"*AGITATA DA DUE VENTI*": O DISCURSO CENTRAL DE VIVALDI-GOLDONI (1735), O DISCURSO SUBLIMINAR DE CECILIA BARTOLI (2009) E O DISCURSO DO DISCURSO SUBLIMINAR DE KIMCHILIA BARTOLI (2015)

Fausto Borém
UFMG, Grupo de Pesquisa "Pérolas" e "Pepinos" da Performance Musical
faustoborem@gmail.com

Resumo: O discurso central do compositor Antonio Vivaldi e de seu libretista Carlo Goldoni na aria "*Agitata da due venti*" é uma metáfora sobre o medo e o desespero amoroso da personagem operística Constanza. Mas no vídeo emblemático de 2009, a mezzo-soprano Cecilia Bartoli prefere comunicar, ao invés do discurso central dos autores, um discurso subliminar sobre um tema que vai da apreensão do desafio à alegria da vitória de uma personagem que representa sua própria pessoa. Por outro lado, em um vídeo emblemático de 2015, o personagem Kimchilia Bartoli, representado pelo contratenor Kangmin Justin Kim, também ignora o discurso de Vivaldi e Goldoni e constrói um discurso paródico sobre o discurso subliminar de Cecilia Bartoli. A análise destas três fontes primárias (uma partitura e dois vídeos de música) mostra que os performers podem, na construção do trinômio con(texto)-som-imagem de suas interpretações musicais, optar por discursos que se desviam radicalmente da proposta inicial dos autores de uma música. Mais do que isto, percebe-se, nestes três estudos de caso baseados no *mAAVm* (Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música; Borém, 2019 and 2016), que o trabalho criativo dos performers pode ultrapassar, em muito, os papéis de comunicadores de sentidos que, normalmente, lhes é atribuído na realização musical.

Palavras-chave: construção da performance musical. discursos principal e subliminar na performance. Cecilia Bartoli. Kimchilia Bartoli. análise de vídeos de música.

"Agitata da due venti": the central discourse by Vivaldi-Goldoni (1735), the subliminal discourse by Cecilia Bartoli (2009) and the discourse of the subliminal discourse by Kimchilia Bartoli (2015)

Abstract: The discourse by composer Antonio Vivaldi and his librettist Carlo Goldoni in the aria "*Agitata da due venti*" is a metaphor about the fear and despair in love of this opera's character Constanza. But in an emblematic video of 2009, mezzo-soprano Cecilia Bartoli prefers to communicate, rather than the authors' central discourse, a subliminal one that progresses from the apprehension of challenge to the joy of victory of a character that represents herself. On the other hand, in an emblematic video of 2015, the character Kimchilia Bartoli, played by countertenor Kangmin Justin Kim, also ignored Vivaldi and Goldoni's story and constructs a parody discourse about Cecilia Bartoli's subliminal discourse. The analyses of these three primary sources (a score and two videos of music) prove that performers may, in the construction of the con(text)-sound-image trinomial of their music interpretation, make an option for discourses that deviate radically from the original proposal of the composers. More than that, one perceives in these three case studies based on *mAAVm* (Method for the Analysis of Audios and Videos of Music; Borém, 2019 and 2016), that the creative work of performers can far surpass the roles of meaning communicators usually assigned to them in the realization of music.

Keywords: musical performance construction. main and subliminal discourses in performance. Cecilia Bartoli. Kimchilia Bartoli. analysis of music videos.

INTRODUÇÃO

Com frequência, os performers adicionam, alteram e removem elementos superficiais ou estruturais durante a performance de uma obra musical. A fim de enfatizar o discurso principal proposto na partitura, eles geralmente recorrem a informações adicionais como práticas históricas de performance, contexto do processo de composição, estilo do compositor, letras de

canções, gestos teatrais etc. Mas, às vezes, os performers contradizem o discurso principal do compositor e adicionam uma camada secundária de sentidos, para criar novos significados na construção e comunicação de suas interpretações.

A presente pesquisa tem como base a ária "*Agitata da due venti*" da ópera "*Griselda*" (1735), composta por Antonio Vivaldi (1678-1741) e seu libretista Carlo Goldoni (1707-1793). Esta ária coloratura [1] se tornou conhecida principalmente por ser um grande desafio desta técnica vocal, mesmo entre cantoras reconhecidas por seu virtuosismo.

Cantada durante o 2º Ato da ópera pela personagem Constanza, este *tour de force* de Vivaldi e Goldoni gira em torno das atmosferas de medo e desespero. No entanto, em um vídeo de 2009, a mezzo-soprano Cecilia Bartoli optou por esconder grande parte desses sentimentos, sobrepondo a eles uma atmosfera de desafio (ou seja, cantar com perfeição uma obra de extrema virtuosidade), progredindo do nervosismo de estar no palco, culminando com o sucesso de sua apresentação e, enfim, chegando à felicidade. Por outro lado, em um vídeo de 2015, o contratenor Kangmin Justin Kim, muito conhecido pela personagem Kimchilia Bartoli, que criou baseado em Cecilia Bartoli, dá um passo adiante de seu modelo, realizando uma versão paródica da ária e imprimindo a ela novos significados. Ambas, Cecilia e Kimchilia, são exemplos de como os performers da música, planejando minuciosamente o trinômio (con)texto-som-imagem, podem mudar o significado de uma obra e, mesmo, a percepção geral da forma musical em seus discursos subliminares.

Metodologicamente falando, o presente artigo envolve três estudos de caso, cujas fonte primárias são uma partitura (Vivaldi e Goldoni, 1735) e dois vídeos (Bartoli, 2009; Kim, 2015). É um estudo, portanto, de natureza analítica e comparativa, cujos procedimentos utilizam ferramentas e conceitos interdisciplinares por mim propostas no *mAAVm* (Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música; Borém, 2019 e 2016): (1) o *MaPA* (Mapa de Performance Audiovisual), construído com fotogramas aos quais são superpostos sinais gráficos indicando movimentos, expressões faciais, significados etc... (2) a *EdiPA* (Edição de Performance Audiovisual), que é combinação de *MaPAs* com notações musicais (pauta, gráficos, esquemas etc.); (3) o *Modelo Circunflexo dos Afetos na Música* (adaptado do modelo proposto por James Russel, 1980, na psicologia); (4) a *Cinesfera do Músico* (adaptado do conceito de Rudof Laban, 1978, proposto para atores e dançarinos), que se refere ao espaço que se expande, contrai e translada ao redor do performer no palco.

VIVALDI-GOLDONI E O DISCURSO DO MEDO E DO DESESPERO

O Ex.1 mostra o poema original de Goldoni, "*Agitata da due venti*", em italiano (com sílabas em negrito e sublinhadas onde ocorrem as coloraturas) e sua tradução para o português, já com suas duas estrofes organizadas na forma ABA, musicadas por Vivaldi. Nesta ária, Costanza, a filha da protagonista Griselda, se vê entre a cruz e a espada, pois está, como sugere o primeiro verso da *Seção B*, ambígua entre o dever (casar-se com o Rei Gualtiero) e o amor (casar-se com o Príncipe Roberto). Ainda no Ex.1, estão ressaltadas em roxo as palavras que podem ser tomadas como índices de medo: "agitada", "treme", "mar turbulento", "medo" e "naufragar" na *Seção A* e a palavra "sobressalta" na *Seção B*. Em **vermelho**, concentradas na *Seção B*, estão marcadas as palavras que podem ser tomadas como índices de tristeza: "**não resiste**", "**desistindo**" e "**desesperar**".

[1] Coloratura pode ser descrita como a "... habilidade de realizar passagens melódicas ágeis vocalizadas sobre uma ou mais sílabas de determinada palavra do texto." (Pereira e Borém, 2017, p. 33).

Agitata da due venti	Agitada por dois ventos
Seção A: *Agitata da due venti,* *freme l'onda in mar turbato* *e 'l nocchiero spaventato* *già s'aspetta a naufragar*. [***coloratura***]	***Seção A:*** Agitada por dois ventos, treme a onda no mar turbulento e o timoneiro com medo já espera naufragar.
Seção B: *Dal dovere da l'amore* *combattuto questo core* *non resiste e par che ceda* *e incominci a desperar*. [***coloratura***] ***Ah!*** [***coloratura***] *a desperar, a desperar.*	***Seção B:*** Por dever e por amor este coração sobressalta não resiste e, desistindo, começa a se desesperar. Ah! a desesperar, a desesperar.
Seção A: *Agitata da due venti,* *freme l'onda in mar turbato* *e 'l nocchiero spaventato* *già s'aspetta a naufragar*. [***coloratura***] *... a naufragar*. [***coloratura***]	***Seção A:*** Agitada por dois ventos, treme a onda no mar turbulento e o timoneiro com medo já espera naufragar. ... naufragar.

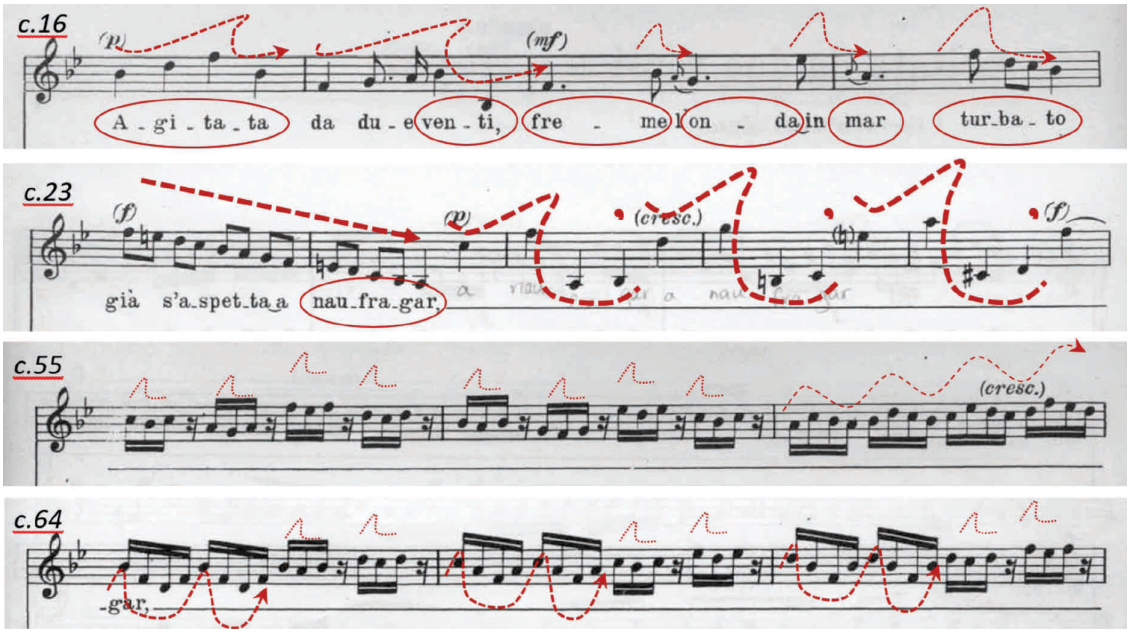
Ex.1: Poema de Carlo Goldoni para a ária "*Agitata da due venti*", com marcações das sílabas com coloratura, as palavras ligadas às emoções do **medo** e da tristeza e a respectiva tradução para o português.

Recorrendo ao *Modelo Circunflexo dos Afetos na Música* (Borém, 2019, Borém e Taglianetti, 2016, adaptado de Russell, 1980, p. 1174), pode-se associar estes grupos de palavras às atmosferas "**alarmado**" (situada no Quadrante III) e "mísero" (situada no Quadrante I). Estas atmosferas refletem emoções complexas (pois misturam expectativas, o amor e a ambiguidade) na ambiência marítima metafórica de Goldoni. Mas elas nos remetem, principalmente, como sugeri acima, a duas das seis emoções básicas (ou universais) corroboradas pelo psicólogo Paul Ekman em seus estudos seminais nos últimos 50 anos (Ekman, 2106 e 1970; Ekman e Friesen, 2003 e 1969;): o **medo** (predominante na *Seção A*) e a tristeza (exclusiva na *Seção B*).

Ambas as atmosferas ("**alarmado**" e "mísero") são socialmente aceitas como valências negativas (Quadrantes 1 e 3 de Russel), mas possuem níveis de intensidade opostos (alta estimulação e baixa estimulação). Na *Seção A*, a grande intensidade causada pelo medo sugere, no Quadrante 3 um espectro mais amplo que poderia combinar nuanças de afetos crescentes como "estressado", "tenso", "amedrontado" e, finalmente, "alarmado". Já na *Seção B*, dada a baixa intensidade e acabrunhamento resultante da tristeza e nostalgia que a personagem sugere, pode-se imaginar um espectro afetivo no Quadrante 1, que combina, em níveis decrescentes, os adjetivos "triste", "nostálgico" e, finalmente, "mísero".

Este contraste provido no texto de Goldoni dá a Vivaldi material para que ele componha "*Agitata da due venti*" no esquema *ABA* segundo um binômio texto-música musicalmente contrastante. Isto serve, de fato, à forma tradicional da ária de ópera, em que a *Seção A* abriga o virtuosismo da coloratura (com mais energia), que depois é seguida pela *Seção B*, mais introspectiva (o que, tradicionalmente, sugere uma realização mais lenta) e que leva ao *da capo*, que traz de volta a tensão e virtuosismo da *Seção A*.

Ao mesmo tempo em que cria grande unidade estrutural na macroforma, Vivaldi imprime grande coerência composicional em níveis locais. Por exemplo, ele explora a relação texto-música de maneira muito sofisticada na escolha dos contornos melódicos de alguns motivos. O Ex.2 mostra que, mesmo visualmente, pode-se reconhecer elementos metafóricos do poema, como a expectativa do naufrágio, nos vários motivos ondulantes (como pequenas ondas e grandes vagas no mar; veja c.16-19, 24- 26, 55-57 e 64-66) ou escalas que apontam para baixo (como um barco que naufraga; veja c.23).



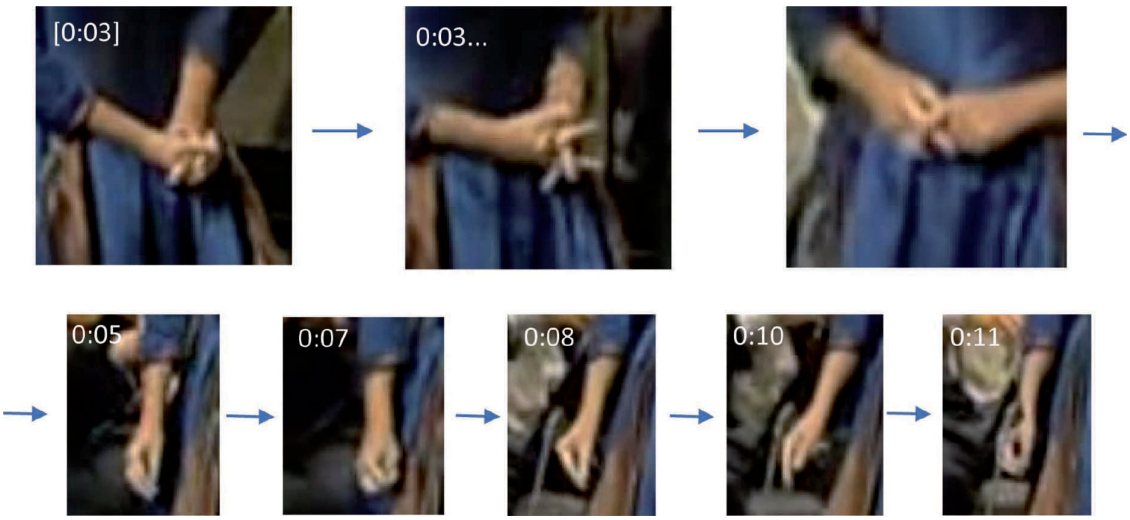
Ex.2 – *EdiPA* com a relação texto-música na escrita de Vivaldi em "*Agitata da due venti*", cujos contornos melódicos de motivos lembram pequenas ondas (c.17-18, 55-57 e 64-66), grandes vagas (c.16-17 e 24-27) e o naufrágio iminente (c.23-24).

CECILIA BARTOLI E O DISCURSO DESAFIO-VITÓRIA

A maioria dos cantores de ópera que se tornam experts na performance de coloraturas assumem uma postura no palco com tamanha concentração para realizar esta técnica, que resulta em certa imobilidade corporal. Para muitos deles, movimentos corporais não envolvidos na produção do som e no controle da coluna de ar podem, de fato, se tornar um elemento de perturbação ou distração durante a performance. Diferentemente, Cecilia Bartoli integra à sua articulação quase impecável dos sons, uma construção cênica sublinhada com muitos movimentos de tronco, ombros, braços, dedos, pescoço, cabeça e, especialmente, expressões faciais, que resultam em uma desenvoltura aparentemente fácil e espontânea. Entretanto, embora fluente e muito próxima da perfeição (em estudo anterior, mostramos detalhes de sua "quase-perfeição" por meio de uma análise espectrográfica; Pereira e Borém, 2017, Figura 11, p. 54.). Mostramos também que sua performance não é espontânea, mas minuciosamente planejada e construída com base em uma prática deliberada (Ericsson, 2006; Macnamara, Hambrick e Oswald, 2014).

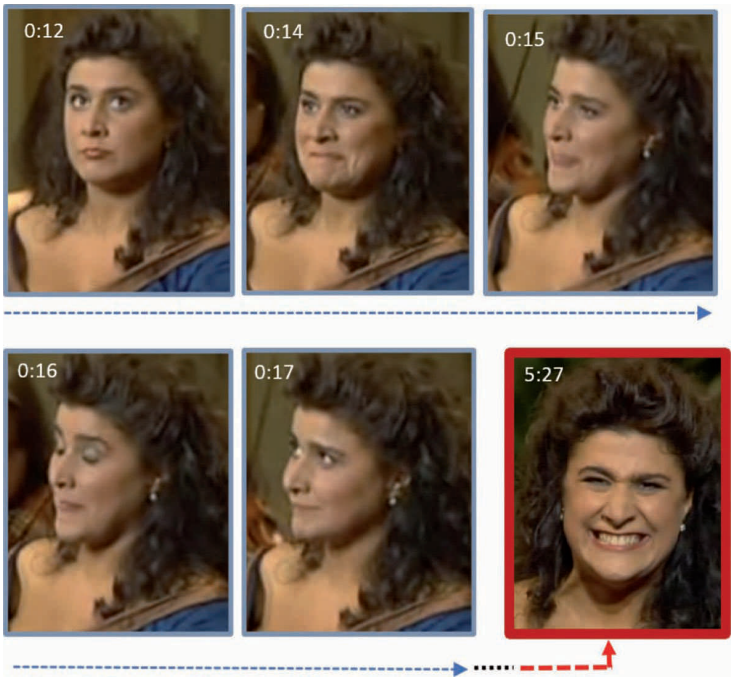
Tanto a plateia que lotou o Théâtre des Champs-Élysées em Paris, em 2009, durante a gravação vídeo ao vivo de "*Agitata da due venti*" (com Cecilia Bartoli, Orquestra Le Giardino Armonico e maestro Giovanni Antonini), quanto os milhões de fãs que têm visualizado este vídeo clipe no Youtube se impressionaram principalmente com a bravura da cantora em enfrentar, com muita precisão, as centenas de notas nos muitos trechos de coloratura desta ária. Mas, talvez, poucos tenham relacionado o que viram nos momentos iniciais com as imagens finais desta performance, em momentos em que ela não está mais cantando, mas em silêncio, atuando.

Fotogramas dos movimentos dos membros superiores e das expressões do rosto de Cecilia Bartoli durante a introdução instrumental da orquestra (em [0:03-0:11], veja o Ex.3) revelam uma personagem (e não a pessoa real da cantora) que se faz parecer nervosa com seus gestos frente ao público e câmaras. As mãos se apertam, cruzam os dedos, depois desfazem o aperto, e as unhas dos dedos da mão direita se esfregam. Trata-se de uma encenação sobre o desafio com que, aparentemente, ela se depara no palco: cantar com precisão as muitas coloraturas de altíssimo grau de dificuldade.



Ex.3- *MaPA* com fotogramas do vídeo de 2009 com movimentos "nervosos" de mãos e dedos de Cecilia Bartoli durante a introdução orquestral de sua performance de "*Agitata da due venti*".

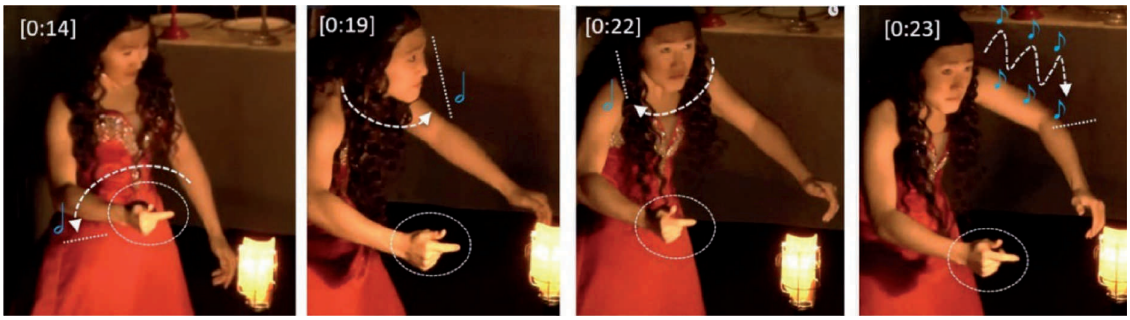
Esta ansiedade, expectativa e sensação de desafio frente a um público é típica dos performers amadores, mas não de uma cantora do nível de Cecilia Bartoli. Ela encena este nervosismo enquanto espera o término da introdução orquestral, nervosismo que também se reflete nas suas expressões faciais em [0:12-0:17], minuciosamente escolhidas como mostram os primeiros cinco fotogramas do Ex.4. Já o último fotograma do Ex.4, após o final da performance em [5:27], mostra porque ela não é uma artista amadora e porque ficou famosa pela sua técnica pessoal de cantar coloraturas. Fica claro que se trata de um jogo cênico. Assim, quase 250 anos após a estreia da ópera, Cecilia Bartoli, nascida em 1966 e já pertencente às gerações em que música se torna um produto das mídias de massa, se desvia completamente do discurso de Vivaldi-Goldoni, para imprimir sua própria estória em uma releitura do conteúdo da ária "*Agitata da due venti*".



Ex.4- *MaPA* com fotogramas das expressões faciais de Cecilia Bartoli durante a introdução orquestral no vídeo de 2009 de sua performance de "*Agitata da due venti*", comunicando as sensações de ansiedade, expectativa e medo [0:12-0:17] e, no final de performance, de alegria da vitória [5:27].

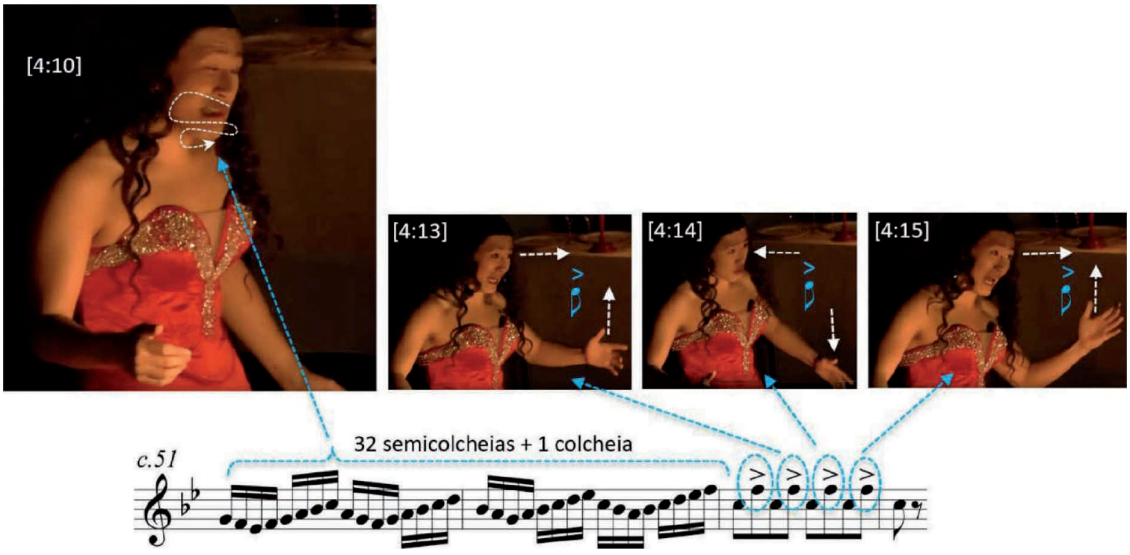
KIMCHILIA BARTOLI E O DISCURSO PARÓDICO SOBRE AS DIVAS DA ÓPERA

A personagem Kimchilia Bartoli foi ainda mais transgressora do que Cecilia Bartoli em relação ao que se espera de um cantor ou cantora de ópera na interpretação de "*Agitata da due venti*". Travestido de mulher, Kangmin Justin Kim calcou seu personagem na realização enérgica e carismática de Cecilia Bartoli e em trejeitos estereotipados das divas da ópera. No Ex.5, Kimchilia Bartoli mostra, no vídeo paródico de 2015, o "dedo de maestrina", um gesto típico e recorrente da cantora italiana. Se Cecilia utiliza cenicamente o silêncio do canto na introdução orquestral da ária, Kimchilia também o faz. Mas o faz parodicamente, com outra finalidade. De maneira caricata, ela amplia suas marcações de cena, girando o braço e a cabeça com movimentos balísticos (Borém, 2011, p. 83-39), acompanhando o ritmo de mínimas (em [0:1], [0:19] e [0:22]) e depois, com o ombro esquerdo e a cabeça, seguindo o ritmo de colcheias (em [0:23]).



Ex.5- *MaPA* com gestos de Kimchilia Bartoli parodiando Cecilia Bartoli, coreografando ritmos da orquestra: a mínina no "dedo de maestrina" (em [0:14]), a mínina no giro de pescoço (em [0:19] e [0:22]) e as colcheias no abaixar e subir do ombro esquerdo e cabeça (em [0:23]).

O surgimento desta paródia do contratenor, nascido em 1989, remonta aos seus tempos de estudante nos Estados Unidos e reflete o comportamento lúdico de uma geração cuja adolescência se deu no século XXI (uma geração posterior à de Cecilia Bartoli e já imersa na era da internet e das redes socais). Diversão e aprendizagem se misturam no seu processo criativo. O desafio de uma realização perfeita da técnica da coloratura, que guiou a construção da carreira da mezzo-soprano italiana, também guiou a sua. De fato, o que mais marcou o contratenor no vídeo emblemático de Cecilia Bartoli foi sua técnica de coloratura e não o conteúdo programático original de Vivaldi-Goldoni. Mas, embora focada na técnica do canto, sua personagem é cômica. A *EdiPA* do Ex.6 reflete, ao mesmo tempo, o humor e uma busca de refinamento desta técnica por Kimchilia. Aqui, ela também não está comunicando ao público sentimentos calcados nas emoções básicas do medo e da tristeza, mas, assim como o fez Cecilia, o desafio de cantar as 32 semicolcheias + 1 colcheia no mesmo fôlego e com extrema clareza. Mais do que isto, Kimchilia quer dar um passo além de Cecilia. Ela aumenta o desafio, cantando com a boca se retorcendo para os lados (em [4:10]) e com gestos bruscos como se fosse uma boneca mecânica (em [4:13]), desafiando a técnica tradicional do canto lírico ao mesmo tempo em que sincroniza seus gestos com grupos de semicolcheias e colcheias da orquestra.



Ex.6- *EdiPA* de Kimchilia Bartoli e seu desafio de superar Cecilia Bartoli ao cantar a coloratura mais longa de "*Agitata due venti*" com a boca torta (em [4:10]) e ao utilizar a relação som-imagem para sugerir uma boneca mecânica sincronizada com a realização rítmica de colcheias na orquestra (em [4:13], [4:14] e [4:15]).

Do ponto de vista dos afetos, o discurso paródico de Kimchilia Bartoli termina de maneira semelhante ao discurso de Cecilia Bartoli. Vitoriosa ao vencer com brilhantismo os muitos "percalços" da escrita virtuosística de Vivaldi, ela abre os braços acima da cabeça significativamente (ampliando sua cinesfera no palco; Borém, 2019; Borém e Nogueira, 2017) e estampa um sorriso no rosto em [5:06] (veja Ex.7). Mas seu discurso subliminar inclui muitas outras nuanças. Ao longo da performance, ela faz referências a diversos estereótipos do canto lírico, que abordarei em um artigo mais longo sobre este tema. Entre eles, destaco o momento logo antes

de sua saída do palco, em que ela fala da natureza ambígua de sua própria personagem (um homem que se veste de mulher), oscilando entre o objeto de cena principal, constituído por um enorme ursinho de pelúcia (símbolo da infância) e seu gesto de agarrar o peito direito (um símbolo sensual ou sexual).

Ex.7- *MaPA* com a cinesfera de Kimchilia Bartoli ao final de sua paródia em "*Agitata due venti*": alegria da vitória (em [5:06]) e sua ambiguidade oscilando entre a inocência do ursinho de pelúcia e a mão que agarra o seio (em [5:28]).

CONCLUSÕES

As análises das três fontes primárias deste estudo mostram que a comunicação de sentidos dos compositores (Carlo Goldoni e Antonio Vivaldi) na partitura de "*Agitata da due venti*", de 1735, não é enfatizada nas interpretações das duas cantoras. Ao contrário. Apesar de Cecilia Bartoli cantar exatamente as mesmas palavras e as mesmas notas musicais notadas pelos compositores e, por sua vez, o fato de Kimchilia Bartoli alterar apenas algumas notas musicais, fica claro que ambas se desviam radicalmente da atmosfera original que gira ao redor dos sentimentos básicos do "medo" e da "tristeza".

Quase 300 anos depois, sobre a carga dramatúrgica da personagem Constanza da ópera "*Griselda*", Cecilia Bartoli cria uma personagem que se mistura com sua própria vida. A metáfora do naufrágio do barco no mar tempestuoso dá lugar ao desafio que a própria ária se tornou para as cantoras líricas com habilidade para realizar coloraturas. Cecilia Bartoli substitui o desfecho do medo e da tristeza pela atmosfera de expectativa seguida de alegria da vitória, ao realizar exemplarmente as demandas virtuosísticas dos compositores. Assim, ela sobrepõe um discurso subliminar ao discurso original de Vivaldi e Goldoni.

Já Kimchilia Bartoli, seis anos depois da releitura da performance de Cecilia Bartoli, dá um passo ainda mais ousado ao transgredir não apenas o original de Vivaldi-Goldoni, mas também ao desfilar, com humor, diversos estereótipos inspirados pelo seu modelo de canto na realização da coloratura e de outros personagens e trejeitos emanados das tradições das divas de óperas.

Ao final destes três estudos de caso, percebe-se o quão flexível a comunicação de sentidos pode ser na performance musical, ao mesmo tempo em que os performers mantem minimamente uma unidade entre o original e suas releituras. Afinal, apesar de suas grandes disparida-

des, as três fontes primárias (uma partitura e dois vídeos de música) guardam entre si elementos comuns: a letra do poema, as notas musicais que o fazem soar e, talvez, a principal motivação do apreço de cantores e público por esta ária: a técnica da coloratura. Em tempo, Cecilia Bartoli é uma admiradora de Kimchilia Bartoli.

REFERÊNCIAS DE TEXTO

BORÉM, Fausto. (2019) *mAAVm:* um método de análise de áudios e vídeos de música e suas ferramentas. Belo Horizonte: UFMG, 25p. (Projeto de pesquisa submetido e aprovado pelo CNPq).

BORÉM, Fausto. (2017) A Cinesfera da Voz e do Corpo da Cantora-atriz Martha Herr. In: *Corporeidade e Educação Musical*. Org. por Patrícia Furst Santiago, Betânia Parizzi e Jussara Fernandino. Belo Horizonte: Centro de Musicalização Integrado da UFMG. p. 71-95.

BORÉM, Fausto. (2016) *MaPA* e *EdiPA*: duas ferramentas analíticas para as relações texto--som-imagem em vídeos de música. *Musica Theorica*, v.1, p. 1-37. São Paulo: TeMA/USP.

BORÉM, Fausto. (2011) *Um sistema sensório-motor de controle da afinação no contrabaixo: contribuições interdisciplinares do tato e da visão na performance musical*. Belo Horizonte: UFMG. (Tese de Pós-Doutorado).

BORÉM, Fausto; NOGUEIRA, Ilza (2017). A Corporalidade musical de Martha Herr: versatilidade, crítica e humor. In: *Anais do 2º Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*, 2017, Florianópolis, UDESC p. 104-117.

BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana Paula. (2016) Construção de uma performance cênica para as três modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847). *Opus*. v. 22, n. 2.São Paulo, p. 193-215.

EKMAN, PAUL (1970) Universal Facial Expressions of Emotions. *California Mental Health Research Digest*, v.8, n.4, p. 151-158.

EKMAN, PAUL (2016) What Scientists Who Study Emotion Agree About. *Perspectives in Psychology Science*, v.11, n.1, p. 31-34. First published online on January 27, 2016.

EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace V. A. (1969) A Tool for the Analysis of Motion Picture Film or Video Tape. *American Psychologist*, v.24, n.3, p. 240-243.

EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace V. A. (2003) *Unmasking the face:* A Guide to Recognizing Emotions from Facial Expressions. Los Altos, California: Malor Books (e-book).

ERICSSON, K. Anders. (2006) The Influence of Experience and Deliberate Practice on the Development of Superior Expert Performance. In: *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*. Chapter 38. Ed. por K. Anders Ericsson, Neil Charness, Paul J. Feltovich e Robert R. Hoffman. Cambridge: Cambridge University Press. p. 685-705.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. (1978) Org. e ed. por Lisa Ullmann. Trad. de Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto. Apresentação de Maria Duschenes. São Paulo: Summus Editorial.

MACNAMARA, Brooke N., HAMBRICK, David Z., OSWALD, Frederick L. (2014) Deliberate Practice and Performance in Music, Games, Sports, Education, and Professions: A Meta-Analysis. *Psychological Science*. v.25, n.8, p. 1608-1618.

PEREIRA, Diego A.; BORÉM, Fausto (2017). A coloratura vocal de Cecilia Bartoli na ária Agitata da due venti de Vivaldi. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra. *Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical n.2*. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p. 31-62.

RUSSELL, James A. (1980) A Circumplex Model of Affect. *Journal of Personality and Social Psychology*, v.39, n.6. p. 1161-1178.

REFERÊNCIAS DE PARTITURA E VÍDEOS

BARTOLI, Cecilia. (2009) *Agitata da due venti from La Griselda*. Cecilia Bartoli (soprano), Il Giardino Armonico (orquestra), Giovanni Antonini (regência), Antonio Vivaldi (compositor), Brian Large (Diretor de vídeo). Vídeo de 6 minutos e 14 segundos postado por Xeniamusic em 13 de janeiro, 2009. Extraído do DVD VIVA Vivaldi! Arias & Concertos. Paris: Céleste Productions, 2000. In: www.youtube.com/watch?v=rppj4LyucSw. Acesso em 19 de janeiro, 2017.

KIM, Kangmin Justin. (2015) *Kangmin Justin Kim (aka Kimchilia Bartoli) Agitata da due venti (Vivaldi)*. Kangmin Justin Kim (contratenor), Marc Minkowski (maestro), Les Musiciens du Louvre Grenoble (Orquestra), Antonio Vivaldi (compositor). Vídeo de 5 minutos e 51 segundos postado por Helmut Fischer em 8 de janeiro, 2015. In: www.youtube.com/watch?v=mx6aUZ-g6e48. Acesso em 19 de janeiro, 2017.

VIVALDI, Antonio; GOLDONI, Carlo. (2015) *Agitata da due venti (aria)*. 1 partitura (8 p.). Canto e piano. Disponível em: <http://www.easyopera.com/wp-content/uploads/2015/02/Agitata-da-due-venti-Hard.pdf>. Acesso em: 28 out. 2016.