

## Postura corporal, voz e autoimagem em cantores líricos

**Ênio Lopes Mello** (PUC, São Paulo, SP)  
*enio.mello@superig.com.br*

**Luiz Ricardo Basso Ballestero** (USP, São Paulo, SP)  
*ricardo.ballestero@gmail.com*

**Marta Assumpção de Andrada e Silva** (PUC, São Paulo, SP)  
*m.andradaesilva@gmail.com*

**Resumo:** A consciência corporal é um pré-requisito imprescindível na manutenção da postura e na elaboração da gestualidade vocal e corporal para os cantores líricos. O objetivo desse estudo foi discutir sobre as relações entre signos posturais e vocais com a autoimagem em cantores líricos. Para tanto, foi realizada uma discussão semiológica baseada na Fisioterapia, Fonoaudiologia, Medicina, Filosofia, Psicologia e Artes, principalmente canto. Essa discussão foi estruturada em três tópicos: A) Singularidade e percepção corporal; B) Imagem e expressão; C) Postura, voz e autoimagem. Considerações finais: a expressão e a imagem corporal são figuradas por meio da conscientização da postura e do movimento corporal, portanto todo movimento é expressivo. Toda expressão tem efeito na imagem corporal, logo, toda nova percepção da expressão produzirá alteração na autoimagem. Dessa forma, o cantor lírico altera a percepção de si mesmo, a cada nova interpretação e institui novos signos para os gestos e para as posturas corporais.

Palavras chaves: postura; imagem corporal; voz.

### Body posture, voice and self-image on lyrical singers

**Abstract:** Body awareness is an essential precondition to maintain posture and the development of vocal and bodily gestures for lyric singers. The aim of this study was to discuss the relationship between postural and vocal signs with self-image in lyric singers. Therefore, a discussion was performed based on semiotic Physiotherapy, Speech Therapy, Medicine, Philosophy, Psychology and Art, especially singing. This discussion was structured around three topics: A) Uniqueness and body awareness; B) Image and expression; C) Posture, voice and self-image. Final considerations: the expression and body image are characterized through awareness of posture and body movement so every movement is expressive. Every expression as an effect on body image, therefore every new perception of the expression will produce changes in the self-image. Thus, the lyric singer changes the self-perception on each new interpretation and establishes new signs for the gestures and body postures.

Keywords: posture; body image; voice.

## 1 - Introdução

Cantores líricos necessitam de liberdade e controle da postura corporal, durante uma interpretação operística, uma vez que isso favorece a estabilidade vocal. Portanto, para esses profissionais a consciência corporal é um pré-requisito imprescindível na elaboração dos gestos (MELLO et al., 2013; LAGIER et al., 2010; STAEL et al., 2009; MELLO et al., 2009; ARBOLEDA, FREDERICK, 2008).

Entretanto, as práticas inerentes ao canto lírico são extremamente exigentes quanto aos quesitos técnicos vocais e cênicos. Os cantores devem conceber

um estilo de canto em conformidade com as partituras e em condições pré-determinadas, que raramente podem sofrer alterações. Como por exemplo: adequar aspectos linguísticos às normas de pronúncia do idioma; adaptar o timbre vocal para determinada peça/compositor/estilo/personagem/gênero; respeitar as indicações de andamento, intensidade e a tonalidade conforme a partitura (KAYAMA et al., 2007; SOUSA et al., 2010, MELLO et al., 2013).

Quando estão em cena, os cantores líricos devem incorporar as características estilísticas, emocionais e físicas do personagem, segundo critérios estabelecidos pelo diretor cênico e ou regente, sem que isso cause prejuízo aos ajustes vocais. Essas são características do corpo cênico do cantor durante uma interpretação, que para alguns críticos, por vezes, pode atrapalhar o corpo que canta (VELARDI, 2011). Em contrapartida a essas exigências, quando estão nos palcos os cantores são aclamados por interpretações ímpares. E igualmente são apreciados pela habilidade em conceber os elementos musicais em caráter de improvisação; pela capacidade de criar um gestual cênico próprio; pela homogeneidade na concepção interpretativa que norteia a execução da obra. Além disso, para TRAGTENBERG (2007, p.43), o intérprete-cantor impõe uma maneira pessoal na peça que interpreta, de tal modo que, há uma restituição do próprio cantor a si mesmo. Para a autora, o processo de criação operístico reflete a capacidade e o caráter de cada cantor, no qual são expostas características pessoais do intérprete, que podem dar vida aos atributos do personagem e atualizar valores sociais.

Ao focar esse contexto, é posto em reflexão se essas condições preestabelecidas interferem na percepção de cada cantor sobre si mesmo. Há no processo de concepção estilística condições obrigatórias quanto à incorporação e as alterações das características posturais em favor do personagem. Por essa razão, pressupõe-se que as exigências dos processos de criação e interpretação de uma peça têm implicações diretas na constituição e no reconhecimento da autoimagem em cantores líricos.

Subjaz nessas reflexões uma preocupação que está focada no processo de preparação de cantores líricos frente às concepções operísticas. Se um cantor não tiver um trabalho voltado para o refinamento da percepção de si mesmo, provavelmente o reconhecimento do próprio corpo estará comprometido e, conseqüentemente, sua capacidade de incorporar as características emocionais e físicas de um personagem estará reduzida. Da mesma forma, esse processo pode provocar dissociação entre a imagem e o esquema corporal do cantor.

A ópera, segundo PAHLEN (1991), conduz a uma reflexão sobre o espírito e a imagem de uma época, que reflete os acontecimentos dentro de uma sociedade e configura um potencial de atualidade, maior do que qualquer outra manifestação artística.

A partir desses pressupostos, o objetivo do artigo é discutir sobre as relações dos signos posturais e vocais com a autoimagem em cantores líricos.

## **2- Método**

Para contemplar esse objetivo foram abordadas proposições semiológicas da Fisioterapia, Fonoaudiologia, Medicina, Filosofia, Psicologia e Artes, principalmente canto operístico.

A Semiologia é a ciência geral dos signos, que estuda os fenômenos da significação (PEIRCE, 1993). Nessa concepção, signo é aquilo que representa algo para alguém, que está relacionado com uma segunda coisa, seu objeto, que diz respeito a uma qualidade, de tal modo que significa uma terceira coisa. Com base nesse pressuposto, elaborou-se uma discussão sobre a semiose ou seja, o processo de significação da autoimagem do cantor lírico em relação a própria voz, a postura corporal e a expressão durante uma interpretação, partir de três tópicos: A) Singularidade e percepção corporal; B) Imagem e expressão; C) Postura, voz e autoimagem.

### **A) Singularidade e percepção corporal**

Parte-se do pressuposto que corpo é linguagem. Esse conceito está implicado nas palavras do corpo, que são expressas e traduzidas por movimentos, cujas possibilidades de compreensão pautam-se na noção de organização de grupos musculares, que formam conjuntos psiconeuromusculares e cadeias miofasciais que mobilizam cadeias articulares e constroem o gesto, dentro de um contexto social. Segundo a autora “O corpo oferece meios de comunicação e caminhos terapêuticos excepcionais, em especial quando a palavra está ausente; é inadequada; desadaptada ou viciada. Importante é estar em condições de ver, compreender e responder às mensagens gestuais e posturais. Elas são palavras que, se ouvidas e compreendidas, contribuem para aliviar o desconforto humano”. (DENYS-STRUYF, 1995, p.13).

O silogismo desse pressuposto tem como base os princípios da psicomotricidade que visa, entre outros aspectos, o reconhecimento, a identificação e a diferenciação da localização dos movimentos corporais, como um todo. Essa compreensão de base psicocorporal foi adotada por vários autores, cada qual na sua área de atuação, como LAPIERRE (1978) na Cinesiologia; LABAN (1978) na Dança; STANISLAVISK (2000) no Teatro; WALLON (1985), PICQ, VAYER (1988) e LE BOULCH (1988) na Educação e na Psicologia; MÉZIÈRES (1947) e PIRET, BÉZIERS (1992) na Fisioterapia, entre outros.

Entretanto, essa concepção contrapôs-se a uma prática vigente nas atividades físicas até meados do século XX, oriunda da influência Europeia, principalmente francesa e alemã, na qual o corpo era compreendido pelos aspectos mecânicos (VEIRA, SOUZA, 2009).

O foco dessa influência estava voltado para o trabalho e para o rendimento físico, em uma perspectiva moral e cívica, que visava à padronização do

comportamento. Priorizava-se a imitação de um modelo mecânico de movimentos, por meio do condicionamento físico, para a automação e controle das ações dos indivíduos, marcados pela execução de exercícios repetitivos e disciplinares. Nesse período, a despeito das condições emocionais, intelectuais, da saúde ou do desejo, os indivíduos eram apenas dotados de corpo, cuja representação era exclusivamente biológica (LANGLADE, LANGLADE, 1970; SOARES, 1994).

O exposto acima remete às contundentes considerações apresentadas por DAMÁSIO (1996) sobre a dicotomia entre corpo e mente formulada pelo filósofo francês Descartes, que o autor considerou como “O erro de Descartes”. DESCARTES (1973) expôs um raciocínio que distingue a substância corporal da substância mental ao conceber que o ato de pensar é uma atividade separada do corpo. Nessa concepção a substância corporal é infinitamente divisível, com volume, dimensão e funcionamento mecânico, enquanto que a substância mental é indivisível, sem volume, sem dimensão e intangível.

Segundo DAMÁSIO (1996) há, nessa compreensão, a sugestão de que o raciocínio, o juízo moral e o sofrimento, advindo da dor física ou agitação emocional, podem existir independentemente do corpo. A separação cartesiana pode estar subjacente ao modo de pensar da maioria dos neurocientistas, que insistem em explicar a mente, exclusivamente, pelo viés dos fenômenos cerebrais. Com isso, negligenciam o organismo como um todo, e em relação ao meio ambiente físico social, em que está inserido. Consequentemente, excluem o fato de parte do próprio meio ambiente ser também um produto das ações anteriores do organismo.

Ao reiterar que o corpo, além da relação com a mente, deve ser compreendido dentro de um ambiente, levar-se-á em consideração o contexto social. Isso implica em respeitar os sujeitos segundo a individualidade e as relações.

Para KECK E RABINOW (2008), quando um corpo é atravessado por normas e regularidades, trata-se da representação de um corpo genético, ou seja, submetido ao controle e à formação do “Eu”. O sujeito é um mero portador de tendências estatísticas e estilísticas, que deve submeter-se a um comportamento adequado, segundo padrões impostos pela sociedade e/ou as demandas de trabalho.

De forma análoga, se as concepções estilísticas, eminentes da interpretação de uma ópera forem impostas a ponto de restringirem a espontaneidade e/ou as expressões singulares dos cantores, provavelmente estaremos diante de artistas com capacidade reduzida ou destituídos de possibilidades interpretativas subjetivas e, portanto, ausentes de si mesmos.

Com base nas considerações da segunda tópica de FREUD (1950), o corpo é concebido como “eu próprio”, que permite uma compreensão do autoconhecimento como a consciência-de-si, que é determinado pela consciência das sensações e dos sentimentos. Segundo essa tópica, se o acesso à percepção estiver limitado ou se a mente estiver sobrecarregada de

preocupações, não há possibilidade de ocorrer atualizações de sensações e, por conseguinte, pode ocorrer um confronto entre a percepção e a realidade externa, de tal modo que, as sensações tornam-se um elemento indeterminado para o sujeito.

Sob o prisma da fenomenologia de MERLEAU-PONTY (2006), a percepção torna-se possível a partir da experiência, da conscientização e da internalização (interiorização) dos movimentos e sensações. Portanto, as informações obtidas, principalmente, pelo tato, visão, audição, propriocepção interferem diretamente no tônus muscular, na postura, e na organização espacial. Assim sendo, a associação do movimento com a percepção configura um acesso concreto ao psíquico. Paralelamente, a intencionalidade e os juízos de valores podem configurar um caráter singular e simbólico na identidade de cada sujeito.

Na concepção fenomenológica de HUSSERL (1859-1938) toda consciência é consciência de alguma coisa (ZILLES, 2007), não é uma substância, mas uma atividade constituída por atos (percepção, imaginação, especulação, volição, paixão, etc.), com os quais visa a algo, que se traduz em movimento.

Com base no que foi discutido, é possível compreender que a percepção corporal, em cantores, está intimamente ligada à capacidade de vivenciar as sensações durante uma interpretação e, é dimensionada às características singulares. Esse entendimento pode ser aprofundado por meio do estudo dos conceitos de imagem corporal.

## **B) Imagem e esquema corporal na constituição da expressão**

A imagem corporal é a figuração do próprio corpo, formada na mente de cada indivíduo, ou seja, o modo pelo qual o corpo se apresenta para cada um. Essa figuração resulta das sensações da superfície do corpo que ocorrem por meio das impressões visuais, táteis, térmicas, dor, entre outras (SCHILDER, 1999, p.7).

Existem três tipos de sensações: externas; internas e imediatas. As externas são percebidas por meio dos movimentos (cinestesia); as internas são percebidas pela dor ou desconforto e as imediatas são sensações da experiência de uma parte do corpo em determinado momento. Essas sensações são consideradas como um estranhamento do corpo, porque permanecem fora da consciência central, até que haja uma apropriação, por meio da conscientização (SCHILDER, 1999, p.7). Para o autor, esses três tipos de sensações formam o esquema corporal, que corresponde à imagem tridimensional que todo sujeito tem do próprio corpo. Portanto, não se deve analisá-las separadamente, porque são decorrentes da movimentação corporal e constituem a expressão dos sujeitos.

A autoimagem se concretiza por meio do movimento, seja interno ou externo, aparente ou não. Essa visão permite compreender que toda a expressão advém dos movimentos necessários para se comunicar algo. Logo, a

expressão vocal e a autoimagem estão intimamente implicadas por terem o mesmo princípio de formação, que é o movimento.

Em complementaridade a esse raciocínio, levar-se-á em consideração uma premissa da imagem corporal, que diz respeito à possibilidade de reconfiguração continuamente da autoimagem. Isso pode ser conquistado, por meio da observação, da aprendizagem e dos valores socioculturais internalizados nas vicissitudes e percepções táteis, cenestésicas, visuais e auditivas (BARROS, 2005).

Nessa perspectiva, o movimento corporal representa um elemento integrador e ao mesmo tempo a expressão da singularidade de cada sujeito, uma vez que, os padrões motores dos indivíduos remetem ao processo de aprendizagem obtido na infância, que são testados e aprimorados por toda a vida.

Desse modo, a imagem corporal permite ao sujeito uma movimentação organizada e coerente com a intenção e com as necessidades, além de imprimir características individuais e circunstanciais às realizações em todos os gestos. Mutuamente, a expressão e a imagem corporal são renovadas constantemente, por meio das novas possibilidades de movimentos (TURTELLI, TAVARES, 2008; SANTIAGO, MEYEREWICZ, 2009).

A partir dessas conjecturas compreende-se que todo movimento corporal é expressão, porém nem sempre é decodificada ou estabelece sentido para o interlocutor. Embora possa produzir sentido para si mesmo. Há nessa proposição uma convicção de que toda expressão tem efeito na imagem corporal. Portanto, toda nova percepção das expressões produzirá alteração na autoimagem.

Por outro lado, o comprometimento ou problemas na execução de movimentos corporais podem gerar transtornos de ordem motora, cognitiva e perceptual. Quando uma pessoa é capaz de elaborar o plano geral de um movimento, mas é incapaz de transformá-lo em ação, trata-se de uma apraxia. Porém, quando há uma desordem na elaboração deste plano geral, trata-se de uma apraxia de ideias, na qual a ordem das ações parciais fica prejudicada. Se a dificuldade estiver relacionada à qualidade da execução, o desempenho das ações parciais fica alterado, isso é considerado como uma apraxia motora (PENNA, 1990).

Todos esses comprometimentos acometem alterações na autoimagem, de modo que, a atualização do esquema corporal pode incorrer por meio do descontrole de movimentos. Consequentemente, nessas condições não há identidade nos gestos e nem possibilidades aprimorá-los. Ao transpor esse raciocínio para o contexto dos cantores líricos, é possível compreender que a expressões vocais e corporais estão comprometidas, ou seja, limitadas e/ou prejudicadas se houver desconexão entre os movimentos e a percepção em uma interpretação operística.

Por outro lado, se o cantor não for limitado ou refreado em suas capacidades interpretativas, e a representação das personagens estiver em consonância com as possibilidades de concepção própria, ocorrerá uma renovação da autoimagem, a tal ponto, que a incorporação da personagem transformará o intérprete.

Para TRAGTENBERG (2007, p.43), o cantor é capaz de enxergar a partitura ou acatar os critérios estilísticos a partir das experimentações vividas. Nesse raciocínio, o acréscimo de sensações cognitivas e emocionais das vicissitudes configura um caminho de acesso para uma concepção singular de uma obra, que a autora nomeou como partitura interna.

Nesse sentido, ao internalizar os conteúdos de uma partitura ou de um roteiro cênico, por meio de um processo proprioceptivo experimentado, o intérprete cria imagens mentalmente, que encontram identidades ou analogias com a própria imagem (PÁDUA, BORGHOFF, 2007).

Diante do que foi discutido, compreende-se que, no caso de cantores líricos, a consciência de si mesmo se liberta por meio da percepção da imagem e da expressão corporal. Nessa condição, a significação estabelece contato com a representação simbólica dos sentimentos do intérprete, em consonância com o ambiente cênico. A tal ponto, que desencadeia um processo de semiose, ou seja de significação e/ou ressignificação das representações entre os gestos vocais, corporais e a autoimagem.

### **C) Postura, voz e autoimagem**

Conforme abordagem anterior, se o corpo estiver preso a padrões fixos de repetições de gestos, a autoimagem pode estar comprometida a um grau reduzido de possibilidades expressivas (SCHILDER, 1999, p.68). Nessas condições, a semiose pode configurar aspectos negativos, visto que o primeiro estágio da nova percepção é um estranhamento. Portanto, em um corpo destituído de propriocepção o estranhamento torna-se a única condição de relação com o mundo e consigo mesmo.

Nessa perspectiva, os ajustes posturais que os cantores executam durante uma interpretação operística, quando são impostos ou repetidos podem provocar alterações na autopercepção e no controle dos gestos, além dos aspectos emocionais. Dessa forma, as características posturais assumem padrões desenvolvidos ou adquiridos para garantir “defesas ou controle” dos gestos.

Para FELDENKRAIS (1977, p.28), a imagem corporal é dinâmica, porque se modifica de ação para ação, porém, para além das questões orgânicas ela é também produto da emoção da relação interpessoal, com o meio ambiente e com os objetos de desejo. Portanto, a imagem corporal traduz as sensações internas, os anseios, as memórias, a personalidade, a vicissitude, as emoções e as relações externas.

Segundo LAPIERRE (1984) a construção da imagem corporal ocorre espelhada no que o Outro apresenta e no desejo por ele reproduzido. O autor discorreu sobre o processo de apropriação da fala em crianças, para exemplificar o processo de formação da imagem corporal e da identidade.

“A criança não espera nada do mundo exterior de plenitude e fusionalidade (simbiose entre feto e mãe). A perda da plenitude fusional não assegura a separação do Eu e do não-Eu, a qual exige uma dissociação perceptiva entre as sensações provocadas pelo exterior e as sensações internas, que se revertem em experiência. Os objetos transicionais e os desejos do homem ocorrem para minimizar, ou seja, compensar a “falta de si” ou “de um ser”. O desejo de possuir o corpo do outro se transforma em desejo possessivo pelos objetos”. (LAPIERRE, 1984,p.18).

A “falta no corpo” está oculta no inconsciente, conseqüentemente pode emergir no consciente sob a forma simbólica de uma falta do ter. Porém, o ter não preenche essa falta, e o desejo de posse pelos objetos torna-se incontrolável e cumulativo. Diante disso, a construção da autoimagem se vincula à maneira pela qual o sujeito tenta consumir, enquanto objeto de desejo, o corpo de outro indivíduo, para suprir o seu espaço fusional interior (MATARUNA, 2004, p.1).

Nessa perspectiva, a imagem corporal ultrapassa os limites do corpo. Quanto mais próxima e estreita a ligação do corpo com o objeto, ou com o Outro, mais possibilidades dessa relação se configuram na imagem corporal.

Assim posto, compreende-se que o objeto ou o Outro que estiver ligado ao corpo, em um determinado momento, reciprocamente retesa algo da qualidade na imagem corporal. Disso decorre, que qualquer coisa que se origina ou emana do corpo faz parte da imagem corporal, ainda que esteja separado dele, como por exemplo: a voz.

Segundo VIOLA (2008, p.15), a voz é um gesto resultante da interação dos elementos prosódicos, com os segmentos fonéticos e com os sons não verbais produzidos na comunicação (ruídos respiratórios, sons bucais e linguais), que se estrutura conforme as condições emocionais, perceptivas e desejos.

Nessa perspectiva a voz sofre transformações e torna-se espelho da personalidade e dá indícios do estado emocional, da saúde, do desejo e do estágio motor de cada cantor. Isso ocorre, porque a percepção dos cantores de si mesmos é alterada em decorrência dos recursos interpretativos para a caracterização de um personagem e, possivelmente essas alterações são incorporadas pela emoção vivenciada. Dado que, o cantor é acometido de alterações na imagem corporal, a cada novo estudo e interpretação.

A experiência corporal, enquanto realidade única para cada ser humano, tanto no seu mover, quanto na própria organização física, tônica e postural retrata a estrutura emocional de cada um. Dessa forma, as imagens que as pessoas fazem do próprio corpo são a síntese viva das experiências emocionais, oriundas das sensações erógenas eletivas, antigas ou atuais, ao mesmo tempo das memórias inconscientes das vicissitudes relacionais (FERREIRA, 2008, p.447).



Para ANDRADA E SILVA (2005, p.95) pensar na própria voz é entrar em contato com a percepção do próprio corpo. Para a autora, quando a voz dá prazer a quem canta, significa que há consonância entre a imagem corporal e a personalidade, de tal modo, que a interpretação pode cativar quem ouve. Essa consonância significa que, a imagem que o espectador tem do cantor está em acordo com a semiose do executante. A voz e a postura do cantor são produtos singulares de um corpo e, ao mesmo tempo, a personificação do sujeito. A partir dessas reflexões, pode-se considerar que o cantor de ópera altera a autoimagem a cada novo estudo e interpretação. Isso, porque a percepção de si mesmo é alterada em decorrência dos recursos interpretativos, que caracterizam o personagem e que, possivelmente, são incorporados.

Ao se conceber a voz como um gesto vocal, subentende-se que ela produz efeitos na autoimagem do cantor, da mesma forma que outros movimentos corporais. Por conseguinte, toda alteração de imagem corporal pode produzir efeito na qualidade vocal e vice-e-versa.

### **3 - Considerações finais**

Ao refletir sobre a constituição da autoimagem do cantor lírico frente às exigências performáticas operísticas, pode-se considerar que as imposições de condutas são limitadoras e padronizadoras do comportamento. Isso pode ter consequência no controle e na elaboração dos gestos, porque restringem de certa forma, a liberdade, a subjetividade e a singularidade da interpretação.

A expressão e a imagem corporal são figuradas por meio da conscientização da postura e do movimento corporal, portanto todo movimento é expressivo. Porém, nem sempre é decodificado ou estabelece sentido para o interlocutor. Embora possa produzir sentido para o interprete.

Toda expressão tem efeito na imagem corporal, logo, toda nova percepção da expressão produzirá alteração na autoimagem. Dessa forma, o cantor lírico altera a percepção de si mesmo, a cada nova interpretação e institui novos signos para os gestos e para as posturas corporais. Por conseguinte, o prazer, a intenção e a autenticidade do intérprete pode cativar quem ouve. Isso significa que há sintonia da semiose entre o cantor e o ouvinte.

### **Referências**

ARBOLEDA, Barbara M. W.; FREDERICK, Arlette L. Considerations for maintenance of postural alignment for voice production. *J Voice*, 2008, n.22, v.1, p.90-100.

ANDRADA E SILVA, Marta A. Expressividade no canto. In: Kyrilos Leny. Expressividade: da teoria à prática. Rio de Janeiro: *Revinter*, 2005, p.91-104.

BARROS, Daniela D. Imagem corporal: a descoberta de si mesmo. *Rev. Hist. Ciênc. Saúde*, 2005, n.12, v.2, p.547-54.

DAMÁSIO, Antônio R. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. Trad. Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

DENYS-STRUYF, Godelieve. *Cadeias musculares e articulares: o método GDS*. Trad. Lucia Campello Hahn. São Paulo: Summus, 1995.

DESCARTES, René. Discurso do Método, Meditações, Objeções e Respostas, As Paixões da Alma, Cartas. *Coleção Os Pensadores*. vol. XV. São Paulo: Victor Civita, 1973.

FELDENKRAIS, Moshe. *A consciência pelo movimento*. São Paulo: Summus, 1977.

FERREIRA, Francisco R. A produção dos sentidos sobre a imagem do corpo. *Interface - Comunic., Saúde, Educ.*, 2008, n.12, v.26, p.471-483.

FREUD, Sigmund. *The Ego and the Id*. London: Hogarth, 1950.

KAYAMA, Adriana; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana M.; HERR, Martha, RUBIM, Mirna; PÁDUA, Mônica P.; MATTOS, Wladimir. PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. *Rev Opus*, 2007, n.13, v.2, p.16-38.

KECK, Frédérick; RABINOW, Paul. Invenção e representação do corpo genético. In: *História do corpo: as mutações do olhar. O século XX*. Org. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, George Vigarello. Petrópolis: Vozes, 2008, p.83-106.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LAGIER, Auder; VAUGOYEAU, Mariana; GHIO, Alain; LEGOU, Thierry; GIOVANNI, Antoine; ASSAIANTE, Christine. Coordination between posture and phonation in vocal effort behavior. *Folia Phoniatr Logop*. 2010, n.62, v.4, p.195-202.

LANGLADE, Alberto; LAGLADE, Nelly R. *Teoría general de la gimnasia*. Buenos Aires: Stadium, 1970.

LAPIERRE, André. *La reeducación física*. 4ª ed. Trad. Francisco T. Vera. Barcelona: Científica Médica, 1978.

\_\_\_\_\_. A Falta - Fusionalidade e Identidade. In: *Fantasmas Corporais e Prática Psicomotora*. Org. André Lapierre e Bernard Aucouturier. São Paulo: Manole, 1984. p.9-42.

LE BOUCH, Jean. *Educação psicomotora: a psicanálise na idade escolar*. 2ed. São Paulo: Artmed, 1888.

MATARUNA, Leonardo. Imagem corporal: noções e definições. *Rev efdeportes*. 2004, n.10, v.71, p.1-4.

MELLO Enio L.; ANDRADA E SILVA, Marta A.; FERREIRA, Léslie P.; HERR, Martha. Voz do cantor lírico e coordenação motora: uma intervenção baseada em Piret e Béziers. *Rev. Soc. bras. Fonoaudiol*. 2009, n.14, v.3, p.352-361.

MELLO, Enio L.; FERREIRA, Léslie P.; PACHECO, Natália F.; ANDRADA E SILVA, Marta A. Expressividade na opinião de cantores líricos. *Per Musi*. 2013, n.27, p.152-158. .

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MÉZIÈRES, Françoise. *Gymnastique statique*. Paris: Vuibert, 1947.

PÁDUA, Mônica P.; BORGHOFF, Margarida M. Imagens na canção A saudade Op. 11 de Lourenzo Fernandez: uma abordagem intersemiótica. *Per Musi*, 2007, n.15, p. 47-54.

PAHLEN, Kurt. *Nova História Universal da Música*. São Paulo: Melhoramento, 1991.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica e Filosofia*. Introdução, seleção e tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultix, 1993.

PENNA, Lucy. Imagem corporal: uma revisão seletiva da literatura. *Psicol. USP* [online]. 1990, n.1, v.2, p.167-174.

PICQ, Laurence ; VAYER, Pierre. *Educação Psicomotora e Retardo Mental*. 4ª ed. São Paulo: Manole, 1988.

PIRET, Suzanne ; BÉZIERS, Marie M. *A coordenação motora: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem*. Trad. Ângela Santos. São Paulo: Summus, 1992.

SANTIAGO, Patrícia F.; MEYEREWICZ, André B. Considerações peircianas sobre o gesto na performance do Grupo UAKTI. *Per Musi*, 2009, n.20, p.83-91.

SCHILDER, Paul. *A Imagem do corpo: as energias construtivas da psique*. Trad. Rosanne Wertman. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SOARES, Carmen L. *Educação Física: raízes europeias e Brasil*. Campinas-SP: Autores Associados, 1994.

SOUSA, Nadja B.; MELLO, Enio L.; ANDRADA E SILVA, Marta A. Voz feminina na ópera de Jules Massenet: características e ajustes vocais. *Rev. Música Hodie*. 2010, n.10, v.1, p.69-80.

STAES, Filip F.; JANSEN, Lieve; VILETTE, Ann; COVELIERS, Yannick; DANIELS, Kim; DECOSTER, Wivine. Physical therapy as a means to optimize posture and voice parameters in student classical singers: A case report. *J Voice*, 2009, n.25, v.3, p.91-101.

STANISLAVISK, Konstantin. *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. 16ª edição. Rio de Janeiro: *Civilização Brasileira*, 2000.

TRAGTENBERG, Lucila. *Performance vocal: expressão e interpretação*. *Per Musi*, 2007, n.15, v.1, p.41-46.

TURTELLI, Larissa S.; TAVARES, Maria da C.G.C.F. Movimento humano em uma perspectiva psicossomática: estudos de Judith Kestenberg. *Rev. Psic.: Teor. e Pesq.*, 2008, n.24, v.2, p.217-224.

VELARDI, Marília. O corpo na ópera: alguns apontamentos. *Rev Capa Preta*; 2011, n.1, v.11, p.361-381.

VIEIRA, Adriane; SOUZA, Jorge L. Boa postura: uma preocupação com a estética, a moral ou a saúde? *Rev Movimento*, 2009, n.15, v.1, p.145-165.

VIOLA, Isabel C. *Expressividade, estilo e gesto vocal*. Lorena: Instituto Santa Teresa, 2008.

WALLON, Henri. *La vida mental*. Barcelona: Editorial Crítica; 1985.

ZILLES, Urbano. Fenomenologia e teoria do conhecimento em Husserl. *Rev. da abordagem Gestaltica*, 2007, n.13, v.2, p.216-221.

**Enio Lopes Mello** é cantor lírico e terapeuta corporal especializado no método de Cadeias musculares e articulares GDS-ICTGDS-Bruxelas; Mestre e Doutor em Fonoaudiologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, é

membro colaborador do Laboratório de Voz da PUC-SP (LABORVOX/PUC-SP) e atua em clínica particular. Recebe o apoio financeiro do CNPq (Bolsa de Doutorado).

**Luiz Ricardo Basso Ballestero** é bacharel em música, Mestre em música/piano e Doutor em artes musicais, detém o título de Piano Accompanying and Chamber Music pela University of Michigan - Ann Arbor. Atua como Professor doutor da Escola de Comunicação e Artes (ECA) na Universidade de São Paulo (USP).

**Marta Assumpção de Andrada e Silva** é fonoaudióloga clínica; mestre em Distúrbios da Comunicação e doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Atua como Professora Assistente Doutora na Pós-graduação em Fonoaudiologia na PUC-SP; Professora Adjunta no Curso de Fonoaudiologia da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo; Coordenadora do Ambulatório de Artes Vocais da Santa Casa e Integrante do LABORVOX/PUC-SP.