

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

**MARCELO FARALDO RECKI**

**REGÊNCIA: UMA QUESTÃO DE DIREÇÃO**  
A Comunicação em Corais e Grupos Vocais

São Paulo  
2021

Marcelo Faraldo Recski

REGÊNCIA: UMA QUESTÃO DE DIREÇÃO  
A Comunicação em Corais e Grupos Vocais

**Versão Corrigida**

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Processos de Criação Musical

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos

São Paulo  
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

RECKSKI, MARCELO FARALDO  
REGÊNCIA: UMA QUESTÃO DE DIREÇÃO: A Comunicação em  
Corais e Grupos Vocais / MARCELO FARALDO RECKSKI;  
orientador, Marco Antonio da Silva Ramos. - São Paulo,  
2021.  
100 p.: il. + pen drive.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em  
Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de  
São Paulo.  
Bibliografia  
Versão corrigida

1. Canto Coral e Grupo Vocal. 2. Gesto da Regência .  
3. Comunicação entre músicos. 4. Liderança na performance  
musical. 5. Comunicação não-verbal. I. da Silva Ramos,  
Marco Antonio. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

---

Nome: RECSKI, Marcelo Faraldo.

Título: Regência: uma questão de direção – A comunicação em corais e grupos vocais

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Processos de Criação Musical

Aprovada em: 28 de maio de 2021.

#### BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. MARCO ANTONIO DA SILVA RAMOS

Instituição: USP

Julgamento: Aprovado

Profa. Dra. JANE BORGES DE OLIVEIRA SANTOS

Instituição: UFSCar

Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. ANSELMO MANCINI DO NASCIMENTO

Instituição: Pesquisador

Julgamento: Aprovado

## AGRADECIMENTOS

- À pessoa que me incentivou e ajudou em TODOS os sentidos a tornar possível este trabalho! Minha companheira de caminhada de todas as horas, minutos e segundos: OBRIGADO QUERIDA CECÍLIA BUSATO!
- À pessoa que me colocou no mundo e na música: minha querida mãe, JUDITH FARALDO RECKSI. Junto a ela, agradeço também ao meu pai, que já está em outra dimensão, Miguel Recski, sua mãe – minha avó Katarina Recski e ao meu irmão Reinaldo Faraldo Recski, minha cunhada Jane Tavano Recski e sobrinhos queridos, Kauê, Kamila, Kaique e Kaio.
- Agradeço ao meu querido orientador, Professor Dr. Marco Antonio da Silva Ramos por estar SEMPRE presente em minha caminhada musical desde a graduação e agora, mais do que nunca!
- À professora Dra. Susana Cecília Igayara pelos valiosos cursos de antes e durante o mestrado e pelas importantíssimas indicações de textos e livros.
- Aos Professores Dr. Edelton Gloeden e Dr. Paulo Frederico de Andrade Teixeira pelos importantes caminhos apontados na qualificação.
- Aos colegas Munir Sabag e Walter Pellici Rodrigues pela ajuda em textos e proveitosas conversas técnicas.
- Pela ajuda no inglês agradeço a Silvia Navas e Fabíola Kiforencio e Luís Eduardo Stancato de Souza, e, na edição do último vídeo ao sobrinho ‘postiço’ Lucas Feitosa.
- Agradeço a TODOS os queridos cantores dos meus corais e grupos vocais de toda a minha vida de músico, pelo imensurável aprendizado!

## RESUMO

RECSKI, Marcelo Faraldo - **Regência: uma Questão de Direção – A Comunicação em Corais e Grupos Vocais**. 2021 Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Este trabalho tem como objetivo geral investigar, analisar e comparar os diferentes processos de direção musical em Corais e Grupos Vocais, a partir do estudo do fenômeno da comunicação que ocorre entre seus membros e da observação dos trabalhos de seus respectivos líderes. O objetivo específico é identificar diferenças e semelhanças nos procedimentos utilizados para que a melhor performance possível seja alcançada, além de refletir sobre questões envolvidas nas práticas interpretativas. Os referenciais teóricos para a pesquisa foram levantados em diferentes áreas, tais como Comunicação, Neurociência, Psicologia, Educação Física, Musicologia, Musicoterapia, Performance Musical e Regência, sendo ilustrada com vídeos, colecionando uma amostra de imagens que exemplifica alguns procedimentos de comunicações que geram soluções para eventuais problemas musicais na *performance*. O primeiro capítulo trata de discutir o fenômeno da Comunicação Humana (verbal e não-verbal) e o processo de empatia entre duas ou mais pessoas. Já no segundo, a Comunicação aproxima-se da Música e da performance musical em si, através do estudo da relação entre gestos físico e musical e dos trabalhos de regentes nos corais e de diretores musicais/cantores em *ensembles* vocais, focando nos diferentes tipos de direção musical sob o prisma da comunicação e da liderança. O terceiro capítulo é composto de exemplos em vídeos comentados e devidamente analisados, exemplificando casos específicos. O trabalho se encerra com considerações a respeito da experiência comunicacional em grupos musicais, além de refletir sobre a sua importância no desenvolvimento e na ampliação da consciência musical, tanto no âmbito individual quanto no coletivo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Canto Coral e Grupo Vocal; Gesto da regência; Comunicação entre músicos; Liderança na performance musical; Comunicação não-verbal.

## ABSTRACT

RECSKI, Marcelo Faraldo - **Conducting: a Direction Matter - The Communication in Choirs and Vocal Groups**. 2021. Dissertation (Master's Degree) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.

The general objective of this work is to investigate, analyse and compare the different processes of musical direction in choirs and vocal groups, based on the study of the communication phenomenon that occurs among their members and on observing their respective leaders' work. The specific objective is to identify differences and similarities among the procedures used looking for achieving the best as possible performance, besides reflecting on issues involved in the interpretative practices. The theoretical references for the research were surveyed in different areas, such as Communication, Neuroscience, Psychology, Physical Education, Musicology, Music Therapy, Music Performance, and Conducting. These references are illustrated with videos, collecting a sample of images that brings examples of some communication procedures that generate solutions for eventual musical troubles in the performance. The first chapter discusses the phenomenon of human communication (verbal and non-verbal) and the process of empathy between two or more people. In the second chapter, communication approaches music and musical performance itself, through the study of the relationship between physical and musical gestures, the study of the work of conductors in choirs, and of musical directors-singers in vocal ensembles, focusing on the different types of musical direction from the perspective of communication and leadership. The third chapter is composed of commented and analysed specific video examples. The work ends with considerations about the communicational experience in musical groups and reflects about its importance in the development and expansion of musical consciousness, both individually and collectively.

**Keywords:** Choral singing and Vocal Group; Conducting gesture; Communication among musicians; Leadership in musical performance; Nonverbal communication.

## LISTA DE FIGURAS:

Figura 1:

Diagrama que relaciona movimento, técnica e gesto corporal - In (MADEIRA e SCARDUELLI, 2014, p.16) ..... 30

Figura 2:

Ilustração de Gaffurio, *Practica musice* (Milão: Ioannes Petrus Lômatio, 1496), fol. A1r. – In (DEFORD, 2015, p.55) ..... 45

Figura 3:

Esquema da peça *Immortal Bach* de Knut Nystedt (print de <https://www.youtube.com/watch?v=foyQDp74vNY>) ..... 66

## LISTA DE FOTOS dos VÍDEOS conforme denominação nos exemplos:

**Foto 1:** (referente ao *Vídeo 1*) - Take 6 - Master Class - video short!!

**Foto 2:** (referente ao *Vídeo 2*) - Bunt sind schon die Wälder - Deutsches Volkslied

**Foto 3:** (referente ao *Vídeo 3*) – Vocal group practice: chords

**Foto 4:** (referente ao *Vídeo 4*) - Accent – Twilight (Rehearsal)

**Foto 5:** (referente ao *Vídeo 5*) - *Immortal Bach* – Maria Magdalena Chamber Choir

**Foto 6:** (referente ao *Vídeo 6*) - *Immortal Bach* - Princeton University Glee Club

**Foto 7:** (referente ao *Vídeo 7*) - The Hilliard Ensemble: The A Capella group who revived "old music" (Whenever Angels Sing, 2003)

**Foto 8:** (referente ao *Vídeo 8*) A Quiet Place – Take 6 live at LMU..

**Foto 9:** (referente ao *Vídeo 9*) - Canto Ma Non Presto - Brasil Vocal 2012 - Lamento Sertanejo.

**Foto 10:** (referente ao *Vídeo 10*) - Oklahoma State

## LISTA DE ABREVIATURAS:

CNV – Comunicação não-verbal

CV – Comunicação verbal

NV – Não-verbal

‘ - minuto

“ – segundo

Tpt – trompete

Tpts - trompetes

## SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO.....	1
<b>CAPÍTULO 1 A COMUNICAÇÃO</b>	
<b>1. Conceito / Revisão Bibliográfica.....</b>	<b>4</b>
1.1 A Comunicação Não-Verbal .....	4
1.2 A Comunicação Humana: a inclusão da Linguagem Verbal.....	6
1.3 O Processo da Comunicação Humana.....	8
1.3.1 A Empatia .....	10
1.3.1.1 Os Neurônios-Espelho .....	11
1.3.1.2 A Mímica Motora .....	13
1.3.1.3 A Teoria da Percepção-Ação .....	15
1.3.1.4 As Influências na Interação Empática .....	16
<b>CAPÍTULO 2 A COMUNICAÇÃO NA PERFORMANCE MUSICAL</b>	
<b>2. A Comunicação e a Música .....</b>	<b>20</b>
2.1 O Gesto .....	24
2.1.1 O Gesto Físico .....	24
2.1.2 O Gesto Musical .....	26
2.2 A Comunicação na Regência Coral .....	32
2.2.1 A Regência Coral e a Comunicação Não Verbal: uma Íntima Relação .....	32
2.2.2 A Regência Coral e a Comunicação Verbal: um Importante Auxílio ...	38
2.3 A Comunicação em Grupos Vocais .....	41
2.3.1 A Performance num grupo de solistas .....	44
2.3.1.1 Comunicação Visual e Comunicação Aural .....	48
2.3.1.2 Energia .....	50
2.3.1.3 Liderança num Conjunto Musical .....	52
<b>CAPÍTULO 3 OS EXEMPLOS</b>	
<b>3. Critérios para a Seleção dos Vídeos .....</b>	<b>56</b>
3.1 Soluções utilizando Comunicação Visual .....	58
3.1.1 Vídeo 1 - Ajustando a precisão da letra ‘K’ com regência .....	58
3.1.2 Vídeo 2 - Utilizando regência num grupo vocal .....	59
3.1.2.1 Vídeo 3 - Ajustando acordes .....	62
3.1.2.2 Vídeo 4 - Ajustando nuances .....	64
3.1.3 Vídeo 5 – Regência compartilhada .....	65

3.1.3.1 Vídeo 6 – Regência não-compartilhada .....	68
3.2 Soluções utilizando Comunicação Aural .....	69
3.2.1 Vídeo 7 - Cantar em círculo virado para fora .....	69
3.2.1.2 Vídeo 8 – Comparando a performance .....	72
3.2.2 Vídeo 9 – Cantando com microfone numa cena .....	75
3.3 Soluções Aurais e Visuais: utilizando coordenação externa .....	79
3.3.1 Vídeo 10 – Liderança musical coordenada .....	79
<b>4. Considerações Finais .....</b>	<b>90</b>
<b>5. Referências Bibliográficas .....</b>	<b>92</b>

***“Só quem ama, canta!” (Josef Pieper)***

## INTRODUÇÃO

O processo de comunicação que ocorre nos conjuntos musicais durante a *performance*, sempre ocupou grande parte da nossa experiência de regente de coros, de diretor musical e cantor integrante de *ensembles* vocais e de observador de trabalhos de outros grupos de músicos. Como regente, executar o gesto certo para transmitir eficientemente cada informação musical, além de escolher as palavras corretas para se dirigir aos cantores, instrumentistas e público é, para nós, a essência do ato de reger. Ao integrar um grupo vocal, um dos mais importantes aspectos dessa atividade é encontrar a maneira mais adequada de se comunicar com os colegas cantores sem a regência tradicional, através de sinais tanto visuais quanto sonoros. E, enfim, observar como acontece essa troca de informações entre os membros de outros grupos, em ensaios e concertos, sempre nos foi muito interessante, além de ser uma ferramenta didática importante quando nossa função é orientar. Tanto a vivência quanto a observação são meios eficientes de constante aprendizado.

Geralmente, nos trabalhos musicais, cada problema a se resolver tem alguma relação com a boa ou a má comunicação entre os membros do grupo ou entre eles e seu líder, seja na área dos relacionamentos pessoais, seja no âmbito da *performance* em si. Focando apenas neste último, podemos dizer que um ensaio pode ser entendido como combinar comunicações para a melhor execução musical possível, através de repetições sucessivas da *performance*, até que se chegue a um consenso sonoro sobre o gesto musical guiado e/ou reforçado pelo gesto físico. A apresentação seria o resultado de todo o processo, sendo este o verdadeiro responsável pela ampliação da consciência musical dos que o experimentam. Podemos dizer que o possível desenvolvimento individual e coletivo obtido através da experiência comunicacional entre os membros de um grupo musical é o que mais motiva esta dissertação.

Além do interesse performático-educacional, outro fator que nos fez escolher esse tema foi a escassez de material em nossa língua: a comunicação entre músicos é pouco explorada em trabalhos acadêmicos em português, principalmente em relação aos grupos vocais. O assunto é um pouco mais abordado quando se trata de textos relacionados à regência, porém com ênfase mais voltada à técnica de gestual. Nos estudos relacionados à prática instrumental, a comunicação entre músicos aparece com maior frequência.

Por outro lado, há um bom número de trabalhos – inclusive brasileiros – sobre comunicação, notadamente a não-verbal, em áreas como Educação Física, Marketing, Psicologia, Medicina, Musicoterapia, entre outras. Aparentemente, o interesse vem aumentando consideravelmente:

O reconhecimento da existência e da importância de um modo não-verbal expresso através do corpo e do movimento do ser humano, ao lado do verbal, é de capital importância para profissionais que interagem com pessoas no seu dia a dia, principalmente para aqueles cuja ação está mais diretamente relacionada ao corpo e ao movimento como os psicólogos, médicos e os profissionais de Educação Física. (...) estudos e pesquisas desenvolvidos por estudiosos de diferentes áreas colocam em evidência a importância e o interesse com que a expressividade humana vem sendo estudada. (...) Fica então evidente que, conhecimentos teóricos sobre a comunicação não-verbal, bem como a habilidade de emitir ou receber sinais não-verbais podem estar intimamente relacionados à atuação profissional do indivíduo na sociedade em determinadas profissões, os sinais não-verbais assumem relevância, na medida em que contribuem para uma maior percepção da outra pessoa (...) (MESQUITA, 1997, p.160-162).

Fica claro que a atividade do profissional em música, principalmente os que lidam diretamente com a *performance*, está intimamente relacionada à habilidade de emitir e receber sinais não-verbais para contribuir para uma maior percepção, não só da outra pessoa, mas de grupos de pessoas que fazem música juntos. Mesquita afirma que “estas habilidades (de emitir ou receber sinais não-verbais) associadas ao conhecimento de assuntos da área de comunicação não-verbal são importantes para o desenvolvimento da competência social dos indivíduos, quer na sua atuação profissional, quer na sua vida diária” (MESQUITA, 1997, p. 160).

O foco deste estudo está nos procedimentos de comunicação entre músicos, mais especificamente, os cantores de pequenos grupos vocais, que trocam informações musicais entre si sem a regência tradicional, comparando-os aos procedimentos de comunicação utilizados pelo regente coral.

Pareceu-nos pertinente, então, contribuir com esta pesquisa, aproximando o conhecimento de outras áreas à nossa, eventualmente possibilitando uma ampliação da consciência de nós músicos.

Vale acrescentar neste momento, que a denominação ‘*grupo vocal*’ - que será usada em toda esta dissertação – pode eventualmente causar alguma confusão ao leitor, pois, no escopo do canto em conjunto, pode se referir a formações que abrangem de duetos a grandes corais. No passado, um pequeno grupo de cantores, muito populares

nos principais meios de comunicação da época, era chamado de ‘*conjunto vocal*’ no Brasil, numa denominação até mais adequada no nosso entender. Embora ainda possamos usá-la, o termo ‘*grupo vocal*’, ao longo das últimas décadas, foi tomando espaço até se tornar o mais usado ao se referir a esses mesmos conjuntos. Posto isto, para evitar dúvidas, neste estudo, a denominação ‘*grupo vocal*’ sempre se referirá a *ensembles* de até oito cantores, com e sem acompanhamento instrumental, com e sem o uso de microfones, executando qualquer repertório.

O primeiro capítulo é dedicado à conceituação e descrição do processo da comunicação, da animal (não-verbal) para a humana (verbal e não-verbal) e, dentro desta, sobre empatia, revisando a literatura sempre do geral para o específico.

No capítulo seguinte, aproximaremos a Comunicação à Música, ponderando se esta comunica ou não, falando sobre o gesto musical e físico e, em seguida, toda a teoria explanada anteriormente será relacionada especificamente às atividades da Regência Coral e dos Grupos Vocais.

O terceiro capítulo, mostra exemplos da Comunicação Verbal (CV) e da Comunicação Não-Verbal (CNV) em ensaios e performances, usando vídeos da internet<sup>1</sup>, com descrição detalhada, comentários e, quando necessário, partituras.

Por fim concluímos, deixando sugestão para futuros trabalhos.

Delimitamos esta pesquisa no âmbito dos Corais e Grupos Vocais por serem, pela nossa experiência, mais familiares, embora outras formações sejam também citadas. Por esse motivo, imaginamos que este trabalho também possa servir de referência não só para regentes de corais e integrantes de conjuntos vocais, mas também para regentes de outras formações, incluindo orquestrais, além de professores e praticantes de música de câmara. Enfim, um trabalho dedicado a músicos que atuam em conjunto em qualquer estilo musical.

---

<sup>1</sup> Esta dissertação foi escrita nos anos de 2020 e 2021 - marcados pela pandemia de COVID-19. Isso causou distanciamento social em todo o mundo, impossibilitando a ocorrência de ensaios presenciais de grupos de cantores. Conseqüentemente, nossa participação como observador ou integrante nesses grupos - planejada desde o início do mestrado e que serviria como fonte de informações para a redação deste texto - não pôde acontecer. Por isso, optamos por usar somente **vídeos públicos** (livres de direitos autorais) especialmente escolhidos para ilustrar este trabalho, acreditando que a finalidade de exemplificar cada caso foi plenamente cumprida. Esses vídeos ainda estão disponíveis na internet, mas, como garantia, foram também baixados de lá e guardados em arquivos que serão disponibilizados juntamente com este texto.

# CAPÍTULO 1: A COMUNICAÇÃO

## 1. Conceituação / Revisão Bibliográfica

### 1.1 A Comunicação Não-Verbal

É grande a abrangência e complexidade da área das comunicações não-verbais. Ela constitui um vasto campo de investigação que contempla não só o aspecto da comunicação em si, mas também o aspecto do conjunto de meios não-verbais que os indivíduos vivos utilizam para se comunicarem.

Na definição constante no dicionário Aurélio, comunicação não-verbal é a “comunicação baseada em sistemas de significação independentes da linguagem falada, como a mímica, a pictografia, a música, etc.” (Ferreira, 1999). Rector & Trinta (1995), afirmam que alguns autores não concordam com o termo não-verbal justamente pela oposição que faz ao componente verbal da comunicação humana e por ser muito abrangente. Outros estudiosos “utilizam o termo integração coletiva cara a cara ou ainda consideram a comunicação não-verbal como atividade expressiva aquém das palavras” (MESQUITA, 1997, p.158). Em nossa pesquisa constatamos que o termo mais utilizado é Comunicação Não-Verbal (CNV), razão pela qual será adotado por nós neste trabalho.

Kendon<sup>2</sup> (1981, apud RECTOR, 1975, p. 31), afirma que o termo CNV é “usado para denominar todos os modos pelos quais a comunicação se efetua entre pessoas, quando em presença umas das outras, por outros meios que não palavras.” Para Love<sup>3</sup> (1993 apud FUELBERT, 2003, p.12), ela engloba “gestos, movimentos corporais, uso de espaço interpessoal, expressões faciais, toque, postura, olhar, contato visual, para-linguagem, além da aparência física e hábitos pessoais”.

Corraze (1982), afirma que a comunicação não-verbal é um dos meios de transmitir informação, se referindo a este tipo de comunicação no plural: “as comunicações não-verbais são definidas como os diferentes meios existentes de comunicação entre seres vivos que não utilizam a linguagem escrita, falada ou seus

---

<sup>2</sup> KENDON, A. **Nonverbal communication, interaction and gesture**. The Hague, Mouton, 1981

<sup>3</sup> LOVE, E. B. **The development and preliminary construct validity of a screening measure of nonverbal communication: the emory dyssemia inventory**. 1992. Tese (Doutorado) - Emory University, Atlanta, 1992 apud FUELBERT, R. J. V. **The effect of conducting gesture on singers's perceptions of inappropriate vocal tension**. International Journal of Research in Choral Singing, [s.l.], v. 1, n. 1, p. 13-21, 2003

derivados não-sonoros (linguagem dos surdos-mudos, por exemplo).” Como explica Mesquita na sequência de seu artigo, o conceito de Corraze:

evidencia um extenso campo de comunicações, pois este não se restringe apenas à espécie humana. A dança das abelhas, o ruído dos golfinhos, a expressividade das artes: Dança, Música, Teatro, Pintura, Escultura etc., são também consideradas como formas de comunicação não-verbal (MESQUITA, 1997, p. 158).

Fica evidente que é preciso restringir a abrangência desse conceito dentro deste estudo, considerando somente a comunicação que ocorre entre os humanos. Porém, vale lembrar a afirmação de Buysens de que a ideia de uma pretensa linguagem natural através da qual pode-se identificar o estado psicológico de um indivíduo segundo as manifestações desse estado, foi originada pela questão de que a interpretação desses determinados comportamentos “tanto de homens quanto dos animais podem estar associados a estados psicológicos de um modo suficientemente natural ou regular para que o fato sensível – gesto, mímica, atitude – permita à testemunha reconhecer aí a manifestação de um estado psicológico” (BUYSENS, 1972, p.28).

O psicólogo José Ângelo Gaiarsa (2003), falando sobre a diferença entre os trabalhos de Sigmund Freud e Reich (seu discípulo dissidente), afirma que “Freud limitava-se a ouvir e interpretar a comunicação verbal, ao passo que Reich passou a ver e a interpretar a comunicação não-verbal.” Wilhelm Reich, explica Gaiarsa, foi o primeiro a observar visualmente seus pacientes, aumentando muito a quantidade e qualidade de informações sobre eles. O usual até então era o psicanalista se limitar a ouvir os relatos do paciente deitado no divã e fora do campo visual do terapeuta (GAIARSA, 2003).

De fato, Davis (1979) comenta que os cientistas começaram a se interessar mais pela CNV no começo do século XX, provavelmente influenciados pelo estudo de Charles Darwin, “The expression of emotion in the man and animal”, publicado em 1872. Davis explica que:

a espécie humana, antes da evolução da linguagem, comunicava-se através de seus corpos, gestos e grunhidos, que eram os meios de que dispunham para a compreensão mútua, ou seja, a comunicação efetuava-se através de canais não-verbais. A espécie humana, como decorrência de seu processo evolutivo, elaborou e dominou códigos, articulados entre si, que foram e são utilizados tanto para a comunicação oral quanto para a escrita (Davis, 1979, *apud* Mesquita<sup>4</sup>, 1997).

---

<sup>4</sup> DAVIS, F. **A comunicação não-verbal**. (trad. Antonio Dimas), São Paulo, Summus, 1979.

Corroborando e complementando a afirmação de Davis, Covre e Zanini (2014) citam outros autores para descrever o mesmo processo:

Acredita-se que os grunhidos produzidos pelos homens primitivos a partir de seus reflexos a sensações e estados de ânimos teriam dado origem à comunicação, juntamente com a imitação das diversas manifestações da natureza e de gestos e sons de animais. Assim, um complexo processo de evolução da comunicação em suas formas oral, escrita e gestual foi desenvolvido e, a partir da década de 70, com o entendimento sobre o “homem social”, a comunicação passou a ser tratada como o grande diferencial do humano (Bordenave, 2006, p.5), podendo ser definida como a habilidade de transmitir informação, relatar sentimentos, desejos, experiências, conhecimentos por meio de símbolos sonoros, iconográficos e gestuais (Nicolosi et al, 1996, apud Carlino, 2012; in COVRE & ZANINI<sup>5</sup>, 2014).

## 1.2 A Comunicação Humana: a inclusão da Linguagem Verbal

Para Langer (1971), “na sociedade atual a comunicação humana se processa através de dois níveis: o verbal e o não-verbal. A comunicação verbal é a forma discursiva, falada ou escrita, na qual mensagens, ideias ou estados emocionais são expressos. A comunicação humana não-verbal é a forma não discursiva, efetuada através de vários canais de comunicação.” (Langer, 1971 apud MESQUITA<sup>6</sup>, 1997).

Ray L. Birdwhistell (citado por Davis<sup>7</sup>, 1979), outro importante pesquisador neste campo de investigação, concluiu que “a relevância das palavras em uma interação entre pessoas é apenas indireta, pois grande parte da comunicação se processa num nível abaixo da consciência”. Segundo esse autor, “apenas 35% do significado social de uma conversa corresponde às palavras pronunciadas, os outros 65% seriam correspondentes aos canais de comunicação não-verbal.” O mesmo autor é citado por Pierre Weil e Roland Tompakow:

Birdwhistell estima em 2500 a 5000 – e às vezes 10.000 “bits” (unidades simples) – o número de sinais informativos que fluem, por SEGUNDO, entre

---

<sup>5</sup> CARLINO, F.C. **Efeito de um programa de habilidades sociais comunicativas para crianças com distúrbio específico da linguagem**. São Carlos, 2012. 159 páginas. Tese de doutorado. Centro de Educação e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Educação Especial, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2012.

<sup>6</sup> LANGER, S. **Filosofia em nova chave: um estudo do simbolismo da razão, rito e arte**. São Paulo, Perspectiva, 1971.

<sup>7</sup> BIRDWHISTELL, R. **Ellanguage de la expression corporal**, Barcelona, Gustavo Gill, 1970.

duas pessoas. Isto, evidentemente, inclui todas as mudanças que possam, em grau mínimo, ser discernidas por aparelhos registradores de alterações nas faixas perceptivas como som, imagem, temperatura, tato, odor corporal etc. (WEIL, 1986, p.20).

Os estudos de Albert Mehrabian demonstram que “55% da comunicação face a face se dá através do corpo, gesto e expressão facial, 38% é tributável à entonação, intensidade e outras características da voz e apenas 7% é realizada através das palavras” (MESQUITA, 1997, p.159).

Estas percentagens evidenciam que os meios de comunicação não-verbal são mais influentes nas relações interpessoais que os verbais. Para Mesquita “esses meios (os não-verbais) são mais exatos e fidedignos do que as palavras, pois não estão sujeitos ao controle da consciência.” (MESQUITA, 1997) Gaiarsa afirma que “o inconsciente está ‘por fora’ e visível; que é impossível disfarçar, que ninguém esconde nada de ninguém” (GAIARSA, 2003, p.85). Ao se referir à linguagem corporal, o mesmo autor afirma que ela é “a mais primitiva forma de comunicação entre os animais” e que “é o mais profundo dos meios de comunicação, tanto entre animais como entre seres humanos. É o fundamento e o complemento da comunicação verbal”. Davis (1979) corrobora com Gaiarsa (mais especificamente à esta última frase), pois afirma que “sem os elementos não-verbais, a troca de mensagens verbais seria impossível e que a CNV usa atalhos, vai direto ao ponto”.

Essas afirmações evidenciam que os meios de comunicação humana verbais e não-verbais podem atuar juntos nas interações entre indivíduos. Eles podem se complementar ou se contrapor no discurso: a contraposição acontece quando a verbalização de um indivíduo não condiz com sua expressão corporal e, por outro lado, a complementação ocorre quando a expressão corporal confirma a verbalização:

a linguagem verbal pode ser usada para ampliar a não-verbal e vice-versa. Estas duas formas de comunicação podem ainda corresponder no seu conteúdo expresso ou ser discordantes, criando cisões entre o que o indivíduo está verbalizando e o que seu corpo e movimento estão expressando (CORRAZE, 1982).

Em determinadas situações socioculturais a comunicação verbal pode se justapor à não-verbal, e vice-versa:

Numa conversa telefônica, por exemplo, a fala (verbal) está mais presente, embora a para-linguagem (no caso, a entonação de voz, que é um canal não-verbal) esteja atuando também. Por outro lado, quando se assiste a uma peça de

teatro ou a um espetáculo de dança, o corpo e o movimento (não-verbais) podem ser a forma mais privilegiada de comunicação (MESQUITA, 1997).

### 1.3 O Processo da Comunicação Humana

Para Rector & Trinta (1985, apud MESQUITA, 1997), “a comunicação humana é tanto um fenômeno quanto uma função social. Comunicar envolve a ideia de partilhar, de compartilhar e de transferir a informação entre dois ou mais sistemas. Estas informações podem ser simples ou complexas, tanto em nível biológico quanto em nível das relações sociais. A mensagem é a unidade de comunicação e a interação entre indivíduos ocorre quando uma série de mensagens é intercambiada.”

As musicoterapeutas Covre e Zanini citam Bordenave<sup>8</sup> (2006) para afirmar que a comunicação, a partir do que objetiva, pode ocupar diferentes funções na sociedade, funções essas relacionadas à expressividade e ao relacionamento. (COVRE & ZANINI, 2014)

Corraze (1982, apud MESQUITA, 1997) afirma que “a comunicação se efetua através da transferência de informação, sob duas condições principais. A primeira é a presença de dois sistemas: um emissor e um receptor; a segunda é a transmissão da mensagem.” Para Bitti (1984) “a mensagem é o ato final, é a exteriorização do material expresso, de acordo com a forma de codificação. A produção da mensagem tem início em organizações interiores (conscientes ou não), até atingir a exteriorização; pode atravessar uma série complexa de operações em nível cognitivo, afetivo, social e motor.” (Bitti, 1984, apud MESQUITA<sup>9</sup>, 1997)

O processo é mais detalhado na concepção de Kurt Lewin, pioneiro no estudo da dinâmica de grupos:

a comunicação só se estabelecerá, se um emissor e um receptor conseguem transmitir uma mensagem com a ajuda de um código e segundo modalidades adaptadas aos fins em vista (MAILHIOT, 1977, p.77).

Gérard Bernard Mailhiot, ao escrever o livro ‘Dinâmica e Gênese dos Grupos’, se propôs a ‘destacar a excepcional colaboração de Kurt Lewin para a psicologia contemporânea’ ao público de língua francesa que ainda não o conhecia. Lewin é

---

<sup>8</sup> BORDENAVE, Juan E. Díaz. **O que é comunicação**. 30 ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

<sup>9</sup> BITTI, P. **Communication et gestualité**. Bulletin de Psychologie, v.27, p.559-64,1984.

considerado o pioneiro em estudar a dinâmica de grupos, sendo uma das principais referências até hoje. Neste estudo, também seguiremos algumas teorias de Lewin.

Segundo Mailhiot (1977), a partir de Kurt Lewin a dinâmica dos grupos define assim as cinco componentes essenciais de toda a comunicação humana:

1. O emissor é aquele que toma a iniciativa da comunicação. Ele deve ser capaz de perceber e de discernir quando, em quê e como o outro lhe é acessível. Enfim, ele deve poder transmitir sua mensagem em termos que sejam inteligíveis para o outro.
2. O receptor é aquele a quem se dirige a mensagem. Ele a captará na medida em que estiver psicologicamente sincronizado e sintonizado com o emissor. Além disto se ele quiser favorecer a tomada de contato iniciada pelo emissor, deverá estar psicologicamente em estado de abertura para o outro. De outro modo ele poderá entender a mensagem, compreendê-la, mas não captá-la ou aceitá-la.
3. A mensagem constitui o conteúdo da comunicação. Se ela consiste unicamente numa informação, então trata-se de uma mensagem ideacional. Se, por outro lado, ela exprime um sentimento ou um ressentimento, trata-se de uma mensagem afetiva. (...) Ela pode enfim comportar elementos tanto intelectuais como afetivos.
4. O código é constituído pelo grupo de símbolos utilizados para formular a mensagem de tal modo que ela faça sentido para o receptor. A linguagem, escrita ou oral, é sem dúvida o código mais frequentemente utilizado. Mas a música, a pintura, a escultura, a dança, a mímica, o teatro, o cinema, a televisão são outros tantos códigos que nos permitem transmitir mensagens.
5. Destaque ou camuflagem: (modalidades adaptadas aos fins em vista) (...) “(é o) conjunto das decisões que o emissor deve tomar, antes de entrar em comunicação, quanto ao conteúdo da mensagem e quanto ao código utilizado. Assim cabe a ele decidir o modo de apresentação, a tonalidade afetiva, a ordem e a apresentação da mensagem. Se ele utiliza um código público, para melhor atingir seus interlocutores e ir ao seu encontro, sua preocupação será a de pôr em destaque a mensagem emitida. Assim, a encenação no teatro, a técnica do grande plano na televisão, a orquestração na ópera. Se, ao contrário, o emissor usa um código secreto, deverá camuflar sua mensagem de modo a torná-la imperceptível e indecifrável para todos aqueles aos quais ela não é destinada (MAILLIOT, 1977, p.77 a 79).

Importante aqui diferenciar os códigos mencionados no item acima: o ‘código público’ é usado pelo emissor quando deseja que sua mensagem seja captada pelo maior número possível de receptores. Para que isso aconteça, utilizará um conjunto de símbolos inteligíveis para todos os que quer atingir. Já o ‘código secreto’ é usado para destinar uma mensagem para apenas uma pessoa, ou a um pequeno grupo, de modo a cifrá-la em termos inteligíveis somente pelos receptores que conhecem a chave para decifrar o significado.

Complementando Lewin, “Ferraz (2002, p.516-517) cita tais elementos da comunicação e acrescenta a eles o ruído, como sendo elementos que distorcem a informação e comprometem o processo de comunicação. O mesmo autor esclarece

ainda que a comunicação pode ser efetiva, quando fecha o ciclo da comunicação, ou não, quando existem intercorrências no processo de comunicação, como o não compartilhamento de códigos, a existência de ruídos, entre outras” (COVRE & ZANINI, 2014).

Kurt Lewin aprofunda um pouco mais, classificando a comunicação ineficiente ou mesmo a não-comunicação em bloqueio, filtragem e ruído:

Quando a comunicação é completamente interrompida, há o bloqueio. Ao contrário, quando não é comunicada senão uma parte do que os interlocutores sabem, pensam ou sentem, a comunicação subsiste, mas acompanha-se de filtragem. Bloqueios e filtrações podem ser provisórios: certos autores falam então de pane, bruma, nebulosidade, queda de visibilidade entre emissor e receptor, ou ainda de ruído. (MAILHIOT, 1977, p.79)

A palavra ‘ruído’ é a mais utilizada pelos autores que se referem a interferência no processo de comunicação. Tocaremos novamente neste assunto no próximo capítulo, quando relacionaremos os ensaios e apresentações de corais e grupos vocais com o processo de comunicação. Por hora, faz-se necessário discorrer um pouco mais sobre o processo ‘emissor-receptor’, descrito no primeiro e no segundo item dos componentes da comunicação humana propostos por Lewin: uma das mais importantes condições para que a mensagem chegue plena ao receptor, é que este deve estar em plena sintonia e sincronia com o emissor, ou seja, psicologicamente aberto para recebê-la. Esse estado psicológico pode ser consciente ou inconsciente: estamos nos referindo à Empatia.

### 1.3.1 A Empatia

A conceituação do termo empatia ainda está em processo. Oriundo do grego antigo, termo *empathia* era usado com uma conotação de sofrimento, significando paixão e afeição. O prefixo *em* significa ‘em, dentro de’, e *pathos* ‘sofrimento, sentimento, emoção’ (BRANCO, 2010, p.4). Segundo Bavelas et al. (1987), “até o começo do século XX se usava a palavra *sympathy* em inglês para designar uma classe de fenômenos em que uma pessoa se identificava com outra que observava” (Bavelas et al. (1987), p. 318 apud BRANCO<sup>10</sup>, 2010, p.4).

O termo *simpatia* foi aos poucos sendo substituído por *empatia* e se tornou o mais usado para designar “uma variedade de fenômenos em torno das experiências de

---

<sup>10</sup>BAVELAS, J.; BLACK, A.; LEMERY, C.; MULLETT, J. **Motor mimicry as primitive empathy**. In: EISENBERG, N.; STRAYER, J. *Empathy and its development*. New York: Cambridge University Press, 1987. p. 316-338.

alguém absorvido frente a outra pessoa ou mesmo um objeto inspirador” (BRANCO, 2010, p.6).

Em seu extenso estudo sobre empatia, no qual nos baseamos, Heloísa Castelo Branco (2010), relata o desenvolvimento da conceituação desse fenômeno, até chegar ao conceito de Hoffman, que é, segundo ela, o mais abrangente:

Há diferenças substanciais em como os estudiosos descrevem o fenômeno (empático). (...) Aparentemente está-se diante de um fenômeno multifacetado, agindo em múltiplas esferas do ser humano.

A diversidade de entendimento quanto ao âmbito do fenômeno empático é contemplada na definição de empatia de Hoffmann (2000, apud PRESTON; DE WAAL,<sup>11</sup> 2002, p. 4). Para ele empatia é "qualquer processo em que a percepção observada do estado do objeto gera um estado no sujeito que é mais aplicável ao estado ou situação do objeto do que ao estado ou situação prévia do próprio sujeito. Como se vê, Hoffmann amplia o conceito de empatia de forma que ela possa ser aplicável aos vários contextos (...). Pode-se enquadrar como fenômeno empático desde uma ação que foi observada e gera uma ação semelhante, passando pela percepção de sensações e emoções até fenômenos de caráter mais cognitivos (BRANCO, 2010, p.9-10).

Novas ferramentas de pesquisa foram sendo disponibilizadas aos estudiosos devido a evolução tecnológica, o que possibilitou um ancoramento do fenômeno empático na biologia. Antes, as explicações teóricas sobre empatia eram baseadas apenas na observação empírica. Em 2002, os neurocientistas Gallese, Ferrari e Umiltà<sup>12</sup>, já munidos de dados de pesquisas mais recentes, apresentaram também um conceito de empatia: “a experiência de espelhar-mos nos outros. Ela pode ser explicada em termos de simulação de ações, sensações e emoções, que constituem um compartilhamento em muitos níveis da intersubjetividade” (BRANCO, 2010, p. 9).

### 1.3.1.1 Os Neurônios-Espelho

Embora ainda incipientes, as novas explicações ancoradas na biologia já fornecem ajuda para o entendimento do processo empático:

Por volta de 1995, pesquisadores de Fisiologia da Universidade de Parma, na Itália, observaram, por acaso, que alguns neurônios de um macaco, ativos quando o animal fazia um gesto específico, como erguer os braços, por exemplo, também entravam em ação quando o animal observava o mesmo gesto feito por

---

<sup>11</sup> PRESTON, S.; DE WAAL, F. B. M. **Empathy: its ultimate and proximate bases. Behavioral and Brain Sciences**, Cambridge, v. 25, n. 1, p. 1-20, Dec. 2002.

<sup>12</sup> GALLESE, V.; FERRARI, F.; UMITA, M. A. **The mirror matching system: a shared manifold for intersubjectivity. Behavioral and Brain Sciences**, Cambridge, v. 25, n. 1, p. 35-36, 2002.

um homem. Esses neurônios, localizados tanto no córtex frontal inferior, quanto no córtex parietal posterior, foram denominados de neurônios-espelho (IACOBONI<sup>13</sup>, 2005, p. 1). Esses neurônios entram em ação quando o macaco executa ações orientadas a um objeto (...) e quando o animal observa essas ações sendo feitas por um outro macaco ou por um homem. A função dessas células nervosas parece estar ligada ao reconhecimento dos atos motores observados no outro. Desde então, várias pesquisas têm sido feitas para elucidar seu funcionamento com maior clareza (GALLESE; EAGLE; MIGONE, 2007, p. 133 apud BRANCO<sup>14</sup>, 2010, p.15).

Estudos no homem mostraram que áreas do córtex frontal inferior e do córtex parietal posterior também apresentam as mesmas características (IACOBONI, 2002, p. 11). (...) Essa pesquisa deu origem a muitas outras que foram acumulando evidências de que o ser humano tem um sistema biológico de simulação interna das ações que percebe no outro, que o ajuda a entender e a responder aos seus semelhantes. (...) O sistema nervoso se torna ativo como se a pessoa estivesse executando a mesma ação que observa. Esta ativação é mais fraca do que quando a ação é realmente executada, mas predispõe a pessoa a realizá-la (BRANCO, 2010, p.15-16).

Correia (2006) em seu artigo, recorrendo à perspectiva da psicologia evolucionista, também menciona os neurônios-espelho na citação de Tolbert (2001):

Rizzolatti e Arbib<sup>15</sup> (1998) propuseram que um sistema de espelho também existe nos humanos, o qual segundo eles fundamenta a origem da linguagem. Numa proposta que complementa a ‘iconicidade intercorporal’ de Sheets-Johnstone, eles sugerem que os neurônios espelho fornecem a base para o entendimento social, em que, acomodando as ações dos outros à própria experiência física/corporal, cada um pode compreender as motivações e as intenções dos outros” (Tolbert 2001. p. 89/90 apud CORREIA<sup>16</sup>, 2006, p.136).

Pesquisas posteriores evidenciaram mais características dos neurônios-espelho:

- 1- Segundo Kohler (2002), eles são seletivos para ações que pertençam ao repertório motor da pessoa que observa, e esta não precisa ser especialista naquela ação, mas precisa ser apta a realizá-la.
- 2- “Entre os neurônios-espelho, alguns são bastante especializados. Por exemplo, os neurônios-espelho audiovisuais funcionam não somente por

---

<sup>13</sup> IACOBONI, M. et al. **Grasping the Intentions of Others with One’s Own Mirror Neuron System**. Plos Biology, San Francisco, v. 3, n. 3, p. 529-35, Mar. 2005.

<sup>14</sup> GALLESE, V.; EAGLE, M. N.; MIGONE, P. **Intentional attunement: mirror neurons and the neural underpinnings of interpersonal relations**. Journal of the American Psychoanalytic Association, New York, v. 55, p. 131-76, 2007.

<sup>15</sup> RIZZOLATTI, G. & ARBIB, M. (1998). **Language within our grasp**, in Trends in Neuroscience, 21, (5), 188-194.

<sup>16</sup> TOLBERT, E. (2001). **Music and Meaning: An Evolutionary Story**, in Psychology of Music, vol. 29, 84-94.

execução e observação de uma dada ação, mas também disparam quando alguém escuta o som produzido pela ação” (KOHLENER, 2002, p. 848 apud BRANCO<sup>17</sup>, 2010, p.17).

- 3- Eles funcionam “quando alguém observa uma ação por inteiro, uma ação direcionada a um objetivo. Movimentos elementares dissociados de uma função lhe são indiferentes”. Então, agarrar, por exemplo, faz os neurônios-espelho dispararem para uma série de ações que resultam em agarrar, sem discriminar se foi a mão ou a boca que o fez (BRANCO, 2010, p.17). “Sonnyby-Borgström, Jönsson e Svensson (2003, p.16, apud BRANCO<sup>18</sup>, 2010, p.17) sugerem que os neurônios-espelho podem ser responsáveis pela mímica motora e pela correspondência entre fazer a mímica e ter empatia”.

### 1.3.1.2 A Mímica Motora

Segundo vários autores – (Allport (1961) e Strunk (1957) apud BAVELAS et al., 1987, p. 318), o conceito de *Einfühlung* (posteriormente traduzido para Empatia) construído pelo psicólogo alemão Teodor Lipps em 1897, era o mesmo da ‘mímica motora’. “Lipps supunha que a mímica motora levava ao entendimento projetivo, não somente de trabalhos artísticos, mas também do estado de outras pessoas”.

Preston e De Waal (2002) mencionam duas possíveis respostas numa interação empática: a resposta *com* e *para* o objeto. “A resposta *para* o objeto é instrumental: se baseia na experiência do sujeito, elicitada pelo estado do objeto, como, por exemplo, o consolo para o choro. Esta resposta surge mais tarde na vida do ser humano e tem um componente cognitivo” (Preston e De Waal, 2002, p.5 apud BRANCO, 2010, p.13).

Já a resposta *com* o objeto inclui a mímica motora. Seria uma resposta paralela em que o sujeito compartilha do estado do objeto, como um tipo de imitação, já presente em bebês entre doze e vinte e um dias (Meltzoff; Moore, 1977, p. 75, apud BRANCO<sup>19</sup>, 2010, p.12). Levenson e Ruef (1992, p. 235, apud BRANCO<sup>20</sup>, 2010, p.12)

---

<sup>17</sup> KOHLER, E. et al. **Hearing sounds, understanding actions: action representation in mirror neurons.** Science, Washington, v. 297, n. 5582, p. 846-48, Aug. 2002.

<sup>18</sup> SONNBY-BORGSTRÖM, M.; JÖNSSON, P.; SVENSSON, O. **Emotional empathy as related to mimicry reactions at different levels of information processing.** Journal of Nonverbal Behavior, New York, v. 27, n. 1, p. 3-10, 2003.

<sup>19</sup> MELTZOFF, A. N.; MOORE, M. K. **Imitation of facial and manual gestures by human neonates.** Science, Washington, v. 198, p. 77-79, 1977.

observaram que “quando um sujeito identifica corretamente a emoção do objeto, há uma resposta fisiológica que se correlaciona com o estado do objeto. Ou seja, o sujeito tende a paralelizar sinais fisiológicos como batimento cardíaco, nível de condutividade elétrica da pele, e outros”. Yabar (2006) afirma que as pessoas imitam de forma inconsciente posturas, gestos, expressões faciais e padrões de inflexão de outras com quem interagem (Ybar, 2006, p.98 apud BRANCO<sup>21</sup>, 2010, p.13).

Para Gallese (2003, p. 174 apud BRANCO<sup>22</sup>, 2010) “perceber uma ação é equivalente a simulá-la internamente. Esse processo implícito, automático e inconsciente de simulação corporificada permite que o observador use seus próprios recursos para penetrar o mundo do outro sem a necessidade de teorização.”

Ao fazer estudos controlados, Bavelas et al. (1987) constataram que uma grande variedade de incidentes como dor (episódios fictícios onde um ator simulava corte, queimadura, choque etc.), risada, sorriso, afeto, desconforto, desgosto, embaraço e outros, foram capazes de provocar mímica motora em observadores (Bavelas et al, 1987, p. 323 apud BRANCO, 2010, p.13).

Esses mesmos autores levantam a hipótese de que a mímica motora (uma empatia primitiva), é um ato comunicativo, com a intenção de mostrar “sentimento de companheirismo para o indivíduo com quem se teve a empatia”. Segundo eles:

Ela não espera pela compreensão total da situação do outro. Não requer que o observador primeiro experimente em si os sentimentos da outra pessoa. A prioridade é demonstrar similaridade ao outro, e faz isso rapidamente e com precisão. Propomos que os seres humanos estão prontos para esta empatia primitiva. Ou seja, estão precisamente afinados para com as situações de seus pares; processam essa informação rapidamente e então imediatamente registram, de modo não verbal, o que fizeram. Eles podem ir adiante e entender ou sentir a situação do outro de modo mais deliberado, e isso pode levar a ações ou palavras. Mas a prioridade social é tão importante que a comunicação acontece primeiro (BAVELAS et al., 1987, p. 332, apud BRANCO, 2010, p.22).

Essa cognição social parece ter origem na relação mãe/bebê. Meltzoff e Brooks (2001) apontam que “o estabelecimento de uma analogia ‘como eu’ na relação entre o

---

<sup>20</sup> LEVENSON, R.; RUEF, A. M. **Empathy: a physiological substrate**. Journal of Personality and Social Psychology, Arlington, v. 63, n. 2, p. 234-246, 1992.

<sup>21</sup> YABAR, Y., et al. **Implicit behavioral mimicry: investigating the impact of group membership**. Journal of Nonverbal Behavior, New York, v. 30, n. 3, p. 97-113, Sept. 2006.

<sup>22</sup> GALLESE, V. **The roots of empathy: the shared manifold hypothesis and the neural basis of intersubjectivity**. Psychopathology, [s.l.], v. 36, p. 171-80, 2003.

bebê e a mãe é o ponto de partida para o desenvolvimento de cognição social. Este processo de identidade acontece em dupla direção. O bebê usa o comportamento observado no seu parceiro humano como um espelho para ganhar mais conhecimento sobre ele mesmo. Mas o mesmo processo também vai por outro sentido: permite aos bebês conhecer também sobre os outros” (Meltzoff e Brooks<sup>23</sup>, 2001 apud GALLESE, 2003, p.172, BRANCO, 2010, p.21).

A empatia seria, portanto, o resultado do processo de reconhecimento de similaridades feito pelo bebê entre ele e outras pessoas. A criança adquire a capacidade empática plena por volta dos três anos de idade. A partir daí, o ser humano vai exercê-la durante toda a vida, em grau maior ou menor (BRANCO, 2010, p.21-22). Segundo Anderson (2002):

A capacidade empática ajuda os indivíduos a formar e manter laços sociais duradouros de três maneiras. Primeiro, ela coordena as ações individuais de maneira rápida. Isso faz com que a coletividade responda mais efetivamente às ameaças e às oportunidades. Em segundo lugar, por facilitar o entendimento da percepção, intenção e motivação do outro, aumenta também a predicabilidade do comportamento do outro, que é fundamental para laços cooperativos. Em terceiro lugar, a empatia comunica solidariedade de uma forma muito mais eficaz do que se essa solidariedade fosse comunicada verbalmente (Anderson, 2002, p. 21 apud BRANCO<sup>24</sup>, 2010, p.22).

### **1.3.1.3 A Teoria da Percepção-ação:**

Segundo Preston e De Waal (2002) “embora automático, o processo da empatia é sujeito a controle e modulação, além de ser bastante afetado pela experiência e contexto devido ao papel das representações neurais. Para esses autores, a percepção é fundamental para que a empatia ocorra, mas será modulada pela cognição e pela experiência prévia” (BRANCO, 2010, p.19). Eles sugeriram o enquadramento do fenômeno empático entre “uma classe de fenômenos psicológicos caracterizados pela presença do binômio percepção-ação”. Afirmando que, na empatia:

---

<sup>23</sup> MELTZOFF, A.; BROOKS R. **‘Like Me’ as a building block for understanding other minds: bodily acts, attention, and intention.** In: MALLE, B. F.; MOSES, L. J.; BALDWIN, D. A. (Eds.). *Intentions and intentionality: foundations of social cognition.* Cambridge: MIT Press, 2001, p. 171-91 apud GALLESE, V. *The roots of empathy: the shared manifold hypothesis and the neural basis of intersubjectivity.* *Psychopathology*, [s.l.], v. 36, p. 171-80, 2003.

<sup>24</sup> ANDERSON, C.; KELTNER, D. **The role of empathy in the formation and maintenance of social bonds.** *Commentary/Preston & de Waal: Empathy: Its ultimate and proximate bases.* *Behavioral and Brain Sciences*, Cambridge, v. 25, n. 1, p. 21-22, 2002.

[...] a percepção observada do estado do objeto automaticamente ativa as representações neurais do sujeito da situação e do estado do objeto, e que esta ativação destas representações neurais automaticamente prepara ou gera a resposta autonômica ou somática associada, a menos que inibida (Preston e De Waal, 2002, p.9 apud BRANCO, 2010, p.19).

Então, “ao observar o estado de outra pessoa, o observador ativa automaticamente suas representações neurais que lhe permitem estar no estado que observa. Ou seja, se alguém levanta a sobrancelha, as partes do cérebro do observador que executam esta ação em seu corpo são ativadas” (BRANCO, 2010, p.19).

Preston e De Waal (2002, p.04) definem empatia focando no processo: uma categoria que inclui as subclasses de fenômenos que compartilham do mesmo mecanismo, incluindo contágio emocional, simpatia, empatia cognitiva, comportamento de ajuda, imitação, o reflexo do bocejo e outros. Segundo Branco (2010), esses autores tentaram unificar os conceitos em volta do fenômeno empático formulando a teoria da percepção – ação:

a junção dessa teoria com a noção dos *neurônios-espelho* parece ser um avanço na tentativa de explicar de forma convincente como a empatia ocorre embora o consenso científico ainda pareça distante (BRANCO, 2010, p.20).

#### **1.3.1.4 As Influências na Interação Empática**

Um estudo de Allport (1937 apud BUCHHEIMER<sup>25</sup>, 1963, p. 66) “aponta dois tipos de pessoas em relação à empatia: os que são ocasionalmente empáticos respondem somente a situações similares às que conhecem ou conheceram. Já as pessoas consistentemente empáticas parecem responder a situações que transcendem a similaridade de experiência com a pessoa ou situação que observam” (BRANCO, 2010, p.23).

A interação empática entre duas pessoas, sofre influência de uma série de fatores: a familiaridade, a similaridade, a interdependência, a ênfase e a atenção.

Ao conhecimento prévio de algo damos o nome de familiaridade. Allport (1937 apud BUCHHEIMER, 1963, p. 66) afirmou que "um homem somente pode entender o que ele já experimentou<sup>26</sup>". A possibilidade de ter empatia com outra pessoa aumenta

---

<sup>25</sup> BUCHHEIMER, A. **The development of ideas about empathy.** Journal of Counseling Psychology, Washington, v. 10, n. 1, p. 61-70, 1963.

<sup>26</sup> Texto original: Wolf and Murray say: “A man can only understand what he has already experienced.”

conforme, por exemplo, o convívio em grupo ou entre pessoas que já se viram antes. O mesmo acontece entre pessoas que falam a mesma língua, ou têm uma atividade semelhante. As ações que pertencem ao repertório motor do sujeito e que, portanto, se é capaz de realizar, aumentam ainda mais a capacidade de ter empatia: como exemplo, “Calvo-Merino et al. (2005 apud OBERMAN; RAMACHANDRA<sup>27</sup>, 2007, p. 314) demonstraram maior ativação dos neurônios-espelho no cérebro de dançarinos quando eles observavam outros dançarinos executando um estilo de dança com a qual estavam mais familiarizados” (BRANCO, 2010, p.24).

Chamamos de similaridade à sobreposição de características entre sujeito e objeto. A capacidade de demonstrar empatia é maior entre indivíduos do mesmo sexo, mesma idade, mesma classe social do que entre indivíduos que não têm essas similaridades entre si. “Ao pesquisarem-se processos empáticos, observou-se que similaridade de experiências, similaridade de antecedentes e transparência de uma situação se comparadas à falta de estrutura, a diferenças de raça e sexo, afetaram os resultados da pesquisa, às vezes positivamente, às vezes negativamente” (Buchheimer, 1963, p. 65 apud BRANCO, 2010, p.24).

A capacidade de empatizar sofre forte interferência da interdependência. “Se duas pessoas estão em parceria, têm mais chance de interagir empaticamente, do que se não têm nenhuma relação entre si. Profissionais que atuam em parceria tendem a empatizar entre si” (BRANCO, 2010, p. 24). Um bom exemplo de interdependência é relatado por BRANCO:

Williamson, Lutz e Deal (2005, p. 382)<sup>28</sup> lançaram a hipótese de que professores de canto podem queixar-se de desconforto e fadiga vocal após sessões prolongadas de aulas, por estarem usando seus órgãos vocais empaticamente. O professor de canto tem na empatia com seus alunos um instrumento potente para alcançar resultados pedagógicos rapidamente, uma vez que interiorizando a ação que os alunos fazem corporalmente a partir de suas resultantes sonoras (possível através do emprego de nossos neurônios-espelho audiovisuais) colocam em ação em seu próprio corpo, não somente as áreas cerebrais responsáveis por aquelas

---

<sup>27</sup> CALVO-MERINO, B. et al. **Action observation and acquired motor skills: An fMRI study with expert dancers.** Cerebral Cortex, v. 15, p. 1243-249, 2005 apud OBERMAN L. M.; RAMACHANDRAN V. The simulating social mind: the role of the mirror neuron system and simulation in the social and communicative deficits of Autism Spectrum Disorders. Psychological Bulletin, Washington, v. 133, n. 2, p. 310-27, Mar. 2007

<sup>28</sup> WILLIAMSON, D. K.; LUTZ, R. S.; DEAL, R. E. **A case for silent vocal abuse.** Journal of Singing, Jacksonville, v. 61, n. 4, p. 379-85, 2005.

ações, mas também os órgãos vocais efetores implicados. Mesmo que essa ação interna não se reflita em ação externa, a ativação existe e pode resultar em sensação de fadiga. Se os alunos fazem constantemente manobras indesejáveis, inconscientemente o professor imita o mesmo ato. Se todos os alunos usam boa técnica, mas há excesso de trabalho, os professores podem cansar seu aparelho vocal somente por colocá-lo em ação de forma subliminar por longas horas diárias. (BRANCO, 2010, p.25)

“Na intensidade de expressão, a ênfase do sinal em relação ao sujeito pressiona o sistema deste a manifestar empatia. Uma ação com alta carga de dramaticidade, muito perto do sujeito, ou que carrega graus de intensidade alta, tem mais chance de originar respostas empáticas.” (ibid., 2010, p.25)

Por fim, para acontecer uma interação empática é preciso ter atenção: todos os outros fatores são inúteis se isso não acontecer. “Os objetivos de uma pessoa, aos quais ela dirige sua atenção, podem sobrepor-se a todos os fatores anteriores”.

Neste ponto, há semelhança com o processo de comunicação proposto por Kurt Lewin, ao qual nos referimos anteriormente, mais especificamente em relação ao sistema emissor-receptor: para que a mensagem chegue plena (sem ruídos), o receptor deve estar psicologicamente aberto para recebê-la. Deve estar em sintonia e sincronia com o emissor. Deve estar em ressonância com ele.

Para Barrett-Lennard (1981), existe um cenário ideal para a ação empática:

O observador A deve prestar atenção na segunda pessoa, B, como outro indivíduo, com seus sentimentos, percepções, pensamentos e imaginação. Só assim o fenômeno empático pode acontecer. O processo depende tanto da capacidade de A em se ‘afinar’ com as qualidades e conteúdos dessa experiência, quanto da expressividade de B em relação com suas próprias experiências. A empatia resultante em A variará de acordo com os aspectos de B com os quais A apresenta maior ressonância. Provavelmente ressoará claramente em relação a alguns aspectos e incompletamente em relação a outros. No conceito deste autor, a empatia não seria automática, mas dependente de uma série de condições em uma interação interpessoal (Barrett-Lennard, 1981, p. 93 apud BRANCO<sup>29</sup>, 2010, p. 26).

Por fim, “a pessoa que vive a experiência da empatia, chamada de sujeito pelos pesquisadores, não precisa estar frente a frente à outra com a qual interage, o objeto. O estímulo que leva à empatia pode originar-se de uma gravação, um filme, um romance, uma pintura. Mesmo no caso em que duas pessoas se encontrem próximas, o sujeito

---

<sup>29</sup> BARRET-LENNARD, G. T. **The empathy cycle: refinement of a nuclear concept.** Journal of Counseling Psychology, Washington, v. 28, n. 2, p. 91-100, 1981.

pode ter empatia com alguém que não tem consciência de estar provocando o processo empático” (Barret-Lennard, 1981, p. 98 apud BRANCO, 2010, p. 26).

Relacionar os conceitos e processo de comunicação acima mencionados com a música e, mais especificamente, com a atividade musical de ensaios e apresentações, tanto no âmbito da regência coral quanto no dos conjuntos vocais, será a partir de agora o foco deste estudo.

## CAPÍTULO 2: A COMUNICAÇÃO NA PERFORMANCE MUSICAL

### 2 Comunicação e Música

O relacionamento entre Música e Comunicação é, para alguns, questionável. Afinal: Música comunica?

Para alguns autores a música não tem a intenção e nem a faculdade de comunicar algo absoluto com sentido e significado assim como a linguagem verbal tem. Desta forma não é possível estabelecer uma comunicação clara entre emissor e receptor fazendo uso da música. Para outros, compositores e intérpretes fazem uso dos elementos musicais para afetar os ouvintes, estabelecendo uma comunicação emocional singular e própria da apreciação musical (COVRE, 2014, p.7).

Entre os que afirmam que a música não comunica está Silvio Ferraz. Ele fundamenta a afirmação partindo de uma frase proferida numa conferência pelo filósofo francês Gilles Deleuze, alertando que a obra de arte “não tem nenhuma relação com a comunicação; a obra de arte não tem nada a ver com informação”. Ao sustentar tal afirmação, Deleuze retoma Foucault, baseando-se na ideia de que “informar, e por consequência comunicar, corresponde a dar uma ordem, ou melhor impor uma ideia a alguém sem deixar muito espaço para a fuga, a não ser o da desobediência” (FERRAZ, 2002, p.515).

Segundo o mesmo autor (p.517), a linguagem, a reciprocidade e a ligação social, são fatores (dentre outros) aos quais a comunicação pode estar associada, sendo estes relevantes ao tratarmos a música como sendo ou não dotada de propriedades comunicativas.

Na continuação de seu artigo, Ferraz questiona a linearidade do fenômeno da comunicação – emissor, receptor, um meio por onde o processo se estabeleça e um código compartilhado ou não – alegando que há muitas variáveis (ruídos) interferindo:

(...) se na comunicação entre duas pessoas, o ruído é aquilo que diminui a eficiência do processo comunicativo, é aquilo que dispersa a informação, na música o objeto do compositor é justamente o ruído, aquilo que desvia a comunicação. Se na escuta cotidiana opera uma superfície de captação, registro e controle de dados, na escuta musical opera uma superfície de produção de signos. (...) A percepção do som sempre vem comprometida com o jogo de identificação de um ou outro intérprete, de uma outra formação orquestral, e até mesmo submetido a um julgamento estético que dá ao som um significado claro e aceitável por uma determinada classe de ouvintes. Não é pelo som apenas que se traçam as linhas de fuga da escuta. A não relação com a comunicação estaria neste ato de distorção da escuta, de deslocamento do foco. Ao contrário da ideia de receptor, ou de intérprete, no caso da música cada instante pressupõe a

invenção de uma nova escuta. (...) A música em si não comunica, embora ela também seja um espaço de comunicações possíveis se assim se quiser. Mas ela é sempre um espaço de escutas virtuais esperando decisões que as atualizem, mesmo que alguém não a queira ouvir (FERRAZ, 2002, p.518, 519 e 521).

Anjos afirma que “de acordo com a Nova Teoria da Comunicação<sup>30</sup>, ainda que não transmita qualquer significado, a música pode ser considerada como forma “eficiente” de comunicação, uma vez que a transmissão exata de conteúdos, de forma que o receptor compreenda especificamente o que o emissor transmitiu é considerada uma falácia” (Anjos, s/d: 1-2 apud COVRE<sup>31</sup>, p.3).

Bruscia (2000), destaca que a comunicação musical é diferente da comunicação verbal, tanto em conteúdo quanto como processo e assim o que e como comunicamos musicalmente não se relaciona diretamente com a comunicação verbal, e vice-versa, concluindo que a comunicação musical não pode ser substituída por nenhuma outra modalidade de interação e comunicação. (Bruscia, 2000 apud COVRE<sup>32</sup>, 2014, p.3)

De fato, ao ouvirmos, por exemplo, uma canção – que usa também a linguagem verbal – muitas vezes a melodia se sobrepõe ao sentido do texto, ou vice-versa, transformando (ou mesmo abandonando) o conteúdo, fazendo assim a música comunicar aquilo que não se previa (FERRAZ, 2014, p.515-516). Ferraz usa também esse argumento para questionar a efetiva comunicação em música, mas, no nosso entender, a admite.

Por outro lado, outros autores tecem seus argumentos acreditando, como nós, nessa comunicação: Luz e Davino (2009), apontam que para gerar propostas comunicativas inovadoras e claras através de uma obra musical é necessário que o músico esteja consciente dos objetivos e dos meios expressivos que utiliza. Os mesmos autores afirmam que a música é constituída por códigos sonoros próprios, códigos esses

---

<sup>30</sup> A Nova Teoria da Comunicação é uma proposta nascida na Universidade de São Paulo, frente a necessidade de formas mais abrangentes sobre a comunicação (FILHO, Ciro Marcondes, 2008 apud ANJOS, s/d: p.1-3). Para Anjos, na Nova Teoria, “as pessoas, os objetos, as coisas não comunicam; elas sinalizam”, e “toda sinalização pode se transformar em informação ou comunicação, desde que acolhida pelo receptor.” (ANJOS, s/d, p.2-3)

<sup>31</sup> ANJOS, Guilherme H. L. dos. **Música e Comunicação: a música barroca como processo comunicacional em movimento**. São Paulo, s/d. Disponível em: [http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/pos/ppgmus/guilherme\\_dos\\_anjos-mus\\_etno.pdf](http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/pos/ppgmus/guilherme_dos_anjos-mus_etno.pdf). Acesso em 15 jan. 2014.

<sup>32</sup> BRUSCIA, K. **Definindo Musicoterapia**. 2 ed. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.

utilizados como “(...) elemento secundário, ou melhor, elemento a serviço do intérprete, a serviço do atrair do encantar” a fim de estabelecer comunicação entre intérprete (comunicador/emissor) e ouvinte (receptor) (Luz e Davino, 2009, p.75-76 apud COVRE<sup>33</sup>, 2014, p.3).

O componente emocional parece estar sempre presente nas considerações sobre comunicação musical. A capacidade da música emocionar sempre foi reconhecida: Galvão (2008 apud Ribeiro<sup>34</sup>, 2009, COVRE, 2014, p.4) afirma que “(...) a reação humana ao discurso musical raramente é de indiferença”. Segundo Pellon (2008), de acordo com a teoria do contorno, a emoção em música existe, pois a mente humana reconhece semelhanças entre a estrutura musical e a das emoções. Encontra-se resultados semelhantes em músicos e não músicos sobre a capacidade da música em transmitir conteúdos emocionais” (Pellon, 2008 apud COVRE<sup>35</sup>, 2014, p.4).

O neurocientista Oliver Sacks (2007) afirma que “nós, seres humanos, integramos tons, timbre, intervalos entre notas, contornos melódicos, harmonia e ritmo e “construímos” a música na mente usando muitas partes do cérebro. A essa apreciação estrutural, em grande medida inconsciente, adicionamos uma reação muitas vezes intensa e profundamente emocional.” (SACKS, 2007, p.11). O mesmo autor cita Schopenhauer:

A inexprimível profundidade da música, tão fácil de entender e, no entanto, tão inexplicável, deve-se ao fato de que ela reproduz todas as emoções do mais íntimo do nosso ser, mas sem a realidade e distante da dor, (...) A música expressa apenas a quintessência da vida dos eventos, nunca a vida e os eventos em si (SACKS, 2007, p.11).

Correia (2006) afirma que quando ouvimos música não temos tempo para estruturar/compreender com tranquilidade cada trecho, pois é preciso acompanhar o fluir da música. Desta forma, a apreciação musical depende de constante interação e da percepção das reações suscitadas no corpo do ouvinte (Correia, 2006 apud COVRE, 2014, p.3). Esse mesmo autor argumenta:

---

<sup>33</sup> LUZ, Marcelo C. e DAVINO, Gláucia E. **Música, sedução e comunicação**. In: LEÃO, Eliseth R. (Org.). Cuidar de pessoas e música. Uma visão multiprofissional. São Caetano do Sul, Yendis, 2009. p. 67-95

<sup>34</sup> RIBEIRO, Mayara K. A. **Música em musicoterapia: reações emocionais provocadas pela música eletroacústica**. In: VI ° Simpósio de Cognição e Artes Musicais. 2009, Goiânia. Anais do VI ° Simpósio de Cognição e Artes Musicais. Goiânia, 2009.

<sup>35</sup> PELLON, Bernardo. **A teoria do contorno no estudo da emoção em música** In: Simpósio de Cognição e Artes Musicais, ano 8, Florianópolis, 2012. Anais do 8° Simpósio de Cognição e Artes Musicais. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2012. P.88-94.

Para que a comunicação musical aconteça, os gestos produzidos pelos performers devem encontrar os ouvintes adequados, isto é, ouvintes que são capazes de preencher duas condições: primeiro, eles devem estar cognitivamente equipados para reagir mimeticamente às ações dos *performers*, e, segundo, devem estar social e culturalmente motivados para fantasiar sobre essas reações miméticas. Esta perspectiva pode explicar até as descrições mais misteriosas de experiências de entrar em transe a ouvir música relatadas por muitos ouvintes. Estes relatos referem sentimentos de ‘se deixar ir’, de ‘voar’, de ‘flutuar’, etc. (CORREIA, 2006, p141).

As impressões vividas, emoções, movimentos corporais etc., parecem abrir-se para os participantes do ritual musical, enquanto o inconsciente cognitivo opera. Cox (2001) afirma que:

(...) na medida em que os estados emocionais estão ligados a estados musculares, e a memórias associadas de estados semelhantes e aos seus contextos, nós podemos compreender melhor, por exemplo, as dinâmicas de tensão e relaxamento na música: o crescendo de tensão numa determinada música não é simplesmente uma propriedade da própria música, mas antes uma tensão que nós sentimos em grande parte como resultado da nossa participação mimética. (...) Isto acontece porque nós normalmente imaginamos (a maior parte das vezes inconscientemente) como seria reproduzirmos os sons que estamos a ouvir (Cox 2001, p. 204/5 apud CORREIA<sup>36</sup>. 2006, p.142).

Essa afirmação de Cox nos remete ao fenômeno da mímica motora que ocorre no processo da empatia, já exposto anteriormente: ao recriar em si mesmo o que percebe no outro, o indivíduo é capaz, pela experiência, de entender a intenção de um ato qualquer.<sup>37</sup>

Correia elaborou cinco princípios que ajudariam a compreender os processos da comunicação musical:

1. Há um trabalho do inconsciente cognitivo que fundamenta toda a produção de sentido, sendo que a capacidade de produzir narrativas emocionais acompanha a cognição humana desde as suas primeiras manifestações.
2. A imaginação opera em todos os níveis de atividade cognitiva, seja ela consciente ou inconsciente (aproximadamente 95% é inconsciente), alicerçando e fundamentando, inclusivamente, as formas mais elaboradas de conceptualização e raciocínio.

---

<sup>36</sup> COX, A. (2001). **The mimetic hypothesis and embodied musical meaning**, in *Musicae Scientiae*, Fall 2001, Vol V, 195-212.

<sup>37</sup> Relembrando a afirmação de Gallese (2003) “perceber uma ação é equivalente a simulá-la internamente. Esse processo implícito, automático e inconsciente de simulação corporificada permite que o observador use seus próprios recursos para penetrar o mundo do outro sem a necessidade de teorização”. (Gallese, 2003, p. 174 apud BRANCO, 2010)

3. A imaginação opera seguindo uma lógica emocional, sendo a construção das narrativas emocionais no âmbito da linguagem gestual a base original de onde emergiram todas as linguagens (verbais ou musicais). (...)
4. Os sentidos da linguagem gestual são sentidos simbólicos enraizados na experiência física/corporal por definição, o que implica que eles têm de ser representados quando são produzidos pelos intérpretes e re-representados pelos ouvintes para serem compreendidos.
5. O ritual da comunicação musical parece ser inerentemente kinestético<sup>38</sup> e intermodal, e, portanto, intrinsecamente gestual:
  - a) Os ouvintes de música parecem reagir mimeticamente às ações ritualizadas dos performers, representando ficcionalmente a partir delas as suas narrativas emocionais e pessoais num processo de introspecção contínua e criativa.
  - b) Os performers parecem representar presencialmente as suas coativadas narrativas emocionais, reagindo no momento à atmosfera ritualizada das performances musicais, num processo de improvisação contínua e criativa. (CORREIA 2006, p.142-143)

Como podemos constatar, segundo as premissas mencionadas acima, além das impressões vividas e da emoção, outro componente determinante no processo de comunicação musical é a linguagem gestual. Segundo os princípios elaborados por Correia, a linguagem gestual exterioriza as narrativas emocionais de onde se originam todas as linguagens (item 3). Na linguagem gestual os sentidos simbólicos são enraizados na experiência física/corporal (item 4), além dela própria ser inerente ao processo da comunicação musical (item 5).

Comumente o que chamamos de ‘gesto’ no nosso cotidiano é o movimento físico que pode ou não ter significado. Porém, quando nos referimos à música, o que chamamos de ‘gesto musical’ está, como vimos, tão intimamente relacionado ao ‘gesto físico’ que pode ocorrer confusão ao se referir a um ou ao outro. Por isso, reservamos uma parte deste trabalho para discutir a questão.

## **2.1 O Gesto**

### **2.1.1 O Gesto Físico**

Durante toda a nossa vida praticamos gestos constantemente. São tão inerentes ao nosso dia a dia que, muitas vezes, nem percebemos que estamos praticando um. O antropólogo francês Marcel Jousse inscreve os gestos como “visíveis ou invisíveis,

---

<sup>38</sup> Kinestesia ou cinestesia é o ramo da ciência que estuda o movimento humano. Pode ser percebido no esquema corporal, equilíbrio, espaço e tempo. Vem do grego κίνησις / kinesis /, 'movimento' e αἴσθησις / aisthesis /, 'sensação'. Ou seja, etimologicamente, "sensação ou percepção de movimento" é o nome das sensações nascidas da lógica sensorial que se transmitem continuamente de todos os pontos do corpo ao centro nervoso das aferências sensoriais. (fonte: <https://es.wikipedia.org/wiki/Cinestesia> visto em 13/02/2021)

macroscópicos ou microscópicos, [...] conscientes ou inconscientes, voluntários ou involuntários, os gestos aduzem, invariavelmente, a uma ação radicada no corpo” (Jousse 2008, apud Pereira<sup>39</sup>, 2010, p. 558, SIMÕES, 2012, p.14).

Segundo o mesmo autor, os “movimentos corporais involuntários” consistem em atos/ações/atitudes que fazemos e que não dependem necessariamente de uma vontade, como por exemplo, o ato de abrir e fechar os olhos, respirar, dentre outras ações involuntárias que são consideradas como movimento (gesto) corporal involuntário. Ainda nesta categoria temos os gestos de reflexo, como reação de uma ação” (ibid., p.15).

Por outro lado, Pereira (2010) afirma que “o gesto surge correlacionado a um corpo em ação, movido quase sempre por uma intencionalidade ou desejo de expressão” (Pereira 2010, apud SIMÕES, 2012, p.15). Este seria o “movimento corporal voluntário”, que se contrapõe ao descrito no parágrafo anterior.

A intencionalidade, portanto, parece ser a chave para entender a diferença entre os gestos voluntários e involuntários. Exemplificando: a respiração - mencionada anteriormente como ‘movimento involuntário’ - pode se tornar um ‘gesto voluntário’ na medida em que prestamos atenção ao ato de respirar. Assim, podemos interrompê-la a qualquer momento e retomá-la depois, como quando mergulhamos numa piscina, por exemplo: a ação de interromper a respiração é, neste caso, um gesto intencional, voluntário, necessário para mergulhar e permanecer sem respirar até emergir. Porém, se não há intenção de se fazer algo relacionado a respiração, ela acontece naturalmente por todo o restante do tempo de nossas vidas. Em outras palavras, podemos controlar de maneira consciente a nossa respiração, ou simplesmente não a controlar, esquecendo até de que ela está acontecendo.

O foco da atenção parece ser mais uma vez um importante fator para que ocorra o fenômeno gestual voluntário. Madeira e Scarduelli (2014, p.13) corroboram com o exposto acima, porém sobre o prisma da significação e não da intencionalidade: “é importante destacar que um dado movimento pode ser considerado como sem significado por um indivíduo em uma ocasião, mas o mesmo movimento pode ter significado para o indivíduo numa segunda ocasião”. Exemplificando então, uma pessoa, ao prestar atenção no ‘suspirar’ de alguém, pode entender que ela o fez apenas por uma necessidade involuntária do seu próprio corpo de maior oxigenação, ou

---

<sup>39</sup> PEREIRA, Marcelo de Andrade (2010) **A dimensão performativa do gesto na prática docente**. Revista Brasileira de Educação v. 15 n. 45 set./dez. 2010, p. 555 – 597.

interpretar que o ‘suspiro’ aconteceu pela lembrança de um amor não correspondido. O movimento só teria significado no segundo caso.

Neste trabalho nos ateremos aos gestos corporais que veiculam expressão e, conseqüentemente, significado, podendo ser este gesto consciente ou inconsciente. Nessa abordagem, Ricardo Ferreira (2004) distingue o gesto corporal em estático (quando não ocorre movimentação para transmitir a mensagem) e dinâmico (quando há necessidade de movimento corporal para se exprimir). Neste último caso, portanto, há uma intencionalidade de ordem expressiva. (Ferreira, 2004 apud SIMÕES<sup>40</sup>, 2012, p.16)

Jousse (2008) também afirma que nem todo gesto é visível: ele pode ser imperceptível ou até mesmo estático, mas ainda assim deve ser considerado um gesto, porque existe intensão e/ou ação ao realizá-lo (Jousse, 2008, 687 apud SIMÕES, 2012, p.16)

Thays Peneda Simões (2012), baseada nas premissas de Jousse, Pereira e Ferreira, categoriza o gesto a partir do gesto corporal:

O gesto corporal envolve todos os tipos de gestos que são radicados no corpo, expressos visivelmente - que possuem movimentação perceptível - e expressos de forma não visível - que possuem movimentação imperceptível a nível da visão, ou seja, decorrem da movimentação interna (por exemplo, alterações no trato vocal) (SIMÕES, 2012, p.16).

Usaremos mais adiante essas categorizações para analisar movimentações em corais e em grupos vocais, além dos gestos emitidos por regentes e cantores de ensembles vocais que os utilizam para se comunicar. Antes, faz-se necessário falarmos do que é chamado de gesto musical.

### 2.1.2 O Gesto Musical

Música e gesto sempre se relacionaram tão intimamente, que é difícil dissociá-los. Movimento corporal e música se inter-relacionam profundamente, o que evidencia a importância do corpo como potencializador de significado na *performance* musical:

No discurso entre músicos é comum a utilização da palavra gesto (ou gesto musical) para se referir a motivos, frases e partes de uma composição, ou mesmo a peças inteiras. Essa apropriação metafórica vai

---

<sup>40</sup> FERREIRA, Ricardo Sérgio Caetano (2004). **Comando de movimento a partir da análise de gestos simbólicos**. Relatório de progresso da dissertação de mestrado do curso de Mestrado em Métodos Computacionais em Ciências e Engenharia. Junho de 2004- Porto, Portugal. Disponível em: [http://uirvli.ai.uiuc.edu/~tankh/citations/gaze\\_wacv2002/Ferreira\\_Thesis2004.pdf](http://uirvli.ai.uiuc.edu/~tankh/citations/gaze_wacv2002/Ferreira_Thesis2004.pdf) Acedido em: 16/11/2011

de encontro com o alto grau de correlação entre a música e movimento expressivo, revelando o quanto o movimento e o corpo estão conectados com o fazer musical” (MADEIRA e SCARDUELLI, 2014, p.29).

Fernando Iazzetta entende gesto não apenas como movimento, mas como movimento capaz de expressar algo, um movimento dotado de significação especial:

É mais do que uma mudança no espaço, uma ação corporal, ou um movimento mecânico: o gesto é um fenômeno de expressão que se atualiza na forma de movimento. Ações como girar botões ou acionar alavancas, são atos correntes no uso da tecnologia moderna, mas não podem ser consideradas como gestos em um sentido amplo do termo. (...) Não interessa quem ou o que realizou tal ação, nem tão pouco de que maneira: o resultado é sempre o mesmo. A situação é, porém, completamente diferente no caso de um músico executando uma peça no teclado de um piano: o resultado final, a performance musical, depende, em vários aspectos, dos gestos do instrumentista. (IAZZETTA, 1997, p.7)

A analogia usada pelo autor é correta, porém não contempla a atualidade: um DJ, por exemplo, gira botões (e pick-ups) e aciona alavancas para interagir em sua *performance* que depende sim de seus gestos de músico que também usa o corpo para se expressar. O próprio Iazzetta afirma que, na música, o gesto gera significação:

(...) nós aprendemos a compreender os acontecimentos sonoros com o auxílio dos gestos que produzem ou representam esses sons. (...) Um intérprete produz música e se expressa pelo corpo. A pouca importância dada a esse aspecto dentro da musicologia deve-se, em parte, ao fato de que o corpo nunca foi levado em consideração como suporte da realização musical. Foi preciso a eliminação do corpo do músico e do instrumento na música eletrônica e digital para que fosse notada a importância de sua presença. O corpo do instrumentista e seu instrumento atuam em simbiose na produção musical e o seu comportamento conjunto interfere na compreensão do resultado sonoro que produzem. Um gesto violento do instrumentista aumenta a eficácia expressiva de um ataque sonoro brusco, assim como expressões corporais do cantor podem enriquecer a articulação de uma frase musical” (IAZZETTA, 1997, p.8).

Na mesma linha, Madeira e Scarduelli, conceituam gesto corporal como “movimento corporal realizado consciente ou inconscientemente, marcado pela significância, seja por ou para o transmissor ou o receptor” (MADEIRA e SCARDUELLI, 2014, p.13).

Continuando, Iazzetta cita Bernadete Zagonel (1992) que distingue gestos físicos e gestos mentais:

(...) os primeiros (gestos físicos) referem-se à produção do som enquanto fenômeno físico, guardando uma relação causal entre ação gestual e seus resultados sonoros. Um instrumentista sabe que de seus gestos dependem o controle de toda uma série de parâmetros musicais, das dinâmicas à articulação,

do timbre ao fraseado. Existe também o gesto corporal, que é um gesto físico que não produz, mas acompanha o som (Zagonel, 1992 apud IAZZETTA<sup>41</sup>, 1997, p.8).

Baseado em Zagonel, Iazzetta chama a atenção para a importância do instrumento musical como objeto único, diferente dos objetos do nosso cotidiano, capaz de uma performance sonora muito superior, que possibilita ao instrumentista um controle da potência, clareza, regularidade, enfim, da qualidade e precisão sonora produzidas. O mesmo autor afirma que “o instrumento não é, portanto, apenas veículo da ideia musical, mas parte dessa ideia, e explorar os gestos que o controlam é algo de importância fundamental no fazer musical.” (IAZZETTA, 1997, p.9)

Madeira e Scarduelli (2014), citam Cadoz (1988):

No caso de produção sonora ‘natural’ por instrumentos acústicos, o gesto atua intimamente com o fenômeno físico, e determina diretamente um número de atributos decisivos para a percepção e musicalidade (Cadoz, 1988<sup>42</sup>, p.2 apud MADEIRA e SCARDUELLI, 2014, p.15).

O fenômeno sonoro produzido por um objeto natural ou instrumento é um traço indelével do gesto e o gesto nesse ponto é indissociável de sua função significante (Cadoz, 1988, p.5 apud MADEIRA e SCARDUELLI, 2014, p.15).

Já os gestos mentais, continuando o raciocínio de Zagonel (1992), estariam ligados aos processos de composição, interpretação e audição musicais:

Os gestos mentais fazem referência aos gestos físicos e suas relações causais, ocorrendo na forma de uma imagem ou ideia de um outro gesto. Assim o compositor muitas vezes parte de uma ideia ou imagem mental de um gesto sonoro para compor um determinado gesto instrumental. A ideia desse gesto é aprendida através da experiência e armazenada na memória, servindo de parâmetro para que o compositor possa prever o resultado sonoro no momento em que a composição for realizada por um intérprete. Esse gesto mental não faz referência apenas ao plano corporal do músico ou ao comportamento do instrumento, mas pode apontar para uma estrutura sonora particular. Assim, um arpejo é entendido como um gesto de deslocamento de um ponto a outro no espaço das alturas sonoras e a marcação de um surdo em uma escola de samba reflete, gestualmente, a delimitação de uma unidade temporal regular, semelhante àquela determinada pelo gesto das mãos do maestro que rege uma orquestra. O que não se pode esquecer é que o gesto mental faz sempre referência a um gesto físico (musical ou não) aprendido anteriormente (IAZZETTA, 1997, p.9-10).

---

<sup>41</sup> ZAGONEL, B. (1992). **O Que É Gesto Musical**. São Paulo: Brasiliense.

<sup>42</sup> CADUZ, Claude. **Instrumental Gesture and Musical Composition**. In: PROCEEDINGS OF THE 1988 INTERNATIONAL COMPUTER MUSIC CONFERENCE, 1988, San Francisco. Anais... San Francisco: International Computer Music Association, p. 1-12, 1988.

Iazzetta completa o raciocínio citando, mais uma vez, Zagonel: "se o compositor vai do gesto à composição, o intérprete faz o caminho inverso, isto é, vai da composição, da partitura ao gesto" (Zagonel, 1992, apud IAZZETTA, 1997, p.10). O gesto físico, então, estaria ligado mais diretamente à interpretação da música, enquanto a composição, ao gesto mental. Iazzetta completa a cadeia adicionando o ouvinte, que recria mentalmente os gestos físicos do intérprete no momento da audição. Ressalta a importância expressiva do 'ver' aquilo que se ouve: "a visualidade expressiva dos movimentos do intérprete funciona como referência para a compreensão do material sonoro". (IAZZETTA, 1997, p.10)

Freitas (2008) cita André Souza (2004), que sintetiza a tipologia criada por Zagonel em sua pesquisa que buscou a definição de gesto musical. Para Zagonel haveria, portanto, cinco tipos de gestos musicais:

- 1) o gesto instrumental, executado pelo instrumentista com o fim de realizar a obra musical;
- 2) o gesto do regente, que expressa aspectos da interpretação da obra e coordena a atuação de um conjunto de músicos;
- 3) o gesto vocal, ligado às características essenciais da comunicação humana, especialmente à expressão de estados afetivos, e também à técnica vocal;
- 4) o gesto do compositor, imagem mental que ele transmite através da escritura musical; e, finalmente,
- 5) o gesto informatizado, que é a elaboração do gesto musical com o auxílio do computador, pertencendo, evidentemente, ao âmbito da música eletroacústica (Souza, 2004, apud FREITAS<sup>43</sup>, 2006, p.44).

Segundo Madeira e Scarduelli (2014), o gesto corporal e a técnica instrumental, são ambos fundados sobre a mesma base - o movimento. Eles definem o conceito de técnica instrumental como:

(...) o conjunto de procedimentos que permite a transmissão de ideias musicais para um instrumento. Este conjunto abrange tanto as imagens mentais quanto os posicionamentos e movimentos corporais, e para sua plena atividade, é exigida a adaptação do corpo ao instrumento (MADEIRA; SCARDUELLI, 2013, p.183).

Os autores ilustram esse conceito relacionando movimento, técnica instrumental e gesto corporal no seguinte diagrama (Fig. 1):

---

<sup>43</sup> SOUZA, André Ricardo de - **Ação e significação: em busca de uma definição de gesto musical**. Dissertação (Mestrado) - UNESP, 2004 *apud* FREITAS, E. M. C. - O gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira – Dissertação (Mestrado) – Escola de Música da UFMG, 2008.

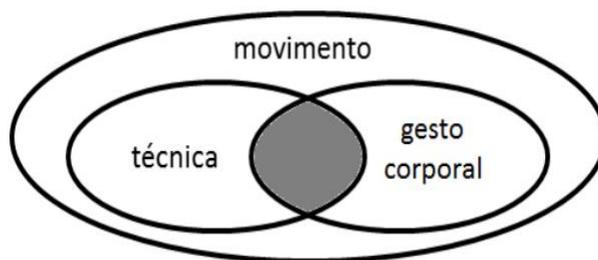


Figura 1 Diagrama que relaciona movimento, técnica e gesto corporal. (MADEIRA; SCARDUELLI, 2014, p. 16)

Os autores explicam que:

(...) dentro do escopo do movimento, a técnica por si (sem intersecção com o gesto corporal) não possui um significado expressivo, é um conjunto de habilidades adquiridas que torna possível a execução de uma tarefa - seja a de tocar um instrumento, praticar um esporte, caminhar, ou qualquer outro tipo de movimento que realiza algo específico. Também dentro do conjunto movimento, alguns exemplos de gesto corporal (sem intersecção com a técnica) seriam movimentos corporais na comunicação, como expressões faciais, balançar a cabeça para sim e não, sinais de positivo ou negativo feitos com o polegar. Esses são, portanto, (...), movimentos que fazem parte da comunicação humana. É na tripla intersecção entre movimento, técnica e gesto corporal que se encontram muitos dos movimentos realizados por um músico em uma performance - movimentos controlados e específicos, que possibilitam a execução de uma dada tarefa, que ao mesmo tempo são portadores de significado, seja pelo prisma do intérprete ou do ouvinte (MADEIRA e SCARDUELLI, 2014, p. 16-17).

Os autores concluem citando Pierce (2007), em quem se respaldam para justificar o diagrama apresentado: “movimentos são sugestivos para a técnica, e frequentemente podem ser traduzidos diretamente para o gesto de tocar e cantar” (Pierce, 2007, xiii apud MADEIRA e SCARDUELLI<sup>44</sup>, 2014, p.17).

Os mesmos autores chamam a atenção para um aspecto importante do ensino musical: segundo eles, Pierce parte do princípio de que a música carrega significado expressivo, que pode ser manifestado pelo corpo (sem o instrumento), e que posteriormente é traduzido para o instrumento. O movimento se torna gesto corporal para, só depois, se tornar técnica. Isso, segundo os autores, contraria “o caminho mais tradicionalmente difundido no ensino (instrumental) no qual se houver uma

<sup>44</sup> PIERCE, Alexandra. **Deepening Musical Performance through Movement**. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

preocupação com o gesto corporal, ela seria debatida depois do ensino da técnica.” (ibid, p.17)

Se há um corpo que manifesta o significado expressivo da música, sem o ‘instrumento’, esse corpo é o do regente. Parece que esse processo de ensino tido como ‘tradicional’ no âmbito dos instrumentos (primeiro a técnica e depois o gesto corporal) não coincide com o da aprendizagem da regência: neste processo, o movimento é traduzido em técnica e gesto corporal de maneira simultânea e vai se transformando em técnica gestual<sup>45</sup> na medida em que adquire significado musical para o grupo dirigido e fixado na memória pelo regente aprendiz como repertório de gestos: uma ‘coleção’ de movimentos específicos e controlados, selecionados para fazer o grupo emitir o som que se quer a cada instante.

No ensino da regência, portanto, o gesto corporal e técnica são trabalhados simultaneamente. Como exemplo, podemos citar a postura, que é um elemento da comunicação humana e, portanto, um gesto corporal, na classificação proposta acima, que, segundo o regente americano Scot Hanna-Weir, seria “o ponto de partida mais comum para uma discussão em técnica de regência” (Hanna-Weir<sup>46</sup>, 2013, p.13-14 apud GAMBORIM-MOREIRA, 2015, p.42).

O maestro Marco Antonio da Silva Ramos, corroborando com Hanna-Weir, ao enumerar os estágios de desenvolvimento na construção da técnica do regente coral, afirma:

A primeira necessidade do regente coral é encontrar para si uma Postura Física apropriada. (...) seja em busca de um exemplo postural para o coro – fator determinante na produção vocal; seja em busca de melhor visibilidade para seu gestual – fator indispensável na comunicação entre coro e regente; seja na garantia de organicidade ao conjunto de sua movimentação – fator de integração das muitas vertentes físicas, teóricas e expressivas presentes na *performance* do regente enquanto tal (RAMOS, 2003, p.26).

---

<sup>45</sup> No diagrama de Madeira e Scarduelli, a tripla intersecção entre movimento, técnica e gesto corporal será chamada por nós de Técnica Gestual, misturando ‘técnica’ com ‘gesto corporal’. Os autores não nomearam os movimentos dessa intersecção: essa denominação é nossa, para facilitar a referência, já que iremos utilizá-la neste trabalho.

<sup>46</sup> HANNA-WEIR, Scot. **Developing a personal pedagogy of conducting**. 2013. 148f.Ph. D. Thesis. Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, 2013. Disponível em <http://hdl.handle.net/1903/14085>. Acesso em 10/02/2015.

A postura seria, portanto, intrínseca ao ato de reger e, por isso, já é ensinada desde o começo do processo de aprendizagem simultaneamente à técnica. Postura é, então, um dos mais importantes fatores da comunicação entre regente e coro. Sobre essa comunicação falaremos agora.

## **2.2 A Comunicação na Regência Coral**

### **2.2.1 A Regência Coral e a Comunicação Não Verbal: uma Íntima Relação**

Segundo Heloísa Castelo Branco, há uma infinidade de gestos que possibilitam a comunicação entre regente e coro:

A comunicação do regente com os cantores durante a execução musical acontece em vários níveis. À disposição do regente há toda uma gama de gestos, (...) que respondem por instigar o grupo a reagir a padrões rítmicos, de intensidade e de altura. Além desses movimentos, conscientemente preparados pelo regente, o cantor percebe também uma segunda mensagem, proveniente da figura global do regente enquanto corpo físico comunicante, mensagem emitida em grande parte de forma inconsciente. (...) A sua postura corporal geral, reveladora de suas características físicas e psicológicas construídas ao longo de sua vida; a postura dinâmica, sinal de seu *momentum* corporal global em dado instante; a consistência e flexibilidade de sua movimentação; a expressão facial; a técnica de regência - todas essas características em conjunto levam a uma comunicação ampla com os cantores (BRANCO, 2010, p.1).

Ramos (2003), concordando, afirma:

(...) o cerne mesmo da regência está ligado, por um lado, a um conjunto de atitudes técnicas que busca clareza e comunicabilidade no contato com os músicos e coralistas e, por outro, a uma capacidade de estabelecer contato emotivo direto através da utilização do corpo e da expressão facial. Da união fluente e orgânica destes componentes, o que sempre se busca é fazer aquilo que as palavras não conseguem: dizer música (RAMOS, 2003, p.1).

A comunicação entre regente e grupo, portanto, acontece de modo verbal e não-verbal, como na comunicação humana, descrita no começo deste estudo. Nesse contexto, no trabalho de direção de corais, orquestras ou qualquer grupo que utiliza um regente como comandante, este seria o ‘emissor’ e o grupo, o ‘receptor’ das mensagens.

A comunicação do regente durante a *performance* é completamente não-verbal. Branco (2010, p.35) afirma:

(o regente coral) se beneficia do fato de que bastam alguns ensaios para que se familiarizem com seu código individual de CNV, melhorando assim a compreensão geral e uniforme dos cantores. Cada movimento do regente, durante a execução musical, cria referências concretas para as suas ideias que direcionam como a música deve ser. O regente pode usar todo o seu corpo para esta movimentação, e a escolha de um ou outro canal de comunicação tem a ver com sua preferência pessoal, experiência prévia e sua familiaridade com o grupo.

Figueiredo (2006, p.12), afirma que “nós podemos reger até com o pé e que nossos coros têm a capacidade de vir a entender qualquer gesto que venhamos a fazer, pelo continuado contato com seu regente, que, normalmente, é único.”

Branco enumera vários autores que estudaram os movimentos do regente em ação e fizeram considerações sobre as partes do corpo mais influentes na CNV entre ele e seu grupo:

Ostling<sup>47</sup> (1976), observou os seguintes canais: expressões de face e mão, contato visual, movimento corporal, postura e expressões afetivas. Fuelberth<sup>48</sup> (2003): posição corporal e postura, expressão facial, contato visual e gestos de regência. Julian<sup>49</sup> (1980), a face e os olhos. Krause<sup>50</sup> (1983 apud Atkinson, 2002) agrupou os gestos dos regentes em quatro categorias: gestos corporais, gestos de braços, gestos de mãos e dedos e gestos de cabeça ou face.” (BRANCO, 2010, p.36)

Também os brasileiros: Emanuel Martinez et al. (2000): contato visual, o gestual e a postura física (MARTINEZ, et al., 2000, p.111). David Junker dá bastante importância à expressão facial e aos olhos, citando também os braços e mãos e a linguagem corporal e que todos devem ser combinados (JUNKER, 2013, p.117).

Poderíamos citar vários outros maestros e estudiosos dos movimentos feitos por regentes, mas as ocorrências seriam parecidas: parece haver concordância de que os principais canais de comunicação não-verbal entre um regente e seu coro são a postura e movimento corporal, contato visual, expressões faciais e gestos de regência.

Segundo Corraze (1982), no comportamento humano, “a postura é um indicador privilegiado da atitude afetiva fundamental” num dado momento. Ele informa as intenções de aproximação, de acolhida, ou inversamente, de desafio, rejeição ou ameaça.

A aceitação do regente pelos membros do grupo que ele dirige também está fortemente relacionada à postura. A todo momento, o estado psicológico do regente é

---

<sup>47</sup> OSTLING, A. **Research on nonverbal communication with implications for conductors.** Journal of Band Research, [s.l.], v. 12, n. 3, p. 29-43, 1976.

<sup>48</sup> FUELBERTH, R. J. V. **The effect of conducting gesture on singers's perceptions of inappropriate vocal tension.** International Journal of Research in Choral Singing, [s.l.], v. 1, n. 1, p. 13-21, 2003.

<sup>49</sup> JULIAN, F. D. **Nonverbal Communication: its application to conducting.** Journal of Band Research, [s.l.], v. 24, n. 2, p. 49-54, 1989.

<sup>50</sup> KRAUSE, D. W. **The positive use of stance and motion to affect vocal production and to assist musicality in the training of children's choirs.** 1983. Tese (Doutorado) - University of Southern California, California, 1983

exposto: desde o primeiro momento em que é visto, o modo como se desloca para se posicionar frente ao grupo, a maneira como se posiciona. O regente é observado como um líder e, como tal, é constantemente avaliado. Seja ele iniciante ou experiente, sua atitude corporal pode determinar o alcance de sua liderança, determinando todo o processo de relacionamento psicológico-social com o grupo. Seu estado íntimo é permanente exposto e avaliado. Como citamos anteriormente, Gaiarsa afirma que “o inconsciente está ‘por fora’ e visível; que é impossível disfarçar, que ninguém esconde nada de ninguém” (GAIARSA, 2003, p.85).

Carlos Alberto Figueiredo, afirma que, “ao lidar com sua expressão gestual, o regente está tocando em questões de sua história corporal e, conseqüentemente, psicológica. Toda a sua atividade vai ser influenciada nesse processo” (FIGUEIREDO, 2006, p.12).

Controlar a postura, para o regente, portanto, é fundamental. Segundo Branco (2010):

(...) a postura corporal tem influência e é influenciada por estados emocionais e mentais. O regente, ao escolher certa postura como aspecto tangível de sua referência musical abstrata, tem o poder de influenciar os cantores a assumir a mesma postura e isso leva à criação de emoções e pensamentos do mesmo tipo que o dele. Portanto, o corpo funciona como uma metáfora, que faz a imagem psíquica do regente se reproduzir na mente dos cantores. A empatia parece ser o caminho biológico para atingir esse resultado (BRANCO, 2010, p.49).

Branco cita James (1932) para listar orientações posturais que parecem indicar informações afetivas e qualidades específicas, que podem ter alguma implicação aos regentes:

Para James, a aproximação do corpo com uma inclinação à frente numa interação pessoal denota atenção, além de aproximação. Já a inclinação do corpo para trás denota recusa, retração. Da mesma forma, uma postura com o peito expandido, cabeça ereta e ombros elevados passa uma sensação de arrogância, desdenho ou orgulho. Por fim, a inclinação para frente acompanhada de curvatura da cabeça, ombros caídos e peito afundado leva à comunicação de depressão e abatimento (James, 1932 apud Ostling, 1976, BRANCO<sup>51</sup>, 2010, p.39).

A Expressão Facial é outro importante canal de CNV entre regente e coro. Segundo Ekman (1965 apud CORRAZE<sup>52</sup>, 1980, p.75), a zona corporal a qual se tem

---

<sup>51</sup> JAMES, W. T. **A Study of the expression of bodily posture.** Journal of General Psychology, Provincetown, v. 7, p. 433-34, 1932 apud OSTLING, A. Research on nonverbal communication with implications for conductors. Journal of Band Research, [s.l.], v. 12, n. 3, p. 29-43, 1976.

<sup>52</sup> EKMAN, P. **Differential communication of affect by hand and body cues.** Journal of Personality and Social Psychology, Washington, v. 2, n. 5, p. 726-35, 1965.

maior controle, é a face. Ela seria “o melhor mentiroso não-verbal” do corpo. Branco completa afirmando:

(...) o autor (Ekman) está querendo dizer que o ser humano controla melhor suas expressões faciais do que as corporais. A face é tida como o melhor lugar para entender qual é a emoção a ser decodificada, e o corpo o local onde se percebe a intensidade desta emoção. A face é, portanto, uma ferramenta expressiva que os regentes podem treinar para obter determinados efeitos (BRANCO, 2010, p.40).

Junker (2013) indica quatro aspectos da expressão facial na regência coral: o primeiro deles é a empatia: ela representaria, na música coral:

(...) um sentimento de coesão entre regente e cantores ou instrumentistas na realização do repertório. Neste sentido, a expressão facial toma um papel crucial para que ocorra a empatia entre regente e cada um dos participantes, por ser o melhor veículo de transmissão desse sentimento de coesão. Como resultado, o auditório também responde empaticamente (JUNKER, 2013, p.117).

Isso corrobora com a citação anteriormente feita por nós de Bavelas et al (1987), levantando a hipótese de que a empatia, é um ato comunicativo, com a intenção de mostrar “sentimento de companheirismo para o indivíduo com quem se teve a empatia”.

O segundo aspecto, indica que a expressão facial do regente seria fator capital para chamar atenção à concentração dos participantes, tanto quanto mantê-los em alerta e com vitalidade. O regente se manteria como um ponto de convergência das atenções do grupo. Por um outro viés, outro aspecto indicado por Junker é que a expressão facial poderia levar a interpretações falhas por parte dos participantes, pelo fato do regente, inconscientemente, transmitir uma mensagem não intencionada. Um exemplo disso seria o regente expressar uma feição de desaprovação por uma entrada perdida: ao ter contato visual, os cantores poderiam interpretar essa ‘careta’ como sendo uma desaprovação a uma eventual desafinação, por exemplo, o que não corresponderia a intensão original do regente. Neste exemplo, se configuraria um ‘ruído’ na comunicação entre emissor e receptor.

Por último, Junker afirma que a face também pode ser usada para chamar a atenção de entradas, efeitos musicais ou qualquer outro ato musical que possa ser sugerido por meio do olhar (JUNKER, 2013, p.117).

Como vemos, o olhar ocupa um lugar muito relevante na comunicação entre regente e coro. “Ele é o canal através do qual a comunicação empática trafega. O olhar do regente tem grande força para reter o olhar do cantor, para fazer o cantor atender às tarefas. Ele induz, comanda, adverte, recusa, fulmina. Na comunicação empática o olhar

é fundamental para que o cantor observe os movimentos do regente (BRANCO, 2010, p.50).

Corraze cita Galle et al. para falar do olhar:

Quando uma pessoa atenta à outra percebe sobre si o olhar desse outro é tomado por uma reação geral de vigilância. Os sinais do eletroencefalograma e do ritmo cardíaco mostram valores aumentados (Galle et al., 1972 apud CORRAZE<sup>53</sup>, 1980, p. 79). Da mesma forma, desviar o olhar é sair do campo de interesse de uma pessoa e levá-la a uma diminuição da vigilância (ibid.).

Ehmann (1968, p. 118) enfatiza o papel primordial do contato visual entre regente e cantores para criar um clima adequado na entrada inicial da música. (apud BRANCO<sup>54</sup>, 2010, p.43). O mesmo autor (ibid. p.142) afirma que “a comunicação através dos olhos é tão vital e importante quanto os gestos de regência, e que olhos “que falam”, além de segurar a atenção dos cantores são um meio vital de comunicar e compartilhar os aspectos artísticos da música” (apud BRANCO, 2010, p.51).

Do ponto de vista do cantor, a visão é fundamental para a captação do gesto do regente. O cantor sente o gesto do regente e decodifica a linguagem que há por trás dele (MUNIZ, 2003, p. 53). Se a atenção visual dos cantores encontra o olhar do regente sobre si ou sobre o grupo, o nível de atenção provavelmente aumenta muito.

A atenção, como vimos anteriormente, sempre é crucial: sem ela a comunicação emissor-receptor não acontece. Lembrando que o receptor da mensagem deve estar psicologicamente aberto para recebê-la para que chegue sem ruídos. Isso aumenta ainda mais a importância da expressão facial e do olhar no trabalho da regência.

Outro canal de CNV dos regentes é composto pelos gestos da regência. “Os gestos de regência têm significado para o grupo, baseado numa relação construída entre o coro e o regente. Pode-se considerar que o corpo inteiro participa dos gestos de regência, mas estes se concentram na parte superior do corpo e são especialmente executados pelos braços e mãos, considera Muniz” (2003 apud BRANCO<sup>55</sup>, 2010, p.45).

---

<sup>53</sup> GALLE, O. R.; GLOVE, W. R.; MCPHERSON, J. M. **Population density and pathology: what are the relations for man?** Science, Washington, v. 176, p. 23-30, 1972

<sup>54</sup> EHMANN, W. **Choral directing**. Minneapolis: Augsburg Publishing House, 1968.

<sup>55</sup> MUNIZ, J. N. V. **A comunicação gestual na regência de orquestra**. São Paulo: Annablume, 2003.

No começo deste capítulo, já discorreremos sobre a relação estreita entre gesto corporal e gesto musical. Na regência essa relação também é fundamental. Segundo G. Kurtenbach e E. Hulteen, a função do gesto dentro da música é proporcional ao seu poder de expressão:

Os gestos amplificam suas funções em virtude de sua expressividade. Quer dizer, um gesto pode controlar vários parâmetros ao mesmo tempo, permitindo assim que o usuário possa manipular os dados de uma maneira que seria impossível se tivesse que modificar um parâmetro de cada vez. Por exemplo, um maestro controla simultaneamente o tempo e o volume do gesto musical. O ritmo do gesto controla o tempo e o tamanho do gesto controla o volume. Isso permite uma comunicação eficiente que não seria possível pelo ajuste individual do tempo e do volume (Kurtenbach & Hulteen, 1990, 311-12 apud IAZZETTA<sup>56</sup>, 1997, p.8).

Notamos que o controle simultâneo de vários parâmetros musicais é uma característica intrínseca à regência. Mas não só os musicais: Muniz (2003, p.53) afirma que “os gestos de regência favorecem a expressão emocional de forma mais adequada do que se o regente fizesse um discurso verbal.”

Ekman e Friesen (1969, p. 62 apud BRANCO<sup>57</sup>, 2010, p.45-47), “classificaram os gestos humanos em cinco categorias que, entretanto, não se excluem - um gesto pode figurar em mais de uma categoria. Estas cinco categorias são: emblemas, ilustradores, manifestações afetivas, reguladores e adaptadores”. Segundo Mathers (2009 apud BRANCO<sup>58</sup>, 2010, p.45) essas cinco categorias serviriam como instrumento gestual para os regentes:

1. Os emblemas são gestos que pertencem a uma cultura específica, são aprendidos nela e são usados com intenção e consciência, segundo Rector (1975, p. 61). Podem substituir palavras ou ser explicados por palavras. São realizados pelas várias partes do corpo, com ênfase nas mãos, braços, face, cabeça e a combinação de todos eles. (...) Sousa (1988 apud Cofer<sup>59</sup>, 1998, p. 2), afirma que regentes instrumentais fazem uso de emblemas e diz que o repertório tradicional de gestos de regência usados pelos maestros pertence à categoria de emblemas.

---

<sup>56</sup> KURTENBACH, G., & HULTEEN, E. A. (1990). **Gestures in Human-Computer Interaction**. In B. Laurel (Ed.), *The Art of Human-Computer Interface Design* (pp. 309-317). Massachusetts, California, New York, et al.: Addison-Wesley Publishing Company, Inc.

<sup>57</sup> EKMAN, P.; FRIESEN, W.V. **The repertoire of nonverbal behavior: categories, origins, usage and coding**. *Semiotica*, v.1, n.1, p. 49-98, 1969.

<sup>58</sup> MATHERS, A. **The use of gestural modes to enhance expressive conducting at all levels of entering behavior through the use of illustrators, affect displays and regulators**. *International Journal of Music Education*, v. 27, n. 2, p. 143-53, 2009.

<sup>59</sup> COFER, S. **Effects of conducting-gesture instruction on seventh-grade band students' performance response to conducting emblems**, *Reston*, v. 46, n. 3, p. 360-73, 1998.

- Outro gesto comum em regência, a respiração na entrada da música, também é considerado um emblema pelo mesmo autor.
2. Ilustradores são atos não-verbais que acompanham a fala, acentuando ou enfatizando uma palavra ou frase; esboçam o caminho dos pensamentos, apontam objetos, denotam uma relação espacial ou uma ação corporal. Auxiliam a comunicação, são conscientes, mas nem tanto quanto os emblemas. Berz<sup>60</sup> (1983, p. 132), após observação de regentes no ensaio, dividiu esta categoria em ilustradores verbais, quando ajudavam o fluxo verbal; e ilustradores de conteúdo musical, quando as mãos ilustravam uma ideia musical/emocional, ainda que acompanhando o fluxo verbal das palavras. Mathers (2009, p. 144) considerou os gestos que indicam o caráter da música como ilustradores: os gestos contínuos e resistentes que indicam o legato, por exemplo.
  3. Reguladores são comportamentos NV que mantêm e regulam a natureza da fala e da escuta entre dois ou mais indivíduos em interação. Sugerem ao emissor que continue, repita, elabore, apresse-se, pare de falar etc.
  4. Manifestações afetivas são expressões faciais que indicam estados afetivos. Podem repetir, aumentar, contradizer, ou não se relacionar com asserções afetivas verbais. As manifestações afetivas em regência são as expressões faciais, que comunicam aceitação, concordância ou desagrado, como o sorriso, o levantar as sobrancelhas, o franzir as sobrancelhas, entre outros.
  5. Adaptadores são gestos inconscientes, que nos apoiam quando não conseguimos dizer o que sentimos. Parecem ser desenvolvidos na infância como o esforço de adaptação para satisfazer necessidades, manejar emoções, desenvolver contatos sociais. Por exemplo: roer unhas, enrolar uma mecha de cabelo. Mathers (2009, p. 145) considera que os adaptadores deveriam ser controlados durante a execução musical para não distrair os músicos (BRANCO, 2010, p.46-47).

Esta classificação de Ekman e Friesen - mais detalhada - pode ser combinada com a de Madeira e Scarduelli que é mais geral: os emblemas pertenceriam ao conjunto da técnica e os reguladores, as manifestações afetivas e os adaptadores, seriam gestos corporais. Já os ilustradores estariam classificados como técnica gestual, já que são controlados e específicos, além de conter significado. Isso nos faz arriscar afirmar que a técnica gestual de regência é uma mistura das cinco categorias, mas os gestos ilustradores têm uma influência maior no ato de reger.

### **2.2.2 A Regência Coral e a Comunicação Verbal: um Importante Auxílio**

Falaremos agora sobre a Comunicação Verbal entre regente e cantores. Como dissemos, a comunicação entre regente e grupo acontece de modo verbal e não-verbal, como na comunicação humana. Ao compararmos a CV com a CNV, as pesquisas citadas anteriormente, de Birdwhistell e de Mehrabian, demonstram que apenas uma pequena parte da comunicação humana é verbal. A comunicação não-verbal é

---

<sup>60</sup> BERZ, W. L. **The Development of an observation instrument designed to classify specific nonverbal communication techniques employed by conductors of musical ensembles.** 1983. 195 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Michigan State University, Michigan, 1983.

predominante e mais eficiente: pode passar muitas informações em apenas um pequeno instante. Isso não acontece com CV que é limitada pelas palavras.

Figueiredo (2006, p.15), comenta que “todo bom ensaio tem uma pulsação, um ritmo.” (...) Que “a manutenção desse ritmo ajuda na concentração do coro e do regente.” (...) Que “o ensaio, pelo menos em seus momentos essenciais, não é lugar para se falar.” O maestro não se refere aos coralistas, mas aos regentes: afirma que “informações que deveriam ser puramente objetivas acabam virando discursos.” Segundo Figueiredo, os regentes deveriam estar sempre atentos à proporção que existe nos ensaios entre momentos em que se está cantando e os momentos em que se está falando, pois o excesso de ‘falatório’ prejudica a sensação de pulsação do ensaio, referido acima.

De fato, um ensaio tido como produtivo é aquele em que se executou muita música e pouca conversa. Branco (2010, p.30) acusou a existência de vários estudos que analisaram e quantificaram a CV e a CNV em ensaios. Os resultados foram esses::

Thurman (1977 apud Dikey<sup>61</sup>), observou o uso do tempo no ensaio de regentes corais: 40,2% é gasto em comunicação verbal, 0,5% em demonstrações musicais, e a execução musical preenche o restante do encontro. Witt (1986 apud Goolsby<sup>62</sup>, 1996,) comparou 48 professores de orquestra e banda em escolas de nível médio nos EUA e encontrou 17.8% do tempo da aula gasto em preparação para a execução musical, 38.9% em comunicação verbal do professor, incluindo-se aqui a demonstração e 43.3% em execução musical. (...) Para analisar o conteúdo da comunicação verbal de regentes de banda no ensino médio, Carpenter (apud Goolsby, 1996) examinou 14 grupos musicais e encontrou 80% de instruções técnicas, 15% de atividades de demonstração, 1,5% de imagens metafóricas e 3.3% de questionamento dirigido ao grupo.” (BRANCO, 2010, p.28-29)

O número excessivo de tempo gasto em comunicação verbal nos ensaios musicais encontrados nessas pesquisas, gerou outros estudos sobre a eficácia da CV em relação à demonstração musical<sup>63</sup>: os resultados demonstraram que as instruções verbais são menos eficientes.

---

<sup>61</sup> DICKEY, M. R. **A comparison of verbal instruction and non verbal teacher-student modeling in instrumental ensembles.** Journal of Research in Music Education, Reston, v. 39, n. 2, p. 132-42, 1991.

<sup>62</sup> GOOLSBY, T. **Time use in instrumental ensembles rehearsals.** Journal of Research in Music Education, Reston, v. 44, p. 286-03, 1996.

<sup>63</sup> Demonstração é considerada por Grimland (2005, p.5) uma atividade de modelagem, na qual o professor demonstra técnicas ou comportamentos desejáveis e indesejáveis, como um modo de facilitar as respostas dos alunos aos resultados musicais desejados. Watkins (1986 apud GRIMLAND, 2001, p.26)

Grimland (2001 apud BRANCO<sup>64</sup>, 2010, p.40), aprofundou o assunto, pesquisando as atividades demonstrativas que ocorriam nos ensaios (modelagem), chegando, então, a caracterizar e classificar três tipos de ação:

1. Demonstração auditiva: o professor fala, canta, executa padrões rítmicos com a voz ou o corpo.
2. Processos de demonstração: os passos para completar uma tarefa musical são identificados para os alunos e modelados em etapas.
3. Demonstração visível: as ações em que se usam o corpo e a face, em gestos isolados ou combinados com instrução verbal. A demonstração visível descreve ou sugere a ação corporal correta para determinado contexto musical. Esses gestos indicam visivelmente como o audível deve ser produzido e reforçam ou até substituem esse modelo audível.

Segundo Branco (2010), “na demonstração visível o cantor, ao ver os movimentos do regente, vai fazer um reconhecimento ativando suas próprias áreas cerebrais responsáveis pelo mesmo movimento, o que de certa forma favorece a repetição e o aprendizado.”

A partir do dessa pesquisa feita por Grimland (2001), e sua consequente categorização, Branco (2010, p.31) sugere uma nova divisão relacionada ao tempo em que ocorre a repetição dos cantores: os modelos visíveis não sincronizados e os modelos visíveis sincronizados. Na descrição dela:

1. Modelos visíveis não sincronizados são os separados por um intervalo de tempo. O regente faz a ação corporal e o cantor a repete depois. O regente cessa a música, mostra uma postura corporal conveniente, ou mostra como respirar após um dado corte, enquanto o coral o observa. Só depois eles repetem o que observaram no modelo executado pelo regente. Nestes casos existe interpolação de explicações e instruções.
2. Modelos visíveis sincronizados acontecem durante a execução musical. O regente mostra a ação desejada, e o cantor a espelha, ao mesmo tempo. O uso de modelo visível sincronizado parece funcionar como um facilitador para a execução dos cantores enquanto eles cantam. “São gestos intencionais e significativos, feitos com o propósito de obter uma resposta dos cantores. Esta

---

definiu modelagem como a demonstração de aspectos musicais feita pelo regente, com o uso de seus próprios recursos corporais, ou outra fonte, como outro indivíduo ou ainda recursos tecnológicos. (BRANCO, 2010, p.29-30)

<sup>64</sup> GRIMLAND, F. **Characteristics of teacher directed modeling evidenced in the practices of three experienced high school choral directors**. 2001. 307 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - University of North Texas, 2001.

resposta pode ser uma resposta paralela, uma imitação do próprio gesto do regente, como no caso da forma de vogais, ou pode ser a realização de uma outra ação indicada por aquele gesto, (ou) uma resposta cruzada, como no caso do levantamento do palato a partir do gesto de colocar a mão em forma de concha ao nível da articulação temporomandibular. A modelagem visível sincronizada que ocorre durante a execução musical, quando paraleliza as ações do regente e do cantor, pode ser investigada como episódio de mímica motora (BRANCO, 2010, p. 42).

O maestro americano Henry Leck (2020), corroborando com Grimland e Branco, recomenda ações chamadas por ele de ‘âncoras de aprendizagem’:

Os regentes melhoram a eficiência de ensaio quando introduzem movimento físico ou quando ligam imagens aos sons das vogais ou a processos de produção vocal específicos. Sinais específicos comunicam mensagens definidas ao coro uma vez que você tenha estabelecido qual seja o significado através de exemplos, explicações e rotulagem. Como resultado você não terá que interromper continuamente o ensaio para fazer comunicação verbal. Demonstre certos gestos e faça os cantores imitá-los para reforçar os conceitos musicais, tais como fraseado, colocação e formação das vogais, relaxamento físico. Esta é a base do conceito das âncoras de aprendizagem. Precisa-se do elemento tátil para que os alunos cinestésicos sejam imbuídos na experiência. A partir de uma filosofia de aquecimento que enfatiza o foco mental para participação física do cantor na criação da música, as âncoras de aprendizagem fornecem um meio para atrair os cantores para atitude mental artística. Ao capitalizar no conhecimento prévio dos cantores, o regente economiza tempo de ensaio e incentiva a consistência (LECK, 2020, p.70-71).

Leck usa quatro elementos de âncoras de aprendizagem: o auditivo, o visual, o cinestésico e o movimento. Dentro disso, as âncoras podem ser físicas ou mentais. (ibid., p.46)

Com todas essas considerações, podemos constatar que a comunicação não-verbal é a mais eficiente na linguagem da regência, embora a verbal seja também bastante útil, assumindo, as duas um papel de complementação. Assim, quando a CV é usada de maneira equilibrada, ajuda a expandir a CNV e, conseqüentemente, a tornar o ensaio mais eficiente, dinâmico e prazeroso para todos os participantes.

### **2.3 A Comunicação em Grupos Vocais**

Como mencionamos na introdução deste trabalho, há poucos textos relacionados à Grupos Vocais, principalmente em português. Por isso, basearemos nosso estudo em apenas três autores: Elaine Goodman King, John Potter, e Crismarie Hackenberg.

John Potter (2000) – que foi integrante do grupo vocal inglês *Hilliard Ensemble*<sup>65</sup> - começa o seu artigo *'Ensemble Singing'*<sup>66</sup> com o seguinte texto:

Desde que a polifonia se distanciou do cantochão por volta do final do primeiro milênio, tem sido uma tradição as pessoas se unirem para cantar em harmonia. A polifonia relacionada à catedral de Notre Dame em Paris contrasta especificamente com o canto com solistas em até quatro vozes. É provável que tenham sido os melhores cantores disponíveis, capazes de se sustentar como solistas e, ainda assim, cantarem juntos com unidade; eles antecedem o canto coral polifônico por várias gerações e o canto operístico por centenas de anos. Os sucessores desses primeiros polifonistas encontrados hoje são de todos os ramos da música ocidental, do Barbershop ao *A-Ronne* de Berio, da polifonia folclórica da Córsega aos King's Singers. O que todos esses músicos compartilham é a capacidade de se comunicar uns com os outros e com seus ouvintes (POTTER, 2000, p.158).<sup>67</sup>

Potter chama a atenção para três aspectos importantes: primeiro, que a prática do canto com solistas em polifonia é anterior ao coral polifônico, o que denota a influência decisiva da primeira sobre a segunda. Em segundo lugar, que esses cantores deveriam ser os melhores: ser o único responsável por uma das vozes mantendo a unidade com os outros requer técnica e musicalidade. Por último, que tanto os cantores antigos como os atuais têm em comum a capacidade de se comunicar entre si e com seus ouvintes.

Esta última frase, justamente o objeto deste nosso estudo, demonstra a diferença entre cantar em um coral e em um grupo vocal: a comunicação acontece entre cantores e não entre cantores e regente. Essa comunicação é complexa, pois envolve visão e/ou audição periféricas, um bom nível musical, boa técnica vocal, e a habilidade de

---

<sup>65</sup> O Hilliard Ensemble era um quarteto vocal masculino britânico originalmente dedicado à execução de música antiga. O grupo recebeu o nome do pintor miniaturista elisabetano Nicholas Hilliard. Fundado em 1974, o grupo se desfez em 2014. Embora a maior parte de seu trabalho se concentrasse na música dos períodos medieval e renascentista, o Hilliard Ensemble também executou música contemporânea. O grupo foi fundado por Paul Hillier, Errol Girdlestone, Paul Elliott e David James, embora a associação fosse flexível até que Hillier saiu em 1990. Depois disso, os membros principais foram David James (contra-tenor), Rogers Covey-Crump (tenor / alto tenor), John Potter (tenor) e Gordon Jones (baixo), exceto que em 1998 John Potter foi substituído por Steven Harrold.  
Fonte: Wikipedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/Hilliard\\_Ensemble](https://en.wikipedia.org/wiki/Hilliard_Ensemble) visto em 05/03/2021.

<sup>66</sup> Todos os trechos desse artigo citados nesta dissertação foram traduzidos por nós.

<sup>67</sup> Texto original: Since polyphony evolved out of plainchant sometime around the end of the first millennium there has been a tradition of people coming together to sing in harmony. The polyphony associated with the cathedral of Notre Dame in Paris specifically contrasts the singing of the chant choir with that of soloists who sing in up to four parts. These are likely to have been the best singers available, able to hold their own as soloists and yet sing with one another as a unit; They predate polyphonic choral singing by several generations and opera singing by hundreds of years. The successors of those Early polyphonists are found today in all branches of Western music from barbershop to Berio's *A-Ronne*, from Corsican folk polyphony to King's Singers. What all these musicians share is an ability to communicate with each other as well as with their listeners.

negociação constante na interpretação musical, cênica e, a mais difícil, social. Enfim, um cantor de grupo vocal é um músico que busca a qualidade, que faz tudo para manter a unidade do grupo antes, durante e depois da *performance*. Essas prerrogativas demonstram que esse cantor de conjunto vocal é, na maioria das vezes, um apaixonado pelo que faz.

Crismarie Hackenberg (2017), em seu artigo *‘Por que queremos cantar em um grupo vocal?’*, aponta três motivações para isso:

1. A busca pela excelência, que pode “habitar na brincadeira e na improvisação”, mas só “depois de muitas repetições em ensaios e muito trabalho árduo”. O prazer estaria na busca.
2. O sentido da originalidade diz respeito à busca por uma personalidade sonora única e inédita, que pode vir através de arranjos e/ou peças feitas especialmente para o grupo. Acrescento que essa originalidade também pode vir através de um timbre característico das vozes, uma maneira de cantar (em solo ou em conjunto), um repertório e um estilo diferenciados.

John Potter reforça em seu texto o sentido da originalidade de um grupo vocal:

Cada grupo tem seu som próprio. Não tente imitar o som dos outros: explore as características próprias do seu grupo. Solistas profissionais dão uma atenção considerável ao seu próprio timbre. No canto em grupo, o timbre pessoal é usado para colorir o som de todo o conjunto, e, portanto, você pode ter que se contentar com a riqueza no interesse de uma mistura geral (POTTER, 2000, p.161).<sup>68</sup>

3. *O encontro com a felicidade*: o integrante que se envolve emocionalmente, oferta ao coletivo seus melhores recursos internos: suas habilidades, suas forças, virtudes, talentos, atenção e sua existência naquele instante de ação.

Potter (2000, p.158), afirma que “o canto em conjunto é uma atividade cooperativa e é muito importante que a contribuição de todos seja usada em toda a sua extensão.<sup>69</sup>” O autor aponta que essa seria a diferença entre cantar num pequeno grupo vocal e num coral: este (o coral) precisa de um regente, que toma decisões criativas para

---

<sup>68</sup> Texto original: Every group has own distinctive sound. Don't try and imitate someone else's: exploit your own group characteristics. Professional soloists give considerable attention to their own personal tone colour. In ensemble singing your personal tone colour is used to colour the sound of the whole group, so you may have to hold back on the richness in the interests of an overall blend.

<sup>69</sup> Texto original: Ensemble singing is a co-operative activity and it is very important that everyone's input is used to its fullest extent.

motivar e inspirar os integrantes. Num grupo de solistas a inspiração e a motivação já fazem parte do sentimento do cantor. A responsabilidade e o controle criativo são divididos, e, muitas vezes a liderança é compartilhada.

### 2.3.1 A performance num grupo de solistas

Tecnicamente, num pequeno grupo de solistas, a palavra-chave sobre a coordenação de uma performance é ‘andamento’. A pesquisadora Elaine Goodman King em seu artigo ‘*Performance em Conjunto*’ afirma que:

O pré-requisito fundamental para qualquer conjunto é que as partes individuais estejam juntas, combinem, se encaixem. Consequentemente, é necessário que cada músico seja capaz de tocar (ou cantar) no andamento, junto com o resto do grupo. Na realidade a coordenação do grupo é basicamente gerida pelo andamento. Qualquer membro de um conjunto sabe que a contagem é vital para que possamos manter o andamento, ao menos para se ter consciência do tempo que se está tocando, e de quando entrar e sair. (GOODMAN, 2013, p. 159).

Andamento é, portanto, fundamental para que haja sincronia entre os executantes de música. É o ‘coordenador’ da performance. É o que faz os músicos de um conjunto cantarem/tocarem juntos.

Desde há muito, as questões que envolvem o andamento na performance moveram o desenvolvimento musical, notoriamente, no ocidente. O ‘*tactus*’ – termo usado desde o século XV para designar ‘pulso’ - é um exemplo. Segundo Munir Sabag:

Independentemente das opções adotadas pelos editores modernos para as reduções dos valores das figuras da notação mensural, a interpretação musical de qualquer obra do repertório renascentista requer o estabelecimento de um pulso que deve corresponder ao valor de alguma das figuras do antigo sistema de escrita. Os teóricos do Renascimento se referiam a esta pulsação através do termo latino *tactus*<sup>70</sup>. (SABAG, 2020, p.78)

Ruth DeFord (2015) faz alusão ao grande uso da prática do *tactus* – aqui como movimento físico<sup>71</sup> - nas performances naquela época:

---

<sup>70</sup> O conceito de *tactus* foi extensamente discutido tanto no âmbito da musicologia moderna quanto no próprio Renascimento e está frequentemente sujeito a mais de uma interpretação, razão pela qual não são raros os conflitos entre autores que discutiram o termo e suas possíveis aplicações. (SABAG, 2020, p.78)

<sup>71</sup> Ruth DeFord distingue três significados principais para o vocábulo: (i) *tactus* de performance, (ii) *tactus* composicional e (iii) *tactus* teórico. O trecho em questão refere-se ao primeiro, definido pela autora como “o movimento físico, que mede o tempo na performance, ou a unidade de tempo correspondente a este movimento.” (SABAG, 2020, p.78)

Grupos de cantores do século XV, na maioria das vezes, mantinham o tempo (andamento) tocando nas costas um do outro, para que o *tactus* fosse comunicado pela sensação, e não pela visão. Fontes iconográficas testemunham o amplo uso dessa prática. (...) A Figura da página de abertura de *Practica musice* de Gaffurio, de 1496, mostra uma cena (...) com um professor e um grupo de meninos. Cantores tocando nos ombros dos outros são visíveis em todas elas (fontes iconográficas). Por volta de 1500, tornou-se comum uma pessoa liderar<sup>72</sup> um grupo com um ‘pulso’ visível.<sup>73</sup> (DEFORD, 2015, p.53) – (tradução nossa)



**Figura 2** Ilustração de Gaffurio, *Practica musice* (Milão: Ioannes Petrus Lômatio, 1496), fol. A1r. – In (DEFORD, 2015, p.55)

Neste exemplo, a solução encontrada para transmitir a mensagem (velocidade do pulso a ser seguido) através do toque (código) - sem precisar usar a visão - foi bater com a mão no ombro do cantor da frente ou do lado, a partir do *líder* (emissor) que determina o andamento a ser seguido por todos (receptores/emissores), formando uma espécie de ‘corrente de toques’, que faz a informação chegar ao cantor da frente (receptor), mais próximo da partitura, que precisa ser lida pelos cantores, fato que os impede de ter um contato visual direto entre si e com o líder durante a performance<sup>74</sup>.

Goodman (2013) faz três considerações sobre a coordenação do andamento: o ‘relógio do grupo’, as ‘habilidades para a manutenção do andamento’ e a ‘ilusão da sincronia’:

---

<sup>72</sup> O líder do grupo é o homem mais velho, que bate nos ombros dos dois meninos na frente dele.

<sup>73</sup> Texto original: “Groups of fifteenth-century singers most often kept time by touching each other’s backs, so that the *tactus* was communicated by feel, rather than sight. (...)Iconographic sources testify to the widespread use of this practice. Figure 3.3, from the opening page of Gaffurio’s *Practica musice* of 1496, shows a similar scene with a teacher and a group of boys. Singers tapping each others’ shoulders are visible in all of them. Around 1500, it became common for one person to lead a group with a visible beat.”

<sup>74</sup> No caso, usamos a classificação de Lewin, que consta na página 9 deste trabalho.

- 1- O Relógio do Grupo: é o andamento global, o tempo básico da música, a referência para se manter o andamento. Para um grupo sem regente, esse andamento é negociado entre os membros do conjunto através de ‘tentativa e erro’, até se chegar à um consenso. Na verdade, cada músico gera um pulso interno de acordo com o andamento geral, que funciona, assim, como o ‘relógio do grupo’. É o controlador de andamento partilhado dentro do andamento geral da música. Obviamente, o andamento da peça é indicado quando se tem um regente.<sup>75</sup>
- 2- Habilidades para Manutenção do Andamento: tocar/cantar com outras pessoas requer duas habilidades principais: antecipação e reação. Os músicos de um conjunto reagem ao que está acontecendo com os outros, baseados na nota anterior. Uma constante previsão antecipada do que se vai tocar/cantar com base no que se acabou de ouvir. Outro processo de interação é a cooperação: os músicos continuam reagindo à execução dos outros, mas assumem e transferem a liderança, mudando de papel na obra.

Sobre essa cooperação, Potter coloca de uma maneira mais prática em uma de suas sugestões de como conduzir um grupo vocal durante uma *performance*:

A pessoa com voz principal (mais ‘móvel’) tem o controle da música. Esta é uma voz realmente criativa: muito poucas peças são cantadas metronomicamente, e é na variação do tempo que os cantores têm a chance de personalizar sua apresentação. Se você tiver uma melodia com mais notas do que as melodias circundantes, elas deverão ouvi-lo, caso você sinta que um *ritenuto* é apropriado. Então, quando alguém tem uma melodia mais rápida, você precisa apoiá-la. Negocie: se você tem a parte móvel, corra riscos expressivos e confie nos outros para segui-lo. Você provavelmente descobrirá que, para que isso funcione efetivamente, é necessário manter o pulso básico em movimento. Ser expressivo geralmente significa diminuir a velocidade, então lembre-se de voltar ao tempo o mais rápido possível, ou a peça parecerá como se estivesse parando (POTTER, 2000, p.159).<sup>76</sup>

- 3- Ilusão da Sincronia: O ser humano não tem a precisão de uma máquina. Por isso, sempre vai haver imprecisões, mínimas que sejam, ao tocar/cantar simultaneamente.

---

<sup>75</sup> Ao nosso ver, a negociação sempre existe, mesmo quando há um condutor, tanto em grupos profissionais de músicos como em grupos amadores. Nesse contexto, na nossa opinião, sempre há ‘tentativa e erro’, porém, administrada pelo regente.

<sup>76</sup> Texto original: The person with the moving part has control of the music. This is the really creative part: very few pieces are sung absolutely metronomically, and it is in tempo variation that singers have a chance to personalise their performance. If you have a part with more notes in it than the surrounding parts, then they have to listen to you in case you feel that something less than a strict movement is appropriate. Then when someone else has the faster part you have to support them. Negotiate: if you have the moving part, take expressive risks and trust the others to follow you. You’ll probably find that for this to work effectively you have to keep the basic pulse moving. Being expressive often means slowing down, so remember to get back to tempo as soon as you can, or the piece will feel as though it’s grinding to a halt.

Muitos fatores podem agravar o problema de imprecisão rítmica, como a característica de cada instrumento: o ataque na viola demora mais a soar do que no violino, por exemplo. A acústica do teatro, a distância entre os músicos, podem influenciar na maior ou menor precisão rítmica do grupo. Os trechos musicais onde o andamento muda gradualmente, os *'rubatos'*, as entradas após o silêncio são sempre mais difíceis. É preciso mesmo criar uma ilusão de que tudo acontece simultaneamente antecipando ou retardando os ataques, dependendo do caso. No caso das entradas após o silêncio, é difícil evitar uma comunicação visual entre os músicos.

Potter (2000), sobre a acústica das salas usadas para performance, afirma:

O feedback do acústico informa, mesmo que subconscientemente, informações vitais sobre equilíbrio, mistura e afinação, permitindo que você faça ajustes minuciosos durante a performance. Ouvir é um processo de vários estágios: você, ciente do seu próprio som, o mistura continuamente com as outras vozes, mas uma parte importante da audição está completamente fora do seu corpo, quase como se você estivesse na parte de trás do edifício. Pense no edifício (especialmente se tiver uma acústica interessante) como uma extensão do grupo. A acústica funciona como amplificador e alto-falante, e você deve sentir que está cantando no edifício inteiro<sup>77</sup> (POTTER, 2000, p.161).

Com relação às vozes, acrescentamos ainda o uso de microfones e amplificadores por parte vários grupos vocais, o que desloca a fonte original do som para as caixas acústicas (PAs e monitores)<sup>78</sup>, determinando uma propagação diferente do som, mudando todo o referencial acústico necessário para realizar a referida 'ilusão da sincronia'. Isso demanda mais um complicado aprendizado por parte dos cantores de um grupo vocal, pois é preciso reaprender todo um processo de escuta, além de ter que conhecer recursos do equipamento usado, ter uma boa comunicação com o técnico de som – que seria mais um 'elemento' do grupo – e, principalmente, emitir uma voz

---

<sup>77</sup> Texto original: The feedback from the acoustic tells you, if only subconsciously, vital information about balance, blend and tuning, enabling you to make minute adjustments as you go along. Listening is a multi-stage process: you are aware of your own sound and are continuously blending it with the other voices, but an important part of listening is outside yourself altogether, almost as though part of you is at the back of the building. Think of the building (especially if it has interesting acoustics) as an extension of the ensemble. The acoustic acts as both amplifier and speaker, and you should feel that you are singing the whole building.

<sup>78</sup> PA significa 'Public Audiation': são as caixas acústicas voltadas para o público. Os 'monitores' são também chamados de 'caixas de retorno' e são voltadas especificamente para os músicos. A combinação entre PAs e monitores é feita por uma mesa de som, operada por um técnico que, na verdade, é a pessoa que tem o poder de determinar o som que será produzido.

adaptada a essa amplificação. Veremos mais adiante no próximo capítulo, alguns exemplos de grupos que usam microfones e de grupos que optaram por não os usar.

### **2.3.1.1 Comunicação Visual e Comunicação Aural**

Goodman (2013) divide a comunicação entre músicos em dois tipos: a ‘*comunicação aural*’ - capacidade dos músicos se ouvirem uns aos outros - e a ‘*comunicação visual*’ - capacidade dos músicos se verem uns aos outros. Elas dizem respeito às informações trocadas entre os membros de um conjunto através de sinais, constantemente liberadas em termos de som e através de contato visual, gestos e movimentos do corpo.

As duas caracterizações de Goodman dizem respeito à comunicação não-verbal, sobre a qual já falamos no começo deste estudo. São comunicações feitas no momento da performance e tem a ver com um conteúdo que vai além do andamento: “os músicos se olham e se escutam, não apenas para coordenar as ações, mas para comunicar ideias sobre a expressão e interpretação da música” (GOODMAN, 2013, p. 164).

Sobre a comunicação visual, a autora afirma que:

Os músicos de um conjunto podem também comunicar suas ideias sobre expressão uns para os outros usando a linguagem corporal, ou seja, através de canais visuais. (...) A coordenação sonora pode ser assistida pelo planejamento de sinais visuais – por exemplo, determinando quem vai dar a entrada no começo de uma peça ou quais dos músicos vão estabelecer contato visual entre si depois de uma grande pausa (ibid, p.168). (...) As pesquisas mostram que um *feedback* visual “contribui significativamente tanto para a acuidade quanto para a liberdade de expressão nas performances cooperativas”. Um regente, cujo modo de comunicação é puramente visual, pode ajudar a enriquecer a coordenação do andamento num conjunto musical. (...) o regente comunica muito mais do que apenas um tempo, porque os membros da orquestra (ou coral) precisam ler os sinais visuais que implicam expressão, através da linguagem corporal do maestro, da mesma forma que os músicos que tocam juntos num quarteto de cordas precisam projetar ideias interpretativas olhando e prestando atenção nos movimentos físicos dos outros (ibid., p.170).

Ao discorrermos sobre gesto musical, constatamos que gesto e música estão intimamente ligados, a ponto de serem considerados intrínsecos. O gesto físico, então, estaria ligado diretamente à interpretação da música: ao se referir ao ouvinte, que recria mentalmente os gestos físicos do intérprete no momento da audição, Iazzetta (1997, p.10) afirma que “a visualidade expressiva dos movimentos do intérprete funciona como referência para a compreensão do material sonoro”. No nosso entendimento, a importância expressiva do ‘ver’ aquilo que se ouve não se restringe apenas ao público

ouvinte, mas também aos músicos intérpretes, principalmente aos regentes e aos que fazem parte de pequenos grupos de câmara, como um grupo vocal, cujo gesto/som é determinante na performance.

Na categorização de Zagonel que tipifica os gestos, descrita no item 2.1.2 deste capítulo, os gestos musicais de cantores de um grupo vocal seriam, ao nosso entender, uma mistura de dois deles: o gesto vocal – que expressa estados afetivos e técnica vocal – e o gesto do regente – que expressa aspectos da interpretação, porém, neste caso, sem os movimentos da regência tradicional, mas sim os de um cantor solista. Relembrando Iazzetta: “Um gesto violento do instrumentista aumenta a eficácia expressiva de um ataque sonoro brusco, assim como expressões corporais do cantor podem enriquecer a articulação de uma frase musical” (IAZZETTA, 1997, p.8).

A comunicação aural diz respeito a troca de informações entre os membros de um grupo para fins de coordenação, buscando sempre a certeza de que todas as partes estão soando juntas e nos devidos lugares. Uma comunicação muito sutil e contínua, que transmite as nuances expressivas que emanam entre os músicos através do som, como flutuações de andamento, gradação de dinâmica e mudanças na articulação, timbre e entonação. Goodman afirma que “a concentração individual se divide entre a monitoração do som produzido por seu próprio instrumento (ou voz no caso do grupo vocal) e o som produzido pelo resto do grupo”, resultando em eventuais ajustes sutis que são feitos consciente ou inconscientemente, para que atinja equilíbrio e resolução no som do conjunto durante a performance” (GOODMAN, 2013, p.165)

John Potter nos ilustra com mais um exemplo:

Equilibrar e misturar: geralmente você deve ouvir sua própria voz e a dos cantores de ambos os lados aproximadamente no mesmo volume. Isso é algo que você monitorará continuamente, provavelmente sem estar ciente disso. A mistura (amálgama) é um assunto difícil, algo sobre o qual o Hilliard Ensemble é frequentemente questionado, mas que raramente discutimos. Se você estiver ouvindo e se comunicando (...), provavelmente descobrirá, como nós, que a mistura se cuida por si mesma. Você pode precisar ajustá-la ocasionalmente<sup>79</sup> (POTTER, 2000, p.160).

---

<sup>79</sup>Texto original: Balance and blend: you should generally be able to hear your own voice and those of the singers on either side of you at approximately the same volume. This is something that you will monitor continuously, probably without being aware of it. Blend is difficult subject, something that the Hilliard Ensemble is often asked about but which we rarely discuss. If you are listening and communicating (...) you will probably find, as we do, that the blend takes care of itself. You may have to fine-tune it occasionally.

Segundo Goodman, “os músicos de um conjunto confiam muito mais na comunicação aural (...) do que na comunicação visual para se fazer música em grupo.” Ela afirma que a comunicação aural é mais importante do que a comunicação visual, pelo simples fato de que ouvimos música – não vemos música.

Ao questionarmos se, durante a performance, apenas a comunicação aural bastaria, ou seja, somente ocorresse a comunicação entre músicos através do som sem o auxílio da visualização, nos ocorreu de pesquisar como seria um grupo vocal formado apenas por deficientes visuais. Lembramos então de um dos melhores e mais atuantes grupos vocais brasileiros: os Titulares do Ritmo<sup>80</sup>: todos os seus integrantes eram deficientes visuais e se conheceram justamente numa escola para cegos, ainda adolescentes. Para eles, não havia outra possibilidade a não ser se comunicar em suas performances de forma aural. A existência desse grupo, prova que é possível cantar e tocar sem a comunicação visual e com qualidade.

### **2.3.1.2 Energia**

Usando um outro exemplo envolvendo cantores com deficiência visual, transcreveremos um pequeno trecho de um relato de uma ex-aluna de regência do professor Marco Antônio da Silva Ramos. Cristiane Calumbi, deficiente visual total, descreve seu primeiro dia de ensaio no Coral da ECA<sup>81</sup>:

Desde o primeiro dia de aula, quando participei do coral, percebi que a regência não se limitava a um simples contato visual entre o regente e os músicos ou coralistas, mas era algo que transmitia uma energia muito grande, indo além dos gestos. Notei também que não era necessário alguém me avisar o momento exato de iniciar uma peça, ou as intenções do regente quanto à dinâmica ou ao andamento. (...) Era possível, por exemplo, perceber se um colega estava

---

<sup>80</sup> Grupo vocal e instrumental, cujos componentes eram todos cegos. O grupo era um sexteto formado por: Francisco Nepomuceno de Oliveira, o Chico - Líder, compositor, arranjador, violonista e pianista, Geraldo Nepomuceno de Oliveira - Cantor e violonista, Domingos Ângelo de Carvalho – Cantor, João Cândido Brito – Cantor, Joaquim Alves – Cantor, Sóter Cordeiro - Cantor. O conjunto foi organizado em 1941, quando seus futuros componentes se conheceram no Instituto São Rafael em Belo Horizonte, MG, para cegos, onde cursavam o ginásio. Ficaram famosos pelas harmonizações e vocalizações requintadas que elaboravam. Com uma grande discografia e muitos sucessos emplacados em programas de rádios, o grupo fundou uma firma de publicidade chamada ‘Pauta’, onde gravaram vários jingles comerciais. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira – visto em 05/03/2021. <https://dicionariompb.com.br/titulares-do-ritmo/dados-artisticos>

<sup>81</sup> O Coral da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo é frequentado por alunos de todos os cursos do Departamento de Música da mesma escola.

inseguro, ou se conseguia expressar-se claramente” (Calumbi, 2001 apud RAMOS<sup>82</sup>, 2003).

Conforme o relato, o gesto do regente, visual por definição, também transmite “uma energia muito grande, que vai além dos gestos”. A Comunicação aural entre músicos, então, é o ‘sentir’ sem precisar ‘ver’, é, pois, energia.

A nomenclatura ‘aural’ é perfeitamente adequada ao seu significado: ‘comunicação sonora’ (um nome que teria mais probabilidade de ser escolhido) não revelaria o processo por inteiro, que é mais complexo do que apenas ‘ouvir’. Boa parte das informações trocadas entre músicos é, como disse Goodman, inconsciente. Lembrando a pesquisa de Birdwhistell que citamos anteriormente, milhares de sinais não-verbais fluem, por segundo, entre duas pessoas.

Considerando apenas dados não-verbais sonoros, que é o caso da comunicação aural, podemos supor que a para-linguagem seria um código usado no processo do cantor de grupo vocal, já que usa a voz como meio de expressão, misturando palavras com melodia.

Nesse sentido, entonação tem muito a ver com melodia. Esta, como sabemos, está, desde sua origem, intimamente ligada às palavras. Assim como na entonação, a melodia cantada nos traz muitas informações implícitas que estão muito além de ser apenas uma sequência ritmada de alturas: há na melodia uma gestualidade oral.

Luís Tatit (1996), falando sobre a maneira do cancionista (compositor ou intérprete) equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, nos traz uma noção sobre gestualidade oral:

Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada (...), mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. (...) Seu recurso maior é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto.” (TATIT, 1996, p.9)

Podemos concluir que há uma energia no ato de falar que chamamos de entonação, e a esta, no ato de cantar, chamamos de ‘melodia’. Essa energia cativa a

---

<sup>82</sup> CALUMBI, C. M. – **O deficiente visual: estudo e ensino de música** – Trabalho de conclusão de curso de licenciatura em Educação Musical apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

confiança do ouvinte, e esse ouvinte, tanto pode ser o público que assiste a um concerto quanto o músico que canta ou toca no espetáculo musical. Neste caso, está sempre aberto a receber e emanar essa energia, numa troca constante.

### **2.3.1.3 Liderança num Conjunto Musical**

Tomando por base os parâmetros de coordenação do andamento e demais parâmetros musicais e a comunicação entre músicos, temos uma noção da complexidade que é o papel da liderança num grupo musical. Falamos apenas de aspectos da liderança musical, mas não podemos deixar de descartar os fatores social e psicológico de cada integrante que também influenciam na dinâmica do grupo.

Os indivíduos não necessariamente experimentam coisas similares quando estão cantando/tocando juntos, ou compartilham ideias sobre performance, mas conservam suas identidades bem distintas. Em outras palavras, cada um encara a experiência da performance à sua própria maneira, e não a do outro. Os músicos não necessariamente mudam suas ideias quando cantam/tocam em conjunto: o papel do indivíduo é sempre de negociação (dar e receber).

Os fatores sociais determinam, muitas vezes, a permanência ou não de um ou mais membros ou até a duração do grupo, que pode até se extinguir. Tudo isso está ligado à liderança:

A performance em conjunto implica trabalho em equipe: metade da batalha de se fazer música em conjunto (...) acontece sobre fundamentos sociais. O aspecto mais importante a ser considerado é a liderança, porque todo grupo precisa ao menos de um líder. (GOODMAN, 2013, p.176).

Resumindo o olhar de Goodman nesse mesmo texto, tem-se que a personalidade dos membros de um grupo influencia diretamente no trabalho musical. Um membro autoritário, por exemplo pode dificultar os relacionamentos interpessoais o que prejudicaria as comunicações. Se esse membro for designado, como um regente, por exemplo, os outros membros são obrigados a aceitar a situação. Fica literalmente nas mãos do regente conquistar a confiança desses músicos. Por outro ângulo, se esse membro for um dos integrantes do próprio grupo, assumindo o posto de líder sem ser 'eleito', o grupo pode não o aceitar, criando uma crise a ser resolvida. Os fatores que influenciam a escolha de um líder incluem, sem dúvida, as personalidades e o estereótipo social. O estilo de liderança gerada num conjunto vai determinar o clima social e a dinâmica do grupo. Uma liderança de uma pessoa dominadora pode ou não

ser aceita. Por outro lado, todos os membros de um conjunto musical podem trabalhar democraticamente, garantindo uma convivência mais, natural e pacífica. Essa opção pode também ser seguida pelos regentes, que, apesar de serem líderes ‘impostos’, podem trabalhar em direção a uma abordagem menos ditatorial, liberando gradualmente o controle, para o bem do esforço coletivo.

Em sua dissertação de mestrado<sup>83</sup>, Alfredo Ericeira (2019, p.34-38), faz um abrangente levantamento das principais categorizações sobre liderança observáveis ao longo do século XX, que resumimos a seguir:

- 1) Traços de Personalidade: o líder já nasce como tal, com seus atributos físicos, de personalidade e habilidades interpessoais que o tornam reconhecido pelo grupo. Ele não seria criado e nem instruído para tal: apenas já traria consigo a ‘aptidão’ de liderar. Esta seria a categorização mais centralizadora e a mais focada na pessoa do líder;
- 2) Comportamental: as atitudes e o comportamento do líder são mais determinantes para o exercício eficaz da liderança do que os traços dele. Desta forma, o que importa é o que “o líder faz, e não no que ele é”. Isso faria a diferença no estímulo da resposta da equipe. Há 3 possíveis comportamentos por parte desse líder: autocrático (centralizador), democrático (que reparte) e liberal (mais “repartidor” que o democrático);
- 3) Situacional: é exercida pelo líder, mas focada no contexto e não nele próprio ou no grupo. Ele se adapta à situação e à maturidade do grupo. sem fórmulas, estratégias e abordagens que sejam aplicáveis e igualmente eficazes a todo contexto;
- 4) Transacional: o líder foca na influência recíproca: os liderados são mais valorizados e têm uma maior participação na liderança. Essa influência mútua seria recompensada por metas atingidas, influências políticas e de relacionamento;
- 5) Transformacional: o carisma e a persuasão do líder transformam, inspiram e engajam a sua equipe, fazendo com que os liderados

---

<sup>83</sup> ERICEIRA, Alfredo – **Liderança e produtividade**: estudo de caso sobre as suas diferentes abordagens visando ensaios eficientes

ressignifiquem as metas da organização, sobrepondo-as aos seus interesses individuais. É uma tendência mais contemporânea.

- 6) Compartilhada: a liderança é descentralizada e colaborativa, podendo ir inclusive, da liderança distribuída até a autogestão.

Não menos importante que o papel do líder na dinâmica do grupo, é a interação entre os membros. Um *feedback* positivo dos colegas pode inspirar um maior nível de confiança e ajudar a elevar também o nível do grupo como um todo:

Um conjunto vai florescer na medida em que cada indivíduo sente que 'ele/ela está contribuindo ao máximo com sua capacidade artística e ao mesmo tempo colaborando com os outros colegas para produzir uma coisa mais bonita do que eles poderiam produzir individualmente (Harvey-Jones, 1994 apud GOODMAN<sup>84</sup>, 2013, p.178).

Alguns grupos são efêmeros e outros mais duradouros pelos motivos acima apresentados. Em nossa experiência, já fundamos vários grupos vocais e, alguns não conseguiram passar de alguns ensaios e outros – mais raros - chegaram a durar mais de vinte anos. Quando, por exemplo, um dos cantores tem que ser substituído por qualquer motivo toda a energia do grupo muda e um período de adaptação precisa acontecer. Praticamente um recomeço. Há grande vantagem em permanecer junto por mais tempo, pois a comunicação amadurece com o convívio - nos ensaios e fora dele - e, com isso, o grupo como um todo também amadurece musicalmente:

Claro que ajuda se você passou literalmente milhares de horas cantando com o mesmo grupo de cantores. Você aprende os instintos e peculiaridades um do outro; você aprende como relacionar sua experiência coletiva com seus pensamentos pessoais sobre como deseja que a música seja, como influenciar seus colegas mesmo quando eles estão realmente se apresentando e quando apoiar as coisas que eles gostam. Para esses parâmetros, não há substituto para cobrir muita quilometragem musical juntos<sup>85</sup> (POTTER, 2000, p.163).

Por fim, Murningham e Colon questionam: “por que alguns grupos permanecem juntos por mais tempo que outros?” Para eles, “grupos que são bem-sucedidos tentam reconhecer a influência de estereótipos sociais e de paradoxos de liderança e

---

<sup>84</sup> HARVEY-JONES, John. **All together now**. London: Heinemann, 1994.

<sup>85</sup> Texto original: Of course it helps if you have spent literally thousands of hours singing with the same group of singers. You learn each other's instincts and idiosyncrasies; you learn how to relate your collective experience to your personal thoughts on how you want the music to go, how to influence your colleagues even while they are actually performing and when to support the things they like. For these parameters there is no substitute for covering a lot of musical mileage together.

democracia, assim como a necessidade da confrontação e do compromisso. (Murningham; Colon, 1991 apud GOODMAN<sup>86</sup>, 2013, p.178).

Em outras palavras: a duração de um grupo – qualquer grupo - é diretamente proporcional à aceitação da(s) liderança(s), compromisso e administração das discordâncias. Uma constante e ininterrupta negociação.

Nas palavras de John Potter:

No final, é claro, você encontrará o seu próprio caminho. E é isso que conta. Você pode aprender ouvindo outros grupos (sobre o que fazer e o que não fazer), mas, no final das contas, você deve fazer a música do seu jeito, e desenvolver algo que seja exclusivamente a soma (ou mais) de todas as suas partes. O que funciona para você é o que funciona<sup>87</sup> (POTTER, 2000, p.164).

---

<sup>86</sup> MURNINGHAM, J.K.; COLON, D.E. **The dynamics of intense work groups: a study of British string quartets.** Administrative Science Quarterly, v.36, p.165-186, 1991.

<sup>87</sup> Texto original: In the end, of course, you will find your own way. And that's what counts. You can learn from listening to other groups (about what to do and what not to do), but ultimately, you have to make the music your own, and develop something that is uniquely the sum (or more) of all your parts. What works for you, is what works.

## CAPÍTULO 3: OS EXEMPLOS

### 3 - Critérios para a Seleção dos Vídeos

Este capítulo tem o objetivo de exemplificar os procedimentos expostos nos capítulos anteriores, estudando, de forma integrada às práticas, as soluções que mostrem caminhos para o melhor desempenho dos grupos musicais em ensaios e/ou apresentações.

Para tanto, fez-se necessário criar critérios para a seleção dos vídeos que, como esclarecemos no início deste trabalho, serviram de alternativa a situação atual de pandemia, que levou a população ao isolamento social e, conseqüentemente, a paralisação parcial ou total dos trabalhos presenciais com grupos musicais de toda natureza, com mais ênfase aos de cantores, que apresentam, no ato de cantar, chance maior de transmissão do vírus por via respiratória. Essa situação impossibilitou a nossa participação presencial em ensaios e apresentações de grupos que seriam selecionados para o mencionado estudo.

Exponho, a seguir, os referidos critérios:

1. O primeiro critério para a seleção dos vídeos foi que eles teriam que ser públicos e, por isso, estivessem com os direitos autorais liberados. Também precisariam estar disponíveis no canal onde foram divulgados. Porém, essa disponibilidade não é garantida e os vídeos podem ser retirados pelos administradores dos canais em qualquer momento, inviabilizando o entendimento pleno desta dissertação. Para a garantia nossa, realizamos o download e criamos uma pasta no Drive para que pudéssemos arquivar todos os vídeos deste trabalho. Eles poderão ser acessados a qualquer momento no seguinte link:

<https://drive.google.com/drive/folders/1L4iohkKvDzDX-7iECMA8msD8M1foL7qp?usp=sharing>

2. O segundo critério usado foi a preferência por vídeos não editados ou, mesmo que fossem, não interferissem na veracidade do que se quis mostrar. Explicando por outro ângulo, um vídeo artístico, por exemplo, é editado de modo a interferir (ou mesmo esconder) no processo de construção real da sequência de imagens: o diretor usa uma fração do que foi gravado para se expressar e, neste caso, a mensagem é mais importante que o processo. Na direção oposta, procuramos registros de imagens que mostrassem o processo, fossem de ensaios ou apresentações, sem nos preocuparmos com a mensagem artística propriamente dita. Na verdade, procuramos os vídeos em que o processo e/ou seu resultado fosse a própria mensagem. Mesmo se ocorresse edição, o

vídeo poderia ser escolhido, desde que não escondesse as soluções encontradas para as resoluções dos problemas musicais.

3. O terceiro e último critério está relacionado ao anterior e não é menos importante: o som dos vídeos selecionados deveria ser captado diretamente do ambiente, sem edição. Portanto, imagem e som teriam que ser totalmente integrados, sempre buscando autenticidade e nunca a artificialidade.

Assim, num escopo de milhões de vídeos, tais critérios nos permitiram encontrar alguns capazes de exemplificar o processo de comunicação em grupos vocais e corais que nos propusemos a estudar. Em cada um deles, há uma *descrição* (resumida ou detalhada) com a indicação do intervalo de tempo em minutos e segundos. Alguns dos exemplos são fragmentos de um vídeo maior, como um documentário, por exemplo. Nesses casos, a minutagem original – que constará, quando for o caso, logo acima da foto do vídeo - não coincide com a do Drive, pois lá somente constam os trechos selecionados para este trabalho. A minutagem dos vídeos originais estará sempre entre colchetes e, em itálico e entre parênteses, a do vídeo editado por nós constante na nuvem.

Por exemplo:

[12'50"] (*0'10"*)

[minutagem do vídeo original público] (*minutagem do vídeo editado para esta dissertação – drive*)

Assim, depois da descrição, foram feitos comentários a respeito do que foi exposto pelas imagens e sons, relacionando sempre com os tópicos teóricos desta dissertação. Em alguns casos, esses comentários levaram à seleção de outro vídeo mostrando um outro olhar sobre o mesmo assunto, com o objetivo de comparação.

Separámos os vídeos em dois grupos a saber:

- Soluções utilizando a Comunicação Visual e
- Soluções utilizando a Comunicação Aural.

### 3.1 Soluções utilizando a Comunicação Visual

#### 3.1.1 Vídeo 1 - Take 6 - Master Class - video short!!

<https://www.youtube.com/watch?v=pLOnsWOjt58>

(publicado em 05/01/2011 no canal do TAKE 6)

[visto em 27/02/2021]

Ajustando a precisão da letra 'K' com regência [0'50'' a 1'28'']



Foto 1<sup>88</sup>

#### Descrição:

[0'50''] (0'00'') Numa masterclass para um grupo de adolescentes, Cedric Dent (com microfone na mão) do grupo Take 6 sugere um gesto de regência para que, num determinado momento, o grupo consiga precisão ao pronunciar a letra 'k' no final de uma palavra:

Cedric Dent: *“Bom dia!!! .... porque vocês podem vir com algo que é bastante sutil, por exemplo, uma pessoa faz um gesto, que olhando parece só um gesto expressivo, mas na verdade é uma dica de que é aqui o lugar para se colocar a letra 'k'.”*

[1'04''] (0'14'') Ao exemplificar o gesto, Dent pronuncia a palavra 'boom'. O menino imita o gesto. Cedric Dent (falando com o menino) *“Faça algo assim, boom, todo mundo sabe boom, certo?”*

---

<sup>88</sup> Todas as fotos foram 'printadas' dos respectivos vídeos.

[1'09"] (0'19") O menino imita o gesto de Cedric, que diz: "*Vocês viram ele fazendo isso?*" (risos)

[1'11"] (0'21") O menino faz sozinho o movimento.

[1'13"] (0'23") Cedric diz: "*Ok, então vamos tentar ouvir, vejam...*"

[1'15"] (0'25") O coro canta e, na palavra York, o 'k' é pronunciado com precisão sob regência do menino;

[1'30"] (0'40") fim do trecho

### **Comentários:**

Cedric Dent, ao sugerir o gesto de regência muito provavelmente levou em conta o posicionamento dos cantores na cena: escolheu um cantor visível a quase todos os membros do grupo. O resultado foi extremamente efetivo, como se pode ver no vídeo, já que a letra 'K' foi pronunciada por todo o grupo com grande precisão e sincronia. Vale aqui destacar a importância da atenção no processo de comunicação.

### **3.1.2 Vídeo 2 - Bunt sind schon die Wälder - Deutsches Volkslied**

[https://www.youtube.com/watch?v=cF2-J\\_tuErQ](https://www.youtube.com/watch?v=cF2-J_tuErQ)

(publicado em 02/07/2014 no canal 'pdrmueller')

[visto em 07/03/2021]

Utilizando regência num grupo vocal.



**Foto 2**

### **Descrição:**

[0'02"] Num concerto<sup>89</sup> do octeto vocal misto 'A cappella Ammersee', a diretora musical do grupo (segunda cantora da esquerda para a direita) dá a entrada da música folclórica alemã 'Bunt sind schon die Wälder'. A peça segue sempre sob regência da líder do grupo.

[0'13"] No final do refrão, há um *ritenuto*, conduzido pelos tenores e o quarteto masculino finaliza o trecho.

[0'27"] Nova estrofe é iniciada pela cantora/regente.

[0'41"] A entrada para a segunda parte, que é executada, dessa vez, por todos.

[0'53"] Corte na última letra 't' da palavra e imediata entrada para uma 'ponte' de dois compassos imitando instrumentos. Essa nova textura do arranjo segue apoiando o tenor solista na 3ª. estrofe.

[1'20"] A 4ª estrofe se inicia da mesma forma que as outras com todos em homofonia.

[1'32"] Ritenuto preparando a segunda parte da melodia.

[1'34"] Ocorre a entrada e, por ser contrapontístico, o trecho final é todo servido dos gestos de regência.

[1'48" – 1'56"] Fermata, corte, entrada, rallentando (conduzida pelos baixos), nova fermata e corte final.

### **Comentários:**

O fato de haver neste vídeo um exemplo de condução utilizando a regência, pode indicar falta de confiança por parte de sua líder em relação aos cantores ou dos próprios cantores em relação à sua própria capacidade de responder sozinhos às combinações. De fato, observamos que a condução acontece em pontos da peça em que há variação de andamento ou quando há perguntas e respostas entre as vozes. Quando o tempo não varia, a execução flui com naturalidade, não ocorrendo a regência. Os cantores parecem observar atentamente aos movimentos da líder, mostrando dependência aos gestos dela.

---

<sup>89</sup> Apresentação do conjunto vocal "A cappella Ammersee" por ocasião de um concerto em Freising-Alemanha - em 1 de junho de 2014. O grupo é formado por Angelika Werner e Juliane von Meding (sopranos), Cornelia Hösel e Heike Müller-Syhre (contraltos), Waldemar Weinheimer e Marcus Türk (tenores) e Brad Robinson e Christof Büttner (baixos)

Como mencionamos anteriormente, o gesto da regência reforça visualmente o que foi ensaiado anteriormente. A presença de um regente num coral ou numa orquestra é necessária por causa do tamanho do grupo. Porém num conjunto vocal, os gestos de significação musical são normalmente trocados ‘discretamente’ pelos integrantes, mesmo que esse grupo possua apenas um líder, e este seja o único a expô-los.

Não mostrar os gestos de regência é algo que usualmente se busca em um *ensemble* vocal. De acordo com Potter (2000): “Os ouvintes ficam muito mais impressionados se tudo parece acontecer por mágica. Não entregue o jogo dando as notas (especialmente com um diapasão de sopro) e não fique tentando conduzir, principalmente no início e no final da peça” (POTTER, 2000, p.164)<sup>90</sup>

Claro está que essa ‘mágica’ deve acontecer nas apresentações, pois é lá que o público a ser ‘impressionado’ está. O ritual coletivo que é um concerto exige um trabalho muito sério de ensaio, não só musical, mas também de como realizar essa ‘mágica’. É no ensaio que o grupo ajusta o timbre, a afinação, o ritmo, mas também ‘sente’ quais as melhores possibilidades expressivas da peça e do próprio grupo.

Nesse âmbito musical do ensaio, a regência pode ser fundamental para o aprendizado de uma nova peça mesmo num pequeno grupo de cantores. Ela reforça as intenções musicais e as faz acontecer mais naturalmente, sendo absorvidas pelo grupo de maneira mais rápida e eficiente.

Para ilustrarmos essas afirmações, selecionamos os vídeos 3 e 4, que mostram ensaios do grupo vocal *Accent*, onde ocorrem os gestos de regência no aprendizado de novos arranjos.

---

<sup>90</sup> Texto original: It is much more impressive for listeners if everything appears to happen by magic. Don't give the game away by obvious note giving (especially with a pitch pipe) and don't be tempted to conduct, especially at the beginning and end of a piece.

**3.1.2.1 Vídeo 3** – Vocal Group practice: Chords<sup>91</sup>  
<https://www.youtube.com/watch?v=FBJleH3uYno>  
(publicado em 26/03/2021 no canal ‘Accent’)  
[visto em 29/03/2021]

### Ajustando acordes



**Foto 3**

#### **Descrição:**

[0’00”] Simom Akesson: *“Você está filmando isso? Oh!”*

[0’01” a 0’08”] – TENORES 1 e 2 mais BARÍTONO cantam

[0’09”] – Andrew Kasler pergunta: *“Adicionando quem agora?”*

[0’10”] – Jean-Baptiste Craipeau responde: *“Adicionando você, eu acho.”*

Akesson aprova: *“Yeah!”*

[0’11” a 0’18”] – TENORES 1, 2 e 4 mais BARÍTONO cantam

[0’19”] – risos

[0’20” a 0’25”] – AS 5 VOZES MAIS AGUDAS cantam

[0’26”] – Akesson e Craipeau se olham e dizem ao mesmo tempo, respectivamente:  
*“Oh! O que acontece?” / “Oh! Não é o mesmo acorde!”*

[0’28”] – Akesson diz: *“Podemos incluir um baixo, talvez?”*

[0’29”] – Evan Sanders responde: *“Eu?”* Akesson: *“Yeah.”*

---

<sup>91</sup> O grupo vocal *Accent* é formado por Jean-Baptiste Craipeau (tenor 1), Simon Akesson (tenor 2), Danny Fong (tenor 3), Andrew Kesler (tenor 4), James Rose (barítono) e Evan Sanders (baixo).

Sanders: “*The Cameraman?*”

[0’31” a 0’38”] – TODAS AS 6 VOZES cantam

[0’39”] – Akesson: “*Oh, isso não é ‘Singers Unlimited’?*”

[0’40”] – Craipeau diz: “*Quatro Acordes?*”

[0’41” a 0’48”] - Ele mesmo dá a entrada de cada acorde, regendo.

[0’49”] - Akesson sugere: “*Num tempo lento*”

[0’50”] – Craipeau dá a entrada com 4 estalos de dedos, estabelecendo um pulso.

[0’53” a 0’58”] – No ritmo definitivo do trecho da peça, James Rose e Craipeau compartilham a regência.

[0’59”] – Craipeau: “*Ooh!*”

### Comentário:

Este vídeo gravado (e editado) pelo baixo do grupo, Evan Sanders, mostra o tempo que se gasta – mesmo num grupo de ótimo nível técnico – ajustando apenas quatro acordes que ocupam apenas três segundos de música. O vídeo dura menos de um minuto, mas o tempo dispendido nessa atividade deve ter sido bem maior: é preciso ter equilíbrio de volumes e uma boa timbragem entre as vozes para afinar os acordes que são muito dissonantes:

### Accent

#### Ajustando Acordes

The image shows a musical score for six voices: Tenor 1, Tenor 2, Tenor 3, Tenor 4, Baritone, and Baixo. The score is in 4/4 time and consists of six measures. The first four measures show the initial chords, and the last two measures show the adjusted chords. The notes are as follows:

Measure	Tenor 1	Tenor 2	Tenor 3	Tenor 4	Baritone	Baixo
1	B <sup>1</sup>					
2	B <sup>1</sup>					
3	B <sup>1</sup>					
4	B <sup>1</sup>					
5	B <sup>1</sup> , G <sup>2</sup>					
6	B <sup>1</sup> , G <sup>2</sup>					

Até os 40 segundos, apenas os dois primeiros acordes foram executados, começando com 3 vozes e acrescentando mais uma a cada vez. Só após isso é que se ouve a cadência completa dos 4 acordes, e, em seguida, com o ritmo dos dois últimos compassos transcritos acima, com a utilização da regência.

### 3.1.2.2 Vídeo 4 – Accent – Twilight (Rehearsal)<sup>92</sup>

[https://www.youtube.com/watch?v=7ej0s61EpHc&list=PLD\\_Sq2jS-l6G6x8njzX7rEGZZTJm0HKC&index=30](https://www.youtube.com/watch?v=7ej0s61EpHc&list=PLD_Sq2jS-l6G6x8njzX7rEGZZTJm0HKC&index=30)

(publicado em 28/10/2020 no canal ‘Accent’)

[visto em 07/03/2021]

Ajustando nuances



Foto 4

#### Descrição resumida:

O vídeo começa com o solo do tenor 1 – Jean-Baptiste Craipeau – indicando o momento da primeira entrada de Andrew Kesler. Por ser o arranjador, este conduz toda a peça e tem nas mãos a concepção da interpretação dela. Há várias fermatas e mudanças de andamento, além de algumas alterações pontuais no timbre e conduções harmônicas em uma voz específica. Tudo isso é regido por Andrew, mas outros cantores também regem em alguns instantes: James Rose à sua direita e Jean-Baptiste Craipeau a sua esquerda.

<sup>92</sup> Filmagem de ensaio nos bastidores de novembro de 2018, em Tallinn, na Estônia. "Twilight" é uma peça do álbum 'In This Together' (2017) escrita por Kristin Korb e Magnus Hjorth, e arranjada por Andrew Kesler.

### Comentário:

O que o arranjador imaginou para o grupo se materializa em suas mãos, com sua própria coordenação e regência. O grupo se apropria do arranjo gradativamente, incorporando e contribuindo com a interpretação do arranjador até não precisar mais de sua regência, elevando assim a comunicação a um nível mais sutil, com olhares e respirações, podendo chegar a apropriação total que acontece quando os cantores não precisam mais de nenhuma comunicação visual.

#### 3.1.3 Vídeo 5 - *Immortal Bach* by K.Nystedt performed by Maria Magdalena Chamber Choir<sup>93</sup>

<https://www.youtube.com/watch?v=Vjd3st9I5Rk>

(publicado em 12/06/2017 no canal 'Clas Terehammar')

[visto em 07/03/2021]

Regência compartilhada



Foto 5

### Descrição:

[0'12" a 0'39"] Após a entrada, o coro é regido apenas com o olhar e, talvez, pequenos movimentos das mãos, sem indicação visível do pulso. O maestro espera todos os cantores chegarem ao acorde que conclui a primeira frase e efetua o corte.

[0'40" a 1'07"] O mesmo acontece na segunda frase, mas, logo no começo, há o gesto pede mais volume do coro.

---

<sup>93</sup>Apresentação da peça *Immortal Bach* de Knut Nystedt (arranjo do Coral Komm Susser Tod), com o Coro de Câmara *Maria Magdalena* conduzido por Mats Nilsson em St James 'Church Sussex Gardens, Paddington, Londres, no dia 26 de maio de 2017.

[1'09 a 1'53"] A terceira frase, mais longa que as anteriores, também é conduzida da mesma maneira, e o regente já sinaliza a chegada do acorde final aos 1'33", 20 segundos antes de fazer o corte.

[1'55" a 2'16"] A peça recomeça, mas dessa vez com mais quatro regentes – um para cada naipe. Eles vão dando entradas, mudanças de notas e cortes independentemente, para continuar a criar dissonâncias causadas pela defasagem entre as vozes. Ao regente principal cabe apenas a entrada e o corte do final do trecho.

[2'18" a 2'40"] O esquema se repete na segunda frase, mas agora, um pouco mais movida que na primeira vez.

[2'42" a 3'24"] O mesmo acontece na terceira frase, com os cantores de cada naipe obedecendo a regência dos respectivos monitores.

[3'26" a 4'02"] A peça de Bach reinicia-se pela terceira vez, porém da maneira como o autor a escreveu, regida novamente apenas por Mats Nilsson, regente do coro.

### Comentários:

A peça em questão é baseada em um Coral da Cantata BWV 478 de Johann Sebastian Bach: *'Komm, Süsßer Tod'*<sup>94</sup>, cuja partitura apresentamos a seguir:

(Komm, \_\_\_\_\_)

Komm, süs - ser - Tod. Komm, sel' - ger - Ruh'.

Komm füh - re mich - - - in Frie - - - de.

<sup>94</sup> Tradução: Venha, doce morte, venha, bendito descanso! Venha e me leve à paz.

O compositor Knut Nystedt (1915-2014) criou uma textura completamente nova para a peça ao indicar a defasagem entre as vozes, causando assim muitas dissonâncias. A ausência de pulso também contribui para o clima de música contemporânea.

Na versão em questão, preferiu-se começar pela parte, digamos, moderna da peça, caminhando para a original barroca. A solução encontrada (muito provavelmente pelo regente) para que as duas primeiras vezes soassem diferentes uma da outra, foi delegar a regência a quatro cantores – um de cada naipe – que, claro, não seguiriam o mesmo pulso. Só a entrada e o corte de cada frase eram coordenadas pelo regente principal. Isso configura, então, um caso de liderança musical (regência) compartilhada na performance. Um caso raro em coros e mais comuns em pequenos grupos.

Originalmente, a peça não obedece a ordem da versão do *'Maria Magdalena Chamber Choir'*: Knut Nystedt imaginou a peça para cinco coros e recomendou as seguintes instruções:

Immortal Bach - Komm süßer Tod - Knut Nystedt

SINGERS ARE IN 1 ROW AROUND THE HALL  
IN FIVE CHOIRS OF SATB

Choir A 4 secs	Choir C 8 secs	Choir E 12 secs	Choir D 10 secs	Choir B 6 secs
-------------------	-------------------	--------------------	--------------------	-------------------

SING THE CHORAL ONCE AS BACH INTENDED  
THEN FOLLOW THE SCHEME IN THE DESCRIPTION BELOW

**Figura 3** – Esquema da peça Immortal Bach de Knut Nystedt<sup>95</sup>

1. Cante o coral uma vez conforme está escrito.
2. Todos começam em "Komm" e sustentam o acorde por 4 segundos e - sem uma pausa, cante os primeiros 2 compassos de acordo com o seguinte esquema: Coro **A** mantém cada semínima por 4 segundos, outros coros: **B**-6, **C**- 8, **D**-10, **E**-12 segundos.
3. Quando você chegar a "Tod", sustente sua nota até que todos estejam cantando suas notas em "Tod".

<sup>95</sup> Print retirado do vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=foyQDp74vNY> do canal *Sheet Music*.

4. Os sopranos começam a 2ª frase, segurando o mi bemol por 4 segundos antes de as outras vozes (ATB) entrarem simultaneamente, e todos cantam a 2ª frase de acordo com o esquema, sustentando sua nota em "Ruh" até que todos estejam cantando sua nota em "Ruh".

5. Todos começam o compasso 5 juntos e cantam de acordo com o esquema, segurando a nota final até que todos estejam cantando sua nota em "-de". O acorde será sustentado com a fermata.

6. Dimensione a dinâmica: comece pp e aumente para forte no compasso 5. Em seguida, comece um decrescendo gradual, terminando a peça pianíssimo. A peça vai durar aproximadamente 5 minutos.

Para comparar as versões, escolhemos a de Princeton University Glee Club, que segue as instruções acima e cuja condução foi feita apenas por um regente<sup>96</sup>:

### 3.1.3.1 Vídeo 6 - *Immortal Bach* - Princeton University Glee Club

<https://www.youtube.com/watch?v=uvn1KvZqy0A>

(publicado em 24/02/2016 no canal 'Princeton University Glee Club')

[visto em 07/03/2021]

Regência não-compartilhada

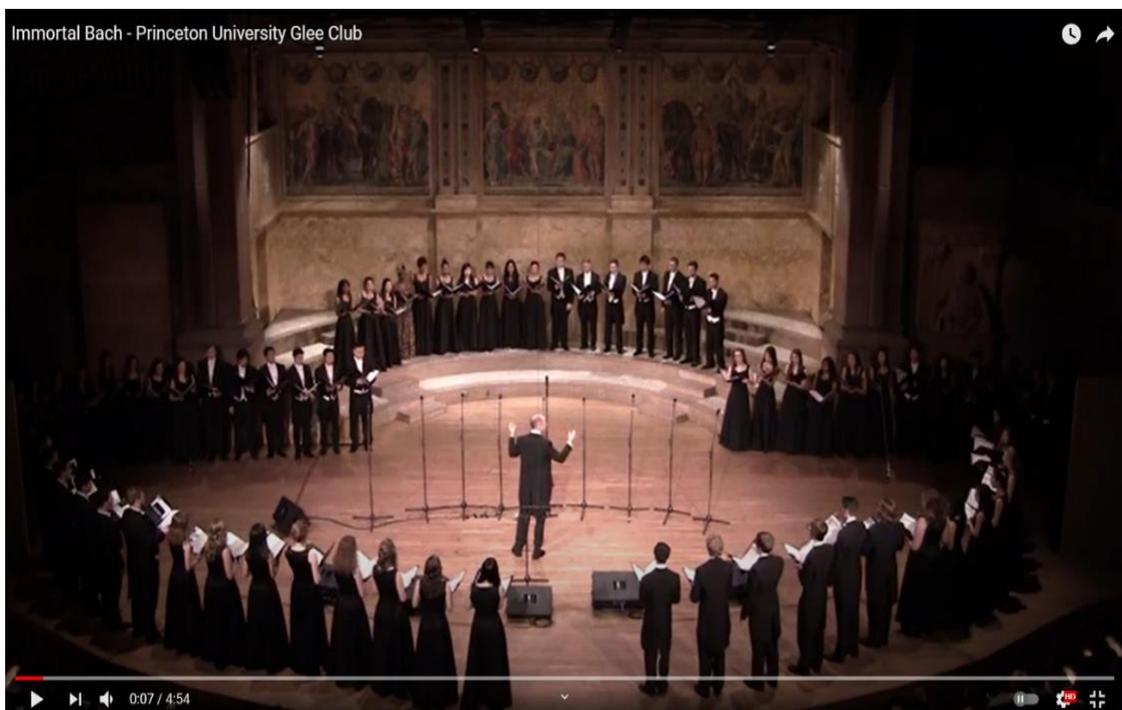


Foto 6

<sup>96</sup> Apresentação do coral 'Princeton University Glee Club', dirigido por Gabriel Crouch em 20/02/2016 no 'Richard Auditorium' no Alexander Hall.

## 3.2 Soluções utilizando Comunicação Aural

**3.2.1 VÍDEO 7:** The Hilliard Ensemble<sup>97</sup>: the A Capella group who revived "old music" (Whenever Angels Sing, 2003) [trecho - 18' a 21'30"]

[https://www.youtube.com/watch?v=CAjQw295pZc&list=PLD\\_Sq2jS-l6G6x8njizX7rEGZZTJm0HKC](https://www.youtube.com/watch?v=CAjQw295pZc&list=PLD_Sq2jS-l6G6x8njizX7rEGZZTJm0HKC)

(publicado em 30/11/2019 no canal 'EuroArtsChannel')  
[visto em 07/03/2021]

Cantar em círculo virado para fora.



Foto 7

### Descrição:

[18'00"] (0'00"): Gordon Jones (em close) ouve um grupo vocal<sup>98</sup>, ou 'Grupo Alpha', a cantar um trecho de uma peça. Sua expressão é de estranhamento.

[18'18"] (0'18"): aparece o grupo e Gordon, olhando para a partitura diz:

*"A Primeira coisa é aprender os acordes. (risos)*

*A segunda, a coisa realmente crucial (se vocês algum dia conseguirem fazer os acordes corretamente e afinados) é que vocês tenham um equilíbrio (entre as vozes)<sup>99</sup> muito melhor: constantemente temos uma voz aparecendo demais ou uma voz muito fraca. Estes acordes devem ser absolutamente, perfeitamente balanceados. Se vocês não podem se ouvir... vocês estão cantando muito forte, isso nunca vai funcionar."*

<sup>97</sup> Os membros originais do grupo foram David James (contra-tenor), Rogers Covey-Crump (tenor agudo), John Potter (tenor) e Gordon Jones (baixo). Em 1998, Steven Harrold entrou no lugar de John Potter.

<sup>98</sup> O nome do grupo em questão não foi referido no vídeo. A partir de agora, atribuímos a ele o nome de 'Grupo Alpha', ou simplesmente 'Alpha' que usaremos sempre que a ele nos referirmos.

<sup>99</sup> Nota do Autor.

[18'51"] (0'51"): Gordon convida o grupo Alpha a se deslocar para o meio da sala e ficar em círculo, ombro a ombro, voltados para fora dele. O grupo parece estranhar sua atitude:

“O que vocês podem fazer..., vocês venham para cá e façam agora. Venham aqui e tragam a partitura. Agora, fiquem de pé em um círculo, de costas um para o outro. Muito perto um do outro, ok?”

[19'19"] (1'19"): corta para o grupo *The Hilliard Ensemble* cantando em círculo e de costas um para o outro a peça ‘*Saphire*’ de Piers Hellawell (1995). A câmera gira lentamente em volta do grupo, as vezes mais distante, de baixo para cima e as vezes mais próxima.

[21'26"] (3'26"): fim da peça

[21'32"] (3'32"): fim do trecho.

### Comentários:

[referente a 18'00" a 18'17"]: A expressão de estranhamento de Gordon Jones é causada pela falta de equilíbrio do Grupo Alpha. A peça executada é ‘*A Quiet Place*’ (Ralph Carmichel) arranjada por Mervyn E. Warren, integrante do grupo vocal americano Take 6. O trecho em questão, transcrito do cd<sup>100</sup> original é este:

**Partitura 1** (de referência):

## A Quiet Place

Take 6

Arranjo: Mervyn Warren  
Transcrição: Jacob Chesney  
Edição: Marcelo Faraldo Recski

Ralph Carmichel

15 16 17 18 19 20 21

T1  
be - hind Wheth - er a gar - den small or one a moun - tain tall strength

T2  
be - hind ú u u new strength

T3  
be - hind ú u u new strength

Br1  
be - hind ú u u new strength

Br2  
be - hind ú u u new strength

Bx  
be - hind ú u u new strength

<sup>100</sup> Do cd ‘*Do Be Doo Wop Bop*’ lançado em 1988 (trecho equivalente da faixa 4: 0'57" a 1'12")

O grupo Alpha, executa a peça meio tom abaixo do original (cd). Porém, não se pode garantir que tenha começado a execução nesse tom, pois a afinação pode ter caído durante a performance. Considerando que a primeira nota esteja em uníssono, o acorde do compasso 16 soa instável, permanecendo a execução assim até o final do trecho, causando a interrupção da performance:

**Partitura 2** (de execução com erros apontados):

Grupo Alpha

M 15 16 17 18 19 20 21  
 be- hind Wheth- er a gar - den small\_ or one a moun- tain tall\_ strenght

S  
 be- hind ú u u new strenght

C  
 be- hind ú u u u new strenght

T  
 be- hind ú u u u new strenght

Br  
 be- hind ú u u u new strenght

Bx  
 be- hind ú u u u new strenght

As notas em **vermelho** são as que não conferem com a transposição do original. As notas em **verde** não são audíveis.

A solista e o tenor se mantêm no tom, fiéis ao que está escrito. O primeiro a errar é o baixo logo na segunda nota, executando um intervalo de quinta justa no lugar de sexta maior descendente. Isso causa a instabilidade no acorde do compasso 16, acarretando um imediato estranhamento nos outros cantores (principalmente o contralto), que tentam compensar, porém, sem sucesso.

Para comparar a execução do grupo em análise com as soluções do Take 6, foi selecionado o vídeo 8 de uma performance ao vivo, numa interpretação diferente da do CD gravado, que, obviamente, foi tratado com os recursos de estúdio e que serviu de referência para a transcrição da partitura. Dessa forma, acreditamos obter uma aproximação melhor das condições dos dois grupos vocais, para nossa observação e análise:

### 3.2.1.1 VÍDEO 8: A Quiet Place - Take 6 Live at LMU<sup>101</sup>

<https://youtu.be/ViqpSnNYDDQ>

(publicado em 19/03/2011 no canal 'Tiago Costa')

[visto em 07/03/2021]

Comparando a performance



Foto 8

Devemos mencionar que a peça foi executada meio tom abaixo do original desde o início por opção do próprio grupo Take 6<sup>102</sup>. O início foi impreciso: os outros cantores começam um pouco depois do solista, porém o andamento (mais lento em comparação ao original) se estabelece rapidamente. Chamam a atenção as respirações longas e expressivas. No final da peça, ocorrem pequenas alterações em linhas melódicas e, conseqüentemente, na harmonia também.

Falando apenas do trecho em questão, em semelhança com o Alpha, o Take 6 não faz a antecipação do compasso 20 e as vozes acompanhantes executam o acorde na cabeça do compasso. Mas as semelhanças não ocorrem mais, pois o equilíbrio entre as vozes do Take 6 é muito bom fazendo os acordes soarem afinados e timbrados, além da interpretação muito expressiva, como já foi dito.

---

<sup>101</sup> Take 6 na Loyola Marymount University em 18/03/2011.

<sup>102</sup> No vídeo é possível ver o solista David Thomas dar o tom através de um diapasão de sopro, já meio tom abaixo. (em 0'23'').

[referente a 18'18" a 18'50"]: Gordon Jones, em sua fala, aponta as dificuldades do grupo Alpha, baseado em sua performance:

*“A Primeira coisa é aprender os acordes...”*

Como demonstramos na partitura de execução de Alpha, a instabilidade dos acordes é notória, causada principalmente pelo erro do baixo logo na segunda nota. Na circunstância específica deste caso, pode-se observar que, se algum cantor de Alpha, que pudesse sentir que não haveria condições de prosseguir logo após o primeiro acorde e tivesse decidido interromper a performance e recomeçar, exerceria uma liderança adequada para aquele momento.

*“A segunda a coisa realmente crucial (se vocês algum dia conseguirem fazer os acordes corretamente e afinados) é que vocês tenham um equilíbrio muito melhor...”*

Gordon Jones sugere uma sequência ao grupo Alpha: primeiro aprender os acordes e depois equilibrar o volume das vozes. Mas, observa que, para obter acordes afinados, deve haver equilíbrio entre as vozes:

*“...Estes acordes devem ser absolutamente, perfeitamente balanceados.”*

E explicita o que está causando a desafinação do grupo:

*“Se vocês não podem se ouvir... vocês estão cantando muito forte, isso nunca vai funcionar.”*

A falta de percepção do ‘todo’ por parte dos cantores de Alpha seria a causa principal da desafinação. Esse seria um importante estágio a ser alcançado por um pequeno grupo de cantores: a percepção do ‘corpo’ do grupo como um todo. O som produzido por vários cantores deve ser ‘único’: todos na mesma sintonia, embora em frequências diferentes. Cada cantor contribui ativamente para esse som conjunto, um organismo musical.

[referente a 18'51" a 19'18"]): Finalmente, a solução proposta por Jones para que o grupo Alpha se escute como um todo para um melhor equilíbrio e afinação:

*“O que vocês podem fazer..., vocês venham para cá e façam agora. Venham aqui e tragam a partitura. Agora, fiquem de pé em um círculo, de costas um para o outro. Muito perto um do outro, ok?”*

A posição proposta impede que os integrantes do grupo se comuniquem visualmente. Como o som é direcionado para fora do círculo, o que os cantores ouvem é o seu reflexo, aumentando assim a percepção acústica da sala. O que se ouve é o som do grupo como um todo e não mais uma parte dele: cada cantor é obrigado a se ‘encaixar’ nas vozes dos colegas e não pode esquecer um momento sequer que estão com elas, se quiser cantar realmente junto. As informações musicais agora são passadas coletivamente e nada pode ser realizado sem a percepção do todo. Esse tipo de ação aumenta consideravelmente a escuta do conjunto, expandindo a consciência auditiva musical, relacionando a contribuição de cada um na formação do tecido sonoro. Um exercício eficaz de equilíbrio de volume, timbre e afinação.

[referente a 19’19” a 21’06”]: O que assistimos nesse trecho é a materialização do resultado de um pequeno grupo cantando de costas um para o outro sem contato visual, ou seja, usando apenas a *comunicação aural*:

A entrada da peça é precisa e feita com uma respiração, aparentemente conduzida pelo cantor posicionado à direita e atrás (David James – contra-tenor). A peça segue homofônica e sempre com entradas feitas com respiração, agora coletiva. Os cortes de cada frase também são feitos com precisão, pois há agora um pulso estabelecido. Neste ponto, podemos citar John Potter novamente:

Você não pode iniciar corretamente, a menos que respire audivelmente, compartilhando informações de andamento, e as informações rítmicas implícitas na respiração se tornam essenciais em toda a peça. Você não pode prescindir da emissão das notas, o que diz aos cantores o que você espera que aconteça em seguida (não esqueça que todo evento musical contém informações sobre o próximo). Você não pode usar *rubato* a menos que esteja ouvindo atentamente as outras vozes. A leitura global da partitura torna-se uma ajuda inestimável. Eventualmente, você aprende a entrar em sintonia mental (e vocal) com os outros cantores, fazendo com que o grupo se torne uma unidade criativa.<sup>103</sup> (POTTER, 2000, p.164)

---

<sup>103</sup> Texto original: You cannot start properly unless you take an audible breath in which you share tempo information, and the rhythmic information implied in breathing becomes essential throughout the piece. You cannot do without note shaping, which tells your fellow singers what you expect to happen next (don’t forget that Every musical event contains information about the next one). You cannot use *runato* unless you are listening very carefully to the Other parts. Reading the whole score becomes an invaluable aid. Eventually you learn to think yourself into the Other singer’s minds and voices, and become one creative unit.

O trecho seguinte é contrapontístico e é iniciado também pelo mesmo cantor. (isso deve ter determinado o fato de que as duas entradas teriam que ser executadas pelo mesmo cantor).

Volta o perfil homofônico e as respirações continuam determinando a fluência da performance.

### 3.2.2 VÍDEO 9 - Canto Ma Non Presto<sup>104</sup> - Brasil Vocal 2012 - Lamento Sertanejo

<https://www.youtube.com/watch?v=avwZPfDB-Mg>

Cantando com microfone numa cena



Foto 9

#### Descrição:

[0'02"] entrada sonora com dois estalos de dedos, executados por Marcelo Recski;

[0'04"] início da introdução;

[0'25"] início da letra: o grupo permanece imóvel na posição de início com uma certa distância um do outro, cada um voltado para um lado do palco sem trocar olhares.

---

<sup>104</sup> Performance cênico-vocal do grupo **Canto Ma Non Presto** da música '*Lamento Sertanejo*' de Gilberto Gil com arranjo de Xavier Bartaburu no Festival Brasil Vocal 2012 no Centro Cultural Banco do Brasil - RJ.

Os integrantes do grupo são Andressa Feigel (contralto), Daniel Reginato (baixo), Fábio Marins (tenor 2), Joana Mariz (mezzo-soprano), Kenia Muraoka (soprano 1), Marcelo Recski (tenor 1), Marcos Lucatelli (barítono), Paula del Rio (soprano 2). A Direção Cênica é de Luiz Eduardo Frin.

[1'07"] ponte curta

[1'11"] início da 2ª estrofe: o grupo faz um pequeno deslocamento de aproximação: os que estão à frente do palco caminham para trás e os que estão atrás do palco, dão pequenos paços para frente. Marcelo e Kenia quase não se deslocam, pois são a 'referência de aproximação' para o restante do grupo;

[1'21"] O grupo para de se mover novamente, agora numa posição mais próxima;

[1'53"] ponte longa (citação de 'Assum Preto' de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)

[2'08"] início da 3ª estrofe: o grupo se desloca novamente da mesma forma que na primeira vez, atingindo a posição ombro a ombro, numa 'meia-lua' voltada para fora do centro;

[2'50"] ponte longa (repetição da introdução)

[3'43"] rallentando em '*nessa multidão boiada*' - seguida de pausa expressiva;

[3'52"] em '*caminhando a esmo*' o grupo levanta o braço, como se fossem cegos e

[3'57"] Coda (igual ponte longa) começam a se deslocar para uma direção aleatória, enquanto a luz vai diminuindo, chegando ao blecaute no acorde final;

[4'21"] fim da peça

[4'30"] fim do vídeo

### **Comentários:**

[0'02"] Logo no início, ocorre a entrada sonora dada por dois estalos de dedos no pulso da introdução. Essa foi a solução encontrada pelo grupo, que não podia, pela cena, trocar olhares. Essa entrada poderia ser dada por respiração, mas, por tentativa e erro, optou-se pelos estalos de dedos.

[0'04"] o andamento, as entradas e cortes foram mantidos pela respiração;

Partitura do início:

**canto ma non presto**

**lamento sertanejo**

Gilberto Gil e Dominginhos  
Arr.: Xavier Bartaburu, para o CMNP

The musical score is for the piece 'lamento sertanejo' by Gilberto Gil and Dominginhos, arranged by Xavier Bartaburu. It is written for a vocal ensemble and piano. The tempo is 'canto ma non presto' and the time signature is 2/4. The score begins with a tempo marking of quarter note = 45. The vocal parts (Soprano 1, Soprano 2, Mezzo 1, Mezzo 2, Tenor 1, Tenor 2, Baixo 1, Baixo 2) all start with a piano (*p*) dynamic and a vocal line of 'ã...'. The instrumental parts (Mezzo 1, Mezzo 2, Tenor 1, Tenor 2, Baixo 1, Baixo 2) also start with a piano (*p*) dynamic. The score includes lyrics in Portuguese, such as 'Lá do in-te-ri-or, do ma-to...' and 'Por ser\_ de lá\_ do ser-tão\_ Lá do\_ cer-ra - do Lá do in - te - ri - or, do ma - to\_'. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 8. The lyrics for the second system are: 'Lá do in - te - ri - or, do ma - to\_ Da caa- lá do ma - to\_ Por ser\_ de lá\_ do ser-tão\_ Lá do\_ cer-ra - do Lá do in - te - ri - or, do ma - to\_'. The score includes dynamic markings like *p* and *mp*, and a fermata over the final notes of the second system.

[3'43"] especialmente no final, a com *rallentando* no compasso 79, respiração longa entre os compassos 80 e 81, as palavras 'caminhando a esmo' *in bateri* (num ritmo mais livre do que está escrito), a retomada de um pulso mais lento no 82 e o *rallentando* final comandados pela mezzo-soprano 1 e o barítono 1, com uma respiração antes da penúltima nota do compasso 85, executando as últimas notas desse compasso *in bateri* também chegando ao acorde final, cortado intuitivamente.

Partitura do trecho final:

**8** **cmmp - lamento sertanejo**

*rall.*  
*mp*

78

S. 1  
ai Nes - sa mul - ti - dão boi - a - da Ca - mi - nhan - do\_a

S. 2  
*mp* 3 3  
Sou co - mo res des - gar - ra - da Nes - sa mul - ti - dão boi - a - da Ca - mi - nhan - do\_a

M. 1  
ai Nes - sa mul - ti - dão boi - a - da Ca - mi - nhan - do\_a

M. 2  
ai Nes - sa mul - ti - dão boi - a - da Ca - mi - nhan - do\_a

T. 1  
ai Nes - sa mul - ti - dão boi - a - da Ca - mi - nhan - do\_a

T. 2  
ai Nes - sa mul - ti - dão boi - a - da Ca - mi - nhan - do\_a

B. 1  
ai Nes - sa mul - ti - dão boi - a - da Ca - mi - nhan - do\_a

B. 2  
ai Nes - sa mul - ti - dão boi - a - da Ca - mi - nhan - do\_a

---

82

S. 1  
*p* esmo ã... *pp* h.c.

S. 2  
*p* esmo ã... *pp* h.c.

M. 1  
*p* esmo ã... *pp* h.c.

M. 2  
*p* esmo ã... *pp* h.c.

T. 1  
*p* esmo ã... *pp* h.c.

T. 2  
*p* esmo ã... *pp* h.c.

B. 1  
*p* esmo ã... *pp* h.c.

B. 2  
*p* esmo ã... *pp* h.c.

### 3.3 - Soluções Aurais e Visuais: utilizando coordenação externa

Como consta na página 45 deste estudo, Goodman (2013, p.168) afirma que “(...) a coordenação sonora pode ser assistida pelo planejamento de sinais visuais – por exemplo, determinando quem vai dar a entrada no começo de uma peça ou quais dos músicos vão estabelecer contato visual entre si depois de uma grande pausa”. Essas e outras situações – que se apresentam primeiro no entendimento aprofundado da partitura e, posteriormente, no decorrer dos ensaios - serão exemplificadas neste vídeo, que, mesmo sendo de um grupo instrumental, é uma ótima amostra de procedimentos e soluções que podem acontecer em um *ensemble*. Foi por este motivo a nossa opção de fazer a análise do vídeo todo encerrando o capítulo. Vale lembrar que o autor da adaptação da peça para trompetes - Benjamin Miles – é um dos membros do *ensemble*, porém a direção musical geral foi feita pelo Dr. Ryan Gardner, configurando assim um exemplo de orientação externa ao grupo, como acontece não só nas escolas em classes de música de câmara, mas também em conjuntos que convidam outros músicos para dirigi-los.

#### 3.3.1 Vídeo 10 – Oklahoma State<sup>105</sup>

<https://www.youtube.com/watch?v=YNLv2exFwqc>

(publicado em 07/09/2015 no canal ‘NTC’)

[visto em 07/03/2021]

Liderança musical coordenada



Foto 10

<sup>105</sup> Performance da ‘Tocata e Fuga em Ré Menor’ de J.S. Bach, adaptada por Benjamin Miles, um dos integrantes do grupo, que, com esta apresentação, ganhou o ‘Getzen Trumpet Small Trumpet Ensemble Division’ do concurso ‘2015 National Trumpet Competition’ no Messiah College, Mechanicsburg – Pensilvania – EUA, no dia 21 de março de 2015, conforme os dados da descrição no YouTube. O *ensemble* foi dirigido pelo Dr. Ryan Gardner e os integrantes são (na ordem da foto) Cleon Chai (A) – Tpt 1, Benjamin Miles (B) – Tpt 5, Tyler Murray (C) – Tpt 3, Natalie Upton (D) – Tpt 4 e Nick Doutrich (E) – Tpt 2. Para facilitar a descrição, nos referiremos aos respectivos instrumentistas pelas letras A, B, C, D e E.

### Descrição comentada<sup>106</sup>:

[0'00" a 0'20"] **A**, **E** e **C** seguem suas entradas individualmente. No final, **C** indica a entrada do próximo trecho;

[0'21" a 0'35"] Após a 2<sup>a</sup>. fermata do compasso 2, a 1<sup>a</sup>. nota é emitida por **E** (e não pelo Flugelhorn (**C**) como está na partitura<sup>107</sup>), indicando a entrada da sequência que termina com o ritenuto conduzido por **C** e o corte de **E**.

[0'36" a 0'53"] Seguem as partes individuais de **D** e **A**;

[0'54" a 1'19"] Ao iniciar o compasso 8 com a anacruse, **A** dirige seu olhar para **C** que retribui. No compasso 9, **C** se volta para **E** que continua a sequência em aceleração,

<sup>106</sup> Para facilitar a visualização dos procedimentos feitos pelos integrantes do grupo na performance e a correspondente visualização da partitura, produzimos um novo vídeo em que aparecem performance e partitura ao mesmo tempo. Tanto este vídeo - que foi feito especialmente para esta dissertação - quanto os vídeos públicos da partitura e da apresentação (editados em separado), estão disponíveis no Drive cujo link já fornecemos na página 54 deste trabalho.

<sup>107</sup> Vale ressaltar que a partitura é de autoria de Benjamin Miles e foi copiada do vídeo postado por ele próprio em seu canal:

[https://www.youtube.com/watch?v=1l\\_u5oLL6To&list=PLD\\_Sq2jS-l6G6x8njizX7rEGZZTJm0HKC&index=56](https://www.youtube.com/watch?v=1l_u5oLL6To&list=PLD_Sq2jS-l6G6x8njizX7rEGZZTJm0HKC&index=56)

conduzindo o ritenuto do final do compasso 10. **C** dá a entrada do acorde que liga ao próximo compasso, e **E** faz o corte. **C** conduz sozinho o compasso 11 dando a entrada, após o trinado, ao acorde do início de 12, e este também é cortado por **E**.

[1'20" a 1'36"] **A** dá a entrada olhando para **E** seguindo assim até o compasso 15, quando **D** assume a linha melódica conduzindo assim o ritenuto (com diminuendo) e dando a entrada para o próximo trecho.

[1'37" a 1'46"] Um trecho de difícil execução: grupos de 4 fusas são tocados em sequência por 4 instrumentistas (**C**, **B**, **E** e **D**) de modo a parecer que apenas um está tocando. Não há troca de olhares nesse momento e a comunicação é apenas aural. Apenas no último acorde, **E** faz o corte visualmente.

Musical score for five trumpets (C1 to C5) from measures 16 to 21. The score shows various dynamics like *mf* and *f*, and includes the instruction "a tempo" at measure 16.

[1'47" a 2'13"] **C** e **A** conduzem seus solos e **E** conduz os 'tuttis' visualmente nos compassos 19 e 20. No final do compasso 21, **E** é que executa a linha que está escrita para o Trompete 3 e é **C** que dá a entrada para o acorde do início do compasso 22, e o corte novamente é feito por **E**.

Musical score for five trumpets (C1 to C5) from measures 22 to 25. The score shows various dynamics like *mf*, *f*, and *ff*, and includes a measure number 22 at the end.

[2'15" a 2'43"] **E** e **C** se entreolham e executam o dueto dos compassos 22 a 25, quando **E** dirige todos no final do trecho, esperando **D** concluir para cortar no compasso 28. Enquanto acontece o duo entre **E** e **C**, **B** se desloca para a ponta do grupo, ao lado de **E**, preparando-se para o próximo trecho.

Musical score for five trumpets (C1 to C5) from measures 24 to 31. The score shows various dynamics like *mf* and *f*, and includes a "rit." marking at measure 28.

[2'44" a 3'16"] **B**, em sua nova posição, dá início ao trecho contrapontístico em que o 2º e o 5º trompetes (**E** e **B**) fazem notas repetidas e curtas, justificando assim, o deslocamento de **B** para o lado de **E**.

Os Flugelhorns (C e D) executam notas mais longas e melodiosas, trabalhando sempre juntos até o compasso 41.

O 1º trompete retoma o tema inicial da fuga no compasso 37.

[3'17" a 3'30"] No compasso 41, **A** assume o 5º trompete para que **B** possa voltar ao seu lugar, ao seu lado. Enquanto isso acontece, **C** e **D** mudam de instrumento. **A** executa as últimas semicolcheias do compasso 42 do trompete 5. No 43, **D** faz a parte do 2º trompete, **C** entra e **E** assume o trompete 5 na penúltima nota até o 45.

[3'31" a 3'52"] No compasso 46 todos estão em suas respectivas linhas e executam o trecho com todas as nuances até o compasso 53, usando visualização periférica e comunicação aural.

[3'53" a 4'08"'] Na segunda metade do compasso 53 até o 55, **E** e **C** executam seu dueto, porém, invertidos: **C** no Trompete 2 e **E** no Trompete 3. Nesse compasso também, **A** e **B** se viram para o fundo do palco. **A** assume o 2º trompete e toca com **B** os compassos 56 e 57. Nesse ínterim, **C**, **D** e **E** também se voltam para o fundo e os dois últimos colocam a surdina para executar com menos volume os compassos 58 e 59 (que, como um 'eco', repetem 56 e 57), com **D** no Trompete 5 e **E** no Trompete 1. Mesmo não havendo nenhuma indicação na partitura, **A** troca de instrumento no decorrer desses compassos.

[4'09" a 4'21"'] **C** executa o compasso 60 inteiro, ou seja, as duas linhas escritas para instrumentos diferentes, enquanto **E** retira a surdina. **C** assume o Trompete 2 e **E** entra no 61 permanecendo no 3º trompete até o 64.

[4'22" a 4'38"] Na segunda metade de 64, **A** executa sua linha enquanto **C** a linha do trompete 4, até o 66. Percebe-se, desde o 64, a intenção de um *crescendo*, não só pelo fato de tocarem com mais volume, mas também pelo fato de que, nesse mesmo trecho, simultaneamente, **D** e **E** se viram para ficar de frente para a plateia. A anacruse do compasso 67 - feita pelo tpt 5 - é executado por **E**. **B** e **C** se voltam para a plateia rapidamente e **C** executa o 1º grupo de notas do compasso 67, seguido por **D** (assumindo o tpt 5), **E** (tpt 2), **D** (tpt 5) e, finalizando a sequência na 1ª metade do compasso 68, o próprio **C**. Na 2ª metade desse compasso, **E** reassume o tpt 5 e faz o dueto com **A** que ainda toca de costas para o público.

[4'39" a 4'55"] Na 2ª metade do compasso 70, **C** assume o dueto com **A**, que, ainda de costas, se vira conforme vai executando o trinado (71 e 72) de modo a terminá-lo de frente, conseguindo assim um efeito de *crescendo* maior do que se tivesse apenas usado a pressão de ar. Para que **C** assumira o tpt 5 no compasso 73, **B** inicia a frase com as quatro primeiras notas. **C** executa então - a partir da 2ª nota do 73 - o dueto com **E** até o 75, quando inicia o pedal para os tpts 3 e 4 - executados por **A** e **E** respectivamente.

[4'56" a 5'59"] Em 77, inicia-se um longo trecho em que várias mudanças de linhas vão acontecendo entre os músicos. Muitas vezes, essas trocas são imperceptíveis, sem conseguirmos distinguir quem está tocando o que. Não há ocorrência de novos e relevantes procedimentos de comunicação nesse trecho da performance e, por isso, apenas apresentaremos a partitura.

[6'00" a 6'31"] **E**, após conduzir o *ritenuto*, a entrada e o corte do acorde do compasso 99, também inicia o dueto com **C**, se comunicando visualmente para executar o *acelerando* juntos. No 102, **C** assume o comando, conduzindo até o acorde do 105, que é cortado por **E**.

[6'32" a 6'51"] **E** inicia o trio com **D** e **C**, mas no compasso 106, passa para o tpt 2. **D** está no tpt 3 e **C**, no tpt 4. O *acelerando* também é feito com o contato visual entre os três músicos. No final do 108, **A** conduz o *ritenuto*.

[6'52 a 7'20"] No *Vivace* (109), novo pulso é estabelecido por **C**, seguindo a informação sonora sugerida por **A**. Todos seguem **C** em sintonia com **A**, inclusive corporalmente, sendo possível ver os instrumentos em movimento comum e igual. O *Molto Adagio* é conduzido visualmente mais uma vez por **E**.

### Comentários:

É notória a laboriosa preparação para a performance feita pelo quinteto, orientada pelo diretor musical: os músicos devem ter se esforçado bastante para memorizar as complexas linhas melódicas que se originaram das mudanças feitas pelo Dr. Ryan Gardner: vimos no vídeo que a partitura escrita por Benjamin Miles (**B**), mesmo sendo perfeitamente possível de se executar, foi, principalmente na fuga, alterada nas designações do que cada instrumentista deveria tocar. Eles mudam de linha constantemente, até mesmo em pequenos trechos. Praticamente, o arranjo foi reescrito: como exemplo comparativo, fizemos uma transcrição do trecho que vai do compasso 64 ao 69:

Transcrição do que se vê no vídeo (de 4'21" a 4'31"):

Tocata e Fuga em Ré menor  
(trecho)

Adaptação: Benjamin Miles J. S. Bach

The image shows a musical score for five trumpets, labeled (A) Tpt C 1, (E) Tpt C 2, (C) Tpt C 3, (D) Tpt C 4, and (B) Tpt C 5. The score is in C major and 4/4 time. It covers measures 64 to 67. Measure 64 starts with a forte (f) dynamic. Measure 67 includes the instruction 'Open' above the staff. The score shows various dynamics like f and mf, and includes the instruction 'Open' above measure 67.

Trecho original:

The image shows the original musical score for five trumpets, labeled Trumpet in C 1, Trumpet in C 2, Trumpet in C 3, Trumpet in C 4, and Trumpet in C 5. The score is in C major and 4/4 time. It covers measures 64 to 67. Measure 64 starts with a forte (f) dynamic. Measure 67 includes the instruction 'Open' above the staff. The score shows various dynamics like f and mf, and includes the instruction 'Open' above measure 67.

Por motivos que imaginamos virem da prática dessa peça, nos ensaios desse grupo especificamente, foi preciso, pela tentativa e erro, designar funções de maior ou menor protagonismo, levando em conta as dificuldades específicas do arranjo e de cada músico participante. Percebemos assim, uma divisão desigual na liderança na performance: Nick Doutrich (E) é o mais acionado, executando várias mudanças no andamento, fazendo praticamente todos os cortes, assumindo as linhas melódicas mais difíceis, enfim, foi o músico que mais trabalhou. Seguindo o critério de maior participação, Tyler Murray (C) ocuparia o segundo lugar, pois também conduziu vários

*ritenutos*, deu entradas e fez vários duetos, além de ser o músico que mais toca flugelhorn. Cleon Chai (**A**) é o instrumentista que mais executa as melodias na região aguda: talvez tenha sido designado pelo diretor musical para assumir o Tpt 1 desde o começo, justamente por ter essa aptidão. Natalie Upton (**D**) participa de vários duetos (quase sempre com Murray (**C**) e trios inclusive com flugelhorn, além de ajudar os colegas na execução de pequenos grupos de notas apenas para que os colegas tenham algum tempo para respirar. Já o próprio arranjador, Benjamin Miles (**B**), foi o menos acionado, principalmente na Fuga, onde, quando de costas para o público, quase não tocou.

Não podemos afirmar os reais motivos pelos quais o diretor fez suas escolhas, mas, essas maiores ou menores participações não têm a ver com importância, mas sim com praticidade: como dissemos, a prática levou o diretor musical e o grupo às melhores soluções para a execução desse arranjo. Uma outra peça conduziria os músicos a outras soluções em que outros instrumentistas tivessem maior participação na performance em comparação aos da Tocata e Fuga.

Vale destacar que esse grupo em questão, nessa performance, mostrou muita qualidade ao passar os temas por entre as vozes quase que imperceptivelmente, de modo a termos a ilusão de que apenas um tocava.

As mudanças de vozes na fuga e o consequente direcionamento da comunicação visual entre os músicos, o deslocamento de Miles para ouvir melhor seu parceiro Doutrich num trecho de notas curtas e repetidas (2'15 a 3'18"), o virar de costas para o público para diminuir mais a dinâmica e poder fazer um *crescendo* mais expressivo (3'53" a 4'44"), são exemplos de soluções que buscam sempre a interpretação mais expressiva, a verdadeira essência, sempre desejada pelo músico artista.

## **Considerações Finais:**

Buscamos, com este trabalho, discutir as influências do fenômeno da Comunicação no trabalho de grupos musicais, notadamente Corais e Grupos Vocais.

Através da pesquisa, o primeiro capítulo procurou aprofundar os conhecimentos nas áreas da Comunicação Humana e da Psicologia Social, buscando sempre pelos fenômenos que também ocorrem no fazer musical, com especial foco na questão da Empatia.

A Música se fez presente no restante do trabalho, a partir do segundo capítulo, que falou sobre gesto, sempre presente no cotidiano dos músicos, notadamente nos cantores e nos regentes, bem como nas maneiras de emanar e gerenciar energia e nas diversas formas de exercer liderança.

As imagens dos vídeos comparecem com a finalidade de estudar, de forma integrada às práticas, os procedimentos expostos nos capítulos anteriores, procurando assim, selecionar, apontar, exemplificar e analisar soluções que mostrem caminhos para ensaios e/ou apresentações com melhor desempenho dos grupos musicais de natureza vocal ou não, numa busca incessante do que realmente funciona.

E o que funciona? Talvez, o que funcione para todos nós músicos é experimentar! Afinal, a música só acontece mesmo na prática, na experiência.

Peço licença para continuar com o texto na primeira pessoa, pois serão abordadas experiências em corais e em grupos vocais pelas quais passei pessoalmente. Serão também colocadas posições construídas com base nessa experiência e reflexões pessoais em fechamento a este trabalho.

Quando comecei a cantar em coral percebi que, o que eu sabia era considerado pela maioria dos cantores (iniciantes como eu), mais do que eles tinham: saber ler as notas já fazia muita diferença. Em pouco tempo, eu estava cantando em muitos corais e sempre havia novos convites. Certa ocasião, me convidaram para fazer parte de um pequeno grupo de 16 pessoas. Experimentei e gostei! A sonoridade era mais clara, porém com menos volume. O grupo diminuiu para 12, depois oito, quatro. Os ensaios se tornaram mais minuciosos e o melhor preparo dos cantores fazia com que o grupo chegasse mais longe musicalmente.

Quando dei por mim, estava não somente cantando, mas também dirigindo um quarteto misto. Cantávamos o que sabíamos dos corais mesmo, o que já era um bom

tempo de repertório, mas o que valia mais era a experiência de dirigir poucas pessoas com peças – geralmente arranjos – mais elaborados. Esses, logo se esgotaram e, tive que aprender a fazer arranjos. Mais uma experimentação. Veio a primeira gravação em estúdio, primeira troca de cantores, primeira crise, primeiro grupo desfeito.

Essas experiências, nem sempre muito prazerosas, me desenvolveram muito como pessoa e como músico: percebi que essa trajetória era muito parecida a que os que estão envolvidos no Canto Coral trilham. Muitos gostam mesmo é de cantar com grandes corais, um pouco pela vida social e o prazer que essa atividade proporciona, um pouco por alguma insegurança em cantar com menos gente. Mas há os que vão em frente e encaram o desafio de cantar em pequenos grupos.

Quando ainda era cantor de coro, os maestros e professores costumavam realizar trabalhos em quartetos e octetos, visando melhorar tanto a memória e a segurança dos sons e frases a serem cantados, como o aperfeiçoamento da escuta do conjunto, da capacidade dos cantores em buscarem por si o equilíbrio dos naipes e até mesmo o estabelecimento dessa cumplicidade tão necessária à música feita de forma coletiva.

Podemos supor, conseqüentemente, que um cantor de grupo vocal tem algumas habilidades que o cantor de coral nem sempre tem: saber ouvir a si mesmo em relação ao todo e ter meios para manter o pulso, o ritmo, a afinação, o timbre e a energia através de uma comunicação sutil, que acontece quando se mantém uma atenção extrema e constante ao todo do grupo. Habilidades preciosas para um músico.

Este trabalho nos traz, portanto, ao seguinte ponto: os cantores de coro deveriam ser submetidos a trabalhos suplementares que proporcionassem o seu desenvolvimento musical, através da experimentação em cantar em grupos menores, tão menores o quanto pudessem, buscando assim uma capacidade de crescimento do grupo e para o grupo.

Assim, um possível próximo passo nesta pesquisa seria a criação de um projeto de pesquisa-ação, formando grupos nas mais variadas formações, dentro e fora dos corais, que possam, com a experiência de cantar juntos em grupos menores, quantificar e qualificar o eventual desenvolvimento do coralista e das formações coletivas, possibilitando a criação ou mesmo a recuperação de ferramentas tradicionais adaptadas aos tempos atuais, ao estado da arte do canto coletivo no Brasil e às necessidades estéticas que os diversos gêneros pedem de seus intérpretes.

## Referências Bibliográficas

- ARAÚJO, Rosane Cardoso; RAMOS, Danilo (Orgs.) **Estudos sobre motivação e emoção em cognição musical**. Curitiba: Ed. UFPR, 2015.
- BARENBOIM, Daniel **A música desperta o tempo** (trad. Eni Rodrigues e Irene Aron), São Paulo, Martins Editora Livraria, 2009.
- BRANCO, Heloiza de Castello **Empatia no ensaio coral: aspectos dessa interação não-verbal dos cantores com o regente durante a execução musical**. / Heloiza de Castello Branco. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.
- BIRDWHISTELL, R. **Elenguage de la expression corporal**, Barcelona, Gustavo Gill, 1970.
- BUYSENS, E. *Semiologia e comunicação linguística*, São Paulo, Cultrix, 1972
- CHUEKE, Zélia (Org.) **Leitura, escuta e interpretação**. Curitiba: Ed.UFPR, 2013.
- CORRAZE, J. **As comunicações não-verbais**, Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- CORREIA, J.S. **Como comunicamos musicalmente?** In: Reunión de SACCoM, ano V, Corrientes, AR, 2006. Actas de La V Reunión de SACCoM. 2006. P. 135-145. Disponível em: [http://www.saccom.org.ar/2006\\_reunion5/actas/14.pdf](http://www.saccom.org.ar/2006_reunion5/actas/14.pdf). Acesso em 24 fev.2021.
- COVRE, Josiane F.; ZANINI, Claudia R, O. **Música e comunicação: inter-relações e possibilidades de utilização terapêutica**, Artigo, In. Anais do XXIV Congresso da ANPPOM, São Paulo, 2014.
- DAVIS, F. **A comunicação não-verbal**. (trad. Antonio Dimas), São Paulo, Summus, 1979.
- DEFORD, Ruth - **Tactus, Mensuration and Rhythm in Renaissance Music** – Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- ERICEIRA, Alfredo – **Liderança e produtividade: estudo de caso sobre as suas diferentes abordagens visando ensaios eficientes** – Dissertação (Mestrado), Universidade de Brasília, Brasília, 2019.
- FAST, J. **A linguagem do corpo** (trad. Cristina Rocha), São Paulo, Martins Fontes, 1970.
- FERRAZ, S. **Música e comunicação: ou o que quer comunicar a música?** In: Encontro Nacional da ANPPOM, Belo Horizonte, ano 13, 2002. Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM. Belo Horizonte, 2002. P. 515-522.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda **Novo Aurélio século XXI: dicionário da Língua Portuguesa 3ª. ed.**, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.
- FERNANDES, A.; KAYAMA, A; ÖSTERGREN, E. **O regente moderno e a construção da sonoridade coral**. In: Revista Per Musi, Belo Horizonte, n.13, 2006, p.33-51

- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Reflexões sobre aspectos da prática coral.** In: LACKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). *Ensaios: olhares sobre a música coral brasileira.* Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p.3-27
- FREITAS, Emília Maria Chamone de - **O gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira** – Dissertação (Mestrado) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais – 2008.
- GAIARSA, José Ângelo **O corpo fala?** In: Motriz, Revista de Educação Física – Unesp – Rio Claro - set/dez 2002, vol.8 n.3, p. 85 – 90
- GAMBORIM-MOREIRA, Ana Lúcia Iara - **Regência coral infantojuvenil no contexto da extensão universitária:** a experiência do PCIU Tese (Doutorado) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2015.
- GOODMAN, Elaine - **Performance em conjunto** In: CHUEKE, Zélia (Org.) *Leitura, Escuta e Interpretação.* Curitiba: Ed.UFPR, 2013, p.159-181
- HACKENBERG, Crismarie C. **Por que queremos cantar em um grupo vocal?** artigo In: Observatório coral carioca – Rio de Janeiro, 2017.
- \_\_\_\_\_, **Aprendizagem do canto com atividade sensório-motora:** uma prática coral integrada a musicoterapia e às neurociências. In: Caderno de resumos do V NEPIM e II ENCAM – CUNHA, Rosemyriam e PIAZZETTA, Clara (org.) – Curitiba - 01 a 05 de agosto de 2018.
- IAZZETTA, Fernando (1997). **A música, o corpo e as máquinas.** Revista Opus IV (4) disponível em <http://www.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/opus.pdf> visto em 14/01/2021.
- JUNKER, David **Técnica e estética,** Brasília: Escritório de Histórias, 2013.
- KNAPP, M.L. **La comunicacion non verbal:** el cuerpo y el entorno, Barcelona, Paidós Ibérica, 1982.
- LAGO Jr., Sylvio **A arte da regência:** história, técnica e maestros. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2002.
- LEBRECHT, Norman **O mito do maestro** (trad. Maria Luiza Borges), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LECK, Henry; JORDAN, Fossie – **Criando arte através da excelência do canto coral** (trad. Aderbal Soares). São Paulo, Editora Pró Coral, 2020.
- MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. **O gesto corporal na performance musical.** Opus, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 11-38, dez. 2014.
- MAILHIOT, Gérald Bernard **Dinâmica e gênese dos grupos,** São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977.
- MARTINEZ, Emanuel e colaboradores: Denise Sartori, Pedro Gorla, Rosemari Brack **Regência coral:** princípios básicos – Curitiba, Colégio Dom Bosco, 2000.

- MESQUITA, Rosa Maria **Comunicação não-verbal**: relevância na atuação profissional  
In: Revista paul. Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo,  
jul/dez 1997 - vol.11 n.2 – p.155-163
- MUNIZ, J. N. V. **A comunicação gestual na regência de orquestra**, São Paulo,  
Annablume, 2003.
- POTTER, John – **Ensemble singing** – The Cambridge Companion to Music – cap. 13 –  
p.158-164, Cambridge University Press, 2000).
- RAMOS, Marco Antonio da Silva – **O ensino da regência coral** – Livre-docência –  
Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo – 2003.
- RECTOR, M.; TRINTA, A. **A comunicação não-verbal**: a gestualidade brasileira.  
Petrópolis, Vozes, 1985.
- RINK, John (Ed.). **Musical performance**: a guide to understanding. Cambridge: CUP,  
1995.
- SABAG, Munir Machado de Souza – **As obras italianas não editadas dos Winchester  
Partbooks (GB-WCc MS 153)**: um estudo entrelaçado dos processos de  
transcrição e interpretação – 2020. 291 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de  
Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2020.
- SACKS, Oliver – **Alucinações musicais**: relatos sobre a música e o cérebro (trad. Laura  
Teixeira Motta) – Companhia das Letras, São Paulo, 2007
- SERRA, S.M.A. **Empatia**: um estudo da comunicação não-verbal terapeuta-cliente.  
São Paulo, 1990. 491p. Tese (Doutorado) – Instituto de Psicologia, Universidade  
de São Paulo.
- SIMÕES, T.P. – **O gesto corporal na performance coral**: estudo de dois grupos corais  
– 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Comunicação e  
Arte – Universidade de Aveiro. Aveiro-Portugal, 2012
- TATIT, Luiz – **O cancionista**: composições de canções no Brasil – São Paulo, Editora  
da Universidade de São Paulo, 1996.
- WATSON, Rod; GASTALDO, Édison **Etnometodologia & análise da conversa** -  
Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2015.
- WEIL, Paul; TOMPAKOW Roland – **O corpo fala**: a linguagem silenciosa da  
comunicação não-verbal. Petrópolis: Vozes, 1986.