of causal relationships and a concept of oneself as agent" (GIBSON, 1994. Pág. 74).

<sup>18</sup> Tradução livre de: "Our body is not just the executant of the goals we frame or just the locus of the causal factors which shape our representations. Our understanding itself is embodied. That is, our bodily know-how and the way we act and move can encode components of self and world" (TAYLOR, 1993. Pág. 50).

acha que a música representa emocionalmente. Isso porque, quando aprendemos uma música, a experimentamos dentro de nossos corpos, usando as sensações que ela nos provem para nos auxiliar na formação de concepções das qualidades expressivas da peça. Alguns pesquisadores defendem, inclusive que os professores deveriam usar ativamente a imagem corporal, metáforas e movimentos físicos para auxiliar no processo de aprendizagem da música (ver relato de experimentos realizados com crianças citados por Davidson, Pitts e Correia, 2001. Pág. 58). Sobre isso, Davidson, Pitts e Correia (2001) afirmam:

Embora a conexão consigo mesmo a qual leva à expressão na música deva principalmente ser [do aluno], a responsabilidade de facilitar isso é do professor, que deve assegurar que as preocupações mecânicas e técnicas do fazer musical não se tornem predominantes. (...) A expressão não é a cobertura açucarada a ser adicionada à peça musical uma vez que esta foi aprendida; ela precisa ser o coração da aprendizagem desde o princípio (...) (Pág. 58-59)<sup>19</sup>

Sobre o papel dos professores no ensino da expressividade, os autores afirmam que:

(...) Nós mesmos, como praticantes da educação musical, descobrimos que músicos de todas as idades podem ganhar um entendimento mais profundo da música que tocam se eles a *incorporarem* [grifo do autor], através de gestos e movimentos que se conectam com a direção e intenção da música. Cantores de ópera estão acostumados a adotar diferentes personas no palco, mas existem níveis de conexão corporal que são apropriados a todas as situações de performance, com qualquer um, desde o clarinetista iniciante ao pianista concertista, sendo capaz de se beneficiar da integração física com a música que tocam (...) (Pág. 59)<sup>20</sup>.

Veremos a seguir, contudo, que aprendizado de uma peça e performance são processos separados. Isso porque na performance, um modelo de música previamente ensaiado, já com a expressão trabalhada deve se adaptar a um contexto particular da performance (*feedback* recebido da plateia, local onde ocorrerá a performance, humor do *performer* e da plateia e etc)

---

<sup>19</sup> Tradução livre de: “Although the connection with self that leads to expression in music must ultimately be the [student’s], the responsibility for facilitating this lies with the teacher, who must ensure that the mechanical and technical concerns of making music are not allowed to become predominant. (...) Expression is not the sugar coating to be added once a piece of music has been learned; it needs to be at the heart of learning from the very beginning (...) (DAVIDSON; PITTS; CORREIA, 2001. Pág. 58-59)

<sup>20</sup> Tradução livre de: “(...) As music education practitioners ourselves, we have found that musicians of all ages can gain a deeper understanding of the music they play if they *embody* it, through gestures and movements that connect with the direction and intention of the music. Operatic singers are used to adopting different personas on stage, but there are levels of bodily connection that are appropriate to all performing situations, with anyone from the beginning clarinetist to the concert pianist able to benefit from a physical integration with the music they perform (...) (DAVIDSON; PITTS; CORREIA, 2001. Pág. 59).

e cabe ao intérprete “seguir o fluxo” destas circunstâncias, sem se restringir a uma interpretação que pertence a outro momento ou estado de ser (DAVIDSON; PITTS; CORREIA, 2001. Pág. 57

### 1. 3. A preparação da performance

Davidson e Correia (2001) citam um exemplo vivenciado por um dos autores do artigo – Jorge Correia - onde o seguinte processo é descrito:

Primeiro, eu toquei a peça várias vezes para encontrar o limite de cada frase ou seção.  
 Segundo, eu procurei maneiras de trazer vida a estas frases. Eu fiz isso através de um exercício que envolveu usar tanto gestos físicos e movimentos *internos* [grifo do autor] (isso é, as mudanças que se pode observar dentro de si mesmo).  
 Terceiro, eu tentei ser tão expressivo na minha execução, quanto no meu exercício físico ou gestual, fazendo as mesmas características do movimento, os mesmos contrastes fortes e nuances sutis (Pág. 71)<sup>21</sup>.

O resultado desta metodologia de ensaio e, posteriormente, da performance em si foi considerado satisfatório pelo intérprete. Vamos examinar, assim, o processo de ensaio porque passou o autor.

De acordo com Davidson, Howe e Sloboda (1997. Pág. 195), a performance expressiva normalmente apresenta cinco características: é sistemática, tem comunicabilidade, mostra estabilidade, e mesmo assim flexibilidade e, finalmente, automaticidade. Como veremos a seguir, o processo de estudo até a performance apresentou todas essas características.

O primeiro passo dado por Correia foi entender o trabalho a ser executado, criando um mapa cognitivo e motor da música e ele se deixou ser auxiliado por uma movimentação específica de intenções a qual o ajudou a formular uma concepção do trabalho a ser aprendido. (Davidson e Correia, 2001. Pág. 73). Temos aí uma sistematização tanto do processo de estudo, quanto do entendimento do conteúdo musical e emocional da peça. Essa

---

<sup>21</sup> “First, I played the piece several times to find each phrase/ section boundary.  
 Second, I looked for ways to bring to life these phrases. I did this through an exercise which involved using both physical gestures and *inner* movements (that is, the changes one may observe within oneself).  
 Thirdly, I tried to be as expressive in my playing as in the physical/gestural exercise, bringing out the same movement characteristics, the same strong contrasts and subtle nuances” (DAVIDSON; CORREIA, 2001. Pág. 71).

programação foi formada com ajuda do processo que aqui chamamos de agência. Sobre isso, Davidson e Correia (2001) afirmam que:

(...) Jorge apenas foi capaz de realmente formular uma interpretação significativa quando descobriu como sentia a música dentro do seu corpo e como ele se relacionava com isso. Ele entendeu melhor a natureza da linguagem musical por ter sentido a peça dentro do seu corpo em movimento (Pág. 74)<sup>22</sup>.

Mais uma vez, temos aqui os *push* e *pull factors* sendo aplicados na preparação e estudo de uma peça. No caso, quando Jorge se permite mover da maneira como bem entende, ele se permite fazer uso dos *push factors*, mas controla essa espontaneidade ao escolher o que parece ser mais adequado à peça que está ensaiando. Mais adiante, veremos como estes fatores podem influenciar os performers durante a apresentação em público. Antes, contudo, junto a esse procedimento, gostaríamos de propor um outro, o qual, no caso do cantor é de suma importância, uma vez que além de conteúdo musical, ele deve trabalhar também o conteúdo do texto literário.

Emmons (1998. Pág. 198) afirma que algumas performances se focam apenas no significado do texto, enquanto outras, apenas no significado inerente à música. A solução para isso é: “(...) Para realmente melhorar sua performance você precisa incorporar o significado que a música tem para você com o significado alcançado através das palavras e o que está acima das palavras *para você* [grifo da autora]”<sup>23</sup>. A autora afirma ainda que: se o significado das palavras é suprimido pelo significado da música, então, você deve achar dimensões de pensamento e ação equivalentes ao tamanho da música. Ou se a música é estranha e dissonante, encontre ideias e ações estranhas e dissonantes, sintetizando, assim, significado do texto, com significado da música.

Para Emmons (1998. Pág. 198) o significado utilizado na performance é oriundo da soma dos seguintes fatores: crenças e valores que os performers acumulam durante o decorrer da vida, conhecimentos que trazem conceptualização, respostas a estas crenças e conhecimentos, imaginação estimulada pelos sentidos e sentimentos, experiência adquirida através da prática oriunda de um processo de exploração e síntese obtida através do

<sup>22</sup> Tradução livre de: “(...) Jorge could only really formulate a meaningful interpretation by finding out how the music felt within his body and how he related to it. He understood the nature of the musical language better for having felt the piece within his moving body” (DAVIDSON; CORREIA, 2001. Pág. 74).

<sup>23</sup> Tradução livre de: “(...) To really enhance your performance you need to incorporate the meaning that the music has for you with the meaning achieved through the words and what is beneath the words *for you*” (EMMONS, 1998. Pág. 198)

planejamento da performance e da repetição que permite que todo esse processo seja incorporado. Esse processo pode ser resumido na seguinte fórmula:

SIGNIFICADO: crenças e valores + conhecimento + respostas + imaginação + experiência +  
síntese

Isso tudo gera uma performance a qual demanda várias áreas de conhecimento. Requer, entre outras coisas, que se decodifique um texto. Decodificar o texto é uma habilidade, uma ferramenta que auxilia o performer a se infiltrar nas possibilidades do significado por trás das palavras, uma maneira de descobrir e experienciar o que está acontecendo, quem é o personagem e o que o impulsiona a falar. É também uma maneira de impulsionar a própria imaginação (EMMONS, 1998. Pág. 199). Ou seja, é um procedimento sugerido pela autora, o qual pode auxiliar os cantores a encontrarem um subtexto.

A autora sugere, assim, alguns passos para que se possa decodificar o texto. Colocaremos aqui um resumo destes passos:

#### Primeiro passo: Lugar

- Para tentar entender onde se passa a história o cantor deve analisar as palavras da canção ou ária;
- Listar as impressões (escrever os fatos e quaisquer tipos de ideias abstratas). Sobre essa lista de palavras, a autora afirma que estas devem estimular o cantor, inquietá-lo e encorajá-lo (EMMONS, 1998. Pág.200).

Ex.: La Bohème: um apartamento pequeno, Paris em 1830, boêmios, artistas, paixão, romântico, etc.

#### Segundo passo: Ação

- Tentar compreender o que, de fato, a personagem está fazendo em cena
- Tentar pensar em todas as possibilidades, deixando a imaginação fluir
- Importante: independente da ação que o cantor escolha, esta deve ser maior do que o que está literalmente escrito no papel.

Ex.: 'Mi chiamano Mimì'. O que ela pode estar fazendo na ária: flertando, confessando, revelando, etc

### Terceiro passo: Justificativa

- Fazer a si mesmo as seguintes perguntas: “Por que seu personagem ou você faz o que faz?” ou “O que justifica a ação?”
- Depois de descobrir a justificativa que impulsiona a ação, o performer se sentirá vivo. Emmons (1998. Pág. 201) afirma que: “A qualidade, paixão e poder da sua justificativa determina a qualidade, paixão, e poder da sua ação”<sup>24</sup>.

### Quarto passo: Personagem

- Conforme o cantor conhece melhor o texto, começa também a descobrir quem é a personagem que interpreta
- Separar seu personagem da narrativa para tentar descobrir uma característica pessoal dele, tal como se ele é tímido, por exemplo. Se ele é tímido, decodificar a noção de timidez. Por ex.: tímido, amedrontado, inibido, desconfortável, etc.
- O que tal impressão de timidez acarreta nas ações do personagem? A resposta pode ser: se recolher, se esconder, ficar silencioso, entre outros
- Fazer perguntas como: “O que eu (ou meu personagem) estou fazendo?” / “Onde estou fazendo a ação?” / “Por que deve ser feito?”

De acordo com Emmons (1998. Pág. 202), o processo de exploração e descoberta do significado demanda uma abordagem tão regulamentada quanto a do canto e requer muita energia mental e criativa. Depois de passar por este processo, o performer deve selecionar qual o subtexto ele quer apresentar no palco e chegar ao palco aparentando não estar pensando sobre tudo o que foi estudado. Para isso, a autora orienta que os cantores sigam os seguintes passos:

- Explorar o significado que o compositor dá para o sentido musical, bem como o sentido que o próprio cantor dá
- Saber onde o sentido da música se ilumina e emerge com a vida interior das palavras bem como dos fatos
- Selecionar o que precisa ser feito, o que o cantor quer fazer e descobrir porque

---

<sup>24</sup> Tradução livre de: “(...) The quality, passion, and power of your justification determine the quality, passion, and power of your action” (EMMONS, 1998. Pág. 201).

- Praticar, ter uma rotina, repetir, até que se torne parte de você e de sua performance.

Para Emmons (1998. Pág. 206), como vimos nos processos descritos acima, a performance expressiva é resultado da combinação entre liberação da imaginação (quando o cantor está decodificando o texto) – o que, novamente, se aproxima da noção de *pull factors* – e raciocínio analítico (quando o cantor seleciona o que quer fazer no palco e cria uma rotina prática de estudo que o leva a executar a peça de maneira natural, sem que pareça que o cantor está pensando nas escolhas interpretativas que fez) – os *push factors*. Desta forma:

O significado é a peça. É a *essência* da performance. Suas habilidades vocais, suas habilidades de atuação, seu trabalho, são apenas os veículos que você usa para alcançar uma performance total. Se você não aprender a pensar corretamente, sabendo quando você precisa ser crítico e analítico e quando você precisa ser criativo, intuitivo, e imaginativo, você desperdiçará energia (...) <sup>25</sup> (EMMONS, 1998. Pág. 206. Grifo da autora)

Como veremos a seguir, o processo da apresentação em público descrito por Jorge se assemelha muito com as diretrizes dadas por Emmons (1998).

#### 1. 4. A apresentação em público

Voltando ao caso de Correia, durante a performance, ele afirma ter conseguido reproduzir a maior parte dos movimentos ensaiados durante o estudo, associados a expressão de sentimentos, alcançando certo nível de automaticidade. Entretanto, durante a performance ele não confiou apenas em sua memória motora para reproduzir o que foi ensaiado.

Correia narra que, durante a performance, seu foco não estava apenas no modelo ensaiado, mas estava também na resposta da plateia, de maneira que ele sentia estar reagindo espontaneamente à resposta daqueles que o assistiam (Davidson e Correia, 2001. Pág. 75). Isso indica que a performance apresentou comunicabilidade (entre o performer e a plateia), estabilidade – uma vez que mesmo interagindo com a plateia, Jorge pode confiar na

---

<sup>25</sup> Tradução livre de: “Meaning is the piece. Is the *essence* of the performance. Your vocal skills, your acting skills, your crafts, are only the vehicles you use to achieve the total performance. Unless you learn to think correctly, knowing when you need to be critical and analytical and when you need to be creative, intuitive, and imaginative, you will waste energy (...)” (EMMONS, 1998. Pág. 206).



automaticidade de seus movimentos) – e flexibilidade, porque ele não permaneceu preso àquilo que havia ensaiado. Sobre isso, Davidson e Correia (2001) afirmam:

(...) A espontaneidade foi aparentemente capaz de acontecer devido à automaticidade do seu controle cognitivo e motor das obras musicais. Jorge pareceu usar a relação momento a momento junto à plateia para gerar ideias, pensamentos e sentimentos que estavam incorporados ao trabalho musical. Os escritos filosóficos de Schutz (1951) descrevem o ato da performance como a ‘relação de sintonia’ com o contexto. Csikszentmihalyi (1990) sugere que quando os indivíduos estão completamente ‘sintonizados’ com a tarefa e seu contexto, eles podem entrar em um estado de ‘flow’. Isso é “... as pessoas tipicamente se sentem fortes, alerta, em controle, sem [necessidade de fazer] esforço, [independente da] consciência e no auge de suas habilidades” (Pág. 28). Neste estado argumenta-se que o performer ganha novos insights, torna-se espontâneo e também criativo durante [aquele] momento. A própria descrição de Jorge de como ele se sentou momento a momento durante a performance sugere que ele entrou neste estado de ‘flow’ (Pág. 75-76)<sup>26</sup>.

Mais uma vez, vemos aí o uso dos *push factors* sendo aplicado por uma performance (neste caso, de maneira benéfica). Davidson e Correia (2001. Pág. 76) afirmam, contudo, que preferem pensar no estado de Correia não apenas como estado de ‘flow’. Preferem pensar que ele passou pelo processo de ‘tornar-se’ algo (os autores utilizam o termo *becoming*). Sobre esse processo, os autores afirmam:

Entendemos [o processo de] ‘tornar-se algo’ como a liberação máxima de si – estando totalmente presente. Na performance musical, os músicos trabalham o momento com seus estoques de particularidades humanas e experiências – sua essência – a qual (...) [leva à] auto-consciência a ser suspensa para criar um senso apurado do ‘aqui e agora’. Essa descrição condiz com a experiência descrita por Jorge: a sensação do tempo sumindo, a sensação de se tronar um só com o som, e a comparação com o estado de sonho são sinais do processo de auto-desligamento e abertura consequente do processo de ‘se tornar algo’ (DAVIDSON; CORREIA, 2001. Pág. 76)<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Tradução livre de: “(...) The spontaneity was apparently able to happen because of the automaticity of his cognitive and motor control of the musical works. Jorge seemed to use moment-by-moment relationship with the audience to generate ideas, thoughts and feelings that were incorporated into the musical work. The philosophical writings of Schutz (1951) describe the act of performance as the ‘tuning-in relationship’ to the context. Csikszentmihalyi (1990) suggests that when individuals are fully ‘tuned-in’ to the task and its context they can move into a state of ‘flow’. That is ‘...people typically feel strong, alert, in effortless control, unselfconscious and at the peak of their abilities’ (p. 28). In this state it is argued that the performer gains new insights, becomes spontaneous and so creative in the moment. Jorge’s own description of how he felt moment by moment during the performance suggests that he entered this state of ‘flow’” (DAVIDSON; CORREIA, 2001. Pág. 75-76)

<sup>27</sup> Tradução livre de: “‘Becoming’ as we understand it is maximal self disclosure – being totally present. In the musical performance, musicians work the moment with their stock of human traits and experiences – their essence – which Deleuze and Guattari argue cause self-consciousness to be suspended to create an acute sense of the ‘here and now’. This description fits Jorge’s reported experience: the account of time vanishing, the sense of

De acordo com Davidson e Correia (2001. Pág. 76) é bem documentado em pesquisas recentes que o público, não só identifica essas intenções expressivas realizadas tanto pelo som, quanto pelos movimentos corporais dos performers, como também se identificam com eles. Assim, o resultado de toda essa transformação ocorrida durante a performance foi que o performer, explorando suas projeções metafóricas através do movimento corporal, alcançou um padrão de experiência física que, num nível profundo, se conectou com os ouvintes.

O processo descrito por Correia nos serve de exemplo para que possamos compreender, primeiro, como o movimento corporal pode contribuir para a expressividade na performance. Provavelmente, no caso do cantor, a contribuição será ainda maior, uma vez que ele tem o corpo se não completamente, quase completamente livre (mãos, braços, pernas e etc não estão completamente engajados na produção sonora). Destarte, se juntarmos as ideias propostas por Emmons (1998) de se imaginar um lugar, uma maneira de se comunicar – um sub-texto, enfim – aos movimentos criados no processo de agência, possivelmente teremos performances mais expressivas, onde a prosódia emocional será, na verdade, resultado dessa sistematização criada durante o processo de estudo.

Resta agora saber como estas estratégias de ensino alteram os aspectos sonoros e como estas alterações dos sinais acústicos influenciam a expressão de uma emoção. Para isso, se faz necessário compreender como se desenvolveu o processo de expressão e comunicação das emoções.

## **Segundo Capítulo: Compreendendo a origem da relação entre os dois canais – canto e fala**

Como dito anteriormente, pesquisadores como Helmholtz (1863), Rousseau (1761), Spencer (1857), Scherer (1986), e muitos outros dedicaram-se ao campo da pesquisa relacionada a expressividade em música sempre comparando ao campo de pesquisa relacionado a expressividade na fala. Contudo, muito antes destes pesquisadores, pensadores renascentistas já se dedicavam à investigação acerca das relações entre música e fala, especialmente no que se refere à teoria dos afetos, sobre a qual faremos uma breve explicação.

### *2.1. Teoria dos afetos*

Formada no Renascimento tardio e muito utilizada no Barroco, a teoria dos afetos também foi responsável por uma aproximação entre expressividade vocal (chamada aqui de prosódia emocional) e expressividade musical, embora à época dos tratadistas dos períodos renascentista e barroco não se fizesse uso desses termos. Façamos, assim, uma breve explicação sobre o pensamento dos tratadistas desse período.

Os teóricos italianos do renascimento tardio buscaram nos filósofos gregos e latinos embasamento para a construção da teorização musical daquele período, de forma que o espírito humanista dominou a cultura renascentista, a qual vislumbrou nessas culturas uma fonte de inspiração. Com a retomada de disciplinas clássicas, tal como a retórica, ressurgiu o “princípio construtor do discurso falado” (Cano, 1997. Pág. 24) - retórica esta que foi abordada e, posteriormente, sistematizada por vários filósofos da antiguidade. Dentre eles, Aristóteles, o qual a definia como “a arte de extrair de todo tema o grau de persuasão que este encerra” ou “a faculdade de descobrir especulativamente o que em cada caso pode ser próprio para persuadir” (idem). Já Cícero afirmava que: “o discurso tem como fim o convencimento e a persuasão do ouvinte” e que “o bom orador é aquele que tem a habilidade de mover os afetos de quem o escuta”. Para o mesmo, “um bom discurso deve ser agradável, instrutivo e deve mover (comover) o ouvinte: *delectare, docere, et movere*” (CANO, 1997. Pág. 21).

Com base nestes teóricos, começou a se estabelecer um sistema de regras para o uso da retórica aplicada à música, o qual pode ser decifrado por pesquisadores contemporâneos pela existência de inúmeros tratados escritos durante o fim do renascimento, barroco e início

do período clássico. Segundo Cano (1997. Pág. 40), nestas obras são feitas referências diretas à estreita relação entre música e retórica, compreendendo o músico como orador, cuja principal função é persuadir o ouvinte, bem como se refere à origem e funcionamento dos afetos e ao modo como opera o sistema retórico musical.

Assim, pensava-se que, para comover o ouvinte, é necessário que se entenda como este é afetado pela música, no que diz respeito a seu estado emocional – o qual durante o Renascimento era chamado de afeto. Começa a se estabelecer, destarte, a teoria dos afetos, a qual afirma que elementos presentes na música podem incitar no ouvinte sentimentos específicos. Desta forma, Cano (1997. Pág. 43) afirma que o denominador comum nos tratados daquele período é dar peso à relação entre música com os afetos. De fato, um dos principais objetivos da aplicação da retórica em música foi o de proporcionar ao discurso musical a habilidade de comover e controlar os afetos daquele que a ouve, tal como faziam os oradores em discursos falados. Apropriar-se, assim, de recursos utilizados pelos retóricos para manipular os afetos se tornou tarefa fundamental para os músicos renascentistas e barrocos.

Girolamo Mei em carta a Vincenzo Galilei, referindo-se à maneira como a música (e, mais especificamente, a música vocal) atua sobre os afetos do ouvinte afirma que o canto gravita em torno das qualidades da voz e, mais especificamente, dos registros – agudo, médio e grave – e que, por não haver semelhança entre estes, cada um apresenta uma faculdade própria. Assim sendo, por nascerem de motivações diversas e totalmente opostas, a gravidade e a agudez da voz representam sinais e marcas diferentes e contrárias de afeições. A agudez origina-se da velocidade do movimento, enquanto que a gravidade, da lentidão (CHASIN, 2004. Págs. 13 e 14).

Quanto a essas afirmações de Mei, Chasin (2004) afirma que:

No concernente à voz – que é sonoridade, a tímbrica se objetiva como categoria central na exata medida em que o ato vocal se molda e define, no atinente à sua dinâmica sonora, fundamentalmente através do pulso tímbrico da voz – seja fala, seja canto. Em frase quase metafórica: se voz é sonoridade, a cor do dizer – o timbre – é o próprio *torneamento* de uma dicção – sua *moldura expressiva definidora* (...). Região – e este é o ponto fundamental no contexto – que expressa *in limine* paixões humanas, como assinala Mei. Isto é, na medida em que o canto se ordena em torno da dimensão tímbrica da voz – e não poderia ser diferente, *canto é afeto*. (Págs. 44-45. Grifo do autor).

Já no que se refere aos modos e aos andamentos, Mei afirma que os modos mais agudos podem demonstrar “alma comovida e exaltada”, os medianos, “calma e moderada

disposição do afeto”, enquanto que os graves expressam pensamentos íntimos, subjetivos. Assim como “um número mediano entre a velocidade e a lentidão revela ânimo pousado”, a velocidade, agitação, ao passo que a lentidão, espírito lento (CHASIN, 2004. Pág.14).

Por outro lado, Doni - outro teórico do período renascentista - difere de outros tratadistas de seu período, tal como Mei, ao afirmar que “grave, médio e agudo (...) são apreendidos *no interior do fator que efetivamente os condiciona e caracteriza*, apreendidos, pois, a partir de elemento que *funda e ordena sua condução mimética*” (Chasin, 2004. Pág. 97. Grifo do autor). Aproximando-se, assim, muito mais do comportamento vocal na fala, como ele verdadeiramente o é. Chasin (2004. Pág. 100) analisando as afirmações de Doni diz, ainda que, a sonoridade da voz (grave, médio e agudo) não expressa um afeto em si, mas, sim, molda os conteúdos da fala. Uma vez expostos os estudos os quais relacionam expressividade na música e na fala, veremos que este pensamento de Doni o aproxima dos conhecimentos que se tem atualmente sobre as características acústicas que se relacionam às questões expressivas em ambos os canais – fala e música.

## 2.2. Expressividade em música: uma abordagem evolutiva

Embora as origens da música estejam perdidas na história de nossos ancestrais, Helmholtz (1863) sugere que “uma tentativa de imitar as modulações involuntárias da voz, e fazer sua recitação mais rica e mais expressiva, pode (...) possivelmente ter levado nossos ancestrais à descoberta dos primeiros meios de expressão musical”<sup>28</sup> (Pág. 371 *apud* JUSLIN; LAUKKA, 2003. Pág.774).

Já Spencer (1857) especulou que a música vocal, bem como a música instrumental, está inicialmente relacionada à expressão vocal de emoções. Sobre isso o autor afirma:

Toda música é originalmente vocal. Todos os sons vocais são produzidos pela agência de certos músculos. Estes músculos são estimulados a se contraírem por sentimentos agradáveis ou dolorosos. E é assim que os sentimentos demonstram a si mesmos em sons e também em movimentos.

(...)

Nós temos aqui, assim, um princípio sobre todos os fenômenos vocais; incluindo aqueles da música vocal, e por consequência aqueles da música em geral. Os músculos que movem o peito, laringe, e cordas vocais, contraindo-se como outros músculos em proporção à intensidade dos sentimentos; toda

---

<sup>28</sup> Tradução livre de: “an endeavour to imitate the involuntary modulations of the voice, and make its recitation richer and more expressive, may (...) have led our ancestors to the discovery of the first means of musical expression” (Helmholtz, 1863. Pág. 371 *apud* Juslin; Laukka, 2003. Pág.774).

contração diferente destes músculos envolvendo, assim, um ajuste diferente dos órgãos vocais; todo ajuste diferente dos órgãos vocais causando uma mudança no som emitido; - o que acontece é que as variações da voz são resultados fisiológicos de variações de sentimentos; por consequência, cada inflexão ou modulação é o resultado natural de alguma emoção ou sensação passageira; e por consequência, a explicação de todos os tipos de expressão vocal, deve ser visto nesta relação geral entre excitações mentais e musculares (SPENCER, 1857. Pág. 27)<sup>29</sup>.

O autor segue afirmando que:

(...) Assim descobrimos que todos os primeiros fenômenos vocais tem uma base fisiológica. São várias manifestações da lei geral que o sentimento é um estímulo para uma ação muscular – uma lei, assim, que se baseia profundamente na natureza da organização animal. A expressividade destas várias modificações da voz é, portanto, inata. Ao nos tornarmos conscientes de cada sentimento ao mesmo tempo que ouvimos a nós mesmos fazendo o som consequente, nós adquirimos uma associação estabelecida de ideias entre tal som e o sentimento que o causou. Quando este mesmo som é feito por outra pessoa, nós atribuímos este mesmo sentimento a ela; e por consequência, nós não apenas atribuímos este sentimento a ela, como também temos um certo grau dele provocado em nós mesmos: porque se tornar consciente do sentimento que outra pessoa está experienciando, é ter aquele sentimento acordado em nossa própria consciência, que é a mesma coisa que experienciar o sentimento (idem)<sup>30</sup>.

A esta lei geral citada pelo autor, deu-se o nome de *Lei de Spencer*. Com base na mesma, vários autores realizaram estudos comparando os sinais acústicos da fala para

---

<sup>29</sup> Tradução livre de: “All music is originally vocal. All vocal sounds are produced by the agency of certain muscles. These muscles, in common with those of the body at large, are excited to contraction by pleasurable and painful feelings. And therefore it is that feelings demonstrate themselves in sounds as well as in movement (...)

We have here, than, a principle underlying all vocal phenomena; including those of vocal music, and by consequence those of music in general. The muscles that move the chest, larynx, and vocal chords, contracting like other muscles in proportion to the intensity of the feelings; every different contraction of these muscles involving, as it does, a different adjustment of the vocal organs causing a change in the sound emitted; - it follows that variations of voice are the physiological results of variations of feelings; it follows that each inflection or modulation is the natural outcome of some passing emotion or sensation; and it follows that the explanation of all kinds of vocal expression, must be sought in this general relation between mental and muscular excitements (SPENCER, 1857. Pág. 27).

<sup>30</sup> Tradução livre de: “(...) Thus we find all the leading vocal phenomena to have a physiological basis. They are so many manifestations of the general law that feeling is a stimulus to muscular action – a law, therefore, which lies deep in the nature of animal organization. The expressiveness of these various modifications of voice is therefore innate. Each of us, from babyhood upwards, has been spontaneously making them, when under the various sensations and emotions by which they are produced. Having been conscious of each feeling at the same time that we heard ourselves make the consequent sound, we have acquired an established association of ideas between such sound and the feeling which caused it. When the like sound is made by another, we ascribe the like feeling to him; and by a further consequence we not only ascribe to him that feeling, but have a certain degree of it aroused in ourselves: for to become conscious of the feeling which another is experiencing is to have that feeling awakened in our own consciousness, which is the same thing as experiencing the feeling (...)” (SPENCER, 1857. Pág. 27).

determinados sentimentos a serem expressos e os sinais acústicos da música para os mesmos sentimentos a serem expressos.

Embora tenham sido muitos os esforços para estabelecer as semelhanças entre esses dois canais, muitos autores refutaram tal ideia, tal como Davies (2001), o qual afirma que:

(...) tem-se sugerido que a música instrumental expressiva lembra os tons e entonações com a qual as emoções são demonstradas pela expressão vocal (Kivy, 1989), mas isso (...) é dúbio. É verdade que a guitarra do blues e o saxofone do jazz às vezes imitam os estilos do canto, e que às vezes os estilos do canto lembram os soluços, lamentos, gritos e berros que ocorrem em ocasiões comuns da expressividade. Para a maioria dos casos, entretanto, a música não soa muito como os barulhos feitos pelas pessoas movidas pela emoção (Pág. 31).<sup>31</sup>

Cabe aqui, portanto, apontar também algumas das diferenças essenciais entre ambos. Uma das principais diferenças é que, em música, a altura das notas é, na maioria das vezes, pré-definida pelo compositor por meio da escrita musical, ao passo que na fala, o campo de entonação (o limite entre os sons mais graves e mais agudos) é escolhido pelo indivíduo e varia bastante de um para outro, especialmente em face de seu estado emocional (Cavaliere, 2010. Pág. 138). Muito embora, a maioria dos compositores tente construir uma linha melódica que ele crê representar o estado emocional do falante, o músico, por vezes, não pode alterar por completo essa linha (embora possa variar a afinação de uma nota). Isso significa que se fizéssemos, mais uma vez, uma comparação com a fala, não podemos escolher nosso campo de entonação. Sobre isso, Palmer e Hutchins (2006) afirmam que:

Em contraste à fala, as notas são relativamente fixadas por limites categóricos que são especificados em uma composição. Embora a maioria dos instrumentos musicais permita alguma manipulação da frequência fundamental<sup>32</sup>, as convenções performáticas limitam a quantidade de variabilidade de afinação que pode ser introduzida (vibrato ou uma pequena flutuação na afinação numa mesma nota, são exceções). Enquanto os solistas podem alterar ligeiramente suas entonações em certos momentos, isso

---

<sup>31</sup> Tradução livre de: “(...) it has been suggested that expressive instrumental music recalls the tones and intonations with which emotions are given vocal expression.(Kivy, 1989), but this (...) is dubious. It is true that blues guitar and jazz saxophone sometimes imitate singing styles, and that singing styles sometimes recall the sobs, wails, whoops, and yells that go with ordinary occasions of expressiveness. For the general run of cases, though, music does not sound very like the noises made by people gripped by emotion (DAVIES, 2001. Pág. 31).

<sup>32</sup> Façamos aqui uma breve explicação sobre o termo frequência fundamental presente na citação. De acordo com Juslin e Laukka (2003), o termo frequência representa a taxa de velocidade com a qual as pregas vocais, ou, no caso dos instrumentos a corda de um piano ou violão, por exemplo, vibram. Acusticamente, a frequência fundamental (F0) é definida pelo menor componente de ciclo periódico da forma de onda acústica a qual pode ser analisada graficamente (Pág. 790).

geralmente não é viável para os músicos que tocam em conjunto (...) e não é possível para a performance em instrumentos, tais como teclados (...) (Pág. 252)<sup>33</sup>.

No canto, assim como na fala, contudo, pode haver uma maior variação na frequência fundamental. Falaremos um pouco mais sobre isso adiante. Ao mesmo tempo, a duração das notas também é escolhida pelo compositor, o que significa que uma única sílaba pode durar alguns compassos, em meio a coloraturas e ornamentação, o que não ocorre na fala. Desta forma, as palavras em um texto cantado podem estar muito mais dilatadas, quando comparadas com um texto falado. Existem ainda as questões que se referem à fisiologia da voz cantada (tal como um uso mais intenso do aparelho respiratório, por exemplo), que difere da voz falada, as quais serão brevemente abordadas à frente.

Juslin e Laukka (2003) lembram, ainda, que a expressividade na música e, por consequência, a comoção ou não daquele que presencia a performance não advem apenas da proximidade entre fala e música. Apontam, assim, algumas diferenças concernentes à expressividade em música e na fala, afirmando que:

De fato, há muitas fontes de emoções em relação à música (ex. Sloboda & Juslin, 2001) incluindo expectativa musical (Meyer, 1956), associação arbitrária (J. B. Davis, 1978) e significação icônica – isso é, similaridade estrutural entre elementos musicais e extramusicais (Langer, 1951) (...). Nós argumentamos que a hipótese de que há uma similaridade icônica entre expressão vocal da emoção e expressão musical da emoção aplica-se apenas a alguns elementos acústicos – primeiramente aqueles elementos da música que o performer pode controlar (mais ou menos livremente) durante sua performance tal como tempo, intensidade e timbre. Entretanto, a hipótese não se aplica àqueles elementos de um fragmento da música que são normalmente indicados na notação da peça (ex. harmonia, tonalidade, progressão melódica), porque esses elementos refletem uma extensão de características mais amplas da música como uma forma de arte humana que segue suas próprias regras intrínsecas e que varia de uma cultura para outra (...) (Pág. 774).<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Tradução livre de: “In contrast to speech, musical pitch is relatively fixed by categorical constraints that are specified in a composition. Although most musical instruments allow some manipulation of fundamental frequency, performance conventions constrain the amount of pitch variability that can be introduced (vibrato, or a small fluctuation in pitch on a single tone, is an exception). While soloists may slightly alter their intonation at times, this is generally not feasible for ensemble musicians (...), and is not possible on instruments, such as keyboards (...)” (PALMER; HUTCHINS, 2006. Pág. 252).

<sup>34</sup> Tradução livre de: “In fact, there are many sources of emotion in relation to music (e.g., Sloboda & Juslin, 2001) including musical expectancy (Meyer, 1956), arbitrary association (J. B. Davis, 1978), and iconic signification – that is, structural similarity between musical and extramusical features (Langer, 1951) (...). We argue that the hypothesis that there is an iconic similarity between vocal expression of emotion and musical expression of emotion applies only to certain acoustic features – primarily those features of the music that the performer can control (more or less freely) during his or her performance such as tempo, loudness, and timbre. However, the hypothesis does not apply to such features of a piece (e.g., harmony, tonality, melodic



Sobre a expressividade, os autores afirmam que, embora muitos entendam-a como uma categoria única, esta é, na verdade, um fenômeno multidimensional e que podem derivar de cinco fatores:

- a) regras generativas que marcam a estrutura de maneira musical. Por meio de variações em parâmetros como tempo, dinâmica, e articulação, o *performer* é capaz de destacar agrupamentos, acentos métricos, e estrutura harmônica;
- b) expressão emocional que serve para comunicar emoções aos ouvintes. Ao manipular figuras da performance tal como tempo e intensidade, um *performer* pode (explícita ou implicitamente) tentar apresentar a performance com uma característica emocional que parece adequada para peça em questão;
- c) flutuações aleatórias refletem as limitações humanas de precisão motora;
- d) princípio de movimentação que demonstram que mudanças no tempo deveriam seguir padrões naturais do movimento humano ou 'movimento biológico' para se obter uma forma agradável;
- e) estilística inesperada que reflete a tentativa deliberada do *performer* de “desviar” de expectativas estilísticas relacionadas a convenções da performance para adicionar tensão e inovação à performance. Os autores afirmam, ainda, que em uma boa performance, todos estes elementos são utilizados conjunta e simultaneamente (JUSLIN; TIMMERS, 2010. Pág. 602).

### 2.3. *Evolução da capacidade de comunicação*

Em vista da abordagem evolutiva citada acima, faremos um breve estudo acerca de como provavelmente se deu o desenvolvimento das capacidades humanas de comunicação, mas antes, vejamos a definição de emoção. Scherer (1995. Pág. 240) define-a como uma sincronização de mudanças em todos os subsistemas do organismo, ocasionando um estado de atenção. Desta forma, a emoção é capaz de produzir mudanças notáveis, embora curtas no organismo como um todo, representando, assim, reações a eventos importantes para o indivíduo a fim de mobilizar os recursos apropriados para responder a essa situação – sendo ela negativa ou positiva. De acordo com o mesmo, como primeiro demonstrado por Darwin

---

progression), because these features reflect to a larger extent characteristics of music as a human art form that follows its own intrinsic rules and that varies from one culture to another (...)" (JUSLIN; LAUKKA, 2003. Pág. 774).

em seu trabalho sobre a expressão da emoção em humanos e animais, a expressão da emoção tem como função vital a externalização da propensão de ação e reação de um indivíduo e a comunicação da mesma no meio em que ele vive (SCHERER, 1995. Pág. 235).

Juslin e Laukka (2003. Pág. 771) complementam que estas mudanças no organismo, assim denominadas como emoções, consistem de muitos subcomponentes: julgamento cognitivo, sentimento subjetivo, estímulo fisiológico, expressão, tendência de ação e regulação. Os autores dão um exemplo: um evento pode ser julgado como prejudicial, evocando sentimentos de medo e reações fisiológicas no corpo e o indivíduo pode expressar este medo tanto verbalmente, quanto não verbalmente e agir de uma determinada maneira (ex. fugir). As emoções fazem parte, desta forma, de nosso sistema defensivo e nos auxiliam a ter reações propícias para a nossa sobrevivência.

Provavelmente, o processo evolutivo desse sistema de defesa se deu com nossos ancestrais, os quais precisavam buscar alimentos, fugir de predadores, e etc., formando os protótipos das emoções como hoje as conhecemos. De acordo com Juslin e Laukka (2003),

Esta visão das emoções é intimamente relacionada ao conceito de *emoções básicas*, isto é, a noção de que há um pequeno número de categorias de emoções discretas, inatas, e universais das quais todas as outras emoções podem derivar (...). Cada emoção básica pode ser definida, funcionalmente, em termos de um julgamento de eventos de objetivos relevantes que foram recorrentes durante a evolução (...) (Pág. 771. Grifo do autor)<sup>35</sup>

Peretz (2011. Pág. 101) afirma que o termo “emoções básicas” refere-se a emoções como felicidade, tristeza, raiva e medo e que destas derivam as outras categorias de emoções, chamadas emoções complexas. Junto a isso, nossos ancestrais desenvolveram um sistema de expressão dessas emoções básicas. Juslin e Laukka (2003) afirmam que a expressão vocal parece ser especialmente importante para os mamíferos que vivem em sociedade, uma vez que os grupos sociais se desenvolveram como forma de se defenderem, implicando, assim, o desenvolvimento de algum tipo de comunicação que permitisse a divisão de tarefas, espaço e alimento. Os autores citam MacLean (1993), o qual afirma que o sistema límbico cerebral, uma região essencial para as emoções apresentou – em comparação a outras classes – um

---

<sup>35</sup> Tradução livre de: “This view of emotions is closely related to the concept of *basic emotions*, that is, the notion that there is a small number of discrete, innate, and universal emotion categories from which all other emotions may be derived (...) Each basic emotion can be defined, functionally, in terms of an appraisal of goal-relevant events that have recurred during evolution (...) (JUSLIN; LAUKKA, 2003. Pág 771).

aumento significativo nos mamíferos. Este aumento está relacionado à sociabilidade (JUSLIN; LAUKKA, 2003. Pág. 772).

Ainda de acordo com os autores, a evolução do aparato fonatório nos humanos se deu não apenas devido à ampliação do repertório vocal, mas também ao aumento do controle voluntário sob a vocalização. O nível menos sofisticado de desenvolvimento de expressão vocal – no que se refere à anatomia e desenvolvimento filogenético é representado por “(...) uma reação vocal completamente determinada geneticamente (por exemplo, grito de dor). Neste caso, nem o padrão motor que produz a expressão vocal, nem a reação ao estímulo precisam ser aprendidos. A isso nos referimos como um *mecanismo inato de liberação* (...)”<sup>36</sup> (Juslin e Laukka, 2003. Pág. 772). O nível seguinte envolve um controle voluntário sobre a iniciativa e inibição de expressões inatas. Os autores dão como exemplo desse nível o caso dos macacos *rhesus*, os quais podem ser treinados com tarefas de condicionamento vocal para ampliar sua quantidade de vocalização se cada vocalização for recompensada com alimento (idem. Pág. 772-773). O nível mais sofisticado de expressão vocal se dá pelo controle voluntário sobre padrões precisos de expressão vocal. Sobre isso, os autores afirmam que:

Dentre os primatas, apenas os humanos obtiveram controle cortical direto sobre a voz, o que é pré-requisito para cantar. Estudos neuroanatômicos indicaram que os primatas não humanos não possuem a conexão direta entre o córtex motor primário e o nucleus ambíguos<sup>37</sup> (...), a qual os humanos possuem (JÜRGENS, 1976; KUYPERS, 1958 *apud* JUSLIN; LAUKKA, 2003. Pág. 773).<sup>38</sup>

Scherer (1995. Pág. Pág. 240) afirma que a vocalização está ligada ao funcionamento do sistema nervoso somático e que a produção da fala é controlada principalmente pelo neocortex, de forma que comandos motores específicos produzem movimentos fonatórios e articulatórios necessários para que se forme a sequência de sons desejados na fala. Isso inclui as figuras prosódicas produzidas intencionalmente (intonação, qualidade vocal, etc).

---

<sup>36</sup> Tradução livre de: “(...) is represented by a completely genetically determined vocal reaction (e.g., pain shrieking). In this case, neither the motor pattern producing the vocal expression nor the eliciting stimulus has to be learned. This is referred to as an innate releasing mechanism (...)” (JUSLIN; LAUKKA, 2003. Pág. 772).

<sup>37</sup> Cabe aqui uma breve explicação do que seriam estas duas estruturas cerebrais citadas pelo autor: O córtex motor primário é responsável por iniciar um movimento voluntário (retirado de <[http://www.cerebromente.org.br/n01/arquitet/cortex\\_i.htm](http://www.cerebromente.org.br/n01/arquitet/cortex_i.htm)>. Acessado em 21/07/14), enquanto que o nucleus ambiguus é responsável por controlar a movimentação do palato mole, da faringe e da laringe (retirado de <<http://www.neuroanatomy.wisc.edu/virtualbrain/BrainStem/09NA.html>>. Acessado em 21/07/14)

<sup>38</sup> Tradução livre de: “Among the primates, only humans have gained direct cortical control over the voice, which is a prerequisite for singing. Neuroanatomical studies have indicated that nonhuman primates lack the direct connection between the primary motor cortex and the nucleus ambiguus (...) that humans have” (JÜRGENS, 1976; KUYPERS, 1958 *apud* JUSLIN; LAUKKA, 2003. Pág. 773).

Posteriormente, o autor afirma que até as menores mudanças fisiológicas acarretam variações no padrão acústico da emissão vocal.

Case (1995) *apud* Baena (2001. Pág. 10) afirma, ainda, que mesmo que a musculatura responsável pela fonação seja bem organizada e estabilizada pelo sistema neurológico, existe uma vulnerabilidade para mudanças no estado emocional ou psicológico do indivíduo e esta é um indicativo de instabilidade mental e psicológica. “Se o estado emocional é causado pelo medo, raiva ou felicidade, a voz humana geralmente revela esta condição. Realmente é quase impossível para uma pessoa mascarar suas emoções através da voz”.

Quanto ao entendimento, por parte do falante, da mensagem afetiva subentendida na prosódia emocional do falante, de acordo com Juslin e Laukka (2003):

(...) aqueles que percebem deveriam estar familiarizados com a informação que é mais relevante para a ação adaptativa. Tem-se sugerido que tanto a expressão, quanto o reconhecimento das emoções se dão em advento de (...) categorias de emoções básicas que representam a boa compreensão entre dois objetivos opostos daquele que percebe: (a) o desejo de ter a categorização mais informativa possível e (b) o desejo de discriminar essas categorias o máximo possível (Pág. 772)<sup>39</sup>.

Destarte, as emoções são reconhecidas e categorizadas a partir de problemas da vida, tais como perigo (medo), competição (raiva), perda (tristeza), cooperação (felicidade) e cuidado para com o outro (amor). Ao entrar em contato com essas emoções básicas, os indivíduos estão aptos para agir de maneira útil em respostas aos eventos cotidianos. “(...) É de se argumentar que as mesmas pressões seletivas que tornaram o desenvolvimento destas emoções básicas devem ter favorecido também o desenvolvimento das habilidades de expressar e reconhecer as mesmas emoções (...)”<sup>40</sup> (JUSLIN; LAUKKA, 2003. Pág. 772). Veremos no próximo capítulo como esse aparato de comunicação poderia estar relacionado à expressão das emoções em música e na fala.

<sup>39</sup> Tradução livre de: “(...) perceivers should be attuned to that information that is most relevant for adaptive action. It has been suggested that both expression and recognition of emotions proceed in terms of a small number of basic emotion categories that represent the optimal compromise between two opposing goals of the perceiver: (a) the desire to have the most informative categorization possible and (b) the desire to have these categories be as discriminable as possible (JUSLIN; LAUKKA, 2003. Pág. 772)

<sup>40</sup> Tradução livre de: “(...) It is arguable that the same selective pressures that shaped the development of the basic emotions should also favor the development of skills for expressing and recognizing the same emotions (...)” (idem).

### **Terceiro Capítulo: semelhanças de processamento entre a decodificação da expressão das emoções na fala e na música**

Embora os estudos referentes ao processamento de decodificação da expressão das emoções na fala e na música ainda sejam incipientes – uma vez que dependentes da viabilidade de tecnologias mais avançadas no campo da neurociência – eles tem nos permitido uma aproximação cada vez maior entre estes dois canais. Desta forma, vejamos algumas semelhanças no processo cognitivo de expressão das emoções em ambos os canais.

#### *3.1. Classificação das emoções*

Peretz (2011. Pág. 102) afirma que de acordo com muitos estudos com indivíduos de culturas diferentes foi demonstrado que as emoções básicas presentes na prosódia emocional e na música são reconhecidas universalmente e que indivíduos da mesma cultura precisam de menos de um quarto de segundo de execução musical (por exemplo, um acorde ou algumas notas) para classificar o caráter do excerto como alegre ou triste, indicando, assim, que a percepção das emoções básicas na música se dá de maneira natural e não exige esforço.

Como dito anteriormente, muitos autores defendem que os ouvintes entendem a música como uma arte capaz de transmitir emoções porque a comparam com a fala e a expressividade que nela existe. Como, então, se dá esse processo? Peretz (2011) afirma que este é um processo inato e sem esforço e defende, ainda, que:

Com mediação límbica, consistência, e precocidade, as emoções musicais lembram outras classes importantes de emoções (...) a música recruta regiões importantes do cérebro para o processamento das emoções, tal como o striatum, a amígdala o córtex orbitofrontal, e o córtex anterior cingulado. Esses circuitos emocionais estão associados com funções biológicas básicas (...). Uma possibilidade é que a música seja particularmente própria (ou destinada) para invadir e cooptar os circuitos emocionais que evoluíram de sons biologicamente importantes.

Um sistema provável para a invasão emocional neural (ou ‘reciclagem neural’, adotando a terminologia de Dehaene & Cohen, 2007) é o sistema que lida com as vocalizações emocionais, tais como risadas e gritos, e a prosódia. A comunicação entre os humanos (e animais) é por vezes realizada por meio de sinais acústicos, cujo valor afetivo pode ser transmitido geneticamente e suportada por circuitos cerebrais especializados em emoções. Emoções musicais podem invadir estes circuitos desenvolvidos para as emoções vocais e os ajustarem para suas particularidades. Se assim for, o estudo de emoções musicais pode se beneficiar do que foi aprendido

sobre estas outras emoções. A organização cerebral para as emoções vocais podem limitar a organização cerebral para as emoções musicais<sup>41</sup> (Págs. 114-115).

Similarmente, Juslin e Laukka (2003. Pág. 803) defendem que os ouvintes se emocionam por um processo de “contágio emocional”, afirmando que as evidências sugerem que as pessoas se emocionam facilmente ao ver as expressões faciais e ouvirem as expressões vocais dos outros. Afirmam, ainda, que evidências as quais comprovam que os indivíduos reagem emocionalmente à música, tal como o fazem com as expressões vocais, estão em estudos de eletromiografia da face e auto-avaliação para medição das emoções. Embora, como dito anteriormente, muitos pesquisadores defendam que a música não se assemelha muito com a expressão vocal, os autores defendem que:

(...) as expressões da emoção são processadas por “módulos” autônomos e de domínio específico do cérebro (Fodor, 1983), os quais reagem a certas características acústicas do estímulo. Os módulos de percepção emocional não reconhecem a diferença entre expressões vocais e outras expressões acústicas e, portanto, reagem praticamente da mesma maneira (ex. registrando raiva) contanto que certos sinais (ex. alta velocidade, dinâmicas elevadas, timbre áspero) estejam presentes no estímulo (...) <sup>42</sup> (JUSLIN; LAUKKA, 2003. Pág. 803).

Os autores sugerem, ainda, que existe a possibilidade de que identifiquemos a música como expressiva por relaciona-la à voz humana. Contudo, a música pode ir muito além do que a voz humana é capaz de produzir (por exemplo, no que se refere à velocidade, tessitura e timbre). Eles especulam, assim, que:

---

<sup>41</sup> Tradução livre de: “With limbic mediation, consistency, and precociouness, musical emotions resemble other important classes of emotions (...) music recruits key brain regions for processing emotions, such as the striatum, the amygdala, the orbitofrontal córtex, and the anterior cingulate cortex. These emotion circuits have been associated with basic biological functions (...). One possibility is that music is particularly suited (or designed) to invade or co-opt emotion circuits that have evolved for biologically importante sounds.

One likely emotional system for neural invasion (or ‘neural recycling’, to adopt the terminology of Dehaene & Cohen, 2007) is the system dealing with emotional vocalizations, such as laughs and screams, and prosody. Communication among humans (and animals) is often carried out using acoustical signals, whose affective value might well be genetically transmitted and supported by specialized brain emotion circuits. Musical emotions might invade these evolved circuits for vocal emotions and adjust them for its particularities. If so, the study of musical emotions might benefit from what has been learned about these other emotions. Brain organization for vocal emotions could constrain brain organization for musical emotions” (PERETZ, 2011. Pág. 114-115).

<sup>42</sup> Tradução livre de: “(...) expressions of emotion are processed by domain-specific and autonomous “modules” of the brain (Fodor, 1983), which react to certain acoustic features in the stimulus, The emotion perception modules do not recognize the difference between vocal expressions and other acoustic expressions and therefore react in much the same way (e.g., registering anger) as long as certain cues (e.g., high speed, loud dynamics, rough timbre) are present in the stimulus (...)” (JUSLIN; LAUKKA, 2003. Pág. 803).

(...) muitos instrumentos musicais são processados pelos módulos cerebrais como vozes super expressivas. Por exemplo, se é percebido [um tom] nervoso na fala da presença de tempo rápido, intensidade elevada e timbre áspero, um instrumento musical poderia soar extremamente nervoso em virtude de sua velocidade ainda maior, intensidade mais elevada, e timbre mais áspero. A “atenção” do módulo emotivo-perceptivo é tomada pela natureza similar à voz da música, e o indivíduo se envolve com essa mudança extrema feita por essa voz. As emoções evocadas nos ouvintes podem não necessariamente ser a mesma daquelas expressadas e percebidas, mas pode ser empática ou complementar (JUSLIN; LAUKKA, 2003. Pág. 803)<sup>43</sup>.

Pode-se supor que, se a música instrumental pode ser entendida pelos módulos cerebrais como uma super vocalização, o canto pode ser ainda mais propenso a estar relacionado com a expressividade na fala. Contudo, esta hipótese levantada por Juslin e Laukka (2003) é de natureza especulativa. Ainda assim, pode explicar porque somos capazes de identificar na música a capacidade de expressão, tal como afirmavam filósofos gregos e, posteriormente, no Renascimento e Barroco, até a atualidade, mesmo que a música faça uso de muitos recursos únicos (tal como progressões harmônicas, tonalidade, etc) os quais são, também, responsáveis por conferir expressividade a ela, a maioria dos autores parecem concordar haver uma relação de proximidade entre prosódia emocional e prosódia musical.

### 3.2. *Relacionando sinais acústicos, prosódia emocional e música*

Como dito, muitos autores se esforçaram, ao longo de anos, para estabelecer uma relação entre qualidade do som e emoções. Contudo, até o presente momento, não foi possível alcançar uma unanimidade sobre qual conjunto de sinais acústicos poderiam estar ligados a quais emoções, tendo em vista a dificuldade de comparação entre os dados quantitativos presentes nos diversos estudos, os quais utilizaram diferentes embasamentos, nomenclaturas e metodologias. Muitos estudos, contudo, fazem uso do chamado paradigma padrão (*standard paradigm*), termo este emprestado de estudos de expressão vocal. Nestes estudos,

---

<sup>43</sup> Tradução livre de: “(...) that many musical instruments are processed by brain modules as superexpressive voices. For instance, if human speech is perceived as angry when it has fast rate, loud intensity, and harsh timbre, a musical instrument might sound extremely angry in virtue of its even higher speed, louder intensity, and harsher timbre. The “attention” of the emotion-perception module is gripped by the music’s voicelike nature, and the individual becomes aroused by the extreme turns taken by this voice. The emotions evoked in listeners may not necessarily be the same as those expressed and perceived but could be empathic or complementary” (idem).

normalmente pede-se aos *performers* que toquem uma mesma melodia com o intuito de representar diferentes emoções selecionadas pelos pesquisadores. Gravam-se, assim, estas performances, as quais passam pelo julgamento dos ouvintes e, posteriormente, pela análise acústica. Uma vez que a melodia permanece a mesma em diferentes expressões emocionais, supõe-se que qualquer alteração no julgamento dos ouvintes seja resultado das alterações dos sinais acústicos realizados pelos *performers* (JUSLIN; TIMMERS, 2010. Pág. 607).

Com base em levantamento realizado por Juslin e Laukka (2003), o qual fez uso de 77 estudos sobre expressão vocal e 35 sobre performance musical, inseriremos aqui o que a maioria dos estudos indica a respeito da relação entre a expressão das emoções básicas na fala, na música e os respectivos sinais acústicos. Começamos pelas semelhanças entre os sinais acústicos utilizados para expressar raiva, medo, felicidade, tristeza e ternura em ambos fala e música. Os autores incluem no estudo apenas parâmetros acústicos que podem ser manipulados pelo performer ou falante, excluindo, assim, parâmetros como, por exemplo, tom, modos, harmonia, escalas, entre outros elementos determinados pelos compositores (no que se refere especificamente à música), os quais não possuem nenhum tipo de contraponto com a expressão vocal. Para as observações seguintes, fizemos uma breve análise da tabela apresentada por Juslin e Laukka (2003. Pág. 792), presente em anexo neste trabalho.

Antes, contudo, Juslin e Laukka (2003. Págs. 790-791) explicam alguns termos que serão recorrentes na análise acústica:

- Frequência fundamental: ver nota de rodapé número 13.
- Contorno da intonação: refere-se às variações na altura durante uma frase. De acordo com Juslin e Luakka (2003. Pág. 790), em música, a intonação refere-se à maneira como o *performer* varia a altera a nota prescrita pelo compositor.
- *Jitter*: é o equivalente, em música ao vibrato e trata-se de pequenas perturbações na altura da nota.
- Intensidade vocal: equivalente ao volume sonoro, em música e é mensurada de acordo com a amplitude da onda sonora e é medida em *decibéis*.
- Ataque: refere-se tanto ao início da vocalização, quanto ao início de uma nota e é normalmente medido de acordo com a forma de onda.
- Velocidade da fala ou velocidade da música: a velocidade pode ser medida como uma duração única ou como unidades por duração (ex. palavras por minuto).



- Alta frequência de energia: refere-se à proporção total de energia acústica superior (em relação ao espectro sonoro). De acordo com Juslin e Laukka (2003. Pág. 790), quanto maior a alta frequência de energia, mais áspero e menos “redondo” o som.
- Formante: trata-se de regiões de frequência em que há um pico de energia. Os dois primeiros formantes são importantes para determinar a qualidade da vogal. (Para maiores informações sobre esse tema ver Sundberg, 1987).
- Precisão de articulação: refere-se às deformações sofridas pelas vogais em decorrência das alterações no trato vocal.
- Forma de onda glótica: trata-se do tempo em que o ar passa entre as pregas vocais e o período em que a glote permanece fechada.
- Timbre: característica específica de um instrumento ou som resultante de uma maneira específica de tocar
- Formante do cantor: refere-se a uma ressonância por volta de 2500-3000Hz a qual, de acordo com Juslin e Laukka (2003. Pág. 791), confere à voz brilho e maior projeção.

Isso posto, vamos aos sinais acústicos característicos da expressão das emoções básicas.

### *3.3. Sinais acústicos comuns à expressão das emoções na fala e na performance musical*

As alterações dos sinais acústicos aqui estudadas é o que permite ao ouvinte identificar o estado emocional do falante ou de uma peça musical e é, portanto, o que denominamos prosódia emocional na fala, ou prosódia musical em música. Os sinais utilizados para comparar a semelhança entre os dois canais são: velocidade da fala na expressão vocal e tempo em música, intensidade vocal e volume sonoro e alta frequência de energia. Os autores dividem as emoções em alto, médio e baixo ou rápido, médio e lento e assim por diante e incluem um número que equivale a cada estudo que encaixa determinada emoção em uma das categorias (Juslin e Laukka, 2003. Pág. 789). Com base na análise desta tabela, concluiu-se que<sup>44</sup>:

a) Quanto à **velocidade da fala ou tempo**: a maioria dos estudos reporta que raiva estava associada à rápida velocidade da fala, bem como o tempo rápido, em música. O mesmo se dá

---

<sup>44</sup> A tabela original, bem como a tabela onde os autores apresentam as referências utilizadas estão em anexo no final deste trabalho.

para medo e felicidade. Por outro lado, tristeza e ternura associam-se a menor velocidade da fala, bem como tempo mais lento em música.

b) Quanto à **intensidade vocal ou nível sonoro**: raiva, medo e felicidade são associados à alta intensidade na expressão vocal. Em música, contudo, a raiva é associada a alto nível sonoro – tal como na fala, mas o medo parece estar associado a baixo nível sonoro. Juslin & Laukka (2003. Pág. 789) atribuem essa incongruência a uma razão provável: uma mesma emoção pode apresentar diversas intensidades (ex. medo intenso e medo mais brando), os quais podem resultar em diferentes sinais acústicos. Por isso, é possível que os estudos da performance musical focaram-se no medo brando (associado com pouca frequência de energia), enquanto que os estudos de expressão vocal focaram-se principalmente em medo de pânico (associado à alta intensidade vocal). Já tristeza e tranquilidade são associadas à baixa intensidade vocal e baixo nível sonoro.

c) Quanto à **alta frequência de energia**: esta está associada à raiva, medo e felicidade nos estudos de expressão vocal. Porém, nos estudos de performance musical, a alta frequência de energia está associada apenas à raiva, enquanto que medo está associado a baixo nível de frequência (pelos motivos explicitados acima) e, felicidade, a um nível médio. Tristeza e tranquilidade associam-se à baixa frequência de energia tanto na fala, quanto em música.

Sobre a inconsistência nos resultados, os autores lembram que esses sinais em muito se relacionam à variabilidade no julgamento dos ouvintes. Ou seja, há uma grande diferença individual entre os decodificadores (aqueles que interpretam os sinais acústicos) (JUSLIN; LAUKKA, 2003. Pág. 789).

Além disso, os autores encontraram outras similaridades importantes. Uma delas refere-se à regularidade microestrutural (relativa à frequência, intensidade e duração). Emoções de valência positiva (felicidade e tranquilidade) apresentam maior regularidade microestrutural, ocorrendo o oposto com emoções de valência negativa (raiva, medo e tristeza), as quais apresentam maior irregularidade no que se refere à frequência, intensidade e duração (JUSLIN; LAUKKA, 2003. Pág. 791).

Outro sinal acústico comum, como aponta Sundberg (2000. Pág. 103) é a emissão vocal na expressão vocal ou ataque da nota em música. Os dados sugerem que a emissão vocal e ataque de nota eram diferentes de acordo com a emoção expressa. O ataque de nota parece ser bastante relevante para a expressividade na performance musical, uma vez que os estudos sugerem que um rápido ataque está relacionado à raiva e felicidade, enquanto que ataque lento está associado à tristeza e ternura.

O autor aponta também, outro aspecto importante para a expressividade vocal (tanto no canto, quanto na fala): o alongamento de sílabas os quais os intérpretes consideravam relevantes. O que significa que, por vezes atores e cantores alongam as sílabas que consideram mais relevantes, dando mais expressividade ao texto (Sundberg, 2000. Pág. 109). Palmer e Hutchins (2006) dão a esta diferença de ênfase o nome de proeminência, a qual, na linguística, pode ser resultado de destaque acústico resultante de stress ou acento, o qual é usado para sinalizar foco, ou elementos importantes da sentença. Quanto à aplicação disso na performance musical, os autores afirmam que os performers prolongam as notas – tal como visto em Sundberg (2000. Pág. 257), a tocam mais alto, ou mudam a articulação (mais legato ou mais *staccato*) para marcar eventos importantes.

Juslin e Laukka (2003. Pág. 796) encontraram também semelhanças no que se refere à frequência fundamental (F0) e a variabilidade da mesma. Os autores concluíram que parecia haver uma relação entre notas graves e tristeza, enquanto que notas agudas pareciam estar relacionadas à felicidade. Entretanto, as evidências para as outras três emoções ainda é provisória, mas sugerem que, na expressão vocal, raiva e medo são principalmente associados a notas graves.

Ainda sobre as variações de frequência fundamental na fala e no canto, Sundberg (2000) observou que o nível de frequência fundamental tendeu a ser mais elevado nos exemplos calmos do que nos agitados. O autor afirma que:

(...) Isso sugere que o cantor variou a fonte vocal dependendo da característica emocional da canção, usando maior adução glótica nos exemplos agitados do que nos exemplos calmos. É tentador especular sobre a razão para isso. Na fala, um alto grau de adução glótica é tipicamente usado para a fonação em alto volume, em notas altas, tal como gritar e berrar, enquanto que um baixo grau de adução é comum em voz suave <sup>45</sup> (SUNDBERG, 2000. Pág. 111).

### 3.4. Sinais acústicos usados unicamente para expressar emoções na fala

Vejamos agora alguns parâmetros específicos da prosódia emocional na fala e no canto, mas não na música instrumental. De fato, os autores não especificam se os artigos

---

<sup>45</sup> Tradução livre de: “(...) This suggests that the singer varied the voice source depending on the emotional character of the song, using more glottal adduction in the agitated than in the peaceful examples. It is tempting to speculate about the reason for this. In speech, a high degree of glottal adduction is typically used for loud phonation at high pitches, such as in shouting or screaming, while a low degree of adduction is common in soft voice” (SUNDBERG, 2000. Pág. 111).

abordados englobam a expressividade vocal relacionada tanto à fala, quanto ao canto; ou se os estudos focam-se apenas na expressividade vocal na fala. Coube a nós, assim, fazer uma aproximação entre o conteúdo analisado por Juslin e Laukka (2003) e os conteúdos de autores que abordam a expressividade no canto e os sinais acústicos. Para isso, analisaremos seis parâmetros acústicos: proporção de pausas, precisão de articulação, primeiro formante, faixa de frequência do primeiro formante, perturbação do som (chamado pelos autores de *jitter*) e forma de onda glótica.

a) No que se refere à **proporção das pausas**: a maioria dos estudos indicou que a raiva está relacionada a uma pequena proporção de pausas, assim como medo e felicidade. Já tristeza e ternura, apresentam ampla proporção de pausas.

b) Quanto à **precisão de articulação**: raiva e felicidade parecem estar relacionadas a alto nível de precisão, enquanto que tristeza e ternura, a baixo nível de precisão. Contudo, não foi possível encontrar um consenso quanto ao nível de precisão de articulação em medo.

c) Já no que diz respeito ao **primeiro formante**: raiva e felicidade relacionam-se à ampliação no primeiro formante, ao passo que medo e tristeza, à diminuição deste. Não houve, contudo, estudos que relacionassem ternura ao primeiro formante.

d) No que se refere à **faixa de frequência do primeiro formante**: raiva e felicidade são representadas por uma faixa estreita, enquanto que medo e tristeza, ampla faixa de frequência. Novamente, não houve estudos que analisassem a faixa de frequência do primeiro formante na expressão vocal do sentimento de ternura.

e) Quanto à **perturbação do som (*jitter*)**: raiva e felicidade apresentaram alta taxa de perturbação do som, enquanto tristeza, o oposto. Contudo, não houve consenso quanto à taxa de perturbação do som em expressões de medo e não houve estudos que abordassem este parâmetro na expressão de ternura.

f) Por último, no que se refere à **forma de onda glótica**: as expressões de raiva e felicidade parecem estar relacionadas a formas de onda glótica onduladas, enquanto que medo e felicidade, a formas de onda mais arredondadas. Mais uma vez, não houve estudos que medissem a forma de onda glótica em expressões vocais de ternura.

Quanto aos resultados encontrados em primeiro formante, F1; faixa de frequência de primeiro formante F1 e precisão da articulação, Juslin e Laukka (2003) afirmam que estes podem estar correlacionados por um encadeamento de fatores. Os autores afirmam, assim, que:

Uma voz tensa leva à constrição e tensão faríngea, bem como um encurtamento do trato vocal, que leva ao aumento em F1, (...) e maiores ressonâncias de alta frequência. Esse padrão foi visto em representações de raiva. Simulações de tristeza, por outro lado, parecem envolver menos tensão vocal, sem constrição na faringe e pressão subglótica menor, que leva a menores F1, precisão de articulação e alta frequência (...) <sup>46</sup> (JUSLIN; LAUKKA, 2003. Pág. 796).

Sobre a perturbação do som, a qual equivale ao vibrato, Sundberg (2000. Pág. 107) afirma que a extensão do vibrato em exemplos cantados de músicas de características agitadas era maior, quando comparado a exemplos de músicas mais tranquilas. O autor afirma ainda que o cantor, sujeito da pesquisa, utilizou sinais acústicos similares aos usados na fala para “colorir emocionalmente” a performance das canções. Isso significou que o cantor executou os exemplos agitados com mais volume, maior variação de amplitude e em tempo mais rápido quando comparado aos exemplos calmos (idem. Pág. 110).

### 3.5. Sinais acústicos usados unicamente para expressar emoções na performance musical

Juslin e Laukka (2003. Pág. 800) fazem uso de cinco parâmetros para analisar os padrões de sinais acústicos usados para expressar as 5 emoções na performance musical. São eles: articulação, vibrato, variabilidade do tempo, contrastes de duração (entre notas longas e curtas) e formante do cantor. Novamente no que se refere ao canto, alguns parâmetros estão numa intersecção entre os padrões de sinais acústicos específicos da fala e os padrões de sinais acústicos específicos da performance musical.

- a) Quanto à **articulação**: a maioria dos estudos indica que raiva, medo e felicidade estão relacionados à articulação *staccato*, ao passo que tristeza e ternura, ao legato.
- b) Já no que se refere ao **vibrato**: a maioria dos estudos concluiu que a raiva está relacionada a vibrato de larga magnitude, ao passo que medo, tristeza e ternura, a vibrato de pequena magnitude. Não houve, entretanto, consenso no que se refere à magnitude do vibrato e a expressão de felicidade.

Sobre os estudos que abordaram a relação entre vibrato e expressão dos sentimentos, Juslin e Laukka (2003) afirmam que:

---

<sup>46</sup> Tradução livre de: “A tense voice leads to pharyngeal constriction and tensing, as well as a shortening of the vocal tract, which leads to a rise in F1, a more narrow F1 (bw), and a stronger high-frequency resonances. This pattern was seen in anger portrayals. Sadness portrayals, on the other hand, appear to have involved a lax voice, with unconstricted pharynx and lower subglottal pressure, which yields lower F1, precision of articulation, and high-frequency (...)” (Juslin; Laukka, 796).

(...) Os dados relacionados ao uso de vibrato eram relativamente inconsistentes e sugerem que os músicos não usam o vibrato sistematicamente para comunicar emoções particulares (...). É mesmo assim possível que a extensão do vibrato esteja consistentemente relacionada ao julgamento dos ouvintes sobre a emoção porque foi demonstrado que os ouvintes podem decodificar corretamente emoções como raiva, medo, felicidade, e tristeza apenas de uma nota que apresenta vibrato<sup>47</sup> (Pág. 797).

c) Quanto à **variabilidade do tempo**: a maioria dos estudos relaciona raiva a uma variabilidade média de tempo, medo e ternura, a uma grande variabilidade, felicidade a uma pequena variabilidade. Entretanto, não houve consenso sobre a relação entre variabilidade de andamento e a expressão do sentimento de tristeza.

d) Já ao que diz respeito à **duração de contrastes** (entre notas longas e curtas): raiva, medo e felicidade foram relacionados a contrastes bastante evidentes, ao passo que tristeza e afabilidade, a contrastes mais amenos.

e) No que se refere ao **formante do cantor**: embora já tenha sido mencionado acima, colocaremos aqui as conclusões dos autores sobre o formante do cantor para as 5 emoções. Medo e felicidade pareciam estar relacionados a um formante amplo, enquanto que tristeza e ternura, a um formante menor. Não houve, contudo, consenso quanto à relação entre formante do cantor e expressão de medo.

Isso demonstra que os sinais acústicos operam de maneira cumulativa. Ou seja, não é apenas um sinal acústico (como por exemplo, variação no tempo) que será responsável por expressar determinado estado emocional. Para ilustrar isso, Juslin e Timmers (2010) formularam a seguinte ilustração:

---

<sup>47</sup> Tradução livre de: "(...) The data regarding use of vibrato were relatively inconsistent and suggest that music performers did not use vibrato systematically to communicate particular emotions (...). It is still possible that extent and rate of vibrato is consistently related to listeners' judgments of emotion because it has been shown that listeners can correctly decode emotions like anger, fear, happiness, and sadness from single notes that feature vibrato (Juslin; Laukka, 2003. Pág. 797)

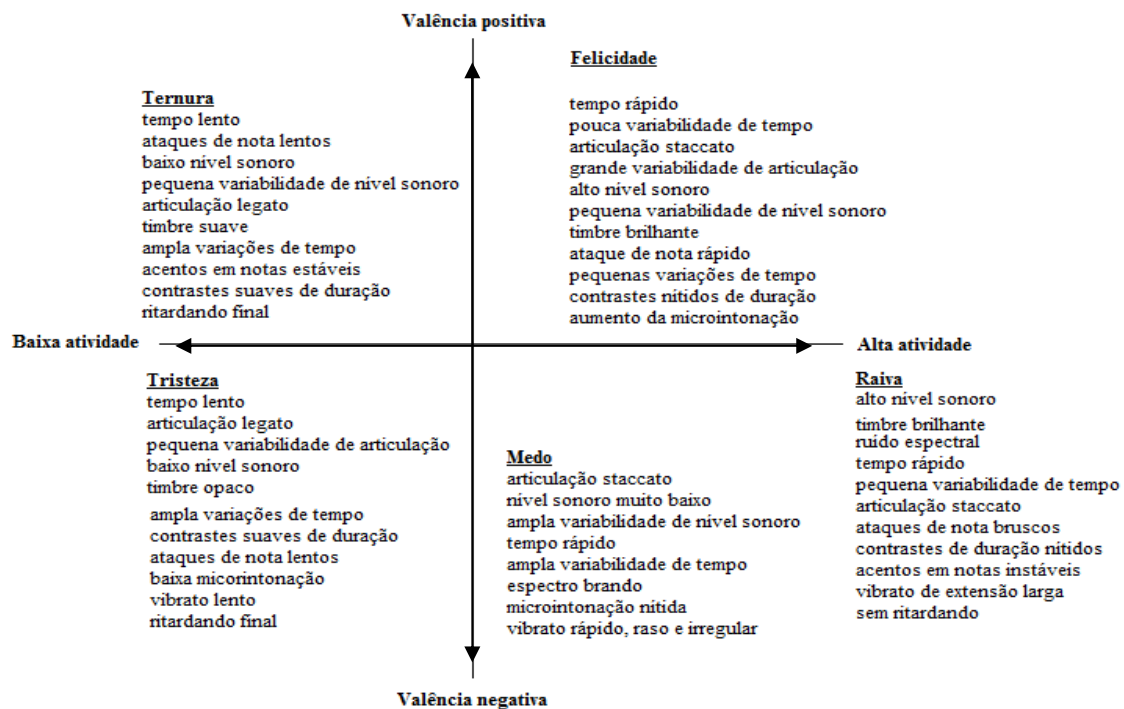


Ilustração 1:Retirado de JUSLIN; TIMMERS (2010. Pág. 613).

Além de sintetizar as descobertas feitas previamente por outros pesquisadores, tais como Juslin e Laukka (2003), a imagem ilustra a possibilidade que o *performer* tem de manipular tanto os sinais graduais (ex. nível de atividade), quanto os sinais categóricos (ex. tristeza). Os sinais acústicos aqui incluídos são: tempo, nível sonoro, entonação, articulação, timbre, vibrato, ataques de nota, finalização de notas e pausas. A figura 1 limita-se a algumas categorias de emoção, mas é fácil imaginar como a expressão emocional pode ser alterada gradualmente durante o curso da performance (JUSLIN; TIMMERS, 2010. Pág. 612).

Sobre o fato de haver interações entre os sinais acústicos, Juslin e Timmers (2010) afirmam que:

(...) a ocorrência de tempo rápido em uma peça musical taxada pelos ouvintes como ‘triste’ não é necessariamente evidência da interação de um sinal: o efeito ‘feliz’ de tempo rápido pode simplesmente ter sido escondido por um grande número de outros sinais aditivos, os quais sugeriram uma peça ‘triste’; a peça pode ser taxada como ainda mais ‘triste’, se houvesse também um tempo lento. De fato, as interações podem apenas ser estabelecidas em experimentos usando um design fabricado, e tais estudos ainda são raros (...). A evidência até aqui sugere que há certas interações, mas que os principais efeitos de sinais explicam a maioria da variação (Juslin & Lindström, 2009). Tempo, nível sonoro, e timbre são os sinais na

performance que parecem ter o maior impacto no julgamento dos ouvintes da expressão emocional (se os sinais puderem variar livremente) (Pág. 622)<sup>48</sup>.

Os autores afirmam, ainda, que, embora a pesquisa atual tenha se focado principalmente na expressão de um conjunto de emoções básicas, estas não exaurem as possibilidades expressivas disponíveis tanto para um músico, quanto para um falante. Quanto às emoções complexas – “amalgamas” das emoções básicas, embora estas possam ser transmitidas aos ouvintes em certo grau, as evidências primárias indicam que elas são difíceis de serem comunicadas de maneira confiável (JUSLIN; TIMMERS, 2010. Pág. 614).

As pesquisas no campo da prosódia emocional (a qual por vezes está muito próxima – se não pode ser um sinônimo – do termo “expressão”, como visto na introdução) e da prosódia musical ainda são incipientes. Contudo, é possível, a partir do que tem sido levantado e do que foi demonstrado aqui, estabelecer uma forte relação entre as manipulações realizadas pelos falantes (sejam elas intencionais ou não) para a expressão das emoções básicas com as manipulação realizadas pelos músicos (sejam eles instrumentistas ou cantores, dada, claro, a limitação de cada um) para a expressão destas mesmas emoções.

---

<sup>48</sup> Tradução livre de: “(...) the occurrence of a fast tempo in a piece of music rated by listeners as ‘sad’ is not necessarily evidence of a cue interaction: the ‘happy’ effect of the fast tempo may simply have been overridden by a large number of other additive cues, which suggested a ‘sad’ piece; the piece might have been rated as even more ‘sad’, had there been a slow tempo also. Indeed, interactions can only be established in experiments using a factorial design, and such studies are still rare (...). Evidence so far suggests that there are certain interactions, but that the main effects of cues explain most of the variance (Juslin & Lidström, 2009). Tempo, sound level, and timbre are the greatest impact on listeners judgements of the emotional expression (if the cues are allowed to vary freely)” (JUSLIN; TIMMERS, 2010. Pág. 622).



#### **Quarto Capítulo: Observações sobre uma avaliação auditiva da ária ‘Parto, parto’**

Na tentativa de demonstrar a aplicação destes sinais acústicos em uma performance musical, pretendia-se, inicialmente, realizar uma análise acústica das três diferentes gravações da ária ‘Parto, parto’ executada pela cantora Vesselina Kasarova em três montagens diferentes da ópera da qual a ária faz parte (*La Clemenza di Tito*, de W. A. Mozart). Em vista da impossibilidade do acesso aos recursos necessários para tornar possível tal análise – seria necessário editar o som das gravações, separando voz de instrumentação, uma vez que o som da orquestra interfere na análise acústica – optou-se por realizar uma análise auditiva-perceptiva.

Como visto na introdução, a escolha da ária ‘Parto, parto’ se deu pelo fato de a mesma representar vários estados emocionais do personagem Sesto. A escolha de Vesselina Kasarova ocorreu depois da audição de múltiplas gravações presentes no *youtube*. A cantora foi a única – ao menos até o momento da escolha – que apresentou neste site, o papel de Sesto em três montagens distintas da ópera *La Clemenza di Tito*, em anos distintos, com diretores cênicos e musicais distintos.

Para a formação do júri, foram escolhidos, assim, 8 indivíduos – 3 pesquisadores especialistas em ópera e 5 professores de canto. Contudo, um formulário de um dos entrevistados foi excluído da pesquisa e, portanto, as respostas não foram utilizadas. Antes do questionário (o qual se encontra em anexo – anexo 4. Pág. 88), foi enviado a eles uma breve explicação sobre a pesquisa, o contexto da ária dentro da ópera, o texto original, a tradução e partitura de ‘Parto, parto’. A ária foi dividida em três seções como mostra a tabela 1 e os excertos da partitura abaixo.

Tabela 1. Texto de ‘Parto, parto’ (original e tradução)

Seção 1	<p>Parto, parto ma tu ben mio,  Meco ritorna in pace,  meco ritorna in pace  Sarò qual più ti piace,  Sarò qual più ti piace  Quel che vorrai farò, vorrai farò.</p>	<p>Parto, parto mas tu, meu bem  Comigo fique em paz,  fique em paz  Serei o que você quiser  Serei o que você quiser  Aquilo que quiser farei, quiser farei</p>
Seção 2	<p>Parto, ma tu ben mio,  Meco ritorna in pace,  Sarò qual più ti piace,  Quel che vorrai farò, sí  Sarò qual più ti piace,  Quel che vorrai farò  Quel che vorrai farò,  Quel che vorrai farò</p>	<p>Parto, mas tu, meu bem  Comigo fique em paz,  Serei o que você quiser  Aquilo que quiser farei, sim  Serei o que você quiser  Aquilo que quiser farei,  Aquilo que quiser farei,  Aquilo que quiser farei</p>
	<p>Guardami, tutto oblio,  E a vendicarti io volo;  E a vendicarti io volo  *A questo sguardo solo  Da me si penserò.  Da me si penserò</p>	<p>Olhe-me, tudo esqueço  E a vingar-te eu vou  E a vingar-te eu vou  A apenas este olhar  Por mim pensarei  Por mim pensarei</p>
Seção 3	<p>Guardami tutto oblio,  E a vendicarti io volo  Ah, qual poter, oh Dei!  Donaste alla beltà.  Donaste alla beltà (...)</p>	<p>Olhe-me, tudo esqueço  E a vingar-te eu vou  Ah, que poder, oh deuses!  Doaste à beleza.  Doaste à beleza(...)</p>
<p>*Na partitura, o texto escrito é “Di quello sguardo solo, io mi ricorderò”. Tradicionalmente, contudo, as cantoras (Incluindo Vesselina Kasarova, em todas as três versões) executam “A questo sguardo solo, da mi si penserò”, como escrito acima.</p>	<p>Tradução nossa</p>	

Texto retirado de < [http://imslp.nl/imglnks/usimg/d/d9/IMSLP48000-PMLP39838-mozart\\_titus\\_dan-03.pdf](http://imslp.nl/imglnks/usimg/d/d9/IMSLP48000-PMLP39838-mozart_titus_dan-03.pdf)> em 07/05/2015

Figura 2 – Seção 1 da ária 'Parto, parto'

34 Seção 1  
Adagio. Sextus. Arie af Titus. Mozart.

Par-to par-to ma tu, ben mi... o; me-co ri-terna in...  
Elskte! Elskte! du, som mig fry der, see, jeg dit Vink ad-

pa--cc, me-co ri--tor--na in pa-ce; sa--rò qual più ti pia--ce; sa--  
ly--der! see, jeg dit Vink ad--ly-der! jeg giør, hvad du mig by--der, jeg

rò, qual più ti pia-ce; quel che vor-rai fa--rò, vor-rai fa--rò.  
giør, hvad du mig by-der. Gu-der! modtag min Eed, mod-tag min Eed.

Retirado de < [http://imslp.nl/imglnks/usimg/d/d9/IMSLP48000-PMLP39838-mozart\\_titus\\_dan-03.pdf](http://imslp.nl/imglnks/usimg/d/d9/IMSLP48000-PMLP39838-mozart_titus_dan-03.pdf) em 07/05/2015

Figura 3 - Seção 2 da ária 'Parto, parto'

Seção 2 35

Par-to! ma tu, ben mi--o! me-co ri-tor--na in  
 Elsk-te! du som mig fry--der, Elsk-te, dit Vink jeg ad--

pa-ce, sa--rò qual più ti piace; quel che vor--rai fa--rò, sì fa--rò, qual più ti  
 ly-der, jeg giør, hvad du mig byder. Guder mod--tag min Eed, ja, modtag, modtag min

piace, quel che vorrai fa-----rò, quel che vorrai fa--rò, quel  
 Eed jeg er til Havn be-----reed, jeg er til Havn be-reed, jeg

che vor-rai fa-rò.  
 er til Havn be-reed!

Retirado de < [http://imslp.nl/imglnks/usimg/d/d9/IMSLP48000-PMLP39838-mozart\\_titus\\_dan-03.pdf](http://imslp.nl/imglnks/usimg/d/d9/IMSLP48000-PMLP39838-mozart_titus_dan-03.pdf)>  
 em 07/05/2015

Figura 4 - Seção 3 da ária 'Parto, parto

Guar-da mi e tut to ebbl-o, Naar du til mig blot smiler, ca ven-di-car-ti io vo-lo. skal jeg din Fiende fæl-de! Hvad  
 Ah, qual po-ter, oh De-i! do-na-ste al-la bel-tà, do-na-ste al-er vel Scept-trets Væl-de, hvad Thronens Glands og Pragt mod Skiøn-heds  
 la bel-tà! Tryl-le-ma-gt, mod Skiøn-heds Tryl-le-magt, hvad  
 na-ste al-la bel-tà, do-na-ste al-Thro-nens Glands og Pragt mod Skiøn-heds  
 la bel-tà Tryl-le-ma-gt, mod Skiøn-heds  
 la bel-tà, ah, qual po-ter, oh Dei! do-na-ste al-la bel-tà, Tryl-le-magt? Hvad er al Glands og Pragt, mod Skiøn-heds Tryl-le-ma-gt?  
 ta, do-na-ste al-la bel-tà, al-magt, al Glands al Glands, al Pragt, hvad  
 la bel-tà, al-la bel-tà, al-la bel-tà! er al Glands, al Pragt mod Skiøn-heds Tryl-le-magt!

#### 4.1. Método de elaboração do questionário

O método utilizado aqui é muito similar ao descrito no item 3.2. (ver *standard paradigm*. Pág. 46), presente no terceiro capítulo desta pesquisa, uma vez que se tem um mesmo material musical, executado pela mesma intérprete, com variações na execução musical. Este material passa, posteriormente, pelo julgamento de ouvintes e, em seguida, por análise acústica para que se possa estabelecer quais conjuntos de sinais acústicos os ouvintes relacionaram a quais emoções.

A diferença entre o método de *standard paradigm* com o que foi feito aqui reside no fato de que, em estudos onde este método é utilizado, pede-se que o intérprete toque o material musical tentando expressar diferentes emoções aos ouvintes. Aqui, parte-se da suposição de que a intérprete – junto ao diretor musical e cênico – realizou o material musical de diversas maneiras, podendo ou não expressar diferentes emoções. Outro aspecto que difere do método de *standard paradigm* com o que foi feito aqui, é o fato de que, como mencionado acima, não foi possível a realização de uma análise acústica.

O questionário foi elaborado de maneira que as respostas fossem base para a realização de uma análise comparativa entre as três gravações. Em um primeiro momento, buscou-se encontrar nas três gravações, com base em análise auditiva-perceptiva por mim realizada, sinais acústicos que se distinguiam nas três diferentes interpretações (fossem elas relacionadas a ataque da nota, articulação, alongamento ou não de sílabas, a proporção das pausas, nível sonoro e sons extra-vocais), para, posteriormente analisar, com base nas respostas ao questionário se os ouvintes:

- a) percebiam diferenças na execução dos trechos destacados;
- b) se atribuíam estas diferenças a questões arbitrárias ou se achavam que estas se relacionavam a diferentes expressões de diferentes emoções ou expressão das mesmas emoções com intensidades diferentes;
- c) a quais emoções os ouvintes relacionavam a quais diferentes de execuções de um mesmo trecho. Como visto no item 2.3. (segundo capítulo. Pág. 41), a classificação das emoções foi restrita em cinco emoções básicas (raiva, medo, felicidade, tristeza e afabilidade ou amor).

A escolha deste método se deu com base no fato de que, embora os sinais acústicos não sejam indicadores perfeitamente confiáveis da expressão de uma emoção

(por exemplo, tempo rápido não necessariamente associa-se à expressão de felicidade), trabalhando em conjunto e de maneira aditiva, como visto no item 3.3 (terceiro capítulo. Pág. 54), podem auxiliar no julgamento dos ouvintes no processo comunicativo (KARLSSON, 2008. Pág. 19).

Ao mesmo tempo,

[u]ma abordagem mais restritiva sobre a expressão que é comum na pesquisa afirma que a música expressa certa qualidade apenas se há, em um nível mínimo, uma *concordância* [grifo do autor] entre os ouvintes (presumivelmente porque há algo na performance em si que contribui para a percepção similar [entre] os ouvintes) (...) (JUSLIN, 2003. Pág. 277)<sup>49</sup>.

As opções de respostas foram, basicamente, divididas entre as opções sim e não e, logo abaixo da optativa, foi deixado um espaço para que os jurados justificassem suas respostas, o que possibilitou a apresentação de uma gama variada de pontos de vistas sobre um mesmo aspecto sonoro e visual. As respostas encontram em anexo a partir da página 90.

Ficou a critério dos participantes fazer uso ou não das imagens para formularem seus julgamentos. Apenas um dos entrevistados, contudo, optou por não fazer uso das imagens, focando-se apenas no aspecto sonoro.

Com base nas respostas fornecidas pelos participantes, foi possível realizar uma análise comparativa entre as três gravações da ária ‘Parto, Parto’ (*La Clemenza di Tito*), executada por Vesselina Kasarova em três diferentes gravações: junto à Filarmônica de Vienna, regida por Nikolaus Harnoncourt, de 2003, junto à Orquestra de ópera de Zürich, regida por Franz Welser-Möst, de 2005 e junto à Orquestra Sinfônica do Grande Teatro do Liceu, regida por Sebastian Weigle, de 2006.

#### 4.2. Problemas de pesquisa

Fez-se necessária a limitação da classificação em cinco emoções básicas (raiva, medo, tristeza, felicidade e afabilidade). Contudo, muitos dos entrevistados não

---

<sup>49</sup> Tradução livre de: “A more restrictive approach to expression that is common in research holds that music is expressive of a certain quality only to the extent that there is some minimum level of *agreement* among the listeners (presumably because there is something in the actual performance that gives rise to similar listener percepts) (...)” (JUSLIN, 2003. Pág. 277).

conseguiram manter-se dentro desta restrição. Isso gerou respostas contendo termos como “lirismo pensativo”, “lirismo com dúvida”, ou termos como “melancólico”, “viril”, “indeciso”, entre outros, para determinar a percepção deles quanto à demonstração do estado emocional da personagem. Tivemos, dessa forma, que excluir tais termos da pesquisa por não conseguirmos relacionar tais termos a uma das cinco emoções básicas.

Contudo, dos 8 membros de júri, apenas 2 relataram, de fato, apresentar dificuldade em se limitar a estas emoções para a análise. Um deles afirmou que: “(...) [a] redução das emoções básicas em apenas 5, (...) me pareceram insuficientes para descrever qualquer performance”. Este fato também colaborou para a exclusão das respostas fornecidas por um dos entrevistados, fazendo com que a banca passasse de 8 membros para 7. Entretanto, optou-se por esta categoria de emoções porque:

(...) [E]xistem evidências que estas emoções correspondem aos primeiros termos emocionais que as crianças aprendem a usar (ex. Camras & Allison, 1985) e que elas servem como categorias de níveis básicos em representações cognitivas de emoções (ex. Shaver et al., 1987). Seu papel na expressão musical das emoções é demonstrado por [uma] pesquisa de campo (Lindström, Juslin, Bresin, & William, 2003), na qual 135 estudantes de música foram questionados sobre quais emoções podem ser expressadas em música. *Felicidade, tristeza, medo, amor e raiva* ficaram entre as 10 palavras mais cotadas de uma lista de 38 palavras contendo ambas emoções básicas e complexas (JUSLIN; LAUKKA, 2003. Pág. 776. Grifo do autor)<sup>50</sup>.

Ao mesmo tempo, como visto no segundo capítulo, são estas emoções que foram usadas como base para a determinação dos conjuntos de sinais acústicos que podem estar relacionados à expressão das mesmas e que serão utilizados na presente análise.

Outro entrevistado relatou que o fato de haver uma limitação dos aspectos acústicos que deveriam ser ouvidos e analisados fez com as perguntas fossem muito direcionadas. Parecia, assim, que a pergunta já implicava uma resposta, induzindo o entrevistado a uma resposta – o que é, na verdade, apontado por Juslin & Laukka

---

<sup>50</sup> Tradução livre de: “(...) There is also evidence that these emotions closely correspond to the first emotion terms children learn to use (e.g., Camras & Allison, 1985) and that they serve as basic-level categories in cognitive representations of emotions (e.g., Shaver et al., 1987). Their role in musical expression of emotions is highlighted by questionnaire research (Linström, Juslin, Bresin & William, 2003) in which 135 music students were asked what emotions can be expressed in music. *Happiness, sadness, fear, love and anger* were among the 10 most highly rated words of a list of 38 words containing both basic and complex emotions” (JUSLIN; LAUKKA, 2003. Pág. 776).



(2003.Pág. 804) como um problema comum nas pesquisas onde se faz uso de alternativas de múltipla escolha. Sobre isso, os autores afirmam que:

(...) o uso de formatos de múltipla escolha tem sido criticado por dar aos ouvintes um pequeno número de alternativas de respostas para escolher (Ekman, 1994; Izard, 1994; Russel, 1994). Pode-se afirmar que os ouvintes cumprem a tarefa formando regras de exclusão ou por adivinhação (...) (JUSLIN; LAUKKA, 2003. Pág. 804)<sup>51</sup>.

Mesmo assim, foi dado espaço para que as respostas fossem justificadas livremente, o que gerou uma gama variada de respostas. Desta forma, embora muitas vezes os entrevistados apontassem ouvir as mesmas variações nos sinais acústicos, as relações que eles faziam destes com as emoções básicas sugeridas, apresentou uma inconstância. Isso pode se dar por alguns motivos. Podem ser eles:

- a) pelo fato de que a nuance nas variações dos sinais acústicos, dentro do conjunto de outros sinais, pode representar uma gradação da representação da emoção (por exemplo, mais ou menos raivoso, medo brando ou medo extremo, entre várias outras possibilidades);
- b) pelo fato de que, embora alguns conjuntos de sinais possam ser decodificados pelos ouvintes quase que universalmente, outros conjuntos – especialmente aqueles que estão relacionados a emoções complexas – são mais difíceis de se decodificar e, assim, impedem uma possível generalização;
- c) a audição e compreensão de um som passa pelo julgamento individual, tal como apontado por um dos jurados. Isso significa que aquele que escuta pode fazer relações com sua experiência pessoal, seu conhecimento adquirido sobre a peça, entre vários outros fatores os quais podem influenciar no seu julgamento quanto as qualidades dos sons expressos pela cantora.

Desta forma, a delimitação em 5 emoções se fez necessária na presente pesquisa, uma vez que, embasadas nas teorias evolutivas apresentadas previamente, os estudos concernentes às relações entre as emoções básicas e os sinais acústicos estão melhores estabelecidos do que os concernentes à relação entre emoções complexas e os respectivos sinais acústicos.

---

<sup>51</sup> Tradução livre de: “(...) the use of forced-choice formats has been criticized on the grounds that listeners are provided with only a small number of response alternatives to choose from (Ekman, 1994; Izard, 1994; Russell, 1994). It may be argued that listeners manage the task by forming exclusion rules or guessing (...)” (JUSLIN; LAUKKA, 2003. Pág. 804).

Um outro aspecto apontado por um dos entrevistados foi que:

(...) [A]s variáveis são infinitas para esta análise, e cada espectador receberá a informação baseada também no seu estado de espírito, na bagagem de informação que traz para o espetáculo, na referência pregressa que teve daquela obra de arte, e assim infinitamente. Assim, se você perguntar à própria cantora/atriz qual a sua intenção em determinado momento, ou qual estado emocional que pretendia comunicar, ela pode te dar uma resposta dissonante de tudo o que foi sentido pelos expectadores.

A posição deste entrevistado quanto ao estudo de algo que envolve a interpretação – tal como é o caso da prosódia emocional – é, de fato, a posição de muitos, uma vez que é verdadeira a afirmação de que existem vários fatores que podem influenciar o julgamento de um ouvinte. Contudo, como dito acima, no item 4.1 (*Método de elaboração do questionário*. Pág. 61), se fez necessário estabelecer o que a maioria percebia em relação aos parâmetros sonoros escolhidos em cada uma das seções, ou seja se fez necessário estabelecer algum nível de concordância quanto à percepção da relação entre alteração do sinal acústico e alteração na expressão da emoção.

Quanto à ausência de contato com a cantora, se faz necessário lembrar que, como dito na introdução, existe uma diferença entre os termos expressão e comunicação. O primeiro refere-se ao envio de um código por um indivíduo e não depende da decodificação daquele que recebe este código. Já o segundo, há a emissão de um código que deve ser decodificado por aquele que o recebe para que possa se estabelecer uma comunicação. De fato, o que a cantora queria comunicar, infelizmente, não podemos saber. O que podemos inferir foi o que ela expressou em determinados momentos, mesmo que de maneira especulativa.

#### 4. 3. Contexto da ária dentro da ópera

Para que se possa inferir os estados emocionais porque passa o personagem Sesto, se faz necessário saber (a) a tradução do texto da ária, presente na tabela 1 e (b) o contexto da ária dentro da ópera.

Em *La clemenza di Tito*, Sesto é apaixonado por Vitélia (filha do imperador deposto, Vitellius), a qual quer vingar-se do homem que ama, Tito, por este não corresponder ao seu amor. Ela pede, assim, a Sesto que mate Tito, ele hesita, uma vez que é amigo de Tito, contudo, e Vitélia ameaça encontrar outro pretendente se ele não

fizer sua vontade. Durante a ária, Sesto afirma que fará o que Vitélia quiser e questiona aos deuses porque deram tanto poder à beleza. (Retirado de: <<http://www.metopera.org/metopera/history/stories/synopsis.aspx?customid=24>>. Acessado em 04/05/2015).

#### 4. 4. *Análise comparativa das respostas fornecidas pelos membros do júri*

Iniciaremos esta análise comentando as respostas fornecidas pelo júri pergunta a pergunta. Ao fim, foi elaborada uma tabela cuja função é sumarizar as respostas coletadas para as questões optativas. Foram, assim, excluídas da tabela as questões 2, 8 e 9, nas quais as respostas são de caráter dissertativo.

**Questão 1: “Você consegue perceber mudanças no estado emocional da personagem durante o decorrer da ária? Em caso negativo, justifique sua resposta. Em caso positivo responda à questão 2”**

Todos os entrevistados afirmam terem conseguido perceber mudanças ocorridas no estado emocional do personagem no decorrer da execução da ária – independentemente de quais foram essas mudanças.

**Questão 2: “Você diria que a personagem passa por quais estados emocionais – raiva, medo, afabilidade, felicidade ou tristeza – na gravação 1, na 2 e na 3?”**

Não foi possível chegar a um consenso. Um dos entrevistados apontou que na gravação 1 da primeira seção, o personagem parece estar surpreso e depois triste, mas na mesma seção da gravação 2, parece estar frustrado – embora nenhuma destas palavras tenham sido sugeridas no questionário – e novamente triste e na gravação 3 desta mesma seção, parece estar indignado e, posteriormente triste. Outros cinco entrevistados, por sua vez, indicaram que na primeira seção da gravação 2 o personagem parece estar triste. Outro entrevistado acredita que o personagem passa por todos os estados emocionais. Um deles afirmou que não conseguiu determinar a expressão de alguma emoção na seção 1, tanto da gravação 1, quanto da 2.

O fator em comum parece ser a expressão da emoção tristeza. De fato, como apontou Juslin e Laukka (2003. Pág 796) raiva e tristeza são as emoções que os ouvintes decodificam com maior facilidade. No caso específico das três gravações da seção 1, pode-se especular – embora nenhum entrevistado tenha explicitado o motivo porque ele

acreditou que a personagem exprimia o sentimento de tristeza – que o conjunto de sinais que fez com que os jurados decodificassem a expressão de tristeza seja o tempo primordialmente lento, articulação principalmente legato e pouca variação de andamento. Claro, que cada frase poderia ter um subtexto específico, mas a identificação da representação de um sentimento principal mostrou-se possível.

Já na seção 2, um dos entrevistados apontou perceber o estado de afabilidade em todas as gravações, outro apontou ouvir este estado apenas na gravação 1. Corroborando com isso, outros quatro entrevistados indicaram a representação deste estado emocional. Outro entrevistado apontou, novamente, que acreditava que o personagem passava por todos os estados emocionais. Outros dois membros do júri indicaram a representação do sentimento de tristeza em todas as gravações da seção 2.

Como demonstrado por Juslin & Laukka (2003. Pág. 796), os ouvintes apresentam certa dificuldade de decodificar os sinais relacionados ao estado de afabilidade. Isso porque, analisando a figura 1, presente no item 5.4. deste capítulo, estes sinais são muito similares, tanto para a representação de tristeza, quanto de ternura (ou afabilidade). O que pode determinar a decodificação de uma emoção ou de outra, é o nível (para mais ou para menos) de manipulação da intensidade destes sinais. Isso é, uma redução do andamento, em relação ao andamento executado na seção anterior, pode representar a expressão de uma tristeza ainda maior, ao mesmo tempo, contrastes suaves de duração (os quais, na verdade são bastante comuns em música), podem estar relacionados a expressão de afabilidade.

Por fim, na seção 3, dois entrevistados apontaram que na gravação 1, parece haver uma representação de ansiedade – novamente, não definida como emoção básica. Nesta mesma seção, na gravação 3, dois entrevistados apontaram que o personagem parecia estar com raiva. Dois deles, apontaram que, na gravação 2, desta seção, o personagem parecia estar feliz, assim como dois membros do júri apontaram ouvir a representação deste mesmo estado na gravação 3 da seção 2.

Uma vez que o termo ansiedade não faz parte das emoções básicas, não é possível definir quais sinais acústicos podem estar relacionados à expressão da mesma. Contudo, os jurados podem ter ouvido a representação de felicidade pela ocorrência dos seguintes sinais: tempo rápido, articulação staccato e timbre brilhante.

**Questão 3: “Você consegue identificar diferenças de cunho expressivo (mudança de timbre, de intensidade vocal, de andamento e de articulação) entre as gravações 1, 2 e 3? Justifique sua resposta.”**

Seis entrevistados indicaram perceber diferença de cunho expressivo (mudança de timbre, de intensidade vocal, de andamento e articulação) entre as três gravações, enquanto apenas um indicou que não. Sobre isso, um dos entrevistados afirmou:

A começar pela duração das peças. Incluindo a introdução orquestral, as duas primeiras são relativamente próximas (6’44” e 6’51”); a terceira, de andamento mais lento, mais solene, tem 7’21” (...)

a) O início da seção 2: nas versões 1 e 2, Kasarova canta a palavra “Parto” com a voz extremamente clara, quase com timbre de soprano, o que não é tão pronunciado na terceira, embora a produção da voz continue clara. Na primeira versão o ataque é incerto, tive a impressão de indecisão do personagem, mas pode ser uma falha técnica; na segunda, o “parto” é decidido, e na terceira, o “parto” é mais doce, como se o personagem estivesse conformado, sem escapatória.

b) Continuando a seção 2: na primeira versão, Kasarova vai escurecendo gradativamente cada sílaba de “ma-tu-ben-mio” degrau a degrau; já nas versões 2 e 3, a voz já se escurece a partir da sílaba “ma” e permanece assim até o final da frase. A grande diferença, nessa frase, está na versão 3: enquanto nas 1 e 2 “ma-tu-ben-mio” é nitidamente “staccato”, na terceira versão a cantora opta por fazer a frase com “legato”. Gosto mais da terceira versão, embora todas sejam válidas.

c) Na seção 3: A coloratura é bastante diferente em cada uma das três versões. Na gravação 1, parece um mero exercício técnico imperfeito, com agudos estridentes que incomodam; o teatro aí fica completamente abandonado, nenhuma emoção do personagem se reflete. A segunda gravação tem a melhor das coloraturas, voz mais leve, mais clara, com andamento mais veloz, cantada com extrema segurança e transmitindo uma sensação de alegria. Na terceira, a voz é mais escura, o andamento um pouco mais lento, a sensação é de determinação. Interessante notar como em cada uma das três gravações, o grave extremo (que nota é?) sobre a palavra “beltà” é diferente das outras duas. A última me parece mais atenuada.

Similarmente, um dos entrevistados afirmou que:

(...) Na seção 2: grav.1 – semínimas separadas por pequenas pausas na 1ª frase; timbre clareando na próxima frase; rubato na frase seguinte; dolce; ornamento no final da seção; grav.2 – pausas maiores (que da 1ª grav.) nas semínimas na 1ª frase; timbre clareando no final da 1ª pauta; rubato no início da 2ª pauta; grav.3 - andamento querendo arrastar no final da 1ª pauta; 2ª pauta inicia dolce (c/ timbre mais claro) e mais p[iano] e vai se transformando em mais escuro e com cresc[endo].

Na seção 3: grav.1 – andamento mais lento das 3 gravações; notas acentuadas (articulação); volaturas com dinâmica mas uniforme, marcando algumas notas (que não, necessariamente, nos tempos fortes ou início de compassos); “beltà” é o mais escuro (e com voz mais enfáticas de peito) das 3 gravações; grav.2 – andamento mais movido; (...) em toda 1ª parte desta seção há uma intensão de accel[erando].

Próximo a estas duas afirmações, um dos entrevistados notou maior diferença na última seção da gravação 3, na qual ele disse perceber um maior “peso da voz”.

Outros dois entrevistados afirmaram acreditar que estas diferenças estavam relacionadas à direção musical, afirmando que as variações – sem mencionar quais seriam elas – estavam apenas de acordo com o contexto da execução musical.

**Questão 4: Comparando as gravações da seção 1, você percebe mudança no ataque de nota na repetição da palavra ‘parto’? Em caso afirmativo, essa diferença no ataque da nota gera a impressão de qual (ou quais) emoções básicas?**

Apenas um membro do júri indicou não ouvir esta diferença. Três, dos oito entrevistados relataram, contudo, não haver grandes diferenças entre a repetição da palavra ‘parto’, tanto na gravação 1, quanto na 2, ou seja, a maneira como a cantora executou a repetição da palavra ‘parto’ foi similar nestas duas gravações. Sobre isso, um dos membros do júri afirmou: “(...) Na primeira e na segunda, não há variação (embora sejam versões diferentes entre si, na segunda Kasarova aspira um pouco o “a”); na terceira versão a variação é nítida”.

Dada esta diferença na repetição da palavra ‘parto’, na primeira seção da gravação 3, dois entrevistados relacionaram as mudanças dos sinais acústicos à palavra ‘determinação’ ou ‘decidido’ – embora, novamente, estas palavras não se encaixem na categoria de emoções básicas – ao passo que três deles relacionaram a diferença na repetição à emoção raiva. Sobre o resultado sonoro que fez com que estes entrevistados classificassem a repetição da palavra ‘parto’ à raiva, um dos entrevistados afirmou que: “(...) na terceira versão (...) a repetição de “parto” é feita com voz mais escura e com volume maior do que na primeira vez, (...)”. Outro afirmou haver “maior intensidade dramática” na repetição da palavra ‘parto’ na primeira seção da gravação 3.

Com base neste resultado e comparativamente com o trabalho realizado por Juslin & Laukka (2003. Pág. 796), os entrevistados relacionaram a execução da repetição da palavra ‘parto’ à emoção raiva em decorrência do alto nível sonoro (“volume maior”), ataque brusco da nota e pelo contraste de intensidade de nível sonoro entre a execução da palavra na primeira vez e sua repetição.

**Questão 5: Comparando as gravações da seção 1, você percebe mudanças de dinâmica (variação de intensidade sonora), especialmente no final da seção? Em caso afirmativo, essa mudança gera a impressão de qual (ou quais) emoções básicas**

Apenas um dos entrevistados afirmou não perceber estas mudanças. Contudo, não houve consenso sobre o que eles acreditavam que estas variações poderiam transmitir – ou mesmo se estas variações podiam transmitir algo. Sobre isso, um dos entrevistados afirmou:

Sua pergunta se refere principalmente à frase “Quel che vorrai farò”, cantada duas vezes. Nas três gravações, a sensação geral transmitida pela intérprete é de tristeza do personagem, completamente subjugado, ao constatar sua incapacidade de reagir. Mas são três tristezas diferentes, ou três gradações diferentes de tristeza que refletem a crescente familiarização da intérprete com o papel, o amadurecimento da visão de Kasarova sobre Sesto. Na primeira gravação, quase não há variação de cor entre o primeiro “Quel che vorrai farò” e o segundo. A diferença fica restrita à primeira sílaba “rrai” (do “vorrai” da primeira frase), que é um belo grave de peito. Na segunda gravação, este grave quase não se nota, mas há uma diferença nítida entre o primeiro “Quel che vorrai farò”, de cor escura com algumas notas mais agudas, e o segundo, mais claro, mais agudo, “alleggerito”. A terceira gravação - na minha opinião a melhor das três -, mais lenta e majestosa, tem a primeira frase toda escura, solene, bela, apoiada no peito, criando um grande contraste com a segunda “Quel che vorrai farò” aguda e clara. Essa interpretação tem uma filigrana não existente nas demais: o contraste entre a primeira frase e a repetição me passa uma sensação de que Sesto, além da tristeza, constata sua fatal incapacidade de reagir, dominado como está pelo amor de Vitellia, que o faz concordar com o assassinato.

Muito similar a isso, um outro entrevistado afirmou que percebia na gravação 1 “dinâmica mais branda, porém com articulações”; na 2, “dinâmica ‘p [sic]’, aparentando sussurro” e na 3, “dinâmica mais forte, com articulações mais marcadas, e com timbre mais escuro”.

Por outro lado, três dos oito entrevistados afirmaram perceber diferenças bastante sutis. Um deles atribuiu estas variações mais aos gestos físicos da cantora, do que às qualidades da voz, “a despeito de variações múltiplas e às vezes microscópicas a que está sujeito qualquer repetição de uma obra musical (...)”. Outro atribuiu estas mudanças à direção musical, afirmando que as variações de dinâmica eram “compatíveis com o momento do espetáculo”. Outro afirmou que: “As variações de

dinâmica no final da última seção não se dão do tipo ‘numa versão é forte na outra é piano’. Existem diferenças de dinâmica na maneira de crescer e decrescer dentro de uma nota, no trinado, no grupeto (1), na duração da última colcheia do último faro”.

Já nas gravações da seção 2, quando perguntados se os entrevistados percebiam ou não as mudanças de articulação (mais ou menos legato), todos eles indicaram a resposta sim (que ouviam diferenças nas mudanças de articulação entre as três gravações), novamente, entretanto, atribuíram estas variações a fatores diversos. Sobre isso, um dos entrevistados afirmou:

Um pequeno detalhe que me chamou muito a atenção – e que mostra como a Kasarova refinou o personagem nesses três anos que separam a primeira da terceira versão – acontece na terceira gravação da seção 2 (na passagem do quarto para o quinto verso do poema da seção 2), quando Sesto termina de cantar “Quel che vorrai farò, si”. Na terceira versão, logo após a palavra “si”, Kasarova introduz uma pausa dramática de efeito extraordinário, que melhora muito a interpretação quando comparada com as anteriores. Na primeira, passa batido, o “si” é legato ao “sarò” do verso seguinte, completamente burocrático; na segunda, apenas uma paradinha mínima para respirar.

O entrevistado afirma ainda:

As diferenças “staccato/legato” mais significativas são as do primeiro verso da seção 2 (...). A minha preferida, como disse, é a terceira gravação, onde tanto a ênfase no legato de ““ma tu ben mio” quanto a pausa após o “si” mais adiante (comentada no item d da questão 3) trazem, com muita sutileza, a sensação de tristeza, comum às três gravações, mas aqui enfatizada pela compreensão, por parte do personagem, da inexorabilidade do destino, da impossibilidade de uma via alternativa. Se puder arriscar um palpite, diria que, ao contrário das duas primeiras gravações, nesta terceira Kasarova deixa o personagem aflorar em sua plenitude, vencendo a intérprete preocupada com a técnica, faz, enfim, teatro de alta qualidade com a voz.

Outro jurado, por sua vez, afirmou que, comparando todas as três gravações da seção 2, a gravação 2 é “a mais articulada, o que demanda mais tempo de execução e determina um canto menos legato (em sua característica principal, que é a da manutenção da vibração constante)”. O entrevistado parece, assim, não atribuir à questão do legato um valor interpretativo, mas sim, técnico.

Outro membro do júri apontou crer que estas mudanças sejam decorrentes da direção musical e não de uma escolha da intérprete. Por sua vez, dois outros jurados afirmaram crer que é impossível colocar em alguma categoria de emoção as variações



de articulação. Falaremos um pouco mais sobre esses dois pontos de vista na seção discussões

**Questão 6: Comparando as gravações da seção 2, você consegue perceber mudanças na articulação (mais legato ou menos legato)? Em caso afirmativo, essa diferença gera a impressão de qual (ou quais) emoções básicas?**

Todos afirmaram perceber mudanças na articulação. Três membros do júri apontaram que quanto mais lento e mais legato, mais triste a sonoridade. Apontaram, assim, uma diferença, como visto na citação acima, da versão três – a mais lenta de todas – como a mais triste. Esse resultado está em conformidade com os estudos realizados por Juslin & Laukka (2003), Scherer (1994) e Sundberg (2000), os quais demonstraram que muitos ouvintes relacionam o andamento lento e articulação legato – estes dois, em combinação – à tristeza.

**Questão 7: Comparando todas as gravações da seção 2, você consegue perceber uso de algum recurso extra- vocal (aspiração, soluço ou outro) em alguma delas? Se sim, responda as questões 8 e 9.**

Cinco entrevistados afirmaram perceber o uso de recursos extra-vocais e dois, não. Quanto ao termo “recursos extra-vocais”, um dos entrevistados pontuou o seguinte:

No meu entender, eles são mais que necessários ao processo de interpretação. A maneira de cortar um som, se com ou sem ruído de ar, o som da inspiração, o excesso de ar numa nota, a falta de ar que pode fazer um som falhar, um suspiro antes ou após o ataque, todos esses são recursos e expressão vocal, e não deveriam ser dissociados, sendo chamado de “extra-vocais”.

Quando elaborada a questão, talvez não tenha ficado claro, assim, que o termo recursos extra-vocais se referia a sons emitidos pela cantora, os quais fugiam à técnica tradicional de canto.

**Questões 8 e 9: “Em qual gravação da seção 2 você identificou o uso de recursos extra-vocais?” e “Na sua opinião, qual foi esse recurso e que impressão o uso deste passou a você quanto ao estado emocional da personagem?”**

Quando perguntado àqueles que percebiam o uso destes recursos o que eles achavam que estes poderiam representar na interpretação da peça – ou ao menos se eles achavam que poderia representar algo, dois deles reportaram que o som “ofegante” dava impressão de tristeza e, para um deles, este tipo de sonoridade está presente em todas as

gravações. Outro afirmou perceber sons aerados e aspirados e que estes, em conjunto com as atitudes físicas, vocais e musicais podem remeter a “várias situações emocionais”.

**Questão 10: “Comparando a execução da palavra ‘sí’, presente na seção 2 das gravações 1, 2 e 3, você consegue perceber alguma diferença de dinâmica (nível de intensidade sonora) e de ataque de nota? Em caso afirmativo, responda as questões 11.”**

Seis dos entrevistados afirmaram ouvir diferença de dinâmica na execução da palavra ‘sí’ e apenas um relatou que não.

**Questões 11: “Você considera que esta alteração pode estar relacionada a alguma diferença de expressão entre as três execuções? A personagem parece estar transmitindo que tipo de estado emocional? Justifique sua resposta.”**

Seis entrevistados responderam que, sim, consideram que a alteração pode estar relacionada a alguma diferença de expressão, contudo, não chegaram a um consenso quanto a qual diferença ou semelhança poderia haver na expressão de algum tipo de estado emocional. Três entrevistados afirmaram que a diferença de execução está meramente relacionada à maturação da intérprete frente à execução da aria. Dois deles disseram que a terceira execução da palavra “sí” parece ser a mais “intensa” e “enfática” (nas palavras dos entrevistados) e um deles afirma que a segunda é a mais intensa. Por não entrarem em maiores detalhamentos sobre a qual conjunto de sinais acústicos atribuem esta diferença de execução ou por atribuírem a diferença a um acordo de execução firmado por intérprete e direção musical, não foi possível estabelecer relação entre expressão de alguma emoção específica e o trecho selecionado.

**Questão 12: “Na última seção (seção 3), você acha que a maneira como Mozart tratou a relação texto/música pode indicar alguma mudança no estado emocional da personagem? Justifique sua resposta.”**

Todos acreditam que a maneira como Mozart tratou a relação texto/música na última seção pode indicar mudanças no estado emocional da personagem, relacionando as notas rápidas presentes na coloratura, bem como o andamento mais rápido (em comparação com as três seções, esta é a seção mais rápida da ária, independente da gravação) a “regozijo”, “entusiasmo”, “determinação” e “felicidade”. Novamente, as respostas aqui encontradas estão de acordo com os resultados reportado por Juslin & Laukka (2003. Pág800), os quais mostram que os ouvintes tendem a classificar a

combinação de sinais acústicos como andamento rápido, ataque de nota rápido e pequena variação de tempo à felicidade.

**Questão 13: “Você acha que o aspecto visual das gravações (movimentações corporais e faciais das personagens em cena – Vitelia e Sesto) influenciaram no seu julgamento sobre os estados emocionais das intérpretes? Justifique sua resposta.”**

A maioria dos entrevistados (6 dos 7) afirmaram que sua percepção sobre os julgamentos aqui expostos foi influenciada pelo aspecto visual nas três diferentes gravações. Falamos um pouco sobre a relação entre a movimentação do corpo e a produção do som no primeiro capítulo (ver *agência*. Item 1.2., primeiro capítulo. Pág. 25).

A fim de resumir as respostas coletadas, formulamos a tabela a seguir, na qual consta o número da questão x o número de entrevistados que optaram pelas respostas sim, não ou não responderam. Nos moldes como foram elaboradas as questões, era de se prever que a maioria das respostas seria afirmativa, indicando, assim, que a maioria dos entrevistados conseguiu perceber as mesmas diferenças de execução nos trechos selecionados. Foram excluídas as questões 2, 8 e 9 pelo fato das mesmas serem questões discursivas.

**Tabela 2 – Resumo das respostas: número de entrevistados que optaram por sim, não ou não responderam as questões de 1 a 13 (com exceção das questões 2, 8 e 9)**

	<b>SIM</b>	<b>NÃO</b>	<b>NENHUMA</b>
Questão 1	7	-	-
Questão 3	6	1	-
Questão 4	6	1	-
Questão 5	6	1	-
Questão 6	7	-	-
Questão 7	5	2	-
Questão 10	6	1	-
Questão 11	6	-	1
Questão 12	7	-	-
Questão 13	6	1	-

## Considerações finais

Ao início do primeiro capítulo, nos deparamos com a seguinte questão: “Para expressar as emoções de maneira satisfatória, o cantor necessita, de fato, sentir a emoção que deseja expressar?”. Por trás desta questão, residem outras, tais como: “No momento em que a emoção deve ser sentida para ser bem expressada, ela se torna algo subjetivo e, assim sendo, como abordar essa questão em sala de maneira objetiva?”. E, posteriormente: “Se o cantor está expressando suas emoções satisfatoriamente, o que ele está fazendo, em termos de qualidades sonoras, para alcançar tal feito?”. A partir destes questionamentos, construíram-se os quatro capítulos apresentados na presente pesquisa. Vamos, assim, sumarizar o que aprendemos aqui, com base em resposta a estas perguntas.

Como mostra Hallam (2011. Pág. 1038), embora músicos e professores reconheçam a importância da expressão das emoções em música, o estudo relacionado a este assunto é ainda negligenciado. Isso faz com que pesquisas relacionadas a temas tal como o aqui proposto – a prosódia emocional – possam parecer desnecessários. Tal pensamento pode estar relacionado a vários fatores. Alguns dos quais encontramos na presente pesquisa são: (a) a ideia de que a expressividade é oriunda de alguma forma de “inspiração”; é um dom inato, (b) sendo oriunda da “inspiração”, a expressividade não demanda estudo ou análise, (c) a expressividade é subjetiva e não demanda ser analisada objetivamente.

Por outro lado, Hallam (2011. Pág. 1038) afirma que, quando se tem a iniciativa de abordar questões relacionadas à interpretação em sala de aula, os professores tem tendência em (a) dar instruções enquanto o aluno acompanha estas instruções, sem estabelecer um diálogo e (b) estabelecer fronteiras entre o que é certo ou errado na interpretação de uma peça, impedindo que o aluno se expresse livremente.

Com base no que vimos em Emmons (1998) e Davidson e Correia (2001), contudo, o processo inverso parece ser mais eficaz para se alcançar uma performance expressiva. Estimular a imaginação do aluno, permitindo que ele explore as várias possibilidades que uma peça musical pode oferecer, parece ser mais eficiente do que apenas dizer o que o aluno deve ou não fazer.

Para mudar o curso da prática de ensino atual faz-se necessário, assim: (a) compreender que as questões interpretativas não são apenas aprendidas com base na

“inspiração” e que os professores precisam entrar em contato com os diversos trabalhos acadêmicos relacionados ao tema para ampliarem seu conhecimento acerca deste tema; (b) dialogar com os alunos, evitando consumir a maior parte da aula com instruções dadas por eles mesmos; (c) estimular a imaginação dos alunos, tal como propõe Emmons (1998), com base em perguntas sobre aquela peça, capacitando o aluno a criar um subtexto, uma concepção própria sobre a música e o texto e estimulá-los a pesquisar a maior quantidade possível de informações sobre a ária que eles estão estudando; (d) estimular o aluno a criar expressividade própria, seja por meio do processo de agência, apresentado no capítulo anterior, seja por outros meios os quais o professor julgue mais adequado para aquele aluno.

Por ora, ainda não foi proposto um método eficaz de se ensinar como expressar as emoções e, assim, aplicar a prosódia emocional em canto, uma vez que seria necessária uma pesquisa mais abrangente que englobasse pesquisa de campo com estudantes de canto e fonoaudiologia – para compreender as alterações fisiológicas ocorridas no aparelho fonador a favor da manipulação dos aspectos sonoros – bem como a realização de análise acústica.

Ainda assim, existem algumas propostas que podem contribuir para o processo de estudo dos aspectos expressivos de uma peça. Dois deles foram abordados aqui: Emmons (1998), a qual afirma que a exploração de várias formas de se falar um texto musical, com base em formulações de questões que estimulam a criação de um subtexto, estimula a imaginação dos cantores e contribui para o processo criativo e Davidson e Correia (2001) que demonstraram que a possibilidade de explorar as diversidades do som unindo as expressões das emoções à movimentação corporal facilita a criação de uma performance expressiva.

Obviamente, ainda se faz necessária a realização de pesquisas mais aprofundadas sobre o ensino das questões expressivas. Contudo, de acordo com o que foi possível observar durante o meu próprio processo de estudo, tanto na graduação, quanto na pós-graduação e durante a observação do processo de estudo de outros cantores, aplicar o conhecimento que se tem hoje sobre a expressão das emoções no estudo musical pode, sim, conferir maior expressividade ao canto, especialmente quando aliada ao movimento que condiz com aquilo que se quer expressar e com a criação de um subtexto por meio da exploração da imaginação.

Depois de respondida a questão no que se refere às estratégias de ensino da expressão das emoções em música, resta-nos a questão de como esse processo de expressão. Como visto no segundo capítulo, essa é uma questão antiga e há séculos a ciência vem buscando compreender as relações entre a expressão das emoções na música e a expressão das emoções na fala. Embora ainda muito discutíveis, as teorias evolutivas, tal como a *Lei de Spencer* são as que – ao menos até o momento – estiveram mais próximas de esclarecer como os dois canais poderiam estar relacionados.

Obviamente, faltam ainda evidências científicas concretas para comprovar que a origem desta relação possa ter se estabelecido durante a evolução da raça humana. Com base em estudos neurológicos sabe-se, contudo, que os caminhos porque passam o processamento da compreensão das expressões das emoções básicas na fala (aqui chamada prosódia emocional) são muito similares aos caminhos porque passam na música. Juslin & Laukka (2003) sugerem, inclusive, que o cérebro pode compreender a música como uma espécie de hiper vocalização e talvez por isso os ouvintes percebem-na como capaz de expressar emoções.

Independente da comprovação ou não de uma relação evolutiva entre expressão das emoções em música e na fala, a prosódia emocional está presente na música. Contudo, ainda sem nomeação e sem embasamento científico. É a expressão das emoções, em forma de prosódia emocional que faz com que uma performance vá de uma performance mecânica para uma interpretação expressiva de uma peça. A prosódia emocional se faz presente quando um músico opta por utilizar um timbre e não outro, a favor da expressão de uma emoção, se faz presente quando se escolhe ralentar ou acelerar. Faz-se presente, enfim, no cotidiano da maioria da vida dos músicos.

Entretanto, podemos observar que (a) ou os cantores não fazem uso (ou se o fazem, é de maneira muito discreta) da prosódia emocional em suas performances, gerando performances mecânicas, onde se prima pela técnica exclusivamente e não pelo uso da técnica a favor da expressão das emoções ou (b) a utilizam sem saber o que é, de maneira quase intuitiva, justificando que optaram pela manipulação de um sinal acústico de uma determinada maneira “porque a peça pede” ou porque o professor o orientou a fazer daquela maneira.

Com isso, se faz necessário que os músicos entrem em contato com estudos acerca da expressão das emoções em música para assim compreender de que maneira suas escolhas interpretativas afetam sua prosódia emocional. No terceiro capítulo,

assim, abordamos esta questão, traçando um paralelo entre expressão das emoções em fala e em canto. Com base nos dados coletados, podemos concluir que: (a) embora fala e canto tenham suas particularidades no que se refere aos sinais acústicos, falantes e músicos manipulam os sinais acústicos a favor da expressão das emoções, criando a prosódia emocional de maneiras similares e talvez por isso os ouvintes reconheçam na música a capacidade de expressão. Por exemplo, de acordo com Juslin e Laukka (2003, Pág. 789), a maioria dos estudos coletados pelos autores reportam uma relação entre tempo rápido, som articulado e alta intensidade sonora à raiva tanto na fala quanto na música; (b) os sinais acústicos atuam de maneira cumulativa. Isto é, o conjunto de sinais é responsável por determinar a emoção a ser expressada. Por exemplo, a expressão da emoção tristeza não está relacionada exclusivamente a tempo lento. Para que o ouvinte consiga determinar a expressão de tristeza por parte do falante, se faz necessária a presença de outros sinais acústicos atuando em conjunto. Ou seja, deve-se estar presente tempo lento, articulação legato, ataques de notas lentos, entre outros sinais; (c) Tanto falante, quanto músico podem manipular a intensidade da emoção a ser expressa. Por exemplo, a expressão de raiva está relacionado, entre outros sinais, a tempo rápido, alta taxa de articulação e ataque brusco do som. Quanto mais rápido, articulado e brusco for executado o som, mais raivoso irá soar para aquele que ouve.

Por fim, no quarto e último capítulo, no intento de averiguar a atuação dos sinais acústicos na expressão das emoções, foi escolhida a ária 'Parto, parto' (*La Clemenza di Tito*, W. A. Mozart) executada pela cantora Vesselina Kasarova em três diferentes gravações. A análise foi realizada com base nas respostas obtidas a um questionário respondido por oito indivíduos. Com base nestas respostas, concluiu-se que: (a) os ouvintes perceberam diferenças nas execuções de uma mesma ária, em decorrência das diferenças de contexto impostos a esta; (b) para a maioria dos jurados, essas diferenças podiam estar atreladas à expressão de diferentes estados emocionais, fosse dentro de uma mesma gravação, fosse em comparação de uma gravação com outra; (c) em muitos casos, houve concordância entre as respostas dos jurados sobre qual ou quais emoções pareciam estar relacionadas a quais conjuntos de variações dos sinais acústicos; (d) ficou evidente que algumas emoções são percebidas com maior facilidade – tal como raiva e tristeza – do que outros – tal como afabilidade (ou ternura), como demonstrado por Juslin & Laukka (2003); (e) os conhecimentos pré-adquiridos pelos jurados (seja

referente à peça em si, seja referentes ao compositor e etc) podem influenciar em seus julgamentos.

Com isso, concluiu-se que, embora ainda dependente de maior estudo e aprofundamento, a relação entre prosódia emocional e canto parece já existir há séculos. É a prosódia emocional que vem conferindo expressividade às músicas e comovendo seus ouvintes. Com base no material coletado aqui, se torna possível que se inicie a usar a prosódia emocional no ensino e na preparação de uma peça de maneira mais objetiva e sistemática. Trata-se, pois, de usá-la como base para uma escolha interpretativa. Esperamos, assim, que o uso desta ferramenta possa futuramente, originar performances menos mecânicas e mais expressivas e únicas.



## Referências bibliográficas

- APRO, Flávio. Interpretação musical: um universo (ainda) em construção. In: *Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar*, vol. 9, pp. 24-36. São Paulo: Musa, 2006.
- BAENA, A. G. (2001). *Tipos de manifestações vocais nas disfonias patogênicas*. Curitiba: Centro de Especialização em Fonoaudiologia Clínica.
- BARBOSA, Plínio. *Prosódia*. Retirado de <<http://psicolinguistica.lettras.ufmg.br/wiki/index.php/Pros%C3%B3dia>>. Acessado em 08/07/14.
- CANO, R. L. *Música y retórica en el Barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- CAVALIERE, R. *Pontos essenciais em fonética e fonologia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Lucerna, 2010.
- CHASIN, I. *O canto dos afetos: um dizer humanista (aproximações à reflexão musical do renascimento tardio italiano)*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DAVIES, S. Philosophical perspectives on music's expressiveness. In: *Music and emotion: Theory and research*. P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.). New York: Oxford University Press, 2001.
- DAVIDSON, Jane W.; HOWE, Michael; SLOBODA, John. Environmental Factors in the Development of Musical Performance Skill in the First Twenty Years of Life. In: *The Social Psychology of Music*. David Hargreaves and Adrian North (Eds). Oxford: Oxford University Press, 1997. pp. 188-206
- DAVIDSON, Jane W.; PITTS, Stephanie E.; CORREIA, Jorge Salgado. Reconciling Technical and Expressive Elements in Musical Instrument Teaching: Working with Children. In: *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 35, No. 3 (Autumn, 2001), pp. 51-62
- DAVIDSON, Jane W.; CORREIA, Jorge Salgado. Meaningful musical performance: A bodily experience. In: *Research Studies in Music Education*. Number 17. December 2001. Disponível em: <[rsm.sagepub.com/content/17/1/70.full.pdf](http://rsm.sagepub.com/content/17/1/70.full.pdf)>
- EMMONS, S.; THOMAS, A. *Power performance for singers*. New York: Oxford University Press, 1998.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução à linguística I: Objetos teóricos*. São Paulo: Contexto, 2002.
- GIBSON, Eleanor J. Has psychology a future? In: *Psychological Science*, 1994. No. 2. pp 69-76

GUSE, Cristine Bello. *O cantor-ator: um estudo sobre a atuação cênica do cantor na ópera*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2009

HALLAM, Susan. The role of affect. In: *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Juslin, P. N. ; Sloboda, J. A. (Eds.). New York: Oxford University Press, 2011.

HELMHOLTZ, H. L. F. von. *On the sensations of tone as psychological basis for the theory of music*. New York: Dover, 1954 (org. 1863).

HERR, Martha. *Vozes em Conversa: A performance como produção em arte e ciência*. Trabalho de livre docência. São Paulo: Unesp, 2007.

JUSLIN, Patrik N. Five facets of musical expression.: a psychologist's perceptive on music performance. In: *Psychology of Music*, vol. 31 (3) (pp. 273-302), 2003.

JUSLIN, Patrik N.; LAUKKA, P. Communication of Emotion in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code?. In: *Psychological Bulletin*, vol. 129, no. 5, 770-814, 2003.

JUSLIN, Patrik N.; TIMMERS, Renee. Expression and Communication of Emotion in Music Performance. In: *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Juslin, P. N.; Sloboda, J. A. (Eds.). New York: Oxford University Press, 2010.

KARLSSON, Jessika. A novel approach to teaching emotional expression. In music performance. In: *Digital Comprehensive Summaries of Uppsala Dissertations from the Faculty of Social Sciences*. Acta Universitatis Upsaliensis: Uppsala, 2008.

MATTOS, Wladimir Farto Contesini de. *Análise rítmico-prosódica como ferramenta para a performance da canção: um estudo sobre as canções de câmara de Claudio Santoro e Vinícius de Moraes*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2006.

PARANÁ, Djalma Nunes da Silva. *Física / Termologia / Óptica/ Ondulatória – vol. 2*. São Paulo: Ática, 2004.

PALMER, C.; HUTCHINS, S. What is musical prosody?. In: *The psychology of learning and motivation*. B. H. Ross (Ed.). vol 46. pp 245-278. Amsterdam, The Netherlands: Elsevier Press, 2006.

PARENTE, Maria Alice de Mattos Pimenta e colaboradores. *Cognição e Envelhecimento*. Porto Alegre: Artmed, 2009.

PERETZ, Isabelle. Towards a Neurobiology of Musical Emotions. In: *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Juslin, P. N. ; Sloboda, J. A. (Eds.). New York: Oxford University Press, 2011.

ROUSSEAU, J. J. Essay on the origin of languages. J. H. Moran & A. Gode (Eds). In: *On the origin of language: two essays* (pp. 5-74). University of Chicago Press, 1986 (org. 1761)

SCARPA, E. (org.). *Estudos de Prosódia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

SCHAFF, Adam. *Introdução à Semântica*. Coimbra: Almedina, 1968.

SCHERER, Klaus R. Vocal affection expression: A review and a model for future research. In: *Psychological Bulletin*, 99 (pp. 143-165), 1986.

(\_\_\_\_). Expression of Emotion in Voice and Music. In: *Journal of Voice*, vol. 9, no. 3, pp. 235-248. Philadelphia, 1995.

(\_\_\_\_). The singer's paradox: on authenticity in emotional expression. On the opera stage. In: *The Emotional Power of Music – Multidisciplinary perspectives on musical arousal, expression, and social control*. Cochrane T., Fantini, B., Scherer K. R. (Eds). New York: Oxford University Press, 2013.

SHEETS-JOHNSTONE, M. *The roots of thinking*. Philadelphia: Temple University Press, 1990.

SIEGWART, Hervine; SCHERER, Klaus R. Acoustic Concomitants of Emotional Expression in Operatic Singing: The case of Lucia in *Ardi gli incensi*. In: *Journal of Voice*, vol. 9, no. 3, pp. 249-260. Philadelphia, 1995. Disponível em <[http://eclub.unige.ch/system/files/biblio/1995\\_Sieglwart\\_JVoice.pdf](http://eclub.unige.ch/system/files/biblio/1995_Sieglwart_JVoice.pdf)>. Acessado em 15 de agosto de 2012.

SPENCER, H. The origin and function of music. In: *Fraser's Magazine*, 56 (pp. 396 – 408), 1857.

STANISLAVSKI, Constantin. Manual do ator, tradução Alvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SUNDBERG, Johan. Emotive Transforms. In: *Phonetica 2000*; 57:95-112. Stockholm, 2000.

TAYLOR, C. To follow a rule. In: *Bordieu: Critical perspectives*. Calhoun, C., Lipuma, E., Postone M. (Eds). Chicago: University of Chicago Press, 1993.

VIOLA, Izabel Cristina. *O gesto vocal: a arquitetura de um ato teatral*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2006.

## Partituras

MOZART, Wolfgang Amadeus. *La Clemenza di Tito*. Copenhagen: C.C. Lose, n.d.[1823]. Disponível em <[http://imslp.nl/imglnks/usimg/d/d9/IMSLP48000-PMLP39838-mozart\\_titus\\_dan-03.pdf](http://imslp.nl/imglnks/usimg/d/d9/IMSLP48000-PMLP39838-mozart_titus_dan-03.pdf)>.

## Gravações

MOZART, Wolfgang Amadeus. *La Clemenza di Tito*. Wiener Philharmoniker. Direção musical: Nikolaus Harnoncourt, 2003. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=8UxVgu04qNk>>. Acessado em 17 de junho de 2013.

(\_\_\_\_). *La Clemenza di Tito*. Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu Direção musical: Sebastian Weigle, 2006. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=Fj8EHAo9gqY>>. Acessado em 17 de junho de 2013.

(\_\_\_\_). *La Clemenza di Tito*. Orchester der Oper Zürich. Direção musical: Franz Welser-Möst. Zürich, 2007. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=zGqEelnxL6o&list=PL83CAA52E20A2F3DA>>. Acessado em 25 de janeiro de 2013.

## Anexo 1 – Tabela de comparação entre sinais acústicos comuns à expressividade das emoções básicas na fala e em música

Emotion	Category	Vocal expression studies		Category	Music performance studies		
		Speech rate			Tempo		
Anger	Fast	(1, 4, 6, 9, 13, 16, 18, 19, 24, 27, 28, 42, 48, 55, 64, 69, 70, 71, 72, 80, 82, 83, 89, 92, 97, 99, 100, 103)		Fast	(2, 4, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 29, 34, 37, 41)		
	Medium	(51, 63, 75)		Medium	(27)		
	Slow	(6, 10, 47, 53)		Slow			
Fear	Fast	(3, 4, 9, 10, 13, 16, 18, 28, 33, 47, 48, 51, 63, 64, 71, 72, 80, 82, 83, 89, 95, 96, 97, 103)		Fast	(2, 8, 10, 23, 25, 26, 27, 32, 37)		
	Medium	(1, 53, 70)		Medium	(18, 20, 22)		
	Slow	(12, 42)		Slow	(7, 19)		
Happiness	Fast	(4, 6, 9, 10, 16, 19, 20, 24, 33, 37, 42, 53, 55, 71, 72, 75, 80, 82, 83, 97, 99, 100)		Fast	(1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 26, 27, 29, 34, 37, 41)		
	Medium	(13, 18, 51, 89, 92)		Medium	(25, 32)		
	Slow	(1, 3, 48, 64, 70, 95)		Slow			
Sadness	Fast	(95)		Fast			
	Medium	(1, 51, 53, 63, 70)		Medium			
	Slow	(3, 4, 6, 9, 10, 13, 16, 18, 19, 20, 24, 27, 28, 37, 48, 55, 64, 69, 71, 72, 75, 80, 82, 83, 89, 92, 97, 99, 100, 103)		Slow	(2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 13, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 32, 34, 37)		
Tenderness	Fast			Fast			
	Medium	(4)		Medium			
	Slow	(24, 33, 96)		Slow	(1, 2, 7, 8, 10, 13, 14, 16, 19, 27, 41)		
		Voice intensity ( <i>M</i> )				Sound level ( <i>M</i> )	
Anger	High	(1, 3, 6, 8, 9, 10, 18, 24, 27, 33, 42, 43, 44, 47, 50, 51, 55, 56, 61, 63, 64, 70, 72, 82, 89, 91, 95, 97, 99, 101)		High	(2, 5, 7, 8, 9, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 32, 34, 35, 36, 41)		
	Medium	(4)		Medium			
	Low	(79)		Low			
Fear	High	(3, 4, 6, 18, 45, 47, 50, 63, 79, 82, 89)		High			
	Medium	(70, 95, 97)		Medium	(27)		
	Low	(9, 10, 33, 42, 43, 51, 56, 64)		Low	(2, 7, 13, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 32)		
Happiness	High	(3, 4, 6, 8, 10, 24, 43, 44, 45, 50, 51, 52, 56, 72, 82, 88, 89, 97, 99, 101)		High	(1, 2, 7, 13, 14, 26, 41)		
	Medium	(18, 42, 55, 70, 91, 95)		Medium	(5, 8, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 27, 29, 32, 34)		
	Low			Low	(9)		
Sadness	High	(79)		High			
	Medium	(4, 95)		Medium	(18, 25)		
	Low	(1, 3, 6, 8, 9, 10, 18, 24, 27, 44, 45, 47, 50, 51, 52, 55, 56, 61, 63, 64, 70, 72, 82, 88, 89, 91, 97, 99, 101)		Low	(5, 7, 8, 9, 13, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 32, 34, 36)		
Tenderness	High			High			
	Medium			Medium			
	Low	(4, 24, 33, 95)		Low	(1, 7, 8, 12, 13, 14, 16, 19, 27, 28, 41)		
		Voice intensity variability				Sound level variability	
Anger	High	(51, 61, 64, 70, 80, 82, 89, 95, 101)		High	(14, 29, 41)		
	Medium	(3)		Medium			
	Low	(10, 53)		Low	(23, 34)		
		Voice intensity variability ( <i>continued</i> )				Sound level variability ( <i>continued</i> )	
Fear	High	(10, 64, 68, 80, 82, 83, 95)		High	(8, 10, 13, 23, 37)		
	Medium	(3, 51, 53, 70)		Medium			
	Low	(89)		Low			
Happiness	High	(3, 10, 53, 64, 80, 82, 95, 101)		High	(1, 14, 34)		
	Medium	(51, 70, 89)		Medium	(41)		
	Low	(47, 83)		Low	(8, 23, 29, 37)		
Sadness	High	(10, 89)		High	(23)		
	Medium	(53)		Medium			
	Low	(3, 51, 61, 64, 70, 82, 95, 101)		Low	(29, 34)		
Tenderness	High			High			
	Medium			Medium			
	Low			Low	(1, 14, 41)		
		High-frequency energy				High-frequency energy	
Anger	High	(4, 6, 16, 18, 24, 33, 35, 38, 42, 47, 50, 51, 54, 56, 63, 65, 73, 82, 83, 91, 97, 103)		High	(8, 10, 13, 15, 16, 19, 20, 22, 26, 36, 37)		
	Medium			Medium			
	Low			Low			
Fear	High	(18, 33, 54, 56, 63, 83, 97, 103)		High	(10, 37)		
	Medium	(4, 6)		Medium			
	Low	(16, 38, 42, 50, 51, 82)		Low	(15, 19, 20, 22, 26, 36)		
Happiness	High	(4, 42, 50, 51, 52, 54, 56, 73, 82, 83, 88, 91, 97)		High	(15)		
	Medium	(6, 18, 24)		Medium	(8, 10, 12, 13, 16, 19, 20, 22, 26, 36)		
	Low	(83)		Low	(37)		
Sadness	High			High			
	Medium			Medium			
	Low	(4, 6, 16, 18, 24, 38, 50, 51, 52, 54, 56, 63, 73, 82, 83, 88, 91, 97, 103)		Low	(8, 10, 19, 20, 22, 26, 35, 36, 37)		
Tenderness	High			High			
	Medium			Medium			
	Low	(4, 24, 33)		Low	(8, 10, 12, 13, 16, 19)		
		F0 ( <i>M</i> )				F0 ( <i>M</i> ) <sup>a</sup>	
Anger	High	(3, 6, 10, 14, 16, 19, 24, 27, 29, 32, 34, 36, 45, 46, 48, 51, 55, 61, 63, 64, 65, 71, 72, 73, 74, 79, 82, 83, 95, 97, 99, 101, 103)		Sharp	(26, 37)		
	Medium	(4, 33, 50, 70, 75)		Precise	(32)		
	Low	(18, 43, 44, 53, 89)		Flat	(8)		
Fear	High	(1, 4, 6, 12, 16, 17, 18, 29, 43, 45, 47, 48, 50, 53, 60, 63, 65, 70, 71, 72, 74, 82, 83, 87, 89, 93, 97, 102)		Sharp	(32, 37)		
	Medium	(3, 10, 32, 47, 51, 95, 96, 103)		Precise			
	Low	(3, 64, 79)		Flat	(8)		
Happiness	High	(1, 3, 4, 6, 10, 14, 16, 19, 20, 24, 32, 33, 37, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 53, 55, 64, 71, 74, 75, 80, 82, 86, 87, 88, 97, 99)		Sharp	(8, 26, 32)		
	Medium	(70, 101)		High	(Hevner, 1937; Rigg, 1940; Wedin, 1972)		
	Low	(18, 89)		Precise			
Sadness	High	(16, 53, 70, 97)		Flat			
	Medium	(18)		Sharp			
	Medium			Precise			

(table continues)

Emotion	Category	Vocal expression studies	Category	Music performance studies
		<i>F0 (M) (continued)</i>		<i>F0 (M)* (continued)</i>
	<b>Low</b>	(3, 4, 6, 10, 14, 16, 19, 20, 24, 27, 29, 32, 37, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 55, 61, 63, 64, 71, 72, 73, 74, 75, 79, 82, 83, 86, 88, 89, 92, 95, 99, 101, 103)	<b>Flat</b>	(4, 13, 16, 26, 32, 37)
Tenderness	<b>High</b>	(33)	<b>Low</b>	(Gundlach, 1935; Hevner, 1937; Rigg, 1940; K. B. Watson, 1942; Wedin, 1972)
	<b>Medium</b>		<b>Sharp</b>	
	<b>Low</b>	(4, 24, 32, 96)	<b>Precise</b>	
			<b>Flat</b>	
		<i>F0 variability</i>		<i>F0 variability</i>
Anger	<b>High</b>	(1, 4, 6, 9, 13, 14, 16, 18, 24, 29, 33, 36, 42, 47, 51, 55, 56, 63, 70, 71, 72, 74, 89, 95, 97, 99, 103)	<b>High</b>	(32)
	<b>Medium</b>	(3, 64, 75, 82)	<b>Medium</b>	(3)
	<b>Low</b>	(10, 44, 50, 83)	<b>Low</b>	(37)
Fear	<b>High</b>	(4, 13, 16, 18, 29, 56, 80, 89, 103)	<b>High</b>	(32)
	<b>Medium</b>	(47, 72, 74, 82, 95, 97)	<b>Medium</b>	
	<b>Low</b>	(1, 3, 6, 10, 32, 33, 42, 47, 50, 51, 63, 64, 70, 71, 80, 83, 96)	<b>Low</b>	(12, 37)
Happiness	<b>High</b>	(3, 4, 6, 9, 10, 13, 16, 18, 20, 32, 33, 37, 42, 44, 47, 48, 50, 51, 55, 56, 64, 71, 72, 74, 75, 80, 82, 83, 86, 89, 95, 97, 99)	<b>High</b>	(3, 12, 37)
	<b>Medium</b>	(14, 70)	<b>Medium</b>	
	<b>Low</b>	(1)	<b>Low</b>	(32)
Sadness	<b>High</b>	(10, 20)	<b>High</b>	
	<b>Medium</b>	(6)	<b>Medium</b>	
	<b>Low</b>	(3, 4, 9, 13, 14, 16, 18, 29, 32, 37, 44, 47, 50, 51, 55, 56, 63, 64, 70, 71, 72, 74, 75, 80, 82, 86, 89, 95, 97, 99, 103)	<b>Low</b>	(3, 29, 32)
Tenderness	<b>High</b>		<b>High</b>	
	<b>Medium</b>		<b>Medium</b>	
	<b>Low</b>	(4, 24, 33, 95, 96)	<b>Low</b>	(12)
		<i>F0 contours</i>		<i>Pitch contours</i>
Anger	<b>Up</b>	(30, 32, 33, 51, 83, 103)	<b>Up</b>	(12, 37)
	<b>Down</b>	(9, 36)	<b>Down</b>	
Fear	<b>Up</b>	(9, 18, 51, 74, 80, 83)	<b>Up</b>	(12, 37)
	<b>Down</b>		<b>Down</b>	
Happiness	<b>Up</b>	(18, 20, 24, 32, 33, 51, 52)	<b>Up</b>	(1, 8, 12, 35, 37)
	<b>Down</b>		<b>Down</b>	
Sadness	<b>Up</b>		<b>Up</b>	
	<b>Down</b>	(20, 24, 30, 51, 52, 63, 72, 74, 83, 86, 103)	<b>Down</b>	(8, 37)
Tenderness	<b>Up</b>	(24)	<b>Up</b>	
	<b>Down</b>	(32, 33, 96)	<b>Down</b>	(12)
		<i>Voice onsets</i>		<i>Tone attack</i>
Anger	<b>Fast</b>	(83)	<b>Fast</b>	(4, 13, 16, 18, 19, 25, 29, 35, 41)
	<b>Slow</b>	(51)	<b>Slow</b>	
Fear	<b>Fast</b>	(51)	<b>Fast</b>	(25)
	<b>Slow</b>	(83)	<b>Slow</b>	(19, 37)
		<i>Voice onsets (continued)</i>		<i>Tone attack (continued)</i>
Happiness	<b>Fast</b>	(51, 83)	<b>Fast</b>	(13, 19, 25, 29, 37)
	<b>Slow</b>		<b>Slow</b>	(4)
Sadness	<b>Fast</b>	(51)	<b>Fast</b>	
	<b>Slow</b>	(83)	<b>Slow</b>	(4, 10, 13, 16, 19, 25, 29, 37)
Tenderness	<b>Fast</b>		<b>Fast</b>	
	<b>Slow</b>	(31)	<b>Slow</b>	(10, 13, 19)
		<i>Microstructural regularity</i>		<i>Microstructural regularity</i>
Anger	<b>Regular</b>		<b>Regular</b>	(4)
	<b>Irregular</b>	(8, 24, 103)	<b>Irregular</b>	(8, 13, 14, 28)
Fear	<b>Regular</b>		<b>Regular</b>	(28)
	<b>Irregular</b>	(30, 103)	<b>Irregular</b>	(8, 10, 13)
Happiness	<b>Regular</b>	(8, 24)	<b>Regular</b>	(4, 8, 14, 28)
	<b>Irregular</b>		<b>Irregular</b>	
Sadness	<b>Regular</b>		<b>Regular</b>	(28)
	<b>Irregular</b>	(8, 24, 27, 103)	<b>Irregular</b>	(5, 8)
Tenderness	<b>Regular</b>	(24)	<b>Regular</b>	(8, 14, 28)
	<b>Irregular</b>		<b>Irregular</b>	

Note. Numbers within parentheses refer to studies, as indicated in Table 2 (vocal expression) and Table 3 (music performance) respectively. Text in bold indicates the most frequent finding for respective acoustic cue and modality. F0 = fundamental frequency.

\* As regards F0 (M) in music, one should distinguish between the micro intonation of the performance, which may be sharp (higher than prescribed pitch), precise (prescribed pitch), or flat (below prescribed pitch) and the macro pitch level (e.g., high, low) of specific pieces of music (see Table 6). The additional studies cited here focus on the latter aspect.

Retirado de Juslin e Laukka (2003. Págs. 792-795)

## Anexo 2 – Tabela de sinais acústicos usados especificamente na expressão vocal

Emotion	Category	Vocal expression studies
Proportion of pauses		
Anger	Large	
	Medium	
	<b>Small</b>	(4, 18, 27, 28, 47, 51, 89, 95)
Fear	Large	(4, 27)
	Medium	(18, 51, 95)
	<b>Small</b>	(28, 30, 47, 89)
Happiness	Large	(64)
	Medium	(51, 89)
	<b>Small</b>	(4, 18, 47)
Sadness	Large	(1, 4, 18, 24, 28, 47, 51, 72, 89, 95, 103)
	Medium	
	Small	(27)
Tenderness	Large	(4)
	Medium	
	Small	
Precision of articulation		
Anger	<b>High</b>	(16, 18, 24, 51, 54, 97, 103)
	Medium	
	Low	
Fear	High	(72, 103)
	Medium	(18, 97)
	Low	(51, 54)
Happiness	<b>High</b>	(16, 51, 54)
	Medium	(18, 97)
	Low	
Sadness	High	
	Medium	
	Low	(18, 24, 51, 54, 72, 97)
Tenderness	High	
	Medium	
	Low	(24)
Formant 1 (M)		
Anger	<b>High</b>	(51, 54, 62, 79, 100, 103)
	Medium	
	Low	
Fear	High	(87)
	Medium	
	Low	(51, 54, 79)
Happiness	<b>High</b>	(16, 52, 54, 87, 100)
	Medium	(51)
	Low	
Sadness	High	(100)
	Medium	
	Low	(51, 52, 54, 62, 79)
Tenderness	High	
	Medium	
	Low	
Jitter		
Anger	<b>High</b>	(9, 38, 50, 51, 97, 101)
	Low	(56)
Fear	High	(51, 56, 102, 103)
	Low	(50, 67, 78, 97)
Happiness	<b>High</b>	(50, 51, 68, 97, 101)
	Low	(20, 56, 67)
Sadness	High	(56)
	Low	(20, 50, 51, 97, 101)
Tenderness	High	
	Low	
Glottal waveform		
Anger	<b>Steep</b>	(16, 22, 38, 50, 61, 72)
	Rounded	
Fear	Steep	(50, 72)
	<b>Rounded</b>	(16, 18, 38, 56)
Happiness	Steep	(50, 56)
	Rounded	
Sadness	Steep	
	<b>Rounded</b>	(38, 50, 56, 61)
Tenderness	Steep	
	Rounded	

Note. Numbers within parantheses refer to studies as numbered in Table 2. Text in bold indicates the most frequent finding for respective acoustic cue.

### Anexo 3 – Tabela de sinais acústicos usados especificamente na performance musical

Emotion	Category	Music performance studies
Articulation ( <i>M</i> ; $d_{on}/d_{off}$ )		
Anger	<b>Staccato</b>	(2, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 19, 23, 29)
	<b>Legato</b>	(16, 18, 20, 22, 25)
Fear	<b>Staccato</b>	(2, 7, 13, 18, 19, 20, 22, 23, 25)
	<b>Legato</b>	(16)
Happiness	<b>Staccato</b>	(1, 7, 8, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 29, 35)
	<b>Legato</b>	(9, 25)
Sadness	<b>Staccato</b>	
	<b>Legato</b>	(2, 7, 8, 9, 13, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 29)
Tenderness	<b>Staccato</b>	
	<b>Legato</b>	(1, 2, 7, 8, 12, 13, 14, 16, 19)
Articulation ( <i>SD</i> ; $d_{on}/d_{off}$ )		
Anger	<b>Large</b>	
	<b>Medium</b>	(14, 18, 20, 22, 23)
	<b>Small</b>	
Fear	<b>Large</b>	(18, 20, 22, 23)
	<b>Medium</b>	
	<b>Small</b>	
Happiness	<b>Large</b>	(10, 14, 18, 20, 22, 23)
	<b>Medium</b>	
	<b>Small</b>	
Sadness	<b>Large</b>	
	<b>Medium</b>	
	<b>Small</b>	(18, 20, 22, 23)
Tenderness	<b>Large</b>	
	<b>Medium</b>	
	<b>Small</b>	(14)
Vibrato (magnitude/rate)		
Anger	<b>Large</b>	(13, 15, 16, 24, 26, 30, 32, 35)
	<b>Small</b>	
Fear	<b>Large</b>	(30, 32)
	<b>Small</b>	(13, 24, 30)
Happiness	<b>Large</b>	(26, 32)
	<b>Small</b>	(13, 24)
Sadness	<b>Large</b>	(24)
	<b>Small</b>	(26, 30, 32)
Tenderness	<b>Large</b>	
	<b>Small</b>	(30)
		<b>Fast</b> (24)
		<b>Slow</b> (13, 19, 24)
		<b>Fast</b> (1, 13, 24)
		<b>Slow</b> (8, 13, 19, 24, 16)
		<b>Fast</b> (1)
		<b>Slow</b> (1)
Timing variability		
Anger	<b>Large</b>	
	<b>Medium</b>	(8, 14, 23)
	<b>Small</b>	(22, 29)
Fear	<b>Large</b>	(2, 8, 10, 13, 18, 22, 23, 27)
	<b>Medium</b>	
	<b>Small</b>	
Happiness	<b>Large</b>	
	<b>Medium</b>	(27)
	<b>Small</b>	(1, 8, 13, 14, 22, 23, 29)
Sadness	<b>Large</b>	(2, 13, 16)
	<b>Medium</b>	(10, 22, 23)
	<b>Small</b>	(29)
Tenderness	<b>Large</b>	(1, 2, 13)
	<b>Medium</b>	
	<b>Small</b>	(14)
Duration contrasts (between long and short notes)		
Anger	<b>Sharp</b>	(13, 14, 16, 27, 28)
	<b>Soft</b>	
Fear	<b>Sharp</b>	(27, 28)
	<b>Soft</b>	
Happiness	<b>Sharp</b>	(13, 16, 27)
	<b>Soft</b>	(14, 28)
Sadness	<b>Sharp</b>	
	<b>Soft</b>	(13, 16, 27, 28)
Tenderness	<b>Sharp</b>	
	<b>Soft</b>	(13, 14, 16, 27, 28)
Singer's formant		
Anger	<b>High</b>	(31)
	<b>Low</b>	
Fear	<b>High</b>	(40)
	<b>Low</b>	(31)
Happiness	<b>High</b>	(31)
	<b>Low</b>	(31)
Sadness	<b>High</b>	
	<b>Low</b>	(31, 40)
Tenderness	<b>High</b>	
	<b>Low</b>	(40)

Note. Numbers within parentheses refer to studies as numbered in Table 3. Text in bold indicates the most frequent finding for respective acoustic cue.  $d_{on}$  = duration of time from the onset of tone until its offset;  $d_{off}$  = the duration of time from the onset of a tone until the onset of the next tone.

Retirado de Juslin e Laukka (2003. Pág. 800-801)



## **Anexo 4 – Questionário para análise auditiva-perceptiva**

Caros entrevistados,

Muito obrigada pelo interesse em participar desta pesquisa. Antes de iniciar a responder às questões aqui propostas, talvez você queira ler uma breve explicação sobre o trabalho que estamos realizando, sobre o contexto da ária dentro da ópera e a tradução da mesma. Junto a este anexo, encontram-se as gravações inteiras de três interpretações da ária ‘Parto, parto’, bem como algumas seções selecionadas destas mesmas árias e a partitura indicando o início de cada seção. Ao responder às questões, você pode ou não fazer uso das imagens para fazer seu julgamento.

### **A pesquisa**

A presente pesquisa busca estabelecer relação entre prosódia emocional e canto, por meio do repertório operístico. O termo prosódia emocional refere-se às mudanças de altura, duração e intensidade na fala, em decorrência do estado emocional do falante. Sendo assim, é um dos recursos que possibilita ao ouvinte perceber as alterações no padrão de fala daquele que está se comunicando através do que comumente chamamos de "tom de voz". Em música, alguns destes parâmetros acústicos não podem ser alterados, uma vez que são pré-determinados pela partitura, tal como altura e duração. Por outro lado, outros (tal como timbre, intensidade sonora – dinâmica, articulação e andamento – o qual pode ser também escolhido tanto pelo regente, quanto pelo cantor, ou por ambos) são escolhidos pelo intérprete e são relevantes por conferirem expressividade à música; trata-se, pois, da prosódia emocional aplicada à música.

Se em ópera (gênero híbrido de teatro e música) há um personagem interagindo com outros, o qual passa por diversos estados emocionais, a prosódia emocional pode ser aplicada a este gênero musical. A hipótese aqui é que a mesma ária executada em contextos cênicos distintos será realizada com diferentes padrões acústicos, apresentando variações na prosódia emocional. A escolha de se ter Vesselina Kasarova como Sesto se deu pelo fato da mesma apresentar três vídeos diferentes para uma mesma ária, em montagens diferentes de ópera (e não em concerto) e pelo fato de todas as montagens apresentarem situações cênicas distintas, o que resulta em contextos distintos e, portanto, deveria acarretar em escolhas interpretativas distintas. Serão usadas, desta forma, as seguintes gravações: junto à Filarmônica de Vienna, regida por Nikolaus Harnoncourt, de 2003 (gravação 1), junto à Orquestra de ópera de Zürich, regida por Franz Welser-Möst, de 2005 (gravação 2) e junto à Orquestra Sinfônica do Grande Teatro do Liceu, regida por Sebastian Weigle, de 2006 (gravação 3).

### **Contexto da ária dentro da ópera**

Sesto é apaixonado por Vitélia, a qual quer vingar-se do homem que ama, Tito, por este não corresponder ao seu amor. Ela pede, assim, a Sesto que mate Tito, ele hesita, contudo, e Vitélia ameaça encontrar outro pretendente se ele não fizer sua vontade. Durante a ária, Sesto afirma que fará o que Vitélia quiser e questiona aos deuses porque deram tanto poder à beleza. (Retirado de: <<http://www.metopera.org/metopera/history/stories/synopsis.aspx?customid=24>>. Acessado em 04/05/2015).

## Tradução

Seção 1	<p>Parto, parto ma tu ben mio,  Meco ritorna in pace,  meco ritorna in pace  Sarò qual più ti piace,  Sarò qual più ti piace  Quel che vorrai farò, vorrai farò.</p>	<p>Parto, parto mas tu, meu bem  Comigo fique em paz,  fique em paz  Serei o que você quiser  Serei o que você quiser  Aquilo que quiser farei, quiser farei</p>
Seção 2	<p>Parto, ma tu ben mio,  Meco ritorna in pace,  Sarò qual più ti piace,  Quel che vorrai farò, sí  Sarò qual più ti piace,  Quel che vorrai farò  Quel che vorrai farò,  Quel che vorrai farò</p>	<p>Parto, mas tu, meu bem  Comigo fique em paz,  Serei o que você quiser  Aquilo que quiser farei, sim  Serei o que você quiser  Aquilo que quiser farei,  Aquilo que quiser farei,  Aquilo que quiser farei</p>
Seção 3	<p>Guardami, tutto oblio,  E a vendicarti io volo;  E a vendicarti io volo  *A questo sguardo solo  Da me si penserò.  Da me si penserò</p>	<p>Olhe-me, tudo esqueço  E a vingar-te eu vou  E a vingar-te eu vou  A apenas este olhar  Por mim pensarei  Por mim pensarei</p>
Seção 4	<p>Guardami tutto oblio,  E a vendicarti io volo  Ah, qual poter, oh Dei!  Donaste alla beltà.  Donaste alla beltà (...)</p>	<p>Olhe-me, tudo esqueço  E a vingar-te eu vou  Ah, que poder, oh deuses!  Doaste à beleza.  Doaste à beleza(...)</p>
<p>*Na partitura, o texto escrito é “Di quello sguardo solo, io mi ricorderò”. Tradicionalmente, contudo, as cantoras (Incluindo Vesselina Kasarova, em todas as três versões) executam “A questo sguardo solo, da mi si penserò”, como escrito acima.</p>		<p>Obs.: Tradução nossa</p>

## **Anexo 5 – Respostas ao questionário**

### **Entrevistado 1 – Professor(a) de canto**

1) Você consegue perceber mudanças no estado emocional da personagem durante o decorrer da ária? Em caso negativo, justifique sua resposta. Em caso positivo responda à questão 2.

(X) Sim

( ) Não

#### **Justificativa:**

2) Você diria que a personagem passa por quais estados emocionais – raiva, medo, afabilidade, felicidade ou tristeza – na gravação 1, na 2 e na 3?

#### **Resposta:**

**Gravação 1: tristeza, afável, raiva, medo**

**Gravação 2: medo, tristeza, raiva, afável**

**Gravação 3: raiva, afável, tristeza, medo, felicidade**

3) Você consegue identificar diferenças de cunho expressivo (mudança de timbre, de intensidade vocal, de andamento e de articulação) entre as gravações 1, 2 e 3? Justifique sua resposta.

( X ) Sim

( ) Não

#### **Justificativa:**

**Na seção 1: grav.1 – articulação mais branda das consoantes; andamento mais estável; grav.2 – ornamentação; rubato nos c.15-16; timbre/dinâmica mais sussurrada c.19-20.**

**Na seção 2: grav.1 – semínimas separadas por pequenas pausas na 1ª frase; timbre clareando na próxima frase; rubato na frase seguinte; dolce; ornamento no final da seção; grav.2 – pausas maiores (que da 1ª grav.) nas semínimas na 1ª frase; timbre clareando no final da 1ª pauta; rubato no início da 2ª pauta; grav.3 - andamento querendo arrastar no final da 1ª pauta; 2ª pauta inicia dolce (c/ timbre mais claro) e mais *p* e vai se transformando em mais escuro e com cresc.**

**Na seção 3:** grav.1 – andamento mais lento das 3 gravações; notas acentuadas (articulação); volaturas com dinâmica mas uniforme, marcando algumas notas (que não, necessariamente, nos tempos fortes ou início de compassos); “beltà” é o mais escuro (e com voz mais enfáticas de peito) das 3 gravações; grav.2 – andamento mais movido; cresc. no início da p.39; ornamentação no final da 2ª p/ início da 3ª pauta, depois repetindo a mesma figura melódica sem ornamentação, acrescido de articulações glóticas; grav.3 – em toda 1ª parte desta seção há uma intensão de accel. (às vezes, como no início da p. 39, de fato, canto está à frente da orquestra); grande cresc. e articulações mais marcadas no final da p. 39;

4) Comparando as gravações da seção 1, você percebe mudança no ataque de nota na repetição da palavra ‘parto’? Em caso afirmativo, essa diferença no ataque da nota gera a impressão de qual (ou quais) emoções básicas?

( X ) Sim

( ) Não

**Resposta:**

**Grav. 1-tristeza, medo e afabilidade; Grav.2 – medo e tristeza; Grav.3 – raiva e afabilidade.**

5) Comparando as gravações da seção 1, você percebe mudanças de dinâmica (variação de intensidade sonora), especialmente no final da seção? Em caso afirmativo, essa mudança gera a impressão de qual (ou quais) emoções básicas

( X ) Sim

( ) Não

**Resposta:**

**Grav. 1- dinâmica mais branda, porém com articulações; Grav.2 – dinâmica ‘p’, aparentando sussurro; Grav.3 – dinâmica mas forte, com articulações mais marcadas, e com timbre mais escuro.**

6) Comparando as gravações da seção 2, você consegue perceber mudanças na articulação (mais legato ou menos legato)? Em caso afirmativo, essa diferença gera a impressão de qual (ou quais) emoções básicas?

(..X..) Sim

(....) Não

**Resposta:**

**Grav. 1-tristeza, medo e afabilidade; Grav.2 – medo, tristeza e afável; Grav.3 – tristeza, medo e raiva.**

7) Comparando todas as gravações da seção 2, você consegue perceber uso de algum recurso extra- vocal (aspiração, soluço ou outro) em alguma delas? Se sim, responda as questões 8 e 9.

(..X..) Sim

(....) Não

8) Em qual gravação da seção 2 você identificou o uso de recursos extra-vocais?

(..X..) Gravação 1 – ofegância mais evidentes que na grav.2 nas semínimas do 3º compasso da p.35

(..X..) Gravação 2 - ofegância branda nas semínimas do 3º compasso da p.35

(....) Gravação 3

9) Na sua opinião, qual foi esse recurso e que impressão o uso deste passou a você quanto ao estado emocional da personagem?

**Resposta:**

**Foram utilizadas pequenas pausas (não escritas na partitura) entre as semínimas, em ambas, transmitindo tristeza.**

10) Comparando a execução da palavra ‘sí’, presente na seção 2 das gravações 1, 2 e 3, você consegue perceber alguma diferença de dinâmica (nível de intensidade sonora) e de ataque de nota? Em caso afirmativo, responda as questões 11 e 12.

(..X..) Sim

(....) Não

11) Você considera que esta alteração pode estar relacionada a alguma diferença de expressão entre as três execuções? A personagem parece estar transmitindo que tipo de estado emocional? Justifique sua resposta.

( X ) Sim

( ) Não

**Justificativa:**

**Grav.1 - tristeza; Grav.2 – vem de sentimento afável depois tristeza, e depois do “sí” se transforma em afabilidade novamente; Grav.3 – a pauta inicia com afabilidade e se transforma em raiva até o “sí”, e depois segue com medo.**

12) Na última seção (seção 3), você acha que a maneira como Mozart tratou a relação texto/música pode indicar alguma mudança no estado emocional da personagem? Justifique sua resposta.

( X ) Sim

( ) Não

**Justificativa:**

13) Você acha que o aspecto visual das gravações (movimentações corporais e faciais das personagens em cena – Vitelia e Sesto) influenciaram no seu julgamento sobre os estados emocionais das intérpretes? Justifique sua resposta.

( X ) Sim

( ) Não

**Justificativa:**

**Em alguns momentos não estava claro que sentimento transmitia, pois ao assistir o trecho, tinha uma impressão emocional, mas ao ouvir sem assistir, tinha outra. A maneira com que Vitelia interagiu (com expressão facial e forma de se movimentar) com Sesto certamente levava-o a reagir emocionalmente de formas diferentes.**

14) Por favor, deixe aqui seus comentários complementares

## **Entrevistado 2 – Professor(a) de canto**

1) Você consegue perceber mudanças no estado emocional da personagem durante o decorrer da ária? Em caso negativo, justifique sua resposta. Em caso positivo responda à questão 2.

( x ) Sim

( ) Não

### **Justificativa:**

2) Você diria que a personagem passa por quais estados emocionais – raiva, medo, afabilidade, felicidade ou tristeza – na gravação 1, na 2 e na 3?

**Resposta: As variantes se apresentam mais perceptíveis na 1ª parte da ária.**

**1ª gravação: nota-se uma resignação**

**2ª gravação: há maior tristeza**

**3ª gravação: há raiva em concordar com a vingança**

**Na parte intermediária existe uma concordância nas três gravações: Sesto pede afavelmente a atenção de Vitélia**

**Na última parte, quando muda o andamento e há melismas que contribuem para a demonstração de ansiedade de Sesto, existe uma diferença na 3ª gravação em relação às outras, ali nota-se maior raiva em cumprir a ordem**

3) Você consegue identificar diferenças de cunho expressivo (mudança de timbre, de intensidade vocal, de andamento e de articulação) entre as gravações 1, 2 e 3? Justifique sua resposta.

( ) Sim

( x ) Não

### **Justificativa:**

**A justificativa aparece na questão anterior.**

**Observação: Com foi dito, na última seção da 3ª gravação, para evidenciar a raiva há, aí sim, maior articulação, no mais, percebo um maior peso de voz.**

4) Comparando as gravações da seção 1, você percebe mudança no ataque de nota na repetição da palavra ‘parto’? Em caso afirmativo, essa diferença no ataque da nota gera a impressão de qual (ou quais) emoções básicas?

Sim

Não

**Resposta:**

**Nas duas primeiras há praticamente a mesma emoção, mas na 3ª há maior intensidade dramática em relação às outras duas passando raiva com emoção básica.**

5) Comparando as gravações da seção 1, você percebe mudanças de dinâmica (variação de intensidade sonora), especialmente no final da seção? Em caso afirmativo, essa mudança gera a impressão de qual (ou quais) emoções básicas

Sim

Não

**Resposta:**

Raiva

6) Comparando as gravações da seção 2, você consegue perceber mudanças na articulação (mais legato ou menos legato)? Em caso afirmativo, essa diferença gera a impressão de qual (ou quais) emoções básicas?

Sim

Não

**Resposta: Tristeza à medida que mais “legato”**

7) Comparando todas as gravações da seção 2, você consegue perceber uso de algum recurso extra- vocal (aspiração, soluço ou outro) em alguma delas? Se sim, responda as questões 8 e 9.

Sim

Não

8) Em qual gravação da seção 2 você identificou o uso de recursos extra-vocais?

Gravação 1

Gravação 2



(....) Gravação 3

9) Na sua opinião, qual foi esse recurso e que impressão o uso deste passou a você quanto ao estado emocional da personagem?

**Resposta: Na primeira gravação, algo mais próximo do soluço, em “parto” e “quel”.**

**Na segunda gravação, uns momentos de aspiração e soluço em “ma”.**

10) Comparando a execução da palavra ‘sí’, presente na seção 2 das gravações 1, 2 e 3, você consegue perceber alguma diferença de dinâmica (nível de intensidade sonora) e de ataque de nota? Em caso afirmativo, responda as questões 11 e 12.

(X....) Sim

(....) Não

11) Você considera que esta alteração pode estar relacionada a alguma diferença de expressão entre as três execuções? A personagem parece estar transmitindo que tipo de estado emocional? Justifique sua resposta.

( X ) Sim

( ) Não

**Justificativa: na segunda gravação, a articulação mais intensa em “si” parece dar um caráter de maior determinação no ato que deva cumprir. Na terceira, me pareceu uma intenção de agradar à solicitação da própria Vitélia.**

12) Na última seção (seção 3), você acha que a maneira como Mozart tratou a relação texto/música pode indicar alguma mudança no estado emocional da personagem? Justifique sua resposta.

( X ) Sim

( ) Não

**Justificativa: Além da reafirmação da determinação em efetuar o ato solicitado por Vitélia, existe a riqueza de intenções, já que Sesto insiste no sentimento de amor que nutre por ela, deixando claro que é também por isso que realizará seu pedido.**

13) Você acha que o aspecto visual das gravações (movimentações corporais e faciais das personagens em cena – Vitelia e Sesto) influenciaram no seu julgamento sobre os estados emocionais das intérpretes? Justifique sua resposta.

Sim

Não

**Justificativa: Sempre. O bom intérprete deixa transparecer no gesto e na expressão facial as emoções criadas e geradas por ele, primeiramente através da voz.**

14) Por favor, deixe aqui seus comentários complementares

### Entrevistado 3 – Professor (a) de canto

1) Você consegue perceber mudanças no estado emocional da personagem durante o decorrer da ária? Em caso negativo, justifique sua resposta. Em caso positivo responda à questão 2.

Sim

Não

#### Justificativa:

2) Você diria que a personagem passa por quais estados emocionais – raiva, medo, afabilidade, felicidade ou tristeza – na gravação 1, na 2 e na 3?

**Resposta: Tanto na gravação nº 1 quanto na nº 2, a cantora franze o cenho, esgarça a boca e aperta os olhos, de tal maneira que fica difícil identificar seus sentimentos. Na nº 3, parece que o diretor cênico foi mais exigente e conseguiu assim, individualizar as expressões de determinação e afabilidade.**

3) Você consegue identificar diferenças de cunho expressivo (mudança de timbre, de intensidade vocal, de andamento e de articulação) entre as gravações 1, 2 e 3? Justifique sua resposta.

Sim

Não

**Justificativa: Considerando que são três produções distintas, evidentemente, são também, três conceitos musicais e cênicos distintos. A cantora parece se adequar às propostas geradas durante a fase de ensaios.**

4) Comparando as gravações da seção 1, você percebe mudança no ataque de nota na repetição da palavra ‘parto’? Em caso afirmativo, essa diferença no ataque da nota gera a impressão de qual (ou quais) emoções básicas?

Sim

Não

**Resposta: Primeira – mágoa; Segunda – inidentificável; Terceira - determinação**

5) Comparando as gravações da seção 1, você percebe mudanças de dinâmica (variação de intensidade sonora), especialmente no final da seção? Em caso afirmativo, essa mudança gera a impressão de qual (ou quais) emoções básicas

Sim

Não

**Resposta: Percebo mudanças de dinâmica e intensidade sutis, compatíveis com o momento do espetáculo e com as indicações do diretor musical, apenas isso.**

6) Comparando as gravações da seção 2, você consegue perceber mudanças na articulação (mais legato ou menos legato)? Em caso afirmativo, essa diferença gera a impressão de qual (ou quais) emoções básicas?

Sim

Não

**Resposta: a mesma da questão 5**

7) Comparando todas as gravações da seção 2, você consegue perceber uso de algum recurso extra- vocal (aspiração, soluço ou outro) em alguma delas? Se sim, responda as questões 8 e 9.

Sim

Não

8) Em qual gravação da seção 2 você identificou o uso de recursos extra-vocais?

Gravação 1

Gravação 2

Gravação 3

9) Na sua opinião, qual foi esse recurso e que impressão o uso deste passou a você quanto ao estado emocional da personagem?

**Resposta: A aspiração expressiva é sempre um recurso extra-vocal, foi o que mais me chamou a atenção nas três interpretações.**

10) Comparando a execução da palavra 'sí', presente na seção 2 das gravações 1, 2 e 3, você consegue perceber alguma diferença de dinâmica (nível de intensidade sonora) e de ataque de nota? Em caso afirmativo, responda as questões 11 e 12.

Sim

Não

11) Você considera que esta alteração pode estar relacionada a alguma diferença de expressão entre as três execuções? A personagem parece estar transmitindo que tipo de estado emocional? Justifique sua resposta.

Sim

Não

**Justificativa: a intérprete parece estar cumprindo o que foi convencionalizado nos ensaios musicais e cênicos.**

12) Na última seção (seção 3), você acha que a maneira como Mozart tratou a relação texto/música pode indicar alguma mudança no estado emocional da personagem? Justifique sua resposta.

Sim

Não

**Justificativa: Evidentemente, quando a palavra “vindicar”, é usada retoricamente, com a mudança súbita de andamento e o uso da coloratura.**

13) Você acha que o aspecto visual das gravações (movimentações corporais e faciais das personagens em cena – Vitelia e Sesto) influenciaram no seu julgamento sobre os estados emocionais das intérpretes? Justifique sua resposta.

Sim

Não

**Justificativa: Conforme informei acima, nas duas primeiras gravações a cantora parece mais preocupada com suas questões técnicas. Na terceira gravação, a interação com a personagem de Vitelia, tornou a performance da ária mais expressiva.**

14) Por favor, deixe aqui seus comentários complementares

[Editado]

#### Entrevistado 4 – Professor(a) de canto

1) Você consegue perceber mudanças no estado emocional da personagem durante o decorrer da ária? Em caso negativo, justifique sua resposta. Em caso positivo responda à questão 2.

Sim

Não

**Justificativa:**

2) Você diria que a personagem passa por quais estados emocionais na gravação 1, na 2 e na 3?

**Resposta:** Tristeza - afabilidade

3) Você consegue identificar diferenças de cunho expressivo (mudança de timbre, de intensidade vocal, de andamento e de articulação) entre as gravações 1, 2 e 3? Justifique sua resposta.

Sim

Não

**Justificativa:** Embora seja muito temeroso fazer afirmações a respeito de volume e dinâmica a partir de uma gravação – e não de uma experiência ao vivo – não acho que haja diferenças determinantes neste sentido entre as gravações. Quanto à articulação, a que mais se destaca na preocupação com detalhes rítmicos e de diálogos com os instrumentos concertantes da orquestra é a versão 2, o que traz uma variação maior de andamento e também de variados afetos por parte da cantora. As mudanças de timbre às quais esta recorre, no entanto, são semelhantes nas 3 versões.

4) Comparando as gravações da seção 1, você percebe mudança no ataque de nota na repetição da palavra ‘parto’? Em caso afirmativo, essa diferença no ataque da nota transpassa o que a você?

Sim

Não

**Justificativa:** Na versão 1 a aproximação com uma das emoções básicas (tristeza), é mais possível. Na versão 2 o ataque é mais vigoroso, e seria necessário forçar a

aproximação com a emoção básica ‘medo’, pois o afeto que parece direcionar a intérprete é mais complexo que isto. Na versão 3, mais uma vez, me parece que a emoção mais aproximada para se definir o ataque/início seria ‘resignação’... o que, mais uma vez, de modo extremamente simplista, se aproxima de ‘tristeza’.

5) Comparando as gravações da seção 1, você percebe mudanças de dinâmica, especialmente no final da seção? Em caso afirmativo, o que essa diferença transpassa a você?

Sim

Não

**Resposta:** Reitero que a dificuldade de se analisar diferenças de dinâmica e intensidade através de gravações é grande. A diferença entre os três trechos mencionados me parece mais de atitude física que de gesto vocal ou musical que, a despeito de variações múltiplas a às vezes microscópicas a que está sujeita qualquer repetição de uma obra musical, parecem bastante orgânicas e ajustadas ao seu instrumento, não permitindo uma realização tão díspar. Isto é verdade principalmente no final. A emoção básica neste final, ainda que redutor, seria para mim ‘raiva’.

6) Comparando as gravações da seção 2, você consegue perceber mudanças na articulação (mais legato ou menos legato)? Em caso afirmativo, o que essa diferença transpassa a você?

Sim

Não

**Resposta:** Principalmente a segunda seção (2) em relação às duas, é mais articulada, o que demanda mais tempo de execução, e determina também um canto menos legato (em sua característica principal, que é a de manutenção da vibração constante). Mas uma vez, acho que a análise em termos de afetos deveria ser mais ampla para contemplar a gama de emoções que ali se expõe. Nesta versão 2, por exemplo, há sentimentos de ‘conformidade’ com a situação apresentada, de desprendimento, de altruísmo... mas se tivermos de nos ater às emoções básicas sugeridas, acabaríamos mais uma vez caindo em ‘tristeza’.

7) Comparando todas as gravações da seção 2, você consegue perceber uso de algum recurso extra- vocal (aspiração, soluço ou outro) em alguma delas? Se sim, responda as questões 8 e 9.

Sim

Não

8) Em qual gravação da seção 2 você identificou o uso de recurso extra- vocal?

(....) Gravação 1

Gravação 2

(....) Gravação 3

9) Na sua opinião, qual foi esse recurso e que impressão o uso deste passou a você quanto ao estado emocional da personagem?

**Resposta:** Ataques cavados (por baixo), sons aerados e aspirados, voz quase ‘branca’. O conjunto de atitudes físicas, faciais, vocais e musicais, remetem a várias situações emocionais: às vezes ‘conformidade’, às vezes ‘ameaçador’, às vezes um vigor ‘imperativo’. Eu não saberia aproximar esta gama complexa e subjetiva de emoções destas emoções básicas propostas

10) Comparando a execução da palavra ‘sí’, presente na seção 2 das gravações 1, 2 e 3, você consegue perceber alguma diferença de dinâmica (nível sonoro) e de ataque de nota? Em caso afirmativo, responda as questões 11 e 12.

Sim

(....) Não

11) Você considera que esta alteração pode estar relacionada a alguma diferença de expressividade entre as três execuções? A personagem parece estar transmitindo que tipo de estado emocional? Justifique sua resposta.

Sim

Não

**Justificativa:** As 3 versões, no trecho apontado, se apresentam num crescendo de volume, mas também com gestos vocais cada vez mais amplos e assertivos. A razão para essas variações são de ordem múltipla: podem influenciar esta decisão tanto a concepção cênica quanto a colaboração musical entre cantor e regente, e ainda mais a criação da personagem, que está por sua vez sujeira à influência da personagem com a qual contracenava, pois sua respostas físicas, emocionais e musicais devem estar de acordo com o que sua contracenava sugere. Não esqueçamos que toda a ária é uma resposta a uma situação a que acaba de acontecer entre Vitélia e Sesto, portanto ele responderá diferentemente a cada cantora/atriz que o interpelar. Na segunda versão – na



minha acepção a mais complexa em termos de criação de personagem, ela vai de tons acusativos, a resignação, à insegurança, determinação, e em alguns momentos aolgo que poderia se aproximar de ‘raiva’.

12) Na última seção (seção 3), você acha que o estilo de escrita de Mozart pode indicar alguma mudança no estado emocional da personagem? Justifique sua resposta.

Sim

Não

**Justificativa:** A ideia central do texto parece ser “o que não faz um homem por uma mulher bonita!”, certo? É uma mudança inclusive de interlocutor, pois Sesto vinha se dirigindo à Vitelia e neste trecho fala mais para si. Acho que há uma clara intenção do compositor numa exacerbação deste sentimento de impotência da personagem em relação ao jugo imposto pela mulher amada, o que se concretiza em sentimentos que podem ir da ‘raiva’ a ‘Magoa’ e ao entusiasmo.

13) Você acha que o aspecto visual das gravações (movimentações corporais e faciais das personagens em cena – Vitelia e Sesto) influenciaram no seu julgamento quanto seus estados emocionais? Justifique sua resposta.

Sim

Não

**Justificativa:** Tanto a criação cênica e as concepções influenciaram a minha análise e influenciarão a de todos os que a elas forem expostos, quanto influenciaram a intérprete nas diferentes produções. As variáveis são infinitas para esta análise, e cada espectador receberá a informação baseado também no seu estado de espírito, na bagagem de informação que traz para o espetáculo, na referencia pregressa que teve daquela obra de arte, e assim infinitamente. Assim, se você perguntar à própria cantora/atriz qual a sua intenção em determinado momento, ou qual o estado emocional que pretendia comunicar, ela pode te dar uma resposta dissonante de tudo o que foi sentido pelos expectadores. Como já disse Fernando Pessoa em ‘Autopsicografia’: “Os que lêem o que escreve, na dor lida sentem bem, não as duas que ele teve, mas só as que eles não têm”.

14) Por favor, deixe aqui seus comentários complementares

O pesquisador, no texto inicial a este questionário, nos deu referências a respeito do trecho sobre a ópera *La Clemenza di Tito*, entretanto não nos forneceu nenhuma referência bibliográfica ou teórica da origem desses conceitos de prosódia emocional, e da redução das emoções básicas em apenas 5, que me pareceram insuficientes para descrever qualquer performance.

### Entrevistado 5 – Professor (a) de canto

1) Você consegue perceber mudanças no estado emocional da personagem durante o decorrer da ária? Em caso negativo, justifique sua resposta. Em caso positivo responda à questão 2.

Sim

Não

#### Justificativa:

2) Você diria que a personagem passa por quais estados emocionais na gravação 1, na 2 e na 3?

#### Resposta:

Indecisão(1), suavidade(2) ,melancolia(3).

3) Você consegue identificar diferenças de cunho expressivo (mudança de timbre, de intensidade vocal, de andamento e de articulação) entre as gravações 1, 2 e 3? Justifique sua resposta.

Sim

Não

Justificativa: De uma maneira geral as interpretações estão concebidas a partir da leitura musical, conduzidas com maestria pelos regentes, na voz desta grande cantora que é Kasarova. A mudanças são muito sutis, entre as 3 versões, portanto.

4) Comparando as gravações da seção 1, você percebe mudança no ataque de nota na repetição da palavra ‘parto’? Em caso afirmativo, essa diferença no ataque da nota transpassa o que a você?

Sim

Não

#### Justificativa:

5) Comparando as gravações da seção 1, você percebe mudanças de dinâmica, especialmente no final da seção? Em caso afirmativo, o que essa diferença transpassa a você?

( X ) Sim

( ) Não

**Resposta:**

Gravação 1 - Transmite uma indecisão permeada de encantamento;

Gravação 2 – Transmite uma suave devoção;

Gravação 3 – Transmite intimismo, introspecção.

6) Comparando as gravações da seção 2, você consegue perceber mudanças na articulação (mais legato ou menos legato)? Em caso afirmativo, o que essa diferença transpassa a você?

(..X..) Sim

(...) Não

**Resposta:**

Gravação 1 – Lirismo pensativo

Gravação 2 – Lirismo com dúvida

Gavação 3 - Atitude reflexiva

7) Comparando todas as gravações da seção 2, você consegue perceber uso de algum recurso extra- vocal (aspiração, soluço ou outro) em alguma delas? Se sim, responda as questões 8 e 9.

(...) Sim

(..X..) Não

8) Em qual gravação da seção 2 você identificou o uso de recurso extra- vocal?

(...) Gravação 1

(...) Gravação 2

(...) Gravação 3

9) Na sua opinião, qual foi esse recurso e que impressão o uso deste passou a você quanto ao estado emocional da personagem?

**Resposta:**

10) Comparando a execução da palavra 'sí', presente na seção 2 das gravações 1, 2 e 3, você consegue perceber alguma diferença de dinâmica (nível sonoro) e de ataque de nota? Em caso afirmativo, responda as questões 11 e 12.

(....) Sim

(..X..) Não

11) Você considera que esta alteração pode estar relacionada a alguma diferença de expressividade entre as três execuções? A personagem parece estar transmitindo que tipo de estado emocional? Justifique sua resposta.

( ) Sim

( ) Não

**Justificativa:**

12) Na última seção (seção 3), você acha que o estilo de escrita de Mozart pode indicar alguma mudança no estado emocional da personagem? Justifique sua resposta.

( X ) Sim

( ) Não

Justificativa: Na terceira seção, mantendo sempre a fidelidade à partitura, a solista executa na gravação 1 com sentimento de entusiasmo, e timbre brilhante; na gravação 2, com timbre mais claro, com atitude firme e severa; na gravação 3, mostra temperamento decidido e mais agressivo, com timbre mais escuro.

13) Você acha que o aspecto visual das gravações (movimentações corporais e faciais das personagens em cena – Vitelia e Sesto) influenciaram no seu julgamento quanto seus estados emocionais? Justifique sua resposta.

( X ) Sim

( ) Não

**Justificativa:**

Na minha opinião, os cantores se apresentam atrelados à idéia do diretor cênico, o que limita sua expressividade autêntica, individual e natural. Contudo, em se tratando de

cantores de altíssimo nível, eles conseguem manter a fidelidade à partitura, como mencionado no início deste questionário, apoiados pela regência de 3 grandes regentes.

14) Por favor, deixe aqui seus comentários complementares

A movimentação corporal e facial dos cantores, principalmente Kasarova, poderiam ter obedecido muito mais o seu comando interno de grande atriz-cantora, não fosse a interferência constante de idéias externas, nem sempre condizentes com a alma da obra.

O desejo incontrolável de diretores cênicos , cenógrafos e figurinistas , de alterarem o visual das histórias contadas nos libretos, empobrecem a interpretação dos cantores.

## Entrevistado 6 – Pesquisador na área de ópera

Cara Carla,

Procurei, ao responder as perguntas, fixar-me muito mais no canto (áudio) do que na imagem, na representação. As respostas são formuladas, portanto, com base na interpretação vocal, desconsiderando a encenação e a movimentação em palco.

### Questões

1) Você consegue perceber mudanças no estado emocional da personagem durante o decorrer da ária? Em caso negativo, justifique sua resposta. Em caso positivo responda à questão 2.

Sim

Não

### Justificativa:

2) Você diria que a personagem passa por quais estados emocionais – raiva, medo, afabilidade, felicidade ou tristeza – na gravação 1, na 2 e na 3?

### Resposta:

GRAVAÇÃO 1:

Seção 1 - Surpresa, seguida de frustração e tristeza

Seção 2 - Tristeza

Seção 3 - Determinação

GRAVAÇÃO 2:

Seção 1 - Frustração e tristeza

Seção 2 - Esperança e tristeza mescladas

Seção 3 - Alegria

GRAVAÇÃO 3:

Seção 1 - Indignação inicial seguida de tristeza

Seção 2 - Tristeza

Seção 3 - Determinação e raiva.

3) Você consegue identificar diferenças de cunho expressivo (mudança de timbre, de intensidade vocal, de andamento e de articulação) entre as gravações 1, 2 e 3? Justifique sua resposta.

( X ) Sim

( ) Não

**Justificativa:** A começar pela duração das peças. Incluindo a introdução orquestral, as duas primeiras são relativamente próximas (6'44" e 6'51"); a terceira, de andamento mais lento, mais solene, tem 7'21". Além das diferenças mencionadas na questão 2 e das repetições do "Parto parto" mencionadas na questão seguinte, algumas observações:

- a) O início da seção 2: nas versões 1 e 2, Kasarova canta a palavra "Parto" com a voz extremamente clara, quase com timbre de soprano, o que não é tão pronunciado na terceira, embora a produção da voz continue clara. Na primeira versão o ataque é incerto, tive a impressão de indecisão do personagem, mas pode ser uma falha técnica; na segunda, o "parto" é decidido, e na terceira, o "parto" é mais doce, como se o personagem estivesse conformado, sem escapatória.
- b) Continuando a seção 2: na primeira versão, Kasarova vai escurecendo gradativamente cada sílaba de "ma-tu-ben-mio" degrau a degrau; já nas versões 2 e 3, a voz já se escurece a partir da sílaba "ma" e permanece assim até o final da frase. A grande diferença, nessa frase, está na versão 3: enquanto nas 1 e 2 "ma-tu-ben-mio" é nitidamente "staccato", na terceira versão a cantora opta por fazer a frase com "legato". Gosto mais da terceira versão, embora todas sejam válidas.
- c) Na seção 3: A coloratura é bastante diferente em cada uma das três versões. Na gravação 1, parece um mero exercício técnico imperfeito, com agudos estridentes que incomodam; o teatro aí fica completamente abandonado, nenhuma emoção do personagem se reflete. A segunda gravação tem a melhor



das coloraturas, voz mais leve, mais clara, com andamento mais veloz, cantada com extrema segurança e transmitindo uma sensação de alegria. Na terceira, a voz é mais escura, o andamento um pouco mais lento, a sensação é de determinação. Interessante notar como em cada uma das três gravações, o grave extremo (que nota é?) sobre a palavra “beltà” é diferente das outras duas. A última me parece mais atenuada.

- d) Um pequeno detalhe que me chamou muito a atenção – e que mostra como a Kasarova refinou o personagem nesses três anos que separam a primeira da terceira versão – acontece na terceira gravação da seção 2 (na passagem do quarto para o quinto verso do poema da seção 2), quando Sesto termina de cantar “Quel che vorrai farò, **si**”. Na terceira versão, logo após a palavra “si”, Kasarova introduz uma pausa dramática de efeito extraordinário, que melhora muito a interpretação quando comparada com as anteriores. Na primeira, passa batido, o “si” é legato ao “sarò” do verso seguinte, completamente burocrático; na segunda, apenas uma paradinha mínima para respirar.

4) Comparando as gravações da seção 1, você percebe mudança no ataque de nota na repetição da palavra ‘parto’? Em caso afirmativo, essa diferença no ataque da nota gera a impressão de qual (ou quais) emoções básicas?

Sim

Não

**Resposta:** Na primeira e na segunda, não há variação (embora sejam versões diferentes entre si, na segunda Kasarova aspira um pouco o “a”); na terceira versão a variação é nítida, a repetição de “parto” é feita com voz mais escura e com volume maior do que na primeira vez, passando uma ideia de decisão. Teatralmente é a melhor resolvida das três versões.

5). Comparando as gravações da seção 1, você percebe mudanças de dinâmica (variação de intensidade sonora), especialmente no final da seção? Em caso afirmativo, essa mudança gera a impressão de qual (ou quais) emoções básicas

Sim

( ) Não

**Resposta:** Sua pergunta se refere principalmente à frase “Quel che vorrai farò”, cantada duas vezes. Nas três gravações, a sensação geral transmitida pela intérprete é de tristeza do personagem, completamente subjugado, ao constatar sua incapacidade de reagir. Mas são três tristezas diferentes, ou três gradações diferentes de tristeza que refletem a crescente familiarização da intérprete com o papel, o amadurecimento da visão de Kasarova sobre Sesto. Na primeira gravação, quase não há variação de cor entre o primeiro “Quel che vorrai farò” e o segundo. A diferença fica restrita à primeira sílaba “rrai” (do “vorrai” da primeira frase), que é um belo grave de peito. Na segunda gravação, este grave quase não se nota, mas há uma diferença nítida entre o primeiro “Quel che vorrai farò”, de cor escura com algumas notas mais agudas, e o segundo, mais claro, mais agudo, “alleggerito”. A terceira gravação - na minha opinião a melhor das três -, mais lenta e majestosa, tem a primeira frase toda escura, solene, bela, apoiada no peito, criando um grande contraste com a segunda “Quel che vorrai farò” aguda e clara. Essa interpretação tem uma filigrana não existente nas demais: o contraste entre a primeira frase e a repetição me passa uma sensação de que Sesto, além da tristeza, constata sua fatal incapacidade de reagir, dominado como está pelo amor de Vitellia, que o faz concordar com o assassinato.

6). Comparando as gravações da seção 2, você consegue perceber mudanças na articulação (mais legato ou menos legato)? Em caso afirmativo, essa diferença gera a impressão de qual (ou quais) emoções básicas?

( X ) Sim

(...) Não

**Resposta:** As diferenças “staccato/legato” mais significativas são as do primeiro verso da seção 2 foram comentadas no item b da resposta à questão 3. A minha preferida, como disse, é a terceira gravação, onde tanto a ênfase no legato de ““ma tu ben mio” quanto a pausa após o “sì” mais adiante (comentada no item d da questão 3) trazem, com muita sutileza, a sensação de tristeza, comum às três gravações, mas aqui enfatizada pela compreensão, por parte do personagem, da inexorabilidade do destino, da impossibilidade de uma via alternativa. Se puder arriscar um palpite, diria que, ao

contrário das duas primeiras gravações, nesta terceira Kasarova deixa o personagem aflorar em sua plenitude, vencendo a intérprete preocupada com a técnica, faz, enfim, teatro de alta qualidade com a voz.

7). Comparando todas as gravações da seção 2, você consegue perceber uso de algum recurso extra- vocal (aspiração, soluço ou outro) em alguma delas? Se sim, responda as questões 8 e 9.

(....) Sim

( X) Não

8). Em qual gravação da seção 2 você identificou o uso de recursos extra-vocais?

(....) Gravação 1

(....) Gravação 2

(....) Gravação 3

9). Na sua opinião, qual foi esse recurso e que impressão o uso deste passou a você quanto ao estado emocional da personagem?

**Resposta:**

10) Comparando a execução da palavra 'sí', presente na seção 2 das gravações 1, 2 e 3, você consegue perceber alguma diferença de dinâmica (nível de intensidade sonora) e de ataque de nota? Em caso afirmativo, responda as questões 11 e 12.

(..X.) Sim

(....) Não

11) Você considera que esta alteração pode estar relacionada a alguma diferença de expressão entre as três execuções? A personagem parece estar transmitindo que tipo de estado emocional? Justifique sua resposta.

Sim

Não

**Justificativa:** Creio já ter respondido à essa pergunta no item d) da resposta à questão 3.

12) Na última seção (seção 3), você acha que a maneira como Mozart tratou a relação texto/música pode indicar alguma mudança no estado emocional da personagem? Justifique sua resposta.

Sim

Não

**Justificativa:** Claro! Mozart, que era um bom compositor de óperas, fez o que todo o bom compositor de óperas deve fazer - parece evidente, mas nem sempre acontece –, ou seja, interpretar musicalmente o texto. Não podemos nos esquecer que o compositor trabalha sobre um **texto já existente**, não o contrário. Portanto ele deve - como Mozart fez aqui – associar sua música à ideia emanada dos versos. Nessa seção 3, o andamento adotado, um “allegro agitato” contrastando, com o “adagio” da seção anterior, nos avisa que o estado de espírito de Sesto mudou. A seção 3 é, na verdade, uma antepassada da cabaletta, aquela parte final da futura *scena tripartita* onde o personagem, após cantar sua ária, tomará finalmente sua decisão. É o que Sesto faz aqui, na seção 3, com vocalidade decidida e instrumentação instigante: com determinação (principalmente na terceira gravação, motivado por um pouco de raiva), o personagem não tem nenhuma dúvida ou hesitação: “a vendicarti io volo”.

13) Você acha que o aspecto visual das gravações (movimentações corporais e faciais das personagens em cena – Vitelia e Sesto) influenciaram no seu julgamento sobre os estados emocionais das intérpretes? Justifique sua resposta.

Sim

( X )Não

**Justificativa:** Como já havia escrito no começo, procurei apenas ouvir as gravações sem ver as imagens.

14) Por favor, deixe aqui seus comentários complementares

### Entrevistado 7 – Pesquisador na área de ópera

1) Você consegue perceber mudanças no estado emocional da personagem durante o decorrer da ária? Em caso negativo, justifique sua resposta. Em caso positivo responda à questão 2.

Sim

Não

#### Justificativa:

2) Você diria que a personagem passa por quais estados emocionais – raiva, medo, afabilidade, felicidade ou tristeza – na gravação 1, na 2 e na 3?

#### Resposta:

1. Triste afabilidade e felicidade.

2. Tristeza, medo e felicidade.

3. Tristeza, raiva e felicidade.

3) Você consegue identificar diferenças de cunho expressivo (mudança de timbre, de intensidade vocal, de andamento e de articulação) entre as gravações 1, 2 e 3? Justifique sua resposta.

Sim

Não

#### Justificativa:

1. Grande nobreza no sentir. Amor etéreo. Dinâmica acentuada.

2. Mais vocal, franco, viril.

3. Resignado e heroico.

4) Comparando as gravações da seção 1, você percebe mudança no ataque de nota na repetição da palavra ‘parto’? Em caso afirmativo, essa diferença no ataque da nota gera a impressão de qual (ou quais) emoções básicas?

Sim

Não

**Resposta:**

1. Não há grande mudança.
2. Não há grande mudança.
3. Bem diferentes. O primeiro resignado (triste e afável) e o segundo decidido ( raiva e felicidade).

5) Comparando as gravações da seção 1, você percebe mudanças de dinâmica (variação de intensidade sonora), especialmente no final da seção? Em caso afirmativo, essa mudança gera a impressão de qual (ou quais) emoções básicas

Sim

Não

**Resposta:**

1. Raiva( ímpeto, coragem). Felicidade.
2. Tristeza e felicidade.
3. Afabilidade e felicidade.

6) Comparando as gravações da seção 2, você consegue perceber mudanças na articulação (mais legato ou menos legato)? Em caso afirmativo, essa diferença gera a impressão de qual (ou quais) emoções básicas?

Sim

Não

**Resposta:**

1. Legato. Ternura, amor e resignação ( afabilidade e felicidade).
2. Mais vocal, viril, menos legato. Felicidade e raiva ( ímpeto).
3. Afabilidade ( mais para submissão). Lento, mais triste.

7) Comparando todas as gravações da seção 2, você consegue perceber uso de algum recurso extra- vocal (aspiração, soluço ou outro) em alguma delas? Se sim, responda as questões 8 e 9.

Sim

Não

8) Em qual gravação da seção 2 você identificou o uso de recursos extra-vocais?

Gravação 1

(x) Gravação 2

(x) Gravação 3

9) Na sua opinião, qual foi esse recurso e que impressão o uso deste passou a você quanto ao estado emocional da personagem?

**Resposta:**

1. Um acento na primeira vez da palavra *que*, mais próximo da fala. Afirmação comovida. Acento na palavra *vorrei* (3º sistema, 4º compasso). Comoção.

2. Acento no *ma*, de *ma tu ben mio*. Sofrimento.

3. Algumas notas decidas, ou subidas da região do peito, dão dramaticidade ao texto.

10) Comparando a execução da palavra 'sí', presente na seção 2 das gravações 1, 2 e 3, você consegue perceber alguma diferença de dinâmica (nível de intensidade sonora) e de ataque de nota? Em caso afirmativo, responda as questões 11 e 12.

(x) Sim

(...) Não

11) Você considera que esta alteração pode estar relacionada a alguma diferença de expressão entre as três execuções? A personagem parece estar transmitindo que tipo de estado emocional? Justifique sua resposta.

( x) Sim

( ) Não

**Justificativa:**

1. Menos expressiva. Não altera. Afirmação.

2. Interno. Afirmação dramática. Sofrimento.

3. Intenso. Visceral. Sanguíneo.

12) Na última seção (seção 3), você acha que a maneira como Mozart tratou a relação texto/música pode indicar alguma mudança no estado emocional da personagem? Justifique sua resposta.

(x) Sim

( ) Não



**Justificativa:**

A decisão está tomada, e o regozijo pelo premio se dá na coloratura.

13) Você acha que o aspecto visual das gravações (movimentações corporais e faciais das personagens em cena – Vitelia e Sesto) influenciaram no seu julgamento sobre os estados emocionais das intérpretes? Justifique sua resposta.

Sim

Não

**Justificativa:**

Fiz o processo inverso. Primeiro vi o vídeo, e depois ouvi apenas a música.

Evidentemente o figurino, a atitude e expressão definiram a interpretação.

Extremamente sóbria e profunda na primeira versão. A melhor para mim.

Despojada e viril na segunda.

Sofisticada, alternando emoções- medo, altruísmo e feminilidade- na terceira.

14) Por favor, deixe aqui seus comentários complementares

[Editado]