

HELOIZA DE CASTELLO BRANCO

**EMPATIA NO ENSAIO CORAL:
ASPECTOS DESSA INTERAÇÃO NÃO-VERBAL
DOS CANTORES COM O REGENTE
DURANTE A EXECUÇÃO MUSICAL**

Tese apresentada ao Instituto de Artes, da
Universidade Estadual de Campinas, para
obtenção do título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini.

Campinas
2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

B732e	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. Orientador: Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Empatia. 2. Mímica. 3. Canto coral. 4. Regência. 5. Comunicação não-verbal. I. Fiorini, Carlos Fernando. II. . Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	--

Título em inglês: “Empathy at the choral rehearsal: aspects of singer empathy for conductor during musical performance

Palavras-chave em inglês (Keywords): Empathy ; Mime, Choral singing ; Conducting ; Nonverbal communication.

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini.

Prof. Dr. Eduardo Augusto Östergren.

Profª. Drª. Adriana Giarola Kayama.

Prof. Dr. Alexandre Bonetti Lima.

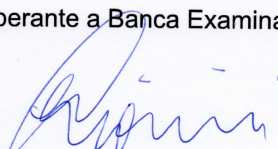
Prof. Dr. Angelo José Fernandes.

Data da Defesa: 28-01-2010.

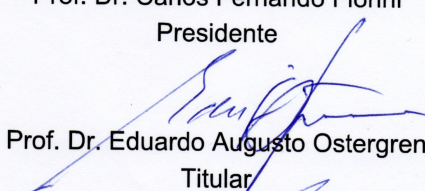
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pela Doutoranda
Heloiza de Castello Branco - RA 056555 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



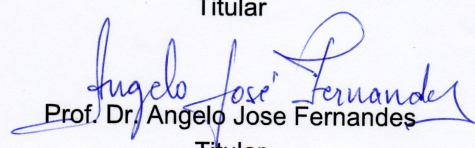
Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini
Presidente



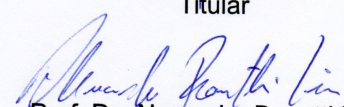
Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren
Titular



Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama
Titular



Prof. Dr. Angelo Jose Fernandes
Titular



Prof. Dr. Alexandre Bonetti Lima
Titular

Aos meus amores:

Gerson; Fernanda, Brenno, Cesar, Deborah e Daniel.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini, que com seus sábios comentários norteou a pesquisa em momentos cruciais.

Aos regentes e cantores dos corais filmados, sem os quais a pesquisa não seria possível.

Ao Prof. Dr. Gerson Lopes, que me amparou nas inúmeras revisões do texto e nos momentos de incerteza.

À Profª Drª Maria Eneida Fabian Holzmänn, fonte de observações inspiradoras.

À vida, que à moda de amigo (frases e livros que chegaram às minhas mãos na hora certa, lampejos no meio da noite, intuições matutinas), me auxiliou a concretizar este estudo.

RESUMO

Este estudo objetivou apontar a presença de empatia dos cantores com o regente durante a execução musical, através da identificação de episódios de empatia em filmagens de ensaios corais. A empatia, nesta pesquisa, denomina o fenômeno em que o cantor, ao olhar com atenção o regente fazendo movimentos durante a execução musical, realiza de forma inconsciente os mesmos movimentos. Dividiu-se a revisão de literatura em duas partes. Na primeira, buscou-se compreender o processo de empatia entre duas pessoas: como acontece, porque acontece e que fatores o afetam. Na segunda, transferiu-se o foco da pesquisa para as condições características das atividades de regentes e cantores durante a execução musical, de forma a identificar fatores que propiciam a empatia dos cantores com o regente. A seção intermediária tratou da metodologia e dos procedimentos utilizados para o preparo da filmagem dos dois corais participantes. Os resultados da análise dos movimentos corporais e faciais dos cantores em relação aos movimentos do regente deram origem à seção seguinte. Como corolário desses resultados, o trabalho se encerra com as considerações possíveis a respeito da empatia observada dos cantores com o regente, fazendo uma síntese das informações colhidas sobre empatia e aplicando-as ao contexto da execução musical no ensaio coral.

Palavras-chave: Empatia, Mímica motora, Canto coral, Regência, Comunicação não verbal.

ABSTRACT

The objective of this study is to point out the existence of singer empathy for the conductor during musical performance, identifying episodes of empathy in video recordings of choir rehearsals. Empathy, for the purposes of this study, is a phenomenon in which the singer, while looking attentively at the movements of the conductor during musical execution, makes the same movements unconsciously. Literature research was divided into two parts. In the first, an attempt was made to understand the empathy process between two people: how it happens, why it happens, and which factors affect it. After that, the research focused on characteristic conditions in the activities of conductors and singers during musical execution, in order to identify factors that may promote empathy between singer and conductor. A further section detailed the methodology and the procedures used to prepare the video recordings of the two choirs that took part in the study. The results from the analysis of corporal and facial movements of the singers and the conductors originated the next section, the discussion. As a corollary of the results, this study concludes with possible considerations about the empathy observed between singers and conductor, presenting a synthesis of the information obtained about empathy, and applying this information to the context of musical performance in choir rehearsal.

Key-words: Empathy, Motor mimicry, Choral singing, Conducting, Nonverbal communication.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Instrumento de Observação do Regente e dos Cantores durante a Execução Musical – IORCEM.....	60
Quadro 2 - Exemplo do registro da análise de movimento do regente e dos cantores.....	62
Quadro 3 – Episódios de empatia dos cantores provocados por movimentos corporais do regente do coral A. IS= Imagem superior; II= Imagem inferior.....	69
Quadro 4 - Episódios de empatia dos cantores provocados por movimentos ou expressões faciais do regente do Coral A. IS= Imagem superior; II= Imagem inferior.....	71
Quadro 5 – Episódios de empatia dos cantores provocados por movimentos corporais do regente do Coral B. IS= Imagem superior; II= Imagem inferior.....	72
Quadro 6 – Episódios de empatia provocados por movimentos ou expressões faciais do regente do Coral B. IS= Imagem superior; II= Imagem inferior.....	75

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CNV – Comunicação não-verbal

IORCEM – Instrumento de observação do regente e cantores durante a execução musical

MCOI – Music Conductor Observation Instrument

min – minuto

NV – Não-verbal

s - segundo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	1
2 REVISÃO DA LITERATURA.....	5
2.1 Empatia.....	5
2.1.1 Conceito.....	5
2.1.2 Manifestações visíveis da empatia.....	12
2.1.3 O processo empático.....	16
2.1.4 Desenvolvimento e Função da empatia.....	21
2.1.5 Variáveis que afetam a empatia.....	24
2.2 A empatia no Ensaio Coral.....	29
2.2.1 Atividades de regentes e cantores no ensaio do grupo coral.....	30
2.2.2 A comunicação não-verbal entre regente e cantores durante a execução musical.....	36
2.2.3 A comunicação empática entre o regente e os cantores durante a execução musical.....	49
3 MATERIAIS E MÉTODO.....	55
3.1 Participantes.....	55
3.2 Especificações Técnicas.....	55
3.3 Procedimentos.....	56
4 RESULTADOS.....	65
5 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS.....	77
6 CONCLUSÃO.....	91
6.1 Considerações Finais.....	91
6.2 Recomendações para Estudos Posteriores.....	92
REFERÊNCIAS.....	95
APÊNDICES.....	105
Apêndice 1 – O Instrumento de Observação de Regentes Musicais de W. Berz.....	106
Apêndice 2 – Registro da Análise dos Ensaios.....	110
Apêndice 3 – Autorizações de filmagem.....	156
Apêndice 4 – Índice do DVD.....	161

1 INTRODUÇÃO

O regente coral é um músico que escolhe, analisa e prepara um repertório musical, mas não o executa. Ele concebe uma interpretação da obra em sua mente e deve torná-la acessível aos cantores através de uma comunicação corporal eficiente, de forma a provocar, induzir e facilitar as reações do grupo. Nos ensaios, o regente pode contar com as interferências verbais, as explicações, as demonstrações, e outras estratégias que cessam assim que a música começa. Então sua comunicação é completamente não-verbal, sua mente coordena os movimentos do corpo todo, que deve tornar-se um emissor claro de seus desejos musicais. Do outro lado, os cantores aprendem as músicas e ensaiam cada detalhe técnico e interpretativo de acordo com a versão que o regente dá à peça. Os cantores são estimulados a observar o regente, de modo a perceberem e responderem a seus movimentos com uniformidade e precisão. Durante a execução musical, permitem-se aos cantores poucos movimentos espontâneos.

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, peculiares a cada escola de regência constituída, 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. Há que se considerar que todas as atividades do ensaio ocorrem sob o impacto da figura e da presença corporal do regente. 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, muito além do esperado ao se observar os gráficos acadêmicos que sugerem as marcações básicas da regência.

As duas mensagens gestuais, a consciente e a inconsciente, se somam para provocar uma reação nos cantores, que se pode acompanhar através do movimento dos cantores e, em última análise, pela resultante sonora.

Os cantores passam horas no ensaio, observando com atenção cada detalhe de expressão do regente, que centraliza a concentração do grupo. Para designar este ‘sentimento de coesão’ que ocorre entre o regente e os membros do grupo, Gordon (1989, p. 96) usa o termo empatia. Este autor assevera que ‘sempre que mãos, braços ou pernas se movem, há uma espécie de sensação física de estar controlando diretamente as respostas do cantor’¹. Este autor sugere que as atitudes do regente provocam uma espécie de controle do corpo do cantor. Muniz (2003, p. 62) afirma que os cantores e o regente se ligam empaticamente e esta conexão emotiva ajuda na decodificação dos gestos do regente. No momento empático, os músicos despojam-se de suas individualidades para absorver totalmente o ‘campo do maestro’, como assegura o mesmo autor ao se referir a esse processo na orquestra. Transformados em instrumentos soantes do regente, os músicos momentaneamente cedem suas interpretações e seus pontos de vista ao regente que, tendo em mãos um fenômeno de ‘multiplicação de sua própria essência’, pode dar vida à sua construção mental.

A empatia, termo usado para designar ora um ‘sentimento de coesão’, ora uma ‘conexão emotiva’, e também um vínculo corporal entre regente e cantores, merece um estudo mais aprofundado dentro do âmbito coral. Sua compreensão pode auxiliar o regente a aprimorar sua comunicação com os cantores, de forma a conseguir melhores resultados no ensaio coral. O momento da execução coral parece promissor em relação ao comportamento empático, pois os cantores se concentram com atenção na comunicação do regente, receptivos na busca de um mesmo objetivo, atendendo à solicitação de um profissional que respeitam e consideram ter competência para a tarefa que desempenha.

¹ Transcrição do original: The word “empathy” was originally used by psychologists and refers to an individual’s capacity to understand others through insight and feeling. As used by many musicians, it has come to mean a feeling of cohesion between the conductor and each performer and among the members of the ensemble.

A ligação empática é uma presença constante nos ensaios corais? Como ela acontece? Em que momento a desejada concentração dos cantores no regente passa a ser uma comunicação empática? A ligação empática entre regente e cantores tem a mesma intensidade para todos os cantores? Que partes do corpo do regente têm maior impacto em relação à comunicação empática? A atenção intensa dos cantores, e o interesse em alcançar o mundo mental e emocional de seu dirigente abrem as portas para uma comunicação que, de certa forma, transcende o aprendizado corporal, emocional e intelectual inerentes ao trabalho coral?

Motiva esta pesquisa o desejo de apontar a presença da empatia dos cantores com o regente durante a execução musical. Para tanto, pretende-se identificar, no ensaio coral, episódios do fenômeno empático dos cantores com o regente durante a execução musical. Esses episódios se caracterizam pela repetição, pelos cantores, de ações feitas pelo regente, que são mais adequadas ao regente do que aos cantores. Inicialmente será realizada uma revisão de literatura sobre a empatia, seguida de investigação do conhecimento atual sobre a comunicação não-verbal do regente durante a execução coral, pois a empatia se situa no âmbito dos fenômenos não-verbais. Identificar a empatia no âmbito da execução coral também tem valia na conscientização do regente quanto à sua comunicação não-verbal, e pode ajudar o regente a explorar seus pontos positivos e a minimizar possíveis aspectos negativos da sua comunicação com os cantores.

2 REVISÃO DA LITERATURA

2.1 Empatia

“Do in front of their eyes what you would like to have them imitate”² (Sadler, 1966, p. 198).

A compreensão exata do fenômeno conhecido como empatia ainda é um desafio. Há séculos se descreve e se procura explicar esta experiência do ser humano quando em contato com seus semelhantes. Cientistas de diversas áreas (Antropologia, Comunicação, Enfermagem, Filosofia, *Marketing*, Neurociência, Psicologia, Zoologia e outros) produzem hoje trabalhos sobre empatia, usando metodologias variadas, e não há consenso nos achados. A neurociência trouxe à tona dados que podem auxiliar sobremaneira na compreensão da empatia.

2.1.1 Conceito

A conceituação do termo empatia é um processo ainda em construção. Na Grécia antiga o termo *empathia* era usado com o significado de afeição e paixão, com uma conotação de sofrimento. O prefixo *em* significa ‘em, dentro de’, e *pathos* ‘sofrimento, sentimento, emoção’ Bavelas et al. (1987, p. 318) comentam que 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 observava³. Os estudiosos chamavam de simpatia primitiva o fenômeno em que se vê que uma ação realizada por uma pessoa é imitada por outra que a observa, e esta ação é apropriada e funcional apenas à situação da pessoa sendo observada. Este é o caso, por exemplo, da mãe que, ao alimentar o bebê, abre também sua boca, imitando o movimento feito pelo infante. Os mesmos autores fazem uma breve sinopse histórica do uso da palavra *sympathy* (1987, p. 317):

² Tradução do inglês: “Faça em frente dos olhos deles o que você gostaria que eles imitassem”.

³ Transcrição do original: Notice that in early usage, the standard general term was *sympathy*, and *empathy* was specific to motor mimicry. In the latter half of the twentieth century, *empathy* has come to be used as the general term, replacing old-fashioned *sympathy*.

Em sua revisão de simpatia e imitação, Allport (1968, p. 24)

[...] documentou a longa – e ainda humilde – história da imitação motora. Desde Smith, muitos teóricos sociais descreveram-na como uma forma de ‘simpatia’, sua forma mais primitiva. Smith sentia que ela era ‘quase um reflexo’, Spencer (1870) chamou-a de simpatia ‘manifestada’ porque ela é imediata e aparentemente reflexiva, em contraste com a simpatia ‘representada’, que é consciente e refletida, e para a ainda mais alta (isto é, mais intelectualizada) simpatia “re-representativa”. A primeira [...] foi descrita por Ribot (p. 231) como ‘sua forma primitiva, reflexa, automática, ou muito levemente consciente’. Scheler (1912/1970) através de sutis distinções identificou oito formas de simpatia [...] A imitação motora era a mais baixa dentro desta hierarquia.⁴

De acordo com Wispé (1986, p. 320), em meados do século XIX estudiosos de Estética e Psicologia cunharam um termo em alemão com o mesmo significado da antiga palavra grega: *Einfühlung*⁵, que pode ser traduzido como ‘sentir com’.

O termo *Einfühlung* foi objeto de pesquisa do psicólogo alemão Theodor Lipps (1851-1914). Segundo Barret-Lennard (1981, p. 91), para Lipps o termo se referia ao processo em que alguém se torna totalmente absorvido em um objeto externo, como por exemplo, um trabalho de arte ou um objeto da natureza, que teria um significado vívido ou poderoso para este observador⁶. A mesma palavra

⁴ Transcrição do original: In his review of sympathy and imitation, Allport (1968, pp. 24-32) documented the long – and yet humble – history of motor mimicry. From Smith on, many social theorists described it as a form of “sympathy,” but always as the most primitive form. Smith felt it was “almost a reflex.” Spencer (1870) called a “presentative” sympathy because it is immediate and apparently reflexive, in contrast to “representative” sympathy, which is conscious and reflective, and to the even higher (i. e. more intellectualized) “re-representative” sympathy. Ribot (1897) also proposed three kinds of sympathy. The first included, for example, “imitating the movements of a rope-walker while watching him” (1897, p. 232) and was described by Ribot as “its primitive form... reflex, automatic, or very slightly conscious” (p. 231). Scheler (1912/1970) reached the limit of subtle distinctions by identifying eight forms of sympathy, three of which were seen as “low grade, really pseudosympathy” (Allport, 1968, p. 27). Elementary motor mimicry (*Einfühlung*) was at the bottom of the hierarchy.

⁵ Transcrição do original: Conceptually, however, the notion of empathy, or *Einfühlung*, grew out of earlier works in Aesthetics by Visser, Lipps and Pradtl. Lipps was one of the most important in this connection because he systematically organized the concept of *Einfühlung*. He meant by it the tendency for the perceiver to project themselves into the objects of perception – a kind of animismo. This process may blur the distinction between self and object.

⁶ Transcrição do original: Lipps used the term *Einfühlung* to refer to the process of becoming totally absorbed in an external object such as a work of art, vivid or powerful with meaning for the perceiver.

também foi usada por Lipps para descrever o sentimento de alguém que, por exemplo, ao observar um acrobata andando na corda bamba, afirma: “eu me sinto dentro dele”⁷ (OBERMAN; RAMACHANDRAN, 2007, p. 316). Para criar este estado, haveria necessidade de uma imitação interna dos movimentos percebidos na outra pessoa. Segundo Gallese (2003, p. 175), aqui se configura uma primeira sugestão da relação entre a imitação e a capacidade de entender o outro⁸, que será retomada por Edmund Husserl (1859-1938) em meados do século XX.

Titchener (1909 *apud* WISPÉ, 1986, p. 320) no seu livro *Elementary Psychology of the Thought Processes*, traduziu a palavra *Einfühlung* como “empathy” a partir da palavra grega *empathia*⁹. O termo empatia foi substituindo simpatia e se tornou usado globalmente, para designar uma variedade de fenômenos em torno das experiências de alguém absorvido frente a outra pessoa ou mesmo um objeto inspirador. Titchener entendia que o observador só poderia conhecer a consciência de outra pessoa através de um tipo de imitação cinestésica interna, que chamou de “mind’s muscle”¹⁰. Mais tarde, em 1915, passou a defender a idéia de que o sujeito possa ter empatia imaginando as emoções de outras pessoas. Além disso, também considerava que a empatia era uma “tendência geral indiscriminada [...] para humanizar e personalizar nosso meio ambiente que levava a uma espécie de ‘fraternidade entre todos os homens’”¹¹. Podem-se observar aí diferentes vertentes em seu conceito de

⁷ Transcrição do original: The term *empathy* was originally introduced by Theodore Lipps and used to describe the feeling one gets when watching an acrobat walking on a suspended wire. Lipps wrote, “I feel myself inside of him”.

⁸ Transcrição do original: We can see here a first suggested relation between imitation and the capacity of understanding others by ascribing them feelings, emotions and thoughts, a relation that will be reinstated by Husserl.

⁹ Transcrição do original: When Titchener (1909) translated Lipps’s notion of *Einfühlung* as *empathy*, by means of the Greek *empathia*, he meant to preserve the idea of the self projected into de perceived object.

¹⁰ Transcrição do original: When he coined the term, Titchener thought one could not know about the consciousness of another person by reasoning analogically from one’s own behaviors to those of the other person. One could do this only by a kind of inner kinesthetic imitation, as he wrote, “in the mind’s muscle”.

¹¹ Transcrição do original: But he went on to write that empathic tendencies were also “gross general tendencies...to humanize and personalize our surroundings that provided for a kind of ‘freemasonry among all men’”. Titchener thus harbingered two different concepts of empathy – as a way of knowing another’s affect and as a kind of social-cognitive bonding.

empatia: de um lado, uma maneira de conhecer o afeto de outra pessoa através de imitação interna ou imaginação e, de outro lado, um tipo de vínculo socio-cognitivo.

Para Edith Stein (1912 *apud* OBERMAN; RAMACHANDRA, 2007, p. 316), a empatia é a percepção de um indivíduo que experimenta os mesmos sentimentos de outro através de uma apreciação de similaridade e não simplesmente o entendimento cognitivo ou teórico das emoções e sentimentos do outro.¹² Para conseguir tal similaridade há necessidade de uma experiência de “ação em comum”¹³, como diz Gallese (2003, p. 176). Stein conhecia as idéias de Husserl, o qual afirmava que, para compartilhar experiências com os outros, o instrumento de que o homem se vale é o seu corpo. O corpo do outro é experienciado por um indivíduo como algo vivo, semelhante a seu próprio corpo em ação. A empatia depende da experiência do próprio corpo, porque é ela que permite o reconhecimento de outras pessoas e seus estados peculiares.

Um dos campos em que o fenômeno empático é mais valorizado é o relacionamento psicólogo/paciente. Alfred Adler, no início do século XX, considerava que o terapeuta deveria possuir “a capacidade de colocar-se no lugar de outra pessoa” e “de ver com seus olhos e ouvir com seus ouvidos”¹⁴, (ADLER, 1931 *apud* BARRETT-LENNARD, 1981, p. 92).

Rogers (1957 *apud* SERRA, 1990, p. 47), considerou que o sucesso em terapia psicológica é dado por três atitudes do terapeuta: apresentar-se em estado de congruência, ter consideração positiva incondicional com o cliente e compreende-lo empaticamente. Serra (1990, p. 60) afirma ainda que as três características atuam de forma interligada, mas a compreensão empática é “a

¹² Transcrição do original: Stein proposed that empathy is not simply the understanding of other's feeling or emotions in a cognitive or theoretical manner. Rather, empathy is a function of one individual's experiencing the same feelings of another individual through an appreciation of similarity.

¹³ Transcrição do original: An important component of this similarity resides in the common experience of action.

¹⁴ Transcrição do original: Addler had written with simple eloquence of the vital importance in his system of the helper possessing “to a considerable degree, the gift of *putting himself in the other person's place*”. ..” We can succeed [in treatment] only if we are genuinely interested in the other. *We must be able to see with his eyes and listen with his ears.*”

chave que abre a possibilidade de ir para o outro e chegar lá, sem perder o contato com si mesmo”. Rogers (1957 *apud* SERRA, 1990) se preocupou com a necessidade do terapeuta em “viver as atitudes do outro”, e nesse contexto definiu empatia como um processo ligado ao “sentir-se em”:

O estado de empatia ou ser empático é perceber o quadro de referência interno do outro, adequadamente, com os componentes emocionais e seus significados, como se fosse a própria pessoa e sem nunca deixar de levar em conta a condição de ‘como se’. Portanto, significa sentir a dor ou a alegria do outro, como ele os percebe, mas sem deixar de reconhecer que é como se ele (terapeuta) sofresse ou se alegrasse (ROGERS, 1959, v. 3, p. 210, *apud* SERRA, 1990, p. 70).

Sob a influência de Rogers, durante as décadas 50 e 60 do século passado, aconteceram várias tentativas de criar escalas de medida do fenômeno empático. Essas escalas também serviram para testar terapeutas, de forma a orientá-los quanto a sua capacidade de ter empatia com o cliente. Serra (1990, p. 60) comenta que se requer do terapeuta “flexibilidade de atenção, assim como sua disponibilidade para andar por caminhos desconhecidos”. A empatia nesta corrente da Psicologia tem um caráter intencional da parte do terapeuta que deve procurar integrar essa qualidade em sua atitude básica na consulta.

Ainda na Terapia centrada na pessoa, escola de Psicologia de Rogers, o psicólogo Barret-Lennard (1981, p. 92) trabalhou para entender a essência da empatia, preocupado em última análise com a possibilidade de sua mensuração. Para ele, a empatia se refere de maneira geral sobre a experiência de uma pessoa frente à outra com quem interage. Barret-Lennard apresentou a seguinte concepção de empatia:

[...] um processo ativo que consiste em querer conhecer a consciência plena, atual e mutável de outra pessoa, em empenhar-se para receber o que ela comunica e seu significado e em traduzir suas palavras e sinais em “significado – sentido”, que corresponda pelo menos aos aspectos de sua consciência que se encontra “atrás” da comunicação explícita, sem jamais perder de vista que esta consciência tem origem e se processa no outro.¹⁵

Neste conceito a empatia é vista como um processo ativo, já que os psicólogos da Terapia centrada na pessoa consideram a empatia como uma ferramenta de trabalho junto ao cliente, que facilita o acesso ao mundo interno do outro e possibilita tomada de posições embasadas.

À medida que novas ferramentas de pesquisa foram sendo disponibilizadas aos estudiosos, devido à evolução tecnológica, muitas informações de campos correlatos foram sendo incorporadas à Psicologia, e a pesquisa sobre empatia não fugiu a esse comportamento geral. Assim, Gallese, Ferrari e Umiltà (2002, p. 35), neurocientistas, também apresentaram um conceito de empatia: “a experiência de espelhar-nos nos outros. Ela pode ser explicada em termos de simulação de ações, sensações e emoções, que constituem um compartilhamento em muitos níveis da intersubjetividade”¹⁶. Aparecendo ciclicamente na literatura sobre empatia, a simulação interna marca presença, desta vez respaldada pela pesquisa desses estudiosos, como se verá adiante.

Até agora, lidou-se com conceitos de empatia que não apresentam uniformidade. Há diferenças substanciais em como os estudiosos descrevem o fenômeno. Falando de empatia, Smith (1759) aponta a “ação manifesta”; Lipps (1897) descreve “eu me sinto dentro dele”; Titchener (1909) considera “conhecer a consciência de outra pessoa”; Stein (1912) referenda “experimentar os

¹⁵ Transcrição do original: Qualitatively it [empathic understanding] is an active process of desiring to know the full present and changing awareness of another person, of reaching out to receive his communication and meaning and of translating his words and signs into experienced meaning that matches at least those aspects of his awareness that are most important to him at the moment. It is an experiencing of the consciousness behind another's outward communication, but with continuous awareness that this consciousness is originating and proceeding in the other.

¹⁶ Transcrição do original: Empathy is the phenomenal experience of mirroring ourselves into others. It can be explained in terms of simulations of actions, sensations, and emotions which constitute a shared manifold for intersubjectivity.

sentimentos do outro”; Adler (1931) defende “colocar-se no lugar de outra pessoa”; Rogers (1957) indica “perceber o quadro de referência interna do outro”; para Barret-Lennard (1981) a empatia é um fenômeno ativo e quem tem empatia “deseja conhecer”; Gallese, Ferrari e Umiltà (2002) falam de “simulação de ações, sensações e emoções”. 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, 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"¹⁷. Como se vê, Hoffmann amplia o conceito de empatia de forma que ela possa ser aplicável aos vários contextos apontados anteriormente. 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. O conceito amplo de empatia postulado por Hoffmann será adotado nesta pesquisa.

Para Bavelas et al. (1987, p. 318), o desafio na conceituação da empatia vem de uma “falha em distinguir um comportamento manifesto e o processo psicológico inferido por ele... concordamos com... distinções entre vários tipos de empatia”¹⁸.

Mesmo os autores que sugerem uma divisão para a classe de fenômenos empáticos não mostram coesão em seus pressupostos. Para facilitar o contacto com a diversidade de conceitos ao redor da empatia, Preston e De Waal (2002, p. 4) apresentaram um quadro com os termos mais comuns encontrados entre os pesquisadores de empatia, onde se observa a distribuição desigual de

¹⁷ Transcrição do original: The authors view the term empathy broadly, similar to Hoffman (2000), as: *any process where the attended perception of the object's state generates a state in the subject that is more applicable to the object's state or situation than to the subject's own prior state or situation.*

¹⁸ Transcrição do original: In our view, the terminological problem of empathy arises from this failure to distinguish between an overt behavior and a psychological process that is inferred from it...we do agree with Smith, Spencer, Ribot and Scheler in their distinctions among various kinds of empathy.

aspectos mais emocionais ou mais cognitivos; este quadro foi traduzido por Nava (2005, p. 2):

1. Contágio emocional – o estado emocional do sujeito resulta diretamente da percepção do estado do objeto. Não há distinção entre o *self* e o outro e existe uma incapacidade de ajudar o outro;

2. Simpatia – o sujeito sente pena do objeto, o foco está mais dirigido para a situação do que para o estado físico do objeto. Existe uma distinção entre o *self* e o outro e a capacidade de ajudar o outro pode existir ou não;

3. Empatia – o estado emocional do sujeito resulta da percepção do estado do objeto, com distinção entre o *self* e o outro. A capacidade de ajudar o outro está presente e aumenta com a familiaridade, a similaridade e a relevância;

4. Empatia cognitiva – o sujeito representa o estado do objeto, através de um processo de cima para baixo. Há distinção entre o *self* e o outro podendo, ou não, essa empatia culminar em ajuda. Ela é também chamada de tomada de perspectiva;

5. Comportamentos pró-sociais – Tomada de atitudes de modo a reduzir o mal estar do objeto. Habitualmente há distinção entre o *self* e o objeto e a capacidade de ajuda.

Esta pesquisa se interessa pelo nível mais simples de empatia, chamado ora de contágio emocional, ora mímica motora, ou de mímica comportamental. Trata-se do fenômeno em que alguém adota as posturas, gestos e movimentos de outra pessoa com quem interage, sem intenção deliberada e sem consciência, que será discutido a seguir.

2.1.2 Manifestações visíveis da empatia

Em 1961, Allport (*apud* Bavelas et al., 1987, p. 318) indicou indignação a respeito do fato de que o conceito inicial de empatia, que se referia a imitação motora observável, tivesse se perdido, dizendo: “é lamentável que com o passar dos anos o significado original de empatia como ‘mímica motora observável’ tenha

se tornado irremediavelmente confuso...”¹⁹. Com efeito, Allport (1961) e Strunk (1957) (*apud* BAVELAS et al., 1987, p. 318) deixam claro em seus escritos que Lipps (1897) entendia pelo conceito de *Einfühlung* a mímica motora. Segundo esses autores, “Lipps supunha que a mímica motora levava ao entendimento projetivo, não somente de trabalhos artísticos, mas também do estado de outras pessoas”²⁰. Bavelas et al. (1987, p. 322) comentam que:

A mímica motora é um quebra cabeça histórico persistente: tem sido registrada como fenômeno social por pelo menos dois séculos [...] Ela já foi explicada como reflexo, imitação, condicionamento e experimentar o lugar do outro. Tem sido vista como uma indicação de simpatia e, mais recentemente, como sinalizadora da presença de empatia em seu senso mais geral. Através de sua história, ela foi minimizada e dispensada, rotulada como primitiva, e sempre considerada muito simples para ser significativa. Ela tem se esquivado de todas as teorias, e mantém-se impassível²¹.

Ao comentar sobre os tipos de respostas possíveis numa interação empática, Preston e De Waal (2002, p. 5) citam duas classes de resposta: a resposta *com* o objeto e a resposta *para* o objeto²². A resposta *com* o objeto inclui a mímica motora. Neste tipo de resposta paralela, 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)²³. Essas respostas não dependem de aprendizado, são praticamente automáticas, e o ser humano já na infância

¹⁹ Transcrição do original: It is regrettable that with passing years the original meaning as “objective motor mimicry” become hopelessly confused and lost to view. The theoretical coin has depreciated, probably beyond redemption.

²⁰ Transcrição do original: Lipps assumed that the overt act led to projective understanding, not only of works of art but also of other people.

²¹ Transcrição do original: As the above review suggests, motor mimicry is something of a persistent puzzle: it has been observed repeatedly, although, naturally these observations must be judged by the standards of their time. It has been explained as reflex, imitation, conditioning, and taking the role of the other; it has been viewed as an indicator of sympathy, or, more recently, as an indicator of empathy in the broad sense of this term. Throughout this history, it has been minimized and dismissed, labeled as “primitive”, and always considered too simple to be meaningful in itself. But it has also eluded all of our theories, and it does not go away.

²² Transcrição do original: There are broadly two types of response: response with the object (matching responses as with distress to distress or joy to joy), and response to the object (instrumental responses as with consolation to distress or fear to anger).

²³ Transcrição do original: Infants between 12 and 21 days of age can imitate both facial and manual gestures. The results demonstrate that neonates imitate both tongue protrusion and mouth opening.

aprende facilmente a inibir essa resposta. Nem sempre choramos ao ver alguém chorar, como bebês de berçário costumam fazer.

O outro tipo de resposta postulada por estes autores, a resposta *para* o objeto, é uma resposta instrumental, que 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.

A reação paralela da resposta *com* o objeto pode ser apreciada em vários níveis. Levenson e Ruef (1992, p. 235) observaram que quando um sujeito identifica corretamente a emoção do objeto, há uma resposta fisiológica que se correlaciona com o estado do objeto²⁴. Ou seja, o sujeito tende a paralelizar sinais fisiológicos como batimento cardíaco, nível de condutividade elétrica da pele, e outros. Kaplan e Bloom's (1960 *apud* LEVENSON; RUEF, 1992, p. 237) revisando esta literatura apontaram este elo como um componente fisiológico da empatia²⁵. Ax (1964 *apud* LEVENSON; RUEF, 1992, p. 235) sugeriu que “a empatia poderia ser pensada como um estado do sistema nervoso autônomo que tende a simular o de outra pessoa”²⁶.

As respostas *com* o objeto, praticamente automáticas, parecem persistir nas interações pessoais, em algumas circunstâncias. A relevância desta resposta é que ela pode ser percebida por observadores da interação social. As pessoas imitam de forma inconsciente posturas, gestos, expressões faciais e padrões de inflexão de outras com quem interagem (YABAR, 2006, p. 98)²⁷.

Em estudos controlados, uma grande variedade de incidentes foram capazes de provocar mímica motora em observadores: dor (episódios fictícios onde um ator simulava corte, queimadura, choque, etc.), risada, sorriso, afeto,

²⁴ Transcrição do original: Whereas the essence of empathy is interpersonal, physiology is almost always viewed as a private, intrapersonal phenomenon. Empathy is associated with a state of shared physiology, such that when one person was most empathically perceiving the feeling of another, the two would most likely be in a common physiological state.

²⁵ Transcrição do original: In Kaplan and Bloom's review of this largely descriptive literature, they interpreted this linkage as indicating a physiological component of empathy...

²⁶ Transcrição do original:...suggesting that empathy might be thought of “as an autonomic nervous system state which tends to simulate that of another person”.

²⁷ Transcrição do original: Individuals have been shown to mimic, without awareness, the posture, gestures, facial expressions, and speech patterns and accents of their interaction partners.

desconforto, desgosto, embaraço e outros, segundo Bavelas et al. (1987, p. 323)²⁸.

Esses mesmos estudiosos propuseram quatro características que devem estar presentes na reação do observador filmado para caracterizar a mímica motora²⁹. Estas características são:

1. Realizar uma ação semelhante à ação feita pela outra pessoa (ex.: levantar a sobrancelha quando o outro levanta a sobrancelha); ou
2. Que a ação seja de um tipo que a pessoa que realizou a ação estímulo pudesse realizar naquela situação (ex.: encolher o corpo para evitar pancada); mas
3. Não ser o que o observador faria como simples observador (ex.: expressão verbal de preocupação); e
4. Não ser irrelevante ou involuntária (ex.: susto).

MacInnis (1979 *apud* BAVELAS et al., 1987, p. 322) encontrou entre os participantes de seu estudo uma média de 40% de pessoas apresentando reações de mímica motora em um contexto controlado³⁰.

Neste estudo o vocábulo empatia será usado para se referir ao fenômeno em que os cantores repetem os movimentos que observam no regente. O termo mímica motora será usado como sinônimo.

2.1.3 O Processo empático

²⁸ Transcrição do original: A broad class of incidents has been found to evoke motor mimicry. These includes pain, laughter, smiling, affection, embarrassment, discomfort, disgust, facing a thrown projectile ducking away from being hit, stuttering, word-finding, reaching with effort, and succeeding and failing at a timed task.

²⁹ Transcrição do original: In our working definition, motor mimicry is identified as a reaction by the observer that is

1. similar to one made by the other person (e. g., leaning or smiling when the other does); or
2. one that the other person might make in his or her situation (e. g., Adam Smith's description of shrinking from a blow to another – whether or not the other does); but
3. not what the observer would do as observer (e. g., verbal expressions of concern), and
4. not irrelevant or involuntary behaviors (e. g., startle or ataxia).

³⁰ Transcrição do original: Mac Innis...found that an average of 40% of the subjects displayed mimetic reactions.

Nas tentativas de explicar a empatia, podem-se observar dois momentos distintos influenciados pelas idéias da época. No primeiro instante, as explicações são teóricas, baseadas na observação empírica do fenômeno empático. No segundo, bastante recente, há uma interferência das novas possibilidades da tecnologia, que dão ao fenômeno empático explicações ancoradas na biologia as quais, embora ainda incipientes, já fornecem ajuda para o entendimento daquele processo.

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 um homem. Esses neurônios, localizados tanto no córtex frontal inferior, quanto no córtex parietal posterior, foram denominados de neurônios-espelho (IACOBONI, 2005, p. 1)³¹. Esses neurônios entram em ação quando o macaco executa ações orientadas a um objeto, tais como pegar, manipular, segurar, raspar, 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)³².

Estudos no homem mostraram que áreas do córtex frontal inferior e do córtex parietal posterior também apresentam as mesmas características³³ (IACOBONI, 2002, p. 11). Ou seja, nesses locais, os mesmos neurônios que

³¹ Transcrição do original: Mirror neurons are premotor neurons that fire when the monkey performs object-directed actions such as grasping, tearing, manipulating, holding, but also when the animal observes somebody else, either a conspecific or a human experimenter, performing the same class of actions.

³² Transcrição do original: The mere observation of an object-related hand action occasions in the observer an automatic activation of the same neural network active in the person performing the action. It has been proposed that this mechanism could be at the basis of a direct form of action understanding.

³³ Transcrição do original: The first area was located in pars opercularis of the inferior frontal gyrus, in inferior frontal cortex, and the second one was located rostrally in the posterior parietal cortex. Thus, there was a convincing anatomical correspondence between the areas identified in the human brain as having *mirror* properties, and the macaque *mirror* areas.

‘acendem’ quando um indivíduo realiza um ato motor específico, também respondem quando a mesma ação é observada em outro indivíduo, embora de modo mais fraco. 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.

Algumas dessas pesquisas podem dar a idéia do fato observado. Cochin et al. (1999 *apud* WILLIAMSON, 2005, p. 383) fizeram um estudo com crianças que observavam e executavam um movimento de dedos³⁴. Através de registro eletroencefalográfico observaram atividade elétrica no mesmo local do córtex motor tanto durante a observação quanto durante a execução da ação. Grezes et al. (2003, p. 928), usando ressonância magnética funcional de imagem, encontraram ativação de áreas corticais semelhantes (córtex intraparietal, córtex dorsal pré-motor, sulco temporal superior e opérculo parietal) em pessoas que observavam ou executavam um mesmo movimento³⁵. Buccino et al. (2001, p. 400) mostraram que quando se observam comportamentos dirigidos a um objetivo, realizados com efetores distintos, como por exemplo, pegar uma bola, ora com a mão, ora com o pé, diferentes setores do córtex pré-motor tornam-se ativos. Isso evidencia uma organização somatotópica dos estímulos no córtex pré-motor³⁶. Esses setores do córtex são os mesmos ativados quando se executa a mesma ação observada. 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.

³⁴ Transcrição do original: Cochin, Barthelemy, Roux, and Martineau documented activation in the motor cortex during both observation and execution of finger movements.

³⁵ Transcrição do original: There was activation in the intraparietal and ventral limbs of the precentral sulcus when subjects observed objects and when they executed movements in response to the objects (canonical neurones). There was activation in the dorsal premotor cortex, the intraparietal cortex, the parietal operculum, and the superior temporal sulcus when subjects observed gestures (mirror neurones).

³⁶ Transcrição do original: Observation of both object and non-object-related actions determined a somatotopically organized activation of premotor cortex. The somatotopic pattern was similar to that of the classical motor cortex homunculus.

Os neurônios-espelho funcionam quando alguém observa uma ação por inteiro, uma ação direcionada a um objetivo. Movimentos elementares dissociados de uma função lhe são indiferentes. Em relação à ação de agarrar, por exemplo, essas células disparam para uma série de ações que resultam em agarrar, sem discriminar se foi a mão que agarrou algo, ou a boca. Essa propriedade funcional destes neurônios sugere seu envolvimento em um mecanismo simples e automático de reconhecimento de ação baseado em identidade neural³⁷ (GALLESE; EAGLE; MIGONE, 2007, p. 132). Sonnby-Borgström, Jönsson e Svensson (2003, p. 16) sugerem que os neurônios-espelho podem ser responsáveis pela mímica motora e pela correspondência entre fazer a mímica e ter empatia³⁸.

Com a evolução das pesquisas, mais características destas células foram sendo observadas. Elas são seletivas para ações que pertençam ao repertório motor da pessoa que observa. Esta pessoa não precisa ser um especialista naquela ação, mas precisa ser apta a realizá-la. Entre os neurônios-espelho, alguns são bastante especializados. Por exemplo, os neurônios-espelho audiovisuais funcionam não somente por execução e observação de uma dada ação, mas também disparam quando alguém escuta o som produzido pela ação (KOHLE, 2002, p. 848)³⁹.

Como já teorizava Lipps através de seu conceito de “mind’s muscle”⁴⁰, a empatia envolve em algum grau a simulação do estado interno da pessoa observada. A rede de neurônios-espelho fornece o substrato biológico para que isso aconteça, reforçando a teoria de que a simulação interna cria a capacidade

³⁷ Transcrição do original: The evidence, we argue, points to neuronal mechanisms whereby the observation of another triggers an automatic and unconscious “embodied simulation” of that other’s actions, intentions, emotions and sensations.

³⁸ Transcrição do original: A neural structure called the mirror neuron system might be responsible for mimicking and for the correspondence between mimicking and empathy.

³⁹ Transcrição do original: In conclusion, area F 5 contains a population of neurons-audio-visual mirror neurons – that discharge not just to the execution or observation of a specific action but also when this action can only be heard. A further difference is that audiovisual mirror neurons also discharge during execution of specific motor actions. Therefore, they are part of the vocabulary of action previously described in area F 5.

⁴⁰ Imitação cinestésica interna. Vide nota de referência número 10.

de interpretar as ações de outra pessoa. Ao recriar em si mesmo o que percebe no outro, o indivíduo é capaz, pela experiência, de entender a intenção de um ato qualquer. Para Gallese (2003, p. 174) “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”⁴¹.

Para se referir à simulação interna feita a partir do substrato orgânico, Gallese cunhou a expressão simulação corporificada. Para Gallese, Eagle e Migone (2007, p. 143) a simulação corporificada é:

[...] um mecanismo não consciente, compulsório e pré-reflexivo... um mecanismo funcional anterior de nosso cérebro. Ele usa o resultado da simulação de ações, emoções ou sensações para atribuir este resultado a outro organismo como um estado real do objetivo que está tentando produzir, ou como uma emoção ou sensação real que está experimentando. Quando vemos a expressão facial de outra pessoa, e essa percepção nos leva a experimentar aquela expressão como um estado afetivo particular, nós não atingimos este tipo de entendimento através de um argumento por analogia. A emoção do outro é constituída, experimentada e diretamente entendida através de uma simulação corporificada compartilhada pelo observador e o observado que permite entendimento experiencial⁴².

A partir dessa base neuronal, Gallese (2003, p. 177) defende a idéia da existência de um compartilhamento da intersubjetividade em múltiplos níveis⁴³.

⁴¹ Transcrição do original: To perceive an action is equivalent to internally simulate it. This implicit, automatic, and unconscious process of embodied simulation enables the observer to use his/her own resources to penetrate the world of the other without the need of explicitly theorizing about it.

⁴² Transcrição do original: Here we employ the term embodied simulation as a mandatory, nonconscious, and prereflexive mechanism. That is not the result of a deliberate and conscious cognitive effort aimed at interpreting the intentions hidden in the overt behaviors of others, as implied by the theory-theory account. We believe that embodied simulation is a prior functional mechanism of our brain...it use the outcome of simulated actions, or sensations to attribute this outcome to another organism as a real goal-state it is trying to bring about, or as a real emotion or sensation it is experiencing. When we see the facial expression of someone else, and this perception leads us to experience that expression as a particular affective state, we do not accomplish this type of understanding through an argument by analogy. The other's emotion is constituted, experienced, and therefore directly understood by means of an embodied simulation producing a shared body state. It is the activation of a neural mechanism shared by the observer and the observed that enables experiential understanding.

⁴³ Transcrição do original: A new conceptual tool able to capture the richness of the experiences we share with others will be introduced: the shared manifold of intersubjectivity. I posit that it is by

Propõe a idéia de um espaço compartilhado, multidimensional, “centrado-em-nós”, que permite o reconhecimento de outros seres humanos como seres similares. Este senso de similaridade é que permite a atribuição de qualquer conteúdo ao indivíduo com o qual acontece uma interação. Esse suporte biológico ajuda na compreensão de como acontece a empatia.

Preston e De Waal (2002, p. 9) sugeriram que a empatia deveria ser enquadrada entre uma classe de fenômenos psicológicos caracterizados pela presença do binômio percepção-ação. Afirmam eles que, na empatia:

[...] 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 inibida⁴⁴.

Isso significa que, 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. Os autores entendem que, embora automático, o processo é sujeito a controle e modulação, e é grandemente 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.

Com a teoria da percepção – ação, Preston e De Waal (2002, p. 4) tentaram unificar os conceitos em volta do fenômeno empático. Para esses autores, empatia é uma categoria que inclui várias classes de fenômenos que compartilham do mesmo mecanismo, como contágio emocional, simpatia, empatia

means of this shared manifold that we can recognize others humans being similar to us, thus being capable to constitute S-identity. It is just because of this shared manifold that intersubjectivity communication, social imitation and ascription of intentionality become possible.

⁴⁴ Transcrição do original: According to the perception-action hypothesis, perception of a behavior in another automatically activates one's own representations for the behavior, and output from this shared representation automatically proceeds to motor areas of the brain where responses are prepared and executed.

cognitiva, comportamento de ajuda, imitação, o reflexo do bocejo e outros⁴⁵. A junção da teoria de Preston e De Waal (2002) 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.

2.1.4 Desenvolvimento e função da empatia

Dois contextos podem ser evocados para pensar a função da empatia. No contexto da evolução animal, o fenômeno empático parece ter aparecido entre os animais que vivem em bando, como um meio rápido de comunicação, que lhes confere respostas rápidas e automáticas para situações em que a proteção depende da uniformidade de ação (MACDOUGALL, 1923 *apud* PRESTON; DE WAAL, 2002, p. 6)⁴⁶.

No contexto da vida humana, pode-se dizer que a construção da capacidade de ser afetado pelos estados emocionais dos outros depende de como se desenvolveu o relacionamento entre o bebê e a mãe. A empatia é desenvolvida como um meio de facilitar o entendimento entre a mãe e a criança. Segundo Preston e De Waal (2002, p. 8),

As ações e expressões da mãe são mapeadas em representações neurais da criança e geram ações e expressões como resposta. Esse envolvimento facilita que o bebê entenda o comportamento da mãe. O bebê também, da mesma forma, dá acesso ao seu estado emocional interior, de forma que a mãe sabe quando e como providenciar cuidado⁴⁷.

⁴⁵ Transcrição do original: Our definition focuses on the process. A process model makes empathy a superordinate category that includes all subclasses of phenomena that share the same mechanism. This includes emotional contagion, sympathy, cognitive empathy, helping behavior and so on.

⁴⁶ Transcrição do original: McDougall noted that empathy appears to exist in group-living animals, or those with the “gregariousness instinct”, because these animals are innately affected by the emotions of others. “It is the cement that binds all animal societies together, renders the actions of all members of a group harmonious.”

⁴⁷ Transcrição do original: The actions and expressions of the mother are mapped onto existing representations of the infant and generate actions and expressions in response. This facilitates not only the infant’s ability to understand the behavior of the mother, but also facilitates coordinated activity in the dyad, necessary for the development of emotion regulation.

Meltzoff e Brooks (2001 *apud* GALLESE, 2003, p. 172) são citados como autores que apontaram de forma convincente que o estabelecimento de uma analogia ‘como eu’ na relação entre o bebê e a mãe é o ponto de partida para o desenvolvimento de cognição social⁴⁸. 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 Decety (2003 *apud* MACDONALD, 2003, p. 3) propuseram três fases no desenvolvimento do processo empático que, segundo eles, começa com imitação e culmina em empatia.

1. A partir de algumas horas de vida os bebês imitam expressões faciais de adultos colocados bem próximos, demonstrando uma capacidade inata de fazer conexões entre suas ações e aquelas observadas em outras pessoas;

2. Crianças novas usam sua capacidade proprioceptiva para associar certas expressões faciais com emoções particulares. Começam a relacionar o sorriso com alegria, ou o franzir de sobrancelhas com preocupação, por exemplo;

3. As crianças começam a perceber que outras pessoas fazem as mesmas expressões que eles fazem, e inferem que outras pessoas devem sentir a mesma coisa que ele ao fazerem aquela expressão⁴⁹.

⁴⁸ Transcrição do original: Meltzoff and Brooks have convincingly suggested that the “like me” analogy between infant and caregiver is the starting point for the development of (social) cognition. This analogy process proceeds in a bidirectional way. Infants use the observed behavior of their human partners as a mirror to gain more knowledge about themselves. But the same process works also the other way around: it enables infants to know about the others.

⁴⁹ Transcrição do original: Meltzoff and Jean Decety propose a three-phase developmental process that begins with imitation and culminates in empathy. During the first phase, newborns mimic adults, demonstrating an innate ability to make connections between their own actions and those observed in others. The next step occurs as infants use proprioception (the ability to sense muscle movements and tension) to associate certain facial expressions with particular emotions. Muscle movements that create a smile, for instance, become associated with joy. The final step toward empathy occurs when children notice that other people make the same expressions they do, and infer that other people must feel the same way the child himself does when making that expression.

Através deste processo a criança adquire a capacidade empática plena mais ou menos aos três anos de idade. A empatia é o resultado do processo de reconhecimento de similaridades feito pelo bebê entre ele e outras pessoas.

A partir da aquisição da capacidade empática, o ser humano vai exercê-la durante toda a vida, em grau maior ou menor. 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 verbalmente⁵⁰ (ANDERSON, 2002, p. 21).

Quanto ao papel da mímica motora, Bavelas et al. (1987, p. 332) levantam a hipótese de que esta 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 primeiro⁵¹ (BAVELAS et al., 1987, p. 332).

⁵⁰ Transcrição do original: Empathy strengthens social bonds in at least three ways. First, empathy coordinates the actions of individuals in rapid, automatic fashion, which allows them to respond more effectively as a collective to potential opportunities or threats. Second, empathy helps solve the problem of understanding other's thoughts and intentions. When two individuals feel similar emotions, they are better able to understand each other...This increases the predictability of other's behavior, a foundation of cooperative bonds. Finally, empathy signals solidarity...Individuals can be more confident of their bond when others share their emotions than when others communicate their solidarity verbally.

2.1.5 Variáveis que afetam a empatia

O fenômeno empático vai sofrer variações dependendo das condições internas de cada uma das pessoas envolvidas, bem como das características da interação entre as duas pessoas. Dymond, Hughes e Raabs (1952 *apud* BUCHHEIMER, 1963, p. 63) afirmam que todos os indivíduos possuem empatia em certo grau e que as qualidades empáticas são desenvolvidas em estágios genéticos, como resultado de experiências de vida⁵². Um estudo de Allport (1937 *apud* BUCHHEIMER, 1963, p. 66) feito com terapeutas conselheiros, aponta dois tipos de pessoas em relação à empatia: os ocasionalmente empáticos e os consistentemente empáticos⁵³. 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.

As características da interação empática entre duas pessoas sofrem interferência de uma série de variáveis: familiaridade, similaridade, interdependência, ênfase e atenção.

A familiaridade, ou seja, o conhecimento prévio interfere na empatia. Em um contexto menor, pessoas que já se viram ou convivem juntos tem mais possibilidade de ter empatia uma com a outra. Num contexto maior, pessoas que falam a mesma língua têm maior capacidade de agir empaticamente entre si. Essa

⁵¹ Transcrição do original: Motor mimicry does not wait for full comprehension of the situation of the other. Nor does it require that the observer first experience the other person's feelings him/ herself. The first priority is to display similarity to the other, and this it does rapidly and precisely. We propose that humans are "primed" for such primitive empathy. That is, they are acutely tuned to the situations of their fellows; they process this information quickly and then immediately register, nonverbally, that they have done so. They may go on to understand or feel the other's situation in a more deliberative sense, and this may well lead to words or further action. But the social priority is so high that immediate communication comes first.

⁵² Transcrição do original: Implicit in Dymond's and other's assumptions seemed to be that any individual possesses empathy to a certain degree and that the individual's empathic qualities or characteristic seem to be developed in genetic stages. Dymond also seems to furnish evidence that the development of empathy is a result of particular life experiences.

⁵³ Transcrição do original: Among the counselor trainees whom the writer knows, differences can be seen between the occasionally empathic and the consistently empathic trainee. Those who are consistently empathic seem to responde only to similar situations. However, those who are consistently empathic seem to be able to go beyond similarity of experience, seem to be freer of psychological mechanisms of projection and identification.

característica também é válida a respeito da ação que se observa. A capacidade de ter empatia é maior em relação a ações que se é capaz de realizar, e que pertencem ao repertório motor do sujeito. Calvo-Merino et al. (2005 *apud* OBERMAN; RAMACHANDRA, 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 familiarizados⁵⁴.

Allport (1937 *apud* BUCHHEIMER, 1963, p. 66) afirmou que "um homem pode somente entender o que ele já experimentou"⁵⁵. Pode-se arriscar a afirmação segundo a qual sem empatia um homem não pode fazer um diagnóstico acurado de uma situação, e pode ter mais empatia com aquelas respostas que se parecem com sua própria resposta.

A similaridade - sobreposição de características entre sujeito e objeto - também modifica a capacidade de empatia. Indivíduos do mesmo sexo, ou mesma idade, ou mesma classe social, têm mais capacidade de demonstrar empatia recíproca do que indivíduos dissimilares. 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 negativamente⁵⁶ (BUCHHEIMER, 1963, p. 65).

A interdependência interfere fortemente na capacidade de empatizar. 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

⁵⁴ Transcrição do original: Actions that are part of the human repertoire but are not familiar will not activate the MNS as much as actions that are familiar to the observer. This property was demonstrated in a study conducted by Calvo-Merino et al., who recorded fMRI data from expert dancers and found increased activity to the observation of others performing familiar styles of dance movements, as compared with unfamiliar styles matched for low-level visuomotor properties.

⁵⁵ Transcrição do original: Wolf and Murray say: "A man can only understand what he has already experienced."

⁵⁶ Transcrição do original: It was found that similarity of background, similarity of experience, transparency of a situation as compared to lack of structure, and race differences and sex differences were also factors affecting research results designed to discover and isolate empathic processes.

tendem a empatizar entre si. Williamson, Lutz e Deal (2005, p. 382) 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 empaticamente⁵⁷. 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 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.

A intensidade de expressão, a ênfase do sinal do objeto em relação ao sujeito pressiona o sistema deste para manifestar a 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.

Talvez a variante mais influente seja, por fim, a atenção. Todos os fatores acima podem ser positivos para uma interação empática: uma pessoa encontra outra que já conhece, têm vários pontos de similaridade, há laços de interdependência e a intensidade de expressão da pessoa que chega seria suficiente para desencadear o processo empático; se, entretanto, o primeiro indivíduo tiver sua atenção completamente focada em outra necessidade naquele momento, a empatia não se dará. Os objetivos de uma pessoa, aos qual ela dirige sua atenção, podem sobrepor-se sobre todos os fatores anteriores.

⁵⁷ Transcrição do original: I have found the use of empathy effective at several different stages of the teaching process...We have suggested that teachers may unwittingly and empathetically impose stress to their own vocal systems while observing the performance of others.

Para Barrett-Lennard (1981, p. 93), 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 imaginação⁵⁸. 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.

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 pode ter empatia com alguém que não tem consciência de estar provocando o processo empático⁵⁹ (BARRET- LENNARD, 1981, p. 98).

De acordo com as premissas evidenciadas anteriormente, pode-se teorizar sobre a influência da figura do regente perante seu grupo vocal. A postura, o modo como respira, como abre ou fecha a boca, a posição da boca com que

⁵⁸ Transcrição do original: For A to be empathically aware of B's experiencing, then A must first attend to B in a particular way, not as an observer for whom B is an object to be studied and understood from an outside, predetermined frame of reference; neither as a relational partner toward whom A is being encouraged to look for guidelines to A's own behavior and feeling...The extent to which this process then does happen depends also on B's expressiveness in regard to his or her own experiencing and on A's actual capacity to responsively tune in to the particular qualities and content of this experiencing, thus, at best, to know experientially what is like to be the other person at the time. A's actual empathy will vary partly as a result of having a finite range of natural frequencies, such that there are aspects of B's experiencing to which he/she can resonate readily, clearly, and strongly and other aspects where such reverberation occurs lightly or incompletely or that are sensed only in a partial and effortful way.

⁵⁹ Transcrição do original: Observational empathy refers to situation in which the empathizing person's exposure to an actively or passively expressive other occurs without interaction and usually without the other's knowledge. It may take place, particularly, in response to humanly authentic drama or literature...

indica uma vogal, a direção e expressão do olhar, todos os detalhes da atuação do regente vão causar um impacto nos cantores e pode-se imaginar que haverá implicação na sonoridade do grupo musical. Como a interação entre regente e cantores é de uma interdependência desejável, obtida através de intenção, atenção, foco visual forte, em um clima prazeroso, é possível que de alguma forma essa interação reflita a que existe entre o bebê e mãe, e leve com facilidade a respostas empáticas *com* o objeto. Neste caso, tem-se um elemento visível, que pode ser observado e é passível de mensuração: os cantores adotam, de forma quase automática, ou seja, sem interferências cognitivas, posturas corporais, gestos e expressões faciais do regente.

Se os cantores ao empatizar com seu líder repetem sua postura e sua movimentação, de certo modo eles multiplicam sua proposta musical de forma muito direta. Se o regente tem concepções musicais precisas, incita verbalmente o grupo de modo criativo, e sua comunicação corporal é adequada, terá mais facilidade de concretizar suas idéias musicais. Mas se sua comunicação corporal passa informações que conflitam com as anteriores, podem-se imaginar as dificuldades do grupo para ignorar essa mensagem cujo poder é considerado maior do que as mensagens verbais. Maestros com posturas corporais, expressões faciais ou emissões vocais inadequadas podem causar tensão muscular em áreas correlatas de seu grupo coral, causando prejuízo ao som e cansaço que pode se traduzir em indisciplina ou desinteresse pelo trabalho, por exemplo.

2.2 A Empatia no Ensaio Coral

O ensaio é o ambiente típico em que se desenvolve a atividade coral, onde os cantores, agrupados em naipes vocais, praticam o repertório sob a orientação do regente. A execução coral, como outras manifestações musicais, exige o sincronismo do grupo, conseguido graças à atenção de todos os cantores centralizada no regente. A tarefa de unificar as facetas do som que será produzido

por cada uma das pessoas é uma façanha a cargo da precisão da gestualidade do líder. A condição de atenção é um facilitador da interação entre o regente e cada um dos cantores, incluindo-se aqui a possibilidade dos cantores terem empatia com o regente.

A empatia, um tipo de interação entre duas pessoas, requer certas condições para acontecer, conforme já citado anteriormente, a partir de Barrett-Lennard (1981, p. 93). O observador é alguém atento a outra pessoa, (ou filme, livro, figura, etc.) e esta qualidade, a atenção, parece ser a porta de entrada para que o fenômeno empático aconteça. Se há atenção, as outras qualidades que facilitam a empatia - a familiaridade, a similaridade, a interdependência e a ênfase da ação primária - terão mais chance de levar o observador, aqui os cantores corais, a terem empatia com o observado, o regente.

Para estudar a ocorrência de empatia dos cantores em relação ao regente, propõe-se, através de levantamento da literatura, apontar as atividades de regentes e cantores no ensaio, com vistas a refletir sobre quais ações do regente e que condições dos cantores propiciam a empatia.

2.2.1 Atividades de regentes e cantores no ensaio do grupo coral

Regentes e cantores têm atividades diferentes durante os ensaios, na labuta de construir um produto musical de qualidade. Ao regente cabe escolher, estudar e preparar o repertório, prever as dificuldades do grupo e conduzir o encontro analisando continuamente o resultado sonoro obtido, de forma a sugerir possíveis estratégias que solucionem problemas e facilitem a execução musical. Ao cantor cabe frequentar os ensaios, participar ativamente na montagem das músicas, desenvolver continuamente sua produção vocal e seu conhecimento musical, e estar atento à comunicação do regente.

As ações desenvolvidas pelos regentes durante os ensaios geraram vários estudos que analisaram e quantificaram essas atividades. Um dos mais antigos foi o realizado por Thurman (1977 *apud* DICKEY, 1991, p. 132). Esse autor 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 encontro⁶⁰. Witt (1986 *apud* GOOLSBY, 1996, p. 287) 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 musical⁶¹. Todas essas ações acontecem num padrão contínuo de: a) apresentação de uma tarefa pelo professor; b) realização da tarefa pelo aluno; c) avaliação da tarefa pelo professor, conforme afirma Yarbrough e Madsen (1998, p. 470) sobre o modelo básico de instrução musical⁶².

A comunicação ou instrução verbal, segundo Dickey (1991, p. 133), inclui explicações, instruções, uso de imagens, metáforas e analogias⁶³. Para analisar o conteúdo da comunicação verbal de regentes de banda no ensino médio, Carpenter (*apud* GOOLSBY, 1996, p. 287) 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 grupo⁶⁴. A 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 desejados⁶⁵. Watkins (1986 *apud* GRIMLAND, 2001, p. 26)

⁶⁰ Transcrição do original: Thurman found that choral conductors use 40,2% of rehearsal time for verbal communication, whereas an average of 0,5% of the rehearsal is spent in conductor demonstration.

⁶¹ Transcrição do original: Witt compared 48 instrumental music teachers equally divided between junior and senior high school orchestra and band directors. Across groups, she reported that 17,8% of the class time was spent 'getting read', and 38,9% in teacher talk, and 43,4% in performance.

⁶² Transcrição do original: The sequential pattern model of music instruction is defined as (1) teacher presentation of a task, (2) student response, and (3) related and specific teacher reinforcement.

⁶³ Transcrição do original: Verbal instruction consisted of verbal directions, explanations, and imagery, including metaphor and analogy.

⁶⁴ Transcrição do original: Carpenter randomly selected 14 junior high and high school band directors to examine verbal communication of 56 rehearsals. He reported that verbal instruction consisted of 80% technical directions, 15% modeling, 1,5% imagery and 3,3% questioning.

⁶⁵ Transcrição do original: Modeling – that is, demonstrating certain desirable or undesirable performance techniques or behaviors – as a way of facilitating student's responses to desired musical outcomes.

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 tecnológicos⁶⁶. As duas palavras, demonstração e modelagem, serão usadas como sinônimos neste trabalho.

Alguns estudiosos começaram uma discussão sobre a eficácia da comunicação verbal em relação à demonstração musical em classes de música, tanto na área de educação instrumental quanto no canto coral. Dickey (1991, p. 3) fez um estudo comparando, através de pré e pós-testes, o efeito da instrução verbal com a demonstração feita com o instrumento, em classes de grupos instrumentais⁶⁷. Quatro classes foram treinadas, duas com predominância de instruções verbais e duas com predominância de instrução de demonstração musical. O estudo concluiu que houve significativa superioridade do grupo que recebeu instrução de demonstração nos pós-testes de ritmo e melodia. O autor concluiu que estratégias de modelagem ou demonstração deveriam ter um papel mais proeminente em classes de música instrumental. Em outro estudo da mesma área, Sang (1987 *apud* GRIMLAND, 2001, p. 24) encontrou uma relação forte e significativa entre a qualidade de execução dos alunos e as habilidades de demonstração dos professores, recomendando que esses profissionais desenvolvam e apliquem a demonstração em aulas de instrumento⁶⁸.

O uso da estratégia de modelagem durante o ensaio coral foi assunto pesquisado por Grimland (2001), que filmou três regentes de escolas de ensino médio nos Estados Unidos durante um semestre. Essas gravações foram analisadas para identificar momentos em que ocorriam atividades demonstrativas. A partir daí a autora categorizou as atividades e propôs uma classificação em três tipos de ação: demonstração auditiva, demonstração visível e processo de demonstração. Nas ações de demonstração auditiva o professor fala, canta,

⁶⁶Transcrição do original: Modeling was defined as director demonstration of ideal sounds by using his own voice or another source.

⁶⁷ Transcrição do original: ...to compare the effects of verbal instruction and nonverbal teacher-student modeling on instructional effectiveness in instrumental music ensembles.

⁶⁸ Transcrição do original: Sang concluded that a teachers's ability to model and the degree of the use of demonstrations in the instrumental class has a positive bearing on pupil performance outcome.

executa padrões rítmicos com a voz ou o corpo. Nos processos de demonstração, os passos para completar uma tarefa musical são identificados para os alunos e modelados em etapas. Por demonstração visível Grimland (2001) entende 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. O estudo sugere que modelos visíveis podem reforçar ou substituir um modelo audível. 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 da categorização proposta por Grimland (2001), pode-se sugerir uma nova divisão dos modelos visíveis em relação ao tempo em que ocorre a repetição realizada pelos cantores, em modelos visíveis não sincronizados e modelos visíveis sincronizados. 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.

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. Alguns exemplos: sem parar o coro, o regente aponta para sua boca aberta verticalmente; faz a pronúncia muda da palavra cantada; respira junto com o grupo quando necessário; coloca os lábios na forma de uma determinada vogal; abre os olhos com exagero para lembrar o grupo da afinação; posiciona a mão em forma de concha ao nível da articulação temporomandibular para indicar o levantamento do palato; aponta a região alta do pescoço para indicar o espaçamento da orofaringe; desce a mandíbula ou aponta

para o queixo para lembrar os cantores de abrir a boca verticalmente. A própria Grimland (2005, p. 10) comenta, a respeito:

[...] os três regentes reconheceram expressões faciais como modelos e as categorizaram como modelos faciais visíveis. Kate e Phil deram muita instrução em formato e colocação de vogais. Eles modelaram formas nos lábios enquanto seus estudantes cantavam. Tais modelagens apareceram no curso de instrução como uma ferramenta usada para refinar o som, assim como durante a execução como uma lembrança, uma dica, e um exemplo da forma correta. Brett pediu a seus alunos para abrir os olhos quando sentissem “a afinação baixa”. Enquanto os estudantes cantavam, Brett abriu seus olhos como ele queria que eles fizessem, e eles responderam imitando sua expressão facial... Expressões faciais foram usadas para modelar o clima, refletindo a interpretação dos textos. O uso de expressão facial como um modelo visível foi precedido ou seguido por instrução verbal em ensaios, e este tipo de modelagem evoluiu para funcionar como uma dica durante a execução⁶⁹.

Os modelos visíveis sincronizados usados durante a execução coral são gestos intencionais e significativos, feitos com o propósito de obter uma resposta dos cantores. Esta 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, 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.

⁶⁹ Transcrição do original: All three participants also recognized facial expressions as models and categorized them as visible facial models. Kate and Phil provided extensive instruction on shapes and placements of vowels. They modeled shapes on their lips while their students sang. Such modeling appeared in the course of instruction as a tool used in refining sound, as well as during performances as a reminder cue, and example of correct shape. Brett called for his students to open their eyes when intonation fell ‘under pitch’. As students sang, Brett opened his eyes as he wanted them to do, and they responded by imitating his facial expression. Mouthing of text was the model for pronunciation of foreign lyrics, and this technique was used in both rehearsals and performances. Facial expressions were used to model mood, reflecting interpretation of texts. The use of facial expression as a visible model was preceded or followed by verbal instruction in rehearsals, and this type of modeling evolved to function as a performance cue.

As atividades dos cantores corais no ensaio variam de acordo com o tipo de coral, estilo de trabalho do regente, e outros fatores, mas, de maneira geral, seguem o modelo básico de instrução musical anteriormente referido: a) os cantores compreendem a tarefa proposta pelo regente; b) realizam a tarefa; c) são avaliados pela realização da tarefa. Neste ciclo perpétuo de ensino aprendizagem, os cantores permanecem sentados ou em pé, cantando em naipes ou em formação completa, sempre que solicitados.

Falando das responsabilidades dos músicos liderados por um regente, Green (1981, p. 116) diz:

Os executantes devem ao regente a execução de notas e ritmo de modo acurado, eficiente e prazeroso... participação ativa nos ensaios e apresentações e respostas instantâneas a qualquer pedido que ele faça, seja por gestos de regência, seja por palavras. Os músicos lhes devem seus olhos tanto quanto seus ouvidos⁷⁰.

Cada autor tem sua própria receita de como deve ser a atitude de um cantor em ação. Para Zander (1979, p. 179), a posição boa é uma posição natural, ereta, pés um pouco afastados um do outro, para uma boa base, coluna ereta, ombros levemente à frente. O autor esclarece que “cada cantor deve sentir por si quando estiver na posição correta, sentindo que o som se produz com facilidade e é emitido sem entraves”.

Crosby (2008, p. 34) comenta que os cantores corais movimentam-se muito menos para fazer música do que os instrumentistas em geral e até mesmo os cantores solistas⁷¹. Cantores de ópera ou solistas podem fazer movimentos

⁷⁰ Transcrição do original: The performers owe the conductor accurate, efficient, and pleasing-to-the-ear renditions of the notes and rhythms. They owe him attentive participation in the rehearsal and performances, and instant response to any requests he may make, whether by word of mouth or by his conductorial gestures. They owe him their eyes as well as their ears.

⁷¹ Transcrição do original: Dancers, pianists, percussionists, and violinists share a distinct commonality. Their rehearsals and performances all include largely visible acts of external movement. Unfortunately, for choral singers, this movement concept is harder to grasp. Although movement does occur in the singing process specifically in breathing and vocal fold vibration, choral singers, in general, do not engage in large body movements during rehearsals and performances – unless in a gospel or show choir. In a choral performance, the ability to express motion between the beats is reliant on singer’s minds and voices.

corporais, inseridos no contexto do que cantam. Já os integrantes dos naipes corais fazem apenas os gestos inerentes à produção vocal, a não ser que participem de um coro cênico. Segundo esta autora, “na execução coral a habilidade de expressar o movimento fica mais nas mentes e vozes dos cantores”. Esta imobilidade corporal, somada à grande atenção visual e mental voltada ao regente que se move continuamente, pode ser um dos fatores que propiciam a empatia do cantor com seu líder.

A resposta empática *com* o objeto, descrita por Preston e De Waal (2002, p. 5), e a modelagem visível observada por Grimland (2005, p. 9) durante a execução musical, apontam para uma mesma ação visível: a repetição dos movimentos realizados por uma pessoa feitos por outra que a observa. Nos dois casos, há necessidade de atenção da parte de quem observa. A modelagem visível foi descrita especificamente entre regente e cantores, é usual nos ensaios e, provavelmente, o regente usa o mesmo gesto em várias ocasiões e os cantores conhecem o movimento e seu significado. Na modelagem visível sincronizada a repetição de movimentos tem uma função técnica. O movimento estímulo do regente é feito com consciência e intenção, para obter certo resultado sonoro. O objetivo não é a interação entre regente e cantores em si mesma, ela atua como um instrumento para levar à obtenção de um som ideal.

A resposta empática *com* o objeto é descrita como um fenômeno geral que pode acontecer em variados contextos, e ocorre espontaneamente numa interação humana. Pode-se fazer uma hipótese de que alguns episódios de modelagem visível sincronizada se constituam também em exemplos de empatia primitiva.

2.2.2 A Comunicação não-verbal entre regente e cantores durante a execução musical

Durante a execução coral, a comunicação entre regente e cantores é completamente não-verbal. Segundo Corraze (1980, p. 13), as comunicações não-verbais (CNV) são "o conjunto dos meios de comunicação existentes entre

indivíduos vivos que não utilizam a linguagem humana ou os seus derivados não sonoros (escritos, linguagem dos surdos-mudos, etc...). Para Kendon (1981, *apud* RECTOR, 1975, p. 31), o termo CNV é “usado para denominar todos os modos pela qual a comunicação se efetua entre pessoas, quando em presença umas das outras, por outros meios que não palavras”. Davis (1979, p. 178) afirma que, sem os elementos não-verbais, a troca de mensagens verbais seria impossível e que a CNV usa atalhos, vai direto ao ponto. A comunicação não-verbal engloba “gestos, movimentos corporais, uso de espaço interpessoal, expressões faciais, toque, postura, olhar, contato visual, paralinguagem, além da aparência física e hábitos pessoais”⁷², conforme afirma Love (1993 *apud* FUELBERTH, 2003, p. 12).

O contexto da CNV, neste estudo, é bem definido: o regente é o remetente da informação e o cantor o destinatário da mesma. O regente coral certamente tem em seu grupo pessoas com níveis variados de compreensão de sua linguagem não-verbal e com diferentes estilos de aprendizagem⁷³ (GARDNER, 1983, *apud* ATKINSON, 2002, p. 44). Ele se beneficia do fato de que bastam alguns ensaios para que os cantores 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 idéias 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. Birdwhistell (1970 *apud* BERZ, 1983, p. 21), um estudioso do movimento humano, reconheceu oito áreas corporais de atividade significativa no movimento humano: 1) cabeça; 2) face; 3) pescoço; 4) tronco e ombros; 5) ombros, braços e pulsos; 6) mãos e dedos; 7)

⁷² Transcrição do original: According to Love, nonverbal communication comprises “gestures, body movements, the use of interpersonal space, facial expression, touch, posture, paralinguage, gaze, eye contact, in addition to physical appearance and personal habits.

⁷³ Transcrição do original: This philosophy (Gardner) maintains that learning can occur through various intelligences including the seven described by Gardner. It seems every person has a learning style that is as individual as a fingerprint.

quadril, pernas e tornozelos; 8) pés⁷⁴. Essas áreas de atividade podem trabalhar isoladamente ou em grupo.

Vários autores estudaram os movimentos do regente em ação e fizeram considerações sobre as partes do corpo que são usadas de modo mais evidente para a expressão não-verbal. Ostling (1976, p. 31), a esse respeito, observou os seguintes canais de CNV do regente: expressões de face e mão, contato visual, movimento corporal, postura e expressões afetivas⁷⁵. Fuelberth (2003, p. 12) afirma que a regência tem uma natureza não-verbal (NV) e identifica os seguintes elementos como importantes: posição corporal e postura, expressão facial, contato visual e gestos de regência⁷⁶. Julian (1980, p. 49) diz que as modalidades de comunicação não-verbal mais eficientes para o regente são o corpo, a face e os olhos⁷⁷. Krause (1983 *apud* ATKINSON, 2002, p. 53) agrupou os gestos dos regentes em quatro categorias: gestos corporais, gestos de braços, gestos de mãos e dedos e gestos de cabeça ou face⁷⁸. Parece haver concordância de que postura e movimento corporal, contato visual, expressões faciais e movimentos de regência são canais de CNV utilizados pelos regentes corais para se comunicar com os cantores durante a execução musical. Esta classificação será usada neste estudo.

O cantor do grupo coral é o destinatário da CNV do líder do grupo. O canal perceptivo que o cantor usa para se aproximar da informação emitida pelo regente é a visão⁷⁹, conforme afirma Atkinson (2002, p. 2). O mesmo autor

⁷⁴ Transcrição do original: Birdwhistell recognized eight regions of meaningful activity in the area of kinesics: total head; face; neck; trunk and shoulders; shoulders, arms, and wrists; hands and fingers; hips, upper legs, lower legs, and ankles; and feet.

⁷⁵ Transcrição do original: The balance of this paper is directed to a review of selected research in five areas of nonverbal communication which particularly relate to the field of conducting: 1. facial and hand expressions; 2. eye contact; 3. body motion; 4. posture; 5. the expressions of emotions.

⁷⁶ Transcrição do original: The act of conducting is nonverbal in nature. It includes such elements as facial expression, eye contact, body position and posture, and conducting gesture.

⁷⁷ Transcrição do original: The modalities with most apparent relevancy for the conductor are the use of the body, face, and eyes.

⁷⁸ Transcrição do original: Gestures by conductors do assist in creating more musical responses from singers, and may be grouped according to four categories: body gestures, arm gestures, hand or finger gestures, and head or facial gestures.

⁷⁹ Transcrição do original: Choral singers appear to use the visual system as a primary resource in determining meaning from the nonverbal gesturing of conductors.

considera as variáveis para que a mensagem seja decodificada: atenção visual, iluminação do ambiente, identificação do movimento, capacidade para examinar e decodificar a comunicação. Ele também adverte que o mesmo gesto pode ser interpretado de forma diferente por várias pessoas. Através da visão, o cantor observa o regente, mas pouco se encontra na literatura sobre a reação do cantor às várias mensagens não-verbais do regente.

Cada um dos canais usados pelo regente para se comunicar sem palavras durante a execução coral serão examinados a seguir: postura e movimento corporal, contato visual, expressões faciais e movimentos de regência.

A postura é definida por Corraze (1980, p. 90) como a posição do corpo, ou de suas partes, em relação a um sistema de referências determinadas. O autor considera que a referência pode ser parte do próprio corpo ou o corpo inteiro da pessoa, ou ainda a orientação do corpo ou de suas partes em relação a outros corpos. Na movimentação contínua de uma pessoa, a postura se caracteriza por um estado de imobilização de duração suficiente para gerar informações em uma interação social. Conforme o mesmo autor, no comportamento humano, “a postura é um indicador privilegiado da atitude afetiva fundamental” em um dado momento. Ele informa as intenções de aproximação, de acolhida, ou inversamente, de desafio, rejeição ou ameaça. Cada cultura seleciona algumas posturas entre as cerca de 1.000 possíveis, segundo pesquisa de Hewes (1957 *apud* DAVIS, 1979, p. 104).

Wallon (1954 *apud* CORRAZE, 1980, p. 93) considera a postura uma função de expressão, afirmando que as emoções estão ligadas às modulações da postura, ou seja, das atitudes. Fast (1974, p. 114) comenta que a dificuldade de interpretar e estudar os movimentos posturais vêm do fato de que eles são movimentos cinésicos pessoais, resultado de toda a experiência de vida de cada pessoa.

A literatura é prolixa ao recomendar ao regente esta ou aquela postura, variando obviamente, ao sabor da experiência e contexto cultural de cada autor. A maioria dos livros descreve apenas uma postura inicial, básica, a partir da qual os

movimentos vão se suceder conforme o repertório gestual do regente e as requisições musicais. Zander (1979, p. 61) comenta a respeito:

[...] antes de cada início o regente precisa assumir uma atitude preparatória ... assegurar a concentração dos cantores... refletir também o caráter da música... sentir o andamento... tensão expressiva de linha melódica. Este conjunto de atitudes deve refletir-se em todo o corpo, isto é, na posição dos braços, dos pés e pernas... tão importante... é a expressão do rosto, principalmente a dos olhos... O ponto de partida... é o relaxamento, o repouso dos braços e mãos que devem pender livremente para baixo com o antebraço afastado do peito cerca de 10 a 30 cm... os ombros devem ficar soltos e frouxos, completamente relaxados. Os cotovelos ficam levemente erguidos lateralmente para fora. Esta posição normal constitui o centro em torno do qual giram todos os outros movimentos.

Gordon (1989, p. 65) assinala também sua visão de uma boa postura para o regente coral:

1. Pés: Eles deveriam estar alinhados com os ombros, com o peso distribuído levemente à frente dos pés. 2. Peito: Ele deve estar confortavelmente alto. Esta posição pode ser conseguida ao se erguer os braços, estendendo-os ao máximo para cima, e lentamente abaixando-os sem deixar o peito colapsar. 3. Alinhamento: A parte superior do tronco deveria estar reta. Evitar um queixo proeminente. As pernas devem estar levemente fletidas, ou retas sem rigidez. 4. Braços: Na preparação para a regência os braços devem estar estendidos até que a ponta das mãos fiquem entre 12 e 16 polegadas do corpo a nível torácico. A superextensão vai enfraquecer sua aparência e criar uma tendência de inclinar-se para a frente. Extensão de menos restringirá os movimentos do braço. 5. Mãos: Sua configuração vai variar de acordo com o clima da música e o tipo de articulação desejada⁸⁰.

⁸⁰ Transcrição do original: 1. Feet. They should be approximately shoulder width apart and even with each other. Your weight should be distributed slightly forward. 2. Chest. It should be comfortably high. This position can be established by raising your arms, fully extended, over your head then slowly lowering them without allowing the chest to lower. 3. Alignment. The upper torso should be straight. Avoid a protruding chin and a protruding posterior. Your legs should be slightly bent, or they may also be straight but not rigid. 4. Arms. In preparation for conducting, the arms should be extended until the tips of the hands are between 12 and 16 inches from the body at the chest level. The exact distance will be dependent on your height. Overextension will weaken your appearance and create a tendency to lean forward while conducting. Underextension will restrict your arm movement. 5. Hands. Their configuration will vary depending on the mood of the music and the type of articulation desired. For purposes of initial development, the fingers should be extended and touching yet be relaxed and slightly curved. The thumb should be allowed to separate

Apesar da grande diversidade de posturas e da dificuldade para fazer generalizações, alguma interpretação geral é possível. É o que fez James (1932 *apud* OSTLING, 1976, p. 34), como um autor que ao revisar a literatura de CNV selecionou uma lista de orientações posturais que parecem indicar informação afetiva e qualidades específicas, e podem ter implicações para os 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, retração⁸¹. Da mesma forma, uma postura com o peito expandido, cabeça ereta e ombros elevados passa uma sensação de arrogância, desdém 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.

A inclinação do corpo à frente é usada por regentes para indicar os aumentos de intensidade musical, os “crescendos”. A inclinação do corpo para trás é um movimento comum para indicar a diminuição da intensidade musical, os “decrecendos” (ZANDER, 1979, p. 60).

Outro canal de CNV usado pelo regente são as expressões da face. Segundo Kurtz (1989, p. 104), “de todas as partes do corpo, nenhuma é tão diretamente expressiva como essa complexa unidade de estrutura que denominamos de rosto”. Para Harper, Wiens e Matarazzo (1978 *apud* BERZ, 1983, p. 22), “a face pode ser a parte corporal mais importante como canal de CNV”⁸². As expressões faciais são universais e aumentam a experiência interna de uma emoção. Quando alguém sorri sente-se feliz; se faz expressão de medo, sente medo⁸³ (McDONALD, 2003, p. 2).

slightly from the index finger.

⁸¹ Transcrição do original: James developed four postural categories: 1) approach, an attentive posture communicated by a forward lean of the body; 2) withdrawal, a negative, refusing posture communicated by drawing back; 3) expansion, a proud, conceited, arrogant or disdainful posture communicated by an expanded chest, erect backward-leaning trunk, erect head and raised shoulders; 4) contraction, a depressed, dejected posture communicated by a forward-leaning trunk, bowed heads, drooping shoulders, and sunken chest.

⁸² Transcrição do original: in many respect, the face may be the single most important body area and ‘channel’ of nonverbal communication.

Como a face é uma zona corporal sobre a qual se tem muito controle, ela é considerada, no dizer de Ekman (1965, *apud* CORRAZE, 1980, p. 75) “o melhor mentiroso não-verbal” do corpo. Com isso o autor quer 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.

Garretson (1975, p. 25) diz que as expressões faciais do regente devem refletir o caráter da música e que a prática na frente do espelho melhora este aspecto da técnica de regência⁸⁴. Gordon (1989, p. 94) propõe que os regentes exercitem algumas expressões faciais como: sorrir, franzir a testa, semicerrar os olhos, enrugar a região entre os olhos, deixar o olhar fixo, fazer beicinho com a boca, mostrar os dentes⁸⁵. Grimland (2005, p. 10), analisando as filmagens de regentes feitas em seu estudo, diz que as expressões faciais foram usadas como modelo do caráter da música, refletindo a interpretação dos textos. O uso dessas expressões faciais como modelo visível foi precedido ou seguido por instrução verbal nos ensaios e funcionou nas apresentações como um tipo de ‘dica’⁸⁶.

Ekman e Friesen (1978) desenvolveram um sistema para medir o movimento facial, o Facial Action Coding System (FACS), de acordo com Donato et al. (1999, p. 974). Este método estudou como a contração de cada um dos músculos faciais muda a aparência da face; foram definidas 46 unidades de ação,

⁸³ Transcrição do original: Subsequent research by Ekman and others has shown that facial expressions enhance the internal experience of emotion: frown and you feel sad, smile and you feel happy.

⁸⁴ Transcrição do original: Facial expressions should reflect the mood or character of the music. Regular practice before a full-length mirror will reap dividends for the conductor desirous of improving this aspect of his conducting technique.

⁸⁵ Transcrição do original: The following exercise will help you to develop facial expressivity...Consider the following possibilities as you experiment: smiling, frowning, squinting your eyes, wrinkling your forehead, glaring with your eyes, staring, pouting, showing your teeth, wrinkling your nose.

⁸⁶ Transcrição do original: The use of facial expression as a visible model was preceded or followed by verbal instruction in rehearsals, and this type of modeling evolved to function as a performance cue.

correspondentes a cada movimento independente da face⁸⁷. Esses estudiosos, citados também por Berz (1983, p. 24), dividiram a face em três regiões: a) sobrancelhas e testa; b) olhos, pálpebras e ponte do nariz; c) nariz, bochecha, boca, queixo e maxilar. Essas três áreas foram analisadas separadamente para observar os movimentos predominantes nas seis emoções básicas: felicidade, tristeza, surpresa, medo, raiva e desgosto⁸⁸. Os mesmos autores afirmam que a mistura de afetos é o tipo de expressão facial mais frequente no homem.

As três regiões da face aparecem citadas nos textos de regência como ferramentas expressivas do regente. Gallo et al. (1979, p. 56) recomenda: “concentre todas as indicações necessárias no olhar e na articulação da boca”. Ehman (1968, p. 114) diz: “O regente deve segurar o coro com seus olhos, com sua respiração, com as palavras... a articulação das palavras sem som é uma maneira de demonstrar que pode ser de ajuda para o regente”⁸⁹. Muniz (2003, p. 60) comenta um gesto do célebre regente austríaco Herbert von Karajan na entrada da Sinfonia nº 5 de Beethoven: “[...] após uma breve concentração mental, solta o ar retido justamente no momento que antecede a execução das famosas notas iniciais, e num jogo de sobrancelhas, descarrega a energia sem levantar os braços [...]”

A região superior da face, conforme a divisão do FACS inclui movimentos de sobrancelhas e testa. Esses movimentos são expressivos e livremente usados pelos regentes para indicar o clima da música, entradas, atenção. Os cantores não recebem instruções sobre o uso dessa região para

⁸⁷ Transcrição do original: FACS was developed by Ekman and Friesen in 1978 to objectively measure facial activity for behavioral science investigations of the face. FACS was developed by determining from palpation, knowledge of anatomy, and videotapes how the contraction of each of the facial muscles changed the appearance of the face. They defined 46 action units, to correspond to each independent motion of the face.

⁸⁸ Transcrição do original: This technique divides the face into three regions: the brows and forehead; the eyes, eyelids, and bridge of nose; and the cheeks, nose, mouth, chin and jaw... “to define each of the movements within each area of the face, which, theoretically, distinguish among six emotions: happiness, sadness, surprise, fear, anger and disgust.

⁸⁹ Transcrição do original: The choir director therefore must not only have his choir “in hand” by means of good time-beating techniques and appropriate hand signals, but to an equal degree must hold the the choir “in his eyes”, “with his breathing”, “with the words”, “with gesture and mimic”, and “with rhythmic impulse and movements”.

cantar, ficando livres para realizá-los espontaneamente e para responder empaticamente a movimentos dessas áreas observados no regente. O mesmo acontece na região intermediária da face, que inclui olhos, pálpebras e ponte do nariz. Os movimentos dessas áreas também são de caráter expressivo e livre para regentes e cantores, o que faculta que cantores tenham empatia com esses movimentos quando realizados pelo regente.

A metade inferior da face, que inclui nariz, boca, bochechas, queixo e maxilar tem uma participação muito intensa na CNV do regente durante a execução musical. A boca, além de apontar as expressões próprias das emoções da música, pode moldar as vogais e articular o texto. É o que afirma Grimland (2005, p. 10) lembrando de sua experiência de filmagem de regentes:

Eles modelaram seus lábios enquanto seus estudantes cantavam [...] A articulação muda do texto foi usada como modelo para pronúncia de textos estrangeiros e esta técnica foi usada tanto nos ensaios quanto nas apresentações⁹⁰.

Gallo et al. (1979, p. 56) aconselha aos regentes que no começo da peça articulem a primeira sílaba junto com o gesto de ataque; no meio dos trechos imitativos de peças polifônicas, dirijam o olhar para o naipe que entra e articulem a primeira sílaba da frase; e em passagens homofônicas rápidas, articulem todo o texto, junto com o uso de gestos breves, incisivos e precisos para conseguir uma grande precisão rítmica.

Os movimentos da boca no âmbito do ensaio coral são sujeitos a prescrições. O cantor é instruído e treinado para adquirir determinados posicionamentos de vogais e modos de articulação. Uma vez construída uma técnica para o uso da voz, ela se incorpora à movimentação do cantor, deixando-o um pouco mais imune às impressões que vêm de fora.

No entanto, sabe-se que a boca é uma das zonas corporais que ocupa um território amplo nos mapas motores e sensitivos do córtex cerebral (KANDEL,

⁹⁰ Transcrição do original: They modeled shapes on their lips while their students sang. Mouthing of text was the model for pronunciation of foreign lyrics, and this technique was used in both rehearsals and performances.

1995, p. 267). Dito de outro modo, o ser humano é extremamente sensível nesta área e possui ampla capacidade de resposta motora neste segmento corporal. Além disso, a boca é uma zona erógena básica, a única exposta socialmente no cotidiano. Schilder (1994, p. 203) afirma que as zonas erógenas têm um impacto maior quando ocorre o intercâmbio de imagens corporais entre duas pessoas. Entre um movimento do joelho e outro da boca, por exemplo, o da boca provoca maior impressão numa comunicação. Notam-se mais o movimento da boca de uma pessoa do que o de seu ombro.

A partir dessas informações permanece a dúvida. Será que os movimentos da boca realizados pelo regente têm grande influência sobre os cantores, ou são ignorados em favor da técnica? Este estudo preferiu não se debruçar sobre esta questão, deixando-a em aberto para futuras investigações, que parecem envolver pesquisas avançadas como micro-análise de filmagem ou o uso de métodos especializados em análise de movimento. Preferiu-se, para o trabalho de identificar a comunicação empática durante a execução musical, dar atenção a áreas de expressão corporal nas quais o regente e os cantores tenham flexibilidade de ação; onde a simples repetição do mesmo movimento já é suficiente para inferir um episódio de comunicação empática.

Na interação entre o regente e os cantores o papel do olhar tem um lugar muito relevante. Ehmann (1968, p. 118) enfatiza o papel primordial do contato visual entre regente e cantores para criar um clima adequado na entrada inicial da música⁹¹. Yarbrough e Price (1981 *apud* DEASE, 2007, p. 21) concluíram que regentes com extenso contato visual com seu grupo conseguem que os componentes desse grupo permaneçam mais tempo ativos na tarefa em curso⁹². Rudolf (1969, p. 242) recomenda que o regente gaste o mínimo de tempo possível olhando a partitura e adverte-lhe que a maneira como ele olha o cantor lhe dirá

⁹¹ Transcrição do original: The director then lets his eyes move from one side of the choir to the other to establish rapport with each singer....only when rapport between singers and director has been well established through eye contact, does the director raise his arms to conduct.

⁹² Transcrição do original: Yarbrough and Price found students were more on task during periods of high teacher eye contact.

antecipadamente o tipo de expressão que se espera dele⁹³. Zander (1979, p. 60) defende que o olhar do regente transmite sua intenção; é um vigia para os deslizes, ajuda a ter segurança, vencer as dificuldades e irradiar estímulo e entusiasmo ao mesmo tempo. Garretson (1975, p. 26) diz: “o regente deve manter contato visual com os cantores pelo maior tempo possível e nunca ‘enterrar o nariz na partitura’”⁹⁴. Para este autor, é essencial manter contato visual no começo e término das frases, em fermatas e durante qualquer mudança de tempo.

Onze categorias de comportamento não-verbal foram observadas em ensaios de 37 regentes, na pesquisa realizada por Ervin (1975 *apud* BERZ, 1983, p. 86), para construir um instrumento de observação que avaliasse rapidamente a efetividade do regente. O mesmo autor comenta que “regência expressiva e contato visual com o grupo foram tão poderosos para caracterizar os dois grupos de regentes (cinco juízes observaram vídeos e deram notas a cada categoria de comportamento NV selecionado, de forma que Ervin pudesse calcular aos 14 regentes com melhor pontuação e os 14 com pontuação menor) que, segundo esse autor, as outras nove variáveis pareceram ser relativamente insignificantes”⁹⁵.

Byo e Lethco (2001 *apud* DEASE, 2007, p. 21) observaram, através de filmagem, o contato visual de um regente e doze cantores em duas peças musicais contrastantes. Os resultados mostraram um maior contato visual dos cantores com o regente em trechos lentos, e observaram não haver coincidência temporal do contato visual do regente com o dos cantores⁹⁶.

⁹³ Transcrição do original: A minimum amount of time should be spent in looking at the score. Not only the preparatory gesture but the way you look at a player should tell him in advance what kind of expression you expect.

⁹⁴ Transcrição do original: The conductor should maintain eye contact with the singers to the greatest extent possible and should never “bury his nose” in the music. It is essential to maintain eye contact at the beginning and ending of phrases, at fermatas, and during any change of tempo.

⁹⁵ Transcrição do original: Expressive conducting and group eye contact were so powerful in discriminating between the two groups of conductors that the remaining nine variables appeared to be relatively insignificant.

⁹⁶ Transcrição do original: Byo and Lethco examined what musical events and what conductor-related conditions would cause student to look at a conductor. Results indicated that members of the ensemble made more eye contact with the conductor during the slower musical selection than during the faster ones. Moreover, ensemble eye contact did not correspond with the conductor making eye contact with the ensemble.

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, 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, segundo Corraze (1980, p. 79). 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 o grupo, o nível de atenção provavelmente aumenta muito.

Outro canal de CNV dos regentes são os gestos de regência. De acordo com Rector (1975, p. 23), o gesto é “uma ação corporal visível, pela qual certo significado é transmitido por meio de uma expressão voluntária”. Uma definição mais poética é a de Lessing (1963 *apud* KONTTINEN, 2008, p. 69): “é uma pose corporal ou um movimento que fala, um hieróglifo personificado corporalmente em um executante humano, uma estória inteira contraída em um momento”⁹⁷. 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. Os gestos de regência favorecem a expressão emocional de forma mais adequada do que se o regente fizesse um discurso verbal, considera Muniz (2003, p. 53).

Ekman e Friesen (1969, p. 62), 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 adaptadores⁹⁸. Mathers (2009, p. 144)

⁹⁷ Transcrição do original: A gestus is a bodily pose or gesture that speaks; a hieroglyph corporeally embodied in a human performer; a whole story (gest) contracted into a moment.

⁹⁸ Transcrição do original: Facial and body behavior involve a number of quite different kinds of behavior which will be described in terms of five categories distinguished by the particulars of usage, origin and coding.

considera que as cinco categorias servem como instrumento gestual para os regentes⁹⁹.

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. Por exemplo, o gesto de 'tchau' para despedidas. Sousa (1988 *apud* COFER, 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 emblemas¹⁰⁰. Outro gesto comum em regência, a respiração na entrada da música, também é considerado um emblema pelo mesmo autor. Ford (2001, p. 22) considera emblema o gesto de colocar o dedo indicador na frente dos lábios para pedir uma dinâmica menos intensa¹⁰¹.

Ilustradores são atos NV 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 (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 idéia musical/emocional, ainda que acompanhando o fluxo verbal das palavras¹⁰². Mathers (2009, p. 144) considerou

⁹⁹ Transcrição do original: Ekman and Friesen's categorization of non-verbal behavior is relevant to the enhancement of expressive conducting, as each of the five categories serves as valuable gestural tools for conductors.

¹⁰⁰ Transcrição do original: Sousa adapted the definition of an emblem to include the standard repertoire of nonverbal conducting gestures used by conductors. He state "it would ...appear...that instrumental conductors make use of musical conducting emblems."

¹⁰¹ Transcrição do original: Emblems can be applied to conducting by such methods as placing the finger to the lips as an emblem for requesting a softer dynamic.

¹⁰² Transcrição do original: This type of behavior would be described best by splitting the illustrator sub-category into two areas: one as a verbal illustrator and one as a musical-content illustrator. By definition both would accompany the verbal stream, not the musical stream.

os gestos que indicam o caráter da música como ilustradores: os gestos contínuos e resistentes que indicam o legato, por exemplo¹⁰³.

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. 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.

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 ex: 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 músicos¹⁰⁴.

2.2.3 A comunicação empática entre o regente e os cantores durante a execução musical

O formato do ensaio coral tradicional tem um modelo bipolar: de um lado o regente, que coordena o trabalho, que se mexe, que se expressa visualmente perante o grupo; do outro lado os cantores, que atendem às atividades pedidas, cantam com poucos movimentos corporais e atentos ao seu líder, expressando-se primordialmente por meios sonoros. Os cantores são instruídos a manter contato visual constante com o diretor, de forma a responder com unanimidade aos seus pedidos. Este contexto propicia que a postura corporal do regente, suas expressões faciais, seu comportamento visual e seus menores

¹⁰³ Transcrição do original: Illustrative movements, such as gliding gestures to indicate legato and dabbing gesture to indicate stacatto, are widely used by conductors to portray the desired character and style of the music.

¹⁰⁴ Transcrição do original: Adaptors, such as facial manneirisms and habits, are unconsciously used by conductors – possibly to serve as a distraction to the musicians unless they are identified and controlled in the early stages.

gestos, enfim, orientem a movimentação dos cantores. Se o diretor respira ao final de uma frase musical que vinha regendo, existe a tendência de que automaticamente respirem também os cantores. Do mesmo modo, quando o regente faz com a boca uma forma de vogal com clareza, há grande probabilidade de que o grupo o acompanhe e produza um som a partir da mesma forma de vogal feita pelo regente. Os cantores do coral tendem a espelhar as ações do regente e esse comportamento dos cantores pode ser um instrumento muito útil para o ensino, segundo Green¹⁰⁵ (1981, *apud* ATKINSON, 2002, p. 55).

Os quatro canais de CNV mais usados pelos regentes - postura, expressões faciais, comportamento visual e gestos de regência – têm capacidades distintas para gerar empatia nos cantores. A postura e as expressões faciais têm um potencial maior para gerar empatia observável, pois em seu repertório motor estão alguns movimentos permitidos aos cantores durante a execução musical, o que não acontece, por exemplo, com os gestos de regência.

Schefflen (1965, *apud* DAVIS, 1979, p. 101), descreveu que a atitude corporal de um indivíduo ressoa em outro que o observa. Seja qual for o repertório de movimentos do regente, ao escolher uma determinada postura, ele emite uma comunicação específica e, como líder, influencia os cantores a assumir a mesma postura¹⁰⁶, concluiu Ehmann (1968, p. 118).

A literatura de comunicação não-verbal que estuda a interação entre grupos afirma que pessoas que se simpatizam tendem a adotar a mesma postura, olham-se por longo tempo, de frente, com uma expressão de agrado e mexem-se de forma sincronizada. (DAVIS, 1979, p. 180). O fato se aplica ao ambiente coral e ainda mais durante a execução musical. Rector (1975, p. 71) chama de congruência-incongruência, “a tendência dos membros de um grupo, que ‘funciona’ bem, em manter suas cabeças em posição semelhante... quando um dos membros muda de posição, o grupo tende a seguir o seu procedimento.” Para

¹⁰⁵ Transcrição do original: Choir members are inclined to mirror the actions of a conductor. The mirroring by singers of conductor behavior can be a very useful tool for conductors in teaching.

¹⁰⁶ Transcrição do original: By consciously assuming a certain kind of stance the choir director can influence the singers to assume the same kind of stance.

este autor, quando se observam num grupo posturas congruentes, isso geralmente indica um compartilhamento de pontos de vista. No grupo coral o referencial é o regente, é ao seu comportamento que os cantores reagem.

A percepção visual da postura corporal de uma pessoa contribui para a resposta física e emocional de observadores ou a modifica. No contexto coral, isso pode significar que um regente que mostre um comportamento NV específico, indicativo de um estado emocional, poderia transferir esse estado a outros no grupo através de uma reação espontânea ou um efeito de espelhamento. “O estado físico ou facial espelhado por sua vez parece afetar o estado emocional do indivíduo através da ação de um caminho neuromuscular estabelecido em cada pessoa. Tudo isso ocorre em um nível subconsciente e pode influenciar o som coral”¹⁰⁷, de acordo com Atkinson (2002, p. 48). Uma expressão facial pode contribuir para a experiência emocional de um indivíduo tanto quanto pode influenciar outros para mimetizar o estado facial¹⁰⁸, segundo Riskind e Gotay, (1982 *apud* ATKINSON, 2002, p. 54).

Se se somam essas informações aos dados colhidos por Beigel (1952 *apud* MATOS, 1994), algo interessante pode ser deduzido. Beigel (1952 *apud* MATOS, 1994), fez um experimento de escopo limitado e concluiu que a posição do corpo modifica a cognição. Ou seja, pessoas que eram colocadas em posições semelhantes tendiam a ter pensamentos e emoções parecidos.

Como somatória dos pensamentos acima expostos, conclui-se que 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

¹⁰⁷ Transcrição do original: The mirrored physical or facial state in turn seems to affect the emotional state of the individual through the action of established neuromuscular pathways in each individual. All this occurs at a subconscious level and may influence choral sound.

¹⁰⁸ Transcrição do original: Peripheral feedback from the face can also contribute to emotional experience in an individual as well as influencing others that might mimic the facial state.

do regente se reproduzir na mente dos cantores. A empatia parece ser o caminho biológico para atingir esse resultado.

As expressões faciais usadas pelo regente pertencem ao seu repertório de expressão e podem ser facilmente observadas e imitadas pelos cantores. Como imitam a postura, os seres humanos são predispostos a imitar expressões faciais que observam em outras pessoas. Dimberg (1990 *apud* ANDRÉASSON; DIMBERG, 2008, p. 215) observou que fotos de expressões faciais evocaram reações eletromiográficas espontâneas em pessoas que as observaram, com um padrão correspondente às expressões emocionais dispostas nas fotos¹⁰⁹. Cantores atentos às expressões faciais do regente fazem o exercício de simulação interna dessas expressões e, como consequência, vão reagir externamente de acordo com suas características pessoais, anatômicas, graus de capacidade empática e familiaridade com o movimento observado.

Vários autores encontraram uma relação entre a atividade dos músculos faciais e a experiência emocional subjetiva. Ou seja, expressões faciais de certa emoção levam a pessoa a sentir aquela emoção. Isso quer dizer que, se o regente apresenta uma face muito alegre, em breve todo o grupo coral estará compartilhando dessa alegria; o mesmo pode-se dizer de outras situações emocionais.

Para o observador, durante a execução musical, as expressões faciais dos cantores que incluem movimentos de testa, sobrancelhas, olhos, pálpebras e ponte de nariz em resposta aos movimentos do regente são mais facilmente detectáveis do que as que incluem a região da boca. Isso porque os cantores estão cantando, e fazer juízo dessa ação em relação à mesma ação realizada pelo regente parece uma tarefa que exige um conhecimento aprofundado de análise de movimento.

Comportamento visual é o terceiro canal de CNV usado pelo regente e carrega intensa carga expressiva. Ele é o canal através do qual a comunicação

¹⁰⁹ Transcrição do original: Pictures of facial expressions have been found to spontaneously evoke distinct facial eletromyographic reactions in the receiver which correspond to the emotional expression of the face in the presented picture.

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.

Os livros de regência aconselham ao regente que olhe para seu grupo. Green (1981, p. 16) recomenda: “Olhe os músicos – não a partitura – especialmente nos primeiros tempos da peça”¹¹⁰. Gallo et al. (1979, p. 56) instrui o regente a aproveitar os movimentos do rosto para solucionar problemas, através do olhar e da articulação da boca. Rudolf (1969, p. 242) comenta que o regente deve usar o contato visual com os músicos tanto quanto possível, e um tempo mínimo deve ser gasto olhando a partitura¹¹¹. Ehman (1968, 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 música¹¹².

Os gestos de regência devem ser compreendidos pelos cantores para que seu significado se transforme em uma resposta sonora adequada. É de se supor que os cantores façam o mapeamento cerebral em si mesmo das áreas corporais que correspondem aos movimentos que estão observando, e que tenham uma tendência para repeti-los. Mas eles aprendem logo que no contexto coral esses movimentos devem ser compreendidos, nunca repetidos.

Entres as categorias de gestos de Ekman e Friesen (1969), os que parecem mais próprios para gerar comunicação empática entre regente e cantores parecem ser as manifestações afetivas e os adaptadores. Estas duas categorias estão relacionadas com movimentos que os cantores podem fazer espontaneamente durante a execução musical, ainda que de forma furtiva.

¹¹⁰ Transcrição do original: Look at your musicians – not at the score – and most especially on the first beats of the piece.

¹¹¹ Transcrição do original: The eyes are an invaluable means of establishing personal contact between the conductors and the players. Therefore they should be used as much as possible, and a minimum amount of time should be spent in looking at the score.

¹¹² Transcrição do original: The guidance and direction communicated by the eyes is at least as vital and important as the direction and gestures of the hands and arms...The glances of the director are not only a technical means to secure the attention of the singers, but a vital means of communication and sharing the artistic aspect of the music.

3 MATERIAIS E MÉTODO

A técnica de pesquisa desenvolvida foi a da investigação observacional não participativa, através da filmagem de ensaios de dois corais adultos e posterior análise do material obtido.

A pesquisa observacional se situa no âmbito das pesquisas qualitativas. A observação “permite ao pesquisador descobrir como algo efetivamente funciona ou ocorre”, no dizer de Flick (2004, p. 147). O campo de trabalho desta pesquisa é o ambiente real do ensaio coral, que ocorre naturalmente, como se o observador não estivesse ali. O pesquisador não intervém no ensaio e procura realizar a filmagem sem perturbar a interação do grupo.

A filmagem é um instrumento valioso porque permite rever as cenas, observar cantores que no momento presencial não haviam sido notados e introduz ângulos diferentes do ensaio para a percepção do pesquisador. As interpretações das observações feitas passam pela visão de mundo do pesquisador.

3.1 Participantes

A pesquisa foi feita com o Coral Adulto da Universidade Estadual de Londrina (doravante designado Coral A), sob a regência do professor Ms. Jailton Paulo de Jesus Santana e o Cobra Coral (doravante designado Coral B), coral adulto independente de Maringá, regido por Marcos Geandré Ramiro Nakano. Os regentes foram contatados e convidados a participar da pesquisa. Os dois diretores foram informados de que o objetivo da pesquisa era observar a resposta dos cantores à linguagem não verbal do regente. Os cantores foram consultados e assinaram um termo de concordância de participação na pesquisa.

3.2 Especificações Técnicas

Para as filmagens dos ensaios foram utilizadas filmadoras digitais JVC – DV 4000, Sony PD170 e HDR – SR10 e filmadoras Panasonic modelo AG-DVC7 e AG-VC 20. Todas as filmadoras foram monitoradas por um técnico em

filmagens. O trabalho de edição dos DVDs coube a um profissional da área, o qual utilizou o programa Adobe Premiere. A análise das imagens foi realizada pela pesquisadora em seu computador pessoal com o emprego do programa Windows Media Player e em um aparelho de DVD Philips DVP 5980K, acoplado a uma televisão Gradiente HTM 299SC.

3.3 Procedimentos

O equipamento de filmagem foi montado previamente ao início dos ensaios. Utilizou-se uma câmera dirigida para o regente e duas para os cantores. Os ensaios foram filmados durante 50 minutos em média. A decisão de filmar dois cantores simultaneamente foi para amplificar o número de cantores e dar chance para perceber similaridades e diferenças na recepção e reação à mesma mensagem do regente. Os técnicos foram instruídos a filmar o regente continuamente e a mudar de cantor ou grupo de cantores a cada cinco minutos aproximadamente.

Sempre que possível o regente foi filmado de frente, mas sua mobilidade no ensaio fez com que muitos ângulos fossem captados. Os cantores aparecem sozinhos ou em grupos, filmados de vários ângulos. Há imagens de corpo inteiro, da metade superior do corpo ou somente da cabeça. Os cantores da primeira fila foram os mais filmados, o que resultou em um maior número de imagens de cantoras, já que os dois corais posicionam as vozes masculinas nas fileiras posteriores.

Foram filmados quatro ensaios do Coral A (em 03, 08, 22 e 29 de setembro de 2008) e dois ensaios do Coral B (em 27 de outubro e 01 de novembro de 2008). Os ensaios do Coral A foram realizados na Casa de Cultura da UEL. Os dois primeiros ensaios aconteceram no *hall*, onde o coral iria fazer uma apresentação alguns dias depois. O terceiro e o quarto ensaios aconteceram respectivamente na sala branca e na sala preta da Casa de Cultura. A filmagem do primeiro ensaio foi excluída da pesquisa devido a problemas na qualidade da imagem.

A primeira filmagem do Coral B foi realizada na capela da Universidade Cesumar em Maringá, onde o grupo ensaia rotineiramente. O segundo ensaio foi filmado no Departamento de Música e Teatro da Universidade Estadual de Londrina, por ocasião do Festival Unicanto de Corais realizado em Londrina, onde o grupo se apresentou.

Para facilitar sua identificação durante a pesquisa os ensaios do Coral A foram designados como ensaios 1, 2, 3 e 4 e os ensaios do Coral B como ensaios 5 e 6. O ensaio número 1 não foi analisado, conforme observação anterior.

A primeira edição colocou a filmagem do regente e dos cantores na mesma tela simultaneamente, em três quadros distintos. Como as imagens dos cantores foram colocadas desniveladas na tela, decidiu-se nomeá-las de imagem superior e inferior, para facilitar a identificação. Na primeira observação da filmagem anotaram-se os tempos de início e término de cada trecho dos ensaios em que ocorria a execução musical, para que fosse possível descartar a filmagem do restante do ensaio.

A segunda edição da filmagem contém somente os 149 trechos dos ensaios em que acontece a execução musical. Os episódios foram numerados: o primeiro número indica o ensaio, o segundo evidencia o posicionamento do episódio na sequência de eventos daquele ensaio. Por exemplo, a faixa 3.5 indica o ensaio número três com o episódio número cinco do ensaio filmado. O primeiro ensaio, apesar de descartado, recebeu numeração (número 1) e a análise foi feita a partir do excerto 2.1. Indicou-se a duração de cada faixa e a posição do seu início no tempo da filmagem para facilitar o seu manuseio. Esta segunda edição é a básica, a partir da qual são referendados os episódios analisados.

Para a observação da filmagem usou-se uma modificação do *Music Conductor Observation Instrument* (MCOI), desenvolvido por Berz (1983). Este autor, em sua tese de doutorado, desenvolveu um instrumento para a observação da CNV em regentes de grupos musicais. O MCOI contempla sete categorias de CNV: olhar, expressão facial, postura (incluindo movimentos corporais), proxêmica

(uso de espaço), movimento da mão direita, movimento da mão esquerda e vocalização. Cada categoria dá origem a subcategorias que descrevem as variantes mais comuns do comportamento do regente. Os formulários e procedimentos do MCOI estão resumidos no apêndice 1.

Como o MCOI é dirigido à observação dos regentes e nesta pesquisa o objetivo é verificar o comportamento simultâneo do regente e dos cantores, desenvolveu-se um novo instrumento, inspirado no trabalho de Berz (1983), o qual se denominou Instrumento para Observação do Regente e dos Cantores durante a Execução Musical (IORCEM). Formam este instrumento, três categorias de CNV, caracterizadas pelo fato de que podem ser observadas tanto no regente quanto nos cantores: postura e movimentos corporais; contato visual; movimentos e expressões faciais. As categorias caracterizadas por movimentos possuem potencial para gerar uma comunicação empática; o contato visual foi registrado para se obter dados sobre o contexto da comunicação não-verbal.

Cada uma das categorias foi dividida em subcategorias. Para que o instrumento refletisse em suas menores unidades, o que realmente acontece durante a filmagem neste estudo, decidiu-se derivar as subcategorias da própria atividade do regente. Para tanto, foi feita uma observação da filmagem dos regentes e seus movimentos foram anotados. A partir deste resultado real formaram-se as subcategorias, específicas para esta pesquisa, e que incluem as características dos dois regentes observados.

A maioria das subcategorias do IORCEM registra a observação de comportamentos que podem ocorrer paralelamente no regente e nos cantores, mas em algumas subcategorias o comportamento é complementar nos dois grupos. Por exemplo, a subcategoria 3.3 (eleva as sobrancelhas) foi registrada toda vez que o regente ou os cantores fizeram o movimento de elevar as sobrancelhas. A subcategoria 2.1, no entanto, prevê comportamentos complementares e foi registrada quando o regente 'olha o grupo como um todo'. Para o cantor, 2.1 significa 'olha o regente'. São comportamentos que se

complementam. A subcategoria 1.7 (outros movimentos) deixa liberdade para anotar quaisquer movimentos que não foram previstos mas merecem registro.

Na categoria Movimentos e Expressões Faciais incluíram-se três subcategorias para observação exclusiva no regente, referentes a movimentos da boca: 3.9 – canta junto, 3.10 – molda vogal com a boca, e 3.11 – articula as palavras. Essas subcategorias complementam as informações sobre a atividade do regente. O único movimento da boca feito pelos cantores que foi observado foi o sorriso, pela sua importância expressiva. Como observado anteriormente, preferiu-se deixar os movimentos de boca para serem analisados em outra ocasião. O IORCEM é apresentado no Quadro 1.

1. Postura e movimentos corporais		
	Regente	Cantor
1.1	Em pé, corpo ereto	Em pé, corpo ereto
1.2	Sentado, corpo ereto	Sentado, corpo ereto
1.3	Inclina-se à frente ou à trás	Inclina-se à frente ou à trás
1.4	Acompanha o grupo com um instrumento musical	Acompanha o grupo com um instrumento musical
1.5	Balança o corpo no ritmo da música	Balança o corpo no ritmo da música
1.6	Bate palmas, estala dedos, bate o pé no ritmo da música	Bate palmas, estala dedos, bate o pé no ritmo da música
1.7	Outros movimentos	Outros movimentos
1.8	Postura não-ereta	Postura não-ereta
1.9	Regente sai do lugar de regência	Cantor não canta este trecho
1.10	Imagem sem nitidez ou ausente	Imagem sem nitidez ou ausente
2. Contato Visual		
2.1	Olha o grupo como um todo	Olha o regente
2.2	Olha um cantor ou um naipe	Olha outro cantor
2.3	Olha na direção da filmadora	Olha na direção da filmadora
2.4	Olha em redor na sala	Olha em redor na sala
2.5	Olhar não funcional	Olhar não funcional
2.6	Olha a partitura	Olha a partitura
3. Movimentos e Expressões Faciais		
3.1	Face neutra	Face neutra
3.2	Face expressiva	Face expressiva
3.3	Eleva as sobrancelhas	Eleva as sobrancelhas
3.4	Franze as sobrancelhas	Franze as sobrancelhas
3.5	Fecha os olhos	Fecha os olhos
3.6	Expressão de desaprovação	Expressão de desaprovação
3.7	Expressão de aprovação	Expressão de aprovação
3.8	Sorri	Sorri
3.9	Canta junto	-
3.10	Molda vogal com a boca	-
3.11	Articula as palavras	-

Quadro 1 - Instrumento de Observação do Regente e dos Cantores durante a Execução Musical - IORCEM

De posse deste instrumento, iniciou-se a análise. Vale lembrar que a filmagem é um material fluido. A cada vez que se observa a filmagem o olhar do

pesquisador pode se dirigir a apenas um detalhe, que pode diferir em nova observação da mesma imagem. Além disso, a percepção visual é altamente susceptível de interpretações. Wis (1999 *apud* ATKINSON, 2002, p. 47) comenta que o córtex visual é abastecido com cerca de 10% de informações que vêm do nervo óptico e 90% de informações que chegam de conexões cerebrais¹¹³. Para driblar essas dificuldades, registraram-se apenas os movimentos completos e claros.

Para documentar a análise, cada um dos 149 segmentos de filmagem foi considerado uma unidade de observação, com durações que variaram de 5s a 4min 4s. A filmagem do Coral A foi reunida em um DVD e do Coral em um segundo DVD. Por isso, a partir do ensaio 5 o tempo de filmagem é contado a partir do zero novamente.

Para mostrar os resultados de forma a se visualizar o que acontece com o regente e com os dois cantores nos três canais de imagem simultâneos foi criado um quadro que contém as seguintes informações:

1. Na primeira linha:

a) A primeira coluna à esquerda contém o registro do número do ensaio, seguido do número do segmento de filmagem, separados por um ponto. Por exemplo, o número 4.2 significa o ensaio número quatro, excerto número 2. Na mesma célula e abaixo aparecem dois dados: o tempo do início deste segmento na filmagem, seguido de sua duração;

b) As três colunas da direita contém as informações que servem para identificar as imagens. Da esquerda para a direita elas indicam respectivamente a imagem superior da edição, o regente e a imagem inferior da edição. Quando mais de um cantor aparece ao mesmo tempo em uma imagem, foi feita a descrição do

¹¹³Transcrição do original: Brain scans have shown that imagination does indeed stimulate the relay of information all the way back to the early parts of the visual system, but for every connection running from the eyes to the visual cortex there are at least ten running in the opposite direction. ... It would seem that the information coming from the retina during visual activity is not complete enough to create a full, rich and complete image of what an individual sees. It appears that our imagination fills in the gaps from the distorted image sent from our eyes in order to complete the image...Perhaps even normal vision lies at the interface between vision and imagination.

cantor escolhido, de acordo com seu posicionamento. Quando a filmagem muda para um novo cantor, uma nova célula foi inserida na coluna correspondente, e o tempo em que o novo cantor aparece foi especificado. Se necessário, uma nova descrição foi realizada.

2. Na segunda linha:

a) Nas três colunas à direita são registrados os códigos do IORCEM que traduzem o comportamento não-verbal do regente e dos dois cantores, nas respectivas colunas.

3. Na terceira linha:

a) Descrição e localização de códigos específicos do IORCEM. Quando o item 1.7 foi registrado, ele foi descrito abaixo da coluna que corresponde à imagem onde ele foi observado. A localização temporal de algumas subcategorias (3.3, 3.4, 3.5, 3.6, 3.7 e 3.8) foi registrada na coluna correspondente à imagem onde elas foram observadas, por possuírem alta capacidade de gerar comunicação empática entre regente e cantores.

Um exemplo do registro da análise aparece no quadro 2 a seguir.

2.1 0s / 2min 36s	Cantora do meio em 1min 28s, primeira fila	Regente	Segunda cantora da esquerda para a direita, segunda fila
Itens observados	1.1 1.5 1.7 2.1 2.3 3.2 3.8	1.1 1.3 1.7 2.1 2.6 3.3 3.9.3.11	1.1 1.5 2.1 2.3 3.1
Descrição / Localização	1.7 – 1min 38s, levanta o ombro 3.8 – 2min 39s	1.7 – 44s, eleva os ombros, projeta a cabeça; 1min 29s, eleva os ombros; 1min 39s, eleva os ombros; 2min 30s, eleva os ombros 3.3 – 7s, 13s, 49s, 1min 24s, 1min 48s, 2min 7s, 2min 17s, 2min 26s	

Quadro 2 - Exemplo do registro da análise de movimento do regente e dos cantores.

Uma vez prontos o IORCEM e o formulário de registro, procedeu-se à análise das filmagens, começando-se pela observação do regente, fonte da comunicação empática que se pretende documentar. Realizaram-se pelo menos três observações de toda a filmagem para cada uma das categorias do IORCEM. Cada comportamento foi anotado na ficha, e, quando transcrito, foi colocado em ordem numérica. Quando necessário, a localização temporal da ação foi anotada.

A análise prosseguiu com a observação dos cantores. Quando mais de um cantor foi filmado, foi escolhido apenas um para estudo, e sua descrição baseou-se em seu posicionamento na imagem. A escolha teve vários critérios: melhor imagem, revezamento de cantor quando o mesmo grupo foi filmado por um tempo maior, revezamento entre cantoras e cantores, maior expressividade ao cantar. O mesmo procedimento adotado para a observação dos regentes foi utilizado para os cantores.

Durante as observações perceberam-se, aos poucos, as interações empáticas, que foram anotadas separadamente. Foram necessárias várias análises das filmagens para chegar ao resultado final. Consideraram-se episódios de empatia apenas aqueles em que se observa com clareza o cantor atento ao regente, fazendo um movimento semelhante ao do regente que é um movimento mais adequado à situação do regente do que à situação do cantor.

Como o comportamento referente às subcategorias 3.3, 3.4, 3.5, 3.6, 3.7 e 3.8 tinha registro de localização, as congruências de comportamento do cantor com o regente que pertencem a essas subcategorias podem ser observadas no formulário de registro da análise. Por exemplo, na anotação do excerto 3.10 é possível observar que em 38min 34s a cantora da imagem superior levanta as sobrancelhas e o regente faz o mesmo movimento simultaneamente.

4 RESULTADOS

A análise da filmagem revelou 59 ocorrências de mímica motora entre regente e cantores em 44 trechos dos ensaios analisados. Os 59 episódios apontados apresentaram as características básicas para serem identificados como fenômenos de empatia entre regente e cantor: o regente faz um movimento e o cantor, que está olhando o regente, repete o mesmo movimento. Esse movimento é mais adequado à situação do regente do que à situação do cantor. Considerou-se primordial que o cantor esteja olhando o regente, pois o olhar externa seu foco de atenção.

A tabela 1 mostra a distribuição dos episódios de empatia nos cinco ensaios analisados.

Tabela 1 - Distribuição dos episódios de empatia nos cinco ensaios analisados.

Número do ensaio	Número de episódios de empatia
2	11
3	10
4	09
5	15
6	14
Total	59

Conforme a observação dos trechos de mímica motora dos cantores com o regente prosseguia, foi ficando claro que entre eles havia muitos casos similares. O repertório de movimentos típicos de cada regente tendia a se repetir e a gerar novas comunicações empáticas de caráter semelhante.

Os episódios de empatia anotados refletem a movimentação de cada regente, mostrando um padrão de repetição dos mesmos movimentos. Por exemplo, há cinco episódios de empatia que envolve movimentos de ombros, todos no Coral A, pois o regente faz movimentos com os ombros. Já as ações de fechar os olhos ou franzir as sobrancelhas só acontecem na filmagem do Coral B, em consonância com os movimentos realizados pelo regente.

No Coral A observou-se empatia dos cantores com os seguintes movimentos do regente: inclinação do corpo, pescoço e cabeça; movimentos dos ombros; elevação das sobrancelhas; sorriso e expressão de desaprovação. Os movimentos do regente do Coral B que provocaram empatia nos cantores foram: inclinação do corpo; movimento extra musical da mão; elevação das sobrancelhas; franzimento das sobrancelhas; fechamento dos olhos; e sorriso.

A possibilidade de agrupar e classificar os episódios empáticos em relação à área corporal que originou o movimento estímulo realizado pelo regente foi se firmando. Foi possível constituir dois grupos: empatia dos cantores provocada por movimentos corporais globais do regente, categoria que engloba os gestos de regência, e empatia dos cantores provocados por movimentos e expressões faciais do regente.

Os resultados da classificação serão apresentados separadamente para cada coral, a fim de se respeitarem as peculiaridades de cada caso, e será precedido de uma análise básica das características de movimentação de cada regente.

O padrão de movimentos do regente do Coral A revelou o uso típico de movimentos corporais complexos em pontos específicos. Por movimentos corporais complexos se entendem movimentos que envolvem várias partes do corpo, em geral contíguas. Os mesmos movimentos, ou suas variações são usados nas repetições do mesmo trecho de música, ou em situações semelhantes.

Um movimento usado várias vezes pelo regente do Coral A envolve vários segmentos corporais da cintura escapular: o regente abaixa o corpo, eleva os ombros, abaixa e projeta o pescoço e conseqüentemente a cabeça. Este movimento foi catalogado na subcategoria 1.7 (outros movimentos) do IORCEM. Ao mesmo tempo costuma elevar as sobrancelhas e moldar a vogal com a boca. A multiplicidade de partes do corpo conjugadas nesse movimento deu origem a uma série de episódios empáticos, nos quais o cantor geralmente fragmenta o movimento e repete apenas uma de suas partes. Por exemplo, o cantor observa o

movimento e levanta os ombros, ignorando o movimento nas outras partes corporais. Outro cantor observa o mesmo movimento e anterioriza a cabeça.

A comunicação visual desse regente mostrou que quando necessário, especialmente em entradas, ele olha o grupo e faz movimentos que, em geral, englobam o corpo e expressões faciais conjugados. Os gestos de regência têm uma predominância de regência metronômica.

A categoria empatia dos cantores provocados por movimentos corporais do regente do coral A apresentou duas subcategorias: a) inclinação do pescoço, cabeça ou corpo para frente, e b) movimentos de ombros. Já na categoria empatia dos cantores provocada por movimentos ou expressões faciais do regente, três subcategorias ficaram claras: a) elevação das sobrancelhas, b) sorriso, e c) expressão de desaprovação. Assim agrupados, os episódios são apresentados nos quadros 3 e 4, que apresentam os seguintes dados:

a) Coluna à esquerda: numeração do trecho de filmagem de onde ele é oriundo;

b) Segunda coluna a partir da esquerda: informa a localização original da imagem do cantor que teve empatia com o regente, ou seja, imagem superior, imagem inferior ou ambas.

c) Terceira coluna a partir da esquerda: tempo em que se observou a comunicação empática. Se há apenas um registro de tempo, isso significa que a manifestação empática do cantor ao regente foi concomitante. Se existem dois registros de tempo, isso indica que a empatia aconteceu em sequência: o regente fez o movimento, seguido pelo cantor.

d) Coluna à direita: descrição do movimento realizado pelo regente e pelo cantor.

Nº segmento	Imagem do cantor	Localização	Descrição do movimento do regente e do cantor
Inclinação do corpo			

2.9	II	5min 53s/ 5min 54s	O regente faz um movimento inclinando ligeiramente o pescoço e cabeça à frente. A terceira cantora da esquerda para a direita na segunda fila movimenta o pescoço e inclina ligeiramente a cabeça à frente.
2.12	II	7min 37s/ 7min 38s	O regente faz um gesto encolhendo o corpo, inclinando a cabeça e elevando as sobrancelhas. A cantora à direita na segunda fila inclina a cabeça.
2.13	II e IS	9min 9s/ 9min 10s 9min 18s/ 9min 19s	O regente faz um gesto encolhendo o corpo, levantando ombros, elevando sobrancelhas e moldando vogal com a boca em 9min 9s e repete o movimento em 9min 18s. A cantora à direita na segunda fila da imagem inferior movimenta o pescoço à frente nos dois casos. A cantora à esquerda na primeira fila da imagem superior movimenta o pescoço à frente em 9min 19s.
2.37	IS	32min 40s/ 32min 41s	O regente faz um gesto encolhendo o corpo para baixo, elevando as sobrancelhas e moldando vogal com a boca. A cantora à esquerda encolhe o pescoço e inclina ligeiramente a cabeça à frente.
2.3	IS	3min 42s	O regente inclina-se à frente, levanta sobrancelhas e molda vogal com a boca. A segunda cantora da esquerda para a direita, na segunda fila, se inclina à frente e mexe um dos braços
Elevação de ombros			
2.1	IS	1min 38s	O regente abaixa e contrai o corpo, levanta os ombros, eleva as sobrancelhas e molda vogal com a boca. A cantora no meio da primeira fila levanta os ombros.
2.7	IS	4min 50s/ 4min 51s	O regente faz um movimento encolhendo o corpo. Levanta o ombro, arqueia as sobrancelhas e molda vogal com a boca. A cantora no meio da primeira fila levanta os ombros
2.24	IS	24min 4s	O regente olha a partitura. Faz um movimento levantando os ombros, elevando as sobrancelhas e moldando

			vogal com a boca. A cantora à esquerda na primeira fila levanta os ombros.
4.13	IS	58min 28s/ 58min 30s	Em 58min 28s o regente eleva sobrancelhas, parece sorrir e balança o corpo e os ombros lateralmente. A cantora olha em sua direção em 58min 29s, quando ele já se voltou para a partitura. Em 58min 30s a cantora eleva os ombros.

Quadro 3 - Episódios de empatia dos cantores em relação a movimentos corporais do regente do Coral A. IS= Imagem superior; II= Imagem inferior

Nº segmento	Imagem do cantor	Localização	Descrição do movimento do regente e do cantor
Elevação de sobrancelhas			
3.10	IS	38min 34s	O regente olha a partitura. Quando se dirige ao grupo para marcar uma entrada, eleva as sobrancelhas. A cantora eleva as sobrancelhas concomitantemente.
3.14	II	40min 10s / 40min 11s	O regente eleva as sobrancelhas ao marcar a entrada, fazendo também um gesto evocativo com a mão esquerda e moldando vogal com a boca. A cantora eleva as sobrancelhas bem de leve, e em 40min 13s refaz o movimento e em seguida abaixa os olhos.
3.15	IS e II	40min 19s e 40min 19s / 40min 21s	O regente eleva as sobrancelhas ao marcar a entrada, olhando a partitura, faz um gesto evocativo com a mão esquerda e molda vogal com a boca. A cantora da imagem superior eleva as sobrancelhas em concomitância, e a da imagem inferior, dois segundos depois.
3.18	IS	41min 40s / 41min 42s	O regente eleva as sobrancelhas virando-se em direção de um naipe em 41min 37s. Repete o movimento olhando em outra direção em 41min 39s e em 41min 41s, parece sorrir. A cantora em 41min 42s levanta rapidamente as sobrancelhas, em seguida pisca e olha para baixo.
3.19	II	42min 5s / 42min 6s	O regente eleva as sobrancelhas, inclina a cabeça e molda vogal com a boca. A cantora eleva as sobrancelhas e inclina a cabeça.
3.22A	IS	44min 26s/	O regente eleva as sobrancelhas, faz

		44min 27s 44min 35s/ 44min 36s	gesto evocativo com a mão esquerda e molda vogal com a boca na entrada em 44min 26s. A cantora eleva as sobancelhas em 44min 27s. Em 44min 35s o regente eleva as sobancelhas e molda vogal com a boca, a cantora eleva as sobancelhas em 44min 36s.
3.22B	IS	45min 25s/ 45min 26s	A cantora não canta um trecho, permanece distraída. Olha o regente em 45min 24s, quando este marca a entrada. Em 45min 25s o regente levanta a sobancelha e um segundo depois a cantora.
3.30	II	50min 39s	O regente olha a partitura. Em 50min 39s se dirige ao grupo e marca uma entrada nas vozes masculinas, levantando as sobancelhas, canta junto, estala dedos e aponta o indicador para o naipe. A cantora o observa enquanto sustenta uma nota longa e levanta as sobancelhas em 50:39
4.3	II	54min 2s	A cantora não canta um trecho, tem olhar distraído. Olha o regente a partir de 54min 1s, quando ele se dirige ao seu naipe para marcar uma entrada. O regente levanta as sobancelhas e molda vogal com a boca. A cantora eleva as sobancelhas ao mesmo tempo.
4.5	IS	55min 9s	O regente interrompe e recomeça rapidamente a peça. Na entrada levanta as sobancelhas e molda vogal com a boca. A cantora eleva as sobancelhas ao mesmo tempo e permanece com o gesto.
4.6	IS	55min 22s	O regente eleva as sobancelhas ao marcar uma entrada. A cantora eleva as sobancelhas e permanece assim.
4.9	II	56min 33s	O regente marca a entrada para o naipe do cantor em 56min 30s. Em 56min 33s contrai o corpo, eleva as sobancelhas e molda vogal com a boca. O cantor eleva as sobancelhas junto.
4.10	II	56min 43s/ 56min 44s	O regente marca a entrada para o naipe do cantor em 56min 41s com sobancelhas elevadas. Em 56min 43s faz um gesto de contração do corpo, molda

			vogal com a boca e eleva as sobrancelhas. O cantor responde em 56min 44s, elevando as sobrancelhas.
4.12	IS	57min 40s	O regente marca duas entradas consecutivas a partir de 57min 37s, sob a observação da cantora. Em 57min 39s vira-se para o naipe da cantora, abaixa o corpo, molda vogal com a boca, eleva as sobrancelhas. Ela responde concomitantemente fazendo o último movimento.
4.27	IS	1h 8min 20s / 1h 8min 21s	O regente olha a partitura, eleva as sobrancelhas, molda vogal com a boca. A cantora olha o regente em 8min 20s, no mesmo momento em que ele eleva as sobrancelhas, e o faz um segundo depois.
Sorriso			
2.23	IS	22min 35s	O regente sorri e a cantora do meio sorri
4.23	IS	1h 3min 45s / 1h 3min 46s	O regente arregala os olhos em 1h 3min 44s, em seguida sorri, o cantor sorri
Expressão de Desaprovação			
2.36	II	31min 48s / 31min 49s	O regente faz expressão de desaprovação e a cantora à esquerda na segunda fila faz expressão de desaprovação.

Quadro 4 – Episódios de empatia dos cantores provocados por movimentos e expressões faciais do regente do coral A. IS= Imagem superior; II= Imagem inferior.

O regente do Coral B faz movimentos muito rápidos à filmagem, tão rápidos que diversas vezes a imagem aparece borrada, por não captar completamente todas as fases do movimento. Em alguns trechos, percebe-se que num segundo ele passa por várias posições corporais. Ele move constantemente o corpo, inclina-se para frente, para baixo, para os lados. O corpo se move em bloco, com pouca diferenciação dos vários segmentos e percebe-se uma abundância de movimentos curvos. É um movimento que lembra uma dança.

Olha constantemente o grupo, e o olhar costuma passear pelos cantores, sem se deter muito. Sua expressão facial é muito variada e mutável ao

extremo, e o sentido do texto parece muito presente nos atos do regente que canta o tempo todo. Os gestos de regência são expressivos.

No Coral B observaram-se duas subcategorias para a empatia dos cantores provocados por movimentos corporais do regente: a) inclinação do corpo e b) movimento extra musical da mão. Já no caso de empatia provocada por movimentos ou expressões faciais do regente quatro subcategorias foram observadas: a) elevação das sobrancelhas, b) franzimento das sobrancelhas, c) fechamento dos olhos e d) sorriso. Seguem os quadros 5 e 6.

No. segmento	Imagem do cantor	Localização	Descrição do movimento do regente e do cantor
Inclinação do corpo			
5.33 B	IS	21min 6s 21min 8s/21min 9s	Sequência: O regente se inclina para frente, o cantor se inclina à frente; o regente franze as sobrancelhas, o cantor franze as sobrancelhas; o regente eleva as sobrancelhas, o cantor eleva as sobrancelhas.
6.19 B	II	45min 17s	O regente olha a partitura. Quando olha o grupo, inclina-se para frente e faz gesto forte e brusco com os braços, o cantor movimenta o tronco para frente com grande ímpeto.
Movimentos extra-musical da mão			
5.8	II	3min 38s/3min 39s	Durante os exercícios vocais, o regente não rege e não canta. Faz um movimento levando a mão à face e a cantora leva a mão à face.
6.6	II	27min 23s/27min 24s	A música tem uma pausa durante a qual só os homens cantam. O regente, olhando o naipe que canta, faz um gesto evocativo com a mão na face, e a cantora, que neste momento não canta, coloca a mão na face.

Quadro 5 – Episódios de empatia dos cantores provocada por movimentos corporais do regente do Coral B. IS= Imagem superior; II= Imagem inferior

No. segmento	Imagem do cantor	Localização	Descrição do movimento do regente e do cantor
Elevação das sobrancelhas			

5.25	II	12min 49s/12min 50s	O regente faz muitos movimentos, olha os cantores, eleva as sobrancelhas e a cantora faz o mesmo.
5.28 A	IS	16min 7s	O regente se move rapidamente, vira para o naipe, eleva as sobrancelhas, o cantor eleva as sobrancelhas.
5.28 B	IS e II	16min 42s/16min 43s	O regente eleva as sobrancelhas, os dois cantores elevam as sobrancelhas.
5.28 C	IS	16min 58s	O regente eleva as sobrancelhas, o cantor eleva as sobrancelhas.
5.28D	IS	17min 16s	O regente eleva as sobrancelhas o cantor eleva as sobrancelhas.
5.31	II	18min 8s/18min 10s	O regente estava sentado, levanta-se, inclina-se à frente, sempre cantando, eleva as sobrancelhas. O cantor eleva uma das sobrancelhas.
5.32 A	II	19min 5s	O regente divide o olhar entre a partitura e o grupo, rege e canta. Na nota longa levanta as sobrancelhas, ainda olhando a música. A cantora eleva as sobrancelhas.
5.32 B	IS e II	19min 8s/19min 9s	O regente olha a partitura, conta tempos em voz alta. Ao se virar para o grupo, olha rapidamente na direção de dois naipes, eleva as sobrancelhas. A cantora e o cantor elevam as sobrancelhas.
5.32 C	IS e II	19min 42s	O regente divide seu olhar entre partitura e grupo e termina uma frase. Na próxima entrada inclina o corpo, canta junto e eleva as sobrancelhas. A cantora e o cantor elevam as sobrancelhas.
5.33 A	IS	20min 55s / 20min 56s	O regente eleva as sobrancelhas, o cantor eleva as sobrancelhas.
5.33 B	IS	21min 6s 21min 8s/21min 9s	Sequência: O regente se inclina à frente, o cantor se inclina à frente; o regente franze as sobrancelhas, o cantor franze as sobrancelhas; o regente eleva as sobrancelhas, o cantor eleva as sobrancelhas.
6.1 B	IS	24min 42s	O regente se dirige rapidamente a vários naipes, elevando as sobrancelhas várias vezes. Em 24min 43s faz um movimento complexo, levantando o corpo, a cabeça, elevando sobrancelhas para em seguida deixar o corpo cair enquanto franze as

			sobrancelhas. A cantora acompanha o movimento elevando as sobrancelhas.
6.3	II	25min 48s/25min 50s	O regente eleva as sobrancelhas em 25min 48s, fazendo em seguida um gesto evocativo apontando o indicador para cima. A cantora eleva as sobrancelhas.
6.9	II	32min 10s	O regente divide sua atenção entre a partitura e o grupo. Em 32min 11s marca entrada olhando o grupo e eleva as sobrancelhas. O cantor eleva as sobrancelhas.
6.13	IS	35min 24s/35min 25s	O regente marca uma entrada e eleva as sobrancelhas, a cantora eleva as sobrancelhas e as mantém assim.
6.15	IS	37min 35s/37min 36s	Após pausa musical, o regente dá entrada para o naipe e eleva as sobrancelhas, as duas cantoras na mesma imagem elevam as sobrancelhas.
6.19 A	II	45min	No meio da frase musical, reagindo ao texto o regente faz muitas expressões faciais, eleva as sobrancelhas, o cantor faz o mesmo.
6.20 A	IS	46min 5s	O regente divide sua atenção entre partitura e grupo e, ao marcar a entrada do naipe, inclina a cabeça e eleva as sobrancelhas. A cantora eleva as sobrancelhas e inclina a cabeça.
Franzimento das sobrancelhas			
6.1 A	II	24min 4s/24min 5s	O regente franze as sobrancelhas e o cantor franze as sobrancelhas.
6.8	II	30min 50s/30min 51s	O regente franze as sobrancelhas e a cantora franze as sobrancelhas.
6.12B	IS	35min 19s/35min 20s 35min 21s/35min 22s	O regente olha o grupo, depois observa a partitura e faz um movimento franzindo as sobrancelhas, abaixando a cabeça e elevando um dos braços. A cantora franze as sobrancelhas.
Fechamento dos olhos			
5.21	II	10min 53s / 10min 55s	O regente fecha os olhos, a cantora fecha os olhos.
6.1 C	IS	24min 55s/24min	O regente fecha os olhos e assim permanece por 3 segundos, a cantora fecha os olhos.

		58s	
Sorriso			
5.34	IS	22min 42s	O regente sorri e a cantora sorri.
6.20 B 46:23 a 46:32	IS	46min 26s/46min 27s	O regente sorri e inclina a cabeça, o cantor sorri e inclina a cabeça.

Quadro 6 – Episódios de empatia provocados por movimentos ou expressões faciais do regente do Coral B. IS= Imagem superior; II= Imagem inferior

5 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Os 59 episódios selecionados da filmagem exibem imagens nas quais o cantor faz da ação do regente a sua ação. Por exemplo: o regente fecha os olhos em certo momento, e o cantor fecha os olhos a seguir. A ação do regente provavelmente foi feita como recurso expressivo, para comunicar algo que o cantor deve traduzir em certo tipo de som. Ao fechar os olhos, o cantor se coloca no lugar do regente, tem uma atitude que é mais pertinente à situação do regente do que a dele mesmo.

A mímica motora captada nestes 59 excertos de filmagem parece automática, o cantor procede desapercebidamente. Como não se observaram os movimentos de boca, na maior parte dos casos a empatia aconteceu em resposta a movimentos que não pertencem ao repertório motor básico implicado no canto. Que significado tem o fato do cantor elevar as sobrancelhas? Ou inclinar o corpo à frente? Esses movimentos, no entanto, parecem configurar a evidência externa de uma comunicação não-verbal eficiente e profunda entre cantores e regente – a empatia.

O uso do IORCEM teve o mérito de facilitar e esquematizar a observação dos movimentos dos regentes e cantores na filmagem, mas a pesquisadora precisou apreender o padrão das características pessoais de cada regente e cantor. Serra (1990, p. 270) comenta que para abordar o filme que foi tema de sua tese, desenvolveu a Observação Empática Participante, em que percebeu que “ora estava olhando para Gloria como se ela estivesse falando para mim. Ora estava escutando Rogers como se fosse Gloria”. Neste estudo, da mesma forma, foi necessário deixar-se absorver pelo que via e agir junto com a outra pessoa, ver com seus olhos, ter empatia enfim. Só depois foi possível entender e fazer juízo, especialmente para diferenciar os movimentos próprios dos cantores dos que poderiam ser uma resposta aos movimentos do regente.

Vinte dos cinquenta e nove episódios empáticos se encontram disponíveis para visualização em DVD, no apêndice 4. Estão dispostos na ordem

da filmagem, numerados de 1 a 20. Para facilitar o manuseio, cada excerto é repetido duas vezes. Os episódios empáticos são usados no texto para exemplificá-lo e aparecem entre chaves, com o número da faixa que ocupa no DVD, seguido do número do episódio que lhe corresponde. Por exemplo: [faixa 3 – 2.13] significa que na faixa número três do DVD está o excerto número treze do ensaio número 2.

Um fator de peso que ajudou a decidir se um movimento do cantor era expressivo dele mesmo ou reação aos movimentos do regente foi o olhar do cantor e a expressão geral de atenção ao regente. Foram considerados episódios de comunicação empática só aqueles em que se observa o cantor olhando na direção do regente. O comportamento visual do regente não foi um fator decisivo na identificação dos episódios empáticos, pois, conforme já mencionado, Barret-Lennard (1981, p. 98) afirma que uma pessoa pode entrar em empatia com outra que ignora estar provocando o fenômeno, como, por exemplo, um ator num filme¹¹⁴. O regente pode, portanto, despertar empatia nos cantores independentemente de seu comportamento visual [15 – 5.32A].

O grau de resposta empática varia de pessoa para pessoa. Allport (1937 *apud* BUCHHEIMER, 1963, p. 66) encontrou, entre conselheiros em treinamento, uma variação que abrange desde pessoas ocasionalmente empáticas até outras consistentemente empáticas¹¹⁵. A filmagem pareceu indicar isso. Alguns cantores, apesar dos maiores estímulos do regente, não respondem com congruência de movimentos ao regente, e este comportamento foi mais comum em cantores com pouca movimentação espontânea no ensaio [2 – 2.9, cantora à esquerda na primeira fila]. A maioria responde fazendo a mímica motora quando o estímulo é suficientemente forte [7 – 3.18] para provocar uma resposta. Outros apresentaram várias respostas empáticas à movimentação do regente, em geral cantores com maior mobilidade espontânea durante o ensaio [18 – 5.33B, 11 – 5.8 e 2 – 2.9, terceira cantora da esquerda para a direita, na segunda fila].

¹¹⁴ Vide nota de rodapé número 59.

¹¹⁵ Vide nota de rodapé número 53.

A intensidade da reação dos cantores nos episódios de empatia variou de muito forte para muito leve [comparar 18 - 5.33B e 6 - 3.14]. Esta variação pareceu decorrer da força do movimento estímulo feito pelo regente em conjunto com o tipo de movimentação padrão do cantor. Cantores com uma movimentação pequena durante o ensaio responderam empaticamente com menos intensidade do que outros que espontaneamente se expressam com movimentos intensos. Durante a análise da filmagem constatou-se que cantores que movem espontaneamente uma área do corpo têm mais facilidade de apresentar mímica motora diante de movimentos realizados pelo regente nesse segmento corpóreo. Como exemplo, os quatro episódios de empatia a movimentos de ombros do Coral A foram observados na mesma cantora, que mexe os ombros espontaneamente durante o ensaio [1 – 2.7]. De outra cantora que exhibe intensa movimentação natural do pescoço registraram-se dois episódios de empatia diante da inclinação do pescoço e cabeça feita pelo regente. Esses dados remetem ao fator familiaridade, considerado um facilitador da comunicação empática, conforme Calvo Merino et al.¹¹⁶ (2005 *apud* OBERMAN; RAMACHANDRA, 2007, p. 314). Estes autores afirmam que os movimentos que pertencem ao repertório motor de uma pessoa são aqueles com os quais ela tem empatia com mais facilidade.

A familiaridade a determinado movimento parece levar um indivíduo a selecioná-lo quando ele aparece em conjunto com outros. Com exceção de um, os outros quatro trechos selecionados de filmagem que constituem os episódios de empatia por movimento corporal do regente do Coral A foram manifestados em razão do estímulo de um mesmo gesto corporal complexo e peculiar do regente, que aparece registrado no IORCEM sob a categoria 1.7 (outros movimentos). O regente abaixa o corpo, eleva os ombros, abaixa e projeta o pescoço e, conseqüentemente, a cabeça. Ao mesmo tempo costuma elevar as sobrancelhas e moldar a vogal com a cabeça. Esse gesto básico varia a cada vez que é realizado, salientando-se ora nos ombros, ora na área do pescoço, etc. Ao observar-se a filmagem por inteiro, chamou a atenção o fato de que os cantores

¹¹⁶ Vide nota de rodapé número 54.

em geral responderam com o movimento da porção corporal que costumam movimentar espontaneamente nos ensaios. Assim, cantores que costumam mexer mais os ombros, como uma característica própria, respondem mexendo os ombros [4 – 2.24]. Outros que exibem maior movimentação de pescoço repetiram esse movimento de pescoço contido no conjunto; alguns, porém, manifestaram empatia com o movimento de sobrancelhas somente [10 – 4.10]. Esse achado corrobora a idéia de Barret-Lennard (1981, p. 93) sobre a seletividade dos estímulos empáticos que pertencem ao repertório de movimentos da pessoa¹¹⁷.

A congruência de movimentos entre regente e cantor pode ser gerada a partir de um movimento do regente com uma intenção musical clara. Podem-se citar como exemplo os movimentos do regente do coral A, ao usar o movimento complexo envolvendo a cintura escapular para indicar mudanças de dinâmica, movimento que gerou vários episódios empáticos. Esse movimento é consciente e proposital por parte do regente, usado várias vezes nos mesmos lugares da música, inclusive quando houve repetição da peça [4 – 2.24].

A congruência de movimentos dos cantores com os do regente também pode ocorrer a partir de um movimento do regente com pouca ou sem relação com a música. Embora não se possa falar então de uma ação intencional, o fenômeno ainda pertence ao campo da empatia, pois o movimento tem uma intenção qualquer, não musical, que o cantor entende. Um exemplo observado neste estudo foi o movimento extramusical do regente do coral B que, ao colocar a mão na face, estimulou o cantor a repetir o mesmo gesto [11 – 5.8].

Embora os dois regentes fizessem movimentos de modelagem visual (por exemplo: dedo polegar e indicador em forma de U, apontar o dedo indicador para cima, colocar o dedo indicador no meio do lábio superior, colocar o polegar e o dedo indicador nas comissuras labiais, entre outros) nenhum episódio de repetição do mesmo movimento pelo cantor foi observado.

Não existe neste estudo a intenção de quantificar o fenômeno empático, mas sim o desejo de identificar sua presença. Os números são aqui registrados no

¹¹⁷ Vide nota de rodapé número 58

intuito de guiar a atenção do estudioso para a reflexão, para que dê atenção os contextos que propiciariam o fenômeno empático e observe que movimentos corporais do regente parecem provocar com mais facilidade a comunicação empática com os cantores.

A distribuição nos cinco ensaios dos resultados dos 59 episódios de mímica motora é uniforme para cada coral e consta na tabela 1. Entretanto, a distribuição das duas categorias de episódios empáticos é desigual nos cinco ensaios analisados. Dos 14 episódios de empatia em relação a movimentos globais do regente registrados, nove aconteceram no ensaio número dois; um no ensaio número quatro; dois no ensaio número cinco e dois no ensaio número seis.

Ao se refletir sobre as condições do ensaio número dois, que teriam propiciado este resultado, percebeu-se que este foi o único ensaio no qual os cantores permaneceram a maior parte do tempo em pé em estrados [3 – 2.13]. Como o ensaio era praticamente uma prévia da apresentação que aconteceria no mesmo local, presume-se um nível de atenção alto, o que predisporia os cantores a terem empatia com o regente. A posição corporal teria efeito sobre a capacidade de externar a empatia, essa é uma questão a se levantar.

Nos outros ensaios os cantores permaneceram somente sentados (ensaios 3 e 4) [5 – 3.10] ou predominantemente sentados (ensaios 5 e 6) [14 – 5.28D]. Aos dados da distribuição das duas categorias dos episódios empáticos nos ensaios somou-se a informação da postura predominante no ensaio para construir-se a tabela 2 no intuito de buscar subsídios para reflexão.

Tabela 2 - Distribuição das duas categorias de episódios empáticos nos ensaios. Categoria A: episódios de empatia provocados por movimentos corporais. Categoria B: episódios de empatia provocados por movimentos e expressões faciais.

Nº Ensaio	Categoria A	Categoria B	Postura predominante
2	9	2	em pé
3	0	10	sentados
4	1	8	sentados
5	2	13	sentados
6	2	12	sentados

No ensaio número dois, em que os cantores permaneceram em pé a maior parte do tempo, há predomínio de observações de empatia provocadas por movimento corporal. Inversamente, quando os cantores permaneceram sentados a maior parte do tempo, predominam as observações de empatia provocadas por movimento ou expressões faciais. A conclusão fácil seria a de que, quando os cantores têm a mesma postura que os regentes, os quais permaneceram sempre em pé, há maior facilidade para que aconteça a empatia provocada por movimentos corporais. O mesmo posicionamento corporal que o regente, com os músculos disponíveis para os mesmos movimentos, pode ser um fator que propicie a resposta empática, a partir da ativação cerebral correspondente a estas áreas motoras.

Mas há outras variáveis. No ensaio número dois, a filmagem focou de longe, grupos de cantores que aparecem de corpo inteiro ou somente partes do corpo. Em geral, não há visibilidade suficiente para fazer assertivas sobre seus movimentos faciais. O regente, no entanto, fez tantos movimentos faciais quanto nos outros ensaios, o que se pode visualizar pelos gráficos do apêndice 2. Seria de esperar que os movimentos faciais se somassem aos corporais observados, mas isso não foi observado, provavelmente pelas condições da filmagem.

Já nos outros ensaios, por estarem sentados, os cantores ficavam distantes uns dos outros, em salas pequenas. As condições de filmagem fizeram com que as imagens captassem apenas um cantor de cada vez, sendo a cabeça ou a parte superior do corpo as imagens mais ocorrentes. Não houve condições de observação das respostas corporais que possam ter acontecido.

Permanece, no entanto, a hipótese: o posicionamento dos cantores em relação ao regente é um fator condicionante da empatia? A mesma postura facilita o entendimento das ações do outro e induz ao mesmo comportamento? Quando os cantores permanecem sentados, observando o regente postado em pé, em uma posição corporal diferente, eles observam o movimento e o entendem. O fato de a sua posição corporal ser diferente, naquele instante, pode inibir a tendência a repetir o movimento observado, pois os músculos e articulações se encontram em disponibilidade completamente diferente? A pergunta pede novas pesquisas com planejamento focado neste interesse para se obter uma resposta clara.

Um dos dados que chama a atenção é a confrontação do tempo em que o movimento foi visualizado no cantor, com o tempo observado do mesmo movimento no regente. Para cada movimento foi registrado apenas o tempo correspondente ao seu início. Em 25 (42,3%) dos 59 episódios selecionados a mímica motora do cantor com o regente ocorreu simultaneamente [5 – 3.10]. Os outros 34 (57,6%) episódios são em sequência: primeiro o regente executa o movimento, seguido do cantor [15 - 5.32A].

Vale lembrar que a unidade de tempo aqui considerada foi o segundo, e alguns movimentos duram menos que esta unidade, sem que se tivesse um instrumento para medir este tempo com precisão. Alguns dos episódios classificados como concomitantes são, na realidade, episódios sucessivos muito rápidos. A análise do conjunto dos episódios que apresentaram concomitância de ação de regente e cantores mostrou que, em alguns casos, o regente faz uma espécie de preparação para o movimento específico, e o cantor o acompanha, prevendo o movimento antes que ele aconteça e fazendo-o em concomitância com o regente, ou em rápida sucessão. É o caso dos movimentos que

acompanham entradas musicais [5 - 3.10 e 17 - 5.32C]. É como se o cantor, muito familiarizado com aquele padrão de movimentos, se antecipasse e tivesse um reflexo em conjunto com o regente.

No caso dos episódios que acontecem sucessivamente, houve uma decisão a tomar: até quantos segundos depois do movimento-estímulo do regente – mantendo-se focada nele a atenção do cantor – ao se observar o mesmo movimento do cantor, pode-se considerar que está havendo empatia? O trabalho de Bavelas et al. (1986, p. 325) deu subsídios para esta questão. Nele, os pesquisadores encontraram uma média de tempo de 1.27s para o início da expressão de dor em um participante que via outra pessoa sofrer um acidente (fictício), em um experimento controlado¹¹⁸.

Foram considerados episódios de empatia aquelas repetições de movimentos que aconteceram até dois segundos depois da ação do regente. Dos 34 episódios que aconteceram em sucessão, 27 deles guardam intervalo de um segundo entre o movimento do regente e o do cantor [16 - 5.32B] e 7 episódios têm intervalo de dois segundos [12 - 5.21]. Este resultado parece indicar que a velocidade com que os cantores reagem é diversa: alguns reproduzem os movimentos mais rapidamente, outros mais lentamente.

O nível de atenção nos ensaios é outro fator que foi examinado pelos dados dos quadros do apêndice 2, no intuito de verificar se nos ensaios em que a atenção foi registrada com maior ênfase ocorreram maior número de episódios de mímica motora. A atenção acontece quando a percepção se concentra em um determinado estímulo, relegando-se todos os outros que chegam à percepção de um indivíduo à segundo plano. Aparentemente, a chance de um cantor ter empatia com o regente enquanto mantém sua atenção sobre ele aumenta. A atenção dos cantores pode ser presumida pelo seu comportamento visual.

A categoria 2.1 do IORCEM para o cantor ('olha o regente') informa se o cantor se conecta visualmente com o regente, estando, então, aparentemente,

¹¹⁸ Transcrição do original: The reaction time was surprisingly short, which is consistent with results from earlier studies; the mean from onset of stimulus to first mimetic reaction was 1.27s.

mais predisposto a ter empatia com seu líder. Através deste dado é possível observar o nível geral de atenção nos ensaios. O número de imagens analisadas em cada ensaio foi cruzado com o número de observações que registraram somente a subcategoria 2.1 da categoria comportamento visual para compor a tabela 3.

Tabela 3 - Porcentagem de imagens analisadas que mostraram exclusivamente a subcategoria 2.1 da categoria comportamento visual, dentre as imagens analisadas em cada ensaio.

Nº ensaio	Nº imagens analisadas	Nº subcategorias 2.1 exclusivas
2	74	29 (39%)
3	61	11 (18%)
4	46	19 (41%)
5	67	40 (59%)
6	52	38 (73%)

Percebe-se nestes resultados grande variabilidade. A análise das condições dos ensaios número 3 e 6, os que tiveram respectivamente a menor e a maior porcentagem de comportamento visual exclusivo de atenção ao regente, pode ajudar a compreender este resultado. No ensaio número três o repertório trabalhado consistiu de peças em montagem, com os cantores sentados todo o tempo e consultando constantemente a partitura, em um trabalho caracterizado por muitas interrupções. Outro fator de distração pode ter sido o fato de o grupo estar preparando uma surpresa para o regente - que aniversariava naquele dia - e uma inquietude perpassar o ambiente. O ensaio número seis foi um ensaio vespertino para os últimos retoques de uma apresentação noturna. As peças musicais estavam em período de acabamento e o trabalho consistia em seu aperfeiçoamento. A maior parte do tempo os cantores permaneceram sentados, concentrados e sem partitura. No final do encontro cantaram em pé.

Apesar das diferenças que cercam os dois ensaios, e do nível de atenção ser bem distinto isso não afetou a ocorrência de episódios empáticos, que ficaram nos níveis dos demais ensaios de cada coral. Aparentemente a empatia pode acontecer rapidamente, a partir de um curto foco de atenção do cantor ao regente, não sendo a atenção exclusiva ou duradoura um requisito para que ela ocorra.

O grande montante de resultados que mostram a empatia dos cantores com o regente ao reproduzirem o movimento de elevação das sobrancelhas feito por ele merece reflexão. Este movimento foi usado de diversas formas. Por exemplo, para marcar a entrada de um naipe, quando o regente olhava ou, até mesmo, se voltava para a direção dos cantores [8 – 3.19 e 20 – 6.15]. A elevação das sobrancelhas parece funcionar como um convite e amplia o gestual das mãos ao marcar o gesto que precede as entradas. Como em geral o regente também moldava as vogais a serem cantadas com a boca, a expressão geral de distensão facial apresentada pelo regente funcionou como um estímulo de força suficiente para provocar o movimento empático do cantor.

Outro caso comum é a sustentação de notas longas. O regente, para enfatizar a duração dessas notas, eleva as sobrancelhas, e o cantor o acompanha [15 – 5.32A]. O movimento de elevação de sobrancelhas foi observado em duas vertentes: como um movimento completo, em que o cantor retorna à posição inicial [13 – 5.28A], e como um movimento contínuo, em resposta ao regente, e em que o cantor permanece com as sobrancelhas elevadas [9 – 4.5]. Neste último caso, a observação do cantor geralmente mostrou que ele, ao cantar, fazia um movimento espontâneo de elevação de sobrancelhas. O estímulo do regente servia para começar o movimento, que persistia durante o canto.

Não se encontraram na literatura informações sobre a pertinência do movimento de elevação de sobrancelhas durante o canto. Parece ser um recurso de expressão usado pelo cantor para realçar o texto ou o clima da música. No canto coral, este movimento parece passar despercebido quando da observação

dos cantores no palco. Não se encontraram referências sobre o valor deste movimento no resultado sonoro do cantor.

Pode-se supor que a região das sobrancelhas seja um recurso de expressão facial com que o regente se comunica, já que sua boca em geral está comprometida cantando, articulando as palavras ou moldando vogais. O movimento de franzir as sobrancelhas foi muito menos usado pelos regentes e só se registrou empatia a ele no coral B [19 – 6.8]. O regente do coral B usou este movimento como uma espécie de gesto ilustrador, para acentuar passagens que pediam grandes intensidades e para reagir a aspectos expressivos do texto.

A partir dos resultados apresentados, este estudo aponta a presença do fenômeno da empatia primitiva, a mímica motora, durante a execução musical dos grupos corais estudados. Os cantores observam os movimentos do regente e compreendem esses movimentos através da representação cortical de suas áreas motoras semelhantes. Uma vez que entram em funcionamento, essas áreas motoras ficam prontas para a execução desses movimentos. O processo continua ou com o cantor repetindo o movimento observado no regente, de uma forma que na filmagem parece ser automática, não cognitiva, e derivada para as partes motoras do cantor que são mais ativas, ou com o cantor permanecendo impassível.

Os movimentos dos cantores observados nesta pesquisa são movimentos paralelos à ação musical, que ajudam e facilitam a execução, mas não são essenciais a ela. A visualização de episódios nos quais os cantores repetem um movimento do regente que não é necessário à música só reforça a conclusão de que os cantores, durante a execução musical, ficam muito susceptíveis aos movimentos que observam no regente. Diante deste contexto, imagina-se que a empatia com movimentos essenciais ao canto deve ser mais freqüente e atingir um número maior de cantores, mas esta hipótese deve ser objeto de novos estudos.

Os cantores, nos episódios de empatia, parecem momentaneamente despersonalizados, absorvidos no campo de desejos e intenções do regente.

Observando a mímica motora, têm-se a impressão de que o fator que realmente impulsiona a empatia é a atenção. Desde o começo do ensaio a familiaridade, a similaridade e a interdependência entre o cantor e o regente estão agindo, criando um campo favorável à empatia. Mas a atenção parece fornecer a fagulha que liga o cantor rápida e profundamente ao regente.

Apesar da observação da mímica motora gerar uma sensação de fusão entre o cantor e o regente, a individualidade daquele persiste, entretanto, pois cada cantor apresenta empatia, preferencialmente, aos movimentos que também faz espontaneamente no ensaio, o que se configura como uma seleção pessoal.

A empatia dos cantores com o regente nos episódios identificados na filmagem se caracteriza por ser um fenômeno dinâmico e fugaz. O início da empatia ocorre subitamente, de forma rápida, e assim também se encerra. Após o encontro empático, os cantores parecem retomar rapidamente sua individualidade. Em alguns episódios observou-se uma sequência de ações de mímica motora [18 – 5.33B].

Na corrente da Psicologia de Rogers, a consulta do paciente tem sido campo para o estudo da empatia. Nela, o psicólogo treina para conseguir empatia com o seu cliente, para compreendê-lo ‘de dentro’, de forma a ajudá-lo. O psicólogo, profissional possuidor das informações que possibilitam entender o paciente, é que deve ter empatia com o paciente e esse processo é consciente e intencional. Na aula de canto, é o professor de canto que tem empatia com o aluno para entender os processos corporais em curso, de modo a fazer o diagnóstico e a prescrição pedagógica adequada, de forma intencional ou espontaneamente. Nestes dois casos, pode ou não haver o paralelismo de ações da parte de quem tem empatia.

No contexto do ensaio coral, são os cantores que têm empatia com o regente. Ao fazer isso, ajudam o regente a construir a música que paira em sua mente. O regente, através de seus movimentos, revela seu mundo interno, e o cantor o compreende porque reproduz seus movimentos em seu cérebro; ao compreender suas intenções, cumpre a tarefa necessária com maior eficiência. Os

cantores, em geral, têm menos experiência musical que o regente, e a empatia com o regente parece funcionar como uma ferramenta que os faz compreender com maior rapidez o que fazer e como fazer a tarefa.

O cantor tem empatia com o regente de forma não-intencional, e parece não ter consciência do processo. Ele canta, treina exaustivamente para vencer os problemas técnicos de cada música e ensaia com atenção para apreender os detalhes de estilo, fraseado e dinâmica. Mas todo esse processo é sujeito à interpretação pessoal por parte do cantor, e não garante que sua execução seja semelhante a dos outros cantores. O que garante a unidade de execução do grupo é a presença e a atuação do regente.

Se o regente mostra uma postura impecável, os cantores tenderão a melhorar sua postura. Se o regente exhibe movimentos com a cabeça, os cantores se sentem livres para mexer a cabeça. Se o regente inclina o corpo, os cantores podem fazer o mesmo movimento naquele momento. Se o regente é exímio em suas expressões faciais, o grupo se sente inspirado a se expressar da mesma forma. Se o regente eleva as sobrancelhas, os cantores sentem-se propensos a fazer o mesmo movimento. O regente imprime sua marca característica de mobilidade corporal e facial sobre o grupo coral e cria a individualidade do grupo nesse quesito. É de se pensar que a qualidade da voz exibida pelo regente em suas demonstrações também tenha grande influência sobre a produção vocal dos cantores.

Os movimentos característicos do regente vão atuar como um filtro para o grupo em relação aos movimentos dos cantores. Deixam passar alguns movimentos, inibem outros. Cada cantor desenvolve com esse modelo um diálogo motor pessoal. As características próprias de movimentação do cantor vão interagir com as características motoras do regente e as intersecções delimitarão os movimentos para os quais haverá maior probabilidade que os cantores tenham empatia.

As peculiaridades de cada cantor são filtradas pelas características do regente a cada momento, e da somatória do processo nasce, ancorada no

regente, a identidade de um grupo coral no que diz respeito ao aspecto visual de sua movimentação. O cantor chega ao ensaio e rapidamente se adapta ao clima físico, mental e emocional suscitado pelo regente naquele dia. A empatia está diretamente ligada ao processo. Pode-se imaginar que o filtro de movimentação do regente acaba fixando no grupo coral os cantores que possuem mais afinidade de movimento com o regente, pois serão os cantores que vão se sentir mais à vontade, mais livres durante o ensaio. Cantores que possuem uma movimentação muito diferente da do regente podem se sentir tolhidos, e depois de um tempo podem se sentir sem motivação para ir aos ensaios. Esse processo acaba criando um grupo coral que ‘espelha’ de forma ainda mais cristalina o próprio regente, uma hipótese que se refere apenas aos grupos constituídos livremente.

6 CONCLUSÃO

6.1 Considerações Finais

Esta pesquisa teve vários méritos: apontou a presença da mímica motora ou empatia primitiva, no ambiente da execução coral dos grupos participantes da filmagem; instituiu a filmagem paralela do regente e cantores como instrumento válido e eficaz na observação do comportamento não-verbal do regente e dos cantores, de forma que a empatia e outros fenômenos correlatos possam ser analisados; e criou o IORCEM, um instrumento flexível que permite verificar, em filmagens paralelas do regente e dos cantores, os comportamentos que sejam pertinentes em dada pesquisa, de forma organizada.

A visualização de episódios de empatia do cantor com movimentos corporais e faciais do regente que não estão diretamente implicados na produção vocal indicou a presença da empatia durante a execução coral dos dois grupos filmados. Raros e fugazes, esses episódios de empatia dos cantores com o regente constituem a fração observável da empatia que acontece no âmbito da execução coral. Há necessidade de replicação deste estudo em maior número de grupos corais para consolidar essa idéia.

A filmagem simultânea de regente e cantores abre a possibilidade de estudo das reações do cantor aos movimentos do regente. O cantor é o destinatário da comunicação do regente, e o estudo sobre como acontece a recepção dessas informações só pode auxiliar o remetente a agir cada vez com maior eficiência. Este instrumento é também adequado para a educação de jovens regentes.

Na pedagogia da regência, grande ênfase é dada na construção de um gestual que reflita com precisão a música que se quer fazer soar. Para isso, o regente iniciante necessita de um trabalho árduo de conscientização de seus próprios movimentos. A filmagem de sua ação lhe possibilita trilhar um atalho, perceber sua atividade como os cantores o farão. Se estas imagens incluem

também a resposta do cantor à sua ação, o regente pode adquirir muito mais rapidamente segurança de que realiza movimentos adequados.

A presença de uma fração observável de empatia dos cantores com o regente só faz aumentar a responsabilidade do regente diante dos cantores. Conscientes do poder de sua comunicação não-verbal, os regentes devem se ocupar de seus mínimos movimentos, pensamentos e emoções durante a execução musical, para que estejam tão congruentes quanto possível com a música em curso, de forma que seus movimentos, ao transmitir esse mundo interno, e produzir a duplicação característica da empatia nos cantores, faça soar, como mágica, até o som que os cantores não supunham ser capazes de produzir.

6.2 Recomendações para Estudos Posteriores

Este estudo teve um caráter introdutório, ao apontar a presença da empatia durante a execução coral. Outros estudos devem replicá-lo para consolidar a presença da mímica motora de cantores com o regente em grupos corais de diferentes características. Ele deve ser complementado com a observação da mímica motora dos cantores com os movimentos da boca do regente. Como obviamente vai haver uma alta taxa de correspondência, um estudo com esse objetivo deve procurar técnicas que permitam não só a observação do movimento, mas sua caracterização.

Muitas perguntas ficam para serem respondidas mais tarde. A postura dos cantores em relação à do regente influencia na resposta empática observável? Cantores de grupos profissionais reagem de forma diferente do que os cantores de grupos amadores? A manifestação de mímica motora é diferente durante a execução em um concerto? Qual a influência do gênero e da idade dos cantores em relação ao regente para desencadear a empatia? Frente a um novo regente, os cantores reagem de forma diferente? A repetição pelos cantores de movimentos observados no regente influencia o som do grupo?

Uma recomendação fica aqui para estudos com filmagens de grupos corais: recomenda-se o uso de filmadoras que possam ser controladas de longe. Esse procedimento minimizaria a influência da presença do pesquisador e do técnico na sala de ensaio favorecendo a captação de imagens mais espontâneas.

REFERÊNCIAS

ADLER, A. **What life should mean to you**. New York: Little Brown, 1931 *apud* BARRET-LENNARD, G. T. The empathy cycle: refinement of a nuclear concept. *Journal of Counseling Psychology*, Arlington, v. 28, n. 2, p. 91-100, 1981.

ALLPORT, G. W. **Pattern and growth in personality**. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1961 *apud* BAVELAS, J. et al. Motor mimicry as primitive empathy. In: EISENBERG, N.; STRAYER, J. **Empathy and its development**. New York: Cambridge University Press, 1987. p. 316-38.

ALLPORT, G. W. **Personality**. New York: Henry Holt, 1937 *apud* BUCHHEIMER, A. The development of ideas about empathy. *Journal of counseling Psychology*, Arlington, v. 10, n. 1, p. 61-70, 1963.

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.

ANDRÉASSON, P.; DIMBERG, U. Emotional empathy and facial feedback. **Journal of Nonverbal Behavior**, New York, v. 32, n. 4, p. 215-24, Dec. 2008.

ATKINSON, N. **Nonverbal communication and choral conducting**. 2002. 128 p. Tese (Mestrado em Música) - University of Queensland, Australia, Queensland, 2002.

AX, A. A. Goals and methods of psychophysiology. **Psychophysiology**, Champaign, v. 1, p. 8-25, 1964 *apud* LEVENSON, R.; RUEF, A. M. Empathy: a physiological substrate. *Journal of Personality and Social Psychology*, Arlington, v. 63, n. 2, p. 234-46, Aug. 1992.

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.

BAVELAS, J. B. et al. I show how you feel: motor mimicry as a communicative act. **Journal of Personality and Social Psychology**, Washington, v. 50, n. 2, p. 322-329, 1986.

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.

BEIGEL, H. G. The influence of body position on mental processes. **Journal of Clinical Psychology**, Brandon, v. 8, p. 193-99, 1952 *apud* MATOS, L. *Corpo e Mente*. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 55.

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.

BIRDWHISTELL, R. L. **Kinesics and context**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1970 *apud* 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.

BUCCINO, G. et al. Action observation activates premotor and parietal areas in a somatotopic manner: an fMRI study. **European Journal of Neuroscience**, Oxford, v. 13, n. 2, p. 400-404, Jan. 2001.

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

BYO, J. L.; LETHCO, L. A. Student musician's eye contact with the conductor: An exploratory investigation. **Contributions to Music Education**, v. 28, p. 21-35, 2001 *apud* DEASE, J. P. The effect of differential feedback on closed-versus open-hand conducting position. 2007. 71 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Florida State University, Florida, 2007.

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.

CARPENTER, R. A. A Descriptive analysis of relationships between verbal behaviors of teacher-conductors and ratings of selected junior and senior high school rehearsals. Update: **The Applications of Research in Music Education**, v. 7, n. 1, p. 37-40, 1988 *apud* GOOLSBY, T. Time use in instrumental ensembles rehearsals. *Journal of Research in Music Education*, Reston, v. 44, p. 286-03, 1996.

COCHIN, S., BARTHELEMY, C., MARTINEAU, J. Eletroencephalographic Activity During Perception of Motion in Childhood. **European Journal of Neuroscience**, Oxford, v. 13, p. 1791-796, 1999 *apud* WILLIAMSON, D. K.; LUTZ, R. S.; DEAL, R.

E. A case for silent vocal abuse. *Journal of Singing*, Jacksonville, FL, v. 61, n. 4, p. 379-85, 2005.

COFER, S. Effects of conducting-gesture instruction on seventh-grade band students' performance response to conducting emblems. **Journal of Research in Music Education**, Reston, v. 46, n. 3, p. 360-73, 1998.

CORRAZE, J. **As comunicações não verbais**. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

CROSBY, A. Moving to o magnum mysterium. **The Choral Journal**, Lawton, v. 48, n. 11, p. 31-41, 2008.

DAVIS, F. **Comunicação não-verbal**. Tradução de Antonio Dimas. São Paulo: Summus, 1979.

DEASE, J. P. **The effect of differential feedback on closed-versus open-hand conducting position**. 2007. 71 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Florida State University, Florida, 2007.

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.

DYMOND, R. F.; HUGHES, A. S.; RAABS, V. L. Measurable changes in empathy with age. **Journal of consulting psychology**, Washington, v. 16, p. 202-06, 1952 *apud* BUCHHEIMER, A. The development of ideas about empathy. *Journal of Counseling Psychology*, Washington, v. 10, n. 1, p. 61-70, 1963.

EHMANN, W. **Choral directing**. Minneapolis: Augsburg Publishing House, 1968.

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 *apud* CORRAZE, J. **As comunicações não verbais**. Rio de Janeiro: Zahar, 1980. p. 75.

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

ERVIN, C. L. **Systematic observation and Evaluation of Conductor Effectiveness**. 1975. Tese (Doutorado) - West Virginia University, Virginia, 1975 *apud* 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.

FAST, J. **Linguagem corporal**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974.

FLICK, U. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2004.

FORD, J. K. Portion of chirogrammatic plate from bulwer's chirologia. **The Choral Journal**, Lawton, v. 42, n. 1, p. 17-23, 2001.

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.

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 *apud* CORRAZE, J. **As comunicações não verbais**. Rio de Janeiro: Zahar, 1980. p. 79.

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.

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.

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.

GALLO, J. A. et al. *El director de coro*. Buenos Aires: Ricordi, 1979.

GARDNER, H. **Frames of mind**: the theory of multiple intelligences. New York: Basic Books, 1983 *apud* ATKINSON, N. Nonverbal communication and choral conducting. Tese (Mestrado em Música) - University of Queensland, Australia, 2002. 128 p.

GARRETSON, R. L. **Conducting choral music**, 4. ed. Boston: Allyn and Bacon, 1975.

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

GORDON, L. **Choral director's rehearsal and performance guide**. New York: Parker Publishing Company, 1989.

GREEN, Elizabeth. **The Modern conductor**. New Jersey: Prentice-Hall, 1981.

GRÈZES, J. et al. Activations related to mirror and canonic neurons in the human brain. **Neuroimage**, Orlando, v. 18, p. 928-37, 2003.

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.

GRIMLAND, F. Characteristics of Teacher-Directed Modeling in High School Choral Rehearsals. **Update: Applications of Research in Music Education**, v. 24, n.1, p. 5-14, 2005.

HARPER, R. G.; WIENS, A. N.; MATARAZZO, J. D. **Nonverbal Communication: The State of the Art**. New York: John Wiley & Sons, 1978 *apud* 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, Michigan, 1983.

HEWES, G. W. The Anthropology of Posture. **Scientific American**, New York, v. 196, p. 122-32, 1957 *apud* DAVIS, F. Comunicação não-verbal. Tradução de Antonio Dimas. São Paulo: Summus, 1979. p. 104.

HOFFMANN, M. L. **Empathy and moral development: Implications for caring and justice**. Cambridge University Press, 2000 *apud* Preston S.; de Waal F. B. M. Empathy: its ultimate and proximate bases. **Behavioral and Brain Sciences**, v. 25, 1-72, 2002.

HURLEY, S.; CHATER, N. (Ed.). **Perspectives on imitation: from cognitive neuroscience to social science**. Cambridge: MIT Press, 2002. Disponível em: <http://www.sscnet.ucla.edu/CBD/bios/royaumont.pdf>> Acesso em 20/11/2007.

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.

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.

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

KANDEL, E. R.; Schwartz J. H.; Jessell, T. M. **Fundamentos da neurociência e do comportamento**. Tradução Charles Alfred Esbérard; Mira de Casrilevitz Engelhardt. Rio de Janeiro: Prentice-Hall do Brasil, 1997.

KENDON, A. **Nonverbal communication, interaction and gesture**. The Hague, Mouton, 1981 *apud* RECTOR, M.; TRINTA, A. A Comunicação Humana. In:

RECTOR, M.; TRINTA, A. Comunicação não-verbal: a gestualidade brasileira. Petrópolis: Vozes; 1975. p. 26-36.

KAPLAN, H. B.; BLOOM S. W. The use of sociological and social-psychological concepts in physiological research: A review of selected experimental studies. **Journal of Nervous and Mental Disease**, Baltimore, v. 131, p. 128-34, 1960 *apud* LEVENSON, R.; RUEF, A. M. Empathy: a physiological substrate. *Journal of Personality and Social Psychology*, Washington, v. 63, n. 2, p. 234-46, Aug. 1992.

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

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 *apud* ATKINSON, N. Nonverbal Communication and Choral Conducting. Tese (Mestrado em Música) - University of Queensland, Queensland, 2002. 128 p.

KURTZ, R.; PRESTERA, H. **O Corpo revela**. Tradução Maria Aparecida Barros Libanio. São Paulo: Summus, 1989.

LABAN, R. **O Domínio do movimento**. Tradução Anna Maria Barros de Becchi; Maria Silvia Mourão Neto. 3. ed. São Paulo: Summus, 1978.

LESSING, G. E. **Hamburgische Dramaturgie**. [Ed. by Otto Mann] Stuttgart: A. Kroner, 1963 *apud* KONTTINEN, A. Conducting gestures institutional and educational construction of conductorship in Finland, 1973–1993. 2008. 270 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Helsinki, Helsinki, 2008.

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

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* 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.

MACDONALD, A. I feel your pain (and joy). **Brain Work - The neuroscience newsletter**, Washington, v. 13, n. 4, p. 1-3, 2003.

MACDOUGALL, W. **An introduction to social psychology**. Methuen & Co, 1908/1923 *apud* PRESTON S.; de WAAL F. B. M. Empathy: its ultimate and proximate bases. *Behavioral and Brain Sciences*, Cambridge, v. 25, n. 1, p. 1-72, Dec. 2002.

MACINNIS, S. **The nature of the empathy process**. Unpublished honours thesis, Department of Psychology, University of Victoria, 1979 *apud* BAVELAS, J. et al. Motor mimicry as primitive empathy. In: EISENBERG, N.; STRAYER, J. Empathy and its development. New York: Cambridge University Press, 1987. p. 316-38.

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.

MATOS, L. **Corpo e mente**. Petrópolis: Vozes, 1994.

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.

MELTZOFF, A. N.; DECETY, J. What imitation tells us about social cognition: a rapprochement between developmental psychology and cognitive neuroscience. *Philosophical transactions-Royal Society of London. Biological sciences*, [s.l.], v. 358, n. 1431, p. 491-00, 2003 *apud* MACDONALD, A. I feel your pain (and joy). **Brain Work - The neuroscience newsletter**, Washington, v. 13, n. 4, p. 1-3, 2003.

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

MUNIZ, J. N. V. **A comunicação gestual na regência de orquestra**. São Paulo: Annablume, 2003.

NAVA, A. S. Empatia e grupo análise – uma proposta integradora. **Revista da Spagesp**, Ribeirão Preto, v. 6, n. 2, p. 1-18, 2005.

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, 2007.

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

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.

RECTOR, M.; TRINTA, A. **Comunicação não-verbal**: a gestualidade brasileira. Petrópolis: Vozes, 1975.

RISKIND, J. H.; GOTAY, C. C. Physical posture: could it have regulatory or feedback effects on motivation and emotion? **Motivation and Emotion**, New York, v. 6, n. 3, p. 273-98, 1982 *apud* ATKINSON, N. Nonverbal Communication and Choral Conducting. 2002. 128 f. Dissertação (Mestrado em Música) - University of Queensland, Queensland, 2002.

ROGERS, C. R. The necessary and sufficient conditions of therapeutic personality change. **Journal of Consulting Psychology**, Washington, v. 21, p. 95-103, 1957 *apud* SERRA, S. M. A. Empatia: um estudo da Comunicação não-verbal Terapeuta Cliente. 1990. 460 f. Tese (Doutorado em Ciências) - Instituto de Psicologia, USP, 1990.

_____. **A theory of therapy**. Personality and personal relationships as developed in the client-centered framework. In: KOCH, S. (Ed.). Psychology: study of a science. New York: Mac Grow-Hill, 1959, v. 3, p. 184-256 *apud* SERRA, S. M. A. Empatia: um estudo da comunicação não-verbal terapeuta cliente. 1990. 460 f. Tese (Doutorado em Ciências) - Instituto de Psicologia, USP, 1990.

RUDOLF, M. **The grammar of conducting**. New York: Schirmer, 1969.

SADLER, J. E. **J. A. Comenius and the concept of universal education**. New York: Barnes and Nobel, 1966 *apud* GRIMLAND, F. Characteristics of Teacher Directed Modeling evidenced in the practices of three experienced High School choral Directors. 2001. 310 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - University of North Texas, Texas, 2001.

SANG, R. C. **Modified path analysis of a skills-base instructional effectiveness model for beginning teachers in instrumental music education**. Unpublished doctoral dissertation. The University of Michigan, 1982 *apud* GRIMLAND, F. Characteristics of teacher directed modeling evidenced in the practices of three experienced high school choral directors. 2001. 310 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - University of North Texas, Texas, 2001.

SCHEFLEN, A. E. **The Stream and Structure of Communicational Behavior**. London: Indiana University Press, ca. 1960 *apud* DAVIS, F. Comunicação não-verbal. Tradução de Antonio Dimas. São Paulo: Summus, 1979. p. 101.

SERRA, S. M. A. **Empatia**: um estudo da comunicação não-verbal terapeuta cliente. 1990. 460 f. Tese (Doutorado em Ciências) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 1990.

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.

SOUSA, G. **Musical conducting emblems: an investigation of the use of specific conducting gestures and their interpretation by instrumental performers**. 1988. Dissertação (Doutorado) - Ohio State University, Ohio, 1988 *apud* COFER, S. Effects of conducting-gesture instruction on seventh-grade band students' performance response to conducting emblems. *Journal of Research in Music Education*, Reston, v. 46, n. 3, p. 360-73, 1998.

STEIN, E. **On the problem of empathy** (W. Stein, Trans.). The Hague, the Netherlands: Martinus Nijhoff, (original de 1912) *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, 2007.

STRUNCK Jr, O. Empathy: a review of theory and research. **Psychological Newsletter**, [s.l.], v. 9, p. 47-57, 1957 *apud* BAVELAS, J. et al. Motor mimicry as primitive empathy. In: EISENBERG, N.; STRAYER, J. *Empathy and its development*. New York: Cambridge University Press, 1987. p. 316-38.

TITCHENER, E. **Elementary psychology of the thought processes**. New York: Macmillan, 1909 *apud* WISPÉ, L. The distinction between sympathy and empathy: to call forth a concept, a word is needed. *Journal of Personality and Social Psychology*, Arlington, v. 50, n. 2, p. 314-21, 1986.

THURMAN, V. L. **A Frequency and Time Description of Selected Rehearsal Behaviors Used by Five Choral Conductors**. 1977. Tese (Doutorado) - University of Illinois, Illinois, 1977 *apud* 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.

WALLON, H. **Les origines du caractère chez l'enfant**. [s.l.]: PUF, 1954 *apud* CORRAZE, J. As comunicações não verbais. Rio de Janeiro: Zahar, 1980. p. 93.

WATKINS, R. E. **A descriptive study of high school choral directors' use of modeling, metaphorical language and musical/technical language related to student attentiveness**. 1986. Tese (Doutorado) - University of Texas at Austin, 1986 *apud* GRIMLAND, F. Characteristics of Teacher Directed Modeling evidenced in the practices of three experienced High School choral Directors. 2001. 310 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - University of North Texas, Texas, 2001.

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.

WIS, R. M. Physical metaphor in the choral rehearsal: a gesture based approach to developing vocal skill and musical understanding. **The Choral Journal**, Lawton, v. 40, n. 3, p. 25-33, Oct. 1999 *apud* ATKINSON, N. Nonverbal communication and choral conducting. 2002. 128 p. Tese (Mestrado em Música) - University of Queensland, Queensland, 2002.

WITT, A. C. Use of class time and student attentiveness in secondary instrumental music rehearsals. **Journal of Research in Music Education**, Reston, v. 34, p. 34-42, 1986 *apud* GOOLSBY, T. Time use in instrumental ensembles rehearsals. **Journal of Research in Music Education**, Reston, v. 44, p. 286-03, 1996.

WISPÉ, L. The distinction between sympathy and empathy: to call forth a concept, a word is needed. **Journal of Personality and Social Psychology**, Washington, v. 50, n. 2, p. 314-21, 1986.

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.

YARBROUGH, C.; MADSEN, K. The Evaluation of teaching in choral rehearsal. **Journal of Research in Music Education**, Virginia, v. 46, n. 4, p. 469-81, 1998.

YARBROUGH, C., PRICE, H. E. Prediction of performer attentiveness based on rehearsal activity and teacher behavior. **Journal of Research in Music Education**, Reston, v. 29, p. 209-17, 1981 *apud* DEASE, J. P. The effect of differential feedback on closed-versus open-hand conducting position. 2007. 71 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Florida State University, Florida, 2007.

ZANDER, O. **Regência coral**. Porto Alegre: Movimentos, 1979.

APÊNDICES

APÊNDICE I – O Instrumento de Observação de Regentes Musicais de W. Berz.

William L. Berz (1983) em sua tese de doutorado desenvolveu um instrumento de observação para a classificação de técnicas de comunicação não-verbais (CNV) empregadas por regentes de grupos musicais, o MCOI (Music Conductor Observation Instrument). Berz desenvolveu o MCOI a partir da observação da filmagem de quinze regentes. O autor anotou a CNV dos regentes e depois de muita revisão, agrupou os comportamentos de acordo com a similaridade. Também levou em conta dados da literatura e de instrumentos já existentes.

O MCOI foi testado com estudantes de pós-graduação e foi considerado um meio eficaz de classificar o comportamento não verbal dos regentes. Para aplicar o MCOI é necessário treinar e estudar o manual para entender as categorias e subcategorias que devem ser observadas.

As categorias consideradas pelo autor foram: olhar, expressão facial, postura (incluindo movimentos corporais), proxêmica (uso de espaço), movimento da mão direita, movimento da mão esquerda e vocalização (função comunicativa da voz, separada do significado verbal) (BERZ, p. 158). Cada categoria se subdivide em subcategorias, que descrevem as variantes mais comuns observadas por Berz no comportamento dos regentes.

Para entender o procedimento, pode-se ter em conta a categoria Olhar. No manual para aprender a usar o MCOI, Berz descreve cada comportamento observado:

Olhar: Esta categoria lida com a direção e a intenção do olhar do regente. Os olhos são de fundamental importância para o observador; a direção geral da face e cabeça é um indicador secundário.

1.

Olha o grupo inteiro ou uma parte grande. O regente olha o grupo inteiro ou

grande parte do grupo. Este tipo de olhar é empregado normalmente quando o regente está se dirigindo ao grupo inteiro. Isto inclui um olhar neutro quando ele está regendo, geralmente olhando para frente.

2.

Olha um indivíduo ou um naipe. O regente está olhando para um cantor ou um naipe. Isto deve incluir uma dica com os olhos, olhando para um cantor ou naipe enquanto o regente se dirige a eles verbalmente. Este comportamento deve ser claro, o olhar deve ser claro na direção de um cantor ou naipe, ou então deve ser considerado parte da subcategoria 1.

3.

Esquadrinhar. O regente está usando um olhar que se move sobre todo o grupo em um movimento de varredura. Deve haver movimento, que é o fator principal para caracterizar o olhar como pertencente a esta subcategoria. É um olhar sobre o grupo inteiro, mas com movimento. Há uma mudança de uma parte do grupo para outra.

4.

Olhar agressivo. O regente olha um cantor, um naipe ou o grupo inteiro de modo desaprovativo.

5.

Música. O regente olha a música. A cabeça e os olhos são os indicadores primários deste comportamento. Se o regente está olhando para baixo 3 não há partitura no local, classifique como a subcategoria 6. Se ele olha para baixo na direção da partitura, classifique como 5. Se o regente olha para baixo, não presume que ele está olhando a partitura, tente determinar para onde ele está realmente olhando.

6.

Não funcional. O olhar do regente está dirigido para longe do grupo. Exemplos deste tipo de comportamento incluem: olhando para uma pessoa

que chega ao ensaio; olhando para o relógio; para um livro; etc.. Olhar para o espaço sem razão aparente deveria ser classificado sob esta subcategoria. Qualquer olhar dirigido para longe do grupo, com exceção do olhar dirigido à partitura, deveria entrar nesta subcategoria. (BERZ, 1983, p. 159)

O manual prepara o estudioso para o que vai observar no comportamento do regente. Para documentar a observação, Berz criou um procedimento que fragmenta a filmagem e facilita a atenção do observador. A filmagem é dividida em trechos de 10 segundos cada. A cada 10 segundos a filmagem é interrompida e um intervalo de 2 segundos permite que o pesquisador escreva o que viu. Em cada observação de 10 segundos o pesquisador só analisa uma das categorias – o olhar, por exemplo - e anota somente um comportamento dentre as subcategorias de olhar, por exemplo, aquela mais proeminente ou mais próxima do final dos 10 segundos. A anotação foi feita usando um formulário próprio, conforme o modelo a seguir, na língua original:

MUSIC CONDUCTOR OBSERVATION FORM CODING FORM

Observation Information _____

CATEGORY 1: GAZE

1. Entire Ensemble or Large Section
2. Individual or Small Section
3. Scanning
4. Aggressive Stare
5. Music
6. Noncommunicative / Nonfunctional

N	P	N	P	N	P	N	P	N	P	N	P
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

N = no performance

P= Performance

(Berz, 1983, p. 150)

O pesquisador deve marcar a cada trecho de 10 segundos um dos espaços vagos, com o número que corresponde ao que observou. Se o comportamento se refere a algo que acontece durante a execução musical, o número vai abaixo da letra P, se acontece entre os intervalos de execução musical, escreve o número da subcategoria observado naquele momento no espaço abaixo da letra N. Cada comportamento observado permanece isolado da informação de outros comportamentos.

APÊNDICE 2 – Registro da Análise dos Ensaios

Para facilitar a consulta ao registro da análise dos ensaios, o Instrumento de observação do regente e dos cantores durante a Execução Musical - IORCEM é reproduzido aqui.

4. Postura e movimento corporal		
	Regente	Cantor
1.1	Em pé, corpo ereto	Em pé, corpo ereto
1.2	Sentado, corpo ereto	Sentado, corpo ereto
1.3	Inclina-se à frente ou à trás	Inclina-se à frente ou à trás
1.4	Acompanha o grupo com um instrumento musical	Acompanha o grupo com um instrumento musical
1.5	Balança o corpo no ritmo da música	Balança o corpo no ritmo da música
1.6	Bate palmas, estala dedos, bate o pé no ritmo da música	Bate palmas, estala dedos, bate o pé no ritmo da música
1.7	Outros movimentos	Outros movimentos
1.8	Postura não ereta	Postura não ereta
1.9	Regente sai do lugar de regência	Cantor não canta este trecho
1.10	Imagem sem nitidez ou ausente	Imagem sem nitidez ou ausente
5. Contato Visual		
2.1	Olha o grupo como um todo	Olha o regente
2.2	Olha um cantor ou um naipe	Olha outro cantor
2.3	Olha na direção da filmadora	Olha na direção da filmadora
2.4	Olha em redor na sala	Olha em redor na sala
2.5	Olhar não funcional	Olhar não funcional
2.6	Olha a partitura	Olha a partitura
6. Movimentos e Expressões Faciais		
3.1	Face neutra	Face neutra
3.2	Face expressiva	Face expressiva
3.3	Eleva as sobrancelhas	Eleva as sobrancelhas
3.4	Franze as sobrancelhas	Franze as sobrancelhas
3.5	Fecha os olhos	Fecha os olhos
3.6	Expressão de Desaprovação	Expressão de desaprovação
3.7	Expressão de Aprovação	Expressão de aprovação
3.8	Sorri	Sorri
3.9	Canta junto	-
3.10	Molda vogais com a boca	-
3.11	Articula as palavras	-

Quadro 1 - IORCEM - Instrumento de observação do regente e dos cantores durante a Execução Musical.

Cada um dos 149 segmentos de filmagem foi considerado uma unidade de observação. Os resultados estão dispostos de forma a se visualizar o que acontece com o regente e com os dois cantores nos três canais de imagem simultâneos.

1. Na primeira linha:

a) A primeira coluna à esquerda contém o registro do número do ensaio, seguido do número do segmento de filmagem, separados por um ponto. Por exemplo, o número 4.2 significa o ensaio número quatro, excerto número 2. Na mesma célula e abaixo aparecem dois dados: o tempo do início deste segmento na filmagem, seguido de sua duração.

b) As três colunas da direita contêm as informações que servem para identificar as imagens. Da esquerda para a direita elas indicam respectivamente a imagem superior da edição, o regente e a imagem inferior da edição. Quando mais de um cantor aparece ao mesmo tempo em uma imagem, foi feita a descrição do cantor escolhido, de acordo com seu posicionamento. Quando a filmagem muda para um novo cantor, uma nova célula foi inserida na coluna correspondente, e o tempo em que o novo cantor aparece foi especificado. Se necessário, uma nova descrição foi realizada.

2. Na segunda linha:

a) Nas três colunas à direita são registrados os Códigos do IORCEM que traduzem o comportamento não verbal do regente e dos dois cantores, nas respectivas colunas.

3. Na terceira linha:

a) Descrição e localização de códigos específicos do IORCEM. Quando o item 1.7 foi registrado, ele foi descrito abaixo da coluna que corresponde à imagem onde ele foi observado. A localização temporal de algumas subcategorias com capacidade de gerar comunicação empática (1.7, 3.3, 3.4, 3.5, 3.6, 3.7 e 3.8) foi registrada na coluna correspondente à imagem onde elas foram observadas.

Número do trecho Início do trecho na gravação / tempo de duração	Imagem Superior	Regente	Imagem Inferior
2.1 0s / 2min 36s	Cantora do meio em 1min 28s, primeira fila	Regente	Segunda cantora da esquerda para a direita, segunda fila
Itens observados	1.1 1.5 1.7 2.1 2.3 3.2 3.8	1.1 1.3 1.7 2.1 2.6 3.3 3.9.3.11	1.1 1.5 2.1 2.3 3.1
Descrição / Localização	1.7 – 1min 38s, levanta o ombro 3.8 – 2min 39s	1.7 – 44s, eleva os ombros, anterioriza a cabeça; 1min 29s, eleva os ombros; 1min 38s, eleva os ombros; 2min 30s, eleva os ombros 3.3 – 7s, 13s, 49s, 1min 24s, 1min 48s, 2min 7s, 2min 17s, 2min 26s	
2.2 2min 37s / 6s	1.10	Regente	Cantora à direita
Itens observados	1.10	1.1 2.6 3.1	1.1 2.1 3.1
Descrição / Localização			
2.3 2min 48s / 1min 3s	Segunda cantora da esquerda para a direita, segunda fila	Regente	Cantora à direita, segunda fila
Itens observados	1.1 1.5 1.7 2.1 2.2 3.2	1.1 1.3 1.7 2.1 2.6 3.3 3.10 3.11	1.1 1.5 2.1 2.6 3.2
Descrição / Localização	1.7 – 3min 42s, inclina-se à frente	1.7 – 2min 51s, eleva os ombros; 3min 2s, eleva os ombros; 3min 24s, eleva os ombros, 3min 42s, inclina- se à frente 3.3 – 2min 52s,	

		3min 19s, 3min 24s, 3min 44s	
2.4 3min 52s / 16s	Terceira cantora da esquerda para a direita, segunda fila	Regente	Terceira cantora da esquerda para a direita, segunda fila
Itens observados	1.1 1.5 2.1 3.2	1.1 1.7 2.1 3.2 3.3 3.11	1.1 2.1 2.6 3.1
Descrição / Localização		1.7 – 3min 55s, eleva os ombros 3.3 – 3min 55s	
2.5 4min 6s / 14s	Cantora à direita, primeira fila	Regente	Cantora à esquerda, segunda fila
Itens observados	1.1 2.1 2.6 3.1	1.1 1.7 2.1 2.6 3.2 3.11	1.1 2.1 3.2
Descrição / Localização		1.7 – 4min 10s, eleva os ombros	
2.6 4min 20s / 13s	Cantora no meio, primeira fila	Regente	Cantora à esquerda, primeira fila
Itens observados	1.1 1.5 2.1 3.2	1.1 2.1 2.6 3.3	1.1 2.1 2.6 3.1
Descrição / Localização		3.3 – 4min 25s	
2.7 4min 34s / 58s	Cantora do meio, primeira fila	Regente	Cantora do meio, primeira fila
Itens observados	1.1 1.3 1.5 1.7 2.1 2.2 2.3 3.2	1.1 1.3 1.7 2.1 2.6 2.3 3.3 3.10 3.11	1.1 2.1 3.1
Descrição / Localização	1.7 - 4min 51s, levanta os ombros; 5min 22s, coloca a mão no óculos	1.7 – 4min 50s, eleva os ombros, anterioriza a cabeça 3.3 – 4min 40s, 4min 52s, 5min	
2.8 5min 31s / 18s	Cantora à direita, primeira fila	Regente	Cantora à esquerda, primeira fila
Itens observados	1.1 2.1 2.6	1.1 2.6	1.1 2.1

	3.1	3.1 3.11	3.1
Descrição / Localização			
2.9 5min 48s / 22s	Cantora do meio, segunda fila	Regente	Terceira cantora da esquerda para direita, segunda fila
Itens observados	1.1 2.1 2.6 3.2	1.1 1.3 1.7 2.1 2.6 3.3 3.11	1.1 1.7 2.1 3.2
Descrição / Localização		1.7 - 5min 53s, inclina o pescoço e cabeça à frente enquanto segura os dedos indicador e polegar em forma de U 3.3 – 5min 54s	1.7 – 5min 54s, inclina o pescoço e a cabeça à frente
2.10 6min 10s / 6s	Cantora à esquerda, primeira fila	Regente	Cantora do meio, primeira fila
Itens observados	1.1 2.1 3.1	1.1 2.1 2.6 3.3	1.1 2.5 3.1
Descrição / Localização		3.3 – 6min 13s	
2.11 6min 17s / 41s	Cantora à direita, primeira fila	Regente	Terceira cantora da esquerda para direita, segunda fila
Itens observados	1.1 2.1 2.6 3.1	1.1 1.7 2.1 2.6 3.3 3.8 3.11	1.1 1.5 1.7 2.1 3.2
Descrição / Localização		1.7 – 6min 21s, eleva os ombros e anterioriza a cabeça 3.3 – 6min 21s, 6min 29s, 6min 41s, 6min 47s, 6min 57s 3.8 – 6min 25s	1.7 – 6min 26s, acompanha os gestos do regente com o braço e movimenta o pescoço à frente
2.12 6min 59s / 48s	Cantora do meio, Primeira fila	Regente	Cantora à direita, segunda fila

Itens observados	1.1 2.1 2.2 2.4 3.1	1.1 1.3 1.7 2.1 2.6 3.3 3.8 3.11	1.1 1.5 1.7 2.1 3.2
Descrição / Localização		1.7 – 7min 23s, coloca os dedos da mão esquerda em concha na frente da boca; 7min 37s, encolhe o corpo, inclina a cabeça, eleva os ombros 3.3 – 7min 1s, 7min 42s 3.8 – 7min 8s	1.7 – 7min 38s, movimentação os ombros, inclina a cabeça e o corpo com a música
2.13 7min 45s /2min 49s	Cantora à direita, segunda fila	Regente	Cantora à direita, segunda fila
Itens observados	1.1 1.5 1.7 2.1 2.6 3.2	1.1 1.3 1.5 1.7 2.1 2.4 2.6 3.3 3.11	1.1 1.5 1.7 2.1 2.3 3.2
Descrição / Localização	1.7 – 9min 19s, anterioriza o pescoço	1.7 – 7min 51s, eleva os ombros e anterioriza a cabeça; 8min 28s, eleva os ombros; 8min 38s, eleva os ombros e anterioriza a cabeça; 9min 9s e 9 min 18s, encolhe o corpo, eleva os ombros e anterioriza a cabeça; 9min 15s, coloca os dedos da mão esquerda em concha na frente da boca; 9min 26s, dobra o tronco, eleva os ombros e anterioriza a cabeça; 9min 54s,	1.7 – 9min 10s, movimentação o pescoço e a cabeça à frente

		eleva os ombros e anterioriza a cabeça; 9min 58s, dedos indicadores e polegar esquerdo em forma de U 3.3 – 7min 47s, 7min 51s, 7min 59s, 8min 23s, 8min 33s, 9min 9s, 9min 15s, 9min 23s, 9min 55s	
2.14 10min 35s / 30s	Cantora do meio, segunda fila	Regente	Cantora à direita, primeira fila
Itens observados	1.1 2.1 3.1	1.1 2.1 2.6 3.11	1.1 2.1 2.3 3.1
Descrição / Localização			
2.15 11min 5s / 46s	Cantora à esquerda, segunda fila	Regente	Segunda cantora da esquerda para direita
Itens observados	1.1 2.1 3.1	1.1 2.1 2.6 3.11	1.1 1.7 2.1 2.3 3.2
Descrição / Localização			1.7 – 11min 12s, 11min 15s, 11min 19s e 11min 28s: movimento vertical da cabeça ao respirar
2.16 11min 51s / 1min 50s	Cantor à esquerda, terceira fila	Regente	Segunda cantora da esquerda para direita
Itens observados	1.1 2.1 3.1	1.1 2.1 2.2 2.6 3.3 3.8 3.11	1.1 1.5 1.7 2.1 2.2 2.3 3.2 3.5 3.8
Descrição / Localização		3.3 – 13min 15s 3.8 – 12min 13s	1.7 – 11min 55s, movimento lateral do pescoço; 12min 31s, 12min 39s e 13min 3s, movimento vertical

			do pescoço 3.5 – 11min 54s 3.8 – 12min 11s, 12min 13s
2.17 13min 40s / 25s	Cantora à direita, primeira fila	Regente	Cantora à direita
Itens observados	1.1 2.1 3.1	1.1 1.6 1.7 2.1 2.6 3.1 3.3	1.1 2.1 3.1
Descrição / Localização		1.7 – 13min 45s, eleva os ombros 3.3 – 13min 44s	
2.18 14min 5s / 1min 43s	Cantora à direita, segunda fila	Regente	Segundo cantor da esquerda para direita, segunda fila
Itens observados	1.1 2.1 2.4 2.3 3.2 3.3 3.4	1.1 1.6 1.7 2.1 2.2 2.6 3.3 3.10 3.11	1.1 2.1 2.2 2.4 2.6 3.2 3.3 3.6 3.8
Descrição / Localização	3.3 – 14min 18s 3.4 – 15min 1s	1.7 – 14min 26s, polegar e dedo indicador esquerdo em U 3.3 – 14min 59s, 15min 4s	3.3 – 14min 25s 3.6 – 15min 14s, 15min 38s 3.8 – 15min 16s
2.19 15min 48s / 2min 9s	Cantor à direita, terceira fila	Regente	Cantor à esquerda
Itens observados	1.1 2.1 2.6 3.1 Cantora do meio - 16min 29s 1.1 2.1 3.1	1.1 1.6 1.7 2.1 2.2 2.6 2.3 3.3 3.4 3.9 3.11	1.1 2.1 2.3 3.1 3.4
Descrição / Localização		1.7 – 16min 8s, 16min 14s, 16min 26s, 16min 49s: dedo indicador para cima; 16min 53s e 17min 13s, aponta para o	3.4 – 16min 58s, 17min 7s, 17min 45s

		grupo com o indicador; 17min 23s, polegar e dedo indicador esquerdo em U 3.3 – 15min 58s, 16min 9s, 16min 14s, 16min 20s, 17min 19s, 17min 23s, 17min 29s, 17min 39s, 17min 50s 3.4 – 17min 12s	
2.20 17min 57s / 34s	Cantora à direita	Regente	Cantor à esquerda, segunda fila
Itens observados	1.1 2.1 3.1	1.1 1.7 2.2 2.6 3.3 3.11	1.1 1.7 2.1 2.3 3.2 3.5
Descrição / Localização		1.7 – 18min 15s, eleva os ombros e anterioriza a cabeça 3.3 – 18min 2s, 18min 4s, 18min 12s, 18min 24s	1.7 – 18min 12s, movimenta os braços junto com os gestos do regente; 18min 25s, cruza os braços 3.5 – 18min 5s
2.21 18min 29s / 34s	Cantora à esquerda	Regente	Cantor à direita, segunda fila
Itens observados	1.1 2.1 2.2 3.1	1.1 2.1 2.2 2.6 3.3 3.11	1.1 1.7 2.1 3.1
Descrição / Localização		3.3 – 18min 37s, 18min 44s, 18min 48s, 18min 58s	1.7 – 18min 32s, ajusta a camisa
2.22 19min 4s / 33s	Cantora à esquerda	Regente	Cantor à direita, primeira fila
Itens observados	1.1 2.1 3.1	1.1 2.1 2.2 2.6 3.3 3.11	1.1 2.1 2.4 3.2
Descrição / Localização		3.3 – 19min 18s, 19min 20s, 19min 31s	
2.23	Cantora do meio	Regente	Cantor do meio,

19min 37s / 3min 9s			primeira fila
Itens observados	1.1 1.7 2.1 3.1 3.8	1.1 1.6 1.7 2.1 2.2 2.6 2.3 3.3 3.6 3.8 3.11	1.1 1.7 2.1 2.3 3.1
Descrição / Localização	1.7 – 20min 23s, coça o queixo; 20min 40s, coça o cabelo 3.8 – 22min 35s	1.7 – 19min 52s, eleva os ombros; 20min 43s, dedos da mão esquerda abertos na frente da boca; 20min 47s, aponta o dedo indicador para cima; 21min 2s, aponta o dedo indicador para cima; 20min 53s, aponta o dedo indicador para cima 3.3 – 19min 53s, 21min 20s, 21min 52s, 22min 9s 3.6 – 20min 22s 3.8 – 22min 35s, 22min 41s	1.7 – 20min 3s, vira a cabeça para baixo na direção do chão
2.24 22min 45s / 2min 9s	Cantora à esquerda, primeira fila	Regente	Cantor à esquerda, primeira fila
Itens observados	1.1 1.7 2.1 2.2 2.4 3.2	1.1 1.7 2.1 2.2 2.6 2.3 3.3 3.6 3.11	1.1 2.1 2.2 2.3 3.1
Descrição / Localização	1.7 – 22min 58s, mexe na calça; 23min 9s, mexe nos óculos; 23min 12s, mexe no cabelo; 24min 4s, eleva os ombros; 24min 26s, coloca a mão no óculos	1.7 – 23min 5s, aponta o dedo indicador para cima; 23min 10s, mão em concha para baixo; 23min 19s, mão em concha para baixo; 23min 45s, aponta o dedo indicador para cima; 24min 4s,	

		eleva os ombros 3.3 – 23min 43s, 24min 36s 3.6 – 24min 51s	
2.25 24min 55s / 27s	Cantor do meio, primeira fila - 25min 12s	Regente	Cantor à direita, primeira fila
Itens observados	1.1 1.7 2.1 2.2 3.1	1.1 1.6 2.1 2.6 3.1 3.10	1.1 1.7 2.1 2.2 3.1
Descrição / Localização	1.7 – mão em concha numa das orelhas		1.7 – mão em concha numa das orelhas
2.26 25min 23s / 20s	Cantor à direita, primeira fila	Regente	Cantora à direita, segunda fila
Itens observados	1.1 2.1 2.6 3.1	1.1 1.6 1.9 2.1 2.2 3.1 3.3	1.1 1.7 2.1 3.2
Descrição / Localização		3.3 – 25min 40s	1.7 – 25min 27s, mãos fazem movimento acompanhando a música; 25min 35s a cabeça faz movimento vertical acompanhando o gesto de subdivisão
2.27 25min 42s / 33s	Cantor à direita, segunda fila	Regente	Cantora à direita
Itens observados	1.1 2.1 2.5 3.1	1.1 1.6 2.1 2.6 2.3 3.1 3.3	1.1 1.7 1.8 2.1 3.6
Descrição / Localização		3.3 – 25min 48s	1.7 – 26min 10s, acompanha o gesto de subdivisão com movimento vertical da cabeça 3.6 – 26min
2.28 26min 14s / 30s	Cantor à esquerda, primeira fila	Regente	Cantora à esquerda
Itens observados	1.1 1.7 2.1 2.5	1.1 1.6 2.1 2.6	1.1 2.1 2.4

	3.1	3.1	3.1
Descrição / Localização	1.7 – 26min 17s, rotação de ombros; 26min 41s, mão na face.		
2.29 26min 44s / 29s	Cantor do meio, segunda fila	Regente	Cantora do meio
Itens observados	1.1 2.1 2.2 3.1 3.8	1.1 1.6 2.1 2.6 3.1 3.11	1.1 1.7 2.1 2.5 2.3 3.1 3.5
Descrição/ localização	3.8 – 27min 7s		1.7 – 26min 44s, mão na face 3.5 – 26min 53s
2.30 27min 14s / 17s	Cantor à esquerda	Regente	Segunda cantora da esquerda para direita, segunda fila
Itens observados	1.9	1.1 1.6 2.2 2.6 3.1 3.11	1.2 2.1 2.4 3.1
Descrição / Localização			
2.31 27min 30s / 20s	Cantor à direita	Regente	Cantora à direita, segunda fila
Itens observados	1.1 1.7 2.1 2.4 3.1	1.1 1.6 1.7 2.1 2.6 3.1 3.11	1.2 1.7 2.1 3.2
Descrição / Localização	1.7 – 27min 30s, mãos cruzadas na frente do corpo	1.7 – 27min 47s, aponta o dedo indicador para cima	1.7 – 27min 43s, acompanha o gesto de subdivisão do tempo com movimento vertical da cabeça
2.32 27min 50s / 21s	Cantor à esquerda, primeira fila	Regente	Terceira cantora da esquerda para direita, segunda fila
Itens observados	1.1 2.1 3.1	1.1 1.7 2.1 2.6 3.1	1.2 1.7 2.1 2.5 3.1
Descrição / Localização		1.7 - 20min 2s, eleva os ombros	1.7 – 27min 54s, mão em concha sobre a orelha

2.33 28min 11s / 18s	Cantora direita, segunda fila	Regente	Cantora à direita, segunda fila
Itens observados	1.1 2.1 3.1	1.1 1.6 2.2 2.6 3.1 3.11	1.2 1.7 2.1 3.2
Descrição / Localização			1.7 – 27min 57s, mãos em concha sobre as orelhas
2.34 28min 29s / 2min 55s	Cantora à esquerda	Regente	Cantora à esquerda, segunda fila
Itens observados	1.1 1.3 1.7 2.1 2.2 2.4 3.2 3.4	1.1 1.7 2.1 2.6 3.1 3.2 3.3 3.10 3.11	1.1 1.7 2.1 2.2 2.4 3.2
Descrição / Localização	1.7 – 29min 52s, levanta na ponta dos pés; 30min 6s, levanta ombros; 30min 12s, mão no óculos; 30min 22s, mão no cabelo 3.4 – 31min 11s	1.7 – 30min 3s, mão esquerda em concha para baixo; 31min 11s, eleva os ombros e anterioriza a cabeça 3.3 – 28min 45s, 29min 9s, 30min 51s	1.7 – 30min 43s, mão na face
2.35 31min 23s / 5s	Cantora à direita	Regente	Cantora no meio, segunda fila
Itens observados	1.1 2.1 3.1	1.1 2.2 2.6 3.1	1.1 2.1 3.1
Descrição / Localização			
2.36 31min 29s / 22s	Cantora à esquerda	Regente	Cantora à esquerda, segunda fila
Itens observados	1.1 2.1 3.1	1.1 2.1 2.6 3.2 3.3 3.6 3.11	1.1 2.1 3.2 3.6
Descrição / Localização		3.3 – 31min 40s, 31min 45s 3.6 – 31min 48s	3.6 – 31min 49s
2.37 31min 51s /	Cantora à esquerda	Regente	Cantora à esquerda

3min 9s			
Itens observados	1.1 1.3 1.7 2.1 2.2 2.4 3.2	1.1 1.3 1.6 1.7 2.1 2.2 2.6 3.2 3.3 3.11	1.1 2.1 3.1
Descrição / Localização	1.7 – 32min 8s, mão na testa; 32min 41s, encolhe o pescoço e inclina a cabeça à frente; 32min 52s, inclina a cabeça à frente	1.7 – 32min 40s, encolhe o corpo para baixo e eleva os ombros 3.3 – 31min 51s, 32min 3s, 32min 6s, 32min 16s, 32min 22s, 32min 32s, 32min 40s, 33min 23s, 33min 37s, 33min 40s, 34min 21s, 34min 26s, 34min 45s	

Quadro 2 – Registro da análise do comportamento não verbal de regente e cantores durante o ensaio número dois.

Número do trecho Início do trecho na gravação / tempo de duração	Imagem Superior	Regente	Imagem Inferior
3.1 35min 6s / 32s	Cantora à esquerda, primeira fila	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.1 2.6 3.1	1.1 1.6 1.7 2.6 3.1 3.2 3.3 3.7 3.9	1.2 2.1 2.6 3.1
Descrição / Localização		1. 7 – 35min 27s, inclina o tronco à frente 3.3 – 35min 18s, 35min 24s 3.7 – 35min 32s	
3.2 35min 38s / 31s	Cantora à direita	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.1 2.6 3.1	1.1 1.6 2.2 2.6 3.2 3.3 3.9	1.2 2.1 2.6 3.1
Descrição /		3.3 – 35min 42s,	

Localização		35min 46s, 35min 48s, 35min 54s, 35min 58s	
3.3 36min 8s / 20s	Cantora à esquerda, primeira fila	Regente	Cantora
Itens observados	1.8 2.1 2.6 3.1	1.1 2.1 2.6 3.1 3.3 3.6	1.2 2.1 2.6 3.1
Descrição / Localização		3.3 – 36min 9s, 36min 23s	
3.4 36min 29s / 16s	Cantora à direita	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.1 2.6 3.1	1.1 2.6 3.1 3.7	1.2 2.1 2.6 2.3 3.1
Descrição / Localização		3.7 – 36min 44s	
3.5 36min 45s / 18s	Cantora à esquerda, primeira fila	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 1.7 2.1 3.1	1.1 2.1 2.6 3.2 3.3 3.10 3.11	1.2 2.1 2.3 3.1
Descrição / Localização	1.7 – 37min 1s, mão no rosto	3.3 – 36min 47s	
3.6 37min 3s / 10s	Cantora à direita	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.1 2.6 3.1	1.1 2.1 2.6 3.1 3.3 3.6	1.2 2.1 3.1
Descrição / Localização		3.3 – 37min 10s	
3.7 37min 14s / 19s	Cantora à esquerda, primeira fila	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 1.7 2.1 3.2 3.8	1.1 1.7 2.1 2.6 3.2 3.3	1.2 1.3 1.7 2.1 3.2 3.8
Descrição / Localização	1.7 – 37min 15s, gira o dedo indicador 3.8 – 37min 16s	1.7 – 37min 15s, gira o dedo indicador 3.3 – 37min 18s	1.7- 37min 15s, gira o dedo indicador 3.8 – 37min 16s, 37min 28s, 37min

			31s
3.8 37min 33s / 19s	Cantora à direita, primeira fila	Regente	Cantora
Itens observados	1.1 1.7 2.1 3.1	1.1 2.1 2.6 3.1 3.2 3.3	1.2 1.7 2.1 2.3 3.1
Descrição / Localização	1.7 – 37min 33s, gira o dedo indicador	3.3 – 37min 35s, 37min 44s	1.7 – 37min 33s, gira o dedo indicador
3.9 37min 52s / 22s	Cantora à direita, primeira fila	Regente	Cantora
Itens observados	1.1 1.7 2.1 2.2 3.1	1.1 2.1 2.6 3.7	1.2 1.7 2.1 2.2 2.3 3.1
Descrição / Localização	1.7 – 37min 52s, gira o dedo indicador	3.7 – 37min 56s	1.7 – 37min 52s, gira o dedo indicador
3.10 38min 14s / 41s	Cantora - 38min 25s	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.1 2.6 3.2 3.3 3.4 3.5	1.1 1.6 1.9 2.1 2.6 3.1 3.3	1.2 2.1 2.2 2.6 3.1 3.4
Descrição / Localização	3.3– 38min 34s 3.4– 38min 47s 3.5 – 38min 47s	3.3 – 38min 34s, 38min 48s	3.4 – 38min 46s
3.11 38min 54s / 18s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.1 2.5 3.1 3.3	1.1 1.6 2.6 3.6	1.2 2.1 2.6 3.1
Descrição / Localização	3.3 – contínuo	3.6 – 39min	
3.12 39min 11s / 37s	Cantora	Regente	Cantora ao fundo
Itens observados	1.2 1.7 2.1 2.5 3.3	1.1 1.8 2.1 2.6 3.1 3.3 3.4 3.6	1.2 2.1 3.1
Descrição / Localização	1.7 – 39min 11s, coça o rosto 3.3 – 39min 16s, contínuo	3.3 – 39min 12s, 39min 16s, 39min 38s, 39min 43s 3.4 – 39min 12s 3.6 – 39min 46s	

3.13 39min 49s / 20s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 1.7 2.1 2.6 3.2 3.3	1.1 1.6 2.1 2.6 3.1 3.2 3.3 3.4	1.2 2.1 2.5 3.2
Descrição / Localização	1.7 – 40min 8s, mão no cabelo 3.3 – 40min	3.3 – 39min 59s 3.4 – 40min 9s	
3.14 40min 9s / 9s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 1.7 2.1 2.5 3.1	1.1 1.7 2.1 2.6 3.1 3.3 3.4 3.6	1.2 2.1 3.1 3.3
Descrição / Localização	1.7 – 40min 17s, boceja	1.7 – mão no pescoço 3.3 – 40min 10s 3.4 – 40min 10s 3.6 – 40min 14s	3.3 – 40min 11s
3.15 40min 18s / 7s	Cantor	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.5 2.6 3.1 3.3	1.1 1.6 2.6 3.3 3.4 3.6	1.2 2.1 2.5 3.1
Descrição / Localização	3.3 – 40min 19s	3.3 – 40min 19s 3.6 – 40min 22s	3.3 – 40min 21s
3.16 40min 26s / 30s	Cantora - 40min 48s	Regente	Cantora - 40min 52s
Itens observados	1.8 2.1 3.1	1.1 2.2 2.6 3.1 3.3	1.2 2.1 3.1
Descrição / Localização		3.3 – 40min 27s	
3.17 40min 55s / 30s	Cantora na primeira fila	Regente	Cantora
Itens observados	1.7 1.8 2.1 2.6 3.1 3.2	1.1 1.6 2.1 2.6 3.1 3.3	1.2 1.7 2.1 2.6 3.2 3.3
Descrição / Localização	1.7 – 40min 57s, faz gestos verticais com a mão acompanhando a melodia	1.7 – 41min 5s, eleva os ombros, anterioriza a cabeça 3.3 – 41min 5s, 41min 21s	1.7 – 41min 11s, movimento vertical da cabeça no ritmo da música 3.3 – 41min 24s
3.18	Cantora	Regente	Cantor

41min 26s / 31s			
Itens observados	1.2 2.1 2.5 3.1 3.3	1.1 1.6 1.7 2.1 2.6 3.2 3.3	1.2 2.1 3.1
Descrição / Localização	3.3 – 41min 42s	1.7 – 41min 27s, polegar e indicador da mão esquerda em U 3.3 – 41min 27s, 41min 36s, 41min 39s, 41min 40s, 41min 48s, 41min 54s	
3.19 41min 56s / 1min 31s	Cantora	Regente	Cantora à direita
Itens observados	1.2 2.1 2.6 3.1	1.1 1.7 2.1 2.6 3.2 3.3 3.4 3.8 3.9 3.10 3.11	1.2 2.1 2.3 3.2 3.3 Cantor - 43min 1s 1.1 2.1 2.6 3.1
Descrição / Localização		1.7 – 42min 43s, eleva os ombros; 43min 5s, polegar e dedo indicador esquerdo em U 3.3 – 42min 5s, 42min 16s, 42min 26s, 42min 34s, 42min 41s, 42min 42s, 42min 55s, 43min, 43min 6s, 43min 17s, 42min 22s, 43min 26s	3.3 – 42min 6s, 42min 25s
3.20 43min 28s / 18s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.1 2.1 3.1	1.1 1.7 2.1 2.6 3.2 3.3 3.8	1.9
Descrição / Localização		1.7 – 43min 33s, polegar e dedo indicador esquerdos em U	

		3.3 – 43min 33s, 43min 40s 3.8 – 43min 42s	
3.21 43min 46s / 40s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.1 2.1 2.5 2.6 3.1	1.1 2.1 2.6 3.2 3.3 3.4	1.8 2.1 2.2 2.6 3.2
Descrição / Localização		3.3 – 43min 47s, 43min 56s, 44min 5s, 44min 17s	
3.22 44min 26s / 1min 28s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 1.7 2.1 2.2 2.4 2.5 3.3 3.5	1.1 2.1 2.2 2.4 2.6 3.2 3.3 3.10	1.2 2.1 2.6 3.1 3.5
Descrição / Localização	1.7 – 44min 9s, coça o olho; 45min 14s, tosse com a mão na boca; 45min 24s, movimentação a mão com a música 3.3 – 44min 27s, 44min 36s, 45min 26s, 45min 52s 3.5 – 44min 52s, 45min 40s	3.3 – 44min 26s, 44min 35s, 44min 38s, 44min 45s, 44min 48s, 45min 6s, 45min 25s, 45min 34s, 45min 37s, 45min 42s, 45min 46s	3.5 – 45min 36s
3.23 45min 54s / 14s	Cantora	Regente	1.10
Itens observados	1.2 2.6 3.1	1.1 1.9 2.6 3.2 3.4 3.9	1.10
Descrição / Localização		3.4 – 46min	
3.24 46min 8s / 21s	Cantora	Regente	1.10
Itens observados	1.1 2.1 2.6 3.1	1.1 2.6 3.4 3.9	1.10
Descrição /		3.4 – 46min 9s	

Localização			
3.25 46min 28s / 16s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.1 2.6 3.1	1.1 1.6 2.1 2.6 3.3 3.4	1.2 2.1 2.6 3.1
Descrição / Localização		3.3 – 46min 28s 3.4 – 46min 29s	
3.26 46min 44s / 16s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 1.7 2.1 2.2 2.6 3.2 3.3	1.1 2.1 2.6 3.3 3.4 3.8	1.2 2.1 2.6 3.1 3.3
Descrição / Localização	1.7 – 46min 50s, coloca a mão no cabelo 3.3 – 46min 50s, 46min 53s	3.3 – 46min 57s 3.4 – 46min 44s 3.8 – 46min 58s	3.3 – 46min 52s
3.27 47min / 15s	Cantor	Regente	Cantor
Itens observados	1.2 2.1 2.6 3.4	1.1 2.1 2.6 3.1 3.3 3.9	1.2 2.1 2.4 3.1
Descrição / Localização	3.4 – 47min	3.3 – 47min 5s	
3.28 47min 16s / 30s	Cantor	Regente	Cantor
Itens observados	1.2 1.7 2.1 2.6 3.1	1.1 2.1 2.6 3.2 3.3 3.11	1.2 2.1 2.6 3.2
Descrição / Localização	1.7 – coça o pescoço	3.3 – 47min 22s, 47min 26s, 47min 39s	
3.29 47min 45s / 24s	Cantor	Regente	Cantor
Itens observados	1.2 2.1 2.6 3.1	1.1 2.1 2.6 3.2 3.3 3.4 3.11	1.2 2.1 2.6 3.2 3.3
Descrição / Localização		3.3 – 47min 45s, 48min 2s, 48min 8s 3.4 – 47min 56s	3.3 – 47min 45s, 48min
3.30 48min 11s / 3min 49s	Cantor	Regente	Cantor

Itens observados	1.2 2.1 2.2 2.6 2.3 3.1 3.4	1.1 1.3 1.5 1.6 1.7 2.1 2.2 2.6 3.3 3.4 3.8 3.9 3.10	1.2 1.7 2.1 2.6 2.3 3.8
			Cantor - 49min 26s 1.2 2.1 2.6 3.1
			Cantor - 49min 53s 1.2 1.7 2.1 2.6 3.1
			Cantora - 50min 30s 1.2 1.5 2.1 2.5 2.7 3.3 3.4
Descrição / Localização	3.4 – 51min 29s, 51min 51s	1.5 – 48min 33s, balança os ombros 1.7 – 48min 18s, dobra o corpo e eleva os ombros; 48min 25s, eleva os ombros e anterioriza a cabeça; 3.3 – 48min 12s, 48min 22s, 48min 29s, 48min 46s, 48min 58s, 49min 13s, 49min 21s, 49min 35s, 49min 50s, 50min 27s, 50min 39s, 51min 18s, 51min 26s, 51min 31s, 51min 36s 3.4 – 49min 48s 3.8 – 48min 12s, 51min 58s	1.7 – 48min 42s, coça a testa 3.3 – 50min 39s, 51min 4s, 51min 7s, 51min 12s, 51min 14s, 51min 19s, 51min 37s 3.4 – 51min 26s 3.8 – 48min 14s, 49min 20s

Quadro 3 – Registro da análise do comportamento não verbal de regente e cantores durante o ensaio número três.

Número do trecho Início do trecho na gravação / tempo de duração	Imagem Superior	Regente	Imagem Inferior
4.1 52min 3s / 51s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.1 2.6 3.3	1.1 1.6 2.2 2.6 3.1 3.2 3.3 3.11	1.2 2.1 2.6 3.3
Descrição / Localização	3.3 – 52min13s	3.3 – 52min 7s, 52min 19s, 52min 31s, 52min 41s	3.3 – 52min 8s, 52min 29s
4.2 52min 54s / 31s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.1 2.6 3.2	1.1 1.6 2.1 2.6 3.3 3.11	1.2 1.7 2.1 3.3
Descrição / Localização		3.3 – 52min 57s, 52min 58s, 53min 4s, 53min 13s	1.7 – 53min, coça as costas 3.3 – 52min 56s, 53min 1s, 53min 12s
4.3 53min 25s / 53s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.1 2.2 2.6 3.1	1.1 1.6 1.9 2.1 2.6 3.2 3.3 3.11	1.2 1.7 2.1 2.6 2.3 3.3 3.6
Descrição / Localização		3.3 – 53min 31s, 53min 40s, 53min 42s, 53min 49s, 54min 2s	1.7 – 53min 32s, coloca a mão na face 3.3 – 54min 2s, 54min 13s, 54min 16s 3.6 – 53min 42s
4.4 54min 17s / 48s	Cantora	Regente	Cantor em 54min 42s
Itens observados	1.2 2.1 3.1	1.1 1.3 1.6 2.1 2.6 3.3 3.6 3.11	1.2 1.7 2.1 3.2 3.4
Descrição / Localização		3.3 – 54min 23s, 54min 32s, 54min 38s, 54min 45s,	1.7 – 54min 47s, se mexe na cadeira

		54min 52s, 55min 1s 3.6 – 55min 4s	3.4 – contínuo
4.5 55min 5s / 17s	Cantora	Regente	Cantor
Itens observados	1.2 2.1 3.2 3.3	1.1 2.1 2.6 3.1 3.3 3.11	1.2 2.1 3.3
Descrição / Localização	3.3 – 55min 9s	3.3 – 55min 9s, contínuo	3.3 – 55min 10s, 55min 13s
4.6 55min 21s / 37s	Cantora	Regente	Cantor
Itens observados	1.2 2.1 2.4 2.6 3.2 3.3	1.1 1.6 2.1 2.6 3.3 3.4 3.11	1.2 2.1 2.6 3.1
Descrição / Localização	3.3 – 55min 22s, contínuo, 55min 33s	3.3 – 55min 22s, 55min 30s, 55min 38s, 55min 49s, 55min 54s, 55min 56s 3.4 – 55min 33s, 55min 55s	
4.7 55min 59s / 13s	Cantora	Regente	Cantor
Itens observados	1.9	1.1 1.5 2.2 2.6 3.1	1.2 1.7 2.2 2.1 3.6
Descrição / Localização			1.7 – 56min 2s, se mexe na cadeira 3.6 – 56min 8s
4.8 56min 12s / 12s	Cantora	Regente	Cantor
Itens observados	1.9	1.1 1.6 1.7 2.2 2.6 3.1 3.3	1.2 1.7 2.1 2.2 3.1

Descrição / Localização		1.7 – 56min 22s, dobra o corpo, eleva os ombros e anterioriza a cabeça; 56min 33s, dobra o corpo, eleva os ombros e anterioriza a cabeça 3.3 – 56min 19s	1.7 – 56min 15s, boceja
4.9 56min 24s / 10s	Cantora	Regente	Cantor
Itens observados	1.9	1.1 1.7 2.2 2.6 3.1 3.2 3.3 3.11	1.2 2.1 3.3
Descrição / Localização		1.7 - 56min 33s, dobra o corpo, eleva os ombros e anterioriza a cabeça 3.3 – 56min 33s	3.3 – 56min 33s
4.10 56min 35s / 22s	Cantora	Regente	Cantor
Itens observados	1.2 2.1 3.3	1.1 1.7 2.2 2.6 3.3 3.4 3.11	1.2 2.1 3.3
Descrição / Localização	3.3 – 56min 54s	1. 7 – 56min 43s, dobra o corpo, eleva os ombros e anterioriza a cabeça; 56min 48s, dobra o corpo, eleva os ombros e anterioriza a cabeça 3.3 – 56min 40s, 56min 43s, 56min 52s, 56min 54s	3.3 – 56min 44s
4.11 56min 57s / 24s	Cantora	Regente	Cantor
Itens	1.2	1.1 1.7	1.7 1.8

observados	2.1 3.3	2.2 2.6 3.2 3.3 3.8 3.11	2.1 3.3
Descrição / Localização	3.3 – 57min 14s, 57min 19s	1.7 – 57min3s, dobra o corpo, eleva os ombros e anterioriza a cabeça; 57min 9s, eleva os ombros, anterioriza a cabeça; 57min 13s, fecha as mãos e indica o polegar para cima 3.3 – 57min 1s, 57min 3s, 57min 9s, 57min 17s 3.8 – 57min 19s	1.7 – 56min 57s, coça o pescoço; 57min 18s, abaixa o corpo na direção do chão 3.3 – 57min 9s
4.12 57min 21s / 28s	Cantora	Regente	Cantor
Itens observados	1.2 2.1 3.3	1.1 1.3 1.7 2.2 2.6 3.3 3.11	1.2 2.1 3.3
Descrição / Localização	3.3 – 57min 40s, 57min 45s	1.7 – 57min 29s, dobra o corpo, eleva os ombros e anterioriza a cabeça; 57min 34s, eleva os ombros e anterioriza a cabeça 3.3 – 57min 22s, 57min 27s, 57min 29s, 57min 34s, 57min 38s, 57min 40s, 57min 48s	3.3 – 57min 29s, 57min 35s
4.13 57min 50s / 1min 1s	Cantora	Regente	Cantor em 58min 24s
Itens observados	1.2 1.5 1.7 2.1 2.2 2.6 3.5	1.1 1.5 1.6 2.6 3.2 3.3 3.8 3.11	1.2 2.1 2.6 3.1
Descrição / Localização	1.7 – 58min, vira- se para trás;	1.5 – balança os ombros a partir de	

	58min 30s, balança os ombros 3.5 – 58min 3s	58min 28s 3.3 – 57min 56s, 58min 1s, 58min 7s, 58min 19s, 58min 28s, 58min 48s 3.8 – 58min 49s	
4.14 58min 49s / 9s	Cantora	Regente	Cantor
Itens observados	1.9	1.1 1.6 2.6 3.6	1.2 2.2 3.1
Descrição / Localização		3.6 – 58min 54s	
4.15 58min 59s / 7s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.9	1.1 1.6 2.6 3.3	1.2 2.1 3.1
Descrição / Localização		3.3 – 59min 3s	
4.16 59min 6s / 8s	Cantora	Regente	Cantor
Itens observados	1.9	1.1 1.6 2.6 3.1 3.3	1.2 2.1 3.1
Descrição / Localização		3.3 – 59min 12s	
4.17 59min 14s / 1min 1s	Cantora	Regente	Cantor
Itens observados	1.2 1.5 2.1 2.2 2.6	1.1 1.6 2.1 2.6 3.1 3.2 3.3 3.4 3.7 3.11	1.2 1.7 2.1 2.2 2.5 2.6 3.1
Descrição / Localização		3.3 – 59min 20s, 59min 40s, 59min 49s, 1h 5s 3.4 – 59min 44s 3.7 – 59min 46s	1.7 – 59min 51s, mão no óculos
4.18 1h 15s / 7s	Cantora	Regente	Cantor
Itens observados	1.9	1.1 1.6 2.6	1.2 2.1

		3.3	3.1
Descrição / Localização		3.3 – 1h 20s	
4.19 1h 22s / 43s	Cantora	Regente	Cantor
Itens observados	1.2 1.5 2.1 2.6 3.2	1.1 1.6 1.7 2.2 2.6 3.1 3.3 3.6	1.2 2.1 3.1
Descrição / Localização		1.7 – 1h 47s, dobra o corpo, eleva os ombros e anterioriza a cabeça 3.3 – 1h 35s 3.6 – 1h 1min 3s	
4.20 1h 1min 5s / 8s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.9	1.1 1.6 2.2 2.6 3.3	1.9
Descrição / Localização		3.3 – 1h 1min 18s	
4.21 1h 1min 13s / 1min 10s	Cantor	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 1.5 1.7 2.1 2.2 2.6 2.3 3.3 3.4 3.6 3.8	1.1 1.5 1.6 2.1 2.2 2.6 3.3 3.6 3.11	1.2 2.1 2.2 2.6 3.3 3.4
Descrição / Localização	1.7 – 1h 1min 21s, mão na face 3.3 – 1h 1min 24s, 1h 2min 11s, 1h 2min 17s 3.4 – 1h 1min 59s 3.6 – 1h 1min 44s 3.8 – 1h 1min 21s	3.3 – 1h 1min 17s, 1h 1min 22s, 1h 2min 9s, 1h 2min 17s 3.6 – 1h 2min 3s	3.3 – 1h 1min 25s, 1h 1min 55s 3.4 – 1h 1min 44s
4.22 1h 2min 23s / 1min 2s	Cantor	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.1 2.2 2.6 3.3 3.4	1.1 1.6 2.2 2.6 3.3 3.4 3.6	1.2 2.2 3.3
Descrição / Localização	3.3 – 1h 2min 6s, 1h 2min 36s, 1h	3.3 – 1h 2min 43s, 1h 2min 49s, 1h	3.3 – 1h 2min 49s, 1h 2min 51s,

	2min 39s, 1h 3min 7s, 1h 3min 10s, 1h 3min 15s 3.4 – 1h 2min 31s	3min 6s, 1h 3min 19s 3.4 – 1h 2min 33s, 1h 3min 15s, 1h 3min 24s 3.6 – 1h 3min 4s	contínuo.
4.23 1h 3min 26s / 21s	Cantor	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.1 2.6 3.3 3.8	1.1 1.6 2.1 2.2 2.6 3.4 3.8 3.11	1.2 2.1 2.6 3.1
Descrição / Localização	3.3 – 1h 3min 38s 3.8 – 1h 3min 46s	3.4 – 1h 3min 37s 3.8 – 1h 3min 45s	
4.24 1:03:46 / 0:18”	Cantor	Regente	Cantor
Itens observados	1.9	1.1 2.2 2.6 3.1 3.8	1.2 2.1 3.1
Descrição / Localização		3.8 – 1h 4min 3s	
4.25 1h 4min 4s / 1min15s	Cantor	Regente	Cantor
Itens observados	1.2 2.1 2.6 3.1 3.3	1.1 1.6 1.7 2.2 2.6 3.1 3.3 3.8 3.9 3.11	1.2 2.1 2.6 3.1 3.4
Descrição / Localização	3.3 – 1h 4min 40s	1.7 – 1h 4min 31s, olha o relógio 3.3 – 1h 4min19s, 1h 4min 40s, 1h 4min 53s 3.8 – 1h 4min 11s	3.4 – 1h 4min 17s
4.26 1h 5min 18s / 1min 58s	Cantor	Regente	Cantor
Itens observados	1.2 2.1 2.6 3.3	1.1 1.9 2.2 2.6 3.4 3.9	1.2 1.3 2.1 2.6 3.1
Descrição / Localização	3.3 – 1h 5min 38s	3.4 – 1h 5min 32s	
4.27 1h 7min 16s /	Cantora - 1h 7min 42s	Regente	Cantora

1min 19s			
Itens observados	1.2 1.7 2.1 3.3 3.5	1.1 1.6 1.9 2.2 2.6 3.3 3.4 3.8 3.11	1.2 1.7 2.1 2.6 3.3
Descrição / Localização	1.7 – 1h 8min 14s, mão na testa 3.3 – 1h 7min 44s, 1h 8min 21s 3.5 – 1h 8min 15s	3.3 – 1h 7min 59s, 1h 8min 20s 3.8 – 1h 7min 58s, 1h 7min 38s	1.7 – 1h 7min 28s, mão no óculos; 1h 8min 2s, mão na testa 3.3 – 1h 8min 25s
4.28 1h 8min 35s / 1min 6s	Cantora - 1h 8min 56s	Regente	Cantora
Itens observados	1.1 2.1 3.1	1.1 1.6 2.1 2.2 3.3	1.1 2.1 2.6 2.3 3.3
Descrição / Localização		3.3 – 1h 8min 36s, 1h 8min 47s, 1h 8min 50s, 1h 8min 56s, 1h 9min 04s, 1h 9min 8s, 1h 9min 17s, 1h 9min 21s, 1h 9min 25s, 1h 9min 36s	3.3 – 1h 9min 11s, 1h 9min 20s, 1h 9min 33s

Quadro 4 – Registro da análise do comportamento não verbal de regente e cantores durante o ensaio número quatro.

Número do trecho Início do trecho na gravação / tempo de duração	Imagem Superior	Regente	Imagem Inferior
5.1 13s / 23s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.1 2.1 3.1	1.1 2.1 3.1 3.9	1.1 2.1 3.1
5.2 37s / 19s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.1 2.1	1.1 2.2	1.1 1.7 2.1

	3.1	3.1 3.9	3.1
Descrição / Localização			1.7 – 48min, vira a cabeça para o lado; 50min, põe a mão no cabelo.
5.3 56s / 11s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.1 2.1 3.1	1.1 2.1 2.4 3.1 3.9	
5.4 1min 7s / 17s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.1 3.1	1.1 2.1 3.1 3.9	1.2 2.1 3.1
5.5 1min 25s / 13s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.1 2.4 3.1	1.1 2.1 3.1 3.9	1.2 2.1 3.1
5.6 1min 38s / 48s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.1 2.4 3.1	1.1 1.4 2.1 2.2 3.1 3.3 3.9 3.11	1.2 1.7 2.1 2.4 3.1
descrição			1.7 - 2min 20s, coça o braço
5.7 2min 27s / 51s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.1 3.1	1.1 1.4 1.7 2.1 2.2 3.3 3.9 3.11	1.2 2.1 2.5 3.1
Descrição / Localização		1.7 – 3min 4s, aponta com o indicador a boca aberta	
5.8 3min 19s / 38s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.1 2.3 3.1	1.1 1.4 1.7 2.1 3.3 3.9	1.2 1.7 2.1 2.2 2.5 3.1

Descrição / Localização		1.7 – 3min 38s, passa a mão na face	1.7 – 3min 33s, côa o ombro; 3 min 39s, passa a mão na face
5.9 3min 57s / 50s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.1 2.1 2.3 3.1	1.1 1.4 1.7 2.1 3.1 3.3 3.9 3.11	1.1 2.1 3.1
Descrição / Localização		1.7 – 3min 58s, gira as mãos na frente da cabeça; 4min 17s, passa as mãos do queixo à testa do lado da cabeça	
5.10 4min 47s / 41s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.1 2.1 3.1	1.1 1.4 1.7 2.1 2.2 3.3 3.4 3.9	1.1 2.1 3.1
Descrição / Localização		1.7 – 5min, faz movimento vertical com a mão esquerda na frente da boca 3.4 – 5min 19s	
5.11 5min 29s / 28s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.1 2.1 2.3 3.1	1.1 1.4 1.7 2.1 3.3 3.9	1.1 2.1 2.4 2.3 3.1
Descrição / Localização		1.7 – 5min 35s, aponta o dedo indicador para cima	
5.12 5min 58s / 20s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.1 2.1 3.1	1.1 1.4 1.7 2.1 3.3 3.9	1.1 2.1 3.1
Descrição / Localização		1.7 – 6min 1s, coloca polegar e dedo indicador ao redor da boca	
5.13	Cantora	Regente	Cantora

6min 18s / 12s			
Itens observados	1.1 2.1 2.3 3.1	1.1 1.4 1.7 2.1 2.4 3.3 3.9	1.1 2.1 3.1
Descrição / Localização		1.7 – gesto evocativo com a mão	
5.14 6min 32s / 36s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.1 2.1 2.4 3.1	1.1 1.4 1.7 2.1 2.2 3.3 3.9	1.1 2.1 2.3 3.1
Descrição / Localização		1.7 – 6min 36s, indica a boca aberta com os polegares, mãos abertas	
5.15 7min 9s / 19s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.1 2.1 2.4 3.3	1.1 1.4 1.7 2.1 2.4 3.6 3.9	1.1 2.1 2.3 3.1
Descrição / Localização		1.7 – 7min 22s, pega um espelho da bolsa e entrega a um cantor	
5.16 7min 31s / 52s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.1 2.1 2.5 3.1	1.1 1.4 1.7 2.1 3.3 3.7 3.9	1.1 2.1 2.5 2.6 3.1 3.3
Descrição / Localização	2.5 - pega o espelho	1.7 – 7min 44s, coloca o polegar e o dedo indicador no meio da testa; 8min 7s, coloca o polegar e o dedo indicador ao lado da boca; 8min 12s, coloca o dedo indicador no meio do lábio superior	2.5 - pega o espelho 3.3 – 8min 19s
5.17 8min 23s / 12s	Cantora	Regente	Cantora

Itens observados	1.1 1.7 2.1 2.3 3.1	1.1 1.4 2.1 3.3 3.9	1.1 2.1 2.3 3.1
Descrição / Localização	1.7 – 8min 27s, abana o ar		
5.18 8min 35s / 17s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.1 2.1 3.2	1.1 2.1 3.3 3.4 3.9	1.1 2.1 3.1 3.6
5.19 8min 52s / 47s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.1 2.1 3.2 3.8	1.1 2.1 3.4 3.8 3.9	1.1 2.1 3.2 3.3 3.8
Descrição / Localização	3.8 – 8min 56s	3.8 – 8min 56s	3.3 – 8min 59s 3.8 – 8min 56s
5.20 9min 39s / 40s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.1 2.1 3.2 3.3	1.1 1.7 2.1 3.3 3.9	1.1 2.1 3.2
Descrição / Localização	3.3 – 9min 45s	1.7 – 9min 47s, coloca o dedo indicador sobre os lábios 3.3 – 10min 7s	
5.21 10min 19s / 43s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.1 2.2 2.3 3.2 3.4 3.5	1.1 1.3 2.1 3.3 3.4 3.5 3.9	1.2 2.1 3.2 3.4 3.5
Descrição / Localização	3.5 – 10min 29s, 10min 58s	3.3 -10min 30s, 10min 54s 3.4 – 10min 28s 3.5 -10min 49s, 10min 53s	3.4 -10min 21s, 10min 28s, 10min 36s 3.5 – 10min 55s
5.22 11min 3s / 1min 24s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.1 2.3 3.2 3.3	1.2 1.3 1.4 1.7 2.1 2.4 3.3 3.9	1.2 2.1 3.3

Descrição / Localização		1.3 -11min 15s, 11min 50s 1.7 – 11min 4s, coloca o polegar e o dedo indicador abertos nos lados da boca aberta 3.3 -11min 13s, 11min 19s, 11min 35s	
5.23 12min 27s / 6s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.1 3.1	1.2 1.4 2.2 3.1	1.2 2.1 3.1 3.3
5.24 12min 34s / 8s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.1 3.2 3.3	1.2 1.4 2.2 3.2 3.3 3.6 3.9	1.2 2.1 3.2 3.3
Descrição / Localização	3.3 - de forma contínua		3.3 – 12min 38s
5.25 12min 42s / 1min 25s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.1 2.2 2.5 2.3 3.1 3.3 3.8	1.1 1.2 1.4 1.7 2.1 3.2 3.3 3.4 3.8	1.2 2.1 3.1 3.3
			Cantora -13min 4s 1.1 2.1 2.2 3.1 3.3
			Cantor -13min 29s 1.2 1.3 1.7 2.1 3.2 3.3
Descrição / Localização	3.3 - de forma contínua 3.8 – 13min 5s	1.7 – 12min 52s, coloca o dedo indicador no lábio superior; 12min 59s, toca o queixo com a mão	1.7 - eleva os ombros entre 13min 34s e 13min 50s 3.3 -12min 50s, 13min 7s, 13min

		3.3 – 12min 49s, 12min 53s, 12min 59s, 13min 4s, 13min 12s, 14min 3.4 – 13min 3s 3.8 – 12min 50s	18s, 13min 37s, 13min 39s, 14min 5s
5.26 14min 8s / 47s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.10	1.10	1.10
5.27 14min 55s / 55s	Cantor	Regente	Cantor
Itens observados	1.1 2.1 3.2 3.3 3.8	1.1 1.3 1.7 2.1 3.3 3.8 3.9	1.1 1.10 2.1 3.3
Descrição / Localização	3.3 – 15min 28s 3.8 – 15min 14s	1.7 – 15min 6s, indica as bochechas com as mãos arqueadas em gesto vertical ascendente; 15min 14s, coça o rosto; 16min 25s, dedo indicador para cima 3.3 – 15min 37s 3.8 – 15min 36s, 15min 41s	3.3 – 15min 5s 1.10 - a partir de 15min 25s
5.28 15min 50s / 1min 39s	Cantor	Regente	Cantor
Itens observados	1.1 1.7 2.1 2.2 3.3 3.4 3.6	1.1 1.3 1.7 2.1 2.2 3.3 3.9	1.1 2.1 3.1 3.3
Descrição / Localização	1.7 - aproxima o queixo do pescoço em 16min 14s, 16min 17s, 16min 21s e 16min 26s 3.3 – 15min 58s, 16min 7s, 16min 10s, 16min 19s, 16min 42s, 16min 58s, 17min 9s, 17min 16s 3.4 – 16min 20s,	1.7 – 16min 20s, dedo indicador para cima; 17min, dedo indicador para cima 3.3 – 15min 56s, 16min 7s, 16min 11s, 16min 37s, 16min 42s, 16min 51s, 16min 58s, 17min 16s	3.3 – 16min 39s, 16min 43s, 16min 51s, 17min, 17min 12s, 17min 16s

	16min 24s 3.6 – 17min 23s		
5.29 17min 29s / 14s	Cantor	Regente	Cantor
Itens observados	1.2 2.1 3.1	1.1 1.4 2.2 2.6 3.9	1.2 2.1 3.6
Descrição / Localização			
5.30 17min 43s / 17s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.1 3.2 3.3	1.2 1.4 2.1 3.2 3.3 3.9	1.2 2.1 3.2
Descrição / Localização	3.3 – 17min 55s	3.3 – 17min 47s	
5.31 18min / 43s	Cantor	Regente	Cantor
Itens observados	1.2 1.7 2.1 3.2 3.3	1.1 1.2 1.3 1.9 2.1 2.2 2.6 3.2 3.3 3.5 3.9	1.2 2.1 3.2 3.3
Descrição / Localização	1.7 – 18min 8s, coça o rosto 3.3 – 18min 42s	3.3 – 18min 8s, 18min 42s 3.5 – 18min 5s	3.3 -18min 10s, eleva sobrancelha só de um lado
5.32 18min 43s / 1min 23s	Cantor	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 1.7 2.1 3.2 3.3	1.1 1.3 1.5 1.7 2.1 2.6 3.2 3.3 3.4 3.8 3.9	1.2 2.1 3.2 3.3
Descrição / Localização	1.7 – 19min 14s, gesto com a mão acompanhando a música 3.3 -18min 51s, 18min 55s, 19min 1s, 19min 3s, 19min 6s, 19min 9s, 19min 19s, 19min 40s, 19min 42s	1.7 – 19min 19s, põe a mão no cabelo 3.3 – 18min 50s, 18min 57s, 19min 5s, 19min 8s, 19min 42s, 19min 34s, 19min 42s, 19min 56s, 20min 1s 3.8 -19min 27s 3.5 – 19min 31s	3.3 – 18min 47s, 19min 5s, 19min 9s, 19min 17s, 19min 31s, 19min 42s, 19min 51s
5.33 20min 6s / 1min	Cantor	Regente	pianista

57s			
Itens observados	1.1 1.5 1.6 1.7 2.1 3.2 3.3 Cantora - 21min 17s 1.1 2.1 2.2 2.3 3.2	1.1 1.3 1.5 1.7 2.1 2.6 3.2 3.3 3.4 3.5 3.8 3.9	
Descrição / Localização	1.7 – 21min 6s – inclina o corpo à frente, movimenta a cabeça para baixo. 3.3 – 20min 11s, 20min 35s, 20min 43s, 20min 47s, 20min 50s, 20min 56s, 21min 4s, 21min 9s	1.7 – 21min 5s, aponta o indicador para cima; 21min 6s, inclina-se à frente e faz movimento forte da cabeça para baixo; 21min 26s, passa polegar e indicador ao lado da boca, gesto vertical descendente 3.3 – 20min 20s, 20min 42s, 20min 55s, 20min 58s, 21min 3s, 21min 8s, 21min 18s, 21min 25s, 21min 33s, 21min 40s 3.4 – 21min 14s, 21min 36s 3.5 – 10min 39s 3.8- 20min 47s, 21min 1s	
5.34 22min 3s / 40s	Cantora	Regente	Cantora
Itens observados	1.1 2.1 2.2 2.3 3.8	1.1 1.3 2.1 2.6 3.2 3.3 3.8	1.1 2.1 3.2 3.3
Descrição / Localização	3.8 – 22min 42s	3.3 – 22min 8s, 22min 28s, 22min 36s 3.8 – 22min 42s	3.3 – 22min 19s, 22min 34s

Quadro 5 – Registro da análise do comportamento não verbal de regente e cantores durante o ensaio número cinco.

Número do trecho Início do trecho na gravação / tempo de duração	Imagem Superior	Regente	Imagem Inferior
6.1 22min 48s / 2min 18s	Cantora - 23min	Regente	Cantor do meio - 23min 38s
Itens observados	1.1 2.1 3.1 Cantora à esquerda - 23min 51s 1.1 2.1 3.1 3.5 Cantora à esquerda - 24min 41s 1.1 2.1 3.3	1.1 1.7 2.1 3.3 3.4 3.5 3.8 3.9	1.1 2.1 3.2 3.3 3.4
Descrição / Localização	3.3 – 24min 42s 3.5 – 24min 58s	1.7 – 23min 31s, mão no queixo; 23min 36s, dedo indicador aponta para cima 3.3 – 22min 59s, 23min 6s, 23min 12s, 23min 17s, 23min 23s, 23min 36s, 24min 8s, 24min 16s, 24min 19s, 24min 29s, 24min 39s, 24min 42s, 24min 51s, 25min 1s 3.4 – 24min 4s, 24min 43s, 24min 48s 3.5 – 24min 55s	3.3 – 23min 39s, 23min 53s, 24min 8s, 24min 50s 3.4 – 24min 5s

		3.8 – 24min 54s	
6.2 25min 6s / 22s	Cantora à direita	Regente	Cantor
Itens observados	1.1 2.1 3.1	1.1 2.2 3.3 3.9	1.9
Descrição / Localização		3.3 – 25min 7s	
6.3 25min 28s / 24s	Cantora à esquerda	Regente	Cantora à esquerda
Itens observados	1.1 2.1 3.1	1.1 1.7 2.1 3.3	1.1 2.1 3.3
Descrição / Localização		1.7 – 25min 50s, indica as bochechas com as duas mãos 3.3 – 25min 28s, 25min 32s, 25min 34s, 25min 48s	3.3 – 25min 37s, 25min 42s, 25min 50s
6.4 25min 53s / 44s	Cantora à direita	Regente	Cantora à direita
Itens observados	1.2 2.1 2.3 3.3	1.1 1.3 1.5 2.1 2.6 3.3 3.6 3.9	1.2 2.1 2.3 3.1
Descrição / Localização	3.3 – contínuo	3.3 – 26min 15s 3.6 – 26min 36s	
6.5 26min 37s / 28s	Cantora	Regente	Cantor à direita
Itens observados	1.2 2.1 3.1 3.3	1.1 1.3 1.5 2.1 2.6 3.3 3.9	1.2 2.1 3.3
Descrição / Localização	3.3 – contínuo	3.3 – 27min 3s	3.3 – 26min 46s
6.6 27min 5s / 23s	Cantora à esquerda	Regente	Cantora à esquerda
Itens observados	1.2 1.4 2.1 3.1	1.1 1.3 1.5 1.7 2.1 2.6 3.6 3.9	1.2 1.7 2.1 3.2
Descrição / Localização		1.7 – 27min 23s, coloca o polegar e dedo indicador abaixo dos olhos	1.7 – 27min 24s, coloca a mão na boca

		3.6 – 27min 27s	
6.7 27min 29s / 3min	Cantor - 27min 41s	Regente	Cantora à direita
Itens observados	1.2 2.1 3.3 3.4	1.1 1.3 1.5 1.7 2.1 2.6 3.3 3.4 3.8 3.9	1.2 2.1 3.1
	Cantor à direita - 28min 43s 1.2 2.1 3.3		Cantor ao fundo - 28min 26s 1.2 1.7 2.1 2.3 3.2 3.3
	Cantor à direita - 29min 35s 1.2 2.1 3.3		
Descrição / Localização	3.3 – 27min 43s, 28min 14s, 28min 33s, 28min 44s, 29min 14s, 29min 38s, 29min 41s, 29min 48s, 29min 51s, 29min 57s, 30min 16s, 30min 22s 3.4 – 28min 11s	1.7 – 28min 11s, soca uma mão na outra; 27min 32s, coloca polegar e dedo indicador acima dos olhos 3.3 – 28min 22s, 28min 24s, 28min 43s, 28min 53s, 29min 25s, 30min 3.4 – 28min 3s, 28min 10s 3.8 – 28min 23s	1.7 – 28min 30s, mexe os dedos das mãos entrelaçadas na frente do corpo 3.3 – 29min 59s, 30min 4s
6.8 30min 29s / 27s	Cantora	Regente	Cantora à esquerda
Itens observados	1.2 1.4 2.1 2.4 3.2 3.8	1.1 2.1 2.6 3.3 3.4 3.9	1.2 2.1 2.3 3.2 3.3 3.4
Descrição / Localização	3.8 – 30min 36s	3.3 – 30min 33s, 30min 52s 3.4 – 30min 50s	3.3 – 30min 35s 3.4 – 30min 51s
6.9 30min 56s / 1min 19s	Cantor	Regente	Cantora à esquerda
Itens observados	1.2 1.3 2.1 2.2 2.3 3.4	1.1 1.3 1.5 1.7 2.1 2.6 3.3 3.9	1.2 1.3 2.1 3.3

	Cantora à direita - 31min 25s 1.2 1.3 2.1 3.3		Cantor - 31min 40s 1.2 1.4 2.1 2.3 3.3 3.4
Descrição / Localização	3.3 – contínuo 3.4 – 31min	1.7 – 31min 13s, coloca a mão esquerda sobre os olhos; 31min 22s, coloca a mão no cabelo 3.3 – 31min, 31min 8s, 31min 35s, 31min 44s, 32min 10s	3.3 – 31min 52s, 31min 57s, 32min, 32min 10s 3.4 – 32min 3s
6.10 32min 15s / 33s	Cantora à direita	Regente	Cantor à direita
Itens observados	1.2 1.7 2.1 3.3 3.4	1.1 1.3 2.1 2.6 3.3 3.4 3.9	1.2 2.1 3.3
Descrição / Localização	1.7 – 32min 19s, mão na face 3.3 – contínuo, 32min 43s 3.4 – 32min 27s	3.3 – 32min 40s 3.4 – 32min 31s	3.3 – 32min 19s, 32min 34s
6.11 32min 49s / 1min 23s	Cantora	Regente	Cantora à esquerda
Itens observados	1.2 2.1 2.4 3.3 Cantora à direita – 33min 11s 1.2 2.1 3.3	1.1 1.3 1.5 1.7 2.1 2.6 3.1 3.9	1.2 2.1 3.3
Descrição / Localização	3.3 – 32min 53s, 33min 5s, 34min	1.7 - mão no cabelo, mão na face, mão no pescoço	3.3 – 33min 19s
6.12 34min 12s / 1min 10s	Cantora	Regente	Cantora à esquerda - 35min 4s
Itens	1.2 1.7	1.1 1.3 1.7	1.2 1.7

observados	2.1 3.3 3.8	2.2 2.6 3.3 3.9	2.1 3.1
Descrição / Localização	1.7 – 34min 54s, mão no pescoço 3.3 – contínuo, 34min 26s, 34min 40s contínuo, 34min 46s 3.4 – 35min 20s	1.7 – 35min 22s, mão na testa 3.3 – 34min 36s, 34min 44s, 35min 7s 3.4 – 35min 19s	1.7 – 35min 21s, mão na testa
6.13 35min 22s / 11s	Cantora à direita	Regente	Cantora à esquerda
Itens observados	1.2 2.1 3.3	1.1 1.3 1.6 2.1 2.6 3.3 3.4 3.9	1.2 2.1 3.1
Descrição / Localização	3.3 – 35min 25s, contínuo	3.3 – 35min 24s 3.4 – 35min 33s	
6.14 35min 33s / 1min 47s	Cantora à esquerda	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.1 2.3 3.2	1.1 1.7 1.9 2.1 2.6 3.3 3.4 3.6 3.9	1.2 2.1 3.3
	Cantor – 36min 49s 1.2 1.4 2.1 3.2		Cantor no fundo – 36min 31s 1.2 1.7 2.1 3.2 3.3
Descrição / Localização		1.7 – 35min 36s, coloca os dedos nas bochechas 3.3 – 35min 35s, 36min 18s 3.4 – 35min 49s 3.6 – 35min 50s	1.7 - movimenta o corpo à frente acompanhando os gestos do regente 3.3 – 36min 13s, 36min 21s, 36min 43s, 36min 56s, 37min 15s
6.15 37min 21s / 1min 7s	Cantora à esquerda	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.1 3.3	1.1 1.3 1.4 2.1 2.2 2.6 3.3 3.4 3.8 3.9	1.2 2.1 2.4 3.3

	Cantor - 37min 56s 1.2 2.1 3.3		
Descrição / Localização	3.3 – 37min 29s, 37min 36s, 37min 48s, 38min 3s	3.3 – 37min 30s, 37min 31s, 37min 35s, 37min 42s, 37min 56s, 37min 58s, 38min 6s, 38min 10s, 38min 18s 3.4 – 38min 2s 3.8 – 37min 38s, 37min 40s, 37min 44s, 37min 48s, 38min 12s	3.3 – 37min 50s
6.16 38min 28s / 40s	Cantora do meio	Regente	Cantora
Itens observados	1.2 2.1 3.2	1.2 1.3 1.5 1.7 2.1 2.6 3.3 3.4	1.2 2.1 2.4 3.1
Descrição / Localização		1.7 – 38min 48s, aponta o dedo indicador para cima 3.3 – 38min 36s, 38min 46s, 38min 51s 3.4 – 38min 52s, contínuo	
6.17 39min 8s / 1min 5s	Segunda cantora da esquerda para direita	Regente	Segunda cantora da esquerda para direita
Itens observados	1.1 2.1 2.3 3.2	1.1 2.1 2.6 3.3 3.4 3.8 3.9	1.1 2.1 2.3 3.1
Descrição / Localização		3.3 – 39min 9s, 39min 28s, 39min 53s, 39min 58s, 40min 2s, 40min 12s 3.4 – 39min 48s, 39min 57s	

		3.8 – 39min 57s	
6.18 40min 14s / 4min 4s	Cantora - 43min 41s	Regente	Cantora à esquerda
Itens observados	1.1 2.1 3.2 3.3	1.1 1.3 1.7 1.9 2.1 2.6 3.3 3.4 3.5 3.8	1.1 1.7 2.1 3.1
Descrição / Localização	3.3 – 43min 41s, contínuo, 43min 58s	1.7 – 42min 18s, coloca as mãos em concha em volta da boca, inclina-se para a frente; 43min 34s, coloca os dedos indicadores de cada lado das narinas; 43min 56s, passa os polegares e dedos indicadores ao lado da boca aberta, movimento vertical descendente; 44min 2s, passa os dedos pelas bochechas, movimento vertical ascendente 3.3 – 40min 29s, 40min 57s, 41min, 41min 3s, 41min 9s, 41min 24s, 41min 45s, 41min 49s, 41min 52s, 42min 2s, 42:06s, 42min 13s, 42min 16s, 42min 19s, 42min 26s, 42min 54s, 43min 2s, 43min 4s, 43min 8s, 43min 23s, 43min 42s, 43min 59s, 44min 2s	1.7 – 40min 33s, mexe o braço sobre a roupa; 41min 45s, coça o corpo; 42min 22s, coloca a mão no rosto

		3.4 – 41min 55s, 42min 24s, 43min 21s, 44min 1s, 44min 13s 3.5 – 43min 21s 3.8 – 41min 47s	
6.19 44min 18s / 1min 31s	Cantora do meio	Regente	Cantor à direita - 44min 25s
Itens observados	1.1 2.1 3.3 3.4 Cantor – 45min 33s 1.1 2.1 3.1	1.1 1.3 1.7 2.1 2.6 3.3 3.4 3.8	1.1 1.5 1.7 2.1 2.2 3.2 3.3 3.4
Descrição / Localização	3.3 – contínuo, 44min 39s 3.4 – 44min 31s	1.7 – 44min 36s, aponta o dedo indicador para a têmpora direita; 45min 17s, inclina- se à frente, faz gesto brusco com os braços 3.3 – 44min 34s, 44min 39s, 44min 52s, 44min 54s, 45min, 45min 2s, 45min 7s, 45min 9s, 45min 21s 3.4 – 44min 26s, 44min 31s, 44min 42s, 45min 32s 3.8 – 44min 56s	1.7 – 44min 25s, mãos cruzadas na frente do corpo; em 45min 17s e 45min 45s movimento do tronco para frente, junto com os gestos do regente. 3.3 – 44min 37s, 45min, 45min 24s, 45min 27s 3.4 – 44min 42s
6.20 45min 49s /1min 40s	Cantora do meio	Regente	Cantora - 46min 5s
Itens observados	1.1 2.1 3.2 3.3	1.1 1.3 1.5 1.7 2.1 2.6 3.3 3.4 3.5 3.8 3.9	1.1 1.7 2.1 3.1

	Cantor em 46min 26s 1.1 2.1 3.2 3.3 3.5		
Descrição / Localização	3.3 – 46min 5s, 46min 17s 46min 29s 3.5 – 46min 27s	1.7 – 45min 53s, passa a mão esquerda na testa 3.3 – 45min 56s, 46min 5s, 46min 11s, 46min 20s, 46min 24s, 46min 28s 3.4 – 45min 59s, 47min 13s 3.5 – 46min 26s 3.8 – 46min 7s, 46min 16s, 46min 26s, 46min 31s, 46min 36s, 46min 45s, 46min 55s	1.7 – 46min 17s, mão no rosto

Quadro 6 – Registro da análise do comportamento não verbal de regente e cantores durante o ensaio número seis.

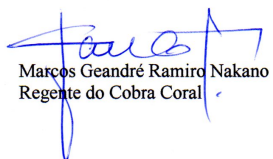
APÊNDICE 3 – Autorizações de filmagem

Londrina, 05 de novembro de 2009.

Cara Profa. Heloiza de Castello Branco

A seu pedido informamos que em agosto de 2008 chegou a nós seu pedido para a filmagem de alguns ensaios do grupo Cobra Coral com vistas à participação em uma análise que integraria seu trabalho de Doutorado em Música na UNICAMP. Na ocasião foi feita uma autorização verbal, e as filmagens foram realizadas durante o mês de outubro e novembro de 2008, nas dependências da Capela da Universidade Cesumar e no Departamento de Música e Teatro da UEL.

Colocamo-nos à disposição para esclarecimentos.


Marcos Geandré Ramiro Nakano
Regente do Cobra Coral

TERMO DE CONCORDÂNCIA PARA FILMAGEM DE CARÁTER CIENTÍFICO

Nós, cantores do Cobra Coral, concordamos com a filmagem dos ensaios gerais do grupo para fins do trabalho científico da doutoranda em música da UNICAMP Heloiza de Castello Branco.

Maria Quirica Brito

Rosalia Brito

Carlos Jr. Daga Brito

Cleide Lacerda da Silva

Rosária Grazielle Taz

Leon Rizzo Martins

Joana Lacerda da Silva

Andreiza Barbiero Franco da Rocha

Marcos Rodrigues Cantadori





Dheny Oliveira Brito

Cygo Costa

Marcelo Teles.

Londrina, 30 de outubro de 2009.

Cara Profa. Heloiza de Castello Branco *

A seu pedido informamos que em agosto de 2008 chegou a nós seu pedido para a filmagem de alguns ensaios do Coral Adulto da UEL com vistas à participação em uma análise que integraria seu trabalho de Doutorado em Música na UNICAMP. Na ocasião foi feita uma autorização verbal, com anuência da Chefia da Casa de Cultura da UEL, e as filmagens foram realizadas durante o mês de setembro de 2008, nas dependências da Casa de Cultura da UEL.

Colocamo-nos à disposição para esclarecimentos.


Prof. Ms. Jaifton Paulo de Jesus Santana
Regente do Coral Adulto da UEL
Prof. Ms. De Música/Departamento de Música/ UEL

TERMO DE CONCORDÂNCIA PARA FILMAGEM DE CARÁTER CIENTÍFICO

Nós, cantores do Coro Adulto da UEL, concordamos com a filmagem dos ensaios gerais do grupo para fins do trabalho científico da doutoranda em música da UNICAMP Heloiza de Castello Branco.

Maria das Graças Jenseca Moraes.
maria sp.otto garcia
Milda de O. Vieira
Leonira Santana
Durane Mariano
Marisa do Carmo Marcelino Ramos.
Luana Rosa Roca
Lônia Márcia Ribeiro
Luceli Trannin
Carla C. Casarim
Leonor Maria de Moraes
Marizete de Figueiredo
Jusomanda M. Albergoni
Regina Maria Bilha Balan mezzarin
Natúcia sp. de Santana F. Torres.
Paulane Tees Rodrigues da Silva
Evairides M. Albergoni
Vstribomy Greniffer R. Bueno
Este Camelo Bianca
Danielle C. Fernandes
ferusa C. C. Guespo
Caira Assad Miranda
Luci Serviano Pigozzo
Neusa m. O. de Souza.
Leonilda Spina
Luciene Menezes
Rosa Angela P. G. Silva

TERMO DE CONCORDÂNCIA PARA FILMAGEM DE CARÁTER CIENTÍFICO

Nós, cantores do Coro Adulto da UEL, concordamos com a filmagem dos ensaios gerais do grupo para fins do trabalho científico da doutoranda em música da UNICAMP Heloiza de Castello Branco.

Ronaldo de Sousa Duarte

Lucas Henrique Ferraz

Carlos Santos Jr.

Thelmo Alves de Lima

João Maciel da Costa Filho

Israel de Oliveira

Corio Perez Moreira

Jose Alfredo Junior

Otávio Haguiúdo Jr.

Diego Marinetto

Erierson

João P. Camargo

APÊNDICE 4 – Índice do DVD

Faixa 01 - 2.7
Faixa 02 - 2.9
Faixa 03 - 2.13
Faixa 04 - 2.24
Faixa 05 - 3.10
Faixa 06 - 3.14
Faixa 07 - 3.18
Faixa 08 - 3.19
Faixa 09 - 4.5
Faixa 10 - 4.10
Faixa 11 - 5.8
Faixa 12 - 5.21
Faixa 13 - 5.28A
Faixa 14 - 5.28D
Faixa 15 - 5.32A
Faixa 16 - 5.32B
Faixa 17 - 5.32C
Faixa 18 - 5.33B
Faixa 19 - 6.8
Faixa 20 - 6.15