



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
NÚCLEO INTERDISCIPLINAR EM PESQUISA, ENSINO E EXTENSÃO
MEDIA LAB/UFG
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURAS E TECNOLOGIAS
(PPGACT)

SHEILA DELFINO PENNA

**A VOZ PERFORMÁTICA DE VICENTE CELESTINO: ENTRE O SOM E O
SENTIDO NA ERA DO RÁDIO SOB A ÓTICA DE PAUL ZUMTHOR**

GOIÂNIA
2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
NÚCLEO INTERDISCIPLINAR EM PESQUISA, ENSINO E EXTENSÃO MEDIA LAB./UFG

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☒ Dissertação ☐ Tese ☐ Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Sheila Delfino Penna

3. Título do trabalho

A voz performática de Vicente Celestino: entre o som e o sentido na era do rádio sob a ótica de Paul Zumthor

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **ROBERTO ANTÔNIO PENEDO DO AMARAL, Usuário Externo**, em 01/07/2026, às 11:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sheila Delfino Penna, Discente**, em 08/07/2026, às 11:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6302768** e o código CRC **864084F5**.

SHEILA DELFINO PENNA

**A VOZ PERFORMÁTICA DE VICENTE CELESTINO: ENTRE O SOM E O
SENTIDO NA ERA DO RÁDIO SOB A ÓTICA DE PAUL ZUMTHOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Culturas e Tecnologias, nível Mestrado, do Núcleo Interdisciplinar em Pesquisa, Ensino e Extensão media Lab/ UFG, da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Mestra em Artes, Culturas e Tecnologias

Área de concentração: Artes, Culturas e Tecnologias

Linha de pesquisa: Performances Culturais

Orientador: Prof. Dr. Roberto Antônio Penedo do Amaral

GOIÂNIA

2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Penna, Sheila Delfino

A VOZ PERFORMÁTICA DE VICENTE CELESTINO: ENTRE O SOM E O SENTIDO NA ERA DO RÁDIO SOB A ÓTICA DE PAUL ZUMTHOR [Manuscrito] / Sheila Delfino Penna. - 2026.

CXXVIII, 128 f.:

Orientador: Prof. Dr. Roberto Antonio Penedo do Amaral

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa, Ensino e Extensão Media Lab (NIPEE Media Lab), Programa de Pós-Graduação em Artes, Culturas e Tecnologias, Goiânia, 2026.

Bibliografia.

Inclui: lista de figuras, lista de tabelas.

1. Paul Zumthor. 2. Vicente Celestino. 3. Técnica Vocal. 4. Performances Culturais. 5. Era do Rádio.

I. Amaral, Roberto Antonio Penedo do, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

NÚCLEO INTERDISCIPLINAR EM PESQUISA, ENSINO E EXTENSÃO MEDIA LAB./UFG

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 05 da sessão de Defesa de Dissertação de Sheila Delfino Penna, que confere o título de Mestra em Artes, Culturas e Tecnologias, na área de concentração em Artes, Culturas e Tecnologias.

Aos trinta dias do mês de junho do ano de dois mil e vinte e seis, a partir das nove horas, por meio de videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada "A voz performática de Vicente Celestino: entre o som e o sentido na era do rádio sob a ótica de Paul Zumthor". Os trabalhos foram instalados pelo orientador, professor Doutor Roberto Antônio Penedo do Amaral, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora, professora Doutora Juliana Santana de Almeida, membro titular externo e professora Doutora Geórgia Cynara Coelho de Souza, membro titular interno. Durante a arguição, os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão reservada, a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata **aprovada** pelos integrantes da banca. Proclamados os resultados pelo professor Doutor Roberto Antônio Penedo do Amaral, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros da Banca.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **ROBERTO ANTÔNIO PENEDO DO AMARAL, Usuário Externo**, em 01/07/2026, às 11:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Geórgia Cynara Coelho de Souza, Usuário Externo**, em 02/07/2026, às 08:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Juliana Santana de Almeida, Usuário Externo**, em 02/07/2026, às 10:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6280273** e o código CRC **8D6C62A9**.

Referência: Processo nº 23070.030819/2026-11

SEI nº 6280273

AGRADECIMENTOS

A realização desta dissertação representa a concretização de uma trajetória marcada por desafios, aprendizados, superações e profundas transformações pessoais e acadêmicas. Assim, expresso minha sincera gratidão a todos aqueles que, de diferentes formas, fizeram parte desta caminhada e contribuíram para que este trabalho se tornasse possível.

Em primeiro lugar, agradeço a Deus e à espiritualidade amiga, pela força, amparo e renovação constante da fé ao longo desta jornada. Nos momentos de fragilidade, incertezas e dificuldades, foi essa sustentação espiritual que me permitiu seguir adiante com perseverança, coragem e esperança, conduzindo-me até a conclusão deste percurso acadêmico com êxito e gratidão.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais e ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Tecnologias, pela oportunidade de crescimento intelectual, artístico e humano. Minha gratidão se estende aos professores, colegas e amigos que compartilharam conhecimentos, experiências e afetos ao longo dessa trajetória, tornando o ambiente acadêmico um espaço de construção coletiva e acolhimento.

Expresso minha profunda gratidão ao meu orientador, Professor Doutor Roberto Amaral, pela condução cuidadosa e sensível desta pesquisa. Agradeço pela generosidade intelectual, pela empatia, pelo compromisso acadêmico e pela dedicação com que orientou cada etapa deste trabalho. Sua escuta atenta, suas observações pertinentes e sua confiança foram fundamentais para que eu encontrasse segurança e motivação para continuar caminhando, mesmo diante das adversidades.

Agradeço também à coordenação do programa, em especial ao Professor Cleomar Rocha, pelo incentivo, acolhimento e apoio em momentos decisivos desta jornada. Sua postura humana e encorajadora teve papel importante para que eu persistisse e não desistisse diante das dificuldades encontradas ao longo do caminho.

Às professoras da banca, Georgia Cynara e Juliana Santana de Almeida, registro minha sincera gratidão pelas contribuições, leituras cuidadosas e apontamentos valiosos, que enriqueceram significativamente esta pesquisa e ampliaram meu olhar sobre o trabalho desenvolvido.

Durante esta trajetória, enfrentei desafios pessoais, emocionais e acadêmicos que, por muitas vezes, pareceram intransponíveis. No entanto, cada obstáculo superado fortaleceu ainda mais minha determinação em concluir este mestrado. Esta conquista representa não apenas um título acadêmico, mas também a reafirmação da minha capacidade de resistir, reconstruir caminhos e seguir em frente com humildade, dedicação e amor pelo conhecimento.

À minha família, deixo meu mais profundo agradecimento. Em especial à minha mãe, Irma Delfino, pelo apoio, pelas orações e pela presença constante em minha vida.

Dedico um agradecimento absolutamente especial às minhas filhas, Isabella de Barros Penna e Julie Delfino Penna de Paiva, que foram a maior força desta caminhada. Em todos os momentos — nas alegrias, nas dificuldades, nas dúvidas e nas decisões mais difíceis — vocês estiveram ao meu lado, oferecendo amor, incentivo e razões para que eu jamais desistisse. Vocês foram meu alicerce, minha inspiração e a maior motivação para seguir até o fim desta jornada. Esta conquista também pertence a vocês.

Agradeço ainda aos colegas, amigos e companheiros de trabalho, pela convivência, pelo incentivo e pela generosidade compartilhada ao longo desse percurso.

Por fim, agradeço a mim mesma, por não ter desistido. Pela coragem de continuar, mesmo diante dos tropeços e das dificuldades. Pela persistência em acreditar que seria possível chegar até aqui. Esta dissertação é resultado de muito estudo, esforço, humildade e resistência, mas também do apoio indispensável de todas as pessoas que caminharam comigo ao longo dessa trajetória. A todos, minha eterna gratidão.

RESUMO

Esta dissertação, intitulada *A voz performática de Vicente Celestino: entre o som e o sentido na Era do Rádio* sob a ótica de Paul Zumthor, é uma pesquisa que aborda a performance vocal de Vicente Celestino no contexto da Era do Rádio no Brasil. Os objetivos fundamentais da pesquisa são: analisar a expressividade da voz de Vicente Celestino como instância estética e simbólica de comunicação sensível; investigar como sua atuação performática pode ser compreendida à luz da vocalidade na perspectiva de Zumthor (2007). O referencial teórico fundamenta-se em Paul Zumthor (1993; 2000; 2005; 2010; 2014); Miller (2023), Queiroz (1976), Sadie (1994), Schechner (2006), Silva (2013), Sinek (1955), Mariz (2016). Trata-se de uma pesquisa documental que se fundamenta nos estudos de Paul Zumthor sobre oralidade, performance e presença vocal, articulados com reflexões sobre a cultura radiofônica e a materialidade da voz. O procedimento metodológico é uma abordagem hermenêutica e estética, ou seja, interpretativa e reflexiva da performance sonora, considerando gravações, letras de canções e recepção pública de Vicente Celestino, à luz das categorias de vocalidade e presença elaboradas por Zumthor. A principal contribuição trazida por esta dissertação está na defesa de que a voz performática, tal como exercida por Celestino, constitui uma forma de saber sensível e comunicacional que desafia os paradigmas da racionalidade técnica e desincorporada da modernidade, reivindicando, assim, a escuta como experiência formativa, simbólica e afetiva. Destaca-se também a importância de uma pedagogia da voz e da presença, que valorize a dimensão sensível do corpo falante como lugar de significação, evocação e encontro com o outro.

Palavras-chave: Paul Zumthor; Vicente Celestino; Técnica Vocal; Performances Culturais; Era do Rádio.

ABSTRACT

The dissertation titled *The Performative Voice of Vicente Celestino: Between Sound and Meaning in the Radio Era through the Lens of Paul Zumthor* is a study that explores the vocal performance of Vicente Celestino within the context of Brazil's Radio Era. The main objectives of the research are: to analyze the expressiveness of Celestino's voice as an aesthetic and symbolic instance of sensitive communication; and to investigate how his performative action can be understood in light of the concept of vocality from Zumthor's (2007) perspective. The theoretical framework is based on the works of Paul Zumthor (1993, 2000, 2005, 2010, 2014), as well as Miller (2023), Queiroz (1976), Sadie (1994), Schechner (2006), Silva (2013), Sinek (1955), and Mariz (2016). It is a documentary research grounded in Zumthor's studies on orality, performance, and vocal presence, articulated with reflections on radio culture and the materiality of the voice. The methodological approach is hermeneutic and aesthetic—that is, an interpretative and reflective examination of the sonic performance—taking into account Celestino's recordings, song lyrics, and public reception, in light of the categories of vocality and presence developed by Zumthor (1993, 2005, 2010, 2014). The main contribution of this dissertation lies in the argument that the performative voice, as embodied by Celestino, constitutes a form of sensitive and communicational knowledge that challenges the paradigms of technical and disembodied rationality of modernity. It thus reclaims listening as a formative, symbolic, and affective experience. The study also highlights the importance of a pedagogy of voice and presence that values the sensitive dimension of the speaking body as a site of meaning, evocation, and encounter with the other.

Keywords: Paul Zumthor; Vicente Celestino; Vocal Technique; Cultural Performances; Golden Age of Radio.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Paul Zumthor	20
Figura 2 - Capa da Literatura de Cordel em homenagem a Paul Zumthor	23
Figura 3 - Revista do Rádio com Vicente Celestino	57
Figura 4 - Vicente Celestino	61
Figura 5 - Regiões da Itália	61
Figura 6 - Imigração italiana para o Rio de Janeiro	62
Figura 7 - Capa do livro: O hóspede das tempestades	63
Figura 8 - Quiosque do Rio de Janeiro - Chopp Berrante	65
Figura 9 - Vicente Celestino e o pioneirismo da música ítalo-brasileira	66
Figura 10 - Theatro São José	66
Figura 11 - O imparcial, 10 de julho de 1914, p. 12	67
Figura 12 - Álbum de Vicente Celestino	68
Figura 13 - Letra da música: Flor do mal	68
Figura 14 - Pascoal Segreto	69
Figura 15 - Vicente Celestino foi um gigante da era de ouro no Brasil	70
Figura 16 - Jornal de Theatro Sport, 1917 (Vicente Celestino ao Centro)	71
Figura 17 - Capa do disco: Mia Gioconda	72
Figura 18 - Partitura da música: Mia Gioconda	73
Figura 19 - João Pedro Paz e a italiana Gioconda Iole	74
Figura 20 - João Pedro Paz e Gioconda se casaram por procuração	74
Figura 21 - Vicente Celestino no auditório da Rádio Borborema	76
Figura 22 - Vicente Celestino e Francisco Alves	76
Figura 23 - Vicente e Angela Maria	77
Figura 24 - Vicente Celestino no filme: O Ébrio	77
Figura 25 - Museu Vicente Celestino	79
Figura 26 - Interior do Museu Vicente Celestino	79
Figura 27 - Gilda de Abreu	80
Figura 28 - Gilda em cena como Bonequinha de seda	80
Figura 29 - Vicente Celestino e Gilda de Abreu, 1933	81
Figura 30 - Capa do livro de Gilda de Abreu	81
Figura 31 - Vicente Celestino e Gilda de Abreu	82
Figura 32 - Partitura: Patativa Canção (introdução)	89
Figura 33 - Partitura: Patativa Canção (continuação)	90
Figura 34 - Partitura: Canção “O Ébrio” (Primeira Parte)	95
Figura 35 - Partitura - Continuação Canção “O Ébrio”	96

Lista de Quadros

Quadro 1 - Análise do Repertório Musical de duas canções de Vicente Celestino 60

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. VOZ, PERFORMANCE E VOCALIDADE EM PAUL ZUMTHOR NA EXPERIÊNCIA DE VICENTE CELESTINO	19
1.1 A contribuição de Paul Zumthor para a compreensão da voz como performance	19
1.2 A voz como presença e ato	29
1.3 Performance e oralidade	35
1.4 O Repertório e a memória vocal	42
2. VICENTE CELESTINO: VOZ, CORPO E CONTEXTO NA ERA DO RÁDIO	50
2.1 A primeira transmissão de rádio no Brasil	50
2.1.1 Sistemas de gravação	51
2.1.2 Os microfones	53
2.1.3. Os cassinos	55
2.1.5. As revistas do rádio	56
2.2 O artista e sua persona: Vicente Celestino	59
2.2.1 Vicente Celestino	60
2.2.2 O Hóspede das tempestades	62
2.3 Diálogos e tensões culturais	71
3. A VOZ DE CELESTINO: ANÁLISE TÉCNICA E EXPRESSIVA SOB A ÓTICA ZUMTHORIANA	84
3.1 Vicente Celestino: análise da voz e da canção “Patativa”	84
3.1.1 “Patativa”	85
3.1.2 O Ébrio	91
3.2 Escolhas interpretativas e expressividade corporal: uma leitura a partir de Zumthor	98
3.2.1 Voz como presença performática e corporeidade audível	100
3.2.2 Qualidades simbólicas e materiais da voz-performativa	106
3.3 A voz como instrumento simbólico e articulador de memória	110
Considerações Finais	115
REFERÊNCIAS	118

INTRODUÇÃO

Antes da escrita, o som emitido pelo corpo foi o primeiro instrumento de comunicação e memória da história da humanidade e, com o tempo, assumiu também o papel entre emoção, linguagem e cultura (Piovezani, 2009). Essa perspectiva é amplamente reconhecida por Paul Zumthor (1993), para quem a voz representa a dimensão primordial da poesia, o lugar onde a linguagem se faz presença e corpo. Conforme observado por Ferreira (2007), a experiência brasileira, marcada por uma forte base oral, constituiu um “laboratório vivo” (2007, p. 143) para a consolidação de uma poética da voz que se manifesta na música popular, na literatura oral e nas expressões performáticas regionais.

Medeiros (2007, p. 1) lembra que, “no começo de tudo, antes do verbo e do texto escrito, havia a voz”, reforçando que toda manifestação estética, mesmo quando mediada pela escrita, guarda vínculos ancestrais com o som e com o corpo. Essa ideia aproxima-se da noção de poesia vocal em Zumthor (1997), que entende a oralidade como o espaço originário do poético em que a palavra se realiza em vibração e gesto. De modo semelhante, Oliveira (2009) observa que o conceito de voz, muitas vezes banalizado pelo uso, necessita de uma delimitação conceitual mais precisa. A autora explica que, para Zumthor, a voz não se reduz à oralidade nem se limita ao ato de fala, mas é uma experiência humana ímpar. Dessa forma, desde os rituais arcaicos, a voz emerge do silêncio primordial e se projeta para além do corpo que a enuncia de forma que atravessa o tempo e os espaços como força criadora e memória viva da existência.

Nesse contexto, de acordo com Azevedo (2002), o rádio brasileiro, criado na década de 1920, consolidou-se como meio de comunicação de massa nos anos 1930, embora seu avanço tenha sido momentaneamente interrompido pela Segunda Guerra Mundial, que direcionou a indústria para a produção bélica. Com o término do conflito, a fabricação de bens de consumo foi retomada e os aparelhos de rádio tornaram-se amplamente disponíveis, difundindo-se em diferentes modelos e faixas de preço, o que permitiu seu acesso por grande parte da população.

Diante disso, Calabre (2003) enfatiza que durante as décadas de 1940 e 1950, o rádio brasileiro atingiu projeção internacional e consolidou-se como principal meio de difusão musical e cultural do país. Nesse período, grandes emissoras estruturaram complexos sistemas artísticos e administrativos, responsáveis por

irradiar uma vasta programação para todo o território nacional. Entre elas, conforme a autora, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro permaneceu por cerca de duas décadas como líder de audiência e símbolo da chamada Era do Rádio. Dessa forma, Ferreira (2007) observa que as tecnologias sonoras do século XX ampliaram o campo das energias vocais da humanidade, permitindo que a voz, antes restrita à presença física, se projetasse em larga escala. Com o rádio consolidado como principal veículo de comunicação, o panorama musical brasileiro passou a refletir a diversidade e a modernização sonora do período em que:

No campo específico da música popular, inaugurava-se uma nova etapa, marcada pela penetração de novos gêneros estrangeiros, principalmente o bolero, a rumba, o cha-cha-cha e o cool jazz. O baião e outros gêneros "regionais" (embolada, coco, moda-de-viola) também foram ganhando espaço no rádio, tornando-se referência para além das suas regiões de origem. Na virada dos anos 40 para os 50, a cena musical era dominada por sambas-canções abolerados, de andamento lento, e músicas carnavalescas voltadas para os segmentos mais populares. Havia também um considerável espaço para a corrente mais tradicional do samba, o "samba-de-morro", [...] (Napolitano, 2013, p. 7).

No caso do rádio, Golin (2005) evidencia que a mediação tecnológica não elimina a dimensão sensorial da voz, mas a reconfigura. Segundo a autora,

[...] a linguagem radiofônica define-se pela enunciação em tempo real, a sincronia entre emissão e recepção, mesmo no caso de uma gravação em diferido. As transmissões ao vivo reduzem o distanciamento físico e temporal da mensagem, aproximando o locutor e o ouvinte (Golin, 2005, p. 6).

Assim, a escuta, desprovida de imagem, intensifica a percepção sonora e recupera sua materialidade sonora, em que o corpo do ouvinte percebe a vibração da voz e reconhece nela um signo de identidade capaz de caracterizar cada emissora e sua programação (Golin, 2005). Dessa forma, o rádio, nas décadas de 1940 e 1950, constituiu um espaço privilegiado para a análise dos processos de valorização do popular e da consolidação do consumo cultural de massa. Nesse período, surgiram inúmeros ídolos da música popular, o que configurou um fenômeno inédito no panorama cultural brasileiro e proporcionou a construção de uma aura simbólica em torno da figura do artista e do produto associado a fama (Calabre, 2002).

É nesse contexto que, segundo Valente e Pereira (2018), surge Vicente Celestino (1894-1968), cuja voz marcante e teatral atravessou o espaço mediado do rádio e se inscreveu na memória coletiva nacional. Sua performance vocal,

caracterizada pela expressividade dramática e pela intensidade emocional, fez dele um ícone cultural da canção brasileira. A construção de sentido no desempenho vocal também decorre do que Paul Zumthor (2000) denomina autoridade do vocalizador, conceito que ultrapassa a dimensão técnica e envolve o carisma individual e a capacidade de comunicação do intérprete com o público. Tal autoridade manifesta-se por meio da teatralidade, da presença cênica e da intensidade expressiva, características marcantes na trajetória de Vicente Celestino.

Ademais, o cantor transitou por diferentes linguagens performáticas e meios de difusão de sua época, preservando, contudo, a tradição estilística herdada de sua formação familiar e de influência italiana. Mesmo sem aderir completamente às transformações estéticas modernas, Celestino manteve um público fiel, cuja admiração perdurou além de sua morte (Valente; Pereira, 2018).

A reflexão sobre a oralidade na formação cultural também é desenvolvida por Medeiros (2007), que associa a predominância da escrita ao esquecimento das dimensões sensíveis da palavra falada. Segundo a autora, a oralidade, quando resgatada, contribui para a formação estética e para a reconstrução de vínculos entre o sujeito e o outro. Essa leitura ecoa em Zumthor (1997), que entende a poesia oral como ato comunitário, em que a voz funda um espaço de convivência simbólica. Na canção popular, essa dimensão comunitária é evidente, uma vez que o intérprete se torna mediador de experiências afetivas compartilhadas, como afirma Napolitano (2013):

A música, sobretudo a chamada "música popular", ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. Para completar, ela conseguiu, ao menos nos últimos quarenta anos, atingir um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental. Portanto, arrisco dizer que o Brasil, sem dúvida, uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não apenas para ouvir música, mas também para pensar a música. Não só a música brasileira, no sentido estrito, mas a partir de uma mirada local, é possível pensar ou repensar o mapa mundi da música ocidental, sobretudo este objeto-não-identificado chamado de "música popular" (Napolitano, 2013, p. 1).

Segundo Minatti (2014), ao destacar as qualidades simbólicas e materiais da voz em Zumthor, o canto é atravessado por dimensões culturais que influenciam sua forma e seu sentido. A voz cantada, portanto, não é apenas técnica, mas expressão de um contexto histórico e simbólico. Minatti evidencia que o desempenho vocal se

constitui como espaço de negociação entre o individual e o coletivo, e que o estudo da voz implica reconhecer sua materialidade sensível e sua função social. Para Wisnik (2004), nesse sentido, a música não expressa conteúdos de forma direta, sendo seu sentido constituído por meio de elementos como ritmo, timbre e intensidade, os quais se articulam a práticas culturais e sociais específicas.

Silva (2024) amplia esse debate ao discutir a voz como elemento formador da identidade comunicativa na qual, para a autora, a oralidade constitui uma prática social que envolve pertencimento e reconhecimento e nela, o sujeito se constrói na relação com o outro. Essa ideia converge com a noção de voz como presença, formulada por Zumthor (1993), na qual a voz é memória e presença, pois, ao falar ou cantar, o humano inscreve-se no tempo e o transforma em experiência sensível.

Além disso, como observa Ferreira (2007), as poéticas da voz se relacionam com o passado e o futuro e transformam a tradição em presença viva. A música popular, especialmente na Era do Rádio, é um dos espaços em que essa dinâmica se manifesta com maior intensidade, pois transforma a escuta cotidiana em rito coletivo (Calabre, 2003). Nesse sentido, a compreensão dessa dimensão simbólica da voz exige, contudo, considerar os efeitos das mediações tecnológicas do período, em especial o rádio, que transformou a experiência da escuta e a relação entre corpo, som e presença (Zumthor, 2010). Dessa forma, a voz de Vicente Celestino, nesse contexto, pode ser compreendida como símbolo de uma época em que a canção se tornava espelho da sensibilidade nacional (Valente; Pereira, 2018). Ademais, é importante considerar que, no período, a captação sonora para discos ainda era tecnicamente limitada, o que exigia dos intérpretes uma projeção vocal forte e bem definida para que a gravação se realizasse de forma satisfatória (Cardoso, 2024).

Ao refletir sobre a mediação tecnológica da voz, Zumthor (2010, p. 15) observa que “os meios auditivos e audiovisuais abolem a presença de quem traz a voz, mas fazem-na reiterável, abstrata”. Essa afirmação ilumina o modo como a expansão do rádio no século XX transformou a experiência da escuta e da performance vocal, ao deslocar a presença física do intérprete para uma dimensão simbólica e reproduzível. Esse processo, contudo, não se restringe ao rádio, estando articulado ao desenvolvimento das tecnologias de gravação sonora, especialmente o disco, e à consolidação da indústria fonográfica, que ampliaram a circulação, a fixação e a reproduzibilidade da voz em escala massiva (Marchi, 2011).

Nesse contexto, Schafer (2001) denomina esse processo de “esquizofonia” (p. 131, 2001), entendida como a separação entre o som original e sua reprodução eletroacústica, em que “os sons reproduzidos por meios eletroacústicos são cópias e podem ser reapresentados em outros tempos e lugares” (Schafer, p. 364, 2001). No caso de Vicente Celestino, a difusão radiofônica permitiu que sua voz ultrapassasse os limites do corpo e do espaço, tornando-se uma presença contínua no imaginário coletivo. A voz, mediada tecnicamente, conserva sua força expressiva e afetiva, reafirmando o que Zumthor identifica como a permanência da oralidade em novas formas de comunicação poética.

Para esta pesquisa, portanto, o problema central é: como a voz performática de Vicente Celestino se relaciona com a teoria proposta por Paul Zumthor para compreender a vocalidade como fenômeno estético e cultural? O estudo busca, fundamentalmente, analisar a expressividade da voz de Vicente Celestino como instância estética e simbólica de comunicação sensível e investigar como sua atuação performática pode ser compreendida à luz da vocalidade na perspectiva de Zumthor.

Dessa forma, o objetivo geral desta pesquisa é analisar como a voz performática de Vicente Celestino se relaciona com a teoria proposta por Paul Zumthor para compreender a vocalidade como fenômeno estético e cultural. Para tanto, os objetivos específicos são:

- Analisar os conceitos de vocalidade, performance e presença na obra de Paul Zumthor;
- Investigar o papel da voz e da performance de Vicente Celestino na Era do Rádio;
- Interpretar a performance vocal de Vicente Celestino à luz da teoria da vocalidade de Zumthor.

Além disso, trata-se de uma pesquisa documental que investiga a oralidade, a performance e a presença vocal do intérprete, relacionadas a reflexões sobre a cultura radiofônica e a materialidade da voz no contexto da Era do Rádio no Brasil. Assim, busca-se demonstrar que a voz de Celestino, ao ultrapassar a dimensão técnica do canto, adquire função simbólica na constituição da memória social brasileira. Ao aproximar o pensamento de Zumthor (1993; 2000; 2005; 2010; 2014) da trajetória de Celestino, este trabalho reafirma a voz como lugar de confluência entre o som e o sentido, entre o corpo e a cultura, e como forma de permanência da

memória coletiva no tempo.

Dentre os materiais analisados, destacam-se gravações, vídeos e diversos suportes impressos, reunidos a partir de uma ampla pesquisa bibliográfica e documental. Como parte dessa abordagem metodológica, foram adotadas as seguintes estratégias: levantamento bibliográfico em livros, artigos e periódicos, análise documental de obras de Paul Zumthor, estudo de produções cinematográficas de Vicente Celestino e exame de gravações de sua voz, incluindo interpretações musicais realizadas durante a era do rádio.

Para esse fim, a dissertação organiza-se em três capítulos, além desta introdução e das considerações finais. O primeiro capítulo aborda os fundamentos teóricos da vocalidade e da performance, incluindo o repertório, a memória vocal a partir da vocalidade, os tipos de oralidade e a performance vocal, conforme propostos por Paul Zumthor.

O segundo capítulo analisa o corpo e a voz de Vicente Celestino, incorporando contribuições de intérpretes da era do rádio, como Linda Batista e Dolores Duran.

Por fim, o terceiro capítulo analisa a voz de Vicente Celestino, com ênfase em sua técnica e expressividade, à luz da perspectiva zumthoriana.

1. VOZ, PERFORMANCE E VOCALIDADE EM PAUL ZUMTHOR NA EXPERIÊNCIA DE VICENTE CELESTINO

Neste primeiro capítulo são analisados os conceitos de vocalidade, *mouvance* e performance definidos por Paul Zumthor, redefinindo a literatura/música como prática viva e o texto como evento performativo. A voz é analisada não apenas como meio de transmissão, mas como “presença, acontecimento” e “escultura sonora” que carrega emoção, história e cultura. Analisamos a expressividade e o contexto histórico da performance vocal de Vicente Celestino e como seu canto foi além da execução técnica, integrando corpo, presença e emoção, o que Zumthor chamou de espessura vocal.

Além disso, exploramos a ideia de repertório como a base para a criação e recriação da obra no ato da performance, especificamente a performance de Vicente Celestino, e é abordado o paradoxo da voz registrada. O estudo envolve um diálogo entre Zumthor e outros teóricos, como Walter Ong (1982), como parte do entendimento das diferenças entre oralidade primária, mista e secundária, e como a tecnologia (como o rádio) afeta a percepção da voz, bem como as mídias de fixação sonora, como o disco, que permitem o registro, a repetição e a circulação ampliada da voz, o que contribui para a transformação de sua experiência e de sua escuta.

1.1 A contribuição de Paul Zumthor para a compreensão da voz como performance

Paul Zumthor (1915-1995) foi um renomado medievalista, linguista, historiador da literatura e crítico suíço, cuja obra revolucionou os estudos sobre a poesia e a literatura da Idade Média. Além disso, se destacou por ir além da análise dos textos escritos, focando na dimensão da oralidade e da performance como elementos centrais para a compreensão da cultura medieval. Para Zumthor, a poesia medieval não era apenas um objeto a ser lido em silêncio, mas algo destinado a ser ouvido, cantado e encenado (Zumthor, 1993; Zumthor, 2000).

Figura 1 - Paul Zumthor



Fonte: Université Paris Nanterre (2015).

Nascido em Genebra, na Suíça, Zumthor realizou seus estudos em Paris e defendeu seu doutorado em sua cidade natal. Sua trajetória acadêmica foi marcada por passagens importantes por universidades de prestígio, como a Universidade de Amsterdã e a Universidade de Montreal. Foi nesse período, inclusive, que ele desenvolveu e aprofundou seus conceitos mais influentes (Zumthor, 2014).

A vasta produção de Paul Zumthor abrange desde estudos acadêmicos a obras mais ensaísticas, romances e poemas. Entre seus primeiros trabalhos, destaca-se *Merlin, le prophète* (1943), sua tese de doutorado, na qual o autor analisa a figura do profeta Merlin na literatura medieval. Esse estudo inicial já evidencia seu interesse pelas raízes da tradição literária e antecipa uma preocupação que se tornará importante em sua obra, que trata da compreensão da literatura como prática viva, vinculada à oralidade, à memória e à performance.

Entre suas contribuições mais notáveis, destaca-se o conceito de *mouvance* (movência), que descreve a instabilidade e a variação inerentes aos textos medievais. Diferentemente das obras literárias modernas, fixadas em uma única versão, os textos medievais eram fluidos, adaptados e reescritos por copistas e *performers*, de modo que essa “movência” reflete a natureza dinâmica e coletiva da criação e da transmissão literária na época (Santos, 2012). Sob essa perspectiva, destaca-se a obra *Essai de poétique médiévale* (1972), de Paul Zumthor, na qual o

autor desenvolve conceitos fundamentais para a compreensão da voz como fenômeno estético e performativo. Considerada uma de suas obras-primas, sintetiza seus conceitos mais importantes ao explorar a especificidade da poesia medieval, introduzindo a ideia de *mouvance* (movência) e a distinção entre texto e obra. Nesse contexto, Zumthor argumenta que o texto medieval não é estático, mas um “virtual” que se realiza plenamente em cada performance. Além disso, outro conceito fundamental em sua obra é o de vocalidade, que enfatiza a importância da voz humana na poesia medieval.

Essa abordagem pode ser aprofundada quando se considera o contexto histórico-cultural em que essas práticas se desenvolvem, evidenciando as relações entre oralidade, escrita e performance, conforme destacado por Ávila (2023):

[...] podemos dissecar o contexto medieval como outro momento significativo no qual a literatura escrita e a oral dividiam espaços, tipologias e não raro provocaram intersecções uma à outra. Dentro dessa perspectiva de nova aproximação, faz parte do senso comum dos estudos literários entender as canções de gesta, as cantigas de amor e de amigo e toda a tradição dos jograis e menestrelis medievais como arquetípicas representações de uma retomada da oralidade enquanto veio literário, acrescentando-se o acompanhamento de instrumentos que davam novas performances à produção e divulgação do *fazer literário* (Ávila, 2023, p. 6).

Devido a sua abordagem inovadora, Zumthor não apenas transformou os estudos medievais, mas também deixou um legado que influenciou a crítica literária e os estudos culturais de forma mais ampla. Sua obra é um convite para pensar a literatura como um produto, mas, também, como um evento, um ato de comunicação que envolve o corpo, a voz e o tempo (Zumthor, 1993).

Galindo (2015) aponta que a dimensão oral da literatura medieval se mostra incontestável, sendo evidenciada pelos chamados “índices de oralidade” (2015, p. 66), isto é, marcas que remetem ao momento da enunciação e ao processo histórico de existência e transmissão do texto poético. Nesse sentido, Zumthor (1993) afirma:

Por ‘índice de oralidade’ entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos (Zumthor, 1993, p. 36).

Conforme destaca Oliveira (2020), a união entre literatura e música remonta às próprias origens da expressão humana, inscrita na experiência sonora e temporal que atravessa a linguagem. Com isso, ambas compartilham elementos como ritmo, intensidade, timbre e duração, o que evidencia sua profunda afinidade estrutural. Nesse sentido, a voz se configura como ponto de convergência, de modo que está

relacionada às dimensões de expressividade, culturais e de sensibilidade humana.

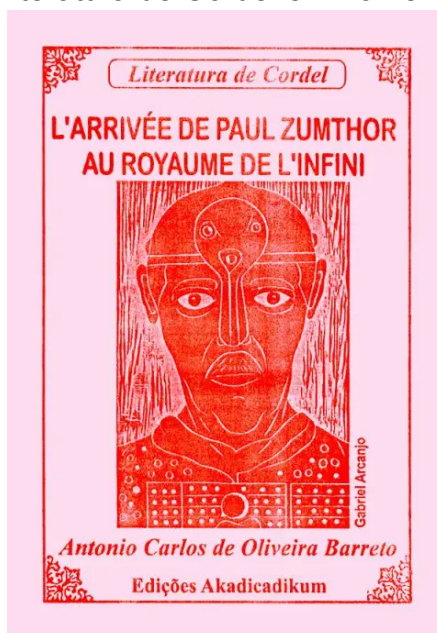
A partir dessas considerações, Zumthor amplia sua reflexão ao longo de obras nas quais o autor desenvolve o caráter múltiplo e não fixo do texto, evidenciando sua abertura interpretativa e sua realização na prática performativa. Em *Langue, texte, énigme* (1975), Zumthor aprofunda a relação entre linguagem, texto e o caráter enigmático da comunicação e discute como a literatura, especialmente a medieval, opera com múltiplos significados e resiste a uma interpretação única.

Tais indícios, presentes nos próprios textos, revelam a tendência à sua realização oral, em que ocorre sua concretização pública por meio da voz, em performances que atualizam continuamente a obra. Essa dimensão performativa da literatura também pode ser observada em outras reflexões de Zumthor, como em *La Masque et la lumière* (1979), na qual o autor explora as “máscaras” e “luzes” da literatura, explorando os elementos de dissimulação, performance e revelação nos textos.

Sua pesquisa se expandiu para além da Idade Média. Intrigado pela cultura brasileira, dedicou estudos à literatura de cordel, encontrando nela um laboratório para seus conceitos sobre oralidade e performance, mostrando como a voz e a narrativa popular continuavam a existir em pleno século XX (Zumthor, 2014).

Zumthor aprofunda essas questões em *Introduction à la poésie orale* (1983), ao voltar-se diretamente para o estudo da poesia oral e suas formas de manifestação (Figura 2). Fruto de sua experiência e interesse pela cultura popular, a obra investiga os princípios da poesia oral, desde as canções medievais até as manifestações contemporâneas, incluindo a literatura de cordel brasileira. Nesse percurso, o autor desenvolve os conceitos de vocalidade e enfatiza a relação entre performer e audiência. Segundo Ávila (2023) a literatura de cordel é reconhecida como uma forma de vinculação entre texto e oralidade, e configura-se atualmente no contexto cultural brasileiro como uma expressão poética já legitimada no âmbito acadêmico.

Figura 2 - Capa da Literatura de Cordel em homenagem a Paul Zumthor



Fonte: Barreto Cordel (2025).

Com o conceito de oralidade mediada, Zumthor refletiu sobre as formas de oralidade que se manifestam por meio de mídias como o rádio. Reconhecia que o rádio, ao mesmo tempo em que ampliava o alcance da voz, também a “desencarnava”, transformando-a em uma experiência privada e individual. Sua teoria serviu de base para diversos estudos que exploram as particularidades da oralidade mediada e suas diferenças em relação à oralidade primária, ou seja, a comunicação face a face (Gurgel Júnior, 2021). Ong (1998) define oralidade primária como:

[...] uma cultura totalmente desprovida de qualquer conhecimento da escrita ou da impressão. É “primária” por oposição à “oralidade secundária” da atual cultura de alta tecnologia, na qual uma nova oralidade é alimentada pelo telefone, pelo rádio, pela televisão ou por outros dispositivos eletrônicos, cuja existência e funcionamento dependem da escrita e da impressão. Atualmente, a cultura oral primária, no sentido restrito, praticamente não existe, uma vez que todas as culturas têm conhecimento da escrita e sofreram alguns de seus efeitos. Contudo, em diferentes graus, muitas culturas e subculturas, até mesmo num meio de alta tecnologia, preservam muito da estrutura mental da oralidade primária (Ong, 1998, p. 19).

Um dos pressupostos desse interesse é que, para entender as relações entre oralidade e escrita, é preciso considerar que elas são interpretadas a partir de uma perspectiva letrada. Dessa forma, a ideia de oralidade utilizada não é neutra, mas construída com base em uma lógica da escrita, ou seja, em um pensamento grafocêntrico. Isso explica o aparente paradoxo presente na expressão “literatura

oral” (Santos, 2023).

Dessa forma, ao pontuar a voz como protagonista, Zumthor argumentava que a voz humana possui uma “presença” e uma força que a escrita, por si só, não detém. Além disso, ele enfatizava que a voz não é apenas um meio de transmitir informação, mas uma “escultura sonora” que carrega a identidade, a emoção e a história do falante (Zumthor, 2010). Essa ideia é essencial para esta pesquisa, que se baseia inteiramente na voz para criar atmosferas, personagens e narrativas.

Segundo Guimarães (2020), a produção de sons pela voz é um processo consciente e intencional. Uma vez que vocalizamos, ocorre a expiração do ar, que pressiona as pregas vocais e provoca sua vibração. Essas vibrações percorrem a garganta e a cavidade bucal, envolvendo estruturas como palato, língua, dentes, lábios e nariz, além de mobilizarem a musculatura facial e ressoarem nas cavidades ósseas da face, resultando na emissão dos sons vocais.

Diante disso, pode-se citar a obra *A letra e a voz* (1987), em que Zumthor amplia o estudo sobre a oralidade, explorando as tensões e interações entre a cultura escrita e a oral ao longo da história. Nela, o autor argumenta que a voz e a performance nunca se extinguíram completamente, mesmo com o avanço da escrita, e continuam a influenciar a forma como os textos são criados e recebidos.

Ao resgatar a dimensão sonora dos textos, Zumthor propôs que a experiência da audição e da performance era tão importante quanto a leitura e que a relação entre o artista (o *performer*) e o público era uma via de mão dupla, em que a recepção e a interação moldavam o próprio texto (Zumthor, 2014). Em sua obra *Performance, recepção e leitura* (1991), ele reflete sobre a experiência do leitor e do ouvinte. Propõe que a recepção de uma obra é um ato de “performance internalizada”, no qual o leitor, ao interagir com o texto, o recria e o atualiza. É uma obra essencial para a compreensão da teoria da recepção.

De acordo com Ozório (2020), com base nas teorias de Paul Zumthor, a recepção da obra, como no caso da poética, não se limita a um ato passivo de leitura ou escuta, mas envolve uma experiência sensorial e emocional que atinge diretamente o corpo do receptor. A palavra poética, especialmente quando vocalizada, possui a capacidade de provocar uma assimilação mais imediata e intensa, despertando simultaneamente emoções e reflexões no ouvinte. Além disso, segundo a autora, a recepção não ocorre de forma isolada, pois está profundamente ligada à performance, momento em que a mensagem é transmitida e percebida de

maneira simultânea.

Dessa forma, a compreensão da experiência poética como um fenômeno que articula corpo, sensibilidade e performance permite ampliar o olhar para além do texto em si, alcançando também os contextos em que essa experiência se produz e se transforma (Guimarães, 2020). Nesse sentido, a relação entre sujeito e mundo, mediada pela percepção, pela escuta e pelo deslocamento, torna-se importante para entender como os sentidos são construídos e com novos significados ao longo do tempo (Medeiros, 2007).

A partir do Romantismo, no final do século XVIII, tornam-se mais frequentes as viagens realizadas por estudiosos, artistas e poetas, especialmente com destino à Itália, Grécia, Oriente Médio e Norte da África (Romano, 2013). É nesse cenário que, em *La mesure du monde* (1993), uma de suas últimas grandes obras, Zumthor explora a literatura de viagem e as crônicas medievais como formas de “medir o mundo”, discutindo como o ato de narrar o desconhecido e o distante se configura como uma maneira de atribuir sentido e ordem à realidade.

Vianna (2019) aborda que essa compreensão da viagem como forma de atribuição de sentido à realidade permite considerar as crônicas como registros dessas experiências, nas quais se relacionam percepção, narrativa e construção do mundo. Segundo o autor, a crônica medieval, enquanto gênero histórico, integra esse processo de materialização, configurando-se como resultado da relação historiográfica entre o sujeito e seu contexto. De modo semelhante, as crônicas do século XVI podem ser compreendidas como produtos das interações entre castelhanos e portugueses e os territórios com os quais passaram a estabelecer contato a partir do final do século XV.

Com isso, essa perspectiva de construção de sentidos, em constante diálogo com a experiência e o contexto, abre caminho para compreender o texto como uma prática dinâmica, atravessada por deslocamentos e ressignificações. Essa compreensão é abordada por Lobo (2023), que discute as noções de nomadismo e movência ao indicar que o grau de mobilidade dos sentidos permite ao leitor acessar interpretações diversas, muitas vezes não previstas pela escrita fixa. Tal ideia aproxima-se do que é retomado em *Escritura e nomadismo* (2005), obra na qual Zumthor reúne reflexões sobre a fluidez da criação literária e enfatiza a relação entre o texto e uma cultura em constante movimento.

Com isso, é possível constatar, então, que a obra de Paul Zumthor,

especialmente seus conceitos sobre vocalidade e oralidade, extrapolou os estudos literários e se tornou uma referência fundamental para a teoria da comunicação e, em particular, para o estudo do rádio. Sua análise da voz como um “material” de comunicação e a ênfase na performance como um ato que concretiza o texto ressoam diretamente com a essência da linguagem radiofônica (Gurgel Júnior, 2021).

Cardoso (2024) destaca, em seu estudo, que Paul Zumthor (1983) desenvolve uma reflexão sobre a relação entre voz e corpo no contexto radiofônico. Para o autor, a voz é indissociável do corpo que a produz, pois, sua expressividade está diretamente vinculada às experiências, memórias e vivências do locutor. Nessa perspectiva, a voz no rádio ultrapassa sua função comunicativa, de modo que se configura, também, como forma de expressão estética. A partir dessas formulações, torna-se possível compreender com maior profundidade a complexidade da experiência radiofônica e o papel fundamental que a voz desempenha nesse contexto. Zumthor em tese não fala nada especificamente sobre rádio, mas o que a literatura diz é que ele colaborou para entender sobre como funcionava o rádio, como as pessoas interpretavam e viam isso: o fato de só ouvir a voz da pessoa e não ver quem a enuncia.

Diante disso, a compreensão da voz como fenômeno performativo pode ser ampliada a partir das contribuições de Erika Fischer-Lichte (2011), especialmente em *Estética do performativo*, na qual a autora propõe uma mudança de paradigma ao conceber a arte como acontecimento produzido na interação entre presença, corpo e recepção. Ao enfatizar o caráter experiencial e relacional da performance, Fischer-Lichte (2011) permite aprofundar a reflexão sobre o rádio como um espaço de produção estética, no qual a voz, em sua materialidade e presença, participa ativamente da construção de sentidos na experiência do ouvinte.

Sob essa perspectiva, no artigo *Teorias do rádio: Paul Zumthor e a poética da voz*, que integra o projeto *Teorias do Rádio*, desenvolvido pelo Núcleo de Rádio e Mídia Sonora do Intercom, Cida Golin (2005) apresenta o legado de Paul Zumthor e discute como sua poética da voz, originalmente voltada para os estudos medievais, oferece fundamentos teóricos para compreender o rádio como espaço de performance e de mediação sensorial. Golin enfatiza a materialidade e a corporeidade da voz, mostrando que, em Zumthor, a vocalidade transcende o campo literário e constitui uma via de reflexão sobre as culturas sonoras e a comunicação

contemporânea.

Entre os trabalhos que atualizam o pensamento de Zumthor, destaca-se o artigo *Eco das vozes zumthorianas nas mídias contemporâneas*, de Gilvan de Melo Santos (2014), publicado na revista *Cronos – Revista de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRN*. O autor examina em seu texto as transformações da oralidade na contemporaneidade ao propor o conceito de “oralidade mediatizada” para designar as formas pelas quais a voz, ao ser gravada, editada e difundida pelos meios eletrônicos, adquire nova dimensão simbólica e performática.

Nessa perspectiva, Valente (2020) aprofunda a discussão ao compreender a canção das mídias como espaço de constituição da memória social, no qual a voz, mesmo dissociada de sua fonte visível, atua como forma essencial da experiência estética. Ao tratar da escuta de um som que se ouve sem que se veja a sua causa ou origem, característica do rádio e dos suportes fonográficos, a autora evidencia que a ausência do corpo não elimina a dimensão performática, mas desloca sua percepção para o campo da imaginação e da reconstrução simbólica pelo ouvinte. Assim, a voz mediatizada, ao ser fixado e reiterado tecnologicamente, passa a funcionar como meio sensível e memória sonora, articulando performance, escuta e cultura.

Dessa forma, a partir do diálogo com Zumthor e outros pensadores, como Bachelard (1990), Durand (1993) e Jung (2008), Santos (2014) analisa como a vocalidade se reconfigura nas mídias digitais, mantendo o elo entre corpo, voz e presença, ainda que virtual. Assim, o artigo evidencia a atualidade da reflexão zumthoriana sobre a voz como força viva, nômade e afetiva que atravessa tempos, linguagens e tecnologias.

Além desse, outro estudo relevante que dialoga com a obra de Zumthor é o artigo *Oralidade e rádio: a voz, a voz mediatizada e a linguagem radiofônica*, de Juliana Mastelini Moyses (2014). Em sua pesquisa, Moyses (2014) investiga a relação entre oralidade e linguagem radiofônica, tomando como referência teórica importante na concepção de voz e oralidade em Paul Zumthor. A autora observa que, mesmo nas sociedades marcadas pela escrita, a oralidade permanece como forma fundamental de comunicação, e o rádio, ao utilizar a voz como seu principal recurso expressivo, recupera parte dessa autoridade perdida da palavra falada. A pesquisadora retoma a noção zumthoriana de *voz mediatizada* ao destacar como as tecnologias sonoras, ao fixarem e reproduzirem o som, ampliam o alcance da

presença vocal e constroem novas formas de escuta. Assim, o artigo evidencia o papel do rádio como meio privilegiado para compreender a permanência da oralidade na cultura contemporânea e o modo como a voz, mesmo mediada, continua a produzir sentidos de identidade, afeto e pertencimento (Moyses, 2014).

As categorias teóricas que Zumthor desenvolveu, sobretudo vocalidade, *mouvance* (movência), e a noção de texto como evento performativo, foram amplamente mobilizadas por estudiosos da música popular. A aplicação de suas ideias ultrapassa o campo da literatura medieval, alcançando análises de repertórios diversos, que vão desde canções antigas reavivadas, até expressões contemporâneas da canção popular.

Sob essa perspectiva, o artigo *A vertigem do movimento e a produção de conhecimento em etnomusicologia*, de Susana Sardo (2022), tece questionamentos sobre os conceitos de movência, vocalidade e performance, propostos por Paul Zumthor, ao deslocá-los do campo da literatura para o da música. A autora evidencia que, na etnomusicologia, a movência não se restringe à instabilidade do texto, mas constitui a própria condição de existência da música, entendida como algo necessariamente performático, efêmero e relacional. Nesse sentido, a vocalidade deixa de ser apenas um meio de transmissão para se afirmar como prática incorporada, dependente da presença mútua entre quem executa e quem escuta, enquanto a performance é compreendida como espaço de recriação contínua, e não de reprodução.

Além desses exemplos, diferentes estudos, entre artigos de revisão e capítulos coletivos, trazem os conceitos de Paul Zumthor para analisar repertórios não eruditos, tomando a performance vocal como parte importante da escuta e da recepção na música popular. Nesse contexto, a reportagem *O canto em sua plenitude*, escrita por Anunciação (2015) e publicada no *Jornal da Unicamp*, destaca a trajetória vocal de Milton Nascimento com base na pesquisa de Thaís dos Guimarães Alvim Nunes (2015), explorando a performance vocal a partir das noções de movência e presença e compreendendo a voz como produtora de sentido.

Ademais, em *O som e o sentido*, José Miguel Wisnik (1989) destaca o caráter essencialmente temporal, imaterial e sensível do som ao enfatizar que ele só se realiza plenamente no instante de sua percepção. A partir dessa perspectiva, a vocalidade pode ser entendida como um evento único, que escapa à plena recuperação tanto pela escrita quanto pelos meios de gravação. Desse modo, a

compreensão da canção como forma poética viva aproxima-se das reflexões de Wisnik (1989) e das proposições de Paul Zumthor, ao evidenciar que a voz, enquanto fenômeno sonoro e corporal, resiste aos processos de fixação e se realiza na vinculação entre tempo, escuta e presença.

De modo semelhante, em *O cancionista: composição de canções no Brasil*, de Luiz Tatit (2002), demonstra que a canção se constitui a partir da articulação entre fala e canto, na qual a melodia atua organizando e estabilizando as inflexões entoativas da fala, sem eliminar sua instabilidade constitutiva. O autor evidencia que o sentido da canção emerge do gesto vocal, do timbre, das inflexões e da presença do cancionista, configurando uma realização sempre situada e dependente do ato performático.

Além disso, no texto “*Against the ‘Grain of the Voice’*”, Catherine Rudent (2020) propõe uma leitura crítica da análise da voz na música popular, ao questionar a aplicação direta de conceitos como os de vocalidade associados a Zumthor. A autora evidencia que a voz não pode ser entendida como expressão pura ou autêntica do sujeito, mas como uma construção mediada por fatores culturais, sociais e tecnológicos. Nesse sentido, o texto aponta limites na apropriação dos conceitos zumthorianos na musicologia com o propósito de defender uma abordagem mais contextual e interdisciplinar da performance vocal.

Em suma, a contribuição de Paul Zumthor para a teoria do rádio consiste em oferecer uma base conceitual que permite compreender a voz em sua especificidade, sem dissociá-la do fenômeno sonoro como um todo, igualmente carregado de memória, emoção e cultura. Nesse sentido, a voz se destaca não por superar o som, mas por evidenciar, de forma particular, essas dimensões na experiência radiofônica.

1.2 A voz como presença e ato

Segundo Zumthor (1993), a vocalidade é um componente constitutivo das obras medievais, não um mero meio de transmissão secundário. Ele insiste na historicidade, fisicalidade e nas funções sociais da voz, não apenas na ausência de escrita, e esta distinção protege a análise contra leituras simplistas que equacionam oralidade com improvisação.

Em vez de reduzir oralidade/escrita a uma simples oposição, ele pede que a voz seja tratada como objeto histórico, corpóreo e social cuja presença altera a produção, circulação e recepção dos textos. Os tipos de oralidade são:

- Oralidade primária: ausência de escrita generalizada;
- Oralidade mista: coexistência da voz e da escrita com interações dinâmicas;
- Oralidade segunda: um ambiente letrado onde a escrita tende a predominar; a voz adapta-se a esse contexto.

Na performance, a obra ocorre concretamente quando produção, emissão e recepção se realizam no tempo da apresentação. Zumthor (2014) adota uma perspectiva performativa que considera autor, intérprete, público e contexto, incluindo cenário, presença do livro e gestualidade, como constituintes da obra.

No campo da intervocalidade e da memória coletiva, os textos poéticos funcionam como mecanismos de coesão social: a memória e os laços comunitários são reproduzidos pela voz e pela repetição performativa. Com base em Paul Zumthor, compreendemos a vocalidade não como simples ausência de escrita, mas como uma força histórica e corporal que estrutura a produção, a transmissão e a recepção dos textos. Por essa razão, analisamos as fontes como obras performativas, integradas ao contexto social de Vicente Celestino (Zumthor, 2005; 2010; 2021).

A reflexão sobre a voz em Zumthor (1993) evidencia que ela é mais do que um instrumento de transmissão: é um acontecimento que se desenrola no tempo e no espaço, inseparável do corpo que a produz. O autor demonstra que a vocalidade não é mero veículo para o texto, mas manifestação física e expressiva, carregada de memória, emoção e sensorialidade. Essa reflexão tem como objetivo explorar a dimensão da voz como presença, investigando seus aspectos corpóreos, temporais e afetivos, e destacando sua função como lugar de experiência estética e comunitária.

Segundo enfatiza Zumthor (1993), a voz constitui-se como um ato que se realiza apenas no instante da enunciação. Diferentemente da escrita, que pode ser fixada e retomada inúmeras vezes, a voz tem natureza transitória e se esgota no próprio momento em que é proferida. Entretanto, não representa uma limitação, mas justamente a origem de sua potência expressiva. Cada emissão vocal é um acontecimento singular condicionado pelo tempo, pelo espaço, pelo corpo do

enunciador e pela interação com o público presente.

Nesse sentido, tal compreensão aproxima-se da reflexão de Walter Benjamin (1985), especialmente em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, ao evidenciar que a experiência singular e situada da performance vocal preserva uma dimensão de unicidade, uma “aura”, que escapa aos processos de fixação e reprodução técnica, reforçando o caráter efêmero, relacional e intransferível da voz.

Dentro da existência de uma sociedade humana, a voz é verdadeiramente um objeto central, um poder, representa um conjunto de valores que não são comparáveis verdadeiramente a nenhum outro, valores fundadores de uma cultura, criadores de inúmeras formas de arte (Zumthor, 2005, p. 61).

Entretanto, a voz pode ser separada do corpo que a produz por meio das tecnologias que permitem seu deslocamento e projeção para além de sua presença física imediata. Ainda assim, a fala, o canto ou a recitação mantêm uma relação intrínseca com a respiração, a vibração das cordas vocais, a postura física, os gestos e o olhar, elementos que constituem sua origem corporal. A voz é, portanto, corporeidade em ação, mesmo quando mediada, carregando consigo traços do corpo que a produziu e reconfigurando sua presença na experiência de escuta.

Essa concepção rompe com visões dualistas que opõem corpo e espírito, ou que reduzem a voz a mero veículo de significados abstratos. O timbre, a intensidade, a cadência e as pausas carregam elementos expressivos que ultrapassam o conteúdo semântico: comunicam afetos, intenções, estados de alma. A voz é, assim, a presença sensível do corpo que se manifesta no espaço sonoro (Zumthor, 2014).

Ao preencher o espaço, a voz instaura uma forma de teatralidade generalizada: não há uma cena separada do público, mas uma co-presença em que o som organiza a atenção, orienta os gestos e sincroniza a experiência coletiva. Nesse sentido, a vocalidade constrói um espaço compartilhado de sentido e de afeto. O tempo da voz é o tempo da performance: a cada emissão, ela nasce e desaparece, deixando apenas a memória e os efeitos afetivos nos ouvintes. Essa temporalidade efêmera faz da voz um fenômeno essencialmente presentificado: ela só existe no aqui e agora (Zumthor, 2014).

Essa condição temporal aproxima a vocalidade da experiência ritual e festiva: cada vez é única, mas, ao mesmo tempo, inscreve-se em uma tradição repetida. A voz carrega tanto o peso da memória coletiva quanto a novidade de cada ato

performático. O ouvinte é convocado a participar de um presente intenso, que se torna inesquecível justamente por ser transitório. Além disso, a voz mobiliza diretamente a emoção: sua materialidade sonora toca o corpo do ouvinte, provocando reações físicas, como vibração, arrepios, lágrimas, entusiasmo. Nesse sentido, a voz é um meio privilegiado de comunhão afetiva: ela cria laços entre performer e público, não apenas pelo conteúdo do discurso, mas pelo impacto sensível de sua emissão (Zumthor, 2005).

Zumthor (1993) distingue radicalmente a presença da voz da fixação da escrita. A escrita preserva o texto, mas perde a dimensão experiencial que a voz encarna. Quando lemos um poema medieval apenas em manuscrito, temos acesso à sua forma, mas não à performance que lhe dava vida plena. No entanto, voz e escrita não se opõem de modo absoluto: em contextos de oralidade mista, a voz e o livro se interpenetram, na leitura em voz alta, na recitação de textos escritos, na circulação de manuscritos ainda ouvidos em público. A escrita, nesse sentido, não substitui a presença vocal, mas a transforma, oferecendo novos modos de atualização da obra.

Trabalhando com a ideia da oralidade como forma legítima de literatura, em obras como *La lettre et la voix* (1987) e *Performance, réception, lecture* (1990), Zumthor argumenta que o texto oral é mais do que palavras faladas, trata-se de um evento sonoro, carregado de emoção, presença e corporeidade, que só se realiza plenamente na performance vocal. A performance vocal, portanto, não é simples transmissão de mensagens, mas produção de experiência estética. Zumthor (1993) insiste que a voz não apenas diz algo: ela faz algo transformar a relação entre texto, corpo e comunidade, o sentido é performado, e não apenas significado: nasce do acontecer da voz, no qual corpo, tempo e espaço se entrelaçam.

A voz é sempre social: sua performance implica a existência de um público. Nesse sentido Zumthor (1993) pontua que não há voz isolada, mas ato comunicativo, que integra *performer* e ouvintes em uma comunidade momentânea. Essa comunidade não é abstrata: ela é constituída pelo partilhar da presença sonora, pela atenção conjunta, pela memória coletiva ativada no ato vocal, assim, a voz como presença é também ato político e cultural: ela funda laços, reitera identidades, celebra tradições, cria pertencimento.

Conforme pontua Zumthor (1993), expressões como “voz emocionada” e “materialidade da voz” indicam que a vocalidade possui espessura, temperatura e

corpo. Essa espessura vocal é essencial para a transmissão de afetos e constitui base teórica para relacionar tais conceitos à voz de Vicente Celestino, cantor brasileiro cuja interpretação ultrapassava a técnica: ele cantava como se estivesse atuando, com dicção acentuada, também influenciada pelas exigências de clareza impostas pela tecnologia de fixação do som na indústria fonográfica e no rádio, vibrato carregado e pausas dramaticamente calculadas.

A nosso ver, trata-se de um caso exemplar de oralidade performática, nos termos propostos por Zumthor. Para o autor, a “voz como presença” é aquela que carrega o corpo do sujeito, sua emoção e sua memória. Vicente Celestino encarna essa ideia: quando canta “O Ébrio”, não se limita a narrar uma história, já que realiza um ato performático que transforma a experiência do ouvinte. A canção torna-se, assim, experiência encarnada, um acontecimento sonoro que mobiliza corpo, afeto e imaginação.

Na Era do Rádio, a presença dos intérpretes ganhava uma dimensão simbólica ampliada na qual a voz se configurava como principal elo entre o artista e o público, embora vinculada a outros elementos de visibilidade e mediação, como a presença em auditórios, a imagem nas capas de discos e a circulação na imprensa, em um contexto em que o rádio ocupava papel importante na difusão musical e na formação de identidades culturais urbanas (Gurgel Júnior, 2021). A voz do cantor, sua performance vocal, mesmo sem estar fisicamente presente, estabelecia uma espécie de intimidade com quem a escutava. A difusão do rádio em lares, espaços públicos e transportes fazia com que aquele canto se integrasse à vida cotidiana: era uma voz que embalava, que anunciava, que informava, que distraía, que emocionava.

Essa relação emocional era intensificada por estilos interpretativos mais dramáticos, como nos sambas-canções e nos boleros, ou por letras que abordavam sentimentos universais, como saudade, partilha e solidão, dinâmica que, embora característica do período, ainda se manifesta na contemporaneidade por meio de diferentes formas de interação entre artistas e público. Não era raro que ouvintes escrevessem cartas, enviassem cumprimentos aos programas ou pedissem a gravação de discos de seus cantores favoritos (Gurgel Júnior, 2021).

Nesse sentido, Zumthor (1993) descreve a performance vocal como uma forma de teatralidade difusa. Mesmo quando mediada pela escuta, e ainda que nem sempre visível ao público amplo, como nas transmissões radiofônicas, embora

muitas vezes sustentada por apresentações em auditórios com palco e plateia, a voz dramatiza, encena, convoca a atenção coletiva. O corpo do falante, os gestos, as pausas e a modulação vocal constituem uma cena viva, na qual o texto é experienciado como espetáculo. Ou seja, a dimensão teatral da voz reforça sua potência de presença: cada performance é, ao mesmo tempo, comunicação, arte e ritual.

A voz do cantor amolda fisicamente aquilo que ela diz; mais ainda, quando canta, poderíamos dizer que ela reproduz, em sua própria vocalidade, em sua espessura física, nos ritmos do seu canto o fato que ela conta. Ela o expande no seu próprio espaço-tempo vocal. De modo que a força do discurso o talento do cantor funde definitivamente a realidade do que é dito (Zumthor, 2005, p. 101).

Nesse sentido, compreender o gesto vocal de Vicente Celestino exige uma abordagem que considere tanto os aspectos técnicos quanto o ambiente sociocultural da época:

É o mesmo autêntico tenor¹ que nos comove, nos inspira, traz ao nosso coração a nostalgia brasileira tão genuína e tão sincera. O nosso querido primeiro tenor, pessoalmente, é de uma bondade tão simples que encanta. Filigranado e doce, alma ingênua, simplicidade encantadora [...]. A sua alma tem o misticismo das pulcridades latentes. Compreende a vida sob um destino harmonioso o elogio da bondade sobre a premeditação de realizar em sonoros motivos a sua humana trajetória (Moncorvo, 1941, p. 21).

A voz de Vicente Celestino, marcada pela impostação vigorosa e pela expressividade dramática, dialogava diretamente com os valores e expectativas de um Brasil em transformação, atravessado por processos de urbanização, pela influência crescente da indústria fonográfica e pelos desdobramentos de acontecimentos políticos e sociais do início do século XX (Gurgel Júnior, 2021).

Diante desse contexto, Zumthor (1993) enfatiza que a voz é portadora de memória: além de transmitir conteúdos narrativos ou poéticos, também evoca experiências passadas, afetos e identidades. A cadência de uma recitação, a melodia de um canto, a força de uma entonação carrega consigo ecos de tradições, lembranças coletivas e sentimentos ancestrais.

Com base nessa perspectiva, compreendemos a voz como fenômeno cultural

¹ Tenor é a classificação vocal masculina mais aguda dentro da tradição do canto lírico ocidental, situando-se acima do barítono e abaixo do contratenor. A voz de tenor caracteriza-se pela capacidade de executar notas agudas com projeção, brilho e intensidade sonora. Historicamente, o tenor ocupa papéis de destaque na ópera e na canção de caráter dramático ou romântico. Existem subdivisões vocais, como tenor lírico, tenor dramático e tenor spinto, determinadas pela densidade tímbrica, extensão e potência vocal. A voz de Vicente Celestino costuma ser associada ao tenor dramático devido à intensidade expressiva, ao volume sonoro e à forte projeção de sua emissão.

e performático, conforme apontado por Zumthor, relacionando essa concepção à performance vocal de Vicente Celestino. Nesse sentido, seu fazer artístico pode ser entendido por meio da performance teatral, que envolve um conjunto de recursos expressivos, como gestos, postura, expressão fisionômica e caracterização, mobilizados na encarnação do personagem.

O estudo da performance teatral [...] inclui os recursos utilizados pelos atores para encarnar o personagem, tais como a vestimenta, a expressão fisionômica, os gestos, a postura, o movimento corporal, a tipificação física e a psicológica. O fazer artístico de Vicente Celestino nas sequências musicais do *Ébrio* surge como a integração entre a prática vocal de repetição, a execução técnica e a interpretação, descrita por Mostaço (2009). Nesse sentido, sua performance integra o conhecimento racional e intuitivo, a tradição, a emoção, a sensibilidade e a cultura do executante (Lima, 2006)².

Diante disso, ao retomarmos o conceito zumthoriano de voz como “presença”, um ato que acontece no tempo e no espaço, inseparável do corpo que a produz, defendemos a voz como corporeidade: uma manifestação física e expressiva que vai além da simples emissão de sons, carregando consigo memória e emoção.

Nesse sentido, a voz de Vicente Celestino nos permite afirmar que sua efemeridade é, paradoxalmente, sua maior força: porque passa, permanece como memória viva nos corpos dos ouvintes. Sob essa perspectiva, estudar a voz é estudar o próprio tecido da experiência humana, em que presença, corpo, tempo e espaço se entrelaçam em som.

1.3 Performance e oralidade

Este tópico analisa o conceito de performance e oralidade pela ótica de Paul Zumthor, a partir das obras *A letra e a voz* (1993) e *Performance, recepção, leitura* (2000). Destaca-se, nesse contexto, a inseparabilidade entre voz, corpo e presença no ato, ampliando o campo dos estudos literários, ao integrar a compreensão de vocalidade, teatralidade e recepção em consonância com a *Estética do performativo* de Erika Fischer-Lichte (2004), que enfatiza a performance como evento relacional, emergente da interação entre corpo, presença e recepção. A performance, nesse sentido, transforma o texto em um acontecimento vivo.

² A indicação da página não foi realizada em razão da indisponibilidade de acesso integral à obra consultada, cuja versão disponível não apresenta paginação acessível para conferência.

Em *A letra e a voz*, Zumthor (1993) propõe uma mudança de paradigma na leitura da literatura medieval: ao invés de tratar os textos antigos como objetos fixos e essencialmente “letrados”, defende que muitos desses textos só podem ser plenamente compreendidos se forem pensados em sua dimensão vocal, isto é, como eventos sonoros, enunciados performáticos, destinados a ser ouvidos. O autor parte da constatação de que as práticas de leitura e circulação textual na Idade Média diferiam profundamente das modernas: manuscritos eram lidos em voz alta, recitados, cantados, complementados por gestos e espaços rituais, essa presença da voz altera a natureza do texto, sua plasticidade e sua relação com o público.

Articula conceitos como *mouvance* (movência), fórmula e repetição, mostrando como a oralidade explica variações e adaptações. O “texto”, então, não se restringe ao que está fixado na escrita, mas corresponde a um conjunto de possibilidades enunciativas que se atualizam na performance, tornando-se, assim, um repertório em movimento, sujeito a recriações performativas, como a “glosa”, entendida como a ampliação, reinterpretação ou variação de um tema ou enunciado já existente durante a execução, e a inserção de procedimentos retóricos e musicais que ligam a letra à tonalidade e ao ritmo da enunciação. A voz, além de transmitir conteúdo, carrega índices sociais, corporais e cenográficos: o gesto, o espaço e o tempo da performance fazem parte do sentido.

Numa seção importante do livro, Zumthor analisa a transição e a tensão entre letra (o suporte escrito) e voz (a transmissão oral), interrogando o impacto da escrita na memória coletiva e nas práticas de recepção. O autor também problematiza a ideia de “literatura” como categoria anacrônica para muitos gêneros medievais: aquilo que modernamente chamamos de literatura podia funcionar como prática social, ritual ou litúrgica. Ao enfatizar o caráter situacional e encenado de muitos textos, Zumthor abre caminho para leituras interdisciplinares que dialogam com antropologia, musicologia e estudos performáticos.

Metodologicamente, o autor combina análise filológica com uma sensibilidade quase etnográfica, pois reconstrói o “ato de escutar” a partir de vestígios textuais, propondo que a crítica literária incorpore a dimensão do corpo e da voz. Em termos teóricos, o livro oferece ferramentas para pensar variação, memória, esquecimento e a função social dos enunciados. Em resumo, *A letra e a voz* transformam a compreensão do medievalismo ao recuperar a vocalidade como eixo explicativo: o

texto medieval deixa de ser apenas um objeto escrito para ser visto, para se transformar em como acontecimento oral, vivo, mutável e situado.

A abordagem interdisciplinar de Zumthor, dialogando com antropologia, musicologia e estudos performáticos, redefine a literatura como prática social, enfatizando a presença física do corpo, a voz e a interação com o público.

Paul Zumthor renovou os estudos da poesia medieval ao colocar a voz e a performance no centro das suas análises. Contra uma tradição centrada na escrita, mostrou que o texto literário, sobretudo em contextos de oralidade, se realiza no ato performático, na presença física do corpo e da voz que o emite. Sua teoria desloca o foco da fixidez do manuscrito para o dinamismo da vocalização, compreendida como “acontecimento” singular, no tempo e no espaço. Nesse sentido, o autor define a vocalidade não apenas em oposição à escrita, mas como a materialidade sonora e corporal da voz em ação, ao passo que a oralidade diz respeito ao modo de transmissão do discurso. Assim, enquanto a oralidade pode ser compreendida como um sistema ou condição comunicativa, a vocalidade refere-se à experiência da voz. Não por acaso, Zumthor afirma que “a oralidade é uma abstração; somente a voz é concreta” (Zumthor, 2000, p. 12). Essa distinção o leva a pensar em três regimes: oralidade primária, mista e segunda, que situam a relação entre voz e escrita em diferentes períodos e contextos.

Quanto à performance, Zumthor (2014) define como um ato antropológico:

Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata. Nesse sentido, não é falso dizer que a performance existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Ela as faz “passar ao ato”, fora de toda consideração pelo tempo. Por isso mesmo, a performance é a única que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito da recepção, chamam de “concretização” (Zumthor, 2014, p. 50).

Desse modo, a performance pode ser compreendida como um acontecimento que se dá no presente, um ato em que a palavra se concretiza por meio da presença efetiva dos participantes envolvidos. Trata-se de uma experiência de atualização do texto no instante, deslocada da linearidade histórica, na qual se cria um espaço de partilha sensível entre intérprete e público.

No entendimento de Paul Zumthor, o ato de comunicar, abrangido pela ideia de performance, “não consiste somente em fazer passar uma informação;

[comunicar] é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação". Ora, ele enfatiza, "quando se toca no essencial [...] nenhuma mudança pode deixar de ser concernente ao conjunto da sensorialidade do homem" (ZUMTHOR, 2007, p. 52). Para Zumthor (2007, p. 50), a performance, como sendo um momento da recepção, o "momento em que um enunciado é realmente recebido", conforma um ato de comunicação – prática dinâmica de trocas simbólicas, imaginárias e reais (Pereira, 2012, p. 298).

Nesse sentido, a performance também é um momento privilegiado da recepção, pois é nesse instante que o enunciado é realmente percebido, vivido e incorporado pelo ouvinte. Ela contrapõe o momento imediato da enunciação à duração prolongada da tradição, de modo que a performance se configura como o instante em que a recepção se concretiza no corpo do ouvinte.

Nesse viés, segundo Zumthor, a voz não existe sem o corpo: "Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra" (2014, p. 62), o timbre, a respiração, o gesto e a postura são dimensões expressivas inseparáveis do sentido

[...] no seio de uma cultura na qual a voz, em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva. Talvez, dessa redescoberta, dessa reintrodução da voz nos funcionamentos do corpo social virá o que se poderia chamar de salvação: a despeito das recuperações e das comercializações inevitáveis, o retorno do homem concreto. E nessa perspectiva que tento perceber que na minha leitura dos textos dos quais extraio minha alegria está parte do meu corpo (Zumthor, 2014, p. 62-63).

Com isso, é possível observar que a vocalidade é corporeidade, já que não se reduz à emissão de sons, mas constitui uma presença física que afeta e engaja o ouvinte. Produzida no corpo, pela respiração, pela vibração e pelos gestos que a acompanham, a voz projeta essa corporeidade para além de seus limites imediatos, fazendo-se presença mesmo onde o corpo não alcança.

Paradoxo da voz. Ela constitui um acontecimento do mundo sonoro, do mesmo modo que todo movimento corporal o é do mundo visual e tátil. Entretanto, ela escapa, de algum modo, da plena captação sensorial: no mundo da matéria, apresenta uma espécie de misteriosa incongruência. Por isso, ela informa sobre a pessoa, por meio do corpo que a produziu [...]. A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo; o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências (Zumthor, 1997, p. 14-15).

Nesse contexto, a performance poética não se limita à transmissão de uma mensagem, mas implica um ato transformador. Comunicar, por tal perspectiva, significa provocar uma mudança em quem escuta; a voz atua sobre a sensorialidade

do ouvinte, despertando prazer, emoção e, em certas situações, experiências catárticas coletivas.

Então, destaca-se, para esta pesquisa, a noção de vocalidade em Zumthor, que redefine a literatura como uma prática viva, em que corpo e voz se entrelaçam em um mesmo acontecimento. A performance constitui o instante em que texto, corpo e público se encontram, instaurando uma experiência compartilhada marcada por presença, emoção e comunhão. Sua teoria amplia os horizontes dos estudos literários e culturais ao recolocar a voz como fundamento da experiência estética e social:

A vocalidade é a voz em seu estado bruto, um fluxo que nasce do corpo e morre no ar, exigindo um ouvinte igualmente encarnado. Nela, o som e o gesto se fundem [...] A voz não é simplesmente um meio de comunicação, mas um acontecimento corporal, um gesto que se inscreve no espaço e no tempo. Ela exige a presença física do emissor e do receptor, criando uma relação imediata e efêmera (Zumthor, 1993).

Quanto a reflexão acerca da performance vocal, Zumthor (2007; 2010; 2014) abre um caminho para pensar a oralidade de modo mais amplo do que a sua redução a um simples meio de transmissão linguística. Para o autor, a voz manifesta-se como evento irrepetível, enraizado no momento da enunciação, em que corpo e escuta se encontram na mesma temporalidade:

Os graus de performance vocal variam: da plena à reduzida na escrita, que se apoderou da voz e ocultou-a, reduzindo-a a um eco inaudível. Porém, a voz continuou lá, não se deixou abater e hoje, paradoxalmente, depois de séculos de domínio da escrita, eis que a voz ressurgiu mais viva graças às mediações tecnológicas, cada vez mais em “tempo real”... “Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília. Na leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais (Zumthor, 2007, p. 68-69).

Nesse sentido, em contraste com a oralidade mediada pelas tecnologias de registro e difusão, concentra-se naquela que ocorre na presença física, sustentada pela energia do corpo que fala e pela disponibilidade sensível de quem ouve. Nesta ótica, a voz não é neutra nem transparente: é substância viva, carregada de potência estética e afetiva.

A oralidade que depende da mediação técnica característica das sociedades contemporâneas e intensificada pelo uso das plataformas digitais assenta-se na circulação de vozes deslocadas da presença do sujeito. A gravação assegura que a

fala seja preservada e repetida indefinidamente, mas, ao mesmo tempo, retira dela a dimensão de risco e singularidade do instante. O registro cristaliza aquilo que foi dito, tornando-o consumível em qualquer tempo ou espaço, mas anula a vulnerabilidade própria da performance viva. É precisamente esta perda que Zumthor (2000) procura recuperar quando sublinha a importância da oralidade performática: um acontecimento que não pode ser replicado e que se inscreve no ouvinte como memória sensível.

Sob essa perspectiva, a voz não se limita a ser som articulado, mas constitui-se como acontecimento pleno, carrega o ritmo do corpo, o fôlego, as pausas, as intensidades e até a hesitação, cada emissão vocal ultrapassa o texto escrito ou a gravação técnica, oferecendo uma dimensão de experiência que não pode ser inteiramente captada por nenhum outro suporte. A performance vocal, nesse sentido, é sempre excedente: acrescenta camadas de presença, imaginação e afeto que só podem emergir no instante do encontro.

Vicente Celestino é exemplo expressivo desta compreensão da voz como acontecimento, o seu canto não se restringia ao domínio técnico ou à interpretação rigorosa do repertório. A sua entrega dramática transbordava para a voz, tornando-a inconfundível e dotada de uma intensidade que envolvia o ouvinte por inteiro. Diante da sua performance, não se tratava apenas de ouvir canções, mas de ser afetado por uma presença que só podia existir naquele exato momento de enunciação; Celestino afirmava-se como intérprete justamente ao converter sua atuação em encarnação da própria voz enquanto presença performática.

[...] dentro da existência de uma sociedade humana, a voz é verdadeiramente um objeto central, um poder, representa um conjunto de valores que não são comparáveis verdadeiramente a nenhum outro, valores fundadores de uma cultura, criadores de inúmeras formas de arte. (Zumthor, 2005, p. 61 *apud* Minatti, 2014, 1238).

Nesse sentido, a reflexão de Zumthor (*apud* Minatti, 2014) explica que as qualidades materiais descritas a partir de elementos como tom, timbre, tessitura e registro, têm sido estudadas por diferentes áreas do conhecimento, entre elas, a música, a fonética, a fonologia, a pedagogia vocal, a vocologia, a antropologia e a história. Essas dimensões compõem o que se poderia chamar de uma “ciência da voz” (Minatti, 2014, p. 1238). Já as qualidades simbólicas, foco central do pensamento de Zumthor, dizem respeito ao contexto social em que a voz se insere e revela repertórios de experiências e sentidos que emergem da prática do canto.

Para Minatti (2014), compreender a vocalidade implica reconhecer a relação intrínseca entre voz e palavra, vínculo que se manifesta tanto no gesto do intérprete quanto na escuta do público.

Diante disso, vale ressaltar que, mesmo nos registros fonográficos, a voz de Vicente Celestino parecia conservar uma força que resistia ao confinamento imposto pelo suporte técnico. Diferentemente de outras gravações que tendem a reduzir a experiência à reprodução mecânica, sua voz mantinha um excesso, uma vibração que transbordava os limites do disco. O ouvinte, ao escutá-lo, tinha a impressão de que a distância mediada pela tecnologia era dissolvida, como se o corpo do cantor se fizesse presente naquele instante. Esse fenômeno demonstra que, em certas condições, tanto na gravação sonora quanto no cinema e em outras formas audiovisuais, a vocalidade pode preservar e até potencializar marcas da dimensão performática da voz, ao relacionar som e imagem na produção de efeitos de presença.

Este paradoxo da voz, ainda assim, carrega sinais de presença, ajuda a pensar a tensão entre mediação e acontecimento. A força da voz de Celestino residia precisamente na sua capacidade de instaurar um espaço de afeto em que a mediação técnica parecia perder relevância, o ouvinte não se limitava a escutar uma reprodução, era convocado a sentir, a partilhar uma experiência, como se estivesse diante do corpo que emitia o som. Essa característica confirma que a performance vocal, quando marcada por intensidade e energia, pode sobreviver ao registro técnico e mobilizar a escuta para além da mera recepção.

A voz do cantor amolda fisicamente aquilo que ela diz; mais ainda, quando canta, poderíamos dizer que ela reproduz, em sua própria vocalidade, em sua espessura física, nos ritmos do seu canto o fato que ela conta. Ela o expande no seu próprio espaço-tempo vocal. De modo que a força do discurso o talento do cantor funda definitivamente a realidade do que é dito (Zumthor, 2005, p. 101).

Assim, Zumthor discute como a gravação técnica cristaliza a voz, mas também a descontextualiza, removendo sua dimensão de risco e singularidade. No entanto, artistas como Vicente Celestino demonstram que a voz gravada pode preservar marcas de presença.

Dessa forma, compreender a oralidade a partir da performance vocal é reconhecer a centralidade do corpo no processo de produção de sentido, a voz nasce do corpo, ganha nele ritmo, densidade e intensidade expressiva, do mesmo

modo, a escuta não é passiva: envolve o corpo do ouvinte, que vibra, ressoa e se deixa transformar pelo encontro vocal, é nesse espaço partilhado que se forma um laço impossível de substituir por qualquer tecnologia, porque pertence à ordem da presença. A oralidade performática, como propõe Zumthor (2000), é lugar em que a linguagem deixa de ser apenas signo e se torna experiência total estética, sensível e existencial:

O ouvinte engajado na performance contracenando, seja de modo consciente ou não, com o executante ou o intérprete que lhe comunica o texto. Estabelece-se uma reciprocidade de relações entre o intérprete, o texto, o ouvinte, o que provoca num jogo comum, a interação de cada um desses três elementos com os outros dois. Por isso, quando, na poesia oral, quem a diz ou quando o cantor emprega o “eu”, a função espetacular da performance confere a esse pronome pessoal uma ambiguidade que o dilui na consciência do ouvinte: “eu” é ele, que canta ou recita, mas sou eu, somos nós; produz-se uma impessoalização da palavra que permite àquele que a escuta captar muito facilmente por conta própria aquilo que o outro canta em primeira pessoa. O poder identificador (se assim posso nomeá-lo) da performance é infinitamente maior que o da escrita. [...]. A performance comporta um efeito profundo na economia afetiva e, pode ocasionar grandes perturbações emotivas no ouvinte, envolvido nessa luta travada pela voz com o universo do entorno (Zumthor, 2005, p. 93).

Ou seja, o ouvinte participa ativamente da performance, interagindo com o intérprete e o texto. Mesmo que de modo inconsciente, essa relação cria uma dinâmica de reciprocidade entre os três elementos (intérprete, texto e ouvinte). Na performance oral (como na poesia ou música), o uso do “eu” pelo intérprete adquire um caráter ambíguo, pois o ouvinte pode se identificar com esse “eu”, transformando-o em algo coletivo (“eu” = o artista, mas também “eu” = o público).

Por fim, a performance oral tem um efeito mais intenso do que a escrita, pois cria uma identificação imediata e emocional com o ouvinte, é capaz de gerar fortes reações afetivas, envolvendo o público no conflito expressivo entre a voz e o ambiente.

1.4 O Repertório e a memória vocal

O conceito de *repertório* em Paul Zumthor é um dos pilares de sua teoria sobre a oralidade e a performance da poesia medieval. Longe de ser uma simples lista de canções ou poemas, o repertório, na visão de Zumthor, é um conjunto dinâmico de saberes e recursos que o artista medieval (o trovador, o jogral, o poeta) carrega consigo.

A poesia medieval, a despeito de seu caráter às vezes refinado e de sua difusão relativamente fraca se aparenta mais aos mass-media do que a uma

literatura, que se dirige a um consumo individual pela leitura. A voz detinha o monopólio da transmissão: palavra soberana, emanação de um verbo. (Zumthor, 1972, p. 38).

Diante disso, para Zumthor, o repertório é o fundo de fórmulas, temas, motivos, modelos rítmicos e narrativos que o *performer* domina. Não se trata de uma coleção de textos fixos a serem memorizados e recitados, mas sim de uma espécie de “caixa de ferramentas” mental, já que é a partir desse repertório que o artista, diante do público, cria ou recria a obra no momento da performance.

A compreensão desse conceito é importante por sua relação com a *mouvance* e com o caráter recriador da performance. O repertório explica a *mouvance*, que designa a instabilidade e a variabilidade próprias dos textos de tradição oral, os quais não possuem forma fixa e se transformam a cada execução, evidenciando que a performance não constitui mera reprodução, mas um ato de recriação. Nesse sentido, cada apresentação gera uma nova versão do texto, pois o artista, apoiado em seu repertório, não está preso a uma forma única, podendo rearranjar os elementos de sua “caixa de ferramentas” conforme a ocasião.

O repertório demonstra que a criação medieval era um processo social, as fórmulas e os motivos não pertenciam a um único autor, mas faziam parte de um fundo comum, de uma tradição oral compartilhada, o talento do artista estava em sua habilidade de combinar esses elementos de forma original e envolvente durante a performance.

Depois de ter escrito *Essai de poétique médiévale*, em 1969-70, cheguei a deslocar pouco a pouco o problema: este só tinha, com efeito, algum interesse se nos perguntássemos, não simplesmente sobre o ‘como’, mas sobre o ‘porquê’, isto é, sobre as implicações da oralidade. Ademais, creio que, na medida em que os medievalistas evitaram ou negligenciaram de se colocar esta questão, é que houve as polêmicas que conhecemos entre os defensores e adversários da teoria da tradição oral. Um fato levou-me a progredir rapidamente neste caminho: o contato que fiz com pesquisadores brasileiros, primeiro por correspondência, e depois em campo, quando segui para o Brasil pela primeira vez, em 1977 (Zumthor, 2005, p. 115).

Na perspectiva do repertório, Celestino destacou-se na trajetória da música popular brasileira, entendida como um campo heterogêneo de práticas musicais urbanas, historicamente constituído no diálogo entre tradições populares e mediações da indústria cultural (Carvalho, 2015), especialmente no âmbito do samba-canção. Esse subgênero foi marcado por andamento mais lento, temática sentimental e forte apelo dramático, mas principalmente pela intensidade e expressividade de sua voz, capaz de transitar por diferentes gêneros e períodos musicais (Smarçaro, 2024).

Durante a era do rádio, sua atuação teve papel importante na afirmação da canção popular como forma artística sofisticada, marcada tanto pela elaboração melódica quanto pela capacidade de transmitir emoção. Cada interpretação que realizava ia além da execução técnica, na qual se transformava em um diálogo sensível com o público, conferindo ao canto uma dimensão experiencial e profundamente envolvente (Carvalho, 2015).

Nesse sentido, podemos pensar no repertório de Zumthor como o conhecimento de um músico de jazz. Ele não memoriza uma partitura para tocar uma melodia; em vez disso, ele domina as escalas, os acordes e as convenções do gênero (o repertório) para improvisar e criar algo único a cada performance.

O repertório em Zumthor é a demonstração de que a poesia medieval era uma arte da oralidade e da improvisação, em que a criação e a transmissão eram um acervo de expressões, fórmulas narrativas, temas e estruturas poéticas que eram compartilhados por uma comunidade, exemplos: frases feitas, motivos literários (como o “amor cortês”), episódios épicos recorrentes.

A voz emana de um corpo, não apenas no sentido psicofisiológico do termo, mas no sentido social que, para mim não é metafórico, quando se fala do corpo social. Na voz estão presentes de modo real pulsões psíquicas, energias fisiológicas, modulações da existência pessoal (Zumthor, 2005, p. 117).

Nesse viés, os *performers* não decoravam textos rigidamente, mas recombinaavam elementos do repertório de modo criativo, adaptando-se ao público e ao contexto, isso exigia domínio de convenções (como métrica e ritmo) e liberdade para inovar, a transmissão oral dependia da memorização, mas também permitia variações, gerando múltiplas versões de uma mesma história ou poema, ou seja, “a performance de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca” (Zumthor, 2014, p. 37).

Zumthor (2010; 2014) destaca que o repertório era “estável, porém flexível”, na conexão com a performance, o repertório ganhava vida na voz e no corpo do *performer*, vinculado à música, gestos e entonação, a obra não era um “texto fixo”, mas um evento único a cada apresentação. Enquanto a cultura escrita prioriza a fixidez, o repertório oral valoriza a circularidade e a reatualização dos materiais. Zumthor usa esse conceito para criticar visões anacrônicas que aplicam noções modernas de “obra literária” à Idade Média.

Ferreira (2018), no artigo *Promessas da voz: tradição, transmissão e*

memória, situa Zumthor como um “medievalista, conhecedor profundo de repertórios e estudioso do seu tempo” (2018, p.148). O texto examina a relação entre o pensamento de Zumthor e as culturas orais brasileiras, destacando sua teoria da “performance da memória” como um laboratório vivo para o desenvolvimento de seus conceitos, especialmente aqueles ligados à noção de repertório.

Além disso, Pereira (2018), no artigo *Da voz ao movimento dançado: uma investigação poética à luz de Paul Zumthor*, analisa a relação entre voz e movimento a partir da teoria zumthoriana da performance. Publicado na revista *Repertório*, o estudo demonstra uma forte afinidade com os conceitos do autor, especialmente na forma como o “repertório” de gestos e sons é explorado na prática performática.

Gonçalves (2006), no artigo *Oralidade e escrita: a performance da memória segundo o olhar de Paul Zumthor*, discute a noção de “performance da memória” e a criação constante que se realiza a cada repetição. O autor associa essa concepção à ideia de repertório como um conjunto de fórmulas que possibilita a recriação contínua do texto ao compreender o repertório não como algo estático, mas como um conhecimento dinâmico que o performer atualiza no momento da enunciação.

Ademais, Falbo (2010) no artigo *A palavra em movimento: algumas perspectivas teóricas para a análise de canções no âmbito da música popular*, propõe uma leitura comparativa entre as teorias de Walter Ong e Paul Zumthor aplicadas ao estudo da canção popular. O autor destaca o conceito de repertório em Zumthor ao discutir como a “palavra em movimento” é moldada por um “fundo de fórmulas” e transmitida por diferentes mídias e, com isso, evidencia a atualidade do conceito para além do contexto medieval.

Esses artigos demonstram que o repertório de Paul Zumthor é um conceito vivo, continuamente revisitado por pesquisadores que buscam compreender a dinâmica entre tradição, criação e performance em diversas manifestações artísticas. Diante disso, constata-se que a influência de Celestino não se limita ao repertório que interpretava, pois estabeleceu modos de expressão vocal que serviram de referência para artistas como Dalva de Oliveira, Orlando Silva e Linda Batista. Em suas interpretações, esses cantores absorveram mais do que técnica: incorporaram a capacidade de transmitir emoção, construir tensão e envolver o público de maneira direta.

Considerando essa perspectiva, a prática de Celestino demonstra que a

música popular pode ser simultaneamente técnica e afetiva, criando experiências auditivas profundas.

Aquilo que dá margem a falar, aquilo no que a palavra articula, é um duplo desejo: o de dizer, e o que devolve o teor das palavras ditas, com efeito, a intenção do locutor que se direciona a mim não é apenas a de me comunicar uma informação, mas de consegui-lo, ao provocar em mim o reconhecimento dessa intenção, ao submeter-me a força elocutória de sua voz (Zumthor, 2010, p. 30).

Nesse sentido, o autor diferencia voz cotidiana de voz poética, mas coloca a voz poética como performativa, corpórea, presente; isto é, a voz, ao se vocalizar, ao colocar-se em presença, opera numa tensão de memória: de reconhecer o que foi (tradição, oralidade) e reinventa no presente. A performance atualiza o passado vocal, a memória vocal inclui essa dimensão de presença.

Zumthor observa que a voz surge de silêncio, ou de uma “zona” em que as vozes não são ouvidas diretamente, mas estão no fundo culturais, no substrato da tradição oral e nos ecos que se estendem no tempo, o silêncio, os intervalos, os “vocalises” (sons vocais não linguísticos) participam dessa memória vocal, não é só o que é dito, mas o que é insinuado, o timbre, o espaço acústico que transporta lembranças e conexões.

Mesmo quando a voz não está presente fisicamente (leitura silenciosa, texto escrito), Zumthor entende que a memória da voz existe: o leitor atualiza a voz que supostamente acompanha o texto; percebe ritmo, cadência, presença interior da voz, assim, a memória vocal também se refere ao que permanece latente, potencial, na escrita, para ser evocada no ato de leitura ou performance.

Zumthor (2010; 2014) fala da voz/vocalidade como algo móvel: de lugar, de tempo, de cultura, a voz de tradição atravessa gerações, modos de falar, comunidades, muda, é reinterpretada, mas conserva “resíduos” da tradição, memórias de som, de entonação, de modalidade oral. Essa movência se transmite oralmente, pela repetição, pela performance, portanto, memória vocal é também o acúmulo dessas variações e permanências.

Assim, Zumthor argumenta que, nas culturas de oralidade, a memória não é um armazenamento fixo de dados, mas um processo vivo, intrinsecamente ligado à performance, à inscrição de um repertório de saberes no corpo do artista, que se manifesta através da vocalidade.

A memória vocal se diferencia radicalmente da simples memorização de um texto escrito. Não se concentra nas palavras exatas ou na ordem perfeita. Em vez

disso, ela armazena o que Zumthor chama de fundo de fórmulas, um repertório que inclui ritmos, entonações, motivos recorrentes, estruturas narrativas e padrões melódicos.

O corpo do performer é o arquivo dessa memória. É ele que “sabe fazer”, que sabe como entoar, gesticular e respirar para dar vida à poesia. Essa “memória muscular” da performance permite a fluidez e a variação que caracterizam a oralidade tornando cada apresentação única, mas vinculada a uma tradição. Trata-se de uma herança coletiva. A memória vocal não é individual, mas um elo em uma longa cadeia de transmissão. No caso de Vicente Celestino, essa herança se manifesta na incorporação de práticas do teatro musicado e da tradição lírica que marcaram sua formação artística e moldaram seu estilo interpretativo, no qual foi permitido que sua voz carregasse traços de uma memória coletiva ao mesmo tempo em que a recriava em cada performance (Carvalho, 2015).

Nesse sentido, podemos constatar que a memória vocal, nos estudos de Zumthor, corresponde a um conjunto de marcas, práticas e ressonâncias, timbres, entonações, ritmos, modos de oralidade e vocalidade, que carregam tradição e história. Essa memória se conserva ou se atualiza por meio da performance, da voz poética ou da leitura. Trata-se daquilo que permanece vivo e latente, mesmo quando a voz física ou sonora já não está presente: uma memória de som, de presença, de uma voz que existiu (ou ainda existe) no imaginário cultural, e que se manifesta em práticas de oralidade, desempenho, leitura e recepção.

Diante disso, refletimos que, quando Celestino cantava, sua voz ia além da simples reprodução de palavras ou notas. Cada frase musical se tornava um espaço sensível, em que pausas, inflexões e nuances transmitiam intenções que o texto escrito não poderia captar. O canto, portanto, não se limitava à emissão sonora: ele integrava corpo, presença e emoção, revelando a complexidade do ato performativo.

Apesar de sua aparente naturalidade, a interpretação de Celestino era fruto de trabalho consciente e refinado, sabia posicionar a voz de maneira a ativar respostas emocionais no ouvinte, demonstrando que o canto não se restringe à técnica, nem à mera transmissão racional de conteúdo, pelo contrário, envolve o sensível, desperta reações afetivas e transforma a escuta em experiência compartilhada. Como observa Miller (2019), a técnica vocal e a expressão artística são inseparáveis, compondo a base estruturante de qualquer performance: a coordenação precisa da voz sustenta a liberdade expressiva, “a performance é

então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido” (Zumthor, 2014, p. 59).

Sob uma perspectiva analítica, a obra de Celestino permite refletir sobre a relação entre técnica, ética e estética na música popular, seu canto evidencia que interpretar uma canção não é apenas reproduzir notas ou letras, mas assumir a responsabilidade de gerar experiência, estabelecer comunicação emocional e construir sentidos para o ouvinte, assim, sua prática pode ser entendida como uma forma de “ética da interpretação”, em que cada escolha vocal e interpretativa carrega implicações sobre como a obra é percebida. Isso demonstra que a música popular não é apenas repertório, mas também objeto de estudo crítico, capaz de revelar dimensões culturais, afetivas e técnicas da performance vocal (Zumthor, 2014).

Em *Oral Poetry: An Introduction* (1990), Zumthor amplia essas reflexões ao abordar a poesia oral em diferentes tradições culturais. A obra discute a transmissão, a historicidade e a função social da voz, considerando-a um fenômeno vivo que atravessa o tempo e os contextos de enunciação. Nessa perspectiva, o autor mostra que a oralidade não se opõe à escrita, mas a complementa, constituindo um sistema de circulação de sentidos que preserva e renova a experiência humana da linguagem.

Dessa forma, em sua trajetória, observa-se a passagem de uma análise focada na literatura medieval para uma teoria abrangente da vocalidade, na qual a voz é compreendida como memória encarnada e meio de transmissão simbólica. López (2022) retoma e atualiza esse percurso ao mostrar que o conceito de *vocality* permanece útil e atemporal para pensar não apenas o passado oral, mas também as expressões contemporâneas em que a voz atua como veículo de presença e identidade.

Com isso, a memória vocal, ao inscrever-se nas práticas poéticas e musicais, torna-se o eixo que une o efêmero da performance à permanência da tradição. Assim, as reflexões de Zumthor (1987; 1990) e de López (2022) fundamentam a compreensão da voz como fenômeno estético e cultural, cujas reverberações se estendem para além do campo literário, alcançando a música popular e a performance vocal de artistas como Vicente Celestino.

Benedicto Bueno Gurgel Júnior (2021), no artigo *Memória vocal radiofônica: a natureza do belo em fonogramas de cantoras eruditas e populares dos anos 1940 a 1960*, investiga registros fonográficos como arquivos de memória e expressão

estética. Dialogando explicitamente com Zumthor, Gurgel Júnior (2021) observa que o fonograma conserva a dimensão performática da voz ao permitir que a escuta reatualize o gesto corporal e afetivo do canto, mesmo na ausência do intérprete.

Paula Cristina Vilas (2005), em *A voz dos quilombos: na senda das vocalidades afro-brasileiras*, realiza um estudo etnográfico sobre práticas vocais em comunidades quilombolas de Goiás e analisa como a oralidade e os cantos se constituem como formas de resistência e transmissão cultural. A pesquisa demonstra que o canto, nesses contextos, é mais do que expressão estética, trata-se de um modo de perpetuar saberes, valores e vivências compartilhadas, reafirmando o caráter comunitário da voz.

Tomados em conjunto, esses estudos evidenciam a amplitude das possibilidades interpretativas abertas pelo conceito de memória vocal. Gurgel Júnior (2021) enfatiza a materialidade sonora da voz mediada e revela como a tecnologia do rádio prolonga sua presença no tempo, enquanto Vilas (2005) destaca a dimensão simbólica e social da vocalidade, enraizada em tradições orais afro-brasileiras. Ambos os autores convergem ao mostrar que a voz atua como depositária de experiências coletivas e funcionam como elo entre passado e presente, corpo e cultura.

Essa confluência reforça a atualidade do pensamento de Zumthor em que tanto na escuta radiofônica quanto nas práticas rituais, a voz é sempre um acontecimento de presença que atualiza a memória e reconfigura a experiência estética. Nessa perspectiva, pensar a memória vocal é reconhecer a voz como arquivo vivo, em que cada emissão carrega traços de história e emoção. Essa compreensão torna-se essencial para analisar a expressividade de Vicente Celestino, cuja voz, ao atravessar o tempo e os meios de reprodução sonora, encarna de a permanência da tradição vocal no imaginário brasileiro.

2. VICENTE CELESTINO: VOZ, CORPO E CONTEXTO NA ERA DO RÁDIO

Inicialmente, o rádio, enquanto uma inovação tecnológica de comunicação, como foi criado para passar informações sobre acontecimentos que ocorriam no mundo, como, por exemplo, a Primeira Guerra Mundial. As principais ações, portanto, eram a transmissão de notícias diversas sobre acontecimentos políticos, sociais e econômicos no âmbito internacional e local. Posteriormente, o rádio foi utilizado para o entretenimento das famílias brasileiras, transmitindo radionovelas, escuta de óperas, concursos como “Rei e Rainha do rádio”, nos quais os intérpretes da época cantavam ao vivo nas emissoras. Os ritmos importantes que surgiram na era do rádio foram o baião e o samba-canção.

2.1 A primeira transmissão de rádio no Brasil

A primeira transmissão de rádio realizada no Brasil se deu no dia 7 de setembro de 1922, durante a inauguração da Exposição do Centenário da Independência, na Esplanada do Castelo. O público ouviu o pronunciamento do Presidente da República Epitácio Pessoa, e a ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, transmitida diretamente do Teatro Municipal. Desde 1922, as experiências com rádio-clubes vinham sendo realizadas, entretanto, foi somente em 1923 que Roquette Pinto inaugurou a primeira emissora de rádio, a Rádio Sociedade. No ano de 1924, foi inaugurada a Rádio Clube do Brasil. Em 1926, foi inaugurada a Rádio Mayrink Veiga, seguida da Rádio Educadora, além de outras na Bahia, Pará e Pernambuco.

A década de 1930 marcou o rádio como veículo de comunicação de massa, refletindo as mudanças pelas quais o país passava. O crescimento da economia nacional atraía investimentos estrangeiros que encontravam no Brasil um mercado próspero. A indústria fonográfica proporcionou um grande desejo à expansão radiofônica. No período de gravação mecânica (1877-1925), os gramofones e fonógrafos permitiam uma intervenção extremamente limitada tanto por parte dos músicos no estúdio, quanto dos ouvintes em casa. Mesmo assim, ainda era possível ajustar a timbragem geral do som deslocando ou mesmo trocando o cone amplificador do gramofone ou fonógrafo. Os músicos, para gravar, também poderiam se aproximar ou afastar do aparato de gravação modificando as formas de captação.

A partir dos anos de 1920-1930, os aparelhos de reprodução já dispunham de botões de volume e ajuste de brilho e/ou tonalidade do som. Da mesma forma, os microfones potenciavam as performances dos músicos no estúdio.

2.1.1 Sistemas de gravação

O sistema de gravação mecânica era formado por um cone de metal conectado a um diafragma que, por sua vez, se ligava a uma agulha que riscava num disco de cera as ondas sonoras. O cone de metal, também chamado de autophone, coletava as ondas sonoras e sua vibração era amplificada pelo diafragma. O processo era estritamente mecânico, portanto, para se conseguir uma boa gravação, era necessária muita energia sonora diante do cone. Foi o período das grandes vozes masculinas com a técnica impostada do bel canto italiano, do canto declamado e dos instrumentos potentes. A expressividade musical era limitada, os arranjos precisavam ser adaptados a esse sistema de registro e os instrumentos utilizados deveriam ser escolhidos de forma que atendessem à limitada faixa de frequência captada na época, entre 160 e 2000 hertz (ciclos por segundo) aproximadamente (Read; Welch, 1976).

A gravação elétrica começou a ser utilizada nos Estados Unidos, em 1925, simultaneamente, pela Victor Talking Machine, com o sistema chamado Orthophonic Victrola e pela Columbia, com o sistema Viva-tonal Phonograph. Após o prenúncio dessas empresas e do registro de suas patentes, a Odeon lançaria seu próprio sistema de registro chamado de Veroton. O projeto original de eletrificação da gravação foi desenvolvido pela Western Electric, em 1924, por uma equipe de pesquisadores sob o comando de J. P. Maxfield (Read; Welch, 1976).

A expansão do rádio e do telefone com seus circuitos elétricos e válvulas, no início dos anos 1920, tornou possível o aditamento do microfone e do sistema elétrico de gravação. Como vimos anteriormente, no sistema de gravação mecânico a vibração das ondas sonoras é captada pelo cone de metal e amplificadas pelo diafragma que, através de uma agulha, registra os sons na cera. A gravação elétrica introduz o microfone como agente de captação da energia mecânica das ondas sonoras e sua conversão em impulsos elétricos³.

³ Para uma história completa da era mecânica do rádio confira: Chanan (1995); Katz (2004); Sterne (2003); Tinhorão (1981); e o clássico "From tin-foil to stereo", escrito por Read e Welch (1976).

No contexto da música popular, Pessoa e Freire (2013) destacam que a gravação passou a assumir, em muitos casos, um papel mais relevante que a própria partitura. Isso ocorreu porque aspectos importantes da interpretação, como nuances rítmicas e melódicas, *rubatos*, timbres, inflexões e características específicas da sonoridade, se tornaram perceptíveis principalmente pela escuta, seja em apresentações ao vivo ou em registros fonográficos. Ainda que os recursos tecnológicos atuais permitam detalhar na escrita musical diversos elementos interpretativos, a assimilação do estilo continua fortemente vinculada à experiência auditiva e à prática musical. Dessa forma, o aprendizado envolve não apenas a reprodução técnica, mas também a incorporação de modos de execução, gestos sonoros e particularidades expressivas que, posteriormente, possibilitaram ao intérprete desenvolver sua própria leitura performática.

De acordo com Read e Welch (1976), a gravação elétrica ampliou a possibilidade de se gravar grandes orquestras captando inclusive as ressonâncias das salas de concerto, construindo para o ouvinte uma sonoridade mais próxima da performance ao vivo. O espaço físico do estúdio também sofreu grandes alterações. Segundo Chanan (1995, p. 59), “o gravador foi removido do espaço onde ficavam os músicos e formou-se uma nova arquitetura dos estúdios de gravação, com sala de controle técnico separada para os engenheiros”. A gravação elétrica também tornou padrão a velocidade de registro dos discos e seus aparelhos de reprodução em 78 RPM (rotações por minuto). Para os músicos e cantores o microfone representou a maior transformação aparente.

Com o desenvolvimento da tecnologia de gravação elétrica, ocorreram transformações significativas nas formas de captação, reprodução e circulação das performances musicais. Diferentemente do sistema mecânico utilizado nas primeiras gravações, a gravação elétrica possibilitou maior sensibilidade na captura dos sons de modo que permitiu registrar com mais precisão nuances vocais, timbres instrumentais e variações de intensidade sonora. Esse avanço técnico ampliou as possibilidades expressivas dos intérpretes e contribuiu para modificar a relação entre artista, performance e escuta. Além disso, a utilização de microfones e sistemas elétricos de amplificação favoreceu tanto as transmissões radiofônicas quanto a produção de discos de 78 RPM, expandindo o alcance das performances para além do espaço físico em que eram realizadas. Nesse contexto, a voz passou a adquirir novas dimensões estéticas e comunicacionais, uma vez que detalhes antes

imperceptíveis puderam ser incorporados à experiência sonora do ouvinte, consolidando novas formas de presença vocal mediadas pela tecnologia (Pessoa e Freire, 2013).

De fato, esse mecanismo tecnológico converteu o espaço do estúdio, as formações instrumentais e a própria interpretação musical gravada em disco. O microfone, juntamente com os alto-falantes, tornou-se os principais interlocutores entre os músicos, cantores e o público ouvinte. Desenvolvido em 1922, no Bell Telephone Laboratories, o microfone sensível de condensador começou a ser utilizado comercialmente pelas primeiras emissoras de rádio (Eargle, 2004). Os primeiros microfones da era elétrica eram omnidirecionais, ou seja, possuíam uma abrangência de captação em 360 graus. Com isso, músicos e cantores podiam ficar organizados no estúdio fazendo uma circunferência ao redor do microfone. Não seria mais necessário o agrupamento desconfortável diante do antigo cone de metal.

2.1.2 Os microfones

A partir dos anos 1930, foram desenvolvidos os microfones unidirecionais (também chamado de cardióide) e os microfones bi-direcionais, criados pela RCA e muito utilizados em entrevistas de rádio (Weis; Belton, 1985). Esses microfones seriam adotados, a partir dos anos 1940, quando tornou possível a mixagem de dois ou mais microfones agrupados em um aparelho que muito se assemelhava ao que hoje chamamos de mesa de som ou mesa de mixagem. A mixagem possibilitou o controle independente de cada microfone e, com isso, novas perspectivas se abriram na construção do equilíbrio sonoro das gravações (Cardoso Filho, 2008).

Para Chanan (1995), com a possibilidade de modulação da amplitude dos sinais, os músicos e cantores puderam tocar em posições mais naturais, buscando uma performance mais confortável e artística. De acordo com o Dicionário Grove (Sadie, 1994), desde o momento em que o som pôde ser transmitido através de fios para distâncias consideráveis, já não era necessário obrigar os músicos a executarem sem naturalidade, em níveis dinâmicos altos e agregados em torno do cone coletor.

A gama de sinais de uma orquestra convencional poderia ser captada suficientemente, e as performances em sala de concerto por qualquer número de artistas poderiam ser registradas numa gravação equilibrada. Os instrumentistas e

cantores que iniciaram suas carreiras na era mecânica tiveram que se adaptar ao novo aparato de captação sonora. Os músicos não precisavam mais tocar em níveis sonoros altos e desconfortáveis. Os cantores de vozes poderosas e impostadas teriam que aprender a esquadrihar o microfone como um aliado de suas performances e a estética do excesso, cedeu lugar a novas capacidades expressivas. Segundo (Lockheart, 2003), o microfone captou as qualidades especiais de cada voz e de cada personalidade vocal que, provavelmente, teriam se perdido sem ele.

Essas transformações técnicas não impactaram apenas os modos de gravação e execução musical, mas também modificaram a própria percepção da voz e da sonoridade no contexto das performances musicais. Com a ampliação das possibilidades de captação sonora proporcionadas pelo microfone, elementos como timbre, intensidade e partes vocais passaram a adquirir maior destaque na experiência de escuta e, com isso, contribuíram para a construção de sentidos e identidades sonoras associadas a determinados intérpretes e gêneros musicais.

A linguagem radiofônica define-se pela enunciação em tempo real, a sincronia entre emissão e recepção, mesmo no caso de uma gravação em diferido. As transmissões ao vivo reduzem o distanciamento físico e temporal da mensagem, aproximando o locutor e o ouvinte. O uso da voz é estratégico para o resultado de qualquer produção radiofônica. Um roteiro escrito, por exemplo, ganhará existência somente a partir do toque da voz em cada sílaba, sugerindo os sentidos possíveis de cada palavra, da entonação, do ritmo, da emoção investida em cada enunciado. Não há necessariamente uma perda da tatilidade. Uma escuta atenta, somada à ausência de referencial imagético, amplia a percepção sonora, vibração percebida não apenas pelos ouvidos, mas pelo corpo inteiro. A voz do locutor atua como um signo indexador, materialidade capaz de garantir identidade à cada emissora e sua programação (Golin, 2005, p. 6).

De acordo com Carvalho (2014), a sonoridade pode ser entendida como o resultado acústico produzido pelos timbres presentes em uma performance, seja ela registrada em gravações sonoras e audiovisuais ou realizada ao vivo. A relação entre vozes, instrumentos e recorrências sonoras em determinadas práticas musicais contribui para a formação de percepções simbólicas por parte do ouvinte, possibilitando associações entre características sonoras específicas e certos gêneros musicais.

Por exemplo, uma combinação instrumental de guitarra, baixo e bateria seria associada ao gênero rock; uma sanfona, triângulo e zabumba, ao gênero forró, e assim por diante. Portanto, cada combinação de instrumentos pode representar convencionalmente um determinado ambiente musical, quando sonoramente associado a uma determinada prática musical (Carvalho, 2014, p. 18-19).

Essas performances únicas eram os materiais brutos passíveis de escolha e manipulação por cada cantor em sua performance – a identidade sonora com o qual se construía um enunciado original. E essa é talvez a principal realização artística que o microfone permitiu: um canto característico, criativo e expressivo (Lockheart, 2003). Os cantores populares responderam musicalmente ao microfone sem a dificuldade que afligiu os cantores eruditos, treinados e obedientes à disciplina dos maestros.

De maneira muito dinâmica, os cantores populares trataram o microfone como um instrumento indispensável às suas performances (Chanan, 1995). Paula Lockheart argumenta que “os cantores do repertório clássico eram menos capazes de se ajustarem às novas condições de cantor de rádio, enquanto os cantores populares tiveram um processo de desenvolvimento de técnicas apropriadas para o microfone” (Lockheart, 2003, p. 371). O estilo de cantar próximo ao novo aparato tecnológico trouxe a ideia do *a* – o cantor sussurrando ao microfone – uma relação íntima e pessoal do cantor com seus fãs que teve Bing Crosby nos Estados Unidos como seu principal ícone (Chanan, 1995).

No Brasil esse processo não foi diferente e muitos cantores da era mecânica não se ajustaram facilmente ao microfone elétrico. O caso mais marcante de dificuldade de adaptação envolve o cantor Vicente Celestino. Segundo Luís Antônio Giron, de uma hora para outra, grandes vozes como a de Vicente Celestino e do barítono Frederico Rocha foram para o arquivo morto da música – no caso de Celestino, apenas por algum tempo, porque ele voltaria em 1932 a fazer sucesso em cinema, teatro ligeiro e rádio. Na era mecânica o canto era mais impostado e voltado para a estética do bel canto utilizada nos teatros de revista (Giron, 2001).

2.1.3. Os cassinos

Era do Rádio e a Era de Ouro dos Cassinos estão associados a alguns artistas famosos que tiveram suas carreiras impulsionadas pela divulgação no rádio e, como palco ou referências de grandes shows, os famosos cassinos da primeira metade do século de 1920. O Rio de Janeiro dessa época, capital da República, era cheio de glamour, fervura cultural e centro da política brasileira. O Cassino da Urca marcou uma época e talvez tenha sido o mais famoso de todos. Grandes nomes do cenário artístico nacional e internacional lá se apresentaram. Entre os artistas

nacionais que lá fizeram shows memoráveis estão Carmen Miranda, Emilinha Borba e Grande Otelo.

2.1.4 A Rádio Nacional

Quando a Rádio Nacional foi fundada, no ano de 1936, o mundo inteiro ainda mal feito da Primeira Grande Guerra, esperava pela eclosão de um novo conflito. No Brasil, Getúlio Vargas governava com aparência de alguma legalidade. Foi eleito por uma Assembleia Constituinte, por ele mesmo nomeada, em 1934. Entretanto, o golpe que viria a implantar o Estado Novo encontrava-se em gestação. O governo havia conseguido dominar há pouco tempo a Intentona Comunista, liderada por Carlos Prestes. Foi nesse cenário que a Rádio Nacional foi concebida. A Rádio Nacional marcou a radiofonia no Brasil. Em seus quadros brilhavam os talentos de Iberê Gomes Grosso, Luciano Perrone, Almirante, Radamés Gnattali e Dorival Caymmi. Em 1940, a Rádio Nacional foi encampada pelo governo de Getúlio Vargas e a programação ganhou novo formato, sob a direção de Gilberto de Andrade.

2.1.5. As revistas do rádio

Outro elemento importante da Era do Rádio eram as revistas do rádio. Publicações impressas que abordavam as atrações, novidades e notícias do mundo radiofônico. No Brasil, a *Revista do Rádio* foi uma publicação semanal que circulou entre 1948 e 1970, com o propósito de tratar de música, novelas, noticiários e outros conteúdos relacionados ao rádio. Essas revistas apresentavam seções dedicadas à radiofonia, incluindo conteúdo sobre os ouvintes e a espetacularização do meio, e desempenharam um papel importante na difusão de gêneros musicais, era uma fonte de informação e entretenimento para os entusiastas do rádio.

Na Figura 3 está Vicente Celestino na capa da *Revista do Rádio* e uma matéria sobre ele.

Figura 3 - Revista do Rádio com Vicente Celestino



Fonte: Revista do Rádio (1948).

De acordo Faour (2002),

A Fofoca, também era muito valorizada no conteúdo editorial da Revista do Rádio, para atrair a atenção do leitor. Falar da vida dos artistas, cantores, radialistas era uma das propostas dos editores da publicação, sobretudo quando a Revista do Rádio se deu conta que o brasileiro adora uma fofoca e tratou de especular um bocado sobre seus ídolos (Faour, 2002, p. 174).

Ou seja, ao buscar a atenção e o interesse do público, se obtinha mais recursos financeiros com a aquisição das revistas e auditório lotados nas apresentações radiofônicas que eram verdadeiras performances artísticas dos cantores e cantoras da época do rádio. Nesse sentido, Fernandes e Dias (2022) destacam que

A Revista do Rádio representou um suporte midiático de grande interesse para os proprietários das Rádios, em um mundo onde a indústria cultural nascia ancorada no mundo capitalista e encontrou nos desejos dos leitores um interesse para crescer e chegar aos seus lares na década de 1950. Por outro lado, a Revista do Rádio representava um meio de exposição da vida profissional do artista, ao mesmo tempo em que expunha sua intimidade e o leitor se interessava por assuntos que o fizessem “vivenciar” o mundo do glamour dos famosos (Fernandes; Dias, 2022, p. 174).

O auge do rádio no Brasil ocorreu a partir dos anos de 1930 e 1940, quando o país assiste o surgimento de ídolos, novelas e revistas a expor o meio artístico. Dessa época, são nomes como Mário Lago, Cauby Peixoto, Emilinha Borba, Paulo Gracindo, Janete Clair e muitos outros, que eram retratados na *Revista do Rádio*, de Anselmo Domingos. Apesar de ter garantido por várias décadas papel de destaque na sociedade brasileira, em fins da década de 1950, com a concorrência da televisão, o rádio começou a perder prestígio, uma vez que a recente novidade

reunia não apenas som, mas também imagem. Os aspectos sociais e históricos dessa época nos remetem a história de Carmem Miranda e a Era Vargas. Carmem Miranda faz parte da história do rádio, não tem como desvinculá-la desse acontecimento: o surgimento do rádio que foi um marco na história da comunicação.

Além disso, de acordo com os registros da biblioteca Nacional⁴, Linda Batista (1919-1988) fez muito sucesso como cantora entre os anos 1930 e 1950, mas sucumbiu às mudanças ocorridas no cenário musical na década de 1960. Irmã de outro mito radiofônico, Dircinha Batista, Linda era querida pela alta sociedade e pelos intelectuais, autêntica representante da fase áurea do rádio carioca. Filha do famoso ventríloquo carioca João Batista de Oliveira Júnior. Nasceu em São Paulo, por exigência da avó, que era paulista e muito supersticiosa. Irmã da também atriz Dircinha Batista.

Em 1936, por um atraso de Dircinha, Linda Batista a substituiu, estreando como cantora no programa que Francisco Alves fazia, na Rádio Cajuti, interpretando “Malandro”, de Claudionor Cruz. Obteve sucesso, sendo convidada para outras apresentações nessa emissora. Foi eleita pela 1ª vez Rainha do Rádio, em 1937. Manteve o título por onze anos consecutivos.

Outra artista de destaque nesse período foi Dolores Duran⁵. Dona de uma voz doce e romântica se tornou uma importante compositora, intérprete e letrista de seu tempo. Teve uma carreira curta, mas repleta de sucessos. O nome artístico Dolores Duran foi dado pelo amigo Lauro Paes de Andrade, que batizou a cantora com o nome que sugeria uma espécie de sofrimento prolongado e estava em sintonia com o estilo musical da intérprete, pois cantava músicas de amor, sofrimento e desilusões amorosas. Considerada uma mulher à frente de seu tempo, teve muitos casos amorosos, mas se casou com o ator, cantor e compositor Macedo Neto, o casamento durou três anos.

No meio artístico, Dolores Duran participou das novelas da rádio Cruzeiro do Sul, dos programas da Tupi e de uma série de peças de teatro, e acabou por ser

⁴ FBN I 14 de junho de 1919 – Nasce Linda Batista. Disponível em: <https://blogdabn.wordpress.com/2017/06/14/fbn-i-14-de-junho-de-1919-nasce-linda-batista/>. Acesso 02.out. 2023.

⁵ De acordo com o site “Ouvir música” as dezessete canções mais acessadas de Dolores Duran são: “A Noite do Meu Bem”; “Castigo”; “Por Causa de Você”; “Manias”; “Estrada do Sol”; “Canção da Volta”; “Ternura Antiga”; “Fim de Caso”; “A Banca do Distinto”; “O negócio é amar”; “Noite de Paz”; “Não Me Culpe”; “O que é que eu faço”; “Ave Maria Lola”; “Olha o Tempo Passando”; “Only You”; “Estranho Amor”. Disponível em: <https://www.ouvirmusica.com.br/dolores-duran/> Acesso 03.set.23

contratada pela Rádio Nacional. Atuou também numa série de boates cariocas como a Vogue, a Bacará, a Little Clube e a boate do hotel Glória.

A Rádio Nacional no Rio de Janeiro, durante sua “Era de Ouro” foi fundamental para o surgimento e a promoção de muitas cantoras talentosas. Ela desempenhou um papel importante na cultura musical brasileira, promovendo artistas, músicos e intérpretes.

Essas cantoras não apenas eram populares na Rádio Nacional, mas também contribuíram significativamente para a música popular brasileira da época. Suas vozes e interpretações eram apreciadas em todo o país, e elas se tornaram ícones da música brasileira.

As letras, variando entre o sublime e o patético, reforçam a versão da mulher que sofre, mas que ao mesmo tempo é hostilizada pelos homens quando se porta de forma infiel e falsa. A mulher na visão masculina da época não era bem-vista se sua disposição não estivesse voltada para a procriação e criação de filhos. Em contraposição ao perfil feminino, constroem-se as noções de virilidade masculina e de fidelidade masculina, que são mutuamente dependentes e relacionadas com a questão da normatização da sexualidade.

As imagens femininas e masculinas, construídas nessas letras, não só consolidam diferenças como contêm hierarquias, são imagens do poder que explicitam visões mais voltadas para o “deve-ser” do que para o “ser”, num processo de construção dos perfis de comportamento de gênero regido por uma dinâmica de relações de dominação e exclusão. Porém, as gravações e apresentações ao vivo na Rádio Nacional ajudaram a definir a cena musical da “Era de Ouro” do rádio no Brasil.

2.2 O artista e sua persona: Vicente Celestino

As estrelas absolutas do rádio eram os cantores, principalmente nos programas de auditório. As radionovelas também fizeram muito sucesso na Era de Ouro do Rádio (1941 a 1945), sendo 116 novelas totalizando 2.985 capítulos. Os concursos de reis e rainhas do rádio eram esperados e acompanhados com muita atenção pelo público. As composições e canções para esses concursos eram abertas, isto é, escritas tendo em vista o tipo de voz específica, explorando ao máximo a extensão vocal do cantor. Canções com muito cromatismo, harmonia

desafiadora, pois os cantores tinham que ter afinação precisa para execução, e uma voz com bastante projeção na sua emissão.

Dentre vários cantores exuberantes e de vozes marcantes, destacamos nesta pesquisa Vicente Celestino, e duas de suas canções serão analisadas neste trabalho, como demonstra o Quadro 1 abaixo:

Quadro 1 - Análise do Repertório Musical de duas canções de Vicente Celestino

Música	Compositor	Intérprete	Ano	Gravadora	Gênero	Disponível em:
"O Ébrio"	Vicente Celestino	Vicente Celestino	1935	RCA Victor	Samba canção	https://www.youtube.com/watch?v=jTutz4cVmBc&ab_channel=gervasioares
"Patativa"	Vicente Celestino	Vicente Celestino	1937	RCA Victor	Samba canção	https://www.youtube.com/watch?v=NvmnrG0VILw

Fonte: Elaborado pela autora (2025).

2.2.1 Vicente Celestino

Antônio Vicente Felipe Celestino (Figura 4) nasceu em 12 de setembro de 1894, no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, na Rua do Paraíso, 11. Os pais, italianos, Giuseppe Celestino e Serafina Gammaro, imigrantes da região da Calábria, vieram ainda muito jovens para o Brasil. Assim relata a história da imigração italiana, marcada por inúmeras famílias que deixaram sua terra natal em busca de novas oportunidades.

Figura 4 - Vicente Celestino



Fonte: Letras (2024).

A região da Calábria, localizada no sul da Itália (Figura 5), foi uma das regiões mais afetadas pela pobreza e falta de perspectivas no final do século XIX. Com dificuldades econômicas e sociais, muitos calabreses decidiram deixar sua terra natal em busca de uma vida melhor em outros países.

Figura 5 - Regiões da Itália

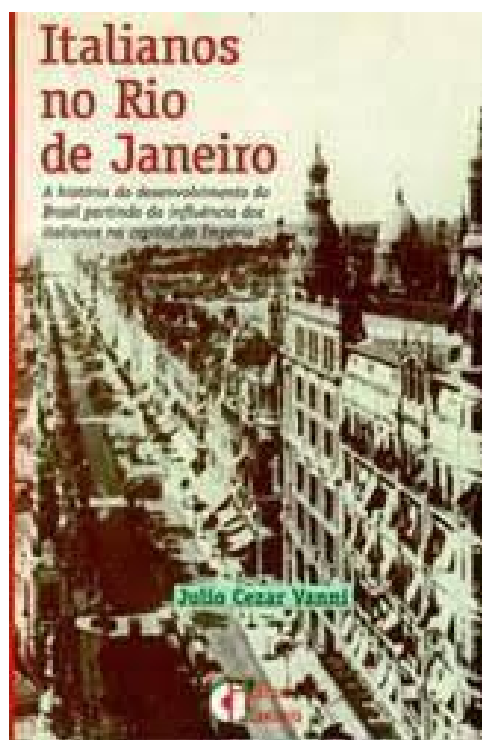


Fonte: Dreamstime (2024).

Giuseppe Celestino e Serafina Gammara foram dois desses corajosos imigrantes que partiram da Calábria rumo ao Brasil. Deixaram para trás suas famílias

e tudo o que conheciam em busca de uma nova chance para reconstruir suas vidas em terras desconhecidas, enfrentando desafios como o idioma, o trabalho árduo e a adaptação cultural. A chegada desses imigrantes contribuiu significativamente para a formação da identidade cultural brasileira, especialmente nas regiões Sul e Sudeste do país. A figura 4 ilustra de forma simbólica esse processo migratório, representando a travessia e a esperança de uma vida melhor que impulsionava tantos italianos a deixarem sua pátria em direção ao continente americano (Figura 6).

Figura 6 - Imigração italiana para o Rio de Janeiro



Fonte: Extreme Tracking (2024).

Ao chegarem ao Brasil, os pais de Vicente Celestino se estabeleceram em uma pequena cidade do interior do Rio de Janeiro, onde encontraram trabalho nas lavouras de café. Tiveram onze filhos, sendo cinco mulheres e seis homens. Cinco deles dedicaram-se ao canto e um ao teatro. Vicente, por ser o filho mais velho, teve que arcar com o sustento dos irmãos, quando o pai, que era então guarda-livros, morreu.

2.2.2 O Hóspede das tempestades

O escritor Guido Guerra escreveu o livro *O hóspede das tempestades* (1994) que explora a vida e a obra de Vicente Celestino. O livro é composto por sete capítulos. Um breve resumo do livro de Guerra (1994) destaca que Vicente Celestino, cantor brasileiro, teve a oportunidade de estudar com o renomado tenor italiano Caruso, mas preferiu seguir carreira na música popular. O primeiro capítulo é uma biografia ficcionada de Celestino, enquanto os restantes capítulos assumem um estilo mais objetivo e ensaístico. O último capítulo inclui entrevistas conduzidas por Guido Guerra com Celestino, mostrando a lucidez e o pensamento crítico do cantor. Celestino reconhece que a sua música já não tem eco nas gerações mais jovens e reflete sobre o impacto de movimentos como a Bossa Nova nos estilos de canto tradicionais.

Apesar dos capítulos divergentes, a força do livro reside no conhecimento íntimo e na profunda admiração que Guido Guerra tem por Celestino, o que lhe permite oferecer uma visão abrangente da vida e da carreira do artista. O livro também contextualiza a obra de Celestino dentro de movimentos musicais maiores, como a Bossa Nova, a Tropicália e a Jovem Guarda. No geral, *O hóspede das tempestades* é um tributo a Celestino e uma oportunidade para os seus fãs se reconectarem com o querido tenor.

Na Figura 7 está a capa do livro de Guido Guerra, trazendo o ícone Vicente Celestino.

Figura 7 - Capa do livro: O hóspede das tempestades



Fonte: Estante Virtual (2024).

A seguir, alguns artigos e recursos que abordam Vicente Celestino e sua trajetória artística e pessoal foram listados:

- a) “Caminhos cruzados entre intermedialidade, star system e música no ébrio de Gilda de Abreu” - este artigo acadêmico discute a música “O ébrio”, lançada por Vicente Celestino, em 1935, e sua relação com o *star system* e a intermedialidade⁶;
- b) “Vicente Celestino” - este artigo da Enciclopédia Itaú Cultural fornece uma visão geral da carreira de Vicente Celestino, abordando sua popularidade e sua contribuição para a música brasileira⁷;
- c) “Vicente Celestino” - um artigo de jornal do Banco de Conteúdos Culturais, que pode fornecer informações adicionais sobre a vida e obra de Vicente Celestino⁸;
- d) “O hóspede das tempestades” - este texto discute o livro *O hóspede das tempestades* aprofunda a análise da obra de Vicente Celestino, revelando curiosidades sobre sua importância na música popular brasileira⁹;

No geral, esses artigos oferecem uma visão fascinante da vida e da obra de Vicente Celestino, uma lenda da música e da cultura brasileira. A visão de Vicente Celestino proporciona uma compreensão abrangente de sua jornada artística e pessoal. Ao mergulhar na história de sua vida, somos transportados para uma época em que sua música e sua voz cativaram o público de todo o Brasil. Com uma carreira de várias décadas, o legado de Celestino como cantor, compositor e ator permanece inigualável.

Para além de suas proezas musicais, a vida de Celestino foi marcada por inúmeros desafios pessoais. Desde o seu início humilde no Rio de Janeiro até a sua ascensão à fama, enfrentou a pobreza, a doença e até a prisão. Mas, apesar de

⁶ ADAMATTI, Margarida Maria. Caminhos cruzados entre intermedialidade, star system e música no *Ébrio* de Gilda de Abreu. *Intexto*, Porto Alegre, n. 42, p. 166–187, 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/75278>. Acesso em: 25 jul 2025.

⁷ ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. “Vicente Celestino”. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa266041/vicente-celestino>. Acesso em: 25 jul. 2025.

⁸ BANCO de Conteúdos Culturais. “Vicente Celestino”. Ministério da Cultura/Instituto Moreira Salles. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/vicente-celestino>. Acesso em: jul. 2025.

⁹ LITERATURA na Bahia. “O hóspede das tempestades”. Publicado em 15 ago. 2018. Disponível em: <https://literaturanabahia.blogspot.com/2018/08/guido-guerra-vicente-celestino.html>. Acesso em: jul. 2025. “Vicente Celestino, o eterno rei da voz romântica brasileira” - esta matéria do portal G1 é uma homenagem ao legado de Vicente Celestino, cobrindo desde sua infância até sua carreira como cantor e ator. A matéria inclui depoimentos de personalidades da música brasileira, que falam sobre a importância de seu trabalho.

tudo, a sua paixão pela música permaneceu inabalável.

A sua voz distinta, caracterizada pela profundidade emocional e pela entrega comovente, tornou-se um ícone da música brasileira. Seu repertório variava de baladas românticas a hinos patrióticos, com cada apresentação deixando uma marca indelével em seus ouvintes. Além de sua carreira musical, Celestino também foi um ator renomado, estrelando inúmeros filmes e produções teatrais. Suas performances mostraram sua versatilidade e alcance como artista, consolidando seu status como uma verdadeira lenda da cultura brasileira.

A iniciação musical de Celestino se deu em 1913, como cantor amador, cantando em um chope berrante (um quiosque) à noite (Figura 8), ganhava apenas um *pró-labore* simbólico.

Figura 8 - Quiosque do Rio de Janeiro - Chopp Berrante



Fonte: Brasiliana Fotográfica (2024).

A participação no local era medida pelo gosto do público, caso gostassem era um caminho para a fama. A difusão da cultura italiana no Brasil também se deu por meio da música, que se tornou uma importante forma de preservação e expressão identitária entre os imigrantes. Na década de 1910, artistas italianos já começavam a registrar suas produções musicais, contribuindo para o intercâmbio cultural entre os dois países. A Figura 9 retrata um desses pioneiros da música ítalo-brasileira, cuja atuação foi fundamental para manter viva a memória e os valores da terra natal por meio da arte sonora.

Figura 9 - Vicente Celestino e o pioneirismo da música italo-brasileira



Fonte: DISCOGS (2024).

Certo dia, em 1914, ao sair com os amigos cantou em um bar e foi convidado a se apresentar profissionalmente no local pelo empresário coronel Alvarenga Fonseca, então diretor da Companhia do Teatro São José, em São Paulo (Figura 10).

Figura 10 - Theatro São José



Fonte: Click Museus (2022).

Celestino estreou profissionalmente cantando a valsa “Flor do mal”, na peça *Chuá, Chuá* texto original de Alvarenga Fonseca e Armando de Oliveira, música do maestro Costa Júnior (Figura 11), faixa que entrou em seu primeiro disco, gravado

pela Casa Edson.

Figura 11 - O imparcial, 10 de julho de 1914, p. 12

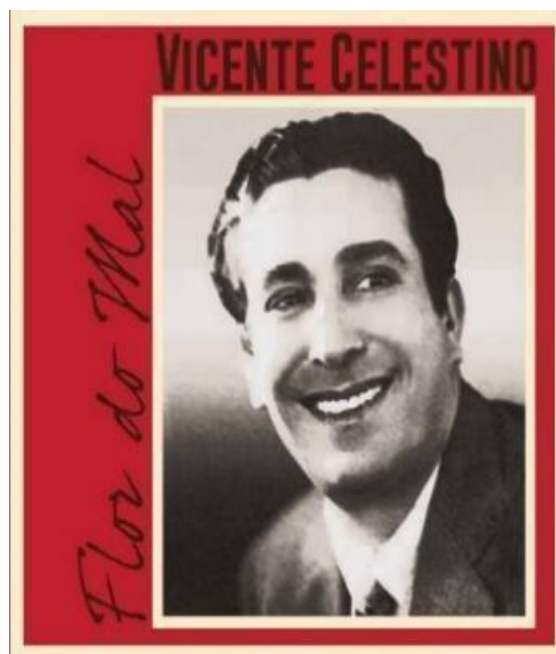


Fonte: Bonavides (2025).

De acordo com o *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, o cantor, reconhecido por sua atuação como tenor, foi responsável por introduzir um estilo marcado pelo romantismo exacerbado, capaz de comover e arrebatrar grandes plateias na primeira metade do século XX. Sua trajetória artística percorreu os palcos teatrais, gravações fonográficas e o cinema nacional, consolidando-se como uma das figuras mais emblemáticas da música popular da época. Além de seu talento vocal, sua aparência física contribuía significativamente para sua popularidade, sobretudo entre o público feminino (Albin, 2006).

O sucesso com a valsa “Flor do mal” levou-o a lançar seu primeiro disco, em 1915, pela Odeon, onde gravou a referida valsa. Em seguida, gravou a valsa “Os que sofrem”, de Alfredo Gama e Armando Oliveira. Em 1916, trabalhou para a Companhia Leopoldo Fróes, na qual foi promovido para o posto de ator-cantor, apresentando-se em São Paulo, Porto Alegre, Pelotas (RS), Pernambuco e Bahia (Albin, 2006). A Figura 12 mostra a capa do disco e a Figura 13 a letra da música “Flor do mal”, interpretada por Vicente Celestino.

Figura 12 - Álbum de Vicente Celestino



Fonte: Spotify (2024).

Figura 13 - Letra da música: Flor do mal

Flor do Mal
 Vicente Celestino
 Ainda não sincronizamos essa letra.

Oh, eu recordo-me ainda, deste fatal dia
 É, disseste-me, Arminda, indiferente e fria
 És o meu romance enfim, Senhor, basta
 Esquece-te de mim, amor.
 Por que?, Não procuras indagar, a causa ou a razão?
 Por que?, Eu não te posso amar? Não indagues não,
 Será fácil de esquecer. Prometo, minha flor,
 Não mais ouvir falar de amor.
 Amor, hipócrita fingido coração
 De granito ou de gelo, maldição
 Oh! Espírito satânico, perverso, titânico chacal
 Do mal, num lodaçal imerso.
 Sofrer, quanto tenho sofrido, sem ter a consolação
 O Cristo também foi traído
 Por que? Não posso ser então, não.
 Que importa, o sofrer ferino
 Das coisas é ordem natural, seguirei o meu destino.

Chamar-te, eternamente, Flor do Mal.
 Oh, eu recordo-me ainda, deste fatal dia
 É, disseste-me, Arminda, indiferente e fria.
 És o meu romance enfim, Senhor, basta
 Esquece-te de mim, amor.
 Por que?, Não procuras indagar, a causa ou a razão?
 Por que?, Eu não te posso amar? Não indagues não,
 Será fácil de esquecer. Prometo, minha flor,
 Não mais ouvir falar de amor.

Fonte: Spotify (2024).

Depois, Vicente cantou como corista na Companhia Paschoal Segreto, que foi montada pelo imigrante italiano Paschoal Segreto (Figura 14), conhecido como descobridor de talentos da época.

Figura 14 - Pascoal Segreto



Fonte: Soriano (2024).

Sobre a carreira profissional de Vicente Celestino, vale destacar que, em 1915, o cantor foi contratado pela empresa de Leopoldo Fróes. Na mesma época, troca a gravadora Casa Edson pela Odeon. Em 1919, começa a participar de operetas como *Amor de bandido* e *Juriti*, ao lado de atrizes-cantoras como Laís Areda e Carmen Dora. Na década de 1920, reinou absoluto e ficou conhecido como o Rei da Canção, consolidando-se como uma das grandes figuras da era de ouro da música brasileira.

Segundo Italianismo (2022), com a chegada do sistema de gravação elétrica ao Brasil, em substituição ao método mecânico, por volta da metade da década de 1920, Vicente Celestino enfrentou dificuldades para se adaptar à nova tecnologia. Sua voz, extremamente potente, ultrapassava os limites suportados pelos equipamentos da época, o que o obrigava, em várias ocasiões, a cantar a cerca de 20 metros de distância ou até mesmo de costas para os microfones. A situação só foi resolvida quando a gravadora Odeon contratou um engenheiro estrangeiro para ajustar os aparelhos, permitindo que o cantor finalmente realizasse as gravações diretamente ao microfone.

Além disso, Italianismo (2022) aborda que durante os anos 1920, Vicente Celestino consolidou-se como um dos maiores nomes da música brasileira, recebendo o título de “Rei da Canção” e iniciando uma trajetória artística marcante e duradoura. Tornou-se um dos principais representantes da chamada era de ouro da

música nacional, ao lado de intérpretes consagrados, como Mário Reis e Francisco Alves. Posteriormente, deixou a Odeon e passou rapidamente pela gravadora Columbia.

Ressalta-se que Vicente Celestino teve grande destaque na época de ouro do rádio no Brasil (Figura 15). Reinava como um dos principais cantores da época, cativando o público com sua voz de tenor e estilo romântico.

Figura 15 - Vicente Celestino foi um gigante da era de ouro no Brasil



Fonte: Toniosso (2024).

Vicente Celestino foi um dos pioneiros a atuar e a gravar para as rádios. Era presença constante nas rádios do Rio de Janeiro e de São Paulo, além de fazer turnês e se apresentar em programas ao vivo. Seus dotes vocais, charme e estilo romântico fizeram dele um ícone da rádio. Durante a era dourada do rádio houve inúmeros eventos musicais e programas de participação do público, incluindo os famosos concursos de talentos e transmissões com direito a espetáculos. Seu talento e popularidade foram amplamente reconhecidos e o cantor se tornou uma das figuras mais reverenciadas na história da música brasileira. Além do sucesso no rádio, Celestino também se aventurou no teatro, no cinema, em shows e na gravação de discos até sua morte, em 1968 (Figura 16).

No entanto, foi durante esse período que estamos denominando aqui a Era de Ouro do rádio que ele realmente consolidou seu status como um ícone da música brasileira, cativando o público com seu estilo único e voz exuberante, suas contribuições para o mundo da música continuam vivas e seu legado continua a inspirar novas gerações de artistas e fãs.

Figura 16 - Jornal de Theatro Sport, 1917 (Vicente Celestino ao Centro)



Fonte: Pereira (2022).

2.3 Diálogos e tensões culturais

A trajetória de Vicente Celestino, ao apresentar a perspectiva da presença da performance cultural, amparados por Zumthor, trouxe a cultura italiana para suas apresentações, homenageando suas raízes ao cantar em italiano e compor muitas de suas músicas no violão e no piano, instrumentos que dominava. O tenor Vicente Celestino e a cultura italiana podem ser vistos como uma combinação de música e tradição. A música italiana é conhecida mundialmente por sua paixão, melodias cativantes e letras que tocam o coração.

A chegada dos imigrantes italianos ao Brasil, principalmente no final do século XIX e início do século XX, trouxe consigo uma rica bagagem cultural. As apresentações de Vicente Celestino não só mostraram seu talento musical, mas também celebraram a herança cultural dos imigrantes italianos no Brasil, deixando um impacto duradouro na música e na cultura brasileira.

Analisar a performance de Vicente Celestino e sua trajetória na era do rádio é colocar em foco suas experiências vividas a partir de suas raízes italianas, que é

plural, mas também singular, partindo da perspectiva de sua performance como cantor de rádio, ator de cinema, manifestações distintas, mas que também se reinventa a partir dos elementos da cultura que se transforma e agrega valores. A cultura italiana sempre teve uma forte influência no Brasil, e isso é particularmente evidente no cenário musical.

O conceito de “cultura” é essencialmente semiótico, o homem seria um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo tece. A cultura seria o conjunto dessas teias. A cultura não é apenas um complexo de padrões concretos de comportamento, costumes, usos, tradições, feixes de hábitos, é também um conjunto de mecanismos de controle, planos, receitas, regras e instruções para governar o comportamento. Segundo ele, o homem é precisamente o animal mais desesperadamente dependente de tais mecanismos de controle e estratégias. ‘Nossas idéias, nossos valores, nossos atos e até mesmo nossas emoções são, como nosso próprio sistema nervoso, produtos culturais, na verdade produtos manufaturados a partir de tendências, capacidades, disposições com as quais nascemos’ (Geertz, 1989, p. 62).

Ou seja, Celestino traz nas suas interpretações as emoções, ideias, costumes e tradições da cultura italiana, presentes na música com suas melodias românticas e letras que falavam de amores perdidos, paixões e saudades; tocou o povo brasileiro, que se identificou com seus temas e emoções. Vicente Celestino foi uma das figuras-chave na popularização da música italiana no Brasil. Seu estilo único e emotivo deu vida a canções como “O ébrio”, “Patativa”, “Ave Maria”, e “Pensando em ti”, que se tornaram verdadeiros clássicos do repertório musical brasileiro. Sua voz inconfundível e sua presença magnética no palco cativaram gerações e, até hoje, sua música é lembrada e apreciada pelos fãs.

Nesse viés de popularidade duradoura, de acordo com Pereira (2014), talvez a canção mais conhecida sobre a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial seja “Mia Gioconda”, de autoria e imortalizada na voz de Vicente Celestino, em 1945 (Figuras 17 e 18).

Figura 17 - Capa do disco: Mia Gioconda

a italiana Gioconda Iole (Figuras 19 e 20), que, ao contrário do enredo da música de Vicente Celestino, teve um final feliz.

De acordo com publicação em um site dedicado aos moradores de Caçapava, a história de amor de um veterano da Força Expedicionária Brasileira, vivida em meio à Segunda Guerra Mundial, completou seu aniversário de diamante em 1º de julho de 2020. Em razão das medidas sanitárias impostas pela pandemia da Covid-19, não houve comemoração presencial na residência do casal. No entanto, a Associação Nacional dos Veteranos da Força Expedicionária Brasileira – Seção Porto Alegre (ANVFEB-PA), sediada nas instalações da 3ª Região Militar, promoveu uma emocionante homenagem por videoconferência, com a participação do General Edson Leal Pujol, à época Comandante do Exército (Caçapavano ilustre, 2020).

Figura 19 - João Pedro Paz e a italiana Gioconda Iole



Fonte: Pereira (2014).

Figura 20 - João Pedro Paz e Gioconda se casaram por procuração



Fonte: Pereira (2014).

Diante disso podemos constatar que, além de sua contribuição para a música italiana, Vicente Celestino também deixou um legado importante para a cultura brasileira, ele foi um dos pioneiros do cinema nacional, atuando em diversos filmes e levando sua música para as “telonas”.

A música italiana, a cultura e a figura de Vicente Celestino são parte integrante da história cultural do Brasil. A influência dos imigrantes italianos trouxe uma riqueza única para o país, e Vicente Celestino soube aproveitar esse legado e compartilhá-lo com o público brasileiro. Sua voz e suas interpretações emocionantes continuam encantando as pessoas até os dias de hoje, mantendo viva a tradição da música italiana no Brasil. Listamos a seguir algumas músicas de sua autoria: “À luz do luar” (1928); “Ouvindo-te” (com Gilda de Abreu; 1935); “O ébrio” (1935); “Patativa” (1937); “Coração materno” (1937); “Serenata” (1940); “Mia Gioconda” (1946); “Porta aberta” (1946).

Em síntese, a música italiana, os imigrantes italianos e a figura de Vicente Celestino são elementos fundamentais para compreendermos a diversidade da cultura brasileira, a paixão e a emoção presentes nas canções italianas conquistaram os corações dos brasileiros, e Vicente Celestino foi um dos grandes responsáveis por disseminar essa cultura no país, sua música continua a ser apreciada, reverenciada, e seu legado é um verdadeiro tesouro.

A Itália é conhecida como o berço da ópera. Graças às propriedades do idioma desse país, consolidou-se a tradição vocal do bel canto (canto belo ou floreado), caracterizada pelo legato, pela flexibilidade das dinâmicas e pela agilidade vocal. Essa estética que surgiu por volta de 1600 se consolidou nas composições de

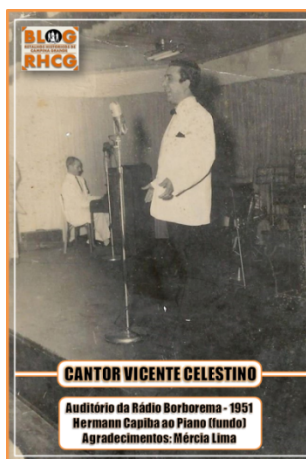
Monteverdi e Caccini, e continuou a evoluir por meio das obras vocais de compositores como Händel, Gluck, Bellini, Rossini, Verdi, Puccini, entre tantos outros (Holland, 2008). A escola italiana se estabeleceu em função do desenvolvimento da estética vocal do bel canto. Um de seus princípios técnicos fundamentais, é referido como *lotta vocale* (traduzido literalmente como luta vocal) ou *appoggio* (literalmente traduzido como apoiar-se ou apoio), termos tomados como sinônimos (Miller, 2006). Tal princípio abarca, ao mesmo tempo, um sistema de suporte respiratório e de classificação vocal.

Pode-se dizer, então, que a colocação da voz à frente – *l’impostazione della voce* – e o controle da respiração, na escola italiana, resultam de uma única ação (Miller, 2002). A escola italiana de canto, explica como foi o funcionamento da voz e a performance vocal do cantor Vicente Celestino.

Eis algumas referências e marcos importantes de seu legado durante o período da era de ouro do rádio:

a) Sucesso nas rádios: Vicente Celestino era presença constante nas programações das rádios, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, e nos relatos históricos de Campina Grande, na Paraíba. Se apresentou apenas lá fora do eixo Rio-São Paulo. Suas músicas românticas eram muito populares e frequentemente tocadas, contribuindo para a construção de sua carreira e popularidade. Na Figura 21 podemos apreciá-lo apresentando-se no auditório da rádio Borborema, em 1951, em Campina Grande, Paraíba.

Figura 21 - Vicente Celestino no auditório da Rádio Borborema



Fonte: Blogspot (2024).

b) Parceria com Francisco Alves: Vicente Celestino e Francisco Alves, outro renomado cantor da época, eram conhecidos como “Dupla de Ouro do Rádio”. Juntos, eles realizaram diversas apresentações e gravações de sucesso, conquistando o público com suas vozes e interpretações únicas. Na Figura 22 estão Vicente Celestino e Francisco Alves.

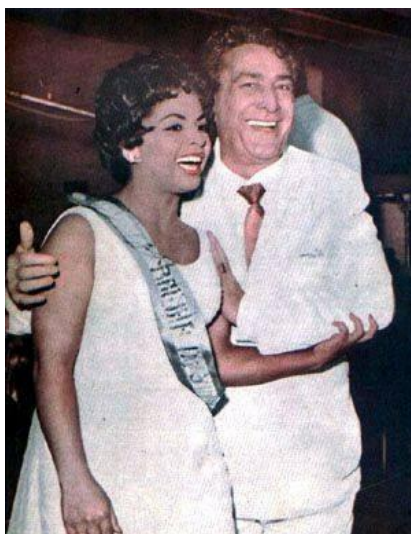
Figura 22 - Vicente Celestino e Francisco Alves



Fonte: YouTube (2024a).

c) Apresentações ao vivo: Além das transmissões na rádio, Vicente Celestino também se apresentava em programas ao vivo e eventos musicais. Ele era frequentemente convidado para shows, espetáculos e eventos de prestígio, nos quais encantava o público com seu talento e carisma (Figuras 23).

Figura 23 - Vicente e Angela Maria



Fonte: YouTube (2024b).

d) Filmes musicais: como parte da era do rádio, Vicente Celestino

também atuou em filmes musicais. Um exemplo notável é o filme *O ébrio* (1946), de Gilda de Abreu, baseado em sua famosa canção de mesmo nome. O filme foi um sucesso de bilheteria e perpetuou sua imagem como um dos grandes cantores da época (Figura 25).

Figura 24 - Vicente Celestino no filme: *O Ébrio*



Fonte: Adorocinema (2013).

Destaca-se aqui algumas curiosidades pontuadas no site Adoro Cinema sobre o filme *O ébrio* (O ébrio, [2023]):

a) Em 1946 o Jornal do Brasil noticiou: “Uma multidão de fãs foi aos cinemas para a estreia de *O ébrio*, filme de Gilda de Abreu, protagonizado por seu marido, Vicente Celestino, que conta a história de um homem abandonado pela mulher que busca consolo nas garrafas. Grande parte do sucesso do filme pode ser explicada pela música homônima, gravada por Celestino em 1935”.

b) Foi um dos filmes mais populares do Brasil, ficando duas décadas em cartaz e o filme brasileiro do qual mais cópias se tiraram, quase 500. À época do lançamento ultrapassou em muito a bilheteria de “Farrapo humano”, de Billy Wilder, filme que gerava constante comparações por tratar do mesmo tema.

c) Na estreia no Rio de Janeiro e em São Paulo ficou cinco semanas em cartaz, substituindo 45 filmes estrangeiros.

d) Estima-se que, somente nos seus primeiros quatro anos, foi visto por 4 milhões de espectadores em um país que tinha acabado de chegar a 50 milhões de habitantes.

e) Homenagens e reconhecimento: ao longo de sua carreira, Vicente Celestino recebeu diversas homenagens e reconhecimentos. Ele foi premiado e celebrado como um dos maiores cantores da história do Brasil, deixando sua marca

na música brasileira durante a era de ouro do rádio.

Essas são apenas algumas das referências e marcos relevantes relacionados à trajetória de Vicente Celestino durante a chamada “era de ouro” do rádio no Brasil. Sua obra e legado artístico seguem sendo reconhecidos até os dias atuais, como destaca o site *Fronteira Livre*, ao mencionar a inauguração do museu Vicente Celestino e Gilda de Abreu, realizada em março de 1999. O espaço reúne um acervo composto por fotografias, recortes de jornais e revistas, além de instrumentos musicais doados pela família do cantor, preservando assim a memória de duas figuras centrais da cultura popular brasileira (Fronteira livre, 2023). As Figuras 26 e 27 ilustram esse importante marco de preservação cultural.

Figura 25 - Museu Vicente Celestino



Fonte: Tripadvisor (2024a).

Figura 26 - Interior do Museu Vicente Celestino



Fonte: Tripadvisor (2024b).

Vicente Celestino foi casado com a atriz, cineasta, cantora e radialista brasileira Gilda de Abreu (Figura 28), seu pai era um diplomata e sua mãe uma cantora lírica portuguesa, pertencia a uma família burguesa e católica. De acordo com Weber (2022), Gilda foi cantora lírica e de operetas, autora de novelas de rádio e peças teatrais, como atriz de cinema popularizou-se fazendo o papel principal da comédia romântica “Bonequinha de seda”, produzida por Adhemar Gonzaga e dirigida por Oduvaldo Vianna pai, em 1936.

Figura 27 - Gilda de Abreu



Fonte: The Feminist Patronum (2019).

Também se consagrou como uma das primeiras mulheres a dirigir filmes no Brasil.

Figura 28 - Gilda em cena como Bonequinha de seda



Fonte: Festival do Rio (2013).

Vicente e Gilda tornaram-se um casal memorável na vida e na carreira (Figura 30).

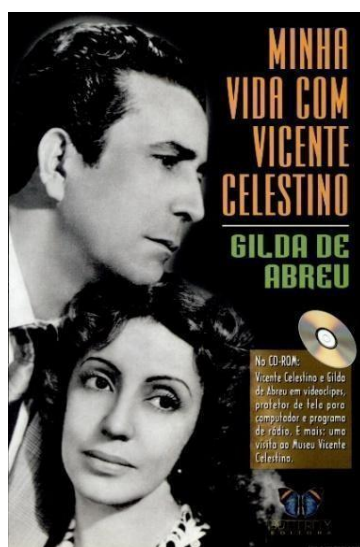
Figura 29 - Vicente Celestino e Gilda de Abreu, 1933



Fonte: Wikipédia (2024).

Gilda de Abreu escreveu o livro *Minha vida com Vicente Celestino* em 1981 (Figura 31). Nele conta sobre sua vida ao lado de Vicente Celestino. Essa obra é considerada uma das melhores fontes para quem deseja conhecer mais sobre a vida e a obra de Vicente Celestino. No livro Gilda descreve a convivência do casal, tanto profissional quanto pessoal, e como eles conseguiram superar os desafios e as dificuldades que enfrentaram ao longo dos anos (Abreu, 1981).

Figura 30 - Capa do livro de Gilda de Abreu



Fonte: Google Books (2024).

Permaneceram casados até a morte de Vicente, em 1968 (Figura 32),

conforme relata Bonavides (2020). Vicente Celestino se preparava para ser homenageado em 23 de agosto de 1968 pelo Movimento Tropicalista, em um programa de televisão. Mas passou mal no quarto do Hotel Normandie em São Paulo, falecendo em seguida.

Figura 31 - Vicente Celestino e Gilda de Abreu



Fonte: The Feminist Patronum (2019).

Ao percorrer a Era do Rádio e a trajetória de Vicente Celestino, é possível observar que sua presença artística, além de poder ser compreendida como resultado de talento individual, também deve ser evidenciada como produto de um entrelaçamento complexo entre tecnologia, cultura e mercado. O rádio, ao mesmo tempo em que ampliou o alcance da voz, também redefiniu seus modos de existência ao transformar o canto em experiência mediada e íntima. Nesse processo, a voz de Celestino, inicialmente moldada por uma tradição operística e expansiva, passou a tensionar os limites entre o excesso expressivo herdado do teatro e a contenção exigida pelo microfone, revelando não apenas uma adaptação técnica, mas uma reconfiguração do próprio fazer artístico (Smarçaro, 2024).

Com isso, Vicente Celestino, nesta pesquisa, é tratado como um ponto de convergência de forças culturais distintas, por considerado mais que um cantor. Sua performance carrega marcas da imigração italiana, do melodrama teatral, da indústria fonográfica nascente e das dinâmicas da cultura de massa que se consolidavam no Brasil. Ao mesmo tempo em que reafirma uma estética pautada pela emoção intensa e pela grandiosidade vocal, sua trajetória também expõe as tensões entre tradição e modernidade, sobretudo em um momento em que novas

formas de cantar, mais contidas, próximas e “intimizadas”, começavam a ganhar espaço. Assim, sua permanência e reinvenção ao longo das décadas indicam não apenas resistência, mas também negociação com as transformações do campo musical (Valente; Pereira, 2018).

Nesse sentido, refletir sobre Vicente Celestino na Era do Rádio é também refletir sobre os modos como a cultura brasileira se constitui a partir de encontros, deslocamentos e adaptações. Sua voz, mais do que um instrumento, torna-se um arquivo importante de um tempo em que tecnologia, identidade e emoção se relacionavam na construção de novos imaginários coletivos.

3. A VOZ DE CELESTINO: ANÁLISE TÉCNICA E EXPRESSIVA SOB A ÓTICA ZUMTHORIANA

Neste capítulo, é analisado a voz de Vicente Celestino a partir de seus aspectos técnicos, expressivos e performáticos, tomando como referência as discussões de Paul Zumthor acerca da vocalidade, da presença e da performance. Mais do que observar elementos ligados à técnica do canto, a discussão concentra-se na forma como a voz do intérprete produz sentidos por meio da intensidade emocional, da projeção sonora e da materialidade vocal, aspectos que marcaram sua atuação na Era do Rádio. Nesse contexto, a voz é entendida não apenas como emissão sonora, mas como acontecimento estético e experiência sensível que articula corpo, memória e escuta.

A análise concentra-se, nas canções “*Patativa*” e “*O Ébrio*”, nas quais se evidenciam diferentes formas de construção expressiva da performance vocal de Celestino. Sob a perspectiva zumthoriana, busca compreender como a interpretação de Vicente Celestino ultrapassa a dimensão técnica do canto e se constitui como presença performática capaz de mobilizar afetos, imagens e experiências na escuta.

3.1 Vicente Celestino: análise da voz e da canção “Patativa”

A voz de Vicente Celestino se destacava pela potência, projeção e expressividade dramática, características que contribuíram para sua consolidação como um dos grandes nomes da Era do Rádio. Conhecido como “A voz orgulho do Brasil”, o cantor era associado à tradição do canto tenoril, especialmente pela segurança nas partes agudas, pela sustentação vocal e pela qualidade de sua emissão. Sua interpretação combinava intensidade, clareza vocal e apelo emocional. Antes de alcançar projeção no rádio, iniciou a carreira em companhias líricas de menor porte, interpretando óperas como *Aída*, de Verdi, e *Tosca*, de Puccini. Posteriormente, se afastou do meio operístico devido às dificuldades financeiras da área e passou a atuar no rádio e na canção popular, contexto em que conquistou reconhecimento nacional.

Além da atuação no meio operístico, Vicente Celestino participou de teatros musicais e operetas, interpretando personagens em produções ligadas à compositora Chiquinha Gonzaga. Entre elas, destaca-se a opereta *Forrobodó*, na qual interpretou a canção “Lua Branca”, composta especialmente para seu

personagem. A expressividade e a extensão aguda de sua voz tenoril podem ser observadas em canções como “Patativa” e “O Ébrio”, ambas de autoria e composição do próprio Vicente Celestino e analisadas neste estudo.

A canção “Patativa” foi composta em 1937, com gravação elétrica, estando em fá menor, na qual, para um tenor, essa nota “fá” se repetia várias vezes. Não era fácil a execução, mas Vicente Celestino obtinha precisão e beldade ao cantar. As notas eram muito agudas e, por isso, a classificação vocal era de Tenor Absoluto. Os agudos eram considerados perfeitos, assim como os acabamentos das frases plenas. A respiração era precisa até o final dessas frases, o som com muito apoio. A tonicidade desse apoio vocal era consistente e inteira. Por isso, é considerada “uma voz bela e completa”.

Além disso, possuía técnica tradicional italiana, ou seja, técnica *affondo* (canto laríngeo-faríngeo), com perfeito controle do *chiaro-scuro* (claro-escuro), vogais bem-posicionadas e puras, língua retraída com ponta baixa na gengiva inferior, permitindo assim, total abertura do espaço oral, fluxo de ar livre. Tinha temperamento para o palco cênico, voz viril, bem realizada, canto escolado na ópera e sobretudo na ópera italiana, sem dúvida uma das maiores vozes brasileiras do século passado.

3.1.1 “Patativa”

Canção de Vicente Celestino considerada por uma faixa da população brasileira por um tipo de música “cafona”, “brega” ou, indevidamente, de popular romântico. Contudo, para muitos admiradores de Celestino, “Patativa” é considerada a sua melhor canção. O contraste entre o modo menor da primeira parte e o maior da segunda é um expediente de grande efeito nesta área, musicalmente falando.

A estrutura musical de “Patativa” evidencia um refinamento composicional que vai além da simples categorização como samba-canção. A alternância entre o modo menor, predominante na primeira parte, e o modo maior, presente em momentos subsequentes, estabelece um contraste expressivo fundamental para a construção do discurso emocional da obra. A associação entre modos musicais e afetos possui longa tradição na teoria musical, remontando à doutrina dos afetos, segundo a qual determinados recursos composicionais são capazes de evocar estados emocionais específicos (Higuch; Leite, 2007).

Nesse sentido, o modo menor, frequentemente relacionado a estados de tristeza e introspecção, sustenta o lamento do eu lírico (Leonardo, 2017), enquanto as passagens em modo maior sugerem uma tentativa de superação ou esperança. A distinção estrutural entre maior e menor, baseada na organização intervalar da escala, influencia diretamente a percepção afetiva do ouvinte (Ramos; Fornari, 2011).

Além disso, a construção do eu lírico é profundamente marcado pelo sofrimento amoroso, cuja expressão se aproxima de uma estética melodramática. A intensidade afetiva presente no discurso aproxima-se do que Brooks (1995) define como melodrama, caracterizado pela exacerbação das emoções e pela dramatização dos conflitos. Termos como “padecer”, “sofrer” e “morrerei” indicam um exagero emocional que remete a uma tradição interpretativa vinculada ao teatro e à ópera. Com isso, a canção não se limita a narrar uma situação amorosa, mas a dramatizá-la por meio de uma intensificação dos afetos. Segundo Tatit (1996), a canção popular se constrói na relação entre melodia e entoação da fala, sendo a interpretação vocal responsável por potencializar os sentidos do texto. A voz de Vicente Celestino atua, assim, como mediadora dessa dramatização, ampliando o conteúdo textual através de recursos vocais que enfatizam a dor, a súplica e a desesperança.

Ademais, as frases longas, sustentadas com apoio firme, demonstram controle do fluxo de ar e permite uma linha melódica contínua, sem rupturas abruptas, aspecto considerado essencial para a estabilidade da emissão vocal (Miller, 2004). O uso do vibrato, por sua vez, intensifica a expressividade da emissão, funcionando como recurso de amplificação emocional, enquanto oscilação regular de frequência e intensidade, o que contribui para a riqueza tímbrica e para a projeção da voz (Sundberg, 1987). De acordo com Meyer (1956), nos momentos de maior tensão, a elevação para regiões mais agudas da tessitura vocal não se apresenta apenas como demonstração de virtuosismo técnico, mas como elemento fundamental da estrutura da dramaturgia sonora, marcando pontos de clímax na narrativa musical.

Para a música popular, essa canção no primeiro momento está para um ideal lírico, em que a colocação vocal é usada para ajudar o cantor a descobrir o timbre vocal desejável (Miller, 1986). Nesse caso, a colocação vocal com mais espaço, palato mais arqueado (caixa de ressonância e seus ressonadores), porém

ouvindo atentamente e analisando o texto e a voz, logo se percebe um contorno popular, um samba canção, gravado com gravação elétrica.

“Patativa”¹⁰ (canção, 1937) - Vicente Celestino - Intérprete: Vicente Celestino. Disco 78 rpm / Título da música: “Patativa” / Vicente Celestino (Compositor) / Vicente Celestino (Intérprete) / Orquestra Victor Brasileira (Acomp.) / Gravadora: Victor / Gravação: 15/04/1937 / Lançamento: 08/1937 / Nº do Álbum: 34188 / Nº da Matriz: 80367-1 / Gênero musical: Canção (Discografia brasileira, 1937).

-----Em -----B7----- Em E7
Acorda patativa vem cantar
 -----Am Em
Relembra as madrugadas que lá vão
 -----B7 Em
E faz de tua janela o meu altar
 -----Gb7 B7
Escuta a minha eterna oração

-----Em----- B7----- Em E7
Eu vivo inutilmente a procurar
 -----Am Em
Alguém que compreenda o meu amor
 -----Am Em
E vejo que é destino o meu sofrer
 -----Gb7
É padecer não encontrar
 -----B7 (Em B7 Em)
Quem compreenda o trovador

-----E -----B7 E
Eu tenho n'alma um vendaval sem fim
 -----B7
E uma esperança que hás ter por mim

O mesmo afeto que juravas ter
 -----E
Para que acabe este meu sofrer

¹⁰ Link para ouvir a música: <https://youtu.be/NvmnrG0VILw?si=a0mi9WvTA5xNIXsl>. Acesso em: 20 maio 2024.

-----B7 E
Eu sei que juras cruelmente em vão
 -----Db7 Gbm
Eu sei que preso tens o coração
 -----Am E
Eu sei que vives tristemente a ocultar
 -----B7 (E B7 E)
Que a outro amas sem querer amar

-----Em----- B7 Em
Mulher o teu capricho vencerá
 -----Am Em
E um dia tua loucura findará
 -----B7 Em
A Deus, a Deus minh'alma entregarei
 -----Gb7 B7
Se de outro fores juro morrerei

-----Em -----Am--- B7 Em
Amar que sonho lindo encantador
 -----Am Em
Mais lindo por quem leal nos tem amor
 -----Am Em
E tu vens desprezando sem razão
 -----Gb7
A mim que choro e busco em vão
 -----B7 Em
O teu ingrato coração

Fonte: Severiano e Mello (1997).

Nas Figuras 33 e 34 estão as partituras da canção:

Figura 32 - Partitura: Patativa Canção (introdução)

 CASA do CHORO

A Prof. D. Niola Silva esta singela composição.

PATATIVA CANÇÃO

INTROD. *Versos e Musica de VICENTE CELESTINO*

PIANO



Contiv. exclusivo para todos os países - E. S. Mangione - Edição "A MELODIA" - S. Paulo - Brasil
 -- Registrada na Escola Nacional de Musica do Rio de Janeiro --
 Copyright by E. S. Mangione -- Editor -- São Paulo -- Brasil JUNHO 1936

Fonte: Celestino (1936a)

Figura 33 - Partitura: Patativa Canção (continuação)

 CASA do CHORO



I

*Acorda patativa vem cantar,
 Relembra as madrugadas que lá vão,
 E faz da tua janela o meu altar,
 Escuta a minha eterna oração.
 Eu vivo inutilmente a procurar,
 Alguem que compreenda o meu amor,
 E vejo que é destino meu sofrer
 E padecer, não encontrar,
 Quem compreenda o trovador.*

I (BIS)

*Mulher o teu capricho vencerá,
 E um dia a tua loucura findará
 Adeus, adeus minha alma entregarei
 Se de outro fôres, juro, morrerei.
 Amar que sonho lindo encantador,
 Mais lindo por quem leal nos tem amor,
 E tu vens desprezando sem razão
 A mim que choro e busco em vão,
 O teu ingrato coração.*

II

*Eu tenho n'alma um vendaval sem fim,
 E uma esperança que has de ter por mim,
 O mesmo affecto que juravas ter,
 Para que acabe este meu soffrer.
 Eu sei que juras cruelmente em vão,
 Eu sei que preso tens o coração
 Eu sei que vives tristemente a ocultar
 Que à outro amas, sem querer amar.*

3.1.2 O Ébrio

A canção, “O Ébrio”¹¹, composta em 1935, segue também todas essas qualidades vocais descritas anteriormente. A análise desta canção será feita posteriormente.

Segundo Adamatti (2018) a repercussão de “O Ébrio” ultrapassou o campo musical e alcançou também o cinema, o que evidenciou a força dramática e narrativa da canção no imaginário popular brasileiro. O sucesso da obra foi tão expressivo que deu origem ao filme *O Ébrio* (1946), dirigido por Gilda de Abreu e protagonizado pelo próprio Vicente Celestino. A adaptação cinematográfica expandiu a dimensão performática da canção ao transformar sua carga emocional em narrativa audiovisual, reforçando elementos como sofrimento, abandono e melancolia já presentes na interpretação vocal do cantor. Dessa forma, a obra, além de consolidar-se como sucesso radiofônico, também se mostrou como importante manifestação da cultura cinematográfica popular brasileira, nas décadas de 1930 e 1940.

Rosen (1995) observa que, na estética musical romântica, a sonoridade deixa de ocupar função meramente ornamental e passa a integrar a própria construção do sentido musical. Dessa forma, a música passa a valorizar contrastes, ambientes sonoras e efeitos de ressonância capazes de produzir diferentes percepções e reações ao longo da escuta, deslocando o foco da composição para uma experiência mais subjetiva e sensorial.

De modo semelhante Rink (2005) compreende a performance musical como uma prática interpretativa que ultrapassa a simples reprodução técnica da obra. Para o autor, a execução musical envolve escolhas relacionadas ao tempo, dinâmica, articulação, fraseado e intensidade, elementos que participam diretamente da construção do significado da performance. Nessa perspectiva, a interpretação assume papel ativo na experiência estética, uma vez que diferentes decisões performáticas podem produzir distintas percepções e efeitos expressivos ao longo da escuta.

Em “O Ébrio” (1936), observa-se, desde a introdução, a adoção de um andamento flexível, marcado por frequentes variações de tempo que configuram o

¹¹ Link da música “O ébrio”: <https://www.youtube.com/watch?v=BFOO-HfoMSg>. Acesso em: 20 maio 2024.

uso expressivo do rubato¹². Esse recurso, amplamente utilizado na tradição operística e no repertório romântico europeu, permite ao intérprete expandir ou contrair o tempo musical em função da expressividade textual (Stark, 2003). No caso de Celestino, o rubato não se apresenta como ornamento, mas como elemento estruturante da interpretação, evidenciando a centralidade do discurso dramático. A emissão vocal nessa canção revela um controle respiratório consistente, baseado no princípio do *appoggio*¹³, que sustenta frases longas e intensamente carregadas de emoção. A entrada da voz — frequentemente antecipada por uma preparação respiratória audível — reforça a materialidade do gesto vocal, aproximando o ouvinte da fisicalidade da performance. O ataque das notas tende a ser predominantemente firme, com uso ocasional de portamentos¹⁴ que conectam alturas distintas de maneira contínua, intensificando o caráter lamentoso da melodia.

Diante disso, Rosen (1995) compreende a música como uma experiência estética que ultrapassa a organização técnica dos sons, envolvendo diretamente a imaginação, a memória e a percepção sensível do ouvinte. Para o autor, a escuta musical não ocorre de maneira passiva, pois o sujeito participa ativamente da construção do sentido por meio das ressonâncias emocionais produzidas pela sonoridade, pela intensidade e pelas nuances interpretativas. Nesse contexto, elementos como timbre, dinâmica, sustentação sonora e textura musical assumem papel importante na experiência estética, uma vez que contribuem para a criação de atmosferas emocionais e para a ampliação expressiva da obra musical.

No que se refere à tessitura, “O Ébrio” explora majoritariamente a região média da voz, com incursões pontuais em registros mais agudos nos momentos de clímax emocional. Nessas passagens, observa-se uma ampliação do vibrato, tanto em largura quanto em frequência, o que contribui para a construção de um ápice expressivo. Esse vibrato, longe de um controle estritamente técnico, opera como

¹² Rubato é um recurso expressivo na música que consiste na flexibilização do tempo de execução de um trecho, com pequenas variações de aceleração e desaceleração feitas de maneira intencional pelo intérprete (Rink, 1995).

¹³ No canto, **appoggio** é um princípio técnico fundamental relacionado ao controle da respiração e ao suporte vocal. O termo, de origem italiana, significa “apoio” e refere-se à coordenação equilibrada entre a respiração (especialmente o uso do diafragma e dos músculos intercostais) e a emissão sonora (Miller, 1926).

¹⁴ No canto, **portamento** é um recurso técnico-expressivo que consiste na passagem contínua e suave de uma nota a outra, deslizando pela altura intermediária entre elas. Diferentemente de uma mudança abrupta de altura, o portamento cria uma ligação fluida entre os sons, contribuindo para a expressividade da linha melódica (Miller, 1926; Stark, 1938).

índice de dramaticidade, aproximando-se de uma estética melodramática (Tinhorão, 1998).

A articulação textual, por sua vez, é marcada por uma dicção enfática, na qual cada sílaba é projetada com clareza, mesmo em detrimento da fluidez melódica. Tal característica aproxima a interpretação de Celestino da tradição da escola alemã de canto, na qual a inteligibilidade do texto ocupa posição central (Fischer-Dieskau, 1995). Entretanto, ao contrário da contenção expressiva frequentemente associada ao Lied, Celestino opta por uma intensificação emocional que se manifesta tanto na dinâmica quanto na inflexão vocal. Em “Patativa” (1930), por outro lado, embora se mantenham elementos da mesma matriz técnica, observa-se uma configuração interpretativa distinta, marcada por maior leveza e mobilidade melódica. A canção, de caráter mais descritivo e menos explicitamente dramático, demanda uma abordagem vocal que privilegia o fraseado contínuo e a articulação mais fluida.

Nesse contexto, o uso do legato¹⁵ torna-se mais evidente, com transições suaves entre as notas e menor incidência de ataques abruptos. A emissão vocal apresenta-se ligeiramente mais contida, ainda que não completamente adaptada à estética intimista que viria a se consolidar no rádio nas décadas seguintes. A presença do vibrato permanece, mas com menor amplitude, contribuindo para uma sonoridade mais equilibrada. Um aspecto relevante em “Patativa” é a relação entre a linha vocal principal — aqui entendida como lead vocal — e o acompanhamento instrumental. Celestino mantém uma posição de destaque absoluto, com projeção sonora que se sobrepõe ao conjunto, reafirmando uma hierarquia típica da tradição operística. Contudo, a interação com o acompanhamento revela maior integração rítmica, com menor liberdade temporal em comparação a “O Ébrio”.

Ainda assim, o uso pontual de rubato persiste, especialmente em cadências e finais de frase, indicando que a flexibilidade temporal continua sendo um recurso expressivo fundamental em sua performance. Essa oscilação entre liberdade e controle evidencia a adaptação do cantor a diferentes conteúdos poéticos, sem abandono de sua matriz técnica original. A tessitura em “Patativa” tende a explorar uma extensão mais confortável, com predominância da região média-aguda, permitindo maior estabilidade na emissão e menor esforço aparente.

¹⁵ é um termo musical de origem italiana utilizado para designar uma forma de execução caracterizada pela ligação contínua e fluida entre as notas, sem interrupções bruscas, produzindo uma linha melódica mais suave e conectada.

A qualidade tímbrica, nesse caso, apresenta-se menos densa do que em “O Ébrio”, sugerindo uma modulação intencional da voz em função do caráter da obra. A comparação entre as duas canções evidencia a capacidade de Vicente Celestino de modular sua performance vocal de acordo com o conteúdo expressivo, ainda que mantendo traços constantes de sua formação lírica. Em ambas, a voz se configura como elemento importante da construção de sentido, operando não apenas como veículo melódico, mas como instância performativa que articula técnica, emoção e narrativa. Essa abordagem reforça a compreensão da vocalidade de Celestino como um fenômeno situado na interseção entre diferentes tradições.

Sua interpretação incorpora procedimentos técnicos associados ao *bel canto* italiano, à valorização textual da escola alemã e, em menor medida, à clareza articulatória da escola inglesa, mas os reconfigura no contexto da canção popular brasileira. O resultado é uma estética vocal singular, na qual a intensidade expressiva e a teatralidade se sobrepõem à busca por uniformidade técnica ou economia de meios. Assim, a análise de “O Ébrio” (1936) e “Patativa” (1930) permite compreender não apenas os aspectos técnicos da emissão vocal de Vicente Celestino, mas também os modos pelos quais sua performance constrói uma poética própria, marcada pela permanência de gestos operísticos em um ambiente midiático em transformação. Trata-se, portanto, de uma vocalidade que não apenas atravessa diferentes contextos históricos e tecnológicos, mas que também contribui ativamente para a configuração de uma identidade interpretativa no âmbito da música popular brasileira.

Desse modo, a música de Vicente Celestino contribuiu para a construção da atmosfera narrativa ao expressar emoções, tensões e estados subjetivos dos personagens. Por meio da sonoridade e da interpretação, a canção torna perceptíveis conflitos internos que dificilmente seriam comunicados apenas pela fala. Em “O Ébrio”, o momento musical assume papel fundamental no desenvolvimento dramático, pois é através da canção que se intensifica a dimensão emocional da narrativa e se revela a interioridade do personagem. Assim, a música ultrapassa a função de acompanhamento e passa a integrar a própria estrutura dramática da obra.

A música “O Ébrio” está representada nas imagens 35 e 36.

Figura 34 - Partitura: Canção “O Ébrio” (Primeira Parte)

Ebrio
Tango

Arranjo para acordeon de
MARIO MASCARENHAS

Letra e Música de
VICENTE CELESTINO

Acordeon

*Linha para
piano.*

19367

© Copyright 1938 da Editorial Mangione S. A.,
Buenos Aires de M. S. Mangione, São Paulo-Rio de Janeiro-Brasil
Todos os direitos autorais reservados para todos os países do mundo All rights reserved

Fonte: Celestino (1936b)

Figura 35 - Partitura - Continuação Canção "O Ébrio"

I

Tornei-me um ébrio, na bebida, busco esquecer
 Aquela ingrata que eu amava, e que me abandonou,
 Apedrejado pelas ruas, vivo a sofrer.
 Não tenho lar, e nem parentes, tudo terminou.
 Só nas tabernas é que encontro meu abrigo
 Cada colega de infortúnio, um grande amigo
 Que embora tenham como eu seus sofrimentos
 Me aconselham, e aliviam meus tormentos.

II

Já fui feliz, e recebido com nobreza até,
 Nadava em ouro, e tinha alcova de setim.
 E a cada passo um grande amigo em que
 depunha fé,
 E nos parentes... confiava sim!
 E hoje ao ver-me na miséria, tudo vejo então.
 O falso lar que amava, e a chorar deixei.
 Cada parente, cada amigo era um ladrão.
 Me abandonaram, e roubaram o que amei.

III

Falsos amigos, eu vos peço, imploro a chorar,
 Quando eu morrer à minha campa nenhuma
 inscrição
 Deixai que os vermes pouco a pouco venham
 terminar.
 Este ébrio triste, e este triste coração
 Quero somente na campa em que eu repousar,
 Os ébrios loucos, como eu venham depositar
 Os seus segredos, ao meu derradeiro abrigo.
 E suas lágrimas de dor ao peito amigo.

A linha para principiantes foi inventada por Mario Mascarenhas somente para aqueles que não conhecem a clave de Fa. Na clave de Fa, da 3ª linha para baixo são notas simples e da 3ª para cima, acordes já formados.
 Fide Método de Acórdão Mascarenhas.

Fonte: Celestino (1936a)

CIFRA – “O ÉBRIO”

Tom: D

Bm F#7 Bm

Tornei-me um ébrio, na bebida busco esquecer

B7 Em

Aquela ingrata que eu amava e que me abandonou

Em6 Bm

Apedrejado pelas ruas, vivo a sofrer

C#7 **F#7**
 Não tenho lar, e nem parentes, tudo terminou
F#7 **Bm**
 Só nas tabernas é que encontro o meu abrigo
B7 **Em**
 Cada colega de infortúnio é um grande amigo
Em6 **Bm**
 Que embora tenham como eu seus sofrimentos
F#7 **Bm** **F#7**
 Me aconselham e aliviam os meus tormentos

B7 **Ab7** **C#m**
 Já fui feliz e recebido com nobreza até
F#7 **B** **F#7**
 Nadava em ouro e tinha alcova de cetim
B **Ab7** **C#m**
 E a cada passo um grande amigo em que depunha fé
F#7 **B**
 E nos parentes... confiava sim
Ab7 **C#m**
 E hoje ao ver-me na miséria, tudo vejo então
E7 **Eb7**
 O falso lar que amava, e que a chorar deixei
Em **G** **B** **Ab7**
 Cada parente, cada amigo era um ladrão
C#m **F#7** **B** **Bm**
 Me abandonaram e roubaram o que amei

F#7 **Bm**
 Falsos amigos, eu vos peço, imploro a chorar
B7 **Em**
 Quando eu morrer a minha campa nenhuma inscrição
Em6 **Bm**
 Deixai que os vermes pouco a pouco venham terminar
C#7 **F#7**
 Este ébrio triste, este triste coração
Bm
 Quero somente que na campa em que eu repousar
B7 **Em**
 Os ébrios loucos como eu venham depositar
Em6 **Bm**
 Os seus segredos ao meu derradeiro abrigo
F#7 **Bm**
 E suas lágrimas de dor ao peito amigo

Rink (2005) evidencia que a performance musical está diretamente relacionada às convenções históricas e culturais de interpretação, demonstrando que diferentes períodos desenvolveram maneiras específicas de compreender

tempo, rubato, articulação, expressividade e presença cênica. Nesse sentido, a performance não pode ser analisada como prática universal ou neutra, pois suas formas de execução são condicionadas por contextos estéticos, tecnológicos e culturais determinados historicamente. O autor ainda destaca ainda que os modos de escuta e recepção da música também se transformam ao longo do tempo, acompanhando mudanças nas práticas interpretativas e nas formas de circulação musical.

3.2 Escolhas interpretativas e expressividade corporal: uma leitura a partir de Zumthor

Nogueira (2025) aponta que a voz não se limita aos aspectos fisiológicos ou aos mecanismos técnicos da emissão, pois também constitui uma forma de manifestação do corpo e da subjetividade durante a performance. Vinculada às experiências sensíveis e às dimensões históricas do sujeito, a vocalidade carrega marcas corporais, afetivas e expressivas que se tornam perceptíveis na cena. Desse modo, a voz emerge como acontecimento vivo, produzido pela relação entre corpo, experiência e contexto, fazendo da performance um espaço de materialização da presença e da expressão subjetiva do intérprete. Com isso, Machado (2012) enfatiza que

Considerando que a voz humana é o único instrumento capaz de realizar simultaneamente o texto linguístico e o texto musical, e sendo o núcleo de identidade da canção a relação entre esses dois componentes, compete à interpretação vocal o desenvolvimento das duas etapas existenciais subsequentes: a atualização e a realização. O sujeito configurado pelo compositor ganha, então, existência material além da letra, na própria melodia estabilizada pela voz do intérprete. Ou seja, a presença viva da voz atualiza o sujeito, corporificando sua existência numa outra dimensão (Machado, 2012, p. 44).

Diante disso, a expressividade vocal de Celestino, percebida através de escolhas interpretativas como fraseado, dinâmica, vibratos e portamentos, pode ser compreendida como um gesto sonoro que transcende a materialidade acústica e evoca corporeidade, mesmo quando ausente a dimensão visual da performance radiofônica. Nessa perspectiva, o corpo do intérprete se projeta pela voz, instaurando uma presença sensível e perceptível ao ouvinte. Paul Zumthor (1993) propõe que a voz é inseparável do corpo que a produz, constituindo-se como “corporeidade audível” (p. 23). Tal concepção permite compreender que cada

inflexão vocal, cada variação de intensidade ou de altura, transporta a fisicalidade do cantor, convertendo a emissão sonora em ato performático. Assim, quando Celestino prolonga um portamento ou intensifica um vibrato, o gesto não é apenas musical, mas também corporal, instaurando um movimento invisível que o ouvinte apreende como presença.

A expressão corporal corrente encadeia séries contínuas de gestos de todas as espécies. Um movimento do corpo inteiro se faz acompanhar, em geral, de uma gesticulação dos braços e da cabeça, além de uma mímica e de um olhar particular. A performance poética pode suspender intencionalmente este encadeamento, e admitir como pertinente apenas o gesto do rosto, ou do braço, ou alguma dança não expressiva. A vocalização poética, como já assinalai, às vezes confere uma função ao silêncio: assim, a gestualidade pode integrar, de maneira significativa, "gestos zero" (Zumthor, 2010, p. 207).

Segundo Zumthor (2000), a performance envolve um conjunto de elementos experimentados de maneira integrada, cuja complexidade não pode ser dissociada do contexto em que ocorre. Para o autor, a performance se aproxima de um acontecimento compartilhado, no qual tanto quem executa quanto quem presencia já se encontram envolvidos e preparados para aquela experiência. A performance se relaciona diretamente à presença concreta do corpo em determinado espaço e tempo, articulando dimensões físicas, psíquicas e sociais que orientam a transmissão, a atuação do intérprete e a participação do público.

A relação emocional que se estabelece entre o executante e público pode não ser menos determinante, provocando toda espécie de dramatização ou de desdobramento do canto: intervenções do poeta no seu próprio jogo, que exigem uma grande destreza, mas engendram uma liberdade. Nem para seu autor, nem para seus ouvintes. As performances não mediatizadas são cronometricamente imprevisíveis. Sua duração só obedece, com uma grande aproximação, a uma regra de probabilidade, culturalmente motivada (Zumthor, 2010, p. 158).

Além disso, Zumthor destaca que a performance vocal é um acontecimento no qual “o corpo se dá a ouvir” (2007, p. 45), instaurando um espaço de copresença entre intérprete e público. No caso do rádio, ainda que a imagem visual esteja ausente, a voz performática compensa essa falta ao sugerir gestos, ritmos respiratórios e intensidades corporais que alimentam a imaginação do ouvinte. O fraseado, por exemplo, ao organizar unidades expressivas, desenha trajetórias gestuais que marcam tensão e repouso; a dinâmica cria sensações de proximidade

e afastamento; e o vibrato, como ondulação periódica, remete à pulsação orgânica do corpo. De modo complementar, Laban (1987) diz que

[...] corpo é o instrumento através do qual o homem se comunica e se expressa. Em consequência, qualquer um que cultive esta arte, mas principalmente o artista de palco, tem de adquirir a habilidade para manifestar ações corporais nítidas, isto é, usar o corpo e suas articulações com clareza tanto na imobilidade quanto em movimento. Os movimentos de cada parte do corpo relacionam-se aos de qualquer outra parte ou partes, por intermédio de propriedades temporais, espaciais e tensionais (Laban, 1987, p.88).

Desse modo, a voz de Celestino pode ser interpretada como aquilo que Zumthor denomina “voz-corpo” – uma manifestação em que a materialidade vocal não se separa da corporeidade que a sustenta (Zumthor, 1993). Mesmo no ambiente radiofônico, marcado pela invisibilidade, a performance vocal não perde sua dimensão gestual; ao contrário, potencializa a experiência auditiva ao transformar cada inflexão sonora em signo corporal. Assim, o ouvinte não apenas escuta, mas “sente” o corpo do cantor que se faz presente por meio da voz.

3.2.1 Voz como presença performática e corporeidade audível

Para Zumthor (2007, p. 71), a voz não é apenas um veículo de signos, mas um corpo audível que se projeta e cria presença: “A oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote”. A voz encarna ritmos, pulsações e memoriais sensoriais, “Cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue” (Zumthor, 2007, p. 71), constituindo-se como presença ao mesmo tempo íntima e espacial. Nesse quadro, o fraseado organiza trajetórias gestuais invisíveis, enquanto a dinâmica projeta variação de proximidade e distância corporal, e o vibrato ou portamento emergem como gestos que sugerem pulsação e fluidez orgânica.

Na interpretação de Celestino, essas variações se tornam perceptíveis principalmente nas mudanças de intensidade ao longo do fraseado. Em determinados trechos, a emissão cresce progressivamente até atingir maior pressão vocal nas palavras de maior carga dramática, enquanto em outros momentos a redução repentina da projeção sonora produz sensação de suspensão da continuidade vocal. Esse contraste faz com que a condução da voz se organize de maneira instável e dinâmica, evitando uniformidade na escuta e reforçando o caráter

expressivo da interpretação, aspecto que se aproxima das discussões de Rink (2005) acerca da construção interpretativa do fraseado musical.

Os trechos de “O Ébrio” funcionam para essa análise de expansão/retração da voz:

“Tornei-me um ébrio, na bebida busco esquecer...”
 “Apedrejado pelas ruas, vivo a sofrer...”
 “Falsos amigos, eu vos peço, imploro a chorar...”
 “Quando eu morrer a minha campa nenhuma inscrição...” (Celestino, 1936, s.p.)

Em trechos como “Falsos amigos, eu vos peço, imploro a chorar...”, a voz de Vicente Celestino cresce progressivamente até atingir maior projeção sonora na palavra “imploro”, reduzindo logo em seguida à intensidade da emissão no encerramento da frase. Esse contraste faz com que a voz pareça se aproximar e se afastar do ouvinte ao longo da interpretação, produzindo sensação de movimentação dentro do próprio espaço sonoro. A emissão vocal, nesse caso, não permanece fixa ou uniforme, mas reorganiza continuamente a percepção da escuta por meio das variações de intensidade e projeção da voz, aspecto que se aproxima das discussões de Chion (1994) sobre espacialidade sonora e construção perceptiva do som na experiência audiovisual.

Miller (1986) destaca que exercícios vocais e vocalizações não devem ocorrer de maneira aleatória, mas orientados por intenções técnicas específicas capazes de desenvolver estabilidade e coordenação da emissão vocal. Segundo o autor, elementos como escalas, arpejos e padrões vocais contribuem para o preparo da voz, favorecendo maior controle técnico e evitando rigidez na emissão durante a performance. Essa perspectiva permite compreender que a construção da vocalidade não depende apenas da expressividade interpretativa, mas também da consolidação de bases técnicas que sustentam a fluidez, a resistência e a segurança da emissão ao longo do canto.

Nesse sentido, na perspectiva de Paul Zumthor (2007) é possível entender a vocalidade como uma forma de corporeidade audível, na qual o som não apenas transmite significados, mas encarna gestos, intenções e intensidades físicas. De modo complementar, Roland Barthes (1990) propõe a noção de “grão da voz”, entendida como a materialidade sonora na qual o corpo do cantor se inscreve, tornando-se perceptível na escuta. A voz, portanto, não se limita a representar o corpo já que ela o projeta, tornando-o sensível mesmo na ausência de visualidade.

A permanência de determinadas ressonâncias na emissão vocal faz com que a voz de Celestino mantenha traços sonoros reconhecíveis mesmo após o encerramento das frases. Esse efeito contribui para uma vocalidade marcada menos pela uniformidade técnica da emissão e mais pela permanência acústica de certas inflexões e contornos vocais que permanecem na percepção do ouvinte ao longo da escuta, aspecto relacionado às discussões de Miller (1986) sobre ressonância, projeção e organização acústica da voz cantada.

No caso de Vicente Celestino, essa dimensão torna-se evidente quando se observa a forma como sua emissão vocal sugere movimentos corporais, tensões musculares e impulsos respiratórios. As inflexões melódicas, o uso expressivo do vibrato e a sustentação prolongada das frases não são apenas recursos técnicos, mas índices de uma fisicalidade que se inscreve no som. Nesse sentido, a voz pode ser compreendida como manifestação de uma presença incorporada, na qual aspectos fisiológicos e expressivos se relacionam na produção de sentido, aproximando-se da ideia de performance como acontecimento sensível (Fischer-Lichte, 2004).

Em “Patativa”, a condução vocal de Vicente Celestino está predominantemente organizada em frases longas que favorecem a continuidade melódica e maior permanência sonora da emissão. Isso pode ser observado nos versos:

“Acorda, patativa, vem cantar
Relembra as madrugadas que lá vão
E faz de tua janela o meu altar
Escuta a minha eterna oração” (Celestino, 1937, s.p.).

Nesses trechos, a voz desenvolve-se de maneira contínua, com prolongamento das vogais finais e sustentação respiratória intensa. O vibrato constante reforça a ressonância da emissão e produz sensação de expansão sonora relativamente estável ao longo da interpretação. Já em “O Ébrio”, a organização vocal ocorre de forma mais fragmentada e teatralizada, sobretudo nos versos:

“Tornei-me um ébrio
Na bebida eu busco esquecer
Aquela ingrata
Que me abandonou” (Celestino, 1936, n.p.).

Diferentemente de “Patativa”, a emissão vocal em “O Ébrio” é marcada por pausas mais perceptíveis, ataques mais incisivos e oscilações abruptas de

intensidade. O fraseado tende a interromper continuamente o fluxo melódico, reforçando a dramaticidade narrativa da interpretação. Sob a perspectiva de Zumthor (2005), essas diferenças evidenciam distintas formas de realização da vocalidade performática: em “Patativa”, a voz ocupa o espaço da escuta por meio da continuidade e da sustentação; em “O Ébrio”, a expressividade emerge sobretudo da ruptura, da tensão e da teatralização da emissão vocal.

A interpretação de “Patativa” constrói uma espacialidade sonora mais lírica e expansiva. Isso se evidencia nos versos:

“Eu tenho n'alma um vendaval sem fim
E uma esperança que hás de ter por mim
O mesmo afeto que juravas ter
Para que acabe este meu sofrer” (Celestino, 1937, n.p.).

Além das dimensões materiais da emissão vocal já discutidas, a experiência da escuta também pode ser compreendida a partir de uma perspectiva sinestésica, na qual a voz ultrapassa o campo auditivo e passa a mobilizar diferentes percepções sensoriais. A intensidade, ressonância, ritmo e espacialidade da emissão vocal não apenas organizam o som, mas produzem sensações de movimento, proximidade, tensão, permanência ou expansão emocional ao longo da performance.

A sinestesia, no campo da estética e da percepção artística, refere-se à associação entre diferentes sensações sensoriais. Em música e performance vocal, o conceito designa a capacidade do som de provocar impressões que ultrapassam a audição, despertando imagens, sensações táteis, espaciais ou emocionais no ouvinte. Na análise da vocalidade, a sinestesia relaciona-se à dimensão corporal e imagética da voz, especialmente quando a emissão vocal produz efeitos de dramaticidade e presença sensível. Segundo Paul Zumthor (2007), a voz constitui uma experiência física e performática que excede a linguagem verbal, envolvendo o corpo e a percepção sensorial do ouvinte.

Conforme observa Moraes (2022), a sinestesia se relaciona à integração de múltiplas sensações e à relação entre diferentes campos perceptivos na experiência estética. Dessa forma, a escuta musical pode provocar impressões que ultrapassam a audição propriamente dita, fazendo com que determinados timbres, intensidades ou organizações melódicas sejam percebidos como imagens, atmosferas emocionais ou sensações corporais. De modo complementar, Afonso (2024) diz que:

Através dos sons pressentimos vibrações que reverberam interiormente e se transformam visceralmente numa espécie de ritmo interior. Na comunicação que vai para além da visão e das palavras sente-se o tom, ressoam os silêncios, intensifica-se o volume da gesticulação movimentada pela percepção do som que penetra (Afonso, 2024, p.8).

Segundo Bragança (2010), a sinestesia pode ser entendida como um estágio inicial da remissão extrínseca, indicando que os significados externos à estrutura musical costumam surgir por meio de associações entre os sons e outras percepções sensoriais. Essas relações podem envolver elementos visuais, como brilho, cores e contrastes entre claro e escuro; movimentos sejam eles direcionais, circulares, estáticos ou dinâmicos; além de ideias de densidade, peso e textura. Ainda que muitas dessas associações ocorram de maneira inconsciente, elas exercem influência sobre a forma como percebemos a música.

A emissão vocal mantém relativa uniformidade dinâmica entre as frases, permitindo que a voz se prolongue continuamente no espaço acústico. O uso frequente de vibrato e sustentação longa das sílabas finais contribuem para a sensação de ampliação espacial da voz. Em “O Ébrio”, ao contrário, a espacialidade é construída por meio de contrastes abruptos de intensidade e retrações repentinas da emissão. Isso pode ser observado nos versos:

“Falsos amigos não zombem de mim
Vejam meu pranto
Meu sofrimento sem fim” (Celestino, 1936, n.p.).

Nesses trechos, Celestino alterna momentos de forte projeção vocal com retrações súbitas da intensidade sonora. A voz aproxima da declamação teatral, produzindo sensação de tensão acústica e reorganizando continuamente a percepção espacial do ouvinte. Essa diferença aproxima-se da noção zumthoriana de performance enquanto acontecimento corporal. Em “Patativa”, a espacialidade vocal favorece permanência e fluidez; em “O Ébrio”, a voz dramatiza o espaço da escuta por meio de contrastes emocionais intensificados.

Em “Patativa”, a expressividade vocal de Vicente Celestino associa-se predominantemente ao lirismo amoroso e à expansão emocional contínua. Nos versos:

“Amar, que sonho lindo, encantador
Mais lindo por quem leal nos tem amor” (Celestino, 1937, s.p.).

A emissão vocal torna mais ampla e sustentada, especialmente nas palavras “lindo” e “amor”, nas quais o cantor prolonga a duração das notas e amplia a

ressonância da voz. A interpretação favorece sensação de elevação melódica e continuidade afetiva. Já em “O Ébrio”, a vocalidade organiza em torno do sofrimento dramático e da narrativa de abandono. Isso se evidencia no trecho:

“Hoje eu vivo pelas ruas
A mendigar
Implorando aos homens
Uma esmola pra eu matar” (Celestino, 1936, n.p.).

Nesse caso, a emissão vocal é marcada por maior densidade dramática, com partes vocais mais fortes, pausas expressivas e oscilações intensas de dinâmica. O canto aproxima frequentemente da fala declamada, reforçando o caráter narrativo da canção. Enquanto “Patativa” privilegia continuidade lírica e expansão melódica, “O Ébrio” constrói sua força expressiva por meio da teatralização do sofrimento. Em ambos os casos, contudo, a voz atua como presença performática e não apenas como veículo do texto verbal, aspecto diretamente relacionado à concepção de vocalidade desenvolvida por Zumthor (1993).

Além disso, outro aspecto importante da comparação entre as duas interpretações encontra-se na organização respiratória da emissão vocal. Em “Patativa”, observa-se predomínio de frases extensas e sustentadas, como nos versos:

“Mulher, o teu capricho vencerá
E um dia tua loucura findará” (Celestino, 1937, s.p.).

Nesses trechos, Celestino mantém fluxo respiratório relativamente contínuo, o que favorece a estabilidade melódica e permanência sonora da voz. A sustentação prolongada das terminações produz sensação de continuidade emocional e espacial. Em “O Ébrio”, entretanto, a respiração participa diretamente da construção dramática da interpretação. Isso pode ser observado em:

“E quando eu morrer
Na minha campa
Quero que escrevam
Estas palavras” (Celestino, 1936, s.p.).

As pausas respiratórias tornam-se mais perceptíveis e integram a própria expressividade da performance. A voz interrompe continuamente o fluxo melódico e cria tensão emocional ao intensificar o caráter teatral da narrativa.

Sob a perspectiva de Zumthor (2014), a respiração, além de constituir suporte fisiológico da emissão, se torna parte integrante da performance vocal enquanto

acontecimento corporal. Dessa forma, tanto em “Patativa” quanto em “O Ébrio”, a materialidade da voz, sua duração, intensidade, sustentação e interrupção, participa ativamente da construção de sentido na experiência da escuta.

Segundo Chion (1994), a voz acusmática, isto é, aquela cuja fonte não é visível, possui forte indício de construção de presença, justamente por mobilizar a imaginação do ouvinte. Assim, a voz de Celestino constrói uma presença que não depende da visualidade, mas da densidade expressiva de sua emissão, capaz de preencher o espaço auditivo com uma corporeidade sugerida.

A ausência da imagem física do intérprete desloca a atenção do ouvinte para pequenas variações internas da vocalidade, fazendo com que alterações de distância sonora, expansão da ressonância e mudanças de projeção vocal assumam papel importante na construção perceptiva da presença. Nesse contexto, a voz de Celestino passa a funcionar como eixo organizador do espaço radiofônico, definindo profundidade, proximidade e movimentação sonora apenas pela emissão vocal.

3.2.2 Qualidades simbólicas e materiais da voz-performativa

A noção de sinestesia aplicada à performance vocal relaciona-se à capacidade da voz de provocar correspondências sensoriais que ultrapassam a audição. Conforme observa Paul Zumthor (2007), a voz é uma presença corporal que carrega materialidade, gesto e memória, sendo inseparável do corpo que a produz. Para o autor, “a voz excede a palavra” (Zumthor, 2007, p. 18), pois sua força expressiva reside também em seus aspectos físicos e performáticos. Na interpretação de Vicente Celestino, essa presença vocal adquire intensidade singular: a dramaticidade da emissão, o vibrato amplo e a projeção sonora conferem à voz uma dimensão imagética que transforma a audição em experiência quase visual.

A construção dessa sinestesia vocal manifesta-se em diferentes aspectos técnicos de sua emissão. O timbre metálico e de forte densidade sonora frequentemente produz sensação de grandiosidade e peso dramático; os agudos intensamente projetados evocam expansão espacial e exaltação emocional; enquanto o vibrato largo imprime à linha melódica uma percepção de movimento contínuo. Esses elementos não atuam isoladamente, mas integram um conjunto performático que faz da voz uma presença sensível e teatralizada. Segundo Roland

Barthes (1982), a voz possui um “grão”, isto é, uma corporeidade sonora que permite ao ouvinte perceber o corpo do cantor inscrito na própria matéria acústica. Em Vicente Celestino, esse “grão da voz” revela-se de maneira particularmente intensa, pois a emissão vocal evidencia esforço, respiração, tensão muscular e expansão emocional.

Em canções como “O Ébrio”, percebe-se claramente a construção de uma paisagem sonora carregada de teatralidade. A interpretação não se limita à execução melódica; ela dramatiza o texto poético por meio de acentos expressivos, prolongamentos silábicos e contrastes dinâmicos que ampliam o conteúdo emocional da narrativa. A voz cria imagens de sofrimento, abandono e desespero, aproximando-se do melodrama característico do teatro musicado das primeiras décadas do século XX. Tal aspecto evidencia o que Zumthor (2007) compreende como performance vocal: um acontecimento no qual voz, corpo e presença produzem significado para além da linguagem verbal.

A dimensão sinestésica da voz de Vicente Celestino também deve ser compreendida em relação ao contexto histórico das primeiras gravações fonográficas. Durante o período das gravações mecânicas e elétricas, as limitações tecnológicas exigiam dos intérpretes intensa projeção vocal e forte acentuação expressiva, de modo que a voz pudesse atravessar os limites técnicos do registro sonoro. Conforme observa José Miguel Wisnik (1989), a gravação modifica profundamente a percepção da voz, transformando-a em objeto de escuta e memória. No caso de Vicente Celestino, a potência vocal e a teatralidade interpretativa funcionavam como estratégias de presença diante da mediação tecnológica do disco.

Dessa forma, a sinestesia da voz de Vicente Celestino manifesta-se na capacidade de transformar som em experiência imagética e corporal. Sua vocalidade ultrapassa os limites técnicos do canto e constitui uma performance marcada pela fusão entre música, teatralidade e presença sensível. A voz torna-se espaço de emoção encarnada, em que o ouvinte não apenas escuta, mas percebe sensorialmente o drama interpretado.

Zumthor (2007) distingue entre qualidades materiais (timbre, tessitura, registro) e simbólicas da voz, estas últimas imbricadas com o contexto cultural e afetivo do enunciado vocal. Essa distinção permite compreender que a expressividade vocal de Celestino não se reduz à técnica, mas reside também na

carga simbólica evocada por modulações e inflexões, um eco de memórias e afetos que preenchem o espaço radiofônico e criam presença imaginária.

Conforme propõe Biscaro (2015), a voz não constitui um dado natural ou essencial, mas uma construção resultante de interações entre corpo, cultura, memória e contexto social, sendo continuamente moldada pelos modos de perceber, ouvir e significar o som. Dessa forma, a materialidade vocal não se dissocia de sua dimensão simbólica em que aquilo que se ouve é atravessado por processos subjetivos e culturais que configuram a experiência da escuta. A voz-performativa, portanto, se estabelece como um ponto de convergência entre o sensível e o simbólico, no qual o som além de ser apresentado como fenômeno físico, também está inserido na perspectiva humana como experiência vivida que é capaz de produzir sentidos, afetos e identidades no encontro entre intérprete e ouvinte.

Além disso, Brito (2013) enfatiza que corpo e subjetividade não são dados fixos, mas forças em fluxo contínuo, constituídas por relações dinâmicas que integram emoção, pensamento, memória, presença e experiência sensível. Nesse contexto, a voz emerge como manifestação desse campo relacional, não apenas como som produzido, mas como acontecimento que mobiliza o corpo em sua totalidade. De modo semelhante, Minatti (2014), ao dialogar teoricamente com Zumthor, destaca que a voz ocupa um lugar importante na constituição cultural, funcionando como portadora de valores e capaz de produzir identificação e envolvimento afetivo no ouvinte, especialmente na performance em que a palavra cantada adquire força evocativa e memória compartilhada.

Além disso, Biscaro (2015) destaca a qualificação da escuta que desempenha um papel importante na construção da vocalidade em contextos performáticos, especialmente no que diz respeito à capacidade de perceber e organizar as propriedades do som. Embora muitas manifestações vocais possam surgir de forma intuitiva, o desenvolvimento da escuta mais atenta possibilita reconhecer com maior precisão aspectos como altura, duração e variações da emissão. Assim, a escuta favorece, além da repetição, a reelaboração de materiais sonoros. Nesse processo, a escuta deixa de ocupar uma posição passiva e passa a atuar como instância reguladora da voz, orientando escolhas, refinando procedimentos e contribuindo para a consolidação de práticas criativas mais consistentes.

Em “O Ébrio”, as qualidades materiais da voz-performativa manifestam na maneira como Vicente Celestino transforma a emissão vocal em prolongamento simbólico do sofrimento narrado pela canção. Nos versos:

“Hoje eu vivo pelas ruas
A mendigar
Implorando aos homens
Uma esmola pra eu matar” (Celestino, 1936, s.p.).

A voz assume caráter expressivamente denso e teatralizado. A emissão torna mais pesada e tensionada, marcada por partes vocais mais fortes e por desaceleração perceptível do fraseado. A palavra “implorando” recebe maior pressão sonora e expansão melódica, fazendo com que a própria materialidade da voz corporifique acusticamente a humilhação e o desamparo vividos pelo personagem.

Nesse sentido, a dramaticidade não se constrói apenas pelo conteúdo verbal da letra, mas pelo modo como a voz reorganiza emocionalmente a experiência da escuta. A alternância entre intensificação da emissão e retrações repentinas da dinâmica vocal produz sensação contínua de instabilidade afetiva. Sob a perspectiva de Zumthor (2005), a voz torna acontecimento corporal e sensível, em que respiração, intensidade, pausa e ressonância participam diretamente da produção de sentido performático.

Em “Patativa”, as qualidades simbólicas da voz-performativa manifestam-se de forma distinta, privilegiando continuidade melódica, permanência emocional e expansão lírica da emissão vocal. Nos versos:

“Eu tenho n'alma um vendaval sem fim
E uma esperança que hás de ter por mim
O mesmo afeto que juravas ter
Para que acabe este meu sofrer” (Celestino, 1937, s.p.).

A palavra “vendaval”, em especial, adquire forte dimensão simbólica na interpretação, pois a expansão gradual da intensidade vocal faz com que a instabilidade emocional evocada pela letra seja convertida em experiência sonora perceptível. A voz deixa de apenas representar o sentimento amoroso e passa a performá-lo acusticamente, transformando emoção em matéria sonora.

Várias dissertações brasileiras apoiam essa linha teórica, articulando Zumthor à corporeidade vocal em contextos performáticos diversos. Minatti (2014) explora a voz cantada como entidade simbólica e material, mobilizando Zumthor para

distinguir qualidades simbólicas e materiais da voz, ressaltando sua complexidade performativa. Brito (2013), em *Dando voz ao corpo, dando corpo à voz: subjetividades de um corpo-vida*, problematiza a voz como expressão de subjetividade somática, propondo uma relação indissociável entre voz, corpo e vida.

A dissertação desenvolvida na UnB (2018) sobre vocalidades palhacescas coloca a vocalidade de Zumthor no centro de análises das vozes performativas da palhaçaria, em que voz e corpo se amalgamam em expressões ressonantes e pulsantes. Biscaro (2015), na tese *Voices nômades: escutas e escritas da voz em performance*, propõe metáforas como escuta encarnada, corpo-voz e voz-nômade para pensar a voz em performance como experiência sensível, corporal e plural.

De acordo com essa formatação, a expressividade de Celestino, marcada por fraseados tensos, dinâmicas convictas, vibratos que impulsionam e portamentos que transcendem notas — pode ser interpretada como “voz-corpo”. Mesmo sem imagem, sua voz projeta presença, memória, corporeidade simbólica e material. Assim, o ouvinte não apenas ouve: sente um corpo emergir da voz.

3.3 A voz como instrumento simbólico e articulador de memória

Zumthor enfatiza que

A voz não faz mais, não pode fazer mais do que prenomear as coisas, e nós sabemos hoje melhor do que antes - é esta a operação poética por excelência. Um prenome não significa nada senão uma presença: uma *ori-gine* ("saída da boca", se nos reportamos ao latim), fora das afiliações e das genealogias. O prenome tende a revirar à deriva que, nas águas da linguagem, empurra os nomes para o sentido, o concreto para a abstração escolhida (Zumthor, 2010, p. 299).

A voz de Vicente Celestino, mais do que um recurso técnico, constitui-se como um lugar de memória viva. Cada interpretação, marcada pela intensidade e pelo *pathos*, não se encerrava no momento da emissão, mas reverberava no corpo e no afeto do ouvinte, ativando lembranças pessoais e coletivas. Nesse sentido, a voz do cantor funcionava como mediadora entre o indivíduo e a sociedade, articulando experiências íntimas a símbolos compartilhados.

Dessa forma, a permanência da voz de Celestino em discos e transmissões radiofônicas contribuiu para que determinadas interpretações fossem continuamente revisitadas ao longo das décadas (Nora, 1993). Canções como “O Ébrio” passaram

a integrar repertórios afetivos compartilhados, frequentemente associados a lembranças familiares, experiências domésticas de escuta e referências culturais da Era do Rádio. Em “Patativa”, essa dimensão simbólica da voz relaciona-se à construção de uma sensibilidade amorosa idealizada, característica marcante da interpretação de Vicente Celestino. A dramaticidade lírica presente na canção transforma o sofrimento amoroso em experiência coletiva de identificação afetiva por permitir que diferentes ouvintes reconheçam na performance elementos de suas próprias memórias emocionais. Assim, a voz do cantor ultrapassa o instante imediato da execução musical e consolida-se como marca sonora reconhecível no imaginário popular brasileiro.

Halbwachs (1990) aponta que a memória individual é sempre sustentada por quadros coletivos, de modo que não lembramos de forma isolada, mas ancorados em imagens e narrativas que circulam socialmente. A voz de Celestino encarnava precisamente essa dimensão: não pertencia apenas ao intérprete, mas ao imaginário nacional que a recebia e ressignificava. Nora (1993) ressalta que os lugares de memória são construídos quando a memória viva se dissipa e restam apenas sinais, vestígios e marcas. Nessa perspectiva, a voz preservada em discos, transmissões radiofônicas e lembranças transforma-se em um monumento sonoro, testemunho da sensibilidade de uma época. Sob essa perspectiva Zumthor destaca que

A voz pronuncia uma escrita e o que faz e projetar nela um reflexo de suas próprias virtudes. Todas as outras técnicas de performance se fundamentam, em princípio, na operação da memória, no sentido amplo que davam a este termo os retóricos de outrora. A memória realmente, para as culturas de pura oralidade, constitui-se - nos tempo e parcialmente no espaço - o único fator de coerência. À medida que se expande o uso do escrito, sua importância social decresce, assim como seu poder sobre os indivíduos lentamente e não sem arrependimento. Nada a elimina jamais. A questão se coloca então menos sobre o seu poder do que sobre o seu funcionamento (Zumthor, 2010, p. 237).

A recorrência da vocalidade de Vicente Celestino no rádio favoreceu a consolidação de uma identidade sonora facilmente reconhecível pelo público. Elementos como a emissão intensa, a dicção marcada e a dramaticidade interpretativa transformaram sua voz em referência simbólica de um período específico da música popular brasileira. Mesmo décadas após o auge de sua carreira, determinadas inflexões vocais de Celestino continuam associadas à

memória coletiva da canção radiofônica e do melodrama musical brasileiro (Carvalho, 2014).

A dissertação de Andrade (2010), ao analisar a cultura da “Renascença” na voz das rendeiras da Paraíba, observa que a vocalidade se torna um arquivo de experiências e saberes, simultaneamente pessoais e comunitários (p. 87). Essa compreensão aproxima-se do papel desempenhado por Celestino: um intérprete cuja voz não apenas narrava sentimentos, mas também armazenava e reativava memórias coletivas ligadas ao Brasil urbano em formação.

Em muitas interpretações, Carvalho (2014) destaca que a narrativa cantada era construída de modo a aproximar situações individuais de experiências emocionalmente compartilháveis. Temas como abandono, sofrimento amoroso e fatalidade apareciam organizados por uma emissão vocal expansiva e teatral, permitindo que a escuta da canção produzisse identificação afetiva em diferentes grupos sociais. Nesse processo, a voz deixava de funcionar apenas como manifestação individual do intérprete e passava a assumir papel como mediadora de sensibilidades coletivas. De modo complementar, Zumthor (2010) afirma que

As emoções mais intensas suscitam o som da voz, raramente a linguagem: além ou aquém desta, murmúrio e grito, imediatamente implantados nos dinamismos elementares. Grito natal, grito de crianças em seus jogos ou aquele provocado por uma perda irreparável, uma felicidade indizível, um grito de guerra que, em toda a sua força, aspira a fazer-se canto: Voz plena, negação de toda redundância, explosão do ser em direção à origem perdida ao tempo da voz sem palavra (Zumthor, 2010, p.13).

Do mesmo modo, Zumthor (1993) afirma que, na oralidade, a voz não se reduz a um simples meio de comunicação, mas configura-se como gesto corporal capaz de transportar emoção e memória. Esse caráter performático da vocalidade era central na interpretação de Celestino. Sua declamação, de natureza quase teatral, dramatizava a canção como gesto expandido, dando corpo sonoro às paixões que interpretava.

A interpretação de Celestino também contribuiu para a fixação memorial de sua vocalidade. Em diversas canções, o cantor aproxima o fraseado da fala dramatizada, alternando momentos de canto sustentado com passagens de maior acentuação verbal. Esse modo de interpretação reforçava a inteligibilidade da narrativa e favorecia a memorização de trechos específicos das canções pelo público ouvinte (Valente; Pereira, 2019).

A influência de Vicente Celestino sobre outras gerações não se limita à imitação de seu estilo vocal, mas se manifesta principalmente na permanência de sua voz como referência afetiva e cultural. Sua interpretação dramática, marcada pela intensidade emocional, pelo vibrato expressivo e pela teatralidade do fraseado, consolidou um modelo de canto que atravessou a Era do Rádio e permaneceu reconhecível nas gerações posteriores.

Celestino contribuiu para a formação de uma memória coletiva porque sua voz passou a representar não apenas um repertório musical, mas uma forma histórica de sentir e expressar emoções. Suas canções eram ouvidas em família, pelo rádio, em discos e em espaços compartilhados de escuta, fazendo com que sua performance se ligasse a experiências comuns de uma geração. Assim, a lembrança de sua voz não pertence apenas ao indivíduo isolado, mas a um conjunto social que reconhece nela marcas de uma época, de determinados modos de amar, sofrer, lembrar e se emocionar.

Segundo Araújo (2025), o sociólogo Maurice Halbwachs evidencia que as lembranças individuais estão profundamente vinculadas às experiências compartilhadas no interior dos grupos sociais. Dessa forma, o autor compreende a memória não apenas como um processo psicológico e individual, mas, sobretudo como um fenômeno coletivo e socialmente construído.

Dessa forma, a voz de Celestino tornou-se uma espécie de arquivo sonoro da sensibilidade brasileira. Ela guarda não apenas a memória de um cantor, mas também de práticas culturais coletivas, como ouvir rádio em casa, se reunir em torno do aparelho, acompanhar programas musicais e reconhecer artistas pela singularidade de suas vozes. Sua influência, portanto, ultrapassa o campo musical e alcança a memória cultural, pois permanece associada à experiência compartilhada da Era do Rádio e à formação de um imaginário sentimental que ainda ressoa nas gerações posteriores.

Dessa forma, a voz de Celestino pode ser compreendida como instrumento simbólico, apto a traduzir a identidade cultural de um povo e a fixar, por meio de sons e timbres, as sensibilidades de uma geração. Longe de se limitar à expressão de um eu lírico, articulava representações sociais de amor, dor e destino que encontravam ressonância no imaginário coletivo. Sua vocalidade configura-se, assim, como lugar de memória (Nora, 1993) e, ao mesmo tempo, como arquivo vivo de identidade (Halbwachs, 1990; Andrade, 2010).

A circulação contínua de suas gravações em rádios, discos e reapresentações posteriores contribuiu para que sua voz permanecesse vinculada a referências culturais específicas da música popular brasileira da primeira metade do século XX. Assim, a vocalidade de Vicente Celestino não se preserva apenas como registro sonoro de um intérprete, mas como vestígio cultural capaz de reativar modos de escuta, sensibilidades e práticas musicais associados à experiência histórica da Era do Rádio.

Ao longo desta dissertação, se buscou compreender como a voz performática de Vicente Celestino pode ser interpretada conforme a teoria da vocalidade de Paul Zumthor, especialmente a partir das noções de presença, performance, oralidade e corporeidade. Mais do que analisar aspectos técnicos do canto ou reconstruir historicamente a trajetória do artista na Era do Rádio, esta pesquisa procurou evidenciar a voz como acontecimento estético, simbólico e cultural, indo além da comunicação verbal. A partir desse percurso, tornou-se possível compreender que a teoria zumthoriana da vocalidade oferece importantes contribuições para a análise da canção popular brasileira ao permitir que a voz seja interpretada como experiência sensível e prática cultural vinculada à escuta, à memória e à performance.

Nesse percurso, constatou-se que a voz de Vicente Celestino não se limitava à execução musical, mas configurava uma forma de presença performática. Sua interpretação vocal, marcada pela dramaticidade, pela intensidade emocional e pela expressividade corporal audível, transformava cada canção em um acontecimento carregado de afetividade e teatralidade. Em consonância com o pensamento de Zumthor, compreendemos que a vocalidade de Celestino não residia apenas nas palavras cantadas, mas na maneira como o corpo se inscrevia na voz, projetando emoções, memórias e sentidos que atravessavam o espaço radiofônico e alcançavam o imaginário dos ouvintes. As discussões desenvolvidas no primeiro capítulo permitiram observar que conceitos como oralidade, *mouvance* e performance não se restringem ao contexto medieval estudado por Zumthor, e que podem ser relevantes para interpretação e compreensão de manifestações culturais modernas e contemporâneas, como a música difundida pelo rádio a partir do século XX. Nesse sentido, a canção popular difundida pelo rádio configurou-se como um importante espaço de renovação da vocalidade, compreendida como uma prática estética de caráter coletivo.

A análise desenvolvida permitiu observar que, mesmo em um contexto de mediação tecnológica, a presença vocal não desaparece. Pelo contrário, o rádio e os suportes fonográficos contribuíram para ampliar a circulação da voz e consolidar novas formas de experiência baseadas na escuta. A voz mediatizada de Vicente Celestino passou a habitar os espaços domésticos, os auditórios e o cotidiano da população brasileira, instaurando uma relação de proximidade simbólica entre artista e público. Além disso, o estudo demonstrou que a ausência física do intérprete não

eliminava a performance, mas sim deslocava sua presença para o campo da imaginação, da memória e da sensibilidade. Com isso, a investigação histórica realizada no segundo capítulo evidenciou, ainda, que a consolidação do rádio e da indústria fonográfica alterou profundamente as formas de circulação da música popular no Brasil de tal modo que contribuiu para a construção de novas experiências de recepção cultural. Nesse contexto, Vicente Celestino se tornou grande destaque em todo país não apenas por sua força vocal, mas pela construção de uma interpretação marcada pela teatralidade, pela dramaticidade e pelo diálogo constante entre canto e encenação.

Ao relacionar as formulações de Zumthor com a Era do Rádio, se tornou evidente que a voz constitui uma forma de permanência cultural. Mesmo separada do corpo por meio das tecnologias de gravação e transmissão, ela preserva marcas da corporeidade, da emoção e da experiência histórica do sujeito que a produz. Assim, a voz de Vicente Celestino pode ser compreendida como memória sonora de uma época, na qual a canção popular desempenhava papel importante na formação afetiva e cultural da sociedade brasileira. As reflexões sobre oralidade mediatizada e esquizofonia contribuíram para compreender como a reprodução técnica da voz reorganizou as formas de escuta no século XX e transformaram a experiência sonora em elemento importante da vida cotidiana e da memória coletiva.

Nesse contexto, as análises das canções “Patativa” e “O Ébrio” permitiram compreender de maneira mais aprofundada como a performance de Vicente Celestino se relacionava à noção zumthoriana de vocalidade. Em ambas as interpretações se observaram que a voz, além de narrar acontecimentos, também encenava afetos, construía atmosferas e produzia sentidos para além do texto verbal. A voz tornava-se, assim, matéria expressiva e presença sensível, instaurando uma experiência estética marcada pela intensidade emocional e pela participação imaginativa do ouvinte. No terceiro capítulo, a análise das interpretações evidenciou que recursos como pausas, prolongamentos vocais, vibrato e intensidade expressiva atuavam diretamente na construção do sentido performático das canções. Com isso, a dramaticidade vocal de Vicente Celestino revelou-se inseparável da experiência estética produzida pela escuta, reafirmando a voz como elemento importante da comunicação afetiva e simbólica na música popular da Era do Rádio.

Dessa forma, esta dissertação reafirma a importância da voz enquanto meio cultural e comunicacional, compreendendo-a não apenas como suporte da linguagem, mas como espaço de construção simbólica e experiência humana. A partir da trajetória de Vicente Celestino, foi possível perceber que a canção popular, especialmente no contexto da Era do Rádio, constituiu um território privilegiado para a manifestação da oralidade performática no qual corpo, emoção, memória e cultura estão presente em conjunto. Ao aproximar os estudos de Paul Zumthor das práticas musicais e radiofônicas brasileiras, a pesquisa também contribui para promover a ampliação das discussões acerca da presença da oralidade em contextos tecnológicos e midiáticos.

Do ponto de vista acadêmico, a pesquisa contribui para expandir os estudos sobre performance vocal, música popular e oralidade, ao aproximar a obra de Paul Zumthor do universo da canção brasileira e das práticas radiofônicas do século XX. Além disso, buscou colaborar para a valorização de abordagens interdisciplinares capazes de integrar literatura, música, comunicação, performance e estudos culturais em torno da compreensão da voz como experiência estética e social. Diante disso, a presente pesquisa reafirma a relevância de estudos voltados para a escuta, para a materialidade da voz e para os modos pelos quais a experiência sonora participa da constituição da memória cultural e das sensibilidades coletivas.

Assim, ao compreender a vocalidade como acontecimento estético e experiência de presença, esta pesquisa buscou contribuir para reflexões mais amplas acerca da relação entre corpo, tecnologia, cultura, sensibilidade, memória e identidade. A voz performática de Vicente Celestino evidencia que, mesmo em contextos de mudanças tecnológicas, sociais, políticas e culturais, a experiência humana da escuta continua sendo atravessada por afetos, corporeidade e imaginação. Nesse sentido, a obra e a presença vocal do cantor permanecem como testemunho da potência simbólica da voz e de sua capacidade de transformar o som em experiência de encontro, memória e permanência cultural.

REFERÊNCIAS

ADAMATTI, Margarida Maria. Caminhos cruzados entre intermedialidade, star system e música no *Ébrio* de Gilda de Abreu. **Intexto**, p. 166-187, 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/75278> Acesso em: 10 mai 2026.

ADOROCINEMA. **O Ébrio: fotos**. 26 ago. 2013. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-226622/fotos/detalhe/?cmediafile=21050969>. Acesso em: 20 maio 2024.

AFONSO, Carla Sofia Oliveira. *O som na ativação da obra*. 2024. Dissertação (Mestrado em Pintura) — Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ulisboa.pt/entities/publication/aca525ef-61e4-4b26-9d1a-66e264e55b7c> Acesso em: 19 mai 2026.

ANUNCIAÇÃO, Silvio. O canto em sua plenitude. **Jornal da Unicamp**, Campinas, ed. 624, p. 12–13, 11–17 maio 2015. Disponível em: https://unicamp.br/unicamp/sites/default/files/jornal/paginas/ju_624_paginacor_12_web.pdf. Acesso em: 21 de set. 2025.

ARAÚJO, Paulo Cesar. Tradição e modernidade: vertentes interpretativas da música popular brasileira. **Revista Ideação**, v. 1, n. 52, p. 305-336, 2025. Disponível em: <https://ojs3.uefs.br/index.php/revistaideacao/article/view/12386> Acesso em: 19 mai 2026.

ARNOLD, Kate. Pop and the ‘Palästinalied’: a crusade song revived at the turn of a new millennium. **Crusades**, v. 22, n. 1, p. 115-126, 2023. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14765276.2023.2189386>. Acesso em: 21 de set. 2025.

ÁVILA, Jânio Tomé Matias. Música e literatura: das cantigas medievais às canções brasileiras do século xx. **Artefactum-revista de estudos interdisciplinares**, v. 22, n. 1, 2023. Disponível em: <https://artefactumjournal.com/index.php/artefactum/article/view/2158> Acesso em: 23 mar 2026.

AZEVEDO, Lia Calabre de. **No tempo do rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil (1923–1960)**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002. Disponível em: https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2002_AZEVEDO_Lia_Calabre-S.pdf. Acesso em: 30 de out. 2025.

BARRETO CORDEL. **Cordel em idioma francês**. Disponível em: <https://barretocordel.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/04/cordel-idioma-franc-es.jpg>. Acesso em: 21 set 2025.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLOGSPOT. **Imagem de Vicente Celestino**. Disponível em: https://2.bp.blogspot.com/-2_6nlzdkbX0/VJM1E2Q4c5I/AAAAAAAAAFDQ/3XnQusdlG-k/s1600/VicenteCelestino.jpg. Acesso em: 20 maio 2024a.

BRAGANÇA, Guilherme Francisco Furtado. Parâmetros para o estudo da sinestesia na música. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, n. 21, p. 120, jan./jul. 2010.

BRASIL TALIAN. **Una Stòria de Amor - Ademar Lizot**. jul. 2020. Disponível em: <https://www.brasiltalian.com/2020/07/una-storia-deamor-setanta-cinque-ani.html>. Acesso em: 20 maio 2024.

BRASILIANA FOTOGRAFICA. **Quiosque “Chopp Berrante”, no Passeio Público**. 1908. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/9352>. Acesso em: 20 maio 2024.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess**. New Haven: Yale University Press, 1995.

CALABRE, Lia. A era do rádio – memória e história. In: **Simpósio Nacional de História**, 22., 2003, João Pessoa. Anai, João Pessoa: ANPUH, 2003. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548177543_64d94485f48bccc1ef74c87ec1c1efae.pdf. Acesso em: 30 de out. 2025.

CARDOSO, Ana Claudia Batista. **O processo de construção da linguagem jornalística no programa de rádio Repórter Calango**. 2024. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Sociedade) – Universidade Federal do Tocantins, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade, 2024. Disponível em: <http://repositorio.uft.edu.br/handle/11612/7648> Acesso em: 01 abr 2026.

CARVALHO, Guilherme Dias Melo. **A Rádio Inconfidência nos tempos do auditório: considerações sobre os gêneros musicais no acervo de partituras**. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/server/api/core/bitstreams/49d37906-8032-453f-8a69-79f26e996f76/content> Acesso em: 13 mai 2026.

CARVALHO, Marco Aurélio. **Vicente Celestino: conheça história do cantor na música, no rádio e no cinema**. Todas as Vozes, 21 set. 2015. Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/todas-vozes/edicao/2015-09/vicente-celestino-conheca-historia-do-cantor-na-musica-no-radio-e-no-cinema> Acesso em: 17 abr 2026.

CASA DO CHORO. *Minha Gioconda (Mia Gioconda): partitura*. Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/files/uploads/scores/score_15379.pdf. Acesso em: 20 maio 2024.

CELESTINO, Vicente. **O Ebrio: canção**. São Paulo: E. S. Mangione, 1936. Partitura musical. Registrada na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://casadochoro.com.br>. Acesso em: 3 jun. 2025b.

CELESTINO, Vicente. **Patativa: canção**. São Paulo: E. S. Mangione, 1936. Partitura musical. Registrada na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://casadochoro.com.br>. Acesso em: 3 jun. 2025a.

CHION, Michel. **Audio-vision: sound on screen**. Tradução de Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.

CLICK MUSEUS. **Breve história do Shopping Light**. Disponível em: <https://clickmuseus.com.br/breve-historia-do-shopping-light/>. Acesso em: 20 maio 2024.

CORDIER, Adeline. Chanson as Oral Poetry? Paul Zumthor and the Analysis of Performance. **Oral Tradition**, v. 20, n. 4, p. 495–511, out. 2009. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0957155809343744?download=tru_. Acesso em: 21 de set. 2025.

DISCOGS. **Vicente Celestino – Vicente Celestino em suas canções célebres**. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/19829035-Vicente-Celestino-Vicente-Celestino-Em-Suas-Can%C3%A7%C3%B5es-C%C3%A9lebres>. Acesso em: 20 maio 2024.

DREAMSTIME. **Mapa italiano divisão administrativa com nomes e cores mapeadas isoladas em fundo branco no vetor**. Disponível em: <https://pt.dreamstime.com/mapa-italiano-divis%C3%A3o-administrativa-com-nomes-cores-mapeadas-isoladas-em-fundo-branco-no-vetor-de-image169275186>. Acesso em: 20 maio 2024.

ESTANTE VIRTUAL. **Vicente Celestino: o hóspede das tempestades**. Disponível em: <https://www.estantevirtual.com.br/busca/vicente-celestino-o-h%C3%B3spede-das-tempestades->. Acesso em: 20 maio 2024.

EXTREME TRACKING. **Imigrantes Italianos**. Disponível em: <http://www.imigrantesitalianos.com.br/>. Acesso em: 20 maio 2024.

FALBO, Conrado Vito Rodrigues. A palavra em movimento: algumas perspectivas teóricas para a análise de canções no âmbito da música popular. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 22, p. 218-231, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pm/a/f4RMVbcTmbhZ8GDNwQ7GZvx/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 17 abr 2026.

FERREIRA, Jerusa Pires. "Promessas da Voz: Tradição, Transmissão e Memória." **Revista Repertório**, n. 30, 2018.

FESTIVAL DO RIO. **Bonequinha de seda passa hoje no Odeon**. 09 out. 2013. Disponível em: <https://www.festivaldoriorio.com.br/br/noticias/i-bonequinha-de-seda-i-passa-hoje-no-odeon>. Acesso em: 20 maio 2024.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Tradução de Diana González Martín e David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores, 2011. Título original: *Ästhetik des Performativen* (2004).

GALINDO, Cláudia Sabbag Ozawa. Literatura e oralidade: da poesia cantada à poesia da canção. **Boitatá**, Londrina, v. 10, n. 19, p. 65–81, 2015. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/31507/22073>. Acesso em: 23 mar 2026.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

GOLIN, Cida. Teorias do rádio: Paul Zumthor e a poética da voz. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 28., 2005, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. São Paulo: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2005. Disponível em:

<https://portcom.intercom.org.br/pdfs/96522007245141979823551950412100536126.pdf>. Acesso em: 21 set. 2025.

GONÇALVES, Flávio. Oralidade e escrita: a performance da memória, segundo o olhar de Paul Zumthor. **Revista Kalíope**, v. 2, n. 3, 2006.

GOOGLE BOOKS. **[imagem de livro digitalizado]**. Disponível em: <https://books.google.com.br/books/content?id=Grx0d3-syO8C&hl=pt-BR&pg=PP1&img=1&zoom=3&sig=ACfU3U241evswSGz9Gfhj1bdXIBuwdg&w=1280>. Acesso em: 20 maio 2024.

GUIMARÃES, Clotilde Borges. **A dimensão sonora da voz: quatro obras audiovisuais brasileiras e uma poética interativa**. 2020. 208 p. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

GURGEL JÚNIOR, Benedicto Bueno. Memória vocal radiofônica: a natureza do belo em fonogramas de cantoras eruditas e populares dos anos 1940 a 1960. **Brazilian Journal of Development**, Curitiba, v. 7, n. 1, p. 5694–5704, jan. 2021.

HIGUCHI, Marcia Kazue Kodama; LEITE, João Pereira. Rigidez métrica e expressividade na interpretação musical: uma teoria neuropsicológica. **OPUS**, v. 13, n. 2, p. 197-207, 2007. Disponível em: <https://anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/310> Acesso em: 17 abr 2026.

ITALIANISMO. Vicente Celestino: filho de italianos marcou época na música brasileira. 13 set. 2022. Disponível em: <https://italianismo.com.br/vicente-celestino-filho-de-italianos-marcou-epoca-na-musica-brasileira/> Acesso em: 20 mai 2026.

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

LEONARDO, Ana Maria Manito. **O ensino da música e o despertar das emoções**. 2017. Dissertação (Mestrado em Ensino de Educação Musical no Ensino Básico) – Escola Superior de Educação de Coimbra, Coimbra, 2017. Disponível em: https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/18629/1/ANA_LEONARDO.pdf. Acesso em: 17 abr 2026.

LETRAS. **Vicente Celestino - fotos**. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/vicente-celestino-musicas/fotos.html>. Acesso em: 20 mai 2024.

LIMA, Sônia Albano. **Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar**. São Paulo: Musa; Faculdade de Música Carlos Gomes, 2006.

LOBO, Dalva de Souza. O ensino de literatura e a leitura literária como gestos. **Devir Educação**, v. 7, n. 1, 2023. Disponível em: <https://devireducacao.ded.ufla.br/index.php/DEVIR/article/view/753> Acesso em: 27 mar 2026.

LÓPEZ, Inés García. Revisiting Zumthorian vocality in Old Norse poetry studies. In: **OLD NORSE POETRY IN PERFORMANCE**. London: Routledge, 2022. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/366465417_Revisiting_Zumthorian_Vocality_in_Old_Norse_Studies. Acesso em: 21 set. 2025.

MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro**. 2012. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

Disponível em:
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-02082012-132557/pt-br.php?fbclid=IwAR1jIXviiNtlYRF-Uze0ARVleydTrj91mJx4dCrdQ2RDvJC-0GW7fhQD4Ck>
 Acesso em: 10 mai 2026.

MARCHI, Leonardo Gabriel. **Transformações estruturais da indústria fonográfica no Brasil (1999-2009): desestruturação do mercado de discos, novas mediações do comércio de fonogramas digitais e consequências para a diversidade cultural no mercado de música**. 2011. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg: a criação do homem tipográfico**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1977.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1964.

MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. **Quando a voz ressoa na letra: conceitos de oralidade e formação do professor de literatura**. Porto Alegre: Faculdades Porto-Alegrenses, 2007.

MILLER, Ben. **Voice and performance studies**. London: Routledge, 2023.

MILLER, Richard. **Solutions for singers: tools for performers and teachers**. New York: Oxford University Press, 2004.

MILLER, Richard. **The structure of singing: system and art in vocal technique**. New York: Schirmer Books, 1986.

MINATTI, Sheila. As qualidades simbólicas e materiais da voz: um estudo sobre as características da voz cantada na obra de Paul Zumthor. In: **SIMPOM – SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA**, 3., 2014, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: UNESP, 2014.

MONCORVO, Sylvia. Artistas de teatro e artistas de cinema. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, n. 1079, p. 20-21, 25 nov. 1941.

MORAES, João Lucio. Sinestesia: origem da união das linguagens artísticas?. **Revista Científica do UBM**, p. 20-37, 2022. Disponível em: <http://revista.ubm.br/index.php/revistacientifica/article/view/1327> Acesso em: 19 mai 2026.

MOYSES, Juliana Mastelini. Oralidade e rádio: a voz, a voz mediatizada e a linguagem radiofônica. In: **Congresso brasileiro de ciências da comunicação**, 37., 2014, Foz do Iguaçu, PR. **Anais [...]**. São Paulo: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2014. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-0715-1.pdf>. Acesso em: 21 set. 2025.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música**. Belho Horizonte: Autêntica, 2013.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. **Estudos – I: explorando o território da voz e da escrita poética em Paul Zumthor**. São Paulo: PUC-SP, 2009.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Literatura e música: união indissolúvel. **Revista Internacional em Língua Portuguesa**, n. 37, p. 93-114, 2020. Disponível em: <https://www.rilp-aulp.org/index.php/rilp/article/view/94> Acesso em: 27 mar 2026.

ONG, W. J. **A oralidade da linguagem**. In: Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra. Campinas, SP: Papyrus, [1982] p. 13-24, 1998.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1998.

ONG, Walter. **Orality and literacy: the technologizing of the word**. 30th anniversary ed. London; New York: Routledge, 2012.

ONG, Walter. **Orality and literacy: the technologizing of the word**. Londres: Routledge, 1982.

OZÓRIO, Elisângela Maria. Poesia segundo Paul Zumthor na canção "Metal contra as nuvens", de Renato Russo. **Anuário de literatura: Publicação do Curso de Pós-Graduação em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária**, v. 25, n. 2, p. 15-27, 2020.

PAPANIKOLAOU, Dimitris. **Singing poets: popular music and literature in France and Greece (1945–1975)**. 2002. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – University College London, Londres, 2002. Disponível em: https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10104806/1/Singing_poets_Popular_music_a.pdf. Acesso em: 21 set. 2025.

PEREIRA, Durval Lourenço. **Mia Gioconda**. Disponível em: <https://memorialdafeb.com/2014/09/27/mia-gioconda/>. 27 set. 2014. Acesso em: 20 maio 2024.

PEREIRA, José Renato dos Santos. A palavra em movimento: algumas perspectivas teóricas para a análise de canções no âmbito da música popular. **Opinião Pública**, Campinas, v. 16, n. 1, p. 222-243, 2010.

PEREIRA, Juliana. **O que são Blackfaces e por que eles são racistas?** 02 fev. 2022. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-que-sao-blackfaces-e-por-que-eles-sao-racistas/>. Acesso em: 20 maio 2024.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. **Performance e educação: relações, significados e contextos de investigação**. Educação em Revista, Belo Horizonte, v. 28, n. 1, p. 289-312, mar. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edur/a/G63zF4vRYgGxySJnxDmwYrk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 17 abr 2026.

PEREIRA, Marcelo de Andrade; COLOGNESE, Milena. Da voz ao movimento dançado: uma investigação poética à luz de Paul Zumthor. **Revista Repertório**, v. 21, n. 30, p. 180-203, 2018.

PESSOA, Felipe; FREIRE, Ricardo Dourado. Fonogramas, performance e musicologia no universo do choro. **Música Popular em Revista, Campinas, ano**, v. 34-60, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/download/38100733/2014_-_Pessoa_Freire_-_Fonogramas_performance_e_musicologia_no_universo_do_choro-1.pdf. Acesso em: 12 mai 2026.

PIOVEZANI, Carlos. **Verbo, corpo e voz: dispositivos de fala pública e produção da verdade no discurso político**. São Paulo: UNESP, 2009.

RAMOS, Danilo; FORNARI, José. A percepção das emoções em trechos musicais modais brasileiros. In: PEREIRA GHIENA, Alejandro; JACQUIER, Paz; VALLES,

Mónica; MARTÍNEZ, Mauricio (org.). *Musicalidad humana: debates actuales en evolución, desarrollo y cognición e implicancias socio-culturales*. **Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música. Argentina: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM)**, p. 441–449, 2011. Disponível em:

https://www.academia.edu/download/39476278/Um_Estudo_sobre_a_Influencia_dos_Modos_Mu20151027-19918-12osysz.pdf Acesso em: 17 abr 2026.

RAMOS, Jarbas Siqueira. O corpo como repertório nas performances culturais. **Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 3, n. 2, 2016. DOI: 10.14393/issn2358-3703.v3n2a2016-06. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/36896>. Acesso em: 28 set. 2025.

Revista do Rádio. Rio de Janeiro: **Revista do Rádio**, ano 1, n. 1, 1948.

RINK, John (ed.). **The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

ROMANO, Luís Antônio Contatori. *Viagens e viajantes: uma literatura de viagens contemporânea*. Estação Literária, Londrina, v. 10B, p. 33-48, jan. 2013. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/25719> Acesso em: 27 mar 2026.

ROSEN, Charles. **The Romantic Generation**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.

RUDENT, Catherine. **Against the “grain of the voice”**. 2020. Disponível em: https://laviedesidees.fr/spip.php?page=article&id_article=4847. Acesso em: 21 set. 2025.

SANTOS, Alckmar Luiz dos (org.). **Dicionário de performance e recepção: Paul Zumthor**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SANTOS, Gilvan de Melo. Eco das vozes zumthorianas nas mídias contemporâneas. **Cronos – Revista de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRN**, Natal, v. 15, n. 1, p. 129-137, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/download/8265/pdf>. Acesso em: 21 set. 2025.

SANTOS, Sandoval Nonato Gomes. Elementos para uma pedagogia da oralidade na escola. **Entreletras**, v. 14, n. 1, p. 77-91, 2023. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/003145863> Acesso em: 16 abr 2026.

SARDO, Susana. A vertigem do movimento ea produção de conhecimento em etnomusicologia. **Sociologia & Antropologia**, v. 12, n. 3, p. e220067, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sant/a/rkm9kKfZhwnQCSdYNW7h4hd/?lang=pt> Acesso em: 15 abr 2026.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. New York: Routledge, 2006.

SILVA, Gilderlândia Nunes da. **Oralidade e escrita: relações e impactos na formação do sujeito comunicativo**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras – Português) – Universidade Federal da Paraíba, Itaporanga, 2024.

SORIANO, Antonio Ricardo. **Imigrantes italianos, pioneiros da exibição cinematográfica brasileira: Irmãos Paschoal, Afonso e Gaetano Segreto**. Disponível em: SALAS DE CINEMA DE SÃO PAULO: Imigrantes italianos, pioneiros da exibição cinematográfica brasileira: Irmãos Paschoal, Afonso e Gaetano Segreto. Acesso em: 20 maio 2024.

SPOTIFY. **Flor do Mal**. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1Txyx5mshwBsOPEf95QRyg>. Acesso em: 20 maio 2024.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

THE FEMINIST PATRONUM. **Quem é Gilda Abreu?**. 05 jul. 2019. Disponível em: <https://thefeministpatronum.com/2019/07/05/gilda-abreu-cineasta-atriz-cantora-escritora-e-radialista-brasileira/>. Acesso em: 20 maio 2024.

TONIOSSO, José Pedro. **Bebedouro História e Memória**. 12 jun. 2024. Disponível em: <https://www.bebedourohistoriaememoria.com.br/shared/post437.html>. Acesso em: 20 maio 2025.

TRIPADVISOR. **Foto de: Fachada do museu**. 2024. Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g1516401-d4377715-i145356449-Vicente_Celestino_e_Gilda_de_Abreu_Museum-Valenca_State_of_Rio_de_Janeiro.html. Acesso em: 20 maio 2024a.

TRIPADVISOR. **Foto de: interior do museu**. 2024. Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g1516401-d4377715-i145356449-Vicente_Celestino_e_Gilda_de_Abreu_Museum-Valenca_State_of_Rio_de_Janeiro.html. Acesso em: 20 maio 2024b.

VALENTE, Heloísa. Duarte; PEREIRA, Simone Luci. Chamam-me ébrio! Ébrio... o melodrama musical de Gilda de Abreu e Vicente Celestino. In: MACHADO, Célia Maria Antonacci Ribeiro; MENDES, Marília (orgs.). **O cinema musical na América Latina: aproximações**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2019.

VALENTE, Rodolfo Augusto Daniel Vaz. **Composição por modelo físico: a concretude do instrumento na criação musical**. 2020. Tese (Doutorado em Música – Área de concentração: Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-02032021-132552/en.php>. Acesso em: 27 mar 2026.

VIANNA, Luciano José. A crônica medieval e as crônicas do século XVI: possibilidades de um gênero histórico no ensino de História Medieval na educação básica. **Revista Aedos**, v. 11, n. 25, p. 585-602, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/aedos/article/view/94122>. Acesso em: 27 mar 2026.

VILAS, Paula Cristina. A voz dos quilombos: na senda das vocalidades afro-brasileiras. **Horizontes Antropológicos**, v. 11, p. 185-197, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/sfYhcYVq6vKXNS7ZXrpBTYG/?lang=pt>. Acesso em: 21 set. 2025.

WIKIPÉDIA. **Brega**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Brega>. Acesso em: 20 maio 2024.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.

YOUTUBE. **[vídeo]**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uWuaO28ggH0>. Acesso em: 20 maio 2024b

YOUTUBE. **Imagem de miniatura de vídeo**. Disponível em: <https://i.ytimg.com/vi/hdtpSRHG6mo/sddefault.jpg>. Acesso em: 20 maio 2024.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **A presença da voz: ensaios de poética medieval**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Essai de poétique médiévale**. Paris: Seuil, 1972.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **La lettre et la voix: de la “littérature” médiévale**. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

ZUMTHOR, Paul. **Langue, texte, énigme**. Paris: Seuil, 1975.

ZUMTHOR, Paul. **Merlin le prophète**. Genebra: Librairie Droz, 1943.

ZUMTHOR, Paul. **Oral Poetry: An Introduction**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.