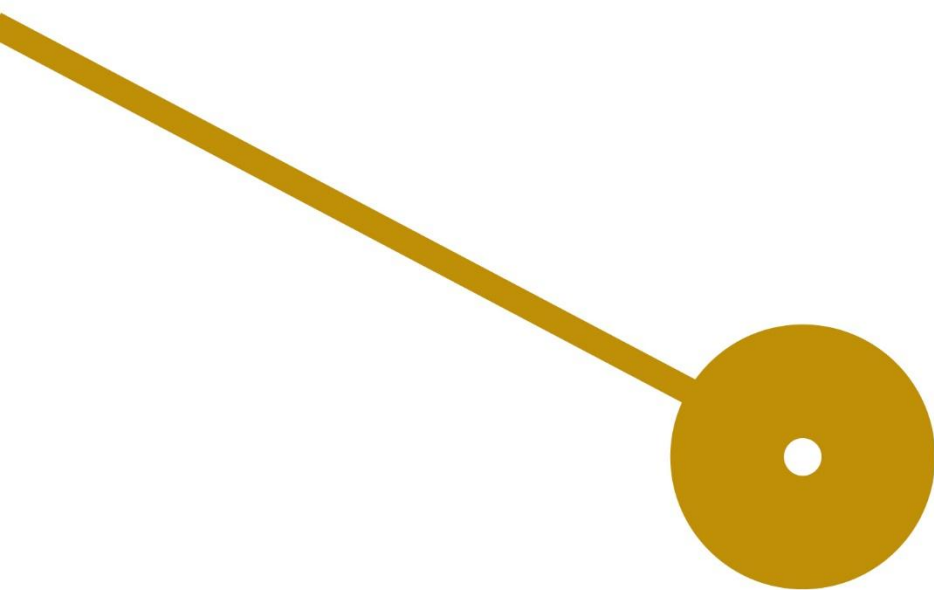




**Voz é Corpo em Performance: contributos  
da Semiótica da Canção para a Atuação  
Cénica para Intérpretes de Música Popular  
Brasileira**

Anahi Clara Santos Nogueira

06/2025





# **Voz é Corpo em Performance: contributos da Semiótica da Canção para a Atuação Cénica para Intérpretes de Música Popular Brasileira**

Anahi Clara Santos Nogueira

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, especialização Criação Teatral

Professores Orientadores  
Inês Vicente, PhD – ESMAE  
Bruno Pereira, PhD – ESMAE

06/2025

Para Iara, Rômulo e Silvia por serem meus alicerces nessa caminhada.

E a todas as pessoas que, de modo mais ou menos visível, tornaram possível este projeto.

## Agradecimentos

À Professora Inês Vicente e ao Professor Bruno Pereira, pela orientação e escuta atenta, pela paciência, sensibilidade e pelos ensinamentos valiosos, fundamentais nesta jornada tão desafiante quanto enriquecedora.

A todas e todos as/os docentes deste curso de Mestrado, pelo incentivo constante e por transformarem a minha percepção sobre a arte e a sua relevância na construção do conhecimento e de uma sociedade mais diversa e equitativa.

Ao Mestrado em Artes Cénicas da ESMAE-IPP, pelo espaço aberto à construção de uma investigação artística mais plural.

A Valéria L. Braga, que surgiu como o fio da meada que se desenrolou nesta investigação, pela escuta generosa e acolhimento. Sem a sua pesquisa, não teria chegado até aqui. E ao amigo Túlio Starling, por ser essa ponte de afeto e mostrar que a vida está repleta de sincronicidades.

Ao Professor Luiz Tatit, que me ensinou, mesmo sem saber, que aquilo que sempre intuí sobre a canção era apenas o início de um universo fascinante de significados e sentidos.

Ao Professor César Lignelli, que prontamente me ofereceu os seus livros — os quais atravessaram um oceano para me encontrar — e por ser uma referência constante na minha trajetória académica, mesmo à distância.

A todos os participantes dos Laboratórios de Atuação Cénica para Cantores de Música Popular, em especial a Helena Sarmento, Natália Moraes e Gustavo Gil Ceia Matos, por se colocarem à prova de forma tão íntegra e generosa, permitindo-me aprender muito mais do que ensinei.

Aos Professores Moisés dos Santos, Alysson Takaki e Dani Baggio, da Escola de Música de Brasília (CEP-EMB), pela disponibilidade e participação nesta pesquisa, e por, anteriormente, terem sido meus mestres quando eu era ainda aluna da instituição.

Às minhas queridas amigas Fernanda, Flávia, Juliana, Priscila, Neusa e Paloma, por serem a minha família em terras lusas. Sem vós, esta aventura teria sido mais difícil e bem menos divertida.

A toda a turma de Criação Teatral, onde desde o início me senti em casa. Nunca imaginei reencontrar um grupo com quem tivesse tamanha afinidade e segurança. Enganei-me. Tive, mais uma vez, a sorte de partilhar o caminho com uma turma especial.

A todos os amigos e parceiros da música e do teatro, no Brasil e em Portugal, que tanto me ensinam ao longo da caminhada artística. Não

os nomeio individualmente por não caberem nesta secção, mas todos estão no meu coração.

À Cissa, grande amiga e uma das pessoas mais incríveis que conheci, pela gentileza de sempre e pela paciência em digitalizar um volume imenso de materiais que não poderiam ser enviados fisicamente e sem os quais este mestrado não teria sido possível.

À Aldinéia, a quem sou profundamente grata por todo o apoio ao longo dos anos em que me acolheu em sua casa, e por ter sido uma segunda mãe. Sem ela, não teria dado o meu primeiro passo na carreira académica.

À minha avó, D. Maria Laurinda, por ser minha primeira professora na vida e meu maior exemplo como docente desde sempre.

À minha mãe, Sílvia Turina, por ser a minha melhor amiga. Sem ti, simplesmente não conseguiria.

Ao Rômulo e à Iara, por serem o meu coração e o meu lar neste mundo.

E, por fim, agradeço por poder cantar e fazer do canto a minha forma de perceber o mundo.

## **Resumo**

A presente investigação debruça-se sobre a formação cénica de cantores de música popular, explorando a articulação entre os estudos de Valéria L. Braga sobre os Aspectos Indicadores da Atuação Corporal e Cénica do Cantor Popular e a Semiótica da Canção proposta por Luiz Tatit. Partindo de uma inquietação pessoal e profissional, este trabalho procura responder a questões fundamentais sobre a integração dos conhecimentos teatrais na prática vocal, o aprimoramento da expressividade em palco e a construção de uma metodologia específica para a formação cénica de intérpretes da música popular. Para tal, desenvolveu-se uma abordagem prática através da implementação de Laboratórios de Atuação Cénica para Cantores de Música Popular, estruturados em cinco encontros abertos ao público. Estes laboratórios permitiram testar e refinar uma proposta metodológica que considera a canção como matéria-prima da cena, explorando as articulações entre corpo, voz, presença, teatralidade e dramaturgia. Como resultado, foi elaborado um roteiro de análise da canção popular para construção performativa, oferecendo um mapeamento possível para o aprofundamento das camadas expressivas da canção e sua transposição para a cena. Concluiu-se que a intersecção entre os referenciais teóricos adotados possibilitou novas formas de abordagem da expressividade cénica, a partir de uma perspectiva integrada e sensível aos elementos estruturais e poéticos da obra musical, contribuindo para preencher lacunas identificadas no ensino profissional da área, particularmente no contexto educacional profissionalizante brasileiro.

## **Palavras-chave**

Voz em Performance; Canto Popular; Atuação Cénica; Semiótica da Canção; Expressividade; Formação do Cantor.

**Abstract**

This research focuses on the performance training of popular music singers, exploring the articulation between Valéria L. Braga's studies on the Indicative Aspects of Corporal and Scenic Performance of the Popular Singer and the Semiotics of Song proposed by Luiz Tatit. Stemming from personal and professional concerns, this work seeks to answer fundamental questions about the integration of theatrical knowledge in vocal practice, the enhancement of stage expressiveness, and the construction of a specific methodology for the performance training of popular music interpreters. To this end, a practical approach was developed through the implementation of Scenic Acting Laboratories for Popular Music Singers, structured in five meetings open to the public. These laboratories allowed for testing and refining a methodological proposal that considers the song as the raw material of the scene, exploring the articulations between body, voice, presence, theatricality, and dramaturgy. As a result, a script for analyzing popular songs for performative construction was elaborated, offering a possible mapping for deepening the expressive layers of the song and its transposition to the scene. It is concluded that the intersection between the adopted theoretical frameworks enabled new approaches to scenic expressiveness, from an integrated perspective sensitive to the structural and poetic elements of the musical work, contributing to fill in gaps identified in higher education in the field, particularly in the Brazilian vocational educational context.

**Keywords**

Voice in Performance; Popular Singing; Performance Acting; Semiotics of Song; Expressiveness; Singer Training.

## Índice

Introdução.....	1
Capítulo I – Uma Forma (ou Várias) de Cantar.....	8
1.1.Do Canto Popular.....	8
1.2.Da Música Popular.....	9
1.3.Da Performance.....	10
1.4.Do Ensino de Canto Popular no Brasil.....	13
1.5. Por Que Estudar A Atuação Corporal E Cénica De Cantores Populares Brasileiros?.....	17
Capítulo II – Voz e(m) Corporeidade .....	19
2.1. A voz em “grão”, poesia e política.....	19
2.2. Boca, voz e corpo.....	21
2.3. Voz e(m) corporeidade: voz em movimento.....	22
Capítulo III – Um Olhar Semiótico sobre a Atuação Corporal e Cénica de Cantores Populares .....	25
3.1. A Semiótica da Canção.....	27
3. 2. Os “Aspectos Indicadores da Atuação Corporal e Cénica de Cantores Populares” segundo Valéria L. Braga.....	29
3.2.1. Elementos estruturadores da canção.....	30
3.2.1.1. Integração entre melodia e letra.....	30
3.2.1.2. Género e Estilo.....	34
3.2.2. Ação Vocal e Comunicação.....	36
3.2.3. Consciência da linguagem corporal.....	39
3.2.4. Espaço Cénico Musical.....	42
3.2.5. Performance na canção popular.....	45
3.2.5.1. Presença.....	46
3.2.5.2. Dramaturgia.....	48
3.2.5.3. Teatralidade.....	49
Capítulo IV – Uma Proposta Metodológica .....	51
4.1. Entrevistas.....	51
4.2. Questionário sobre atuação Cénica de cantores e cantoras populares.....	53
4.2.1. Perfil dos Participantes.....	55
4. 3. Os Laboratórios.....	62
4.3.1. Laboratório 1 – Elementos estruturadores da canção.....	63

4.3.1.1. Reflexões sobre o Laboratório 1.....	70
4.3.2. Laboratório 2 – Ação Vocal e Comunicação.....	71
4.3.2.1. Reflexões sobre o Laboratório 2.....	75
4.3.3. Laboratório 3 – Consciência da linguagem corporal.....	76
4.3.3.1. Reflexões sobre o Laboratório 3.....	80
4.3.4. Laboratório 4 – Espaço Cénico Musical.....	81
4.3.4.1. Reflexões sobre o Laboratório 4.....	84
4.3.5. Laboratório 5 – A construção da performance cénica musical.....	86
4.3.5.1. A criação de uma ferramenta de análise da canção popular para construção performativa.....	86
4.3.5.2. Reflexões sobre o Laboratório 5.....	88
4.3.5.3. Roteiro de Análise da Canção Popular para Construção Performativa – Ferramenta de Planeamento Cénico.....	88
Capítulo V – Considerações Finais.....	92
Referências.....	95
Outras Referências.....	99
Anexo A .....	100
Anexo B .....	116
Anexo C .....	141
Anexo D .....	144
Anexo E.....	145

*Vou pela rua cantando  
E o clarão da Lua vem ornamentar  
Sim vou levando alegria  
Pra dona tristeza alegre ficar  
Abro a janela do peito  
E deixo meu samba passar  
Samba não tem preconceito  
E já vai te libertar*

*A liberdade dos prantos  
E dos desencantos que a vida nos deu  
A liberdade que canta é o amor e a esperança  
Pra quem já sofreu  
Cada qual que olhar para trás  
Verá que sempre há uma razão de viver  
Quem guerreia pela paz  
A verdadeira paz nunca há de ter*

*Antônio Candeia Filho*

Candeia. (1970). *Viver* [Música gravada]. Álbum *Viver*. Equipe.

## Introdução

Desde muito cedo, o canto fez parte da minha vida – praticamente desde que comecei a pronunciar as primeiras palavras. Esta afirmação, embora comum, revela uma experiência partilhada por muitas famílias nas quais a música desempenha um papel essencial desde o nascimento. De facto, a música é uma forma de expressão artística presente em praticamente todas as culturas que mantêm a poesia oral como prática. Zumthor (1997) destaca a importância e a quase omnipresença das chamadas “canções infantis”, que desempenham um papel formador em diversas civilizações. O autor observa que, “a despeito das grandes diferenças que, de cultura a cultura, afetam o modo de inserção das crianças nos grupos humanos, não há sociedade no mundo sem canções funcionalmente apropriadas para essa idade” (p. 94). O que o linguista evidencia é que, antes mesmo do domínio da linguagem pelas crianças, a canção constitui um dos principais recursos de ligação entre “pais e petizes”.

No meu caso, esta ligação foi ainda mais intensa por ser filha de dois músicos populares – uma cantora e um cantor –, o que fez com que o canto, para além de prática quotidiana, se tornasse parte integrante da minha constituição enquanto indivíduo. A canção acompanhava os momentos mais variados: das primeiras palavras às celebrações, das pequenas aprendizagens aos episódios de tristeza – tudo era permeado pela música.

Com o passar do tempo, o teatro também passou a ocupar um espaço importante na minha vida. A minha mãe recorda-se de que eu costumava subir à mesa do salão de festas do condomínio onde morávamos para “encenar” peças teatrais diante dos vizinhos. Estes relatos, embora aparentemente ingénuos, ilustram a dimensão afetiva e íntima da minha

relação com as artes performativas e como ambas – canto e teatro – sempre estiveram entrelaçadas no meu percurso.

Oriunda de uma família de artistas autônomos e com recursos financeiros limitados, a possibilidade de frequentar escolas especializadas ou cursos extracurriculares de música e teatro esteve, durante muito tempo, fora do meu alcance. A minha formação ocorreu quase exclusivamente no contexto da escola pública do estado onde nasci, com oportunidades escassas. Nunca tive, por exemplo, a possibilidade de estudar formalmente um instrumento musical durante a infância. Ainda assim, optei por estudar teatro em grupos escolares e, paralelamente, continuei a cantar.

Em 2009, ingressei no curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), que concluí em 2013. Durante esse período, frequentei também a Escola de Música de Brasília, uma escola pública profissionalizante, onde estudei violoncelo durante seis dos oito semestres do curso básico. Este período foi particularmente relevante, pois proporcionou-me o primeiro contacto formal com a teoria musical erudita. No entanto, não me sentia plenamente identificada com o estudo de um instrumento clássico naquele momento.

Posteriormente, candidatei-me ao curso de canto popular na mesma instituição, onde completei dois semestres do curso básico antes de ser incentivada a ingressar no curso técnico profissionalizante de canto popular, iniciado em 2015. Frequentei-o até ao sétimo semestre, altura em que me licenciiei para assumir uma vaga como professora titular de artes cênicas no ensino básico da Secretaria de Educação e Desporto do Distrito Federal.

A oportunidade de estudar canto de forma estruturada transformou completamente a minha relação com o ato de

cantar. Tal como acontece com muitos intérpretes de música popular no Brasil, iniciei a minha formação musical formal já adulta, apesar de já atuar profissionalmente. Neste período, conciliei os estudos com as atividades profissionais: lecionei musicalização infantil num projeto de extensão da Universidade de Brasília, ministrei aulas particulares de canto e teatro em escolas privadas, e atuei regularmente como cantora de samba e MPB<sup>1</sup> em diversos espaços culturais de Brasília.

Durante anos, a ideia de regressar aos estudos após longa dedicação à prática profissional pareceu remota. Contudo, surgiu a possibilidade de lecionar, no âmbito da Secretaria de Educação, unidades curriculares de preparação corporal para cantores no curso de canto popular da Escola de Música de Brasília (CEP-EMB) – instituição onde também fui aluna. Esta proposta representava uma oportunidade singular de articular as minhas duas áreas de formação e de explorar um campo que, embora pouco dominado, me fascinava.

Ao longo da minha formação como atriz e, mais tarde, enquanto estudante de canto, testemunhei diversas dificuldades partilhadas por colegas e professores relativamente à presença em palco, à gestão do corpo durante a performance e à expressividade corporal. Recordo-me de ter escrito num caderno: “Minha maior dificuldade em cantar é justamente estar em palco.” A expressão corporal sempre representou um desafio para mim. Costumava dizer que, se pudesse, cantaria de olhos fechados. Descobri que este sentimento é comum a muitos intérpretes populares. E isto de alguma maneira, deixava-me desconfortável. A questão não era propriamente o ato de fechar os olhos, mas sim a

---

<sup>1</sup> Sigla que designa o género musical da Música Popular Brasileira. O termo será melhor explicado mais adiante.

dificuldade de os manter abertos diante do público. Talvez, uma dificuldade em me expor perante os outros.

No decurso desta investigação, pude observar que existe, de facto, uma lacuna na formação de cantores populares brasileiros no que diz respeito à preparação corporal. Enquanto o canto erudito ocidental integrou, em diferentes momentos históricos, elementos de interpretação cénica, o canto popular brasileiro – ainda em processo de afirmação no meio académico – raramente contempla, de forma sistemática, a preparação performativa. Mesmo nos contextos onde se estuda técnica vocal, a dimensão corporal tende a ser relegada para segundo plano.

A professora Valéria L. Braga (2019), na sua dissertação de mestrado, realizou um levantamento dos cursos superiores de canto popular no Brasil, com o intuito de verificar de que forma é assegurada a formação corporal e cénica dos/das estudantes. Este estudo será abordado com mais detalhe no Capítulo III. Foi através do contacto com o trabalho de Braga que compreendi a importância de me dedicar a esta área. A autora propõe cinco princípios estruturantes para a preparação cénica de cantores populares, denominados “Aspectos Indicadores da Atuação Corporal e Cénica do Cantor Popular”, que serão analisados ao longo deste trabalho.

Simultaneamente, tive contacto com a obra do professor Luiz Tatit (2002), titular do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), que desenvolveu uma metodologia de análise da canção baseada na Semiótica Tensiva. Esta abordagem, que será explorada no Capítulo III, procura compreender os mecanismos de significação da canção e o seu impacto sobre o ouvinte. Ao deparar-me com

esta teoria, percebi que muitos dos sentimentos e percepções vivenciados ao longo da minha prática artística já haviam sido teorizados. Encontrei, na sua obra, uma base conceptual sólida para o desenvolvimento de práticas centradas na canção – matéria-prima essencial para intérpretes de música popular.

A articulação entre as propostas de Valéria L. Braga e Luiz Tatit revelou-se promissora para o desenvolvimento de uma abordagem prática capaz de responder às reais necessidades de cantores e cantoras. A minha formação em artes cénicas proporcionou-me acesso a alguns métodos de treino para a cena, mas constatei que estes não correspondiam integralmente às minhas necessidades enquanto cantora. Ao representar uma personagem, sentia-me preparada; contudo, ao cantar – mesmo sob a persona artística que fui construindo ao longo dos anos – sentia-me mais vulnerável, como se a voz cantada revelasse emoções profundas e pessoais, com as quais não sabia lidar.

Foi então que comecei a centrar-me na interpretação da canção como um todo. Para além da letra, comecei a explorar outras dimensões interpretativas: variações rítmicas, alterações melódicas, nuances vocais – todos estes elementos afetam não apenas a receção do público, mas também a minha própria experiência performativa. Este processo não foi linear; trata-se de um percurso empírico, intuitivo, construído ao longo de anos de prática.

Em 2024, após a experiência da maternidade vivida durante uma pandemia global e uma mudança de país, surgiu a oportunidade de retomar os estudos através de um mestrado em Artes Cénicas (ESMAE-EPP). Este retorno reativou questões que sempre estiveram presentes, ainda que de forma latente: **Como integrar os conhecimentos do teatro na prática vocal?**

**Como aprimorar a expressividade em palco e tornar-me uma artista mais confiante? Como expressar corporalmente as emoções que emergem da canção? Será possível construir uma metodologia específica para a formação cénica de cantores de música popular?**

É por estas perguntas que se orienta o objetivo desta investigação: explorar possíveis respostas através da articulação entre os estudos de Valéria L. Braga e Luiz Tatit. Propus-me a desenvolver práticas experimentais no contexto de encontros abertos ao público, que denominei *Laboratórios de Atuação Cénica para Cantores de Música Popular*. Através deles, pretendi aplicar os fundamentos da Semiótica da Canção e dos Aspectos Indicadores da Atuação Corporal e Cénica do Cantor Popular, com vista a propor uma abordagem prática adaptada às necessidades expressivas destes intérpretes.

A presente dissertação está estruturada da seguinte forma:

- **Capítulo I** – Discutimos o ofício de cantar e a sua ligação com as artes cénicas, apresentando os conceitos de música popular e suas intersecções, com enfoque no contexto brasileiro.
- **Capítulo II** – Exploramos a relação entre voz e corporeidade na formação do cantor popular e as suas intersecções com diversos teóricos e práticos das artes performativas, filosofia e linguística, em busca de uma fundamentação teórica para esta investigação.
- **Capítulo III** – Abordamos os fundamentos da Semiótica da Canção, segundo Luiz Tatit, e os Aspectos Indicadores da Atuação Corporal e Cénica de cantores populares segundo Valéria L. Braga, descrevendo a intersecção entre ambas as abordagens e a sua relevância para o desenvolvimento desta proposta.

- **Capítulo IV** – Apresentamos o percurso investigativo, a estrutura dos Laboratórios, os planos de aula e as impressões obtidas durante o processo.
- **Considerações Finais** – Refletimos sobre a experiência, os caminhos trilhados e as conclusões – ou não-conclusões – alcançadas.

## Capítulo I – Uma Forma (ou Várias) de Cantar

A motivação para refletir sobre a formação cénica de cantores de música popular surgiu, inicialmente, como uma inquietação pessoal. Por que abordar esta temática num mestrado em Artes Cénicas e não num programa em Música? Esta foi, inclusive, uma das questões levantadas durante a apresentação do meu projeto de pesquisa. Embora já tivesse ponderado sobre os motivos que justificavam esta escolha, ouvir a indagação por parte de um dos docentes presentes no momento da apresentação foi determinante para consolidar os fundamentos da minha investigação.

Como já referido, a música e o teatro ocupam um espaço central em minha formação pessoal e profissional. No entanto, o facto de ser uma temática significativa para minha trajetória não a torna, por si só, relevante do ponto de vista académico. Justifica-se, portanto, a necessidade de contextualizar este estudo a partir de um panorama mais amplo.

### 1.1. Do Canto Popular

Para melhor delimitar os contornos desta investigação, importa, antes de tudo, definir o que se entende por cantor/a de música popular. Trata-se de um conceito variável, influenciado por fatores culturais, regionais e históricos, assim como pela própria compreensão do que se considera “música popular”<sup>2</sup>.

No Brasil, é comum estabelecer uma distinção conceptual e prática entre música erudita e música popular, categorizando os intérpretes como cantores líricos ou cantores populares. Ainda que este estudo não se debruce profundamente sobre tais distinções, adoto a definição proposta por Adriana Piccolo (2006), que descreve o canto erudito ocidental como aquele fortemente associado à tradição europeia da ópera desde o século XVII. No contexto brasileiro, essa prática é frequentemente designada como “canto lírico”, terminologia amplamente utilizada por docentes, estudantes e profissionais da área, bem como na produção académica (Piccolo, 2006, p. 2).

Ciente das múltiplas interpretações possíveis para os termos “clássico”, “erudito”, “popular” ou “tradicional”, e considerando o foco desta pesquisa, utilizo como referência a definição

---

<sup>2</sup> Tema abordado mais adiante

apresentada por Alexei Alves de Queiroz (2009), professor de Canto Popular da Universidade de Brasília (UnB). Segundo o autor:

O Canto Popular é a modalidade de canto associada diretamente à Música Popular. Abrange uma multiplicidade de estilos vocais presentes na indústria cultural. Trata-se de um género musical geralmente ligado a conteúdos verbais, sendo também um importante veículo midiático para conteúdos simbólicos (Queiroz, 2009, p.15).

Queiroz opta por utilizar letras iniciais maiúsculas para designar o termo “Canto Popular”, dado seu carácter específico dentro da diversidade musical. Por conseguinte, esta terminologia será adotada ao longo deste trabalho, assim como a expressão “cantores populares” para designar os profissionais desta área.

Antes de avançar na discussão sobre a performance vocal e cénica, é necessário compreender o percurso histórico do termo “música popular brasileira” e o significado atribuído a esta expressão na contemporaneidade.

## **1.2 Da Música Popular**

A música designada como popular no Brasil já foi composta por diversos tipos de manifestações musicais. Segundo Sandroni (2004), no início do século XX, este termo poderia referir-se ao que atualmente chamamos de música folclórica. Contudo, na década de 1940, Oneyda Alvarenga propôs uma definição que permaneceu desde a segunda metade daquele século, distinguindo a música “folclórica” da “popular” da seguinte forma: “uma, rural, anónima e não mediada; outra, urbana, autoral e mediada (ou mediática, como se diz atualmente)” (Sandroni, 2004, p. 3). O facto é que, mesmo com uma definição mais explícita do que viria a ser a música dita “popular brasileira”, outros autores e investigadores importantes procuraram delimitar de forma mais precisa o que realmente compreendia esta classificação. Nomes de relevo, como José Ramos Tinhorão, José Eduardo (Zuza) Homem de Mello e a própria Oneyda Alvarenga, publicaram obras dedicadas a definir o que abrangia esta nomenclatura, ainda bastante recente, que, por sua vez, passou a incluir uma vasta variedade de géneros musicais.

É um facto que, a partir de 1960, o termo “música popular brasileira” passou efetivamente a designar as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos (Sandroni, 2004, p. 3). No entanto, embora se considere uma categoria ampla, incluindo desde os sambas de Nelson

Cavaquinho até à bossa nova de Tom Jobim, esta classificação excluía as músicas “eletrificadas” pela guitarra elétrica, típicas do género, do norte global, conhecido como rock’n’ roll. Sandroni sustenta que o grande arcabouço da MPB<sup>3</sup> também funcionava como uma espécie de “defesa” da cultura nacional brasileira. Assim, o que antes se designava por música popular passou a simbolizar uma luta ideológica que excluía géneros e subgéneros considerados influenciados ou “contaminados” por música estrangeira.

Sandroni relata que, após a reabertura política decorrente do fim da ditadura militar no país, a sigla MPB passou a ser utilizada como um selo de carácter mercadológico: “Assim, nas lojas de discos, agora em formato de CDs, era possível encontrar uma prateleira ‘MPB’, ao lado de outras como ‘brega’, ‘pagode’, ‘sertanejo’ ou ‘axé’” (Sandroni, 2004, p. 5).

É importante salientar que esta definição surge num contexto de múltiplos eventos sociais e históricos que marcaram profundamente a formação da identidade nacional brasileira, embora não seja o tema central desta investigação. Contudo, podemos afirmar que esta nomenclatura adquiriu um significado bastante singular. A denominada música popular brasileira não constitui apenas um género musical, mas sim uma categoria de produção musical urbana realizada no Brasil a partir do século XX, que pode englobar diversos géneros musicais, tais como samba, baião, rock, pop, maracatu, jazz, frevo, sertanejo, vanerão, salsa, entre outros. Além disso, não implica necessariamente uma música simples ou pouco “erudita”. Possui uma forte influência da música folclórica anteriormente referida, embora não se limite a uma cristalização conceptual. Transita por variados ambientes urbanos e rurais e acabou por adquirir um estatuto mercadológico, sendo atualmente consumida e reconhecida internacionalmente. Certamente toda essa complexidade se relaciona com o meu desejo de explorar o rico campo do cancioneiro popular brasileiro, que mesmo sendo amplo é para mim carregado de significação e está intimamente enraizado no meu imaginário artístico e cultural. A pluralidade da música popular brasileira, em especial, da canção<sup>4</sup> brasileira nos possibilita um material extremamente rico e variado e que servirá como base de trabalho para esta pesquisa.

### **1.3. Da Performance**

---

<sup>3</sup> Sigla para Música Popular Brasileira

<sup>4</sup> Definiremos posteriormente a diferença entre música e canção.

Ao longo dos meus anos de prática profissional, tanto enquanto cantora, estudante de canto, quanto enquanto professora, percebo que, por mais sólida que seja a formação técnica, ela ainda se revela insuficiente sem uma compreensão global que considere todos os aspectos envolvidos na performance em palco de um cantor ou cantora. Mas, afinal, qual é a relação entre performance e canto?

Partamos de um pressuposto fundamental: um(a) cantor(a) popular – ou erudito – tem como uma das suas atribuições apresentar-se ao público durante a interpretação de uma peça. É uma prática comum que estes profissionais atuem em casas de espetáculos, realizando concertos. Embora não se possa afirmar que todos o façam de forma sistemática, empiricamente podemos assumir que essa é uma prática predominante na maioria dos casos. Quando subimos a um palco para nos apresentarmos, não apenas a nossa voz constitui o elemento central do ato de cantar. Nesse momento, disponibilizamos uma série de recursos vocais, corporais e, por vezes, cênicos, mesmo que de forma não proposital.

A pesquisadora e professora brasileira Valéria L. Braga afirma, na sua dissertação de mestrado intitulada *Princípios para a formação corporal e cênica do cantor popular*, que a

(...) relação do corpo com o canto, a comunicação cênica, o público e a presença do texto na canção aproximam o músico-cantor, muito mais do que qualquer músico instrumentista, da figura do ator. Assim como os atores, o cantor popular faz uso de técnicas de comunicação ao atuar perante a plateia (Braga, 2019, p. 14).

Dessa forma, podemos inferir que as práticas realizadas por cantores e cantoras populares também configuram ações cênicas que exigem destes profissionais habilidades específicas. Apesar de considerarmos que a performance cênica destes profissionais constitui, certamente, um tipo distinto de performance em relação àquela esperada de atores ou atrizes, ela apresenta demandas e fatores bastante singulares.

Contudo, ao abordarmos o conceito de *performance*, é fundamental especificar o seu significado, uma vez que o termo, de origem inglesa, pode designar diferentes tipos de atividade. A tradução literal de *performance* é “desempenho”, palavra amplamente utilizada no meio musical. No entanto, no âmbito das Artes Cênicas e das Artes Visuais, o termo adquire o estatuto de modalidade artística. Nos anos 1960, surgiu o que hoje conhecemos como *performance art*, que, segundo Pavis, pode ser traduzido como “teatro das artes visuais”, integrando elementos de várias linguagens, incluindo dança, música, poesia e vídeo (Pavis, 1996, p. 284). Essa fusão de linguagens rompe com o espaço cênico tradicional e com as

formalidades da representação em espetáculos, introduzindo uma nova forma de expressão artística em que o *performer*, aquele que está “em cena”, não precisa, necessariamente, de ser um ator ou atriz, mas sim alguém capaz de *performar* (do inglês *to perform*) algo, geralmente em oposição à interpretação e à representação mimética de um papel pelo ator (Pavis, 1996, p. 284).

Neste contexto, destaca-se o contributo de RoseLee Goldberg, historiadora de arte, curadora e crítica de renome internacional, cujo trabalho é fundamental para a compreensão da performance enquanto forma artística. No seu livro *A arte da performance: Do futurismo ao presente* (2007), Goldberg oferece uma perspectiva abrangente sobre a evolução da *performance art*, salientando o seu carácter efémero, interdisciplinar e centrado na ação ao vivo. Para a autora, a performance é uma prática artística que utiliza o corpo como meio expressivo e se situa na intersecção entre as artes visuais, o teatro, a dança e a música. Longe de ser um estilo específico, constitui uma estratégia artística que permite explorar temas sociais, políticos e identitários, muitas vezes em diálogo direto com o público e com o espaço. Goldberg destaca ainda que a performance desafia os limites tradicionais da arte ao privilegiar a presença real do artista, o acontecimento único e o risco como elementos centrais da criação.

Percebe-se, assim, que este conceito pode, até certo ponto, abarcar algumas das atribuições do que cantoras e cantores populares em palco. No entanto, apesar de algumas semelhanças, como por exemplo, o uso de misturas de linguagens como a dança, a música ou as artes visuais (no caso de uso de vídeos, por exemplo) o desempenho destes artistas difere da *performance art* em diversos aspetos. Por isso, procuramos uma definição capaz de unificar a ideia de desempenho com a habilidade de expressão necessária às cantoras e cantores. Nesse sentido, adotaremos como referência o conceito de Zumthor, que afirma que a “performance é a ação complexa pela qual a mensagem poética é, aqui e agora, transmitida e percebida” (Zumthor, 1997, p. 33). Para o autor, a performance não se limita à execução de um texto ou obra artística; ela constitui um evento expressivo que envolve diversos elementos e relações, nos quais o locutor, o destinatário e as circunstâncias se encontram concretamente confrontados. Aqui, podemos definir o “locutor” como a personagem que nos interessa nesta investigação: o(a) intérprete. “O intérprete é o indivíduo cuja voz e gesto se percebem na performance, pelo ouvido e pela vista” (Zumthor, 1997, p. 225).

O termo “intérprete” parece-nos bastante adequado para designar cantoras e cantores populares, uma vez que estes atuam como mediadores entre o compositor ou autor (quando presente) e o público, adaptando e transmitindo as canções às circunstâncias da performance e às expectativas da audiência. Essa mediação, no contexto dos cantores populares, manifesta-se na escolha do repertório, na modulação da voz, na expressividade do gesto e na capacidade de improvisar.

Todas essas habilidades são geralmente consideradas inatas por estes intérpretes, como afirma Queiroz no cenário musical brasileiro. O investigador e professor procurou identificar os fatores que representam desafios na formação académica destes profissionais no Brasil, nas últimas décadas, chegando a três pontos que considero fundamentais para este trabalho, a saber:

“1) A coexistência de incontáveis subgêneros e estilos contrastantes dentro do Canto Popular, o que dificulta uma unificação do próprio conceito; 2) A escassa tradição pedagógica nesta modalidade, associada ao autodidatismo e à ausência de sistematizações consolidadas de ensino; 3) A persistência, ao longo da história, do conceito de dom.” (Queiroz, 2009, p. 15)

A professora Adriana Noronha Piccolo em sua tese de doutoramento, intitulada *O canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa* argumenta que vale “lembrar que ainda persiste uma crença muito disseminada de que o canto popular, tal como a música popular de um modo geral, não deve ser ensinado já que o “verdadeiro” artista deve ter o “dom natural”.” (Piccolo, 2006, p.4)

Como se pode observar, é comum haver uma noção de que cantores e cantoras são dotados de um “dom” (ao menos quando estamos a falar de cantores populares brasileiros) e, por isso, não necessitam necessariamente de uma formação específica para exercerem a sua atividade. Este entendimento, aliado ao facto de o ensino de música popular na academia brasileira ser relativamente recente, implica uma limitada acessibilidade destes profissionais a cursos formais nesta área.

#### **1.4. Do Ensino de Canto Popular no Brasil**

O ensino de canto popular nas universidades públicas brasileiras constitui uma área relativamente recente, quer nos cursos de Bacharelato, quer nos de Licenciatura, tendo-se

consolidado sobretudo nas duas últimas décadas. A Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) é frequentemente referida como pioneira nesta área, com a criação, em 1989, do primeiro curso de música popular. No entanto, o curso de Bacharelato em Canto Popular só viria a ser instituído como uma habilitação específica dentro do curso de Música Popular em 2002, conforme assinala Braga (2019).

A introdução dos cursos de música popular no ensino superior brasileiro está associada a uma crescente procura por uma formação mais alinhada com a realidade cultural do país, impulsionada, entre outros fatores, pelo interesse acadêmico crescente em torno da canção, conforme demonstra Ana Paula L. de Albuquerque (2017) na sua dissertação de mestrado. A autora analisa o currículo de canto popular a partir da inserção do ensino da música popular nas universidades públicas do Brasil, apresentando um levantamento sistemático que contempla a concepção didático-pedagógica, o histórico de implementação, os projetos curriculares, as metodologias e os conteúdos propostos.

De acordo com Albuquerque, diversos fatores contribuíram para a integração do canto popular nos currículos acadêmicos, nomeadamente a expansão das investigações em torno da canção em diferentes áreas do saber, fomentadas, entre outras, pela formulação da Teoria Semiótica da Canção, de Luiz Tatit (1994). Outro marco relevante foi a realização dos encontros "Palavra Cantada", ocorridos em 2000, 2001 e 2006, cujo propósito era promover uma reflexão estético-cultural sobre a canção, reunindo especialistas de áreas como música, filosofia e estudos literários.

Acresce ainda a crescente demanda social pela formalização do ensino do canto popular, como evidencia Queiroz (2009), cuja dissertação de mestrado analisa os procedimentos pedagógicos no ensino de canto popular na Unicamp e examina curricularmente este e outros cursos emergentes. Atualmente, Queiroz é docente do curso de Licenciatura em Música na Universidade de Brasília (UnB), nos regimes presencial e a distância, com o intuito de formar professores na área do canto popular. Segundo o autor, o papel da canção no imaginário cultural brasileiro foi determinante para a consolidação de cursos superiores nesta área, que se desenvolveram a partir da institucionalização dos bacharelados em música popular.

Na sua tese de doutoramento, Clara Sandroni (2017) investigou igualmente a evolução do ensino de canto popular no Brasil, através de pesquisas etnográficas realizadas em dez universidades públicas e com professores independentes, utilizando entrevistas e observações de campo. A autora destaca, entre outras constatações, o perfil artístico-

performativo predominante entre os docentes entrevistados, bem como a centralidade do repertório da música popular urbana brasileira enquanto material didático nos currículos analisados.

Atualmente, o ensino de canto popular é oferecido em onze universidades públicas brasileiras: Unicamp, Unespar, UFBA, UFMG, UnB, UFPB, UFSJ, IFPE (campus Belo Jardim), UFC, UFSCar e UNILA<sup>5</sup>. A formação assume diversas configurações: (a) como habilitação específica no Bacharelato em Música – Voz; (b) como “instrumento” dentro da habilitação em execução nos cursos de Música Popular; (c) como “disciplina” integrada em cursos de Licenciatura (Braga, 2019, p. 28).

Apenas na Unicamp o canto popular constitui uma habilitação específica dentro do curso de Bacharelato. Noutras instituições, a criação de disciplinas específicas foi a solução adotada para incluir esta área sem recorrer à formalização de uma habilitação própria. Existem ainda universidades com cursos de música popular que não incluem unidades curriculares dedicadas exclusivamente ao canto popular.

O ensino é oferecido em formatos diferenciados, tanto para a formação de intérpretes quanto de professores. Os conteúdos variam, mas muitos giram em torno da canção urbana brasileira, anteriormente referida. Verifica-se, contudo, uma oscilação na estabilidade dos conteúdos curriculares, embora a maioria dos cursos aborde temas como teoria musical, técnica vocal, performance e história da canção, conforme apontam Albuquerque (2017), Sandroni (2017) e Braga (2019).

Outra referência fundamental na investigação do ensino de canto popular no Brasil é Adriana Noronha Piccolo, autora de obras centrais para a área, como a monografia *O Canto Popular Brasileiro – a caminho da escola* (2003) e a dissertação *O canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa* (2006). A investigação de 2003 centrou-se na formação do cantor e professor de canto popular, explorando métodos de ensino através de entrevistas. Na dissertação de 2006, Piccolo analisou os processos de transmissão e aprendizagem, comparando o canto lírico e o canto popular, além de traçar a história da técnica vocal no Brasil. Observou que muitos professores ainda recorrem a adaptações de técnicas do canto lírico para o ensino do canto popular. Identificou também a ausência de uma sistematização

---

<sup>5</sup> Siglas referentes as seguintes instituições de ensino superior no Brasil: Universidade de Campinas (Unicamp); Universidade Estadual do Paraná (Unespar); Universidade Federal da Bahia (UFBA); Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Universidade de Brasília (UnB); Universidade Federal da Paraíba (UFPA); Universidade Federal de São João del Rei(UFSJ); Instituto Federal de Pernambuco (IFPE).

curricular comum entre os cursos existentes. A autora defende a necessidade de consolidar o ensino e a investigação nesta área, sublinhando a urgência de criação de mais cursos superiores com habilitação específica em canto popular.

Os elementos aqui apresentados evidenciam que o ensino de canto popular no contexto acadêmico brasileiro encontra-se em fase de desenvolvimento e procura a sua legitimação como campo de estudo. Embora inicialmente se tenha verificado a predominância da adaptação de técnicas do canto lírico face à ausência de metodologias próprias (Piccolo, 2006; Sandroni, 2017), observa-se que os docentes universitários vêm desenvolvendo abordagens próprias, que articulam técnica vocal, história e performance (Queiroz, 2009; Albuquerque, 2017). Há uma consciência crescente quanto à necessidade de uma pedagogia específica para o canto popular (Sandroni, 2017).

Entre os estudos analisados, destacam-se dois em particular, por estarem estreitamente relacionados com a presente investigação. O primeiro é o de Regina Machado, professora titular do curso de Canto Popular na Unicamp. A sua tese de doutoramento centra-se na análise da voz na canção popular brasileira, recorrendo à semiótica da canção para estruturar análises e elaborar uma terminologia que permita descrever o comportamento vocal, com especial enfoque na "Qualidade Emotiva das vozes" (2012, p. ix). O objetivo é tornar visível a intencionalidade expressiva subjacente ao gesto interpretativo, revelando uma inteligência emocional que orienta a atuação dos intérpretes. Machado considera, por exemplo, que intérpretes como Gal Costa, Maria Bethânia e Elis Regina incorporam a performance como elemento estruturante da interpretação, afirmando mesmo que, a partir destas cantoras, "a voz tornou-se também um corpo em cena" (2012, p. 30). Em outro trecho, defende 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)

O trabalho de Machado permitiu-me compreender de forma mais clara a articulação entre a produção vocal e a performance, revelando uma isometria entre estas dimensões<sup>6</sup> expressivas. Ainda assim, o foco da autora reside sobretudo na intencionalidade vocal e no seu impacto sobre a performance.

A segunda investigação que mais influenciou esta dissertação é a de Valéria Braga, cuja pesquisa constitui a base teórica da hipótese aqui desenvolvida. O seu estudo procura compreender a importância do trabalho cénico-corporal na formação do cantor popular e identificar princípios que orientem estratégias pedagógicas que reforcem a dimensão performativa. Partindo da investigação de Albuquerque (2017), Braga realiza um mapeamento detalhado das disciplinas com ênfase no trabalho cénico-corporal oferecidas pelas instituições brasileiras com cursos de canto e música popular. O levantamento, realizado entre finais de 2018 e início de 2019, revelou as universidades que incluem esta componente nos seus currículos.

A pesquisa nasce da constatação de uma lacuna na formação académica no que respeita à preparação cénico-corporal do intérprete. Embora diversos estudos sublinhem a necessidade de considerar o corpo na atuação artística, poucos cursos incluem unidades curriculares dedicadas a este aspecto. Através de entrevistas com docentes e análise das ementas disponíveis no portal do Ministério da Educação do Brasil, Braga conclui que apenas algumas universidades incluem disciplinas obrigatórias nesta área (Unicamp e IFPE), sendo que outras as oferecem de forma opcional (UFMG, Unespar, UFPB, UFC).

A autora propõe, com sua investigação, bases teóricas e metodológicas que permitam desenvolver estratégias pedagógicas para potenciar a expressividade corporal e cénica na performance musical, contribuindo para uma formação integral do cantor popular. No capítulo seguinte, discutirei diversos aspectos da sua pesquisa, evidenciando de que forma utilizei os "Aspectos Indicadores da Atuação Corporal e Cénica do cantor popular" como matéria-prima para o trabalho que se segue.

## **1.5. Por Que Estudar A Atuação Corporal E Cénica De Cantores Populares Brasileiros?**

---

<sup>6</sup> O termo "dimensão" é aqui entendido segundo os pressupostos da semiótica da canção, implicando campos distintos, mas interligados de expressão artística.

Diante do panorama delineado, é possível afirmar que o ensino de canto popular nas universidades públicas brasileiras encontra-se em pleno processo de consolidação e legitimação, embora ainda enfrente desafios estruturais e metodológicos. A presença crescente da canção popular no meio acadêmico, associada ao reconhecimento da sua importância cultural, artística e identitária, tem impulsionado investigações que procuram compreender e aprimorar as práticas pedagógicas voltadas à formação do cantor e do professor de canto popular. Contudo, permanece evidente a carência de abordagens que integrem, de forma prática, os aspectos vocais, expressivos e cênico-corporais na formação destes profissionais.

Assim, este estudo surge como uma resposta a essa lacuna, propondo-se a contribuir com a reflexão crítica e o desenvolvimento de estratégias pedagógicas específicas que considerem as particularidades do canto popular no contexto acadêmico. Através da análise de experiências institucionais, referenciais teóricos consolidados e práticas docentes, busca-se colaborar para a construção de uma pedagogia própria para o canto popular brasileiro, que valorize sua expressividade, sua complexidade performativa e seu enraizamento na cultura brasileira. Esta investigação, portanto, não apenas reafirma a relevância da canção popular no âmbito universitário, mas também propõe caminhos para a sua qualificação e ampliação enquanto campo de saber e de prática artística.

## Capítulo II – Voz e(m) Corporeidade

A voz, para além da sua dimensão fisiológica ou técnica, manifesta-se como expressão do corpo e da subjetividade em cena. Neste capítulo propomo-nos a buscar compreender a relação entre vocalidade e corporeidade na performance de cantores populares, explorando como distintas abordagens teóricas e práticas conceptualizam e articulam esta interdependência. O presente capítulo visa apresentar os fundamentos teóricos que sustentam esta investigação, influenciando diretamente a minha trajetória enquanto artista e docente.

Ao invés de centrar-se exclusivamente em técnicas vocais ou análises acústicas da voz, esta investigação adota uma perspectiva transdisciplinar, dialogando com os campos da performance, filosofia, pedagogia vocal, semiótica e estudos do corpo. Esta opção decorre da complexidade do objeto de estudo — a voz e sua relação com a corporeidade na prática do cantor popular — e que, por ser um tema que envolve diversas áreas de conhecimento relacionadas não pode ser reduzida a uma única dimensão, seja ela técnica, estética ou simbólica.

Não se pretende aqui oferecer uma revisão exaustiva sobre os estudos da voz, mas sim apresentar e discutir autores cujas reflexões ampliam a compreensão da voz como presença corporal e poética. As referências selecionadas — como Paul Zumthor, Roland Barthes, Adriana Cavarero, Brandon LaBelle, Kristin Linklater, Roy Hart, Francesca Della Monica e Silvia Davini — foram escolhidas por contribuírem significativamente para pensar a voz em sua potência performativa e sua indissociabilidade do corpo.

Este capítulo reflete, para além do interesse académico, a minha experiência prática como cantora e professora, atravessada por processos de formação que valorizam a integração entre corpo, voz e cena. Ao analisar autores que entendem a voz como expressão do ser e como gesto, aprofundo uma concepção de performance que reconhece intérpretes não como meros executores técnicos, mas como sujeitos expressivos em constante atualização em sua relação com o seu ofício e com o público.

### 2.1. A voz em “grão”, poesia e política

A partir da noção de “voz poética” de Paul Zumthor (1993, p. 139) torna-se evidente que a vocalidade é mais do que um mero instrumento sonoro: ela é manifestação sensível, histórica

e subjetiva, enraizada no corpo e ativada na cena. Zumthor afirma que a voz é “vontade de existência”, situando a vocalidade como inscrição do tempo e do lugar no corpo falante. Ao afirmar que “é pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanação do nosso ser”, Zumthor inscreve a vocalidade em uma dimensão existencial e performativa. (1997, p. 157) Esta visão estabelece um ponto de convergência fundamental para esta pesquisa: a voz como um fenômeno que só se realiza plenamente na cena, mediado pelo corpo e pela intenção performativa.

A visão de Zumthor aproxima-se do conceito de Roland Barthes acerca do “grão da voz”, onde se defende que a dimensão sensorial da vocalidade — aquilo que escapa ao signo linguístico — é o que nos liga diretamente ao corpo do outro. Para Barthes, o “grão” é a textura única da voz, aquilo que nos afeta de maneira íntima e corporal, muito além da semântica (1972, p. 184). Ambos os autores, embora partam de campos distintos — a poesia oral em Zumthor e a teoria literária em Barthes —, convergem ao situar a voz como presença encarnada e como gesto que revela a subjetividade no ato performativo. O grão da voz, como propõe Barthes, lembra-nos que toda emissão vocal é também um ato de manifestação corporal.

Neste sentido, a proposta de Adriana Cavarero (2011) introduz uma dimensão política à discussão, ao afirmar que a voz não é apenas uma emissão sonora, mas a revelação do sujeito na sua unicidade. Para ela, a voz “pertence ao vivente” e torna-se irredutivelmente distinta da escrita, pois carrega a marca de um corpo singular (2011, p. 207). Enquanto Zumthor valoriza a memória cultural inscrita na vocalidade e Barthes privilegia o afeto sensorial, Cavarero acentua o carácter inalienável da voz como expressão do ser, fazendo da performance vocal um ato de autorrevelação e de presença política. Cavarero argumenta que a voz, como emanação da garganta e do corpo, vincula irremediavelmente palavra e corpo. A liberdade com que combinamos palavras escritas não é capaz de exprimir as individualidades presentes em nosso meio. O discurso quando escrito torna-se universal, mas perde unicidade. Já a voz, sim, é sempre diversa de todas as outras vozes (2011, p. 18).

Ao reconhecer que a sua “voz pertence ao vivente, comunica a presença de um existente em carne e osso, assinala uma garganta, um corpo particular.” (2011, p. 207), Cavarero nos lembra que o cantor não “usa” a sua voz como um instrumento exterior, mas é a sua própria voz em ato. Estes três autores, embora com ênfases distintas, estabelecem um consenso: a voz não é exterior ao sujeito; ela é o próprio sujeito — um corpo que se dá a ouvir.

## 2.2. Boca, voz e corpo

Essa concepção de voz como prolongamento expressivo do corpo encontra ressonância na proposta de Brandon LaBelle. O autor, em *Lexicon of the Mouth* (2014), propõe uma visão radicalmente integrada da voz e do corpo. Para ele, a voz nunca se separa verdadeiramente do corpo que a emite — mesmo quando parece se emancipar dele. Ela é, segundo ele, “*a bodily missile which has detached itself from its source, emancipated itself, yet remains corporeal*”, ou, em livre tradução, “um míssil corporal que se despreendeu de sua fonte, emancipou-se, mas permanece corpóreo”. (2014, p. 1) LaBelle valoriza os gestos bucais, os ritmos e as coreografias da boca como formas expressivas tão relevantes quanto o conteúdo da fala. A produção vocal, nessa abordagem, ultrapassa o campo da linguagem verbal e se estende ao plano da performance sensorial. Ele explora a perspectiva de que a boca será essa ligação física entre interior e exterior corpóreo.

Essa perspectiva alinha-se com a de Roy Hart, cuja prática vocal, desenvolvida a partir dos ensinamentos de Alfred Wolfsohn, também defende uma integração radical entre corpo, voz e identidade. Hart, segundo Chiochetta, via a voz como “ponte vital entre a cabeça e o corpo, entre a consciência e a inconsciência”, o que indica que a exploração vocal é, simultaneamente, um percurso de autoconhecimento. Hart adaptou as pesquisas do seu mentor para o campo das artes performativas, propondo uma abordagem inovadora da voz, enraizada na união entre corpo e mente.

Ambas as abordagens — LaBelle e Hart — enfatizam que a voz não é apenas técnica, mas processo. Para LaBelle, esse processo inclui a escuta do espaço e a inscrição sonora do corpo em movimento. Para Hart, trata-se de explorar os limites expressivos da voz como extensão da totalidade do ser. Em comum, veem a vocalidade como lugar de atravessamento emocional e físico, onde o sujeito se projeta e se transforma em cena.

A esta linha de pensamento soma-se a proposta pedagógica de Kristin Linklater, criadora do método conhecido como *A Liberdade da Voz Natural* [tradução nossa]. Seu enfoque pedagógico voltado para a preparação de atores e amplamente difundido no campo do teatro, propõe que o desenvolvimento vocal não deve ser dissociado da consciência corporal, pois a voz está diretamente ligada ao modo como habitamos e sentimos nosso corpo. Tal como Hart, recusa a separação entre técnica vocal e consciência corporal. Para Linklater, a chamada “voz natural” só pode emergir quando o corpo se liberta das tensões físicas e emocionais que

bloqueiam a expressividade (Guzmán, 2013). O seu método propõe uma escuta interna refinada, permitindo que a voz seja manifestação autêntica e integrada do ser. O intérprete, segundo a sua visão, não busca apenas projeção ou afinação, mas presença, escuta e disponibilidade cénica através da própria voz.

Assim como LaBelle valoriza os gestos bucais como forma expressiva tão relevantes quanto o conteúdo da fala, e Hart propõe a fusão entre corpo e voz, Linklater insiste na necessidade de reintegrar corpo, emoção e pensamento através da prática vocal. Nas práticas contemporâneas de performance vocal, essas visões convergem na valorização de uma vocalidade encarnada, sensível e em constante transformação. A voz deixa de ser apenas um resultado técnico para se tornar um processo expressivo, vivenciado no corpo, escutado no espaço e reconhecido como identidade em ato.

### **2.3. Voz e(m) corporeidade – voz em movimento**

Esta perspectiva é aprofundada nas abordagens de Francesca Della Monica e Ernani Maletta, que propõem a voz como gesto e acontecimento cénico. Della Monica afirma ser necessário “resgatar a identidade vocal do intérprete”, reconhecendo que a voz é resultado de pulsões corporais, estados emocionais e gestos internos. A sua abordagem desloca o foco da técnica para a expressividade, concebendo a vocalidade como ação performativa no espaço. Ernani Maletta, ao estudar e divulgar o trabalho de Della Monica no Brasil, reforça esta visão ao sublinhar a importância de uma prática vocal que se dá como acontecimento integral — corpo, espaço, som e presença. A artista e pedagoga vocal italiana propõe uma abordagem vocal que enfatiza a dimensão performativa, corporal e espacial da voz. Em contraste com técnicas tradicionais que priorizam o controle técnico e a projeção da voz, a sua proposta inscreve-se em uma linha de pesquisa que busca restaurar a “**dimensão dionisíaca da voz**” (Maletta, 2017) — ou seja, a sua potência expressiva, intuitiva e conectada com o inconsciente corporal.

Neste contexto, a proposta de Silvia Adriana Davini contribui para consolidar esta visão da voz como extensão espacial do sujeito. Davini sugere que a voz é uma forma de projeção do corpo no espaço e de inscrição do sujeito na cena. Em seu artigo *Voz e palavra, música e ato* (2008), Davini parte da visão científica do pesquisador Johan Sundberg, que define a voz como resultado da ação do aparelho fonador, e compara o aparelho fonador a um instrumento.

Contudo, ela vai além da explicação mecânica para problematizar a ideia da **voz como instrumento**.

Segundo Davini, ainda que a ciência vocal descreva a produção sonora como resultado de processos físicos — como a vibração das pregas vocais e a ressonância nos tratos articulatórios —, esse modelo é insuficiente para compreender o impacto afetivo, subjetivo e comunicativo da voz humana. Enquanto Sundberg afirma mais adiante no mesmo livro que a voz é afetada pelas emoções de quem a produz, Silvia ressalta que emoções só podem afetar o instrumentista (indivíduo) e não um instrumento (2008, p. 309). Quando nos referimos à voz como instrumento estamos separando-a de quem somos, como um acessório. Davini afirma que um “instrumento é uma ferramenta, uma prótese que utilizamos para um determinado fim; [e que] portanto não é e nem pode ser humano.” (2008, p.312) Ela argumenta que, ao contrário de um instrumento musical externo, a voz **habita o corpo**, é atravessada pelas emoções e reflete diretamente a experiência do sujeito.

Enquanto Della Monica foca a voz como gesto corporal que ocupa o espaço, Davini entende esse gesto como modo de presença espacial do sujeito: a voz torna-se arquitetura da cena, moldando a relação entre intérprete e público. Essa crítica é fundamental para a compreensão da vocalidade performativa. Se um instrumento não pode ser afetado por emoções, a voz, como expressão do corpo vivo, sim. Para Davini, a voz é gesto, presença e acontecimento: “não usamos a voz, ela nos habita”. Nessa perspectiva, o cantor não é um operador técnico da voz, mas um corpo que fala, canta e se expressa a partir de um lugar existencial.

Ao longo deste capítulo, procurou-se evidenciar a complexidade e a riqueza de abordagens que pensam a voz em sua relação intrínseca com o corpo, a presença e a subjetividade do intérprete. A partir de contribuições teóricas e práticas oriundas de diferentes campos do saber — como a filosofia, a pedagogia vocal, a semiótica e os estudos da performance —, foi possível identificar que a vocalidade, na prática do canto popular, não se resume a um fenômeno acústico ou técnico, mas manifesta-se como gesto, inscrição do sujeito no espaço, ato poético e político.

As múltiplas perspectivas apresentadas convergem na valorização de uma prática vocal que transcende a técnica pura e propõe uma escuta aprofundada de si e do outro, ao convocar o corpo como “lugar de cena” (Davini, 2008). Neste sentido, pensar a voz em sua corporeidade é reconhecer o intérprete como sujeito expressivo, cuja vocalidade revela e atualiza o seu estar-no-mundo através do canto. Tal compreensão orienta, portanto, não apenas uma

pedagogia vocal mais sensível e integrada, mas também uma abordagem performativa que acolhe a singularidade de cada voz como potência expressiva. E é com essas perspectivas que seguimos essa investigação, em busca de corpo e voz em plena expressão.

### **Capítulo III – Um Olhar Semiótico sobre a Atuação Corporal e Cênica de Cantores Populares**

Na minha busca por um método que permitisse integrar a preparação corporal do cantor no treino cênico, deparei-me com a Semiótica da Canção. Antes, contudo, considero necessário contextualizar algumas ideias que me acompanhavam até então.

Num determinado momento da minha carreira, preparava um concerto em homenagem à cantora brasileira Elis Regina. Até esse período, dedicava-me exclusivamente à interpretação de repertório de samba. Estudei esse gênero durante anos e vivenciei profundamente a experiência de cantar em rodas de samba — um ambiente com dinâmicas muito particulares. Numa roda de samba, músicos e intérpretes reúnem-se em círculo, geralmente sentados, e não há um repertório previamente combinado. Cada cantor possui um conjunto extenso de canções memorizadas (variando entre cem e quinhentas), e, no momento da apresentação, indica apenas a tonalidade pretendida, muitas vezes iniciando a interpretação sem anunciar previamente a canção escolhida. Os músicos acompanham o intérprete, que pode cantar uma ou mais canções consecutivamente, geralmente três, na mesma tonalidade ou numa tonalidade homônima. Nessa configuração, o intérprete assume o papel de maestro da roda: é ele quem define o andamento, a dinâmica e a estrutura da canção. Os músicos, familiarizados com esse formato, seguem o intérprete com fluidez. Trata-se de um contexto altamente propício à improvisação e bastante distinto do concerto formal em palco.

Se, por um lado, a roda de samba ensina a improvisar e a ampliar o repertório, por outro, caracteriza-se por um ambiente informal, em que o objetivo está mais associado à descontração e ao entretenimento. A performance corporal não é o centro da dinâmica e a capacidade de improvisação rítmica é privilegiada. Apesar de nutrir um grande apreço por este formato — que teve impacto direto na minha formação artística — a permanência neste ambiente levou-me a afastar-me temporariamente da prática de concertos formais. Foi nesse contexto que, em 2018, me propus o desafio de preparar um concerto em tributo a Elis Regina. A ideia era incorporar uma dimensão cênica no repertório, sem pretender criar um espetáculo de teatro musical. A proposta consistia em tratar a canção como texto dramático, intercalando algumas inserções breves — declarações da própria cantora, curiosidades sobre as composições e seus autores.

Durante esse processo, percebi o potencial da canção enquanto matéria-prima da performance cénica. Na ocasião, contei com a colaboração da atriz Rebeca Dourado, que assumiu a encenação e contribuiu para a conceção dramaturgica do concerto. Desde então, esta metodologia de trabalho tem alimentado a minha reflexão sobre o potencial expressivo e simbólico da canção em contexto performativo.

Ao ingressar no mestrado em Artes Cénicas, a intenção inicial era aprofundar essa linha de trabalho, desta vez com foco na obra de Chico Buarque de Holanda — autor por quem tenho grande admiração e cuja produção musical sempre me pareceu carregada de elementos dramaturgicos. No entanto, à medida que a investigação avançava, recordei-me dos exercícios e estratégias desenvolvidas no primeiro concerto e compreendi que aquele percurso poderia ser relevante não apenas para mim, mas também para outros intérpretes. Foi nesse processo que, ao realizar um levantamento bibliográfico, deparei-me com o trabalho de Valéria L. Braga, onde encontrei referências à investigação de Luiz Tatit. A partir desse contacto, compreendi que muitos dos aspectos que me fascinavam na canção encontravam explicação teórica consistente na abordagem desenvolvida por este autor.

Luiz Tatit é músico, professor e investigador brasileiro, professor titular do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). É reconhecido como pioneiro na aplicação da Semiótica Tensiva ao estudo da canção popular. Desenvolveu uma metodologia analítica original — a **Semiótica da Canção** — que se constituiu como o primeiro sistema interpretativo concebido especificamente para este universo artístico. As suas obras iniciais sobre o tema — *Semiótica da Canção: Melodia e Letra* (1994), *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil* (1995) e *Musicando a Semiótica: Ensaios* (1998) — foram marcos no campo da música popular e influenciaram significativamente vários investigadores e artistas referidos nesta investigação (Machado; Wisnik; Silva; Sandroni; Braga).

Foi ao entrar em contacto com esta produção teórica que surgiu a ideia de aplicar os parâmetros analíticos propostos por Tatit às práticas que venho a desenvolver. Tais conceitos passaram a funcionar como guias para a exploração das dimensões corporais e cénicas da performance vocal, tal como descritas por Braga nos “aspectos indicadores da atuação corporal e cénica de cantores populares”

### 3.1. A Semiótica da Canção

A **Semiótica da Canção** propõe-se a analisar os elementos constituintes da canção de forma integrada, considerando a letra e a melodia como dimensões indissociáveis de um discurso artístico singular. O objetivo é compreender de que modo esses componentes se articulam para produzir efeitos de sentido junto do ouvinte. Trata-se, assim, de construir uma metodologia que reconheça a canção como um objeto estético autónomo, dotado de especificidades discursivas.

Para Tatit, a canção não é simplesmente música nem apenas texto, mas sim um **universo expressivo híbrido**, em que letra (campo do conteúdo) e melodia (campo da expressão) se combinam num "núcleo de identidade" (Tatit, 1996, p. 1). Neste contexto, a canção é entendida como uma **musicalização da fala** (Tatit, 1998, p. 90). A diferença entre fala e canção reside, segundo o autor, na **estabilização melódica** — isto é, na fixação de parâmetros como altura, duração, e estrutura frásica — que ocorre quando o cancionista transforma os contornos melódicos da fala quotidiana em discurso musical estável (Silva, 2008, p. 5).

Segundo o linguista

Há música na canção, assim como há música no cinema, no teatro, e nem por isso essas práticas se confundem com 'linguagem musical'. Existem dramaturgos, existem cineastas e existem cancionistas. Estes são especialistas em criar compatibilidades entre sequências linguísticas e sequências melódicas, apoiando-se, a princípio, nas mesmas sequências que conduzem sua fala cotidiana. A competência do cancionista não se confunde com a competência do músico, embora possa haver, em alguns casos, ampla intersecção entre elas. (Tatit, 1998, p.148)

A melodia e a letra, nesse modelo, obedecem a leis próprias de funcionamento, que podem ser analisadas com base em princípios semióticos. Tatit afirma: "A letra da canção, como se sabe, pertence a uma esfera de valores muito particular, altamente comprometida com a melodia" (Tatit, 2007, p. 237). Em contraste com obras instrumentais, a canção contém uma "voz que fala dentro da voz que canta" (Tatit, 1995, p. 16), à qual o autor dá o nome de **entoação**. Esta entoação configura a "dicção do cancionista", uma espécie de gestualidade vocal que expressa a intencionalidade do intérprete, moldada pela palavra e pela linha melódica.

É essa junção entre fala e música que justifica o desenvolvimento de uma metodologia analítica específica. Para Tatit, a identificação de uma obra como canção depende do vínculo estruturante entre letra e melodia, sendo a sua análise centrada na compatibilidade entre essas dimensões (Silva, 2008, p. 3).

A fundamentação teórica da Semiótica da Canção assenta inicialmente na semiótica estrutural de Greimas (1966), com o objetivo de compreender a formação do discurso na intersecção entre melodia e letra. Contudo, ao longo da sua trajetória, Tatit percebe que a canção não se esgota numa estrutura narrativa: ela mobiliza também **afetos, tensões e intensidades** — aspectos não totalmente explicáveis pela estrutura actancial greimasiana.

É nesse ponto que Tatit incorpora os princípios da Semiótica das Paixões (Greimas & Zilberberg, 1991) e, posteriormente, da Semiótica Tensiva (Zilberberg & Fontanille, 1998). A primeira introduz os conceitos de *modalização* e *estados passionais* para descrever o que o sujeito sente e como se posiciona emocionalmente. A segunda aprofunda a análise dessas variações afetivas, propondo que o sentido seja interpretado a partir de curvas de intensidade e extensão — tornando possível representar o ritmo emocional do discurso. A Semiótica das Paixões é aplicada por Tatit principalmente na interpretação da letra, onde analisa o plano de conteúdo através das modalizações (querer, poder, dever, saber), desvendando desejos, hesitações ou frustrações do sujeito enunciador.

Já a Semiótica Tensiva é utilizada para descrever o movimento contínuo de variação expressiva da melodia e do ritmo — elementos centrais da performance vocal. A partir dos conceitos de intensidade e extensão, Tatit demonstra como as oscilações melódicas simulam entoações da fala e reforçam imagens evocadas pelo texto. Por exemplo, alterações de andamento (aceleração ou desaceleração) modificam a percepção temporal e emocional da canção, criando efeitos de sentido distintos. A tencionalização, nesse contexto, revela como o posicionamento do sujeito é vivido afetivamente ao longo da performance.

Mais adiante, retomaremos a Semiótica da Canção para explorar de forma mais detalhada as ferramentas analíticas propostas por Tatit e a sua aplicação no presente estudo. Por ora, importa destacar que a grande contribuição desta teoria reside no facto de me ter permitido transitar de uma compreensão intuitiva de que a canção **pode** ser analisada, para uma forma de **como** analisá-la e, de que maneira utilizar essa análise aplicada à performance.

Por agora passemos à outra base teórica para a definição da metodologia que buscou-se desenvolver neste trabalho.

### **3. 2. Os “Aspectos Indicadores da Atuação Corporal e Cénica de Cantores Populares” segundo Valéria L. Braga**

Na procura por referenciais teóricos que abordassem a preparação cénica de cantores, deparei-me com a investigação de Valéria Leite Braga, professora titular do curso de Canto Popular da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ). Na sua dissertação de mestrado, intitulada *Princípios para a Formação Corporal e Cénica do Cantor Popular* (Braga, 2019), a autora realizou um levantamento minucioso das unidades curriculares dedicadas ao tema nos cursos superiores de música popular em universidades brasileiras.

A partir da análise das estruturas curriculares e de entrevistas com docentes da área, Braga sistematizou cinco categorias que denominou “Aspectos Indicadores da Atuação Corporal e Cénica de Cantores Populares”: (1) Ação Vocal e Comunicação; (2) Consciência da Linguagem Corporal; (3) Performance na Canção Popular; (4) Elementos Estruturadores da Canção; e (5) Espaço Cénico Musical (Braga, 2019, p. 47). Com base nestes pilares, propôs dez princípios orientadores para metodologias formativas mais ajustadas às especificidades do intérprete popular. Os dez princípios não serão abordados diretamente nesta investigação, entretanto, com certeza influenciaram os caminhos percorridos neste trabalho.

A autora identificou uma lacuna significativa, tanto ao nível da oferta curricular como na formação de professores aptos a abordar as práticas corporais e cénicas. Segundo Braga, “as propostas encontradas são pontuais, diversas entre si e, em grande parte, fruto de iniciativas individuais de docentes, oriundas de sua bagagem pessoal” (2019, p. 46). Ainda assim, observou um interesse crescente, no meio académico, por formação específica na área, salientando a urgência de uma abordagem metodológica sistematizada que responda às necessidades destes profissionais e estudantes.

O contributo de Braga constituiu uma das principais bases para a metodologia desenvolvida nesta investigação. As cinco categorias propostas foram fundamentais na organização do percurso metodológico destinado à preparação cénica de cantores populares. A partir delas, integrei os conceitos da Semiótica da Canção e desenvolvi exercícios práticos associados.

Embora a autora apresente os aspetos numa determinada ordem, o trabalho experimental realizado nos laboratórios revelou a necessidade de reorganizar essa sequência, de forma a facilitar a compreensão e aplicação da proposta metodológica aqui delineada. Assim, os

aspectos serão apresentados conforme a reestruturação efetuada, sendo cada um relacionado com os fundamentos da Semiótica da Canção.

### 3.2.1. Elementos estruturadores da canção

Tal como abordado anteriormente, parte-se neste estudo da premissa de que a canção representa um material simbólico de elevado potencial expressivo para a construção da performance cénica de cantoras e cantores populares. Por esse motivo, é pertinente iniciar a exploração dos aspectos corporais e cénicos a partir daquilo que constitui o objeto central da análise: a canção. Valéria Braga (2019) identifica como elementos estruturadores da canção a **integração entre melodia e letra, o género e o estilo.**

#### 3.2.1.1. Integração entre melodia e letra

O primeiro desses elementos, a integração entre melodia e letra, é definido pela autora através da afirmação de que "o cantor canta e diz ao mesmo tempo. É ele que encena por meio da voz a canção na performance" (Braga, 2019, p. 67). Tal ideia remete, diretamente, à abordagem proposta pela Semiótica da Canção, uma vez que Braga recorre a Luiz Tatit para sustentar que "o canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala" (Tatit apud Braga, 2019, p. 67).

A Semiótica da Canção propõe uma análise integrada da obra musical, interpretando os significados expressos tanto no plano do conteúdo (letra) quanto no plano da expressão (melodia). Braga fundamenta-se nos processos persuasivos descritos por Tatit como base teórica para a análise dos elementos constituintes da canção, os quais se articulam a partir do conceito de projeto enunciativo. Este **projeto enunciativo** contém as potencialidades persuasivas da obra. Segundo Tatit, o cancionista<sup>7</sup> delinea, ainda que inconscientemente, um plano estruturante, uma "maneira de dizer" que define a sua dicção particular. Este plano reúne os valores que organizam o sentido da canção.

No interior desse plano, destaca-se o **projeto entoativo**, referente à forma como a melodia organiza o texto, com os seus contornos melódicos, durações, pausas e saltos intervalares. É

---

<sup>7</sup> Tatit retrata o cancionista não apenas como compositor ou intérprete de música popular, mas como um artista singular, dotado de uma perícia, quase instintiva, na arte de fundir o linguístico e o melódico em uma única "dicção convincente". Seu trabalho reside no limiar entre a fala e o canto, incorporando as nuances e instabilidades da linguagem oral dentro de uma estrutura musical. (1994; 1998)

por meio desse arranjo que o gesto expressivo do/a cancionista<sup>8</sup> se revela, fazendo da melodia uma extensão da sua voz, próxima da entoação linguística (Tatit, 1998, p. 149). Outro elemento central é o **programa narrativo**, entendido como a estrutura que orienta o desenvolvimento da narrativa. Este programa abrange o sujeito, o objeto de valor e as etapas necessárias à realização do desejo, manifestando-se linguisticamente na letra. Para dar forma ao projeto enunciativo, o compositor recorre aos **processos persuasivos — tematização, passionalização e figurativização**<sup>9</sup> — que estruturam a enunciação e se expressam tanto na letra quanto na melodia.

Inspirado no quadro epistemológico das paixões, Tatit propõe que a experiência emocional do sujeito é construída em sua relação com o objeto de valor. Segundo essa perspectiva, especialmente, o sujeito e o objeto constituem inicialmente uma **unidade primordial** — uma identidade integral composta pela protensividade<sup>10</sup> do sujeito e pela potencialidade do objeto. Com o início da enunciação, dá-se uma **ruptura** que separa sujeito e objeto, instaurando um percurso de busca pela sua reunificação (Tatit, 1998, p. 14).

Essa cisão é o princípio dinâmico da semiótica tensiva, e por extensão, da Semiótica da Canção. O afastamento e a aproximação do sujeito em relação ao objeto de valor — aquilo que deseja e lhe confere completude — é o motor dos **processos persuasivos**. Kristoff Silva (2020, p. 98) observa que as palavras sujeito e objeto partilham a raiz “*jéter*”, que significa lançar — a enunciação lança ambos em direções opostas, instaurando a distância que estrutura a narrativa. O autor propõe ainda, com base em Tatit, que essa distância se manifesta não só no conteúdo da letra, mas também no plano expressivo, ou seja, na melodia.

Assim, quando o sujeito enunciativo se encontra próximo do objeto de valor, observa-se uma aceleração do andamento e uma concentração temporal; quando está distante, a duração é maior, criando um espaço extensivo. Tais processos correspondem, respectivamente, à **Tematização** e à **Passionalização**.

Na **Tematização** ocorre uma “celebração pela proximidade” entre sujeito e objeto que resulta numa aceleração rítmica, o que inibe grandes variações melódicas. Daí surge a característica

---

<sup>9</sup> Os termos serão descritos mais a frente, neste mesmo subcapítulo.

<sup>10</sup> O termo protensividade surge no contexto da Semiótica das Paixões, desenvolvida por Algirdas Julien Greimas e Claude Zilberberg (1991), e é retomado por Luiz Tatit ao estruturar a Semiótica da Canção. A noção designa a tensão inicial ou impulso originário que caracteriza o estado de junção plena entre o sujeito e o seu objeto de valor, ou seja, aquele momento anterior à separação e ao desejo. (Tatit, 1998)

temática da melodia, onde pequenos “temas” ou motivos, são repetidos gerando assim, uma identidade característica para canção, bem como uma sensação de previsibilidade e fluidez. Essa repetição é comum também no campo do conteúdo, gerando canções com letras propícias às tematizações linguísticas, à construção de personagens, de exaltação à valores-objetos, ou valores universais. (Tatit, 2012, p. 23). Também se expressa no uso de aliterações e na valorização de ataques consonantais e acentuações vocálicas com uma conseqüente diminuição das durações das mesmas.

Na **Passionalização**, por sua vez, a distância entre sujeito e objeto é expressa por meio de grandes saltos melódicos, exploração de tessituras extremas, e das regiões mais agudas da voz, assim como na evolução melódica. Essa distância traduz um sentimento de falta que, no campo do conteúdo pode refletir em letras com temáticas sentimentais e emotivas, assim como a valorização das durações vocálicas, principalmente para definir a direção dos segmentos melódicos.

O terceiro recurso, trata-se da **Figurativização**. Este é o processo que representa a presença do sujeito na enunciação. No campo da expressão, a figurativização é concretizada com melodias mais simples e que se aproximam da entoação melódica da fala. O processo de figurativização pode ser identificado também nos recursos linguísticos utilizados na letra, quando aparecem o uso de imperativos, vocativos, demonstrativos que presentificam a relação entre enunciador e ouvinte. Estes, segundo o autor são os “dêiticos”, cuja função é fazer com que os enunciados se reportem à instância da enunciação. Através dos dêiticos, o enunciador se projeta no discurso e simula a presença da enunciação no enunciado.

Na melodia, a figurativização é concretizada pelos tonemas, segmentos finais das frases melódicas, nos quais se concentra o valor entoativo. A direção dos tonemas — ascendente, descendente ou suspensiva — influencia o significado da frase: ascendente sugere continuidade, descendente denota conclusão e assertividade. A Figurativização é crucial para a criação do efeito de “naturalidade” na performance. Ela gera um sentimento de autenticidade, em que a voz que canta parece “dizer a verdade”, não apenas interpretar. Tatit (1998) associa esta noção ao conceito de “grão da voz”, desenvolvido por Roland Barthes (1982), que remete à corporalidade e à singularidade expressiva da voz.<sup>11</sup> A melodia que se

---

<sup>11</sup> Conceito abordado no capítulo II

alinha com os tonemas da fala cotidiana é aquela que soa natural e "não pretende dizer além do que já está no texto linguístico" (Tatit, 1998, p. 143)

Para gerar sentido e persuadir, todos esses recursos podem ser usados em simultâneo, com a dominância entre cada um alternando-se. A maneira como a melodia é composta e como a letra é escrita trabalham juntas, refletindo a seleção inicial de valores do projeto entoativo para gerar uma experiência coesa e envolvente para o ouvinte.

Nessa equação, deve-se também inserir a habilidade persuasiva do intérprete, que por Tatit é considerado o segundo "enunciador". É ele quem atualiza o projeto entoativo ao manejar as tensões e escolhas já presentes na composição. Segundo o autor, "o intérprete é sempre o intermediário entre o compositor e o ouvinte, convertendo essa fase enunciativa em um palco privilegiado para as manobras com o sentido." (Tatit, 1998, p.157) Ou seja, é ele quem irá transmitir a primeira leitura interpretativa do projeto da canção. O ouvinte fará uma segunda leitura, a sua própria.

Nesse sentido, a função do intérprete é "ler" as indicações inscritas no projeto entoativo delineado pelo compositor e, a partir dela criar sua própria maneira de "dar voz" à canção. Tatit ressalta que na canção popular brasileira, em especial, este processo traz um protagonismo maior para o intérprete, pois, o/a cancionista prepara "as coordenadas básicas" que nortearão essa segunda fase anunciativa, mas não determina "medidas exatas", pois muitas vezes a canção é composta sem nenhum registo de escrita formal e, mesmo quando isso ocorre, há uma liberdade maior em alterar durações, intensidade, o timbre e até mesmo algumas alturas<sup>12</sup>, sem causar prejuízo maior ao resultado final.

O desempenho do intérprete exige uma seleção cuidadosa da sonoridade vocal e a gestão criteriosa dos recursos expressivos em consonância com o projeto entoativo. O desafio reside em alinhar a atuação musical com os elementos entoativos do discurso, aproveitando os seus potenciais expressivos para criar sentido. A Semiótica da Canção oferece ferramentas teóricas para analisar e compreender os elementos que compõem a obra a interpretar. Com os conceitos formulados por Tatit, é possível pensar os movimentos propostos tanto no plano textual quanto no plano musical. Esta abordagem permite organizar conscientemente a performance, valorizando os recursos persuasivos em função do efeito expressivo desejado.

---

<sup>12</sup> Aqui nos referimos aos parâmetros do som. José Miguel Wisnik (1989) define os quatro parâmetros fundamentais do som — altura, intensidade, duração e timbre — e propõe que, para além da dimensão física, esses elementos participam de um campo expressivo e culturalmente carregado de sentido, articulando o som musical à experiência estética, afetiva e simbólica da escuta.

O domínio dos recursos práticos, como o prolongamento de vogais, a ênfase em consoantes, a organização dos tonemas e as variações de andamento, promove uma consciência artística mais plena. Muitas vezes, tais recursos são aplicados de forma inconsciente por compositores e intérpretes, já que não derivam de uma teorização prévia, mas de uma sistematização posterior, baseada na observação e na busca de uma linguagem comum no universo da canção (Tatit, 1994, p. 12).

A voz é, por excelência um “sistema semiótico portador de sentido” (Machado, 2012, p.43) e tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo. Ao identificarmos esses valores descritos por Tatit, podemos empenhá-los e manipulá-los intencionalmente de forma a transmitir emoções dentro e, ao mesmo tempo, nos emocionarmos e corporificá-los. A voz articulada no intelecto converte-se em expressão no corpo que sente.” (Tatit, 1995, p 15). O próprio linguista descreve em sua obra o quanto os recursos persuasivos impactam, não somente a narrativa contida no texto, mas também a nossa própria percepção corporal. A musicalidade como campo expressivo é sentida e ganha sentido em nosso corpo, e a partir disso, “transborda” como voz.

### **3.2.1.2. Género e Estilo**

Os **géneros musicais** constituem categorias fundamentais na organização e classificação da vasta produção musical mundial. Segundo Fabbri (1981), “um género musical é um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis), cujo curso é regido por um conjunto definido de regras socialmente aceites” (p. 52). A definição e categorização dos géneros pode basear-se em múltiplos critérios, tais como relevância económica, popularidade, origem geográfica, difusão mediática, reconhecimento crítico, pertença de classe ou preferências geracionais.

No contexto da música popular brasileira, o género pode ser entendido como uma categoria cultural e estética que organiza repertórios com base em parâmetros diversos, como ritmo, melodia, harmonia, instrumentação, temáticas abordadas e contextos históricos e sociais. Mais do que um conjunto de traços musicais estáveis, o género funciona como marcador identitário e estilístico, estabelecendo expectativas comunicativas para intérpretes e público. A sua distinção não se dá apenas pela estrutura musical, mas também por um complexo de elementos expressivos que os caracterizam internamente e os diferenciam de outras formas musicais, por via de atributos específicos de estilo.

A percepção do género musical por parte do intérprete revela-se, assim, essencial à performance, dado que cada género integra um ou mais estilos. Conforme aponta Braga (2019), o estilo diz respeito às escolhas interpretativas que conferem à atuação um carácter individual e reconhecível. O termo designa, frequentemente, a forma particular de interpretar músicas associadas a determinado género, podendo incluir elementos como sonoridade, ornamentações vocais e recursos expressivos variados. Pode ainda referir-se a práticas partilhadas de interpretação, como o “estilo de canto brasileiro” ou o estilo característico da MPB.

Embora os conceitos de género e estilo surjam, por vezes, de forma interligada, distinguem-se sobretudo pelo nível de especificidade. O género representa uma categoria ampla de classificação, enquanto o estilo se refere a variações ou modos particulares de execução no seu interior. Ambos são definidos por características sonoras, práticas instrumentais, contextos de circulação e convenções performativas, mas o estilo incide, em especial, sobre o modo como a música é interpretada. Inclui aspectos como articulação vocal, expressividade estética e construção de uma identidade performativa, frequentemente designada “personalidade vocal” (Picollo, 2006).

Em termos práticos, o género estabelece o enquadramento, enquanto o estilo orienta a interpretação. O primeiro determina o tipo de música; o segundo define a forma da sua execução, através de particularidades sonoras, estéticas e gestuais que conferem identidade cultural ou individual à performance.

Esta investigação reconhece a importância dos conceitos de género e estilo na construção da performance vocal e corporal de intérpretes, mas não se propõe aprofundá-los teoricamente. O objetivo principal é propor ferramentas de treino aplicáveis a distintos géneros e estilos da música popular brasileira. Ainda assim, compreender o funcionamento destas categorias, em articulação com o repertório interpretado, pode contribuir decisivamente para o desenvolvimento de um estilo pessoal. Tal conhecimento possibilita identificar traços estilísticos com impacto direto no treino vocal e, por conseguinte, na qualidade da performance artística.

### 3.2.2. Ação Vocal e Comunicação

O segundo eixo de análise desta investigação diz respeito à ação vocal como componente expressivo e comunicativo na performance cénica do cantor popular. Segundo Braga (2019), a voz possui potencial de ação performativa, interferindo no espaço de modo semelhante ao movimento corporal. Nogueira define **ação vocal** como a

utilização física e consciente dos parâmetros vocais, associada à capacidade de uso desses parâmetros para expressar desejos, sentimentos e intenções e, a partir desse princípio, transformar e atingir o espectador, visto que a voz carrega o potencial de afetar o ouvinte. (Nogueira apud Braga, 2019, p. 49)

A autora salienta ainda que esta capacidade de articular recursos vocais com intenções e desejos confere à voz a possibilidade de atuação cénica (ibid.). Este conceito está intimamente relacionado com o treino vocal de atores. Embora muitos autores se concentrem no universo teatral, considera-se que os seus contributos são relevantes também para a definição de ação vocal na performance de cantores populares.

Neste âmbito, destaca-se o trabalho da preparadora vocal e investigadora teatral Lúcia Gayotto (1997), que entende a ação vocal como a fusão entre forças vitais e os recursos vocais presentes na emissão em cena. Trata-se de uma intervenção dinâmica, resultante da intenção de enunciar e da interação entre esses elementos. De modo semelhante, Maletta (2014), ao apresentar o pensamento da investigadora italiana Francesca Della Monica, descreve a ação vocal como um fluxo corporal e dinâmico que se projeta no espaço, ligando o emissor a múltiplas dimensões e interlocutores. Essa projeção é considerada essencial tanto para a criação cénica quanto para a libertação expressiva (Maletta, 2014, p. 44).

Estas conceções podem ser articuladas com o conceito de **gestualidade oral** desenvolvido por Tatit (1995), que descreve a forma como o/a cancionista manipula a oralidade para captar a atenção do ouvinte. Neste quadro, o foco não é o conteúdo literal, mas a forma de enunciação – essencialmente melódica. A gestualidade oral configura-se, segundo ele, como uma síntese hábil e instintiva de elementos musicais e linguísticos, enraizada na corporalidade da voz, conferindo à canção naturalidade, expressividade e uma sensação de presença envolvente (Tatit, 1995, p. 11).

Machado (2012), na sua tese de doutoramento sobre a performance de cantores sob a ótica da Semiótica da Canção, aprofunda este conceito ao propor a noção de **gesto interpretativo**.

Para a autora:

O gesto interpretativo é a ação que materializa a compreensão do cantor ante os conteúdos da composição. Desta forma, ele torna claro os elos de melodia e letra inscritos na composição, ou mesmo define novos elos que só se consolidam pela presença da voz. O cantor equilibra ou desequilibra intencionalmente todos os componentes de melodia e letra, traduzindo-os por meio da escolha da emissão, do timbre, da articulação rítmica e da capacidade entoativa. Por esse gesto, que vai configurar a qualidade emotiva, é que se manifestam os aspectos passionais ou temáticos da voz, em sintonia com os valores inscritos na composição. (Machado, 2012, p. 54)

Ainda que autores como Laban (1978), Vianna (2005) e Miller (2007) enfatizem o papel do movimento na produção vocal, propõe-se aqui uma inversão de perspectiva: e se a ação vocal, enquanto gesto expressivo, for o ponto de partida para a construção do movimento?

Acreditamos que a **Semiótica da Canção** oferece subsídios relevantes para práticas integradas de voz e movimento, nomeadamente a partir da noção de **acentuação** ou **tensividade**, proveniente da semiótica desenvolvida por Claude Zilberberg. Embora aprofundado no capítulo seguinte, apresenta-se aqui uma breve contextualização. A Semiótica da Canção parte do princípio de que a enunciação implica uma rutura entre sujeito e objeto-valor, gerando um movimento de aproximação ou afastamento entre actantes. A dinâmica da canção resulta da alternância entre dois polos tensivos: **os acentos** (ou ataques) e **as modulações** (ou percursos entoativos). Este fluxo é designado por **pulsção tensiva**.

O acento é um acontecimento, a ênfase ou valorização que se faz ou se direciona ao objeto-valor. Ele é **intenso e concentrado**<sup>13</sup> e pode manifestar-se tanto no campo do conteúdo quanto no campo da expressão. O acento, na perspectiva da semiótica da canção pode ser percebido por alterações de intensidade, altura e duração e é sempre sucedido pela modulação, que é, no caso da canção, a expansão do espaço até o próximo acento. Se o acento marca um ponto, a modulação descreve um percurso.

---

<sup>13</sup> Definições mais profundamente abordada por Tatit em seu livro *Semiótica da Canção*. (1994)

Na voz podemos expressar os acentos com elementos como uma marcação rítmica nas palavras e na melodia através da ênfase nas consoantes – já que estas funcionam como “interruptoras de sonoridade” – ou nos acentos vocálicos das palavras. (Tatit, 1998, p. 119). Na melodia revelam-se através de alterações bruscas de tessitura, em especial por meio de saltos ascendentes. O acento (ataque-acentuação) contribui para a sensação de pulso, de ritmo, de energia somática, ligada à reiteração e à **Tematização**.

A modulação, por seu lado, expressa-se através do prolongamento vocálico, exploração dos graus conjuntos dentro da melodia, atenuação dos impulsos somáticos, ou seja, diminuição da marcação rítmica. A modulação melódica (contorno de altura) contribui para a sensação de tensão afetiva, de percurso emocional, ligada à exploração da tessitura e à **Passionalização**.

O paralelismo entre acento e modulação pode também ser observado no movimento. Como defende Tatit (1998), os fenómenos do conteúdo refletem-se na expressão e vice-versa. Compreender como esses elementos se projetam no corpo do intérprete durante a performance será objeto de análise no capítulo seguinte.

Nesta secção, interessa compreender a dinâmica entre **acentuação e modulação**, bem como identificar os recursos linguísticos e musicais que o intérprete pode manipular para reforçar os efeitos pretendidos pelo/a cancionista. Para além da aplicação de técnicas vocais específicas a determinados estilos, propõe-se aqui o desenvolvimento de um treino baseado na **atitude vocal**, sustentado por conceitos oriundos da Semiótica da Canção. Trata-se não apenas do “o que” expressar, mas do “como” expressar.

Com este propósito, avança-se para a análise de diversos elementos da canção, avaliando como as suas variações podem ser compreendidas e trabalhadas no sentido de provocar diferentes perceções no público. Alterações na tessitura melódica, por exemplo, podem induzir tensões ou criar modulações, conforme a ênfase aplicada na sua execução. Manipular a duração de saltos melódicos ou dos prolongamentos vocálicos constitui um dos meios para caracterizar a ação vocal no plano da expressão.

Tais manipulações estão diretamente ligadas ao esforço de reaproximação entre sujeito e objeto de valor. O **andamento** da canção, enquanto fator rítmico, é decisivo para estabelecer o equilíbrio entre acento e modulação. Acelerar ou desacelerar o tempo pode modificar substancialmente a perceção do público. Saltos melódicos extensos combinados com prolongamentos vocálicos, quando executados em andamentos rápidos, podem não se

destacar tanto quanto uma valorização dos acentos vocálicos e das pulsações rítmicas marcadas por consoantes.

Além disso, a colocação das acentuações das palavras – se sobre tempos fortes ou deslocadas para contratempos – altera significativamente a recepção da performance. Por fim, as variações tímbricas, indicadas por Tatit como reflexo direto da qualidade da entoação do intérprete, também influenciam a experiência do ouvinte. Uma voz rouca, brilhante ou mais arejada provoca impressões diversas. A escolha entre uma emissão mais próxima da fala ou mais distante dela é igualmente expressiva.

Em suma, compreender a interação entre acento e modulação, a partir da Semiótica da Canção, oferece ao intérprete ferramentas para manipular, com intencionalidade, os efeitos vocais, melódicos e rítmicos da sua performance. Esta abordagem favorece um treino vocal orientado não apenas pela técnica, mas pela expressividade e comunicação, reforçando a voz como força geradora de sentido e emoção.

### **3.2.3. Consciência da linguagem corporal**

Nesta secção, propõe-se uma reflexão sobre a consciência da linguagem corporal como componente fundamental na performance vocal de cantores e cantoras populares. Partimos do entendimento de que a voz, enquanto fenómeno expressivo e comunicativo, está intrinsecamente ligada ao corpo que a emite. A este respeito, Braga (2019) defende que os artistas de palco devem desenvolver a capacidade de compreender não apenas o funcionamento mecânico do próprio corpo, mas também os modos como emoções e sensações se expressam através dele (p. 51)

Segundo a autora, os cantores, diferentemente de outros performers<sup>14</sup>, não possuem acesso visual direto aos movimentos do aparelho fonador. A consciência desses movimentos surge, portanto, de referências sensoriomotoras, construídas a partir das sensações físicas e do som produzido (Braga, 2019, p. 51). As pedagogias vocais, por sua vez, procuram compensar essa limitação através da criação de imagens mentais e da atenção focalizada nos ajustes corporais e posturais. Este dado é relevante, pois mostra que a vocalização pode (e deve) ser

---

<sup>14</sup> “O *performer* é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa), e como tal se dirige ao público”. (Pavis, 2008, p.284)

compreendida como resultado de movimentos corporais internos, e não apenas como uma atividade mental ou auditiva.

A partir da noção de que a voz é uma projeção do corpo no espaço (Davini, 2008), entende-se que a consciência do movimento contribui para expandir a expressividade vocal. Propõe-se aqui investigar não apenas como o corpo influencia a emissão vocal, mas também como a própria vocalização pode ser ponto de partida para a criação do movimento corporal em cena. Tal abordagem não pretende estabelecer uma via unidirecional, mas sim oferecer mais um recurso, possível, para o treino performativo de cantores.

Entre esses referenciais, interessa-nos especialmente o pensamento de Laban, pela sua contribuição para a compreensão das qualidades expressivas do gesto e dos esforços físicos associados à intencionalidade do movimento. Laban afirma:

(...) o 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)

Embora refira o corpo como instrumento, a sua visão analítica da corporeidade permite-nos conceber o gesto como manifestação visível de impulsos internos, atitudes e emoções.

Laban associa a consciência corporal a uma percepção consciente dos **esforços (Efforts)** que originam e moldam o movimento. Tais esforços são organizados segundo quatro fatores principais: **Peso, Tempo, Espaço e Fluência** (Laban, 1978). A partir deles, o performer é capaz de identificar e modular os impulsos motores, direcionando-os intencionalmente para efeitos expressivos específicos. Esta perspectiva aproxima-se do entendimento da **acentuação e modulação** proposto por Tatit (1998) no campo da canção, o que justifica a articulação metodológica que será aprofundada no capítulo seguinte. Não pretendemos nos aprofundar na conceituação da pesquisa de Laban pois este não seria o foco desta investigação. Entretanto, identificamo-nos com a forma de pensar a consciência corporal do autor e acreditamos que ela vai ao encontro das nossas proposições aqui indicadas. A partir da consciencialização das intenções e dos esforços aplicados nós podemos direcioná-los no sentido de expressar aquilo que queremos.

Além dos fatores do movimento, Laban descreve quatro fases mentais que antecedem a ação física: **atenção, intenção, decisão e precisão**. Cada uma dessas fases pode manifestar-se corporalmente, mesmo antes do movimento pleno, através de tensões subtis em pequenas partes do corpo (Laban, 1971, p. 168). Tal concepção é útil para pensar o gesto como desdobramento da vontade expressiva, especialmente quando associamos o gesto vocal ao gesto corporal.

Outro ponto incitado pelo trabalho de Braga foi o de entender a significação semiótica do gesto. Como falamos sobre a ação vocal e o gesto oral, buscamos transpor estes conceitos para a gestualidade corporal.

Braga, em diálogo com Marcadet, também contribui com uma classificação das tendências gestuais na atuação de cantores populares. Sua leitura da sistematização gestual nos apresenta três tendências:

A primeira delas denominou de incorporação, que seria em suas palavras, “a faculdade que tem o cantor de apropriar-se e ‘viver’ uma obra”. Nesse caso, os sentidos evocados pela canção conduzem a um modo de agir de maneira redundante e podem ser representados pelo intérprete por gestos, como a mão no coração ou os olhos fechados em canções românticas. Seria o uso de uma gramática corporal normatizada. O outro procedimento seria o cantor levar o público a ver e entender o tema, pela “força de convicção de um afastamento sobre o princípio brechtiano do distanciamento”, onde a plateia é convidada a sentir e reagir às ideias expostas, de acordo com a sua experiência e a sua sensibilidade. Além dessas duas tendências – cabe ressaltar –, existe uma terceira alternativa subentendida no texto desse autor, que não estabelece uma superposição de discursos reforçativos, nem propõe uma reflexão ideológica ou política característica do princípio brechtiano, mas, sim, uma interpretação que cria imagens poéticas, não ilustrativas, que levem em conta os desejos e pulsões do cantor. (Marcadet apud Braga, 2019, pp. 55-56)

Com base nestas definições, estas tendências, interpretadas como modos de construção do gesto cénico, foram reorganizadas nesta investigação da seguinte forma:

1. **Gesto de incorporação** – Quando o intérprete vivencia emocionalmente o conteúdo da canção. Os gestos são redundantes e previsíveis, como colocar a mão no peito ou fechar os olhos, revelando uma gramática corporal socialmente normatizada.

2. **Gesto de convicção (sob o princípio brechtiano do distanciamento<sup>15</sup>)** – A canção é interpretada como discurso. O gesto aqui provoca reflexão no público, estimulando-o a reagir criticamente às ideias expostas.
3. **Gesto não ilustrativo** – Resulta da criação de imagens poéticas e subjetivas, não diretamente relacionadas com a letra, mas evocadas pelas pulsões e desejos do intérprete.

Essas três categorias foram associadas à análise tensiva da canção, de modo a explorar as correlações possíveis entre gesto, intenção e modulação expressiva. Defende-se que a gestualidade não é apenas reflexo da vocalização, mas também estratégia compositiva na construção da presença cénica do cantor. Com base nesta articulação, propõe-se um conjunto de exercícios que visam explorar os gestos a partir das canções trabalhadas, conforme será detalhado no capítulo IV.

### 3.2.4. Espaço Cénico Musical

A importância do espaço cénico-musical na performance vocal de intérpretes da canção popular é evidenciada por Braga (2019), que destaca os benefícios decorrentes da ocupação consciente do espaço. De acordo com a autora, a chamada *espacialização* da voz contribui significativamente para o aumento da sonoridade e para a amplificação dos harmónicos vocais, sem exigir esforço físico excessivo. Simultaneamente, favorece a gestualidade, tornando a comunicação mais eficaz e fortalecendo a presença cénica do intérprete (Maletta apud Braga, 2019, p. 75).

Braga observa, ainda, que a emissão vocal está intrinsecamente relacionada com a reação do corpo ao espaço envolvente. Mesmo em contextos onde há amplificação sonora por microfones, o corpo e a voz do cantor reagem às variáveis espaciais, tanto nos ensaios quanto na apresentação, influenciados pela presença do público, pela acústica e pela configuração do palco. A disposição corporal no momento da performance, condicionada por este espaço, afeta diretamente a qualidade do som emitido. Assim, ignorar as exigências do espaço real — substituindo-as pelas condições artificiais do ensaio — pode comprometer a integridade da

---

<sup>15</sup> O princípio do distanciamento “abrange técnicas ‘desilusionantes’ (...) que revelam o artifício da construção dramática; o ator [intérprete] não encarna a personagem, ele a mostra, mantendo-a à distância”. (Pavis, 2008, p. 106-107)

interpretação vocal. Por essa razão, a autora defende que o espaço não deve ser entendido como mero pano de fundo, mas como um componente estruturante da prática performativa. Nesta investigação, adotamos uma divisão do espaço cénico baseada em dois polos: o intérprete e o espetador. A sua relação é analisada à luz da semiótica tensiva, segundo a qual há uma “junção primordial” entre sujeito e objeto-valor. Transpondo esse conceito para a cena, o cantor figura como sujeito, e o espetador como objeto-valor. O espaço constitui, assim, o campo de ação onde o intérprete constrói o percurso de aproximação (ou afastamento) relativamente ao outro com quem deseja comunicar.

Na perspetiva da Semiótica da Canção (Tatit, 1994), o espaço é um desdobramento do tempo, sendo este compreendido como a contenção do espaço. A experiência musical estrutura-se em unidades temporais regulares — os pulsos rítmicos — cuja repetição delinea o espaço musical com o qual nos relacionamos ao cantar. Isto demonstra que o espaço performativo também se constrói ritmicamente.

Esse espaço rítmico, embora invisível, modela a corporalidade do intérprete, influenciando projeção vocal, gestos e deslocamentos. Para além dele, a performance também se inscreve num espaço físico e cénico, com atributos visuais, tácteis e arquitetónicos. É neste espaço real que o corpo se torna tangível e a ação vocal se concretiza.

Para qualificar esse espaço físico, recorreremos às propostas de **Rudolf Laban (1978)**, que identificou quatro parâmetros fundamentais para a perceção e organização do movimento no espaço:

**Tabela 1**

*Exploração do Espaço como Desdobramento do Tempo Musical*

Parâmetros do Espaço		Indicações	
Direções		Frente	
	Esquerda frente		Direita frente
	Esquerda		Direita
	Esquerda trás	Trás	Direita trás
Planos		Alto	
		Médio	
		Baixo	
Extensões	Perto	Normal	Longe
	Pequena	Normal	Grande

---

Caminhos

Direto

Angular

Curvo

---

**Nota:** Tabela inspirada na tabela existente no livro *Domínio do Movimento* (Laban, 1978).

A consciência destes elementos permite ao intérprete uma relação ativa e intencional com o espaço. No entanto, essa ocupação não se limita ao deslocamento físico, estando igualmente relacionada com a geração de sentido e de afetos por meio do gesto, da postura e da emissão vocal. A esse respeito, Peter Brook (1996) afirma: “um homem atravessa um espaço enquanto outro o observa — isso basta para que se crie uma ação cênica”. O espaço não é definido apenas pelas suas dimensões físicas, mas pela relação que se estabelece entre performer e espectador. Essa relação, de natureza simbólica e comunicativa, pode ser interpretada nos termos da pulsação tensiva, onde o sujeito se move em direção ao seu objeto-valor, negociando distâncias, intensidades e afetos.

Neste contexto, Valéria Braga (2019) recorre às ideias da preparadora vocal Francesca Della Monica, que propõe uma categorização das relações espaciais com base nas intensidades vocais e nas configurações relacionais. São elas:

1. **Dimensão íntima** – caracteriza-se por uma emissão vocal restrita, voltada para o espaço pessoal do intérprete;
2. **Dimensão privada** – direcionada a um grupo próximo, com projeção vocal moderada;
3. **Dimensão pública** – emissão vocal ampla, dirigida ao coletivo;
4. **Dimensão mítica** – emissão vocálica extrema, que transcende convenções comunicativas e opera na esfera do afeto e da metáfora.

Estas dimensões indicam que a ocupação do espaço é, simultaneamente, física, simbólica e relacional. A forma como o intérprete se posiciona, move e emite a voz determina a qualidade da sua presença e a natureza da comunicação com o público. A preparação cênica deve, portanto, incluir a escuta atenta do espaço como meio expressivo.

Ao integrar estas abordagens, propomos nesta investigação uma exploração performativa que considera o espaço como campo tensivo, onde o primeiro território experienciado é o corpo do intérprete. Nele se produzem sensações, emoções e a voz. Ao entrar em performance, esse corpo relaciona-se com o espaço externo — arquitetônico, simbólico e relacional — e com múltiplos interlocutores: público, músicos, técnicos e o próprio texto musical. Este encontro implica uma reorganização corporal e vocal, mas também uma reconfiguração perceptiva e expressiva, capaz de adaptar a presença às condições da cena.

Assim, a aplicação dos conceitos de acentuação e modulação (oriundos da Semiótica da Canção) à movimentação no espaço pode favorecer o desenvolvimento de uma consciência performativa mais subtil e estratégica. Os acentos, por exemplo, podem corresponder a gestos corporais intensos ou localizados; as modulações podem manifestar-se como trajetos, pausas ou deslocações suaves. Ao tomar consciência dessas variações, o intérprete pode manipular o espaço como extensão expressiva da sua vocalidade.

### **3.2.5. Performance na canção popular**

Neste ponto da investigação, torna-se evidente que os diversos elementos discutidos anteriormente — espaço cénico-musical, ação vocal, consciência corporal e componentes estruturais da canção — convergem no conceito de performance. Por esse motivo, este é abordado no final do capítulo, como instância integradora dos aspectos implicados no ato performativo de cantores e cantoras de música popular.

Segundo Pavis, tanto a língua francesa quanto a portuguesa não possuem um termo que traduza com precisão o conceito amplo de *performance*, que vai muito além do que tradicionalmente entendemos por teatro. Frequentemente, recorre-se à palavra “espetáculo” como substituto, embora ela não abarque completamente o sentido pretendido — sendo muitas vezes usada para designar qualquer manifestação visual do sentido. No entanto, a noção de performance engloba um campo vasto e heterogéneo, que tanto as artes do espetáculo quanto a etnocenologia<sup>16</sup> procuram mapear. Ele acrescenta que essa amplitude faz com que as fronteiras entre o espetáculo artístico e a prática cultural se tornem cada vez mais difusas, tornando a própria definição de performance instável e difícil de delimitar. O conceito expandiu-se de tal forma que parece agora estar em toda a parte.

Essa indefinição conceptual é reflexo da sua natureza fluida, sobretudo no contexto do canto popular. Victor Turner (1982) descreve a performance como simultaneamente étnica e intercultural, histórica e não-histórica, estética e ritual, sociológica e política. É comportamento e experiência concreta; jogo, desporto, estética, divertimento popular e teatro experimental. Essa multiplicidade manifesta-se na prática do canto popular, em que

---

<sup>16</sup> A etnocenologia é uma área de estudo interdisciplinar dedicada à análise das manifestações performativas humanas em suas diversas expressões culturais, com especial atenção à corporeidade, ritualidade e teatralidade, tal como se manifestam em contextos socioculturais variados. O termo foi cunhado pelo pesquisador francês Jean-Marie Pradier na década de 1990 e está fortemente ligado às pesquisas sobre antropologia do espetáculo, com diálogo próximo com a antropologia teatral de Eugenio Barba. (Dawsey, 2013)

o/a intérprete, ao subir ao palco, convoca expressões identitárias, afetivas e sociais, transformando a canção num acontecimento performativo. Neste sentido, cantar é também um ato poético e político, que articula vivência e expressão de forma indissociável.

Braga (2019) define a performance a partir de três dimensões fundamentais: dramaturgia, presença e teatralidade. Estas categorias, embora analisadas separadamente, articulam-se de forma dinâmica no ato cénico.

### 3.2.5.1. Presença

O conceito de presença é amplamente discutido nas artes performativas. Desde Stanislavski até Grotowski, Brook e Barba, diversas abordagens tentam definir o que torna um intérprete verdadeiramente “presente”. No *Dicionário de Teatro*, Pavis (2008) observa que “ter presença” implica cativar o público e provocar identificação imediata, dando a sensação de se habitar um eterno presente (p. 305).

Eugenio Barba (2001), criador da antropologia teatral, propõe que a presença se manifesta no ator — ou, neste caso, no intérprete — através de tensões orgânicas e pré-expressivas. Estas tensões, perceptíveis no corpo do artista, conferem-lhe vitalidade e tornam-no materialmente presente ao olhar do espetador.

O criador teatral Peter Brook (1993) acredita que a presença envolve a qualidade interior do ator, sua capacidade de tornar o invisível visível e infundir significado nos detalhes. Sua participação ativa e atenta na representação (ocasião em que algo é rerepresentado) e a culminação de todos esses elementos no **momento presente**, é a própria essência do teatro e o critério pelo qual a sua qualidade e verdade podem ser julgadas. A **presença** permite que a "vida", em uma forma mais concentrada e intensa, se manifeste no palco.

No campo da música popular, Simon Frith (1996) reconhece que o cantor não apenas executa uma canção, mas interpreta múltiplas camadas discursivas. Para o autor, o intérprete enuncia simultaneamente a sua persona artística (ou personagem de “estrela pop”) e o personagem da canção, ou seja, aquele que emerge do conteúdo da obra interpretada. Este processo de “dupla encenação” exige que ambos os papéis coexistam em cena, constituindo uma das particularidades da performance vocal na música popular.

Esta visão encontra ressonância na proposta de Valéria Braga (2019), que vai além destas duas distinções e observa que o cantor de música popular se apresenta sempre em três níveis de atuação simultânea:

- **O cidadão**, que representa o indivíduo real, com sua história, fragilidades e subjetividade;
- **O artista**, que assume conscientemente o papel de intérprete em situação performativa;
- **O personagem**, que encarna a persona evocada pela canção, podendo variar de obra para obra.

Braga denomina esta entidade de “cantor-personagem”, figura que articula técnica vocal, intencionalidade expressiva e construção dramática. Essas três faces coexistem, embora nem sempre sejam distinguíveis pelo público, que tende a fundir o intérprete à sua obra. O/a cantor/a oscila, assim, entre sujeito, artista e personagem.

Esse conceito de presença baseado na complexidade do “cantor personagem” também se aproxima com um conceito abordado por Tatit, intitulado **ilusão enunciativa**. (2014) O papel do cantor-intérprete nesse processo, segundo o autor, é de presentificar a enunciação.

O canto tem o poder de religar o "eu" ou "ele" do conteúdo cantado ao sujeito que enuncia, ou seja, ao intérprete. Mesmo quando a letra está em terceira pessoa, as modulações vocais do intérprete infletem os sentimentos atribuídos a ele, atenuando o distanciamento e conectando tudo ao "eu" do cantor, no momento da performance. Quando a letra já está em primeira pessoa ("eu"), a melodia aguça a reconstituição do momento enunciativo, gerando no ouvinte a ilusão de que o intérprete "fala de si como ser humano". (2014

Em essência, a ilusão enunciativa faz com que o ouvinte vincule, quase automaticamente, os conteúdos da letra "ao dono da voz". A melodia, atualizada no canto do intérprete, garante a "subjetivação constante da obra", aproximando os temas tratados da "persona do cantor". Isso cria a sensação de que os sentimentos descritos nos versos "são vivenciados aqui e agora pelo cantor".

Intérpretes e compositores conscientes dessa dinâmica manipulam intencionalmente a força da voz para aproximar ou distanciar o sujeito do canto do conteúdo cantado, intensificando ou suavizando a identificação. Essa complexa articulação entre voz, presença e ficção está profundamente ligada à noção de "cantor-personagem" de Valéria Braga, que vê o/a cantor/a como alguém que constrói uma figura cênica própria — um “eu” dramatizado — em que vida e arte se entrelaçam de forma performativa.

### 3.2.5.2. Dramaturgia

Este é um termo bastante ligado às práticas tradicionais de teatro o termo num sentido mais genérico, seria, segundo Pavis “a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra [teatral], seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos.” (2008, p. 113) Ele complementa que esta noção pressupõe o conhecimento de um conjunto de regras do universo teatral que são indispensáveis para escrever ou analisar uma obra. Como podemos perceber, essa concepção de dramaturgia está diretamente ligada ao *texto teatral*.

Entretanto, no século XX, após a o teatro épico de Bertold Brecht a dramaturgia assume um novo significado que, também chamado sentido *brechtiano*. Nesta concepção a dramaturgia abrange “tanto o texto quanto os meios cénicos” empregados na encenação. (2008, p. 113) Nesse sentido, tudo o que está em cena “conta” uma estória, expressa sentimentos e ideias, transmite uma mensagem que deve estar “alinhavada” pela dramaturgia.

A dramaturgia, neste contexto, refere-se à estrutura narrativa e expressiva que sustenta o ato performativo. Quando o intérprete se questiona “o que quero dizer com esta canção?”, está a mobilizar um conjunto de decisões estéticas e simbólicas que constroem o discurso performativo.

Esta dimensão pode ser relacionada com o **projeto enunciativo** definido por Luiz Tatit (1994, 1996), no qual letra e melodia se organizam de modo a expressar um determinado percurso emocional, simbólico e comunicativo. Aqui também podemos evocar a noção de pulsação tensiva definida por Tatit, pela qual se organiza o projeto enunciativo. A pulsação tensiva nada mais é que o movimento de concentração e expansão que se desenha na construção da canção através da alternância entre acento e modulação. Essa dinâmica acontece tanto no plano do conteúdo (letra), quanto no plano da expressão (melodia).

O recurso do reconhecimento das dinâmicas da pulsação tensiva dentro da construção do discurso musical do intérprete ajuda-nos a manifestar a “dramaturgia” empreendida pelo projeto enunciativo. Ao dar voz a esse projeto, o intérprete torna-se coautor da narrativa da canção, reorganizando as camadas expressivas — verbais e não verbais — para comunicar a sua própria visão da obra.

### 3.2.5.3. Teatralidade

Barthes, citado por Pavis, define teatralidade como “o teatro menos o texto”, destacando a expressividade do que excede a palavra. Gestos, luzes, tons, silêncios, figurinos e movimento compõem esta “espessura de signos”, conferindo à cena uma linguagem sensível. (Pavis, 2008, p. 372). Esta concepção aplica-se de forma pertinente à prática dos concertos de cantores de música popular, nos quais a performance transcende o ato de cantar, afirmando-se como acontecimento cénico pleno, mesmo quando não intencionalmente construído como tal. O corpo, a voz, o figurino, a iluminação, os movimentos e até os silêncios integram uma teatralidade — ou uma teatralização — que comunica diretamente com o público. Neste contexto, a teatralidade emerge como elemento estruturante da performance, transformando o palco num espaço de múltiplas significações, onde o/a intérprete ativa essa dimensão através de uma presença sensível que comunica não apenas a canção, mas também aquilo que a excede.

Braga (2019) entende a teatralidade como o conjunto de recursos expressivos que conferem à performance um carácter cénico: gestos, posturas, deslocamentos, variações vocais, pausas e silêncios. Não se trata necessariamente de dramatização, mas da capacidade de tornar o ato musical num momento expressivo e comunicativo. Essa teatralidade exige domínio espacial e uso intencional das tensões cénicas.

Segundo Pavis (2008), “uma das marcas específicas da teatralidade é constituir uma presença humana entregue ao olhar do público. Essa relação viva entre ator e espetador é que constitui a base da troca, a essência do teatro” (p. 7). A partir desta perspectiva, para além da teatralidade como recurso estético, importa considerá-la enquanto ferramenta expressiva. Quando pensamos os elementos em cena, para além do/a intérprete, torna-se evidente a existência de outras relações significativas — especialmente a humana. Neste ponto, destaca-se a interação entre cantores e músicos ou outros artistas presentes em palco, como bailarinos. É essencial refletir sobre a forma como estas interações se constroem.

Destaque-se, aqui, a potência comunicativa do olhar na relação entre performers — cantores ou não. O simples ato de olhar, seja para o público, seja para os colegas de cena, pode revelar-se determinante na eficácia comunicativa da performance, facilitando desde a execução de sinais técnicos até a criação de momentos expressivos. A experiência de palco evidencia a centralidade do olhar na integração do grupo em cena.

Outro elemento a considerar é o uso de objetos em cena. Apesar de esta investigação não se deter especificamente em recursos como cenografia, figurinos, iluminação ou sonoplastia, é relevante abordar brevemente o microfone, enquanto elemento cénico e expressivo. O microfone constitui-se como recurso quase omnipresente no canto popular urbano. A partir da década de 1920, o seu uso no Brasil permitiu atenuar a necessidade de projeção vocal, aproximando a técnica de respiração e apoio vocal da fala espontânea, em contraste com o canto lírico, que exige maior capacidade respiratória. Como observa Picollo (2006), a incorporação desta tecnologia influenciou profundamente a estética vocal brasileira, possibilitando, por exemplo, o surgimento da Bossa Nova. Esta nova linguagem vocal caracterizou-se pela redução do volume, eliminação do vibrato constante, emissão mais coloquial, valorização do fraseado e da articulação rítmica, assinalando uma modernização expressiva impulsionada pela mediação tecnológica.

Para além do seu valor técnico, o microfone adquire também relevância cénica. A forma como é utilizado — se na mão, num tripé ou em formato auricular — impacta significativamente a corporalidade do/a intérprete. Com o microfone em punho, o/a cantor/a vê limitados os gestos de um dos braços; quando apoiado num suporte, há maior liberdade de movimento; com microfones auriculares sem fios, o corpo torna-se mais disponível para explorar o espaço cénico. Estas opções interferem diretamente na construção da presença em palco e constituem, por si só, matéria rica para análise.

Estes são apenas alguns dos aspetos que devem ser considerados ao refletir sobre a teatralidade na performance vocal em contexto de música popular. Trata-se de um tema vasto, que será retomado no próximo capítulo, dedicado às práticas desenvolvidas nos Laboratórios de Atuação Cénica Para Cantores de Música Popular.

Segundo Braga (2019), a teatralidade é a capacidade de construir uma presença e uma narrativa em cena, através da articulação consciente de elementos musicais e não musicais — corporais, visuais e espaciais. É esta capacidade que permite a construção do “cantor-personagem” e da dramaturgia da canção ou do espetáculo, convertendo a apresentação em experiência sensorial e comunicativa. Neste sentido, subscrevemos a perspetiva de Braga e defendemos que a teatralidade é uma ferramenta essencial para o/a intérprete, devendo ser explorada com consciência e intenção.

## Capítulo IV – Uma Proposta Metodológica

Esta parte do trabalho terá sido, provavelmente, a primeira a emergir — impulsionada por um desejo: o de aprimorar a minha performance enquanto cantora. Paralelamente, surgiu a vontade de partilhar esta inquietação com outras pessoas que, eventualmente, enfrentassem desafios semelhantes. Existia ainda o impulso de realizar algo prático, como um concerto ou um grupo de experimentação. No entanto, não pretendia, à partida, desenvolver um método. Até que essa ideia se tornou possível.

Este capítulo apresenta o percurso metodológico que deu origem à presente investigação, motivada inicialmente por uma inquietação pessoal com a prática performativa no canto. Embora o intuito fosse, numa fase preliminar, concretizar uma experiência prática — um concerto ou um grupo —, não se vislumbrava, naquele momento, a intenção de propor um método formal.

Contudo, ao longo do processo, essa possibilidade foi-se tornando concreta, resultando numa proposta de abordagem metodológica fundamentada em teoria e investigação prática. Não reivindico aqui a criação de um método propriamente dito, mas antes uma proposta de natureza metodológica orientada por uma base conceptual e experimental em laboratórios. A investigação de Valéria Braga tornou-se particularmente relevante, ao oferecer elementos que respondiam às minhas inquietações sobre a formação cénica de cantores populares. A partir desta base teórica, e com o apoio dos meus orientadores, decidi realizar entrevistas com professores de canto de instituições públicas de ensino superior, com o intuito de compreender como a preparação cénica é abordada nesses contextos.

### 4.1. Entrevistas

Foram entrevistados dois professores da Escola de Música de Brasília (CEP-EMB), instituição onde estudei durante vários anos: Moisés dos Santos, docente de técnica vocal e atual coordenador pedagógico do curso técnico profissionalizante de Canto Popular, e Alysson Takaki, também professor de técnica vocal. As entrevistas, de natureza qualitativa, foram semiestruturadas e abertas, realizadas por videoconferência e devidamente gravadas. As questões centraram-se nas práticas pedagógicas do referido curso, com especial atenção à presença (ou ausência) de conteúdos curriculares dedicados à preparação corporal e cénica.

As falas de ambos, ancoradas nas respectivas trajetórias acadêmicas e profissionais, evidenciam a importância da formação cênica no desenvolvimento artístico de cantores populares, ao mesmo tempo que revelam carências estruturais nos currículos. Ambos iniciaram a formação no canto erudito e, apesar da transição natural para o repertório popular, referem que a dimensão expressiva do corpo e da cena foi escassa ou inexistente durante o percurso formativo.

Moisés dos Santos salienta que a formação cênica é indispensável para intérpretes populares, uma vez que a performance vai além da emissão vocal, envolvendo o corpo, a presença e a relação com o público. Sublinha que, apesar de ter começado a cantar em contextos informais — em ambientes religiosos e familiares fortemente musicais —, foi na formação acadêmica que reconheceu a necessidade de integrar o trabalho corporal na prática vocal. Como afirma:

Então, sim, eu acho que é imprescindível que o cantor, em sua formação, ele tenha esses componentes específicos nessa área [expressão corporal], é, é imprescindível, né? Não é nem importante, é imprescindível, porque é, são coisas que caminham juntas, assim como o conhecimento de harmonia, o conhecimento de teoria para o cantor, é importante, imprescindível na sua formação, a área cênica também, né? <sup>17</sup>  
(Moisés dos Santos, comunicação pessoal, 2024; cf. Anexo B).

Explica que só desenvolveu tais competências por meio de disciplinas extracurriculares e experiências com artes circenses e palhaçaria, que proporcionaram maior consciência corporal e libertação de tensões. Destaca, ainda, a recente reforma curricular no curso de Canto Popular da Universidade de Brasília (UnB), que passou a incluir unidades curriculares dedicadas ao trabalho de corpo — um avanço notório face à tradição centrada exclusivamente na técnica vocal.

Alysson, por sua vez, partilha uma vivência marcada pela timidez e pela tendência, comum entre cantores, de usar o domínio técnico como estratégia para evitar a exposição cênica. Segundo ele, o foco excessivo nos aspectos musicais acaba por deixar de lado a consciência do corpo e da cena. Alysson relata sua trajetória entre os mundos da música erudita e popular, apontando que, apesar de integrar os conhecimentos técnicos de ambas as áreas, sentiu sempre a falta de um trabalho mais consistente sobre o corpo e a expressividade cênica. A timidez — uma questão recorrente entre cantores, segundo o próprio — foi um dos fatores

---

<sup>17</sup> Entrevista concedida via chamada de vídeo no dia 20/12/2024

que o levou, como a muitos colegas, a concentrar-se nos aspectos musicais e técnicos como mecanismo de proteção, muitas vezes em detrimento da consciência corporal em cena.

O cantor destaca que, mesmo em contextos performativos como concursos ou apresentações operáticas, o trabalho cénico é muitas vezes reduzido a marcações rígidas, sem um desenvolvimento físico integrado. Em contraste, a sua experiência com bandas de baile revelou-se um verdadeiro campo de aprendizagem empírica da presença em palco e da gestão energética, embora essa prática não seja sistematizada nem valorizada no meio académico.

Então, o trabalho de corpo, ele tem que ser, assim como a gente faz vocalize todo dia, o trabalho de corpo tinha que ser todo dia também, né? Eu acho que é dinâmico, algum tipo, deveria haver algum tipo de prática diária para você, para você, Isso, pra você explorar o corpo, né? (Alysson Takaki, comunicação pessoal, 2024; cf. Anexo B).<sup>18</sup>

A ausência de formação específica nesta dimensão expressiva contribui para perpetuar a ideia de que a presença em palco é algo inato ou “místico”, desvalorizando o treino prático e consistente. Apesar de ter procurado, pontualmente, oportunidades de desenvolver esse trabalho (em oficinas e tentativas de colaboração com o teatro), Alysson reconhece que faltou um investimento mais sistemático nesta área, tanto da sua parte quanto da estrutura formativa a que teve acesso.

Ambos os artistas criticam a influência do modelo do canto erudito nos cursos superiores de música popular, que tendem a privilegiar uma técnica vocal “pura” e normatizada, em detrimento de uma expressividade integral. As suas falas convergem para a necessidade de repensar as práticas pedagógicas, reconhecendo o corpo, o gesto e a cena como elementos constitutivos da formação vocal e não como apêndices ou adereços. Neste contexto, a preparação cénica não se configura apenas como complemento artístico, mas como dimensão essencial à comunicação expressiva e à construção da presença performativa em palco.

## **4.2. Questionário sobre atuação Cénica de cantores e cantoras populares**

Paralelamente às entrevistas, foi aplicado um questionário misto, composto por perguntas qualitativas e quantitativas, destinado a cantores e cantoras de música popular com ou sem formação profissional e/ou académica. A recolha foi feita de forma online, com participação voluntária e possibilidade de anonimato. O principal objetivo foi compreender a perceção dos

---

<sup>18</sup> Entrevista concedida via chamada de vídeo no dia 12/12/2024

participantes quanto à importância da preparação corporal e cênica na prática performativa vocal. A maioria dos inquiridos é de nacionalidade brasileira, em particular da cidade de Brasília, e integra uma rede de profissionais da qual fiz parte durante a minha atuação artística no Brasil.

Foram obtidas vinte e duas respostas. Embora este número não constitua uma amostra representativa do panorama do canto popular urbano brasileiro, devido à diversidade cultural e geográfica do país, considero que os dados refletem parcialmente a realidade local da cidade de Brasília. Neste sentido, o valor do questionário não reside tanto na sua dimensão quantitativa, mas sim no conteúdo qualitativo das respostas individuais recolhidas, que oferecem uma visão aprofundada das vivências e percepções dos participantes. Ainda assim, opto por apresentar alguns dados percentuais e exemplos significativos de respostas, com o intuito de ilustrar as tendências identificadas.

A presente investigação recolheu dados junto a 22 participantes com experiência no canto popular, por meio de um questionário que teve como objetivo compreender as percepções e vivências relativas à expressão corporal, à interpretação cênica e à sua integração na prática performativa vocal. Na tabela a seguir vemos as perguntas incluídas no questionário:

## **Tabela 2**

*Questionário sobre a formação para a atuação corporal e cênica de cantores(as) populares.*

---

<b>Nº</b>	<b>Pergunta</b>
1.	Qual seu nome?
2.	Qual a sua idade?
3.	Há quanto tempo canta?
4.	Alguma vez teve formação para cantar? Se sim, qual?
5.	Na sua opinião, o que é importante para um cantor ou cantora ao estar em performance diante de uma plateia? Marque todas as opções que achar relevantes. <ul style="list-style-type: none"><li>• Confiança</li><li>• Domínio técnico</li><li>• Afinação</li><li>• Emoção</li></ul>

- Expressão
  - Outra \_\_\_\_\_
6. Quão determinante você acredita que a expressão corporal de uma cantora ou cantor é na maneira que o público percebe sua performance?
  7. Costuma pensar sobre sua interpretação e/ou expressão corporal ao cantar diante de um público?
  8. Já sentiu medo ao cantar em público?
  9. Já sentiu que não sabia o que fazer em relação aos seus movimentos ao cantar em público? (ex: não sabe o que fazer com as mãos, fica com as pernas agitadas, etc).
  10. Qual seu maior desafio ao interpretar uma canção?
  11. Acredita que é importante que cantores e cantoras dediquem tempo de treino à técnicas de canto?
  12. Acredita que é importante que cantores e cantoras dediquem tempo de estudo para o treino de técnicas de interpretação e expressão corporal?
  13. Sente falta de algum treino voltado para a interpretação cénica e expressão corporal no seu trabalho como cantor/a?
  14. Quando canta, a sua performance trata-se apenas do desempenho musical, inclui outra envolvente cénica ou é um processo misto?
  15. Na relação entre o cantar e interpretar e/ou criação cénica, há algo mais que gostaria de acrescentar?
  16. Há alguma memória ou história que gostasse de partilhar comigo?

---

**Nota:** Esta tabela sintetiza o questionário aplicado via formulário *online* com cantores e cantoras populares em Portugal e no Brasil entre os dias 12/11/2024 e 20/02/2025. O documento com todas as respostas encontra-se em disponível no Anexo A.

Os dados foram organizados em eixos temáticos que emergiram a partir das respostas e comentários dos inquiridos.

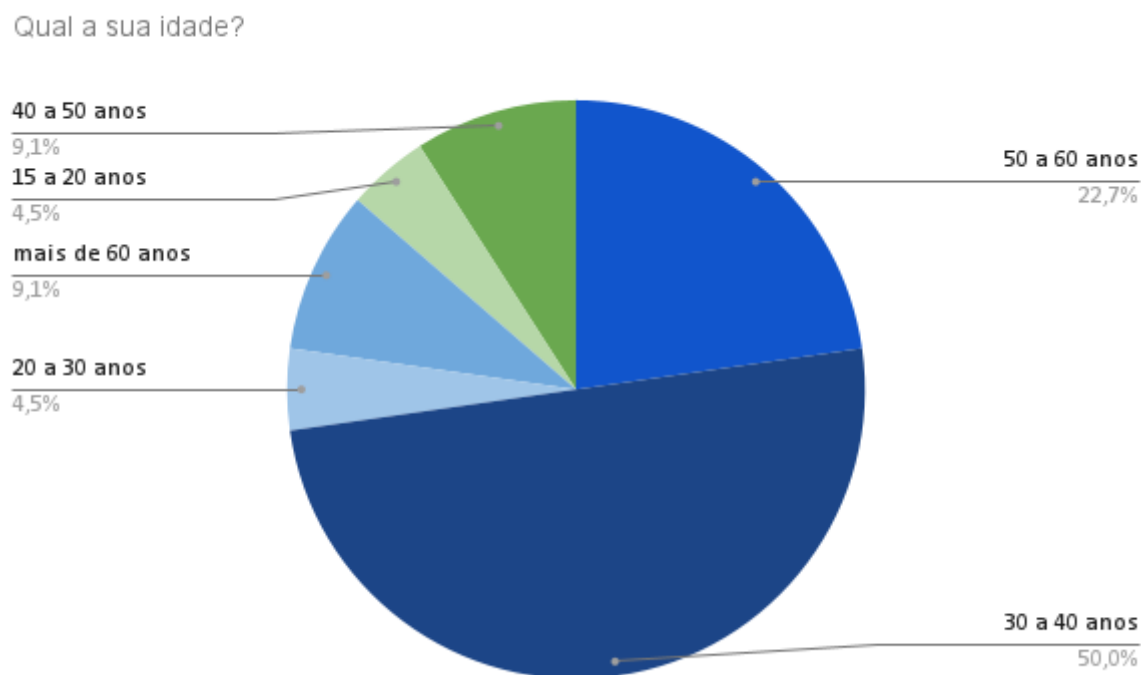
#### **4.2.1. Perfil dos Participantes**

Os participantes apresentam uma concentração de idades, em sua maioria entre 30 a 40 anos, totalizando 50 % dos entrevistados seguido por 22,7% de inquiridos na faixa etária entre 50 e 60 anos. Os participantes entre 40 e 50 anos somaram 9, 1%, assim como os entrevistados

com idade acima de 60 anos. Por fim, as faixas etárias de 20 a 30 anos, e de 15 a 20 anos tiveram 4,5% de inquiridos, respectivamente.

### Figura 1

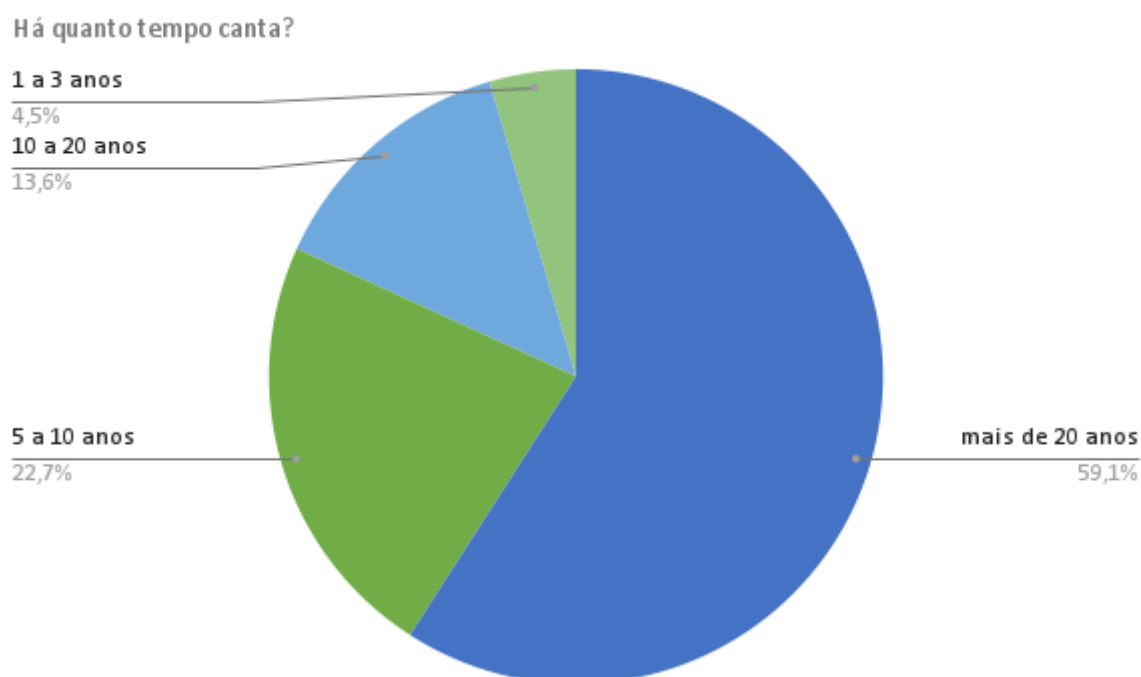
*Faixa etária dos entrevistados*



Isso provavelmente se traduz no fato de que a maioria possui vasta experiência como cantores e cantoras, sendo que mais de 70% indicaram cantar há mais de 20 anos. A formação vocal destes artistas é diversificada: muitos frequentaram **aulas particulares, escolas de música** como a Escola de Música de Brasília, ou cursos superiores em música, enquanto uma minoria afirmou não ter tido qualquer formação acadêmica formal. Vejamos os dados no gráfico da Figura 2.

**Figura 2**

*Tempo de atividade profissional dos entrevistados*



Apesar dessa diversidade, observa-se uma forte valorização da **formação técnica**: todos os participantes consideram importante — e, na sua maioria, **muito importante** — o treino vocal. As respostas indicam que a quase totalidade dos inquiridos considera o treino de técnica vocal diário como um elemento determinante para a qualidade e eficácia da performance vocal. Quando questionados acerca da importância do assunto, a resposta foi praticamente unânime, como mostra a Figura 3

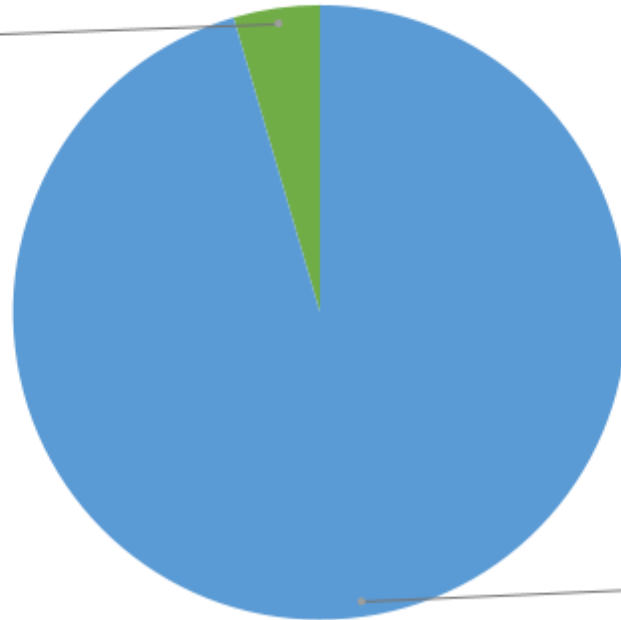
### Figura 3

#### *Sobre práticas de treino de técnica vocal*

Acredita que é importante que cantores e cantoras dediquem tempo de treino à técnicas de canto?

Sim, é um pouco importante

4,5%



Sim, é muito importante

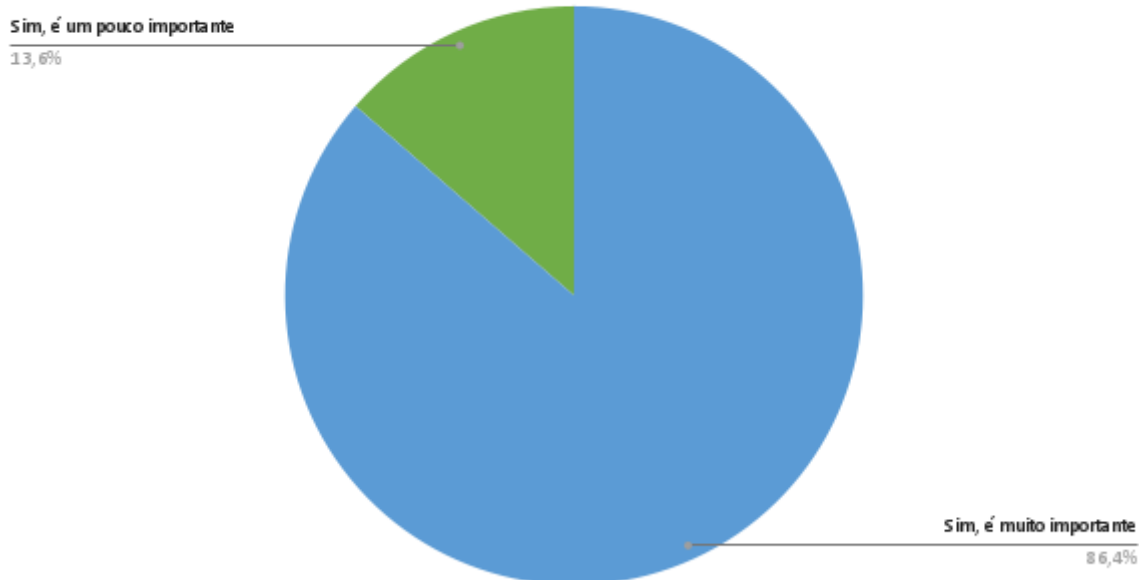
95,5%

Entretanto, ao serem questionados acerca do treino de práticas de expressão corporal e cénica houve uma queda na avaliação da importância deste quesito, onde 86% acreditam ser muito importante. Temos então uma pequena queda percentual.

**Figura 4**

*Sobre práticas de treino corporal e cénico para cantores(as) populares*

Acredita que é importante que cantores e cantoras dediquem tempo de estudo para o treino de técnicas de interpretação e expressão corporal?

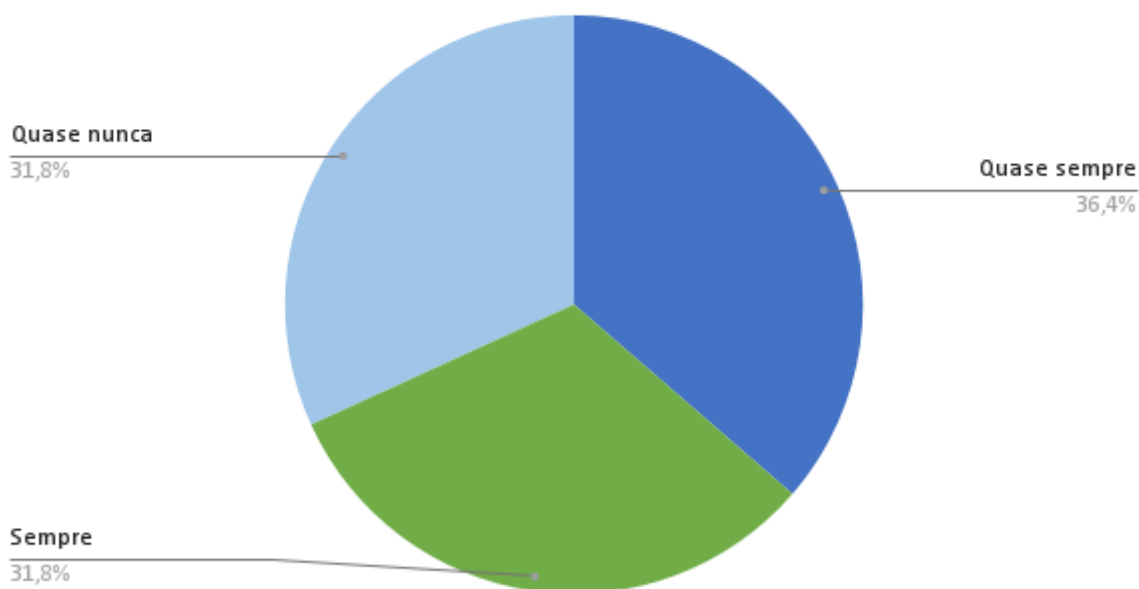


Contudo, podemos inferir que a maioria dos entrevistados consideram as práticas de atuação corporal e cénicas parte importante da formação para cantores populares. Entretanto, apesar da consciência da importância da presença cénica, os participantes relatam **carência de formação sistemática** nesta área. Entre os inqueridos, 36% indicam **sentir falta de treino específico** voltado à expressão corporal e à interpretação cénica, 31, 8% afirmam sempre sentir falta e, em contraposição quase nunca sentir falta de algo dedicado à esta área. Se relacionarmos os três últimos gráficos percebemos que há sim uma sensação de necessidade de treino voltado para a atuação cénica e corporal de cantores populares. Entretanto, é possível inferir que esta não seja uma preocupação central de pelo menos um terço dos participantes, que afirmam “quase nunca” sentir falta do treino cénico. Ainda assim, a maioria (68,2%) parece sentir necessidade deste tipo de prática.

## Figura 5

*Sobre a sensação de necessidade de treino corporal e cênico para cantores(as) populares*

Sente falta de algum treino voltado para a interpretação cênica e expressão corporal no seu trabalho como cantor/a?



Também é possível observar através dos relatos registrados nas perguntas de resposta aberta que a ausência de metodologias formais faz com que muitos desenvolvam estratégias empíricas ou intuitivas, muitas vezes centradas apenas na tentativa de “não errar” ou de controlar a exposição corporal no palco. Um dos participantes relata: “Meu maior desafio é passar a emoção que quero com o corpo, além da voz”. Outro acrescenta: “Acredito que, quando cantamos, comunicamos. O gestual atrelado à comunicação com o público e com os músicos é parte da performance”.<sup>19</sup>

Alguns descreveram a atuação em palco como um "processo misto", em que a música e a interpretação cênica estão interligadas. Um dos participantes afirma: “A música é corporal, gestual, é vida. Não há como separar técnica de interpretação. A música é comunicação”. Outro participante descreve sua abordagem performativa como uma tentativa constante de integrar essas dimensões: “Nunca tive trabalho cênico de forma sistemática, mas preocupo-me em adotar uma postura cênica condizente com os contextos em que atuo e com os repertórios que interpreto”<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Anónimo, comunicação pessoal, 2024 - 2025; cf. Anexo A

<sup>20</sup> Anónimo, comunicação pessoal, 2024 - 2025; cf. Anexo A

Vários depoimentos aludem à busca por uma performance coerente entre gesto, intenção e emissão vocal. A noção de “verdade” aparece como eixo ético e expressivo da performance. Como refere uma cantora: “A interpretação genuína, honesta e sem ego faz com que o nosso corpo, e principalmente a expressão facial, mostre o envolvimento com a música. Isso, por sua vez, envolve o público emocionalmente”. A meu ver, essa autenticidade não se refere apenas à espontaneidade, mas a um domínio que permita à performance expressar emoção de forma estruturada e comunicativa. Um dos participantes sintetiza essa perspectiva afirmando: “Se a mensagem não for passada de forma a emocionar, a verdade da música escapa — e ficamos apenas a reproduzir algo, sem vida”.

Outro tema recorrente nos testemunhos é a influência do espaço e das condições de atuação sobre a performance. Uma das entrevistadas relata que ainda há uma certa distinção entre cantores “performáticos”, ou seja, aqueles que apresentam uma atuação corporal e cênica mais evidente e outros cantores, como se a performance cênica fosse algum tipo de compensação para a “falta de técnica”. A cantora relata um dos comentários que já recebeu ao trabalhar em um bloco de carnaval na cidade de Brasília:

Canto num Bloco de Carnaval e o mestre de bateria disse que não precisava de cantores, mas de animadores de festa. Fiquei ofendida, mas depois entendi que ele não via a performance cênica como parte do ofício do cantor”. (Anônimo, comunicação pessoal, 2024 - 2025; cf. Anexo A)

Mesmo em tais contextos, os participantes demonstram um desejo de integrar intencionalmente elementos cênicos na atuação musical, reconhecendo que isso pode enriquecer a experiência artística, tanto para o público como para o intérprete.

A pesquisa, neste pequeno recorte, mostra, portanto, uma forte demanda por uma formação vocal que integre, de forma consciente e estruturada, o corpo como parte indissociável da construção da voz e da presença em palco. Mais do que um elemento acessório ou decorativo, a teatralidade surge como um modo de comunicação e de expressividade performativa — algo que os próprios cantores têm buscado desenvolver por caminhos autodidatas, improvisados ou intuitivos. E ao termos contacto com esses relatos, aquela antiga vontade de desenvolver um trabalho que conseguisse partir das necessidades apresentadas por estes profissionais apresentou-se cada vez mais forte.

### 4. 3. Os Laboratórios

A ideia de trabalhar a corporeidade a partir da canção não é, para mim, uma abordagem inédita. Como demonstrado em diversos relatos anteriormente apresentados, o "sentir" a canção revela-se um elemento essencial para cantores e cantoras na sua performance. No entanto, uma descoberta recente foi a possibilidade de utilizar os elementos da **Semiótica da Canção** como base para a construção de exercícios que visam a expressão cénica das características comunicativas da interpretação vocal.

Foi a partir da intersecção entre categorias da atuação corporal e cénica para cantores populares e os fundamentos teóricos da semiótica proposta por Luiz Tatit que surgiu a iniciativa de organizar **laboratórios experimentais**. Estes foram dirigidos a profissionais e estudantes de canto popular, tendo como recorte específico o repertório da Música Popular Brasileira (MPB). A escolha deste repertório foi facilitada pela vasta produção analítica de Tatit, que, ao longo da sua obra, dedica-se ao estudo sistemático da canção brasileira, oferecendo uma base sólida para o desenvolvimento prático dos exercícios.

Com base nesse enquadramento teórico e na definição do repertório, estruturaram-se cinco encontros presenciais, cada um dedicado a um dos aspetos fundamentais da atuação cénica aplicada ao canto popular, explorados à luz da Semiótica da Canção. Para a conceção dos exercícios práticos e atividades de experimentação, foi necessário recorrer a referências de diversos **praticantes de teatro**, da música e do movimento, cujas contribuições permitiram aprofundar e diversificar as propostas de trabalho.

Os laboratórios foram oferecidos gratuitamente, ao longo de cinco semanas consecutivas, com sessões semanais às segundas-feiras, das 19h00 às 21h30, na sala 44 da ESMAE. As inscrições foram realizadas através de formulário digital, disponibilizado online e divulgado nas redes sociais e em listas de e-mails dirigidas a estudantes da instituição. O público-alvo compreendeu cantores profissionais e estudantes de canto interessados em práticas de atuação corporal e cénica com enfoque na MPB. Tanto o formulário de inscrição quanto os materiais e textos de divulgação encontram-se reunidos no anexo<sup>21</sup> para consulta.

As inscrições estiveram abertas entre os dias 9 e 17 de março, data da realização do primeiro encontro. Embora tenham sido recebidas oito inscrições, apenas quatro participantes

---

<sup>21</sup> Cf. Anexo C – Inscrição dos candidatos

compareceram à sessão inaugural, e uma participante informou via mensagem de texto que só poderia comparecer no segundo encontro. Foi realizado registo em vídeo dos laboratórios e estes encontram-se disponíveis para consulta em formato editado em ficheiro *online*.<sup>22</sup>O calendário e os temas abordados em cada Laboratório foram organizados da seguinte forma:

- **17/03** – Elementos estruturadores da canção
- **24/03** – Ação vocal e comunicação
- **31/03** – Consciência da linguagem corporal
- **07/04** – Espaço cénico musical
- **14/04** – Performance no canto popular

Na secção seguinte, descrevo o processo de elaboração dos planos de atividades, suas fundamentações teóricas e as impressões e considerações sobre as práticas aplicadas em cada encontro. Os exercícios estão aqui apresentados num formato resumido em tabela. A descrição integral dos exercícios encontra-se no anexo<sup>23</sup> deste trabalho para consulta.

#### **4.3.1. Laboratório 1 – Elementos estruturadores da canção**

Com base no que foi exposto no capítulo anterior, na secção dedicada a este tema, Braga (2019) define os elementos estruturadores da canção como a integração entre melodia e letra, bem como entre género e estilo musicais. No primeiro encontro, optou-se por focar especificamente a articulação entre melodia e letra, incorporando ainda outros elementos relevantes da construção musical e textual, como o ritmo, o texto e o contexto da canção. O género e o estilo foram considerados como parâmetros já delimitados pela própria escolha do repertório, centrado na Música Popular Brasileira (MPB). Apesar de compreendermos que existem outros aspetos aqui não mencionados na composição de uma canção, como por exemplo, harmonia, arranjo, etc., neste contexto nos atemos nos componentes descritos por Braga.

A abordagem metodológica adotada neste laboratório procurou privilegiar os aspetos mais próximos da proposta semiótica desenvolvida por Tatit (2002). Neste sentido, trabalhou-se o conceito de *projeto enunciativo da canção* (ver Subcapítulo 3.2.1), com ênfase nos recursos persuasivos identificados pelo autor — tematização, passionalização e figurativização — e na

---

<sup>22</sup> Links para acesso aos vídeos disponíveis no Anexo D

<sup>23</sup> Cf. Anexo E – Planos de atividades dos Laboratórios

forma como estes operam nas dinâmicas interpretativas de cantores e cantoras. Para iniciar cada sessão, foram realizados exercícios de sensibilização corporal baseados em práticas provenientes do teatro e da dança, designados por "aquecimento".

Neste primeiro encontro, o aquecimento foi inspirado em práticas estudadas na Unidade Curricular "Laboratório de Criação Teatral", lecionada pela professora Inês Vicente, no primeiro ano do curso de mestrado. No âmbito dessa unidade, tive a oportunidade de participar numa aula prática (*masterclass*) em colaboração com o meu colega Simão Collares, centrada na abordagem de preparação vocal do ator e diretor sul-africano Roy Hart, cuja metodologia foi brevemente mencionada no Capítulo II deste trabalho. A sequência de aquecimento desenvolvida neste encontro baseou-se nos princípios dessa prática.

### **Tabela 3**

**Nota:** Esta tabela sintetiza os exercícios propostos no contexto do laboratório prático. A descrição completa encontra-se no Anexo E.

#### **Exercício 1 – Laboratório 1**

<b>Nome do exercício</b>	<b>Respiração Conduzida</b>
Descrição da prática	Exercício de atenção plena ao aparelho respiratório. Inicia-se com o corpo deitado no chão, promovendo o relaxamento através da imaginação de um líquido quente que percorre o corpo a cada expiração. Em seguida, com uma mão sobre o umbigo, orienta-se a respiração para essa zona, sentindo a expansão do diafragma como um balão. Realizam-se ciclos de respiração ritmada: inicialmente em quatro tempos para inspirar, sustentar e expirar; depois, mantendo inspiração e suspensão em quatro tempos e prolongando a expiração para oito e dez tempos. O exercício valoriza o respeito pelos limites individuais e desencoraja a competitividade.
Fundamentação teórica	Inspirado na abordagem de preparação vocal do ator e diretor sul-africano Roy Hart, no contexto da formação desenvolvida na Unidade Curricular "Laboratório de Criação Cénica".
Objetivos	Estimular a perceção da corporeidade, promover o relaxamento físico e preparar o corpo para práticas expressivas e performativas.

## Exercício 2 – Laboratório 1

---

<b>Nome do exercício</b>	<b>Massagem Sacrolombar</b>
Descrição da Prática	Prática corporal centrada na região sacrolombar, que integra respiração, movimento e som. Deitado no chão, com os pés apoiados na parede, o praticante realiza um movimento pélvico suave, guiado por uma visualização do trajeto entre o cóccix e o umbigo (referência de relógio: 6h–12h), mantendo a pélvis em contacto com o solo. A respiração é coordenada ao movimento (inspiração na descida, expiração na subida), com ativação dos pés durante a expiração. A sequência culmina em vocalizações progressivas (sons fricativos, suspiros e glissandos), imaginando o som a emergir do umbigo.
Fundamentação Teórica	Baseado nas práticas de consciência vocal e corporal desenvolvidas por Roy Hart, o exercício promove a ligação entre voz, respiração e movimento, enfatizando o corpo como fonte e ressonador do som vocal.
Objetivos	Libertar tensões que possam limitar a emissão vocal e proporcionar um aquecimento vocal integrado, que fortaleça a coordenação entre respiração, movimento corporal e som.

---

## Exercício 3 – Laboratório 1

---

<b>Nome do exercício</b>	<b>Alongamento Sacrolombar</b>
Descrição da prática	Exercício centrado no alongamento da região sacrolombar, com o praticante deitado, pés assentes no chão e pélvis elevada, criando espaço entre a coluna e o solo. A respiração mantém-se tranquila, com foco no umbigo. Visualiza-se a coluna como um colar de pérolas a derreter em direção ao solo, das vértebras torácicas inferiores ao cóccix, promovendo relaxamento progressivo. Repetição da sequência cinco vezes.

<b>Nome do exercício</b>	<b>Alongamento Sacrolombar</b>
Fundamentação Teórica	Inspirado em práticas somáticas e pedagógicas vocais que integram respiração, movimento e consciência corporal, este exercício visa libertar tensões profundas da coluna e favorecer uma postura funcional para a emissão vocal.
Objetivos	Alcançar um alongamento profundo da coluna, reorganizar o eixo postural e estimular a vocalização por meio da integração entre respiração, relaxamento e coordenação motora.

#### **Exercício 4 – Laboratório 1**

<b>Nome do exercício</b>	<b>Ressonâncias</b>
Descrição da prática	Exercício vocal que articula respiração, consciência corporal e exploração de ressonâncias nasais e orais. Inicia-se com o som “MMMM”, seguido dos sons “NNNNN” e “NNNNGGGG”, com foco na vibração facial e posicionamento da língua. A sequência inclui glissandos vocais ascendentes e descendentes, finalizando com repetições dos sons “NNNNN” e “NGGGG” em variações tonais dentro da zona de conforto de cada praticante.
Fundamentação Teórica	Este exercício é uma continuação da atividade anterior e foi retirada das práticas formuladas por Roy Hart.
Objetivos	Desenvolver a percepção das zonas de ressonância, estimular a vibração facial e integrar som, movimento e consciência corporal no processo vocal.

#### **Exercício 5 – Laboratório 1**

<b>Nome do exercício</b>	<b>Plié<sup>24</sup> com Glissando</b>
Descrição da prática	Associa vocalização e movimento através do uso de glissandos com sons nasais (“M”, “N”, “NG”). O praticante realiza um plié com os pés abertos lateralmente e braços elevados até aos ombros. Ao agachar-se, emite um glissando ascendente, atingindo o registo agudo no ponto mais baixo. No retorno à posição inicial, produz-se um glissando descendente, acompanhando a subida dos braços acima da cabeça. Com prática, introduzem-se variações espaciais.
Fundamentação teórica	Este exercício é uma continuação da atividade anterior e foi retirada das práticas formuladas por Roy Hart.
Objetivos	Integrar voz e movimento, promover o alívio de tensões e estimular a ampliação da expressividade vocal e espacial.

### **Exercício 6 – Laboratório 1**

<b>Nome do exercício</b>	<b>Vogais e Consoantes I – Introdução à Passionalização e Tematização</b>
Descrição da prática	<p>Exploração vocal e rítmica de um trecho da canção <i>Garota de Ipanema</i> (Jobim &amp; Moraes), com alternância entre a ênfase em vogais e consoantes. A prática iniciou-se com repetição em coro da primeira estrofe, seguindo-se uma sequência de exercícios:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• leitura rítmica falada sem melodia;</li> <li>• vocalização apenas das vogais;</li> <li>• enunciação isolada das consoantes com reflexão comparativa;</li> <li>• repetição individual com marcação coletiva do compasso por meio da metodologia O Passo;</li> <li>• finalização com execução conjunta integrando as explorações.</li> </ul>

<sup>24</sup> Movimento integrante da técnica do ballet clássico

<b>Nome do exercício</b>	<b>Vogais e Consoantes I – Introdução à Passionalização e Tematização</b>
	A marcação corporal seguiu o compasso quaternário com deslocamentos alternados à frente e atrás, sendo posteriormente enriquecida com subdivisões rítmicas.
Fundamentação Teórica	Baseia-se na Semiótica da Canção de Tatit (2002), especialmente na relação entre passionalização (vogais) e tematização (consoantes). A componente rítmica e corporal recorre à metodologia O Passo de Ciavatta (2009), que integra corpo e métrica musical de forma sensível e estruturada.
Objetivos	Explorar os efeitos expressivos da predominância vocálica ou consonântica, introduzindo noções básicas de análise semiótica e rítmica da canção. Estimular a escuta analítica, a percepção corporal do ritmo e preparar os participantes para práticas performativas e reflexivas subsequentes.

### Exercício 7 – Laboratório 1

<b>Nome do exercício</b>	<b>Vogais e Consoantes II – Alteração de Andamento e Intensificação da Passionalização</b>
Descrição da prática	<p>A partir da segunda parte da canção <i>Garota de Ipanema</i> (Jobim &amp; Moraes), identificada por Tatit (2002) como altamente passional, retomaram-se os procedimentos do exercício anterior:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• leitura métrica falada com marcação corporal por meio de O Passo;</li> <li>• vocalização apenas das vogais;</li> <li>• enunciação das consoantes da primeira frase com partilha sobre a diferença de percepção;</li> <li>• e variação do andamento (aceleração e desaceleração) com repetição coletiva.</li> </ul> <p>Finalizou-se com uma reflexão sobre o impacto expressivo das alterações de tempo.</p>

<b>Nome do exercício</b>	<b>Vogais e Consoantes II – Alteração de Andamento e Intensificação da Passionalização</b>
Fundamentação teórica	Fundamentado na Semiótica da Canção de Tatit (2002), o exercício aprofunda a noção de passionalização (associada às vogais) e introduz o conceito de distância entre sujeito e objeto-valor. A variação do andamento é apresentada como fator modulador da carga expressiva. A marcação corporal baseia-se novamente na metodologia O Passo (Ciavatta, 2009).
Objetivos	Intensificar a compreensão do papel das vogais na construção da expressividade e demonstrar como alterações no andamento podem modificar a percepção emocional da canção. Visa também ampliar a consciência dos participantes sobre a articulação entre tempo musical, emoção e corpo na performance vocal.

#### **Exercício 8 – Laboratório 1**

<b>Nome do exercício</b>	<b>Exposição dos Conceitos da Semiótica da Canção e Análise de <i>Garota de Ipanema</i></b>
Descrição da prática	Consistiu numa atividade expositiva com análise da canção <i>Garota de Ipanema</i> (Jobim & Moraes, 1962), baseada na Semiótica da Canção. Os participantes, dispostos em círculo, receberam material impresso com a letra da canção e conteúdo teórico. A análise centrou-se na alternância entre os níveis temático e passional, com leitura comentada do gráfico melódico (cf Anexo E). Foram exploradas as características textuais e melódicas associadas a cada nível expressivo, bem como os conceitos de figurativização e projeto entoativo.
Fundamentação teórica	O exercício baseia-se na teoria da Semiótica da Canção desenvolvida por Luiz Tatit (1995, 1998), com destaque para os conceitos de tematização, passionalização e figurativização de expressão. A análise melódica foi acompanhada por um gráfico interpretativo construído segundo os parâmetros estabelecidos pelo autor.

---

<b>Nome do exercício</b>	<b>Exposição dos Conceitos da Semiótica da Canção e Análise de <i>Garota de Ipanema</i></b>
Objetivos	Introduzir os principais conceitos da Semiótica da Canção e demonstrar, através da análise prática de uma canção conhecida, como os diferentes níveis expressivos (temático, passional e figurativo) se articulam na construção da performance vocal. Promover a escuta analítica e fomentar a compreensão da relação entre estrutura melódica e textual na canção popular.

---

#### 4.3.1.1. Reflexões sobre o Laboratório 1

O primeiro encontro decorreu conforme o planeado, permitindo a realização de todos os exercícios propostos de forma fluida e sem quaisquer impedimentos significativos. As atividades foram devidamente registadas em vídeo, constituindo um material complementar importante para análise posterior.

Durante a sessão, algumas questões foram levantadas pelos participantes, as quais considero ter sido contributos relevantes e enriquecedores para o desenvolvimento subsequente do projeto. A decisão de organizar os planos de atividades semanalmente mostrou-se acertada, pois cada encontro revelou novas direções e sugestões sobre os aspetos a serem aprofundados nos laboratórios seguintes. Um exemplo disso foi a identificação, durante esta sessão, do fundamento teórico da **Semiótica da Canção** que viria a ser desenvolvido no encontro seguinte (pulsção tensiva), a partir da experimentação prática com o exercício baseado no método *O Passo* (Ciavatta, 2009).

No entanto, observei algumas dificuldades por parte dos participantes em compreender determinados conceitos teóricos, particularmente no que diz respeito às noções de **conjunção versus disjunção** e de **intenso versus extenso**, quando introduzida a ideia da **junção primordial entre sujeito e objeto-valor** (cf. Tatit, 1997). Esta constatação evidenciou a necessidade de retomar e reforçar esses conteúdos no próximo encontro, de modo a consolidar a compreensão e permitir uma aplicação mais consciente nas práticas performativas.

### 4.3.2. Laboratório 2 – Ação Vocal e Comunicação

Neste encontro nos propusemos a abordar o conceito de ação vocal e de como sua expressão pode afetar a movimentação corporal. Braga (2019) aborda este conceito como uma ação integrativa entre voz e movimento. Desta maneira, buscamos mais uma vez associar essas práticas partindo da utilização de alguns conceitos da semiótica da canção como a junção primordial entre sujeito e objeto-valor assim como os elementos de conjunção X disjunção, contração e expansão. Esses conceitos estão também relacionados com a acentuação que ocorre no processo de pulsação tensiva dentro da construção do discurso do projeto entoativo da canção.

Neste encontro tivemos mais uma vez a presença de quatro participantes. Entretanto, uma das participantes que esteve presente no primeiro encontro não compareceu mais às sessões. Já a participante que havia faltado no primeiro encontro esteve presente no segundo. Mais uma vez iniciámos os experimentos com um aquecimento corporal e vocal que integrasse voz e movimento e propiciasse uma sensibilização para a ação. Começamos com um exercício que não é exatamente inspirado em um método específico, mas que é bastante utilizado nas práticas teatrais. Esse exercício propõe um distensionamento com o objetivo de aumentar a concentração do(a) participante na atividade proposta. Logo após este primeiro momento, passamos ao trabalho com os conceitos definidos anteriormente.

#### Tabela 4

**Nota:** Esta tabela sintetiza os exercícios propostos no contexto do laboratório prático. A descrição completa encontra-se no Anexo E.

#### Exercício 1 – Laboratório 2

Nome do exercício	Respiração fluida
Descrição da prática	Inicia-se com o praticante deitado, em imobilidade consciente, focando na respiração e nos pontos de contacto com o solo. Realiza-se um scaneamento corporal para detetar tensões e promover relaxamento. Seguem-se movimentos subtis, bocejos, suspiros e espreguiçamentos, integrando corpo e voz. Na segunda parte, alternam-se gestos de contração (posição fetal) e expansão (espreguiçar), acompanhados por

<b>Nome do exercício</b>	<b>Respiração fluida</b>
	glissandos descendentes e ascendentes. Encerra-se com a introdução de conceitos da Semiótica da Canção, destacando a relação entre gesto, intenção e comunicação.
Fundamentação teórica	O exercício é inspirado em práticas corporais e vocais utilizadas nas artes performativas, sendo adaptado para a experimentação de conceitos da Semiótica da Canção (Luiz Tatit), como o acento, a modulação e a comunicação expressiva por meio da ação vocal.
Objetivos	Reforçar a ligação corpo–voz, promovendo a expressão física e sonora de estados de tensão e libertação. Estimular a presença sensível e a disponibilidade corporal, proporcionando uma experiência prática das relações entre intenção, gesto e ação vocal.

## **Exercício 2 – Laboratório 2**

<b>Nome do exercício</b>	<b>Brincar com os Acentos</b>
Descrição da prática	Propõe-se uma exploração rítmica e corporal dos acentos musicais, combinando o método O Passo (Ciavatta, 2009) com conceitos da Semiótica da Canção (Tatit, 1997, 2002). Inicia-se com a marcação corporal de um compasso 4/4 (marcha rítmica), seguido da marcação de tempos fortes, fracos e contratempos com palmas e estalos de dedos. O corpo atua como mediador da percepção rítmica e expressiva.
Fundamentação teórica	Fundamentado no método O Passo, que corporaliza o ritmo através da marcação dos pulsos, e na Semiótica da Canção de Tatit, especialmente nas noções de acento e modulação como elementos de tensionalização expressiva no discurso musical.
Objetivos	Estimular a percepção rítmica corporal e auditiva, favorecendo o reconhecimento da tensividade rítmica e a integração entre corpo, ritmo e expressividade vocal. Preparar o intérprete para uma futura abordagem

---

<b>Nome do exercício</b>	<b>Brincar com os Acentos</b>
--------------------------	-------------------------------

---

	performativa da canção, com foco na escuta ativa e na organização métrica interna.
--	--

---

### Exercício 3 – Laboratório 2

---

<b>Nome do exercício</b>	<b>Acentuação Vocal e Corporal com a Canção <i>Asa Branca</i></b>
--------------------------	---

---

Descrição da prática	Com base na canção <i>Asa Branca</i> , de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, explora-se a relação entre acento rítmico e acento linguístico. Retoma-se a marcação corporal de compassos e contratempos com o método O Passo, seguida pela experimentação vocal e individual das sílabas tónicas da letra cantada e falada.
Fundamentação teórica	Combinação do método O Passo (Ciavatta, 2009) com os conceitos da Semiótica da Canção (Tatit, 1997, 1998). A prática vocal é inspirada na “flexibilização do texto” de Silvia Davini (2008), aplicada por Lignelli (2011), que propõe manipular os parâmetros sonoros para libertar a expressão textual.
Objetivos	Explorar o contraste entre a acentuação rítmica e a acentuação do texto cantado. Promover a escuta sensível dos acentos, a variação expressiva na entoação e a integração entre linguagem, corpo e interpretação vocal.

---

### Exercício 4 – Laboratório 2

---

<b>Nome do exercício</b>	<b>A Escolha Intencional do Acento</b>
--------------------------	--

---

Descrição da prática	Os participantes caminham livremente pela sala ao som de diferentes versões da canção <i>Asa Branca</i> (Luiz Gonzaga, Gilberto Gil, Caetano Veloso), ajustando o ritmo corporal ao andamento musical. A seguir, exploram intencionalmente a acentuação vocal por variação de intensidade e
----------------------	---

Nome do exercício	<b>A Escolha Intencional do Acento</b>
	duração. Trabalha-se ainda a recitação da letra e os tonemas, culminando na performance da canção com reorganização livre dos acentos.
Fundamentação teórica	O exercício inspira-se numa proposta de Laban (1978) sobre variação de velocidades no movimento, associada a práticas de escuta e performance. Utiliza também os conceitos de tonema e tensividade melódica desenvolvidos por Tatit (1998), articulando percepção rítmica e interpretação vocal a partir de diferentes modelos musicais.
Objetivos	Estimular a escuta analítica e a percepção rítmica no canto, promovendo escolhas conscientes de acentuação. Desenvolver a expressividade vocal através de variações de intensidade, duração e tonema, em diálogo com diferentes interpretações da mesma canção. Estabelecer relações entre os parâmetros sonoros e os efeitos persuasivos no canto.

### Exercício 5 – Laboratório 2

Nome do exercício	<b>Análise Tensiva de <i>Asa Branca</i></b>
Descrição da prática	Em roda, os participantes analisam coletivamente a canção <i>Asa Branca</i> , com base nos <b>gráficos análise vertical da melodia</b> <sup>25</sup> e nos conceitos de tensividade propostos por Luiz Tatit. Comparam-se a versão original de Luiz Gonzaga e a releitura de Caetano Veloso, destacando os efeitos da desaceleração do andamento na criação de passionalização e alteração rítmica. São introduzidas categorias como acento (impulso, ataque, melódico, linguístico), síncope, pulsação e contorno. Discutem-se ainda os efeitos semióticos da junção sujeito–objeto–valor e a importância da ação vocal na enunciação performativa da canção.

<sup>25</sup> O termo faz referência à uma metodologia proposta por Tatit em diversos dos seus livros onde o autor realiza um mapeamento gráfico dos contornos melódicos a partir da própria letra da canção. Cf. Anexo E.

---

<b>Nome do exercício</b>	<b>Análise Tensiva de <i>Asa Branca</i></b>
Fundamentação teórica	A análise foi desenvolvida a partir das propostas de Luiz Tatit nos livros <i>Musicalizando a Semiótica</i> (1998) e <i>O Cancionista</i> (1995).
Objetivos	Contextualizar as práticas performativas no quadro teórico da semiótica da canção. Desenvolver escuta crítica e consciência interpretativa através da identificação de elementos tensivos, acentuação e relações expressivas entre texto e melodia. Favorecer a compreensão do gesto vocal como componente fundamental da enunciação cantada.

---

#### 4.3.2.1. Reflexões sobre o Laboratório 2:

Reitero aqui a impressão anteriormente expressa relativamente ao Laboratório 1, no qual observei uma alteração significativa na minha percepção acerca da aplicação dos conceitos da Semiótica da Canção às práticas corporais em movimento. O planeamento desta atividade foi diretamente influenciado pela experiência anterior. O mesmo se verificou no terceiro planeamento, elaborado a partir das aprendizagens resultantes do segundo laboratório. Foi ao explorar os efeitos da acentuação que reconheci a possibilidade de integrar, no módulo dedicado à consciência da linguagem corporal, as variações de acento com base na relação entre os elementos “intenso” e “extenso”, bem como nas suas diferentes graduações do afeto<sup>26</sup>.

Importa igualmente salientar que os exercícios do método O Passo se têm revelado uma base de trabalho particularmente versátil. Para além de articularem musicalidade e movimento, proporcionam uma abordagem mais acessível ao corpo, sobretudo para participantes que não se sentem completamente confortáveis com práticas corporais mais exigentes. O mesmo se pode afirmar relativamente à combinação com o exercício de “flexibilização do texto”, proposto por Davini (2008). Trata-se de práticas de execução simples, mas que oferecem

---

<sup>26</sup> Tatit não define explicitamente um conceito nomeado "gradação do afeto" como uma categoria formal de sua teoria. No entanto, o autor discute amplamente a dimensão passional e como as tensões e intensidades dos estados afetivos são articuladas e manifestadas através de diversas categorias semióticas, tanto na letra quanto na melodia da canção. O linguista baseia-se na Epistemologia das paixões de Greimas e Zilberberg (1991) como base teórica para aplicação do conceito.

múltiplas possibilidades de variação e promovem o contacto direto com limitações pessoais ao nível da coordenação motora e rítmica.

Outro aspeto digno de nota é a atividade de recitação da canção. Este exercício desafiou-nos a sair da nossa zona de conforto, uma vez que a ausência de melodia pode tornar a canção aparentemente incompleta e até causar estranheza auditiva. No entanto, revelou-se de grande utilidade para a compreensão da função da entoação na construção expressiva da canção.

### **4.3.3. Laboratório 3 – Consciência da linguagem corporal**

Este laboratório contou com a presença de três dos quatro inscritos. A participante que havia faltado no primeiro encontro não pode estar presente nesta terceira sessão. Neste encontro, as explorações centraram-se de forma mais aprofundada no corpo. Com o objetivo de investigar as dimensões da gestualidade e do movimento a partir da canção, a proposta desenvolvida articulou práticas inspiradas em Linklater (Guzmán, 2013), Laban (1978) e Klaus Vianna (Miller, 2007), sobretudo nos exercícios iniciais.

Braga (2019), ao retomar os princípios de Émile Jaques-Dalcroze<sup>27</sup>, recorda que o pedagogo francês já salientava, no início do século XX, a relevância de uma educação musical alicerçada na escuta e na atuação corporal. A autora propõe uma abordagem da gestualidade com base na tipologia de gestos definida por Marcadet (2008) e por ela adaptada — conceito que foi apresentado no Capítulo III (cf. subcapítulo 3.2.5). Esta fundamentação integrou a metodologia do encontro, juntamente com a análise de elementos propostos pela semiótica da canção, como as oposições intenso/extenso, contração/expansão, aceleração/desaceleração, acentuação, modulação e a relação entre tematização e passionalização. O objetivo foi compreender de que forma a intencionalidade no gesto pode provocar alterações na qualidade do movimento. Para tal, foram adaptados exercícios de aplicação do esforço segundo os princípios desenvolvidos por Laban.

---

<sup>27</sup> Emile Jacques Dalcroze (1865 - 1950) foi o criador de um sistema de ensino de música baseado no movimento corporal expressivo, que se tornou mundialmente difundido a partir da década de 1930. Por sua pedagogia musical, é comumente reconhecido no Ocidente torna-se o precursor dos chamados métodos ativos na área da educação musical.

## Tabela 5

**Nota:** Esta tabela sintetiza os exercícios propostos no contexto do laboratório prático. A descrição completa encontra-se no Anexo E.

### Exercício 1 – Laboratório 3

Nome do exercício	Carimbo Corporal
Descrição da prática	Exercício de aquecimento baseado na exploração sensorial do corpo em contacto com o chão. Inicia-se com a observação da postura e da respiração em posição confortável, seguindo-se uma varredura atenta pelas partes do corpo (cabeça aos pés), com foco nos apoios, tensões e assimetrias. Utiliza-se a imagem mental de um “carimbo” corporal no solo para estimular a percepção tridimensional e a escuta somática. Finaliza com movimentos de espreguiçar, incluindo a dimensão vocal, promovendo a integração entre corpo, respiração e voz.
Fundamentação teórica	Inspirado em proposta de Guzmán (2013), no âmbito do método Linklater, com semelhanças aos exercícios de consciência corporal descritos por Davini (2009) e Feldenkrais (1990). Sustenta-se na ampliação da percepção somática e na relação sensível entre corpo e espaço como base para a expressividade vocal e cénica.
Objetivos	Desenvolver a escuta interna e a consciência corporal em repouso. Estimular a construção de uma imagem tridimensional do corpo no espaço, aprofundando a integração entre respiração, apoio e voz. Promover uma base física e simbólica enraizada, a partir da qual se possa construir uma presença cénica mais disponível e expressiva.

## Exercício 2 – Laboratório 3

---

<b>Nome do exercício</b>	<b>Exploração das fases do esforço mental segundo Laban</b>
Descrição da prática	Exercício de consciência corporal focado nas quatro fases mentais que precedem o movimento, segundo Laban: atenção, intenção, decisão e precisão. Parte-se de uma posição de repouso, passando lentamente à posição de pé. A prática desenvolve-se com apoio de um metrônomo e contagem rítmica, promovendo a percepção de cada fase da ação motora. Após a sequência inicial (com pausas entre as fases), a transição entre posições é repetida com tempos progressivamente mais curtos, até alcançar um pulso por movimento, enfatizando a integração entre ritmo interno e ação física.
Fundamentação teórica	Baseado nos conceitos de Rudolf Laban (1978), especificamente nas fases mentais que antecedem a ação física. Articula-se com práticas de movimento consciente e desenvolvimento da percepção corporal.
Objetivos	Desenvolver a escuta interna e a consciência das fases cognitivas e somáticas que precedem o gesto. Estimular a articulação entre percepção, decisão e ação. Promover a relação entre o ritmo interno do intérprete e um tempo externo marcado, ampliando a precisão e a expressividade do movimento.

---

## Exercício 3 – Laboratório 3

---

<b>Nome do exercício</b>	<b>Exploração das qualidades expressivas do movimento</b>
Descrição da prática	A partir da sequência de movimentos desenvolvida anteriormente, este exercício propõe uma investigação das qualidades expressivas do gesto, aplicando diferentes polaridades e categorias expressivas ao movimento. Os participantes exploram os efeitos de variações como: emissivo/remissivo, <ul style="list-style-type: none"><li>• intenso/extenso,</li></ul>

Nome do exercício	<b>Exploração das qualidades expressivas do movimento</b>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• contração/expansão,</li> <li>• aceleração/desaceleração,</li> <li>• acentuação/modulação</li> <li>• tematização/passionalização.</li> </ul> <p>Observa-se como estas alterações interferem no tempo rítmico, no esforço aplicado, na intenção expressiva e na percepção global do gesto. A prática estimula a escuta interna e a observação atenta das transformações corporais e expressivas.</p>
Fundamentação teórica	Baseado na teoria do esforço de Rudolf Laban (1978) e nos conceitos da semiótica da canção, especialmente no que respeita à tematização e à passionalização do gesto. Articula-se com abordagens de consciência somática e com a construção de sentido na expressão corporal.
Objetivos	Investigar de que modo diferentes polaridades gestuais influenciam a dinâmica, o ritmo, o esforço e a intenção expressiva do movimento. Desenvolver a escuta interna, a percepção somática e a sensibilidade às nuances expressivas corporais, promovendo maior intencionalidade e presença performativa.

#### **Exercício 4 – Laboratório 3**

Nome do exercício	<b>Exploração dos Tipos de Gesto segundo Valéria Braga</b>
Descrição da prática	A partir da interpretação de uma canção escolhida por cada participante, propõe-se a exploração prática de três tipos de gesto definidos por Braga (2019): gesto de incorporação, gesto de força de convicção e gesto interpretativo não ilustrativo. Cada intérprete realiza uma breve análise textual da canção, identifica palavras-chave e constrói, para cada tipologia, três gestos distintos, memorizáveis e repetíveis. Na fase final, os nove

<b>Nome do exercício</b>	<b>Exploração dos Tipos de Gestos segundo Valéria Braga</b>
	gestos são encadeados numa sequência contínua, primeiro com e depois sem o canto, visando a integração expressiva entre voz e gesto.
Fundamentação teórica	Baseado na classificação gestual de Valéria Braga (2019), adaptada da proposta de Marcadet (2008), em diálogo com os conceitos de partitura de ações de Barba (1995) e com a figurativização na canção segundo Tatit. A prática articula técnicas de criação cénica com princípios da semiótica e da expressividade corporal no canto.
Objetivos	Explorar modalidades diferenciadas de gesto aplicadas à interpretação da canção, promovendo a consciência corporal e a expressividade. Estimular a criação de uma camada poética de sentido a partir da gestualidade, evitando associações ilustrativas óbvias, e favorecendo a articulação sensível entre corpo e voz.

#### **4.3.3.1. Reflexões sobre o Laboratório 3:**

A experiência com o trabalho gestual revelou-se bastante eficaz. Considero pertinente integrar os estudos do esforço segundo Laban. A introdução de partituras corporais surge como uma estratégia promissora para desenvolver a expressividade, sobretudo junto de intérpretes que não possuem formação teatral, uma vez que fornece comandos objetivos, afastando-se de abordagens exclusivamente sensoriais.

Embora valorize o papel do “sentir”, reconheço que é essencial despertar o corpo, frequentemente rigidificado pelas exigências quotidianas e pelas convenções sociais. Acredito que a percepção sensível a partir do corpo, pode ser uma abordagem eficaz para o trabalho com a movimentação, antes desta ser filtrada pela racionalização. Por vezes, a estratégia de partir de estímulos externos que conduzam à escuta interna pode ser enriquecedora.

Durante a realização dos exercícios, notei que a exploração dos parâmetros sonoros — especialmente as variações de andamento — gerou respostas mais imediatas do que a abordagem de conceitos teóricos, como os Valores Missivos. Esta constatação leva-me a considerar que, pedagogicamente, pode ser mais eficaz iniciar com elementos concretos, antes de introduzir conceitos mais abstratos. Apesar disso, senti que o tempo disponível foi

insuficiente para aprofundar cada um dos tópicos propostos. Idealmente, cada tema necessitaria de, pelo menos, um encontro adicional para permitir uma investigação mais aprofundada, ainda que reconheça os limites temporais deste tipo de formação.

#### **4.3.4. Laboratório 4 – Espaço Cénico Musical**

Neste quarto encontro, tivemos a presença de dois dos quatro participantes que permaneceram no nos laboratórios. No que diz respeito ao conteúdo, procurou-se estabelecer uma relação entre os aspetos da pulsação tensiva e o corpo em interação com o espaço. De acordo com Braga (2019), ao definir o espaço cénico-musical, este assenta no conceito de espaço relacional, conforme citado por Maleta, que se debruça sobre a qualificação das dinâmicas de distância e proximidade entre emissor e interlocutor (Maleta apud Braga, 2019, p. 74). Na perspetiva da semiótica da canção, o espaço relacional pode igualmente ser interpretado como a distância entre o sujeito enunciador e o objeto-valor. Braga (2019, p. 75) sublinha que “o corpo e a voz do cantor necessariamente reagem ao espaço, seja no momento dos ensaios ou na hora da apresentação”. Este posicionamento remete também para a conceção de espaço físico e social enquanto elemento estruturante da experiência teatral e artística, como defende Brook.

Em uma outra perspetiva, busquei também propor a exploração do espaço a partir da teoria de estudo do movimento desenvolvida por Laban (1978), para quem o espaço constitui um dos elementos essenciais de seus estudos, juntamente com o corpo, o tempo e a esforço. A análise das ações corporais deve considerar, segundo o autor, os componentes espaciais do movimento, nomeadamente as direções – frente, trás, direita, esquerda, direita frente, direita trás, esquerda frente, esquerda trás –, os planos – baixo, médio e alto –, as extensões – perto/pequena, normal e longe/grande – e os caminhos – direto, angular e curvo. (Laban, 1978, p. 73) Estes parâmetros permitem uma observação mais efetiva da corporeidade no espaço e oferecem ferramentas concretas para a criação de uma movimentação consciente e expressiva.

A semiótica tensiva permite, por sua vez, pensar a relação espacial entre sujeito e objeto de forma literal e figurada, analisando o andamento, as distâncias entre notas, os prolongamentos e encurtamentos, bem como as variações de velocidade, sugerindo aproximações ou afastamentos. No âmbito da semiótica da canção, o espaço manifesta-se

como desdobramento do tempo, enquanto este se apresenta como a sua contenção. Tal manifestação espacial opera-se principalmente no domínio da tessitura melódica, articulando-se com o eixo vertical. As oscilações de altura e a permanência em determinadas notas evidenciam os valores de duração e a direccionalidade da linha melódica, permitindo concluir que esta direccionalidade constitui, também, um componente espacial da canção. O espaço, neste sentido, pode ser compreendido como o intervalo que se estabelece entre o sujeito e o objeto.

### **Tabela 6**

**Nota:** Esta tabela sintetiza os exercícios propostos no contexto do laboratório prático. A descrição completa encontra-se no Anexo E.

#### **Exercício 1 – Laboratório 4**

<b>Nome do exercício</b>	<b>Relação espaço/tempo na canção</b>
Descrição da prática	Com base na escuta de uma música com pulso marcado, os participantes movimentam-se lentamente no espaço, guiados pelo ritmo. A prática inicia-se com a leitura de um excerto sobre a noção de tempo e espaço na Semiótica da Canção. Em seguida, propõe-se a marcação corporal do pulso com pequenos movimentos. Exploram-se segmentos corporais (braços, cabeça, pernas, pélvis) em ciclos de quatro tempos e nos três planos espaciais (baixo, médio, alto), conforme definidos por Laban. Por fim, realiza-se uma sequência de movimentos livres com diferentes durações rítmicas (quatro, dois e um tempo), incentivando variações de velocidade e ocupação do espaço.
Fundamentação teórica	A prática baseia-se nos princípios espaciais e rítmicos definidos por Rudolf Laban (1978), articulados com a concepção de tempo e espaço desenvolvida por Luiz Tatit (1995) na Semiótica da Canção. É também inspirada em experiências corporais acumuladas ao longo de processos criativos pessoais e pedagógicos.
Objetivos	Desenvolver a percepção rítmica a partir do pulso musical e experimentar a noção de espaço como desdobramento do tempo. Promover a consciência

---

<b>Nome do exercício</b>	<b>Relação espaço/tempo na canção</b>
	corporal em relação ao ritmo, aos planos espaciais e às dinâmicas do movimento, integrando corpo e música numa vivência performativa.

---

#### Exercício 2 – Laboratório 4

---

<b>Nome do exercício</b>	<b>Composição com cadeira</b>
Descrição da prática	Propõe-se a criação de uma sequência coreográfica com base na relação do corpo com uma cadeira enquanto elemento cénico. A prática inicia-se com exploração livre de ações como sentar, levantar, apoiar, equilibrar ou deslocar a cadeira, sem intenção expressiva ou narrativa. Os participantes devem experimentar diferentes planos espaciais, velocidades e qualidades de movimento. Após a exploração, selecionam quatro movimentos para compor uma sequência, que será repetida até atingir fluidez. A coreografia é então integrada à interpretação vocal da canção previamente escolhida. Em seguida, são realizadas variações com apresentações simultâneas e alternadas, promovendo o diálogo performativo.
Fundamentação teórica	O exercício possui raízes em práticas de formação teatral, dança e performance, sendo uma proposta amplamente disseminada e apropriada por distintas abordagens pedagógicas. A versão aqui apresentada inspira-se em práticas experienciadas na Unidade Curricular de <i>Devising</i> , orientada pela professora Claire Binyon, no âmbito deste mestrado.
Objetivos	Estimular a exploração do corpo em relação a um objeto quotidiano, desenvolvendo partituras gestuais através da repetição e codificação de movimentos. Integrar corpo e voz na execução simultânea de canto e movimento. Promover a escuta ativa e o diálogo performativo em processos de criação coletiva.

---

### Exercício 3 – Laboratório 4

---

<b>Nome do exercício</b>	<b>Caminhar cénico</b>
Descrição da prática	Inspirado na afirmação de Peter Brook (1995), segundo a qual atravessar um espaço com intenção já configura uma ação cénica, o exercício propõe investigar o espaço enquanto espaço performativo musical. Inicia-se com o simples atravessar do espaço vazio em silêncio, seguido da mesma ação acompanhada por canto. Em seguida, os participantes retomam as partituras de ação desenvolvidas anteriormente, integrando-as ao canto enquanto atravessam o espaço. Propõe-se a execução simultânea por duplas, com ou sem canto, variando direções e trajetórias. A prática culmina na criação de novas composições a partir da interação entre intérpretes. São sugeridas questões de reflexão sobre a influência do movimento e da ocupação espacial na performance vocal e na relação com o público.
Fundamentação teórica	O exercício baseia-se na proposta de Peter Brook (1995), que considera qualquer ação intencional em espaço vazio como base para a cena. A partir desta premissa, desenvolve-se uma prática de investigação performativa focada na relação entre ação, espaço e presença, estimulando a construção de um espaço cénico a partir da interação entre corpo, voz e público.
Objetivos	Explorar formas de ocupação do espaço em contexto cénico-musical; desenvolver a presença performativa através da relação entre voz, gesto e deslocamento; promover a escuta ativa entre intérpretes e a consciência da relação com o público; investigar os efeitos do movimento na interpretação vocal e na expressividade cénica.

---

#### 4.3.4.1. Reflexões sobre o Laboratório 4

A realização dos laboratórios proporcionou-me uma compreensão mais aprofundada dos conceitos estudados ao longo desta investigação. A prática revelou-se bastante relevante para

a consolidação do conhecimento teórico, permitindo-me observar na experiência direta aquilo que anteriormente se apresentava de forma mais abstrata.

A criação de exercícios, embora desafiante, fluiu de maneira mais natural durante os laboratórios. Por exemplo, no quarto encontro, optei por realizar o exercício da cadeira durante a prática do primeiro exercício. Tinha-o preparado para o encontro anterior, mas, devido à limitação de tempo, não foi possível aplicá-lo nesse momento. No entanto, revelou-se bastante adequado para as dinâmicas propostas naquele dia.

Embora tivesse sido ideal dispor de mais tempo para explorar cada nuance, os resultados obtidos foram, ainda assim, significativos. Considero que todos os exercícios contribuíram para o desenvolvimento da investigação e foram importantes para clarificar certas ideias que apenas compreendi plenamente no momento da sua aplicação prática. A condução de exercícios de movimento constituiu um marco pessoal importante, sobretudo nos momentos em que consegui realizá-los em simultâneo com a orientação da sessão.

Por exemplo, tornou-se evidente, ao longo das práticas, a importância de comandos simples e objetivos. Instruções claras, como “mova os braços em direções diferentes a cada quatro tempos” ou “explore os planos baixo, médio e alto com as pernas em direções opostas”, revelaram-se particularmente eficazes. Mesmo nos exercícios mais complexos, a divisão em etapas simples facilitou a execução. No que diz respeito aos exercícios fundamentados na semiótica da canção, verifiquei que iniciar a exploração através de alterações dos parâmetros do som<sup>28</sup> — especialmente de intensidade e duração — produz resultados mais precisos. Parâmetros mais abstratos, como contração e expansão, ou emissivo e remissivo, a meu ver, tendem a gerar interpretações diversas quando transpostos para movimento ou voz.

Ainda em relação à duração dos encontros, os exercícios realizados nos últimos laboratórios exigiram mais tempo de exploração. Por esse motivo, senti a necessidade de trabalhar com maior profundidade certos aspetos do que se entende por espaço cénico. Com isso, acabei por optar em diminuir a quantidade de atividades por sessão. Notei também que, devido à relação direta entre a exploração do espaço e o movimento, é difícil dissociar os temas da corporeidade e da espacialidade, o que faz com que os conceitos e os exercícios se sobreponham ou se assemelhem em diversos momentos.

---

<sup>28</sup> Cf. nota de rodapé 12, p. 36.

### 4.3.5. Laboratório 5 – A construção da performance cénica musical

O quinto e último encontro deste percurso investigativo assumiu um formato distinto dos anteriores. Centrado na performance cénica musical, este laboratório visou integrar expressivamente teatralidade, presença e dramaturgia na atuação de cantores/as populares. Após semanas de trabalho prático focado nos elementos estruturantes da canção, na ação vocal, linguagem corporal e espaço cénico-musical, foi proposta uma atividade de síntese e aprofundamento conceptual.

Devido a desistências, apenas duas intérpretes participaram neste encontro, tal como no quarto laboratório. Este contexto mais intimista favoreceu a escuta atenta e a partilha reflexiva. Em diálogo com as participantes, emergiu o desejo comum de visitar os conceitos abordados ao longo do percurso, agora sob uma perspetiva analítica e sistematizada.

Diferente dos encontros anteriores, que priorizaram a experimentação prática, este último laboratório estruturou-se como uma aula-conversa. A intenção foi consolidar os conhecimentos trabalhados e ampliar a consciência crítica das participantes sobre os fundamentos da semiótica da canção aplicados às canções escolhidas. Esse formato emergiu organicamente da própria dinâmica dos encontros anteriores, nos quais frequentemente surgiam momentos espontâneos de troca teórica e reflexão sobre os princípios discutidos.

#### 4.3.5.1. A criação de uma ferramenta de análise da canção popular para construção performativa

Para orientar esta etapa de consolidação, elaborei um **Roteiro de Análise da Canção Popular para Construção Performativa**, com base nos princípios da *semiótica da canção* propostos por **Luiz Tatit** (1994; 1995; 1998) e nos aspectos da performance cénica de Valéria Braga (2019). O objetivo do roteiro é oferecer uma ferramenta de interpretação do projeto enunciativo da canção, permitindo que o/a intérprete identifique elementos estruturadores do discurso cénico-musical e, a partir deles, possa delinear uma proposta performativa, algo como uma proposta dramática para a interpretação da canção.

O roteiro assume a forma de um questionário que cruza os três principais recursos persuasivos identificados por Tatit — tematização, passionalização e figurativização — com os parâmetros

performativos trabalhados ao longo da investigação (cf. Capítulo III, subcapítulo 3.2.1.1), nomeadamente presença, dramaturgia e teatralidade.

Cabe destacar que o protocolo ainda está em fase experimental e carece de validação em contextos mais amplos. Contudo, ele surgiu como uma resposta metodológica à própria prática vivida nos laboratórios, foi também testado nas práticas com o grupo de mestrandos do segundo ano de Criação Teatral da ESMAE, além do próprio Laboratório, no 5º encontro, e revelou-se uma ferramenta útil para estimular a escuta atenta e a construção de performances fundamentadas na leitura crítica da canção.

Cada participante havia escolhido previamente uma canção da lista enviada no momento da inscrição. As obras selecionadas foram **“João Valentão”** (Dorival Caymmi, 1953) e **“Felicidade”** (Lupicínio Rodrigues, 1947), ambas analisadas por Tatit em diferentes publicações. A escolha dessas canções, já discutidas pelo autor, permitiu que utilizássemos as suas análises como referência para o trabalho, sem anular as leituras sensíveis das intérpretes.

Apresentei em formato de slides os **mapeamentos dos contornos melódicos**<sup>29</sup> utilizados por Tatit, contextualizando os conceitos de *passionalização*, *tematização*, *projeto enunciativo*, bem como os *valores missivos* (emissivos e remissivos) e *fóricos* (eufóricos e disfóricos). A partir desse material, aplicamos o protocolo em conjunto, debatendo cada campo do questionário com base na escuta crítica das gravações e nas experiências performativas vividas pelas participantes ao longo do percurso.

A análise da canção **“João Valentão”**, na versão de **Elis Regina** (1965), revelou uma alternância interessante entre tematização e passionalização. A primeira parte da canção apresenta uma marcação rítmica forte, andamento acelerado e repetição melódica que reforça a tematização do comportamento “valentão”, onde valores emissivos e eufóricos tomam o primeiro plano na versão. Na segunda parte, observa-se uma desaceleração do andamento, suavização da intensidade vocal e um campo melódico mais fluido, sugerindo uma passionalização modulativa<sup>30</sup> que evoca o descanso do herói.

No caso de **“Felicidade”**, discutimos duas versões contrastantes: a gravação do **Quarteto Quitandinha** (1947) e a de **Caetano Veloso** (1974). A primeira enfatiza os valores eufóricos e

---

<sup>29</sup> O termo faz referência à uma metodologia de análise vertical da melodia proposta por Tatit em diversos dos seus livros onde o autor realiza um mapeamento gráfico dos contornos melódicos a partir da própria letra da canção. Cf. Anexo E.

<sup>30</sup> O termo “modulativa(o)” aqui utilizado faz referência à oposição do acento (modulação) descrita na *Semiótica da Canção* de Tatit (1994).

emissivos, com uma abordagem musical mais leve e tematizada. A segunda, mais lenta e introspectiva, evidencia os valores remissivos e disfóricos, resultando numa leitura profundamente passionalizada da canção. A escuta comparativa foi essencial para que as intérpretes percebessem como diferentes escolhas de interpretação podem alterar significativamente o projeto enunciativo da obra.

A aplicação do roteiro permitiu identificar as escolhas interpretativas que cada cantora considerava mais adequadas à sua leitura do projeto enunciativo — seja ao nível da persona enunciadora, dos valores emotivos ou da direção expressiva da performance. Foram integradas as movimentações e partituras de ação desenvolvidas nos encontros anteriores, e, a partir da articulação destes elementos, ensaiaram-se as performances com base nas interpretações produzidas através do protocolo.

A apresentação final, realizada no encerramento do encontro, teve um carácter não avaliativo. Funcionou como momento de partilha artística e reflexão crítica sobre o percurso realizado. Cada intérprete apresentou a sua canção com base nas decisões performativas discutidas. Após a apresentação, trocaram-se impressões sobre os efeitos das escolhas realizadas ao longo do trabalho.

#### **4.3.5.2. Reflexões sobre o Laboratório 5**

Este último laboratório foi fundamental não apenas como encerramento, mas como síntese metodológica da proposta investigativa. Através da escuta crítica partilhada e do uso do protocolo como ferramenta de leitura dramatúrgica, foi possível ampliar a compreensão da canção como matéria-prima expressiva para a performance de cantores/as populares.

A experiência também apontou para desdobramentos futuros. Pretendo continuar a desenvolver e testar o protocolo em contextos pedagógicos e artísticos diversos, de modo a aperfeiçoá-lo como instrumento de mediação entre análise musical e construção da performance cénica musical.

O **Roteiro de Análise da Canção Popular para Construção Performativa** que proponho neste trabalho é uma ferramenta metodológica em desenvolvimento, destinada a apoiar processos criativos de preparação cénica de cantores/as populares. Estruturado a partir dos princípios da semiótica da canção, conforme desenvolvidos por Luiz Tatit (1994; 2002), e articulado com os conceitos performativos descritos por Braga (2019), este instrumento visa orientar

intérpretes na construção de uma performance expressiva, coerente e ancorada na escuta atenta do material cénico-musical.

Trata-se de uma ferramenta que pode ser utilizada em diferentes momentos do processo criativo:

- **Como instrumento prévio**, pode ajudar na elaboração de propostas cénicas a partir da escuta e análise da canção;
- **Como instrumento posterior**, pode funcionar como um momento de reflexão e sistematização sobre as escolhas performativas realizadas.

O roteiro é composto por um conjunto de **perguntas abertas e optativas**, que orientam a análise textual e semiótica da canção, funcionando como um guião para a criação cénica. A proposta baseia-se na identificação dos elementos persuasivos da canção — *passionalização*, *tematização* e *figurativização* — bem como dos seus *valores missivos* (emissivo/remissivo) e *valores fóricos* (eufóricos/disfóricos), com o objetivo de construir um projeto enunciativo performativo, entendido aqui como a dramaturgia da canção em cena.

A ferramenta articula esses elementos à tríade teatralidade–presença–dramaturgia, compreendendo:

1. **Dramaturgia**: leitura do projeto enunciativo da canção;
2. **Presença**: identificação do sujeito enunciadador na performance;
3. **Teatralidade**: estratégias cénicas e expressivas utilizadas para materializar esse discurso em cena.

Ao oferecer um formato estruturado e replicável, este protocolo pretende constituir-se como um recurso metodológico que pode ser explorado em contextos pedagógicos, criativos ou investigativos, respeitando sempre a liberdade interpretativa e a sensibilidade do/a intérprete. A sua função não é a de normatizar a criação, mas de servir como um “mapeamento” possível para o aprofundamento das camadas expressivas da canção e sua transposição para a cena.

#### **4.3.5.3. Roteiro de Análise da Canção Popular para Construção Performativa**

##### **Presença/cantor-personagem**

Aqui identificamos a voz que fala dentro da voz que canta na canção.

1. Quem é o **sujeito da enunciação da canção**?

2. Como quero “dar voz” a esta voz? Qual dos três sujeitos descritos por Braga dentro do conceito de **cantor-personagem** – o sujeito-cidadão, o sujeito-cantor-artista, o sujeito-personagem – eu pretendo que esteja em primeiro plano na performance?
3. A canção está na primeira pessoa? Ou alguém está a narrar algo que observa?
4. Em que momento(s) essa voz se manifesta com mais clareza? Há inserções de falas na canção?

### **Dramaturgia da canção**

Analisar o tipo de construção discursiva e os valores expressivos centrais.

5. A canção é predominantemente:
  - ( ) Temática (narrativa, descritiva, discursiva)
  - ( ) Passional (centrada na experiência emocional)
  - ( ) Figurativa (com presença de personagens e cenas)
  - Caso haja mais de um tipo, qual predomina?
6. Qual é o **valor missivo dominante**?
  - ( ) Emissivo (tensão crescente, projeção para fora, avanço)
  - ( ) Remissivo (relaxamento, recuo, recolhimento)
7. Identificar os **valores fóricos**:
  - ( ) Eufóricos (movimentos ascendentes, expansão)
  - ( ) Disfóricos (movimentos descendentes, retração)
8. Como se organiza a pulsação tensiva da canção? Observar os padrões de acentuação.
9. A partir destes elementos, delinear uma possível **dramaturgia enunciativa**:  
*“O que esta canção parece querer expressar?”*

### **Teatralidade e atuação cénica**

Como orientar a transposição da análise semiótica para a performance cénica.

10. Quais são os pontos da canção que merecem destaque expressivo?
11. De que forma o **projeto enunciativo** da canção pode guiar a interpretação cénica?  
Desejo mantê-lo ou pretendo modificá-lo?
12. Como posso transpor para a performance os **recursos persuasivos** (tematização, passionalização, figurativização) da canção?
13. Como transpor as dinâmicas de **acentuação e modulação** presentes na canção para minha corporeidade?

14. Qual é o **gênero musical** da canção e como ele influencia a performance?
15. Que estilo pretendo imprimir ao cantar?
16. Quais os recursos cênicos que eu posso utilizar? (movimentação, espaço, objetos, figurino, etc.)?

**Considerações – anotações livres**

17. Utilize este espaço para esboçar ideias cênicas, imagens evocadas pela canção, intenções performativas ou dúvidas a explorar no processo:

---

**Nota:** Este protocolo é uma ferramenta flexível, a ser adaptada de acordo com os objetivos criativos de cada processo. Ele pode ser utilizado antes da criação cênica como orientação analítica, ou posteriormente, como instrumento de revisão e aprofundamento performativo.

## Capítulo V – Considerações Finais

A presente investigação teve como propósito analisar práticas de preparação cênica para intérpretes da música popular, a partir da intersecção entre os *Aspectos da Atuação Corporal e Cênica* descritos por Valéria Braga (2019) e a *Semiótica da Canção*, proposta por Luiz Tatit (1994, 1995, 1998), apoiando-se num aprofundamento do cancionário da música popular brasileira. Com base nestes dois referenciais teóricos, pretendeu-se estruturar uma abordagem metodológica capaz de responder às lacunas apontadas por Braga no ensino superior da área, particularmente no que respeita à formação cênica de cantores em universidades públicas brasileiras.

Tendo como ponto de partida a canção enquanto matéria-prima da cena, procurou-se desenvolver um modelo que dialogasse com as especificidades expressivas do intérprete popular, explorando as articulações entre corpo, voz, presença, teatralidade e dramaturgia. Considera-se que essa opção possibilitou novas formas de abordagem da expressividade cênica, a partir de uma perspetiva integrada e sensível dos elementos estruturais e poéticos da obra musical.

É possível afirmar que o objetivo delineado no início da investigação foi, em larga medida, alcançado. Ainda que a realização de uma performance pessoal baseada no modelo proposto não tenha ocorrido para além das práticas nos encontros, o percurso foi substancialmente enriquecido com a implementação dos cinco Laboratórios de investigação prática, realizados em conjunto com outros intérpretes. A decisão de privilegiar encontros colaborativos em detrimento de um concerto autoral surgiu do desejo de testar a metodologia num ambiente partilhado, com artistas sem vínculos afetivos prévios com os conceitos e práticas aqui explorados. Tal escolha permitiu observar a forma como o trabalho repercutia em diferentes intérpretes, aferindo a sua aplicabilidade.

O fator tempo também foi determinante nessa decisão. A necessidade de conciliar as exigências académicas da dissertação com a vontade de realizar experiências práticas levou a uma escolha estratégica: priorizar os laboratórios, assumindo-os como o núcleo central da investigação. Ainda assim, permanece o desejo de conceber um espetáculo cênico, enquanto possível desdobramento deste estudo.

Apesar da não concretização do concerto, ao longo do processo percebi que as práticas estudadas passaram a integrar subtilmente a minha atuação como cantora. Cada

apresentação foi atravessada por experimentações desenvolvidas na pesquisa, influenciando diretamente a minha performance. Embora essa percepção seja subjetiva, reforça o caráter transformador do percurso investigativo na minha trajetória artística e profissional.

A realização dos Laboratórios foi fundamental para essa construção. O contacto com outros artistas-intérpretes, a partilha de inquietações e a escuta ativa dos seus processos contribuíram com riqueza e complexidade para a proposta. Em cada um dos cinco encontros, foi possível dedicar uma atenção mais cuidada a aspetos frequentemente descurados na prática performativa: gesto, corpo, espaço, presença, teatralidade e a própria canção compreendida enquanto estrutura expressiva. Também foi desafiante ser a condutora deste processo para outras/os artistas já com suas próprias formações, bagagens pessoais condutas profissionais. Acredito que este tenha sido meu maior desafio e, talvez por isso mesmo, tenha optado por um contexto pedagógico. As hipóteses levantadas faziam sentido nas minhas vivências; no entanto, não saberia afirmar se teriam validade para outras pessoas, caso não tivesse realizado as práticas propostas.

Não se pretende aqui afirmar a eficácia definitiva da metodologia proposta. No entanto, considera-se que o modelo desenvolvido – em particular o *Roteiro de Análise da Canção Popular para a Construção Performativa* – apresenta potencial para se consolidar como ferramenta útil a intérpretes da música popular. A sua conceção emergiu diretamente da prática, configurando-se como instrumento que responde à necessidade de estratégias que auxiliem o artista na construção da sua performance. Ainda assim, a validação plena do modelo requer novas aplicações em contextos diversificados, tanto artísticos como pedagógicos.

As experiências vividas evidenciaram, ainda, a necessidade de ajustes na organização dos encontros. O espaçamento semanal entre as sessões pode ter contribuído para a desistência de alguns participantes. Em futuras edições, considera-se mais adequado concentrar os encontros em períodos mais intensivos ou reduzir o número de sessões, aumentando a carga horária de cada uma. Também se admite a possibilidade de reorganizar os cinco *Aspectos da Atuação Cénica* propostos por Braga, admitindo-se que possam ser trabalhados de forma integrada, sem necessidade de segmentação em módulos. Estas percepções advêm da prática e da escuta atenta dos processos desenvolvidos.

Entre os desdobramentos possíveis, destaca-se a intenção de dar continuidade à investigação em contextos educacionais formais, como cursos técnicos ou de graduação em canto popular.

Há já uma abertura preliminar para uma parceria com a Escola de Música de Brasília, onde exerço funções docentes e para onde regressarei em 2026. Paralelamente, pondera-se a realização de oficinas independentes dirigidas a intérpretes populares. Três dos cinco participantes manifestaram interesse em continuar as práticas quinzenalmente, o que reforça a pertinência do trabalho desenvolvido.

Em suma, compreendo que esta pesquisa representa apenas um ponto de partida. Existe em mim o desejo de expandir o estudo num programa de doutoramento, com mais tempo e profundidade investigativa, envolvendo um maior número de intérpretes, aplicando o *Roteiro* em contextos distintos e aprofundando a articulação entre teoria e prática.

No final deste caminho investigativo, compreendo a canção não só como material sonoro, mas como conteúdo expressivo potente e transformador. Cada palavra cantada pode conter gesto, movimento e intenção. É nesse entrelaçamento entre som, sentido e presença que a performance do cantor popular encontra sua força poética e comunicativa – e é neste espaço de interseção que pretendo continuar a trilhar o meu caminho enquanto artista, docente e investigadora.

## Referências:

- Albuquerque, A. P. (2017). *O ensino do canto popular brasileiro em duas universidades públicas brasileiras: um estudo sobre as práticas pedagógicas na UNB e na UFMG* (Dissertação de mestrado). UNICAMP.
- Alexander, G. (2000). *Eutonia: Um caminho para o bem-estar pela percepção corporal* (Trad. R. G. Baldi). São Paulo: Summus Editorial. (Obra original publicada em 1985).
- Bausch, P. (2012). In R. Climenhaga (Ed.), *The Pina Bausch Sourcebook: The making of Tanztheater* [O livro de Pina Bausch: A construção do Tanztheater]. Londres: Routledge.
- Braga, V. (2019). *Princípios para a formação corporal e cênica do cantor popular* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório UFMG. <http://hdl.handle.net/1843/32236>
- Braga, V. (2022). Contribuições para a formação corporal e cênica do cantor popular. *Voz e Cena*, 3(1), 262–282. <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i01.42938>
- Brook, P. (1995). *O espaço vazio* (M. P. da Silva, Trad.). Rio de Janeiro: Rocco. (Obra original publicada em 1968).
- Brook, P. (2010). *A porta aberta: Reflexões sobre a interpretação e o teatro* (A. Mercado, Trad.). Civilização Brasileira.
- Candeia. (1970). *Viver* [Música gravada]. No álbum *Viver*. Equipe.
- Cavarero, A. (2011). *Vozes plurais: Filosofia da expressão vocal* (F. T. Barbeitas, Trad.). Editora UFMG. (Obra original publicada em 2003)
- Chiochetta, L. (2013). *A criação da cena teatral à luz de Alfred Wolfsohn e Roy Hart* (Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo). Escola de Comunicações e Artes.
- Ciavatta, L. (2009). *O Passo: Música e educação*. Autoria própria.
- Crawford, K., & Sweeney, B. (2022). *Roy Hart*. Routledge.
- Davini, S. A. (2000). *Voice cartographies in contemporary theatrical performance: an economy of actors' vocalicity on Buenos Aires' stages in the 1990s* [Doctoral dissertation, Queen Mary and Westfield College, University of London].
- Davini, S. (2008). *Voz e palavra – música e ato*. In C. N. de Matos, E. Travassos & F. T. de Medeiros (Orgs.), *Palavra cantada: Ensaios sobre poesia, música e voz* (pp. 307–315). 7 Letras.

- Dawsey, J. C., Müller, R. P., & Hikiji, R. S. G. (2013). Dossiê antropologia e performance. *Revista de Antropologia*, 56 (2), 11-21. doi:10.11606/2179-0892.ra.2013.82458
- Feldenkrais, M. (1990). *Consciência pelo movimento: Exercícios de consciência através do movimento* (A. M. A. Silva, Trad.). São Paulo: Summus. (Obra original publicada em 1972).
- Finnegan, R. (2008). O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de, TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. (7.<sup>a</sup> ed.) Letras/Faperj.
- Frith, S. (1998). *Performing rites: On the value of popular music*. Harvard University Press.
- Gayotto, L. H. (2002). *Voz, partitura da ação*. Plexus Editora.
- Goldberg, R. (2007). *A arte da performance: Do futurismo ao presente*. Orfeu Negro.
- Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurale: recherche de méthode*.
- Greimas, A. J., & Zilberberg, C. (1991). *Sémiotique des passions: Des états de choses aux états d'âme*. Paris: Seuil.
- Guzmán, A. O. (2013). *La libertad de la voz natural: El método Linklater*. Universidad Autónoma de México.
- Laban, R. (1978). *Domínio do movimento*. Summus Editorial.
- Leavy, P. (2022). *Research design: Quantitative, Qualitative, Mixed Methods, Arts-Based, and Community-Based Participatory Research Approaches*. Guilford Publications.
- Machado, R. (2007). *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista* (Dissertação de mestrado). UNICAMP.
- Machado, R. (2012). *Da intenção ao gesto interpretativo: Análise semiótica do canto popular brasileiro* [Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo].  
<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-02082012-132557/>
- Maletta, E. (2014). *A dimensão espacial e dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Monica: Resgatando liberdade expressiva e identidade vocal*. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 1(22), 39–52.
- Maletta, E. (2016). *Atuação polifônica: princípios e práticas*. Editora UFMG.
- Marcadet, C. (2008). A interpretação de canções em espetáculos, ou O artista da canção em busca de uma síntese das artes cênicas. *Cadernos do GIPE-CIT*, (21). Salvador: UFBA.
- Miller, J. (2007). *A escuta do corpo*. Grupo Editorial Summus.
- Pavis, P. (2008). *Dicionário de teatro* (3<sup>a</sup> ed., J. Guinsburg & M. L. Pereira, Trans.). Perspectiva.

- Piccolo, A. N. (2006). *O canto popular brasileiro: Uma análise acústica e interpretativa* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro].
- Pradier, J.-M. (1995). Ethnoscénologie manifeste. *Théâtre/Public*, (123), 46–48.
- Queiroz, A. A. de. (2009). *Canto popular: Pensamentos e procedimentos de ensino na UNICAMP* [Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas].
- Sandroni, C. (2004). *Adeus à MPB*. In B. Cavalcanti, H. Starling & J. Eisenberg (Orgs.), *Decantando a República: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira* (Vol. 1, pp. 23–35). Nova Fronteira; Fundação Perseu Abramo.
- Sandroni, C. (1998). *260 dicas para o cantor popular profissional e amador* (2nd ed.). Lumiar Editora.
- Sandroni, C. (2017). *O ensino de canto popular no Brasil: Um subcampo emergente* [Tese de doutoramento, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro].
- Segreto, M. (2019). *A canção e a oralização: sílaba, palavra e frase* [Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo].
- Silva, K. (2011). *Contribuições do arranjo para a construção de sentido na canção brasileira: Análise de três canções de Milton Nascimento*. [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais].
- Silva, K. (2020). *Afinação da interioridade: Um estudo sobre a integração da canção popular brasileira à musicalização de adultos* [Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais].
- Silva, K. (2022). *Fundamentos da Semiótica da Canção aplicados à musicalização de adultos*. <https://doi.org/10.33054/ABEM202230213>
- Stanislavski, C. (2008). *A preparação do ator* (A. V. Pinto, Trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Obra original publicada em 1936).
- Sundberg, J. (2015). *Ciência da voz: Fatos sobre a voz na fala e no canto*. Editora da Universidade de São Paulo.
- Tatit, L. (1994). *Semiótica da canção: Melodia e letra*. EdUSP.
- Tatit, L. (1995). *O cancionista: Composição de canções no Brasil*. EdUSP.
- Tatit, L. (1998). *Musicando a semiótica: Ensaio*. Annablume.
- Tatit, L. (2014). Ilusão enunciativa na canção. (2014). *Per Musi*, 29, 1-6. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/39155>

Tinhorão, J. R. (1991). *Pequena história da música popular: Da modinha à lambada*. Art. Editora.

Turner, V. W. (1982). *From ritual to theatre: The Human Seriousness of Play*. New York City : Performing Arts Journal Publications.

Vianna, K. (1990). *A dança: Uma experiência no corpo*. São Paulo: Summus Editorial.

Wisnik, J. M. (2004). *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.

Zumthor, P. (2000). *Performance, recepção, leitura*. EDUC.

Zumthor, P. (2010). *Introdução à poesia oral* (J. P. Ferreira, M. L. D. Pochat & M. I. de Almeida, Trads.). Editora UFMG.

## Outras Referências

- Bradley, K. (2018). *Rudolf Laban* (1.a ed.). Routledge Performance Practitioners.
- Cavalcanti, P. P. (2009, 9 de novembro). No 1 - Construção. *Rolling Stone*.  
<https://rollingstone.uol.com.br/educacao/noticia-3939/>
- Brayshaw, Teresa e Wiitts, Noel (org.) (2014). *The twenty century performance reader* [3ª edição]. Londres: Routledge
- Fischer-Lichte, E. (2005) A cultura como performance: desenvolver um conceito. *Sinais De Cena* (no. 4): pp 73-80.
- Flusser, V. (2014). *Gestos*. Annablume.
- Hooks, B., & Borges, S. (2019). *Olhares Negros: RAÇA E REPRESENTAÇÃO* (T. Breda, Ed.; 1.ª ed.). Editora Elefante.
- Holdsworth, N. (2017). *Joan Littlewood* (1.a ed.). Routledge Performance Practitioners.
- K. S. C., & Sweeney, B. (2022). *Roy Hart* (1.a ed.). Routledge.
- Milling, J., & Heddon, D. (2015). *Devising performance: A critical history*. Bloomsbury Publishing.
- Nelson, R. (org.) (2013) *Prática como pesquisa nas artes: princípios, protocolos, pedagogias, resistências*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Pavis, P. (2011). *A análise dos espetáculos: Teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema* (2.ª ed.). Perspectiva.
- Rancière, J., & Benedetti, I. C. (2012). *O espectador emancipado* (1.ª ed.). WMF Martins Fontes.
- Rayner, A. G. M. e. (2011, abril). Género, cultura visual e performance. *Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM)*.
- Schafer, M. (1986). *O ouvido pensante* (M. Trench, M. R. G. da Silva & M. L. Pascoal, Trads.; 2.ª ed.). Ed. Unesp, 2011.
- Slowiak, J., & Cuesta, J. (2018). *Jerzy Grotowski* (1.a ed.). Routledge Performance Practitioners.
- Sturken, M., & Cartwright, L. (2009). *Practices of looking: An introduction to visual culture* (2nd ed.). Oxford University Press.

## Anexo A

Questionário aplicado de maneira eletrónica via formulário digital disponibilizado no banco de dados da presente entidade educacional no período entre 12 de dezembro de 2024 até 2 de fevereiro de 2025. Abaixo estão relacionadas as perguntas feitas e logo em seguida, as respostas fornecidas pelos participantes.

Descritivo:

Este questionário é uma ferramenta de pesquisa e faz parte da investigação de Anahi Nogueira para a elaboração do trabalho final de Mestrado em Artes Cénicas na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto, Portugal. Ele é destinado a cantoras e cantores de música popular e/ou jazz com ou sem formação profissional e pode ser respondido de forma anónima, caso assim o deseje. Ao preencher o questionário a pessoa autoriza o uso das informações bem como a sua análise, apenas para fins académicos de investigação.

Observação: as perguntas de respostas longas não são obrigatórias. Entretanto, ficarei muito feliz caso queira compartilhar comigo suas percepções.

*Questionário sobre atuação corporal e cénica para cantores(as) populares*

---

<b>Nº</b>	<b>Pergunta</b>	<b>Tipologia<sup>31</sup></b>
1	Qual seu nome?	Resposta aberta, opcional
2	Qual a sua idade? <ul style="list-style-type: none"><li>• 15 a 20 anos</li><li>• 20 a 30 anos</li><li>• 30 a 40 anos</li><li>• 40 a 50 anos</li><li>• 50 a 60 anos</li><li>• mais de 60 anos</li></ul>	Optativa, obrigatória
3	Há quanto tempo canta? <ul style="list-style-type: none"><li>• 15 a 20 anos</li><li>• 20 a 30 anos</li><li>• 30 a 40 anos</li><li>• 40 a 50 anos</li></ul>	Optativa obrigatória

---

<sup>31</sup> A perguntas foram elaboradas em formato de questões optativas, classificativas e de livre resposta. Algumas eram de respostas obrigatórias e outras opcionais

- 50 a 60 anos
  - mais de 60 anos
- 4 Alguma vez teve formação para cantar? Se sim, qual? Resposta aberta, obrigatória
- 5 Na sua opinião, o que é importante para um cantor ou cantora ao estar em performance diante de uma plateia? Marque todas as opções que achar relevantes. Classificativa, obrigatória
- Confiança
  - Domínio técnico
  - Afinação
  - Emoção
  - Expressão
  - Outra \_\_\_\_\_
- 6 Quão determinante você acredita que a expressão corporal de uma cantora ou cantor é na maneira que o público percebe sua performance? Optativa, obrigatória
- Muito importante e determinante
  - Tão importante quanto outros aspectos técnicos
  - Pouco importante
  - Nada importante
- 7 Costuma pensar sobre sua interpretação e/ou expressão corporal ao cantar diante de um público? Optativa, obrigatória
- Sempre
  - Quase sempre
  - Quase nunca
  - Nunca
- 8 Já sentiu medo ao cantar em público? Optativa, obrigatória
- Sempre
  - Quase sempre
  - Quase nunca
  - Nunca
- 9 Já sentiu que não sabia o que fazer em relação aos seus movimentos ao cantar em público? (ex: não sabe o que fazer com as mãos, fica com as pernas agitadas, etc). Optativa, obrigatória
- Sempre
  - Quase sempre
  - Quase nunca
  - Nunca

10	Qual seu maior desafio ao interpretar uma canção?	Resposta aberta, opcional
11	<p>Acredita que é importante que cantores e cantoras dediquem tempo de treino à técnicas de canto?</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sim, é muito importante</li> <li>• Sim, é um pouco importante</li> <li>• Não é tão importante</li> <li>• Não tem nenhuma importância</li> </ul>	Optativa, obrigatória
12	<p>Acredita que é importante que cantores e cantoras dediquem tempo de estudo para o treino de técnicas de interpretação e expressão corporal?</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sim, é muito importante</li> <li>• Sim, é um pouco importante</li> <li>• Não é tão importante</li> <li>• Não tem nenhuma importância</li> </ul>	Optativa, obrigatória
13	<p>Sente falta de algum treino voltado para a interpretação cénica e expressão corporal no seu trabalho como cantor/a?</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sempre</li> <li>• Quase sempre</li> <li>• Quase nunca</li> <li>• Nunca</li> </ul>	Optativa, obrigatória
14	Quando canta, a sua performance trata-se apenas do desempenho musical, inclui outra envolvente cénica ou é um processo misto?	Resposta aberta, opcional
15	Na relação entre o cantar e interpretar e/ou criação cénica, há algo mais que gostaria de acrescentar?	Resposta aberta, opcional
16	Há alguma memória ou história que gostasse de partilhar comigo?	Resposta aberta, opcional
17	Muito grata pela ajuda!	Resposta aberta, opcional

## Respostas às perguntas

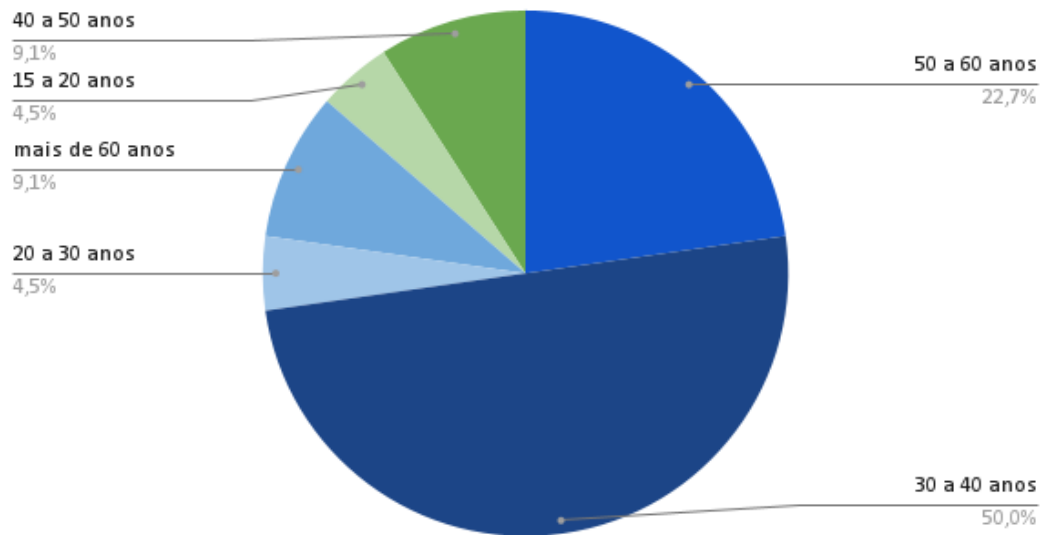
1. Qual seu nome?

R: Como o questionário era anónimo e o(a) participante podia optar por dizer ou não seu nome, não incluiremos aqui as respostas à esta pergunta para garantir a privacidade das respostas abertas.

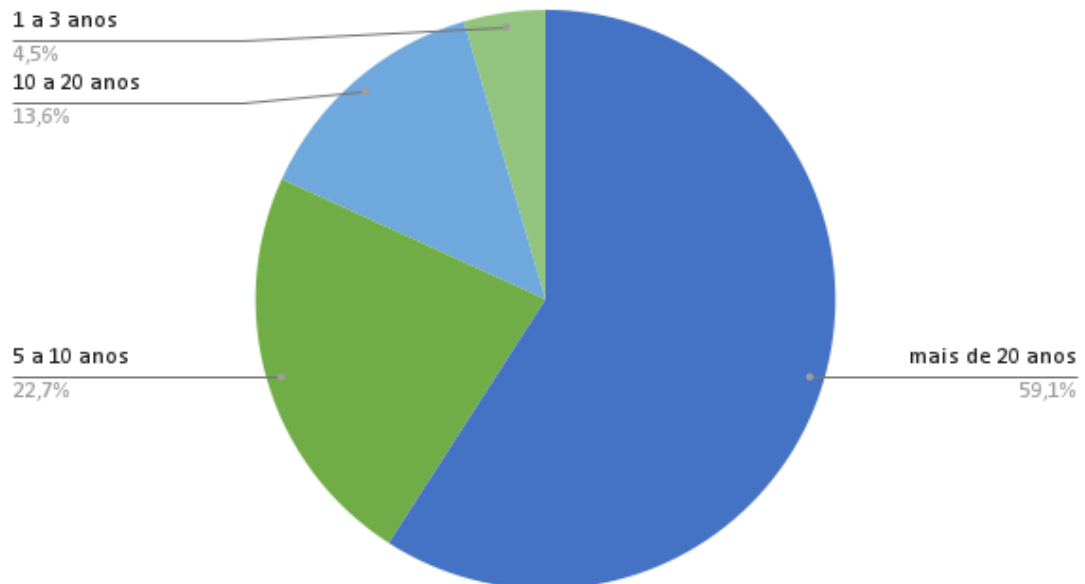
2. Qual a sua idade?

3. Há quanto tempo canta?

Qual a sua idade?



Há quanto tempo canta?



4. Alguma vez teve formação para cantar? Se sim, qual?

1	Sim. Tive aulas de canto. Mas nunca formação acadêmica nesse quesito.
---	---

2	Sim. Aulas particulares periódicas desde os 17 anos. Na universidade de Brasília e em cursos avulsos de aperfeiçoamento,
3	Sim, já fiz aulas de canto particulares e agora curso o Curso Básico de Canto Popular na Escola de Música de Brasília.
4	Sim, na escola de música de Brasília
5	Técnica vocal em corais: Marista e Laugi. Iniciei EMB esse semestre (agosto de 2024)
6	Sim
7	Sim . Escola de música de Brasília
8	Sim, formada pela Escola de Música de Brasília.
9	Não.
10	Sim. Estudei canto e suas técnicas com a Nina Wirtti
11	Sim, tive aulas de canto, mas por pouco tempo.
12	Não.
13	Não... A pouco tempo venho fazendo fono e aula de canto, mas não tenho formação
14	Formação de canto básico: respiração, notas, treino ouvido e voz
15	Nunca
16	Aulas de canto lírico e popular, formação em teoria e estética musical em escola técnica de música e acompanhamento fonoaudiológico.
17	Sim. Aulas de canto com vários profissionais, ao longo da vida.
18	Só alguns ajustes de técnica em determinados momentos, mas nunca fiz curso de canto. Canto desde pequena
19	Sim, aulas de canto.
20	Bacharelado em Canto Jazz e Pos-graduação em World Music
21	Sim. Tenho curso básico e técnico em canto popular, pela Escola de Música de Brasília. Sou graduada em educação artística, com habilitação em Música, pela universidade de Brasília. Tenho mestrado em práticas interpretativas e processos criativos. Minha dissertação versa sobre as cantoras de samba e a formação da identidade vocal delas e de outras. Tenho especialização em voz pelo Centro de Estudos da Voz, coordenado pela fonoaudióloga e PhD Mara Behlau.
22	Fiz curso de verão na Escola de música em Brasília. Depois entrei como aluna (instrumento) mais infelizmente não dei continuidade.

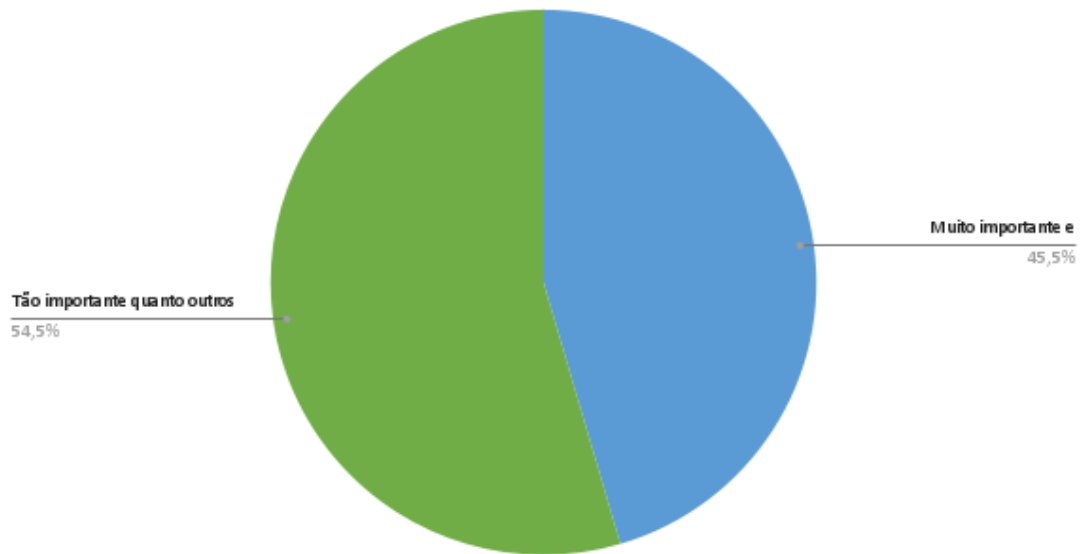
5. Na sua opinião, o que é importante para um cantor ou cantora ao estar em performance diante de uma plateia? Marque todas as opções que achar relevantes.

1	Confiança; Domínio técnico; Afinação; Emoção; Expressão;
2	Domínio técnico; Afinação; Expressão; Confiança;

3	Confiança; Expressão; Domínio técnico;
4	Expressão; Afinação; Domínio técnico;
5	Domínio técnico; Afinação; Confiança; Emoção; Expressão;
6	Confiança; Domínio técnico; Afinação; Emoção; Expressão; A verdade! Conseguir passar a verdade e para isso, desde o repertório, a gestos, expressões tem que ter a sua verdade;
7	Confiança; Domínio técnico; Afinação; Emoção; Expressão;
8	Confiança; Domínio técnico; Emoção; Expressão; Afinação;
9	Confiança; Domínio técnico; Afinação; Expressão; Emoção;
10	Confiança; Domínio técnico; Afinação; Emoção; Expressão;
11	Emoção; Afinação; Confiança; Expressão; Domínio técnico;
12	Confiança; Afinação; Emoção; Expressão;
13	Confiança; Afinação; Expressão;
14	Confiança; Afinação; Emoção; Expressão;
15	Domínio técnico; Confiança; Afinação; Expressão; Emoção;
16	Confiança; Domínio técnico; Afinação; Expressão;
17	Confiança; Domínio técnico; Afinação; Emoção; Expressão; Inteligência emocional;
18	Confiança; Afinação; Expressão;
19	Afinação; Confiança; Domínio técnico; Expressão; Emoção;
20	Confiança; Domínio técnico; Afinação; Emoção; Expressão; Autenticidade e honestidade;
21	Confiança; Domínio técnico; Afinação; Emoção; Expressão;
22	Afinação; Emoção; Domínio técnico; Confiança; Expressão; Bom equipamento de som com técnicos capacitados.;

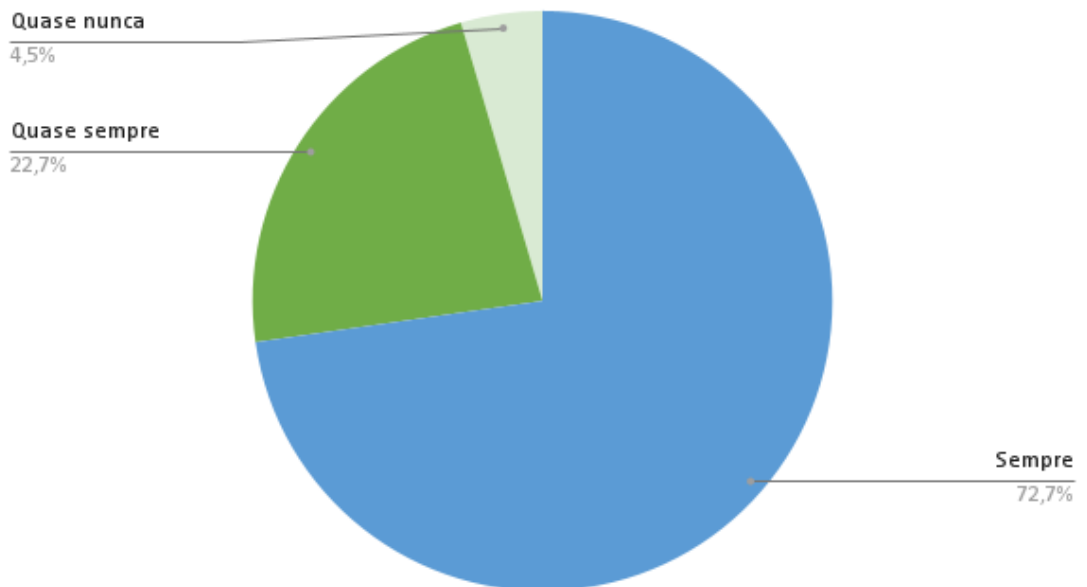
6. Quão determinante você acredita que a expressão corporal de uma cantora ou cantor é na maneira que o público percebe sua performance?

Quão determinante você acredita que a expressão corporal de uma cantora ou cantor é na maneira que o público percebe sua performance?



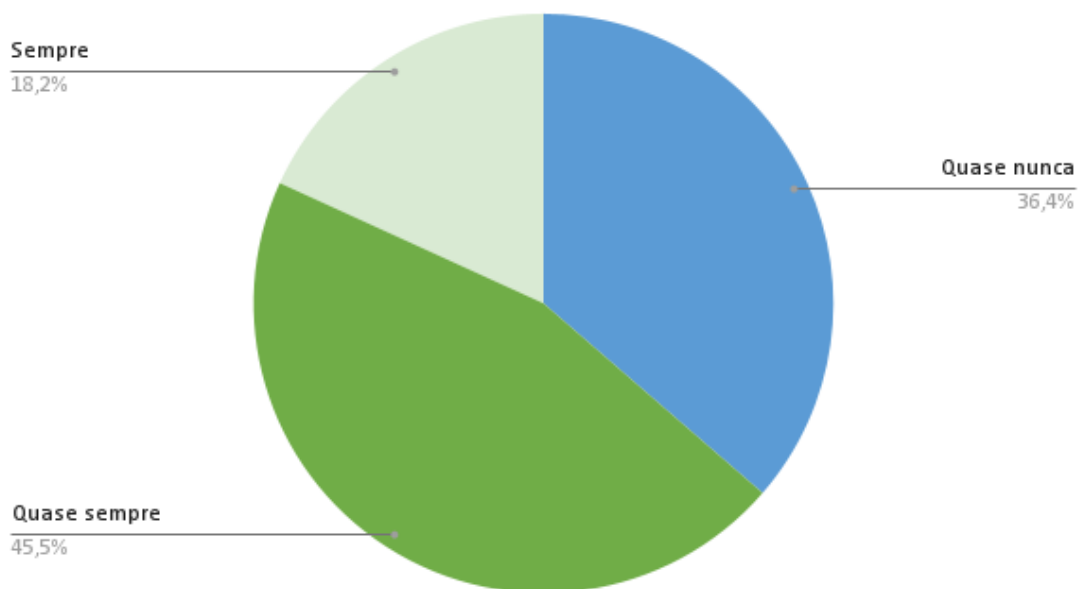
7. Costuma pensar sobre sua interpretação e/ou expressão corporal ao cantar diante de um público?

Costuma pensar sobre sua interpretação e/ou expressão corporal ao cantar diante de um público?



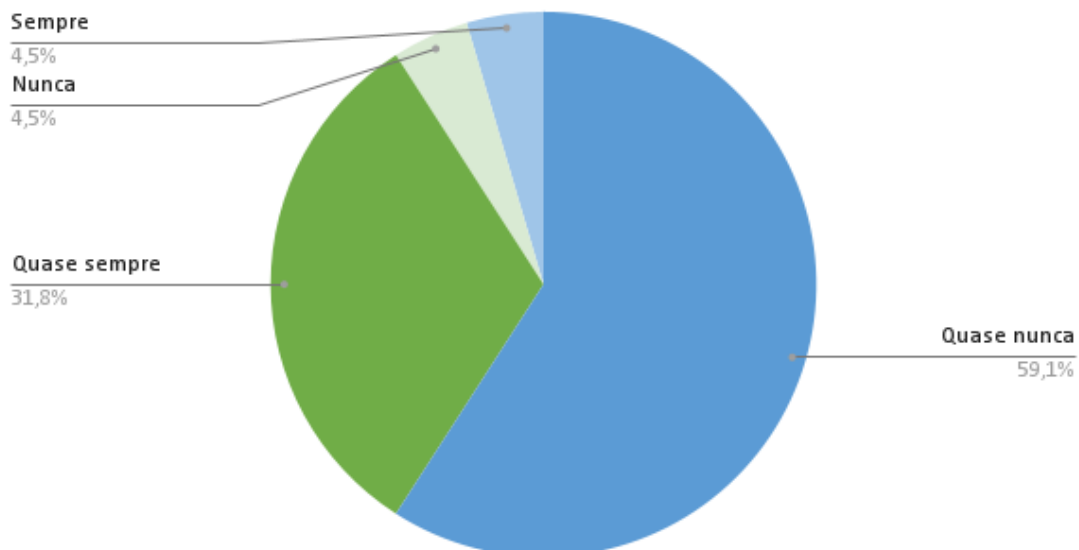
8. Já sentiu medo ao cantar em público?

Já sentiu medo ao cantar em público?



9. Já sentiu que não sabia o que fazer em relação aos seus movimentos ao cantar em público? (ex: não sabe o que fazer com as mãos, fica com as pernas agitadas, etc).

Já sentiu que não sabia o que fazer em relação aos seus movimentos ao cantar em público? (ex: não sabe o que fazer com as mãos, fica com as pernas agitadas, etc).



10. Qual seu maior desafio ao interpretar uma canção?

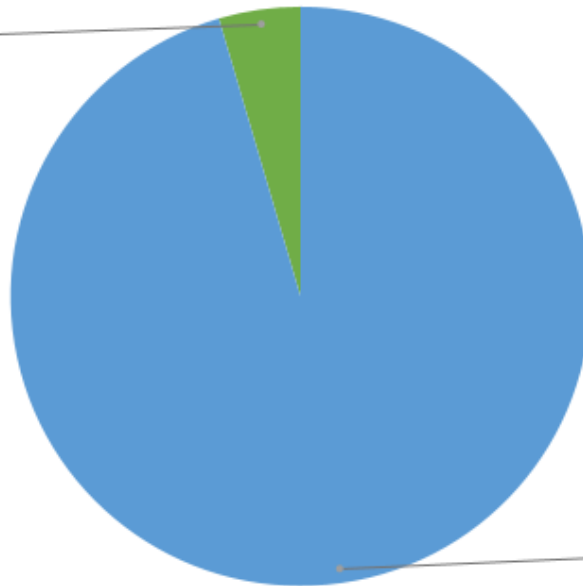
1	Estar conectada com a canção a ponto de conectar o público comigo.
---	--

2	Fazer escolhas técnicas que permitam chegar a uma performance expressiva, autêntica e que comunique a estória da música.
3	Passar a emoção que quero com meu corpo, além da voz.
4	Entrevistado não respondeu
5	Conseguir fazer com que o público realmente receba a mensagem da música.
6	Meu maior desafio é contar a história da música de forma tão verdadeira que quem escuta possa se transportar para dentro dessas cores musicais , do contexto e cenário musical
7	Saber como transmitir a emoção para-o público
8	Até pouco tempo, chegar na parte aguda da música sempre desafio.
9	Entender qual sentimento minha alma exprime na canção, para que assim, depois eu consiga externar pras pessoas minha mensagem.
10	Não me perder nós fundamentos quando a canção toca demais em mim.
11	Torná-la minha no momento em que estou cantando.
12	Transmitir emoção de forma genuína.
13	Conseguir fazer que a pessoa sinta a música independente do que eu sinto pela música. Fazer com que a música fale mais do que eu.
14	Afinação. Comunicar musicalmente aquilo que a canção pretende, desde as palavras a harmonia
15	Lembrar a letra!
16	Entrevistado não respondeu
17	Auto confiança
18	Encontrar a forma certa de colocar a emoção que ela tem e vencendo desafios técnicos da música tbm
17	Vencer a timidez e o nervosismo para poder concentrar na afinação, expressão, etc.
20	Entrevistado não respondeu
21	Meu maior desafio é estar concentrada apenas no que tenho que fazer. Em vez disso, estou lendo a reação do público, estou ouvindo a harmonia da música, prestando atenção em quem errou ou acertou a convenção, atenta à letra ou a hora que entro com o trombone, e resolvendo problemas em cima do palco.
22	Medo de parecer caricata, não passar verdade poética. Parei de cantar durante alguns anos, foi e ainda tenho crises em relação a minha verdade artística.

11. Acredita que é importante que cantores e cantoras dediquem tempo de treino à técnicas de canto?

Acredita que é importante que cantores e cantoras dediquem tempo de treino à técnicas de canto?

Sim, é um pouco importante  
4,5%

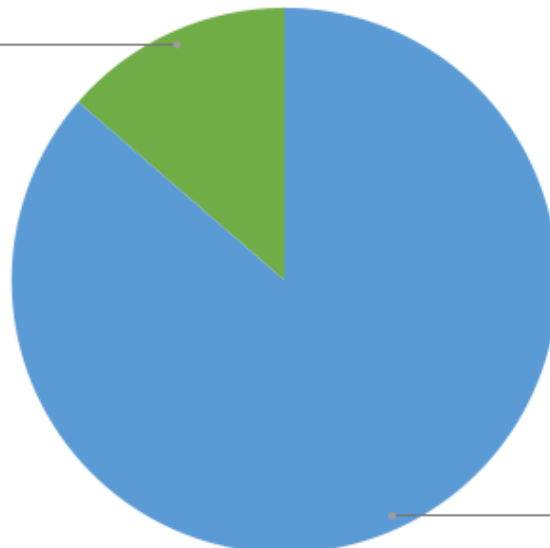


Sim, é muito importante  
95,5%

12. Acredita que é importante que cantores e cantoras dediquem tempo de estudo para o treino de técnicas de interpretação e expressão corporal?

Acredita que é importante que cantores e cantoras dediquem tempo de estudo para o treino de técnicas de interpretação e expressão corporal?

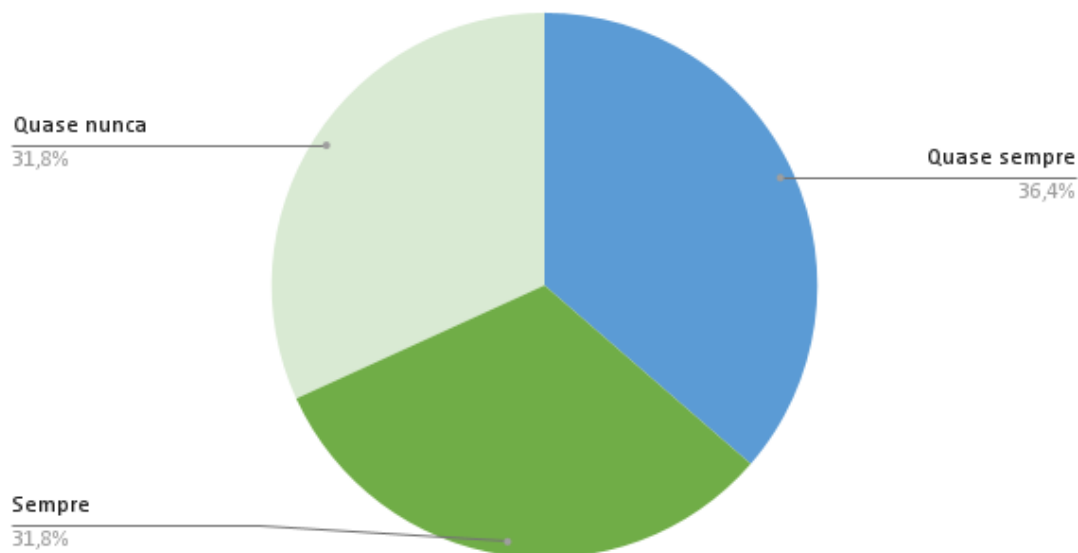
Sim, é um pouco importante  
13,6%



Sim, é muito importante  
86,4%

13. Sente falta de algum treino voltado para a interpretação cênica e expressão corporal no seu trabalho como cantor/a?

Sente falta de algum treino voltado para a interpretação cênica e expressão corporal no seu trabalho como cantor/a?



14. Quando canta, a sua performance trata-se apenas do desempenho musical, inclui outra envolvente cênica ou é um processo misto?

1	É um processo misto.
2	É um processo misto. Embora eu nunca tenha tido nenhum trabalho cênico de forma sistemática eu me preocupo em adotar uma postura cênica que seja condizente com os contextos em que atuo e com os repertórios que interpreto.
3	Um processo misto.
4	Entrevistado não respondeu
5	Processo misto
6	Creio que cada movimento é definido pela própria música . Cantar , interpretar significa contextualizar a música a ser cantada. A pesquisa sobre ela. Quem, quando , por que ...a referida música existe. Não a como separar a técnica , da interpretação...a música é corporal, gestual ,é vida. Na vida não conseguimos fazer essa diferença ao nos comunicarmos...a música é comunicação. Então...
7	É um processo misto
8	Eu particularmente gosto de cantar contando a história que aquela canção conta.Entao pra mim é um processo misto que faço.
9	é misto.
10	Atualmente só desempenho musical
11	Processo misto.
12	Desempenho musical principalmente

13	Sempre contato visual, movimentando no palco para que o público não veja um quadro musical, procurando sempre mostrar bastante o que sinto e tentar interagir com o público que está sentindo a música ou que a música já tem uma particularidade com a pessoa....
14	Misto
15	Um pouco de cada coisa. Creio que o ritmo determina tbm isso.
16	Entrevistado não respondeu
17	Misto
18	Trata-se de desempenho musical, mas pela interpretação, cabe algo de cênico tbm ou menos expressivo
19	Misto
20	Na maioria dos casos, a minha performance trata-se apenas da desempenho musical
21	Existe uma preocupação com a performance cênica também, mas para mim, ela está em segundo plano. A execução técnica está em primeiro plano, sempre.
22	Atualmente canto em locais pequenos como bares, restaurantes, casamentos ou festas particulares. Isso dificulta ter mais elementos cênicos(foram a infraestrutura de luz), então não surge demanda.

15. Na relação entre o cantar e interpretar e/ou criação cênica, há algo mais que gostaria de acrescentar?

1	Entrevistado não respondeu
2	Entrevistado não respondeu
3	Acho que a criação cênica depende muito do local da apresentação e do público, às vezes algumas performances não cabem no espaço.
4	Entrevistado não respondeu
5	Acho necessário cuidar para que a interpretação não seja exagerada. Caso contrário, fica cômico ao invés de emocionante.
6	Sim, creio que esse processo de interpretar dentro da verdade faz a diferença. A técnica é fundamental, muito importante ( a acadêmica e a intuitiva -:sim porque creio que há uma maneira para cada expressão da música de transmissão oral. Exemplo o canto das lavadeiras, ou o aboio. São difíceis e com "técnica" não acadêmica , mas e uma verdade absoluta na transmissão oral. Ter a percepção da afinidade ou dos lugares de registros vocais é fantástico, e junto a isso se a mensagem for passado de forma a emocionar.. pronto. Fora isso a verdade da música escapole e você tão somente reproduz algo , e a emoção não seria o motor da vida da música ?
7	Todo cantor deve saber a história a origem do que canta

8	Interpretar/cantar/criação cênica/ deve se acrescentar,o espaço, pra mim é importante que me leve a algo referente a canção ou até mesmo um visual do espaço que leve a memória afetiva,assim como figurino que se deve me deixar a vontade e fazer parte da história da canção ou show que eu vá fazer. Em fim se você fizer desse espaço um colinho de acolhimento a música flui mas leve e mais fácil pra mim.
9	No momento não
10	Não
11	Entrevistado não respondeu
12	Entrevistado não respondeu
13	Não
14	Entrevistado não respondeu
15	Estar sempre conectado oa seu melhor lugar de execução.
16	Entrevistado não respondeu
17	Entrevistado não respondeu
18	Entrevistado não respondeu
19	Entrevistado não respondeu
20	Acho que uma interpretação genuína, honesta e sem ego faz com que o nosso corpo e, principalmente, nossa expressão facial mostra o nosso envolvimento no canto, na letra, no momento de fazer música e isso em retorno envolve o público emocionalmente. O nosso corpo se comporta de acordo com as nossas emoções e a nossa voz reflete naturalmente tudo isso com as nuances nos timbres e na dinâmica.
21	Penso que o cantor está sempre preocupado com a roupa, a maquiagem, com o salto que vai usar, etc, em detrimento da comunicação com seus músicos e com seu público. Acredito que, quando cantamos, comunicamos e o gestual atrelado à comunicação com estes dois parceiros/agentes (músico e público), viabiliza uma performance satisfatória, no que diz respeito à parte cênica.
22	Montar um repertório que além de "entreter" traga um conceito, encantamento e reflexão.

16. Há alguma memória ou história que gostasse de compartilhar comigo?

1	Entrevistado não respondeu
2	Entrevistado não respondeu
3	Eu canto num Bloco de Carnaval e o Mestre de Bateria disse que não precisava de cantores, mas de animadores de festa. Fiquei meio ofendida com isso, mas depois entendi que ele entende que a performance cênica não faz parte do ofício do cantor, que entende cantar apenas com colocar a voz na música. Mas a interação com o público, a movimentação, tudo isso faz parte do cantar.

4	Entrevistado não respondeu
5	Entrevistado não respondeu
6	A história que vivi a vida toda foi do canto apenas intuitivo ( que traz problemas também), aos mais de meio século de vida entrei para escola de música, hoje tenho a percepção clara de o quanto a técnica pode ajudar , e do quanto a verdade do que você se propõe a fazer é fundamental. Estou apenas começando nesse universo de tanto conhecimento ( importante) sem perder a minha verdade.
7	No momento não
8	Só que fomos colegas alunas da mesma professora!
9	Eu tenho pra um pouco mais de 20 anos de carreira, recentemente eu fiz um trabalho de Natal, onde éramos personagens natalinos (no começo eu estava fazendo pelo dinheiro) a gente tinha que chegar 2h00 antes do evento, se maquiar, vestir roupas mega quentes, cantar, dançar, interagir com o público e ter todas as músicas decoradas. Sem contar que no final a gente tinha que abraçar todas as crianças que quisessem tirar foto. Foi um desafio pra mim, mas quando vi os olhares daquelas crianças, como elas viam magia na nossa música na nossa interpretação, na dança, no teatro que fazíamos, lá estava eu uma mulher de 43 anos chorando feito criança, por ter entendido que ainda que esse projeto não seja parte da minha carreira, de alguma forma fez parte de mim, me conectar com a minha criança interior através da arte em todas essas performances foi algo extraordinário.
10	Eu sempre me emociono quando estou me preparando para um show onde o trabalho leva o meu nome, logo no processo de preparação acabou me envolvendo com a música a ser interpretada, nuances da melodia, envolvimento com a letra/tema. E acabo que me emociono e as lágrimas descem.
11	Entrevistado não respondeu
12	Entrevistado não respondeu
13	Todos os shows são dias importantes, tanto pra voz, quanto para a música.
14	Entrevistado não respondeu
15	Fiz o curso de verão da EMB esse ano, com a Indiana Nomma. Me ajudou a entender muitas coisas que eu sempre fiz e colocar outras em prática. E saber que o estudo é constante.
16	Entrevistado não respondeu
17	Entrevistado não respondeu
18	Entrevistado não respondeu
19	Entrevistado não respondeu
20	Entrevistado não respondeu
21	Não me lembro, neste momento.

22	<p>Anos atrás eu cantava no mesmo grupo com você. Realizamos um projeto ousado de tocar em várias cidades/estados em um caminhão palco, montávamos o palco durante o dia e cantávamos a noite, só tendo vinte anos pra topa uma aventura dessas, em um determinado trajeto o caminhão furou o pneu e caiu dentro de uma área pantanosa, brincávamos que o caminhão palco tinha virado chalana, você lembra?</p> <p>Em Na época eu não tinha maturidade ou dimensão do quanto estudar era importante. Hoje com 41 anos de idade me falta bagagem acadêmica na música, estou cada vez com mais vontade de dedicar-me ao estudo e ofício. Adoraria fazer aulas com você. Admiro seu talento e também seu esforço no aperfeiçoamento artístico.</p>
----	---

17. Muito grata pela ajuda!

1	Entrevistado não respondeu
2	Desejo sucesso no seu trabalho!!!
3	Entrevistado não respondeu
4	Entrevistado não respondeu
5	Entrevistado não respondeu
6	Agradeço eu por poder dizer, são poucos os espaços que temos para isso
7	Entrevistado não respondeu
8	Entrevistado não respondeu
9	D e ada sua linda! Saudades!
10	Sucesso querido.
11	Entrevistado não respondeu
12	Entrevistado não respondeu
13	Eu quem agradeço
14	Entrevistado não respondeu
15	Sempre um prazer poder ajudar. Obrigada vc!
16	Entrevistado não respondeu
17	Entrevistado não respondeu
18	Entrevistado não respondeu
19	Eu é que agradeço! No item idade, faltou de 40 a 50, onde eu me insiro, ok?
20	Entrevistado não respondeu
21	Espero ter contribuído. Um beijo

22

Entrevistado não respondeu

## Anexo B

### Entrevistas com Alysson Takaki e Moisés dos Santos

#### 1. Entrevista com Alysson Takaki

A primeira entrevista foi realizada com o professor do Curso de Canto Popular do Centro Educacional Profissionalizante – Escola de Música de Brasília (CEP-BEM), Alysson Takaki, no dia 12 de dezembro de 2024, de maneira remota, via chamada de vídeo.

A entrevista focou principalmente no percurso musical de Alysson Takaki, sua experiência transitando entre o canto erudito e a música popular, e, de forma crucial, a questão da timidez entre cantores e a importância (e a falta) de treinamento corporal e de performance cênica.

#### Principais Pontos Abordados:

1. **Formação Musical de Alysson:** Alysson começou a estudar canto com aulas particulares na adolescência (aos 16/17 anos) e depois fez a graduação em Canto Lírico (erudito) na Universidade de Brasília (UNB). Paralelamente, ele se dedicava à música popular (tocando em bandas, bares) e intencionalmente aplicava a técnica vocal clássica nesse contexto. Ele valoriza a coexistência dessas duas áreas.
2. **O Catalisador da Performance:** A primeira grande oportunidade de se apresentar publicamente surgiu em um concurso de música em uma escola de inglês. Mesmo não vencendo, a recepção positiva do público foi o "empurrão" inicial que o fez perceber o desejo de se apresentar, apesar da timidez. Ele compreendeu a importância de se conectar com a plateia.
3. **Timidez e Performance:** Tanto Anahi quanto Alysson concordam que a timidez é muito comum entre cantores, talvez até mais do que entre atores.
4. **Mecanismos de Enfrentamento:** Alysson descreve como cantores frequentemente lidam com a timidez no palco focando intensamente nos aspectos musicais e técnicos do canto (melodia, ritmo, respiração, etc.), em vez de na performance física ou cênica. Isso envolve, de certa forma, "desligar" ou minimizar a consciência do corpo e do espaço cênico para não se sentir tão exposto.
5. **Falta de Treinamento Corporal/Cênico na Academia:** Um ponto importante levantado é a percepção da falta de treinamento aprofundado em movimento corporal e

performance cênica nos cursos tradicionais de canto erudito. Embora a ópera envolva encenação, o treinamento parece mais focado em "marcações" do que em um desenvolvimento físico integrado. Anahi compartilha dessa visão com base na estrutura do curso de mestrado dela.

6. **Experiência Prática vs. Formação Formal:** Alysson contrastou as exigências estruturadas de performance em concursos (onde tudo é "marcado") com a fluidez e longa duração dos shows em bandas de baile. Este último, ele observou, constrói um "repertório" prático de habilidades de palco e gestão de energia que são aprendidas pela necessidade e experiência, e não por instrução formal.
7. **A Visão "Mística" vs. Prática:** Eles discutiram a percepção comum da performance como algo místico, um "dom" inato ou até mesmo uma espécie de "incorporação" ("baixar um santo"). Argumentaram que essa visão pode ser contraproducente, ofuscando a necessidade de um treinamento físico básico e consistente e de consciência corporal, que são fundamentais para uma performance integrada.
8. **Busca e Evasão do Trabalho Corporal:** Alysson admitiu ter sentido a necessidade de mais treinamento corporal/cênico ao longo da carreira e até o buscou em alguns momentos (como tentando colaborar com um grupo de teatro ou fazendo audição para um musical). No entanto, ele também encontrou formas de se "esquivar" de um engajamento mais profundo, em parte por focar em outras áreas (como composição) e talvez por se sentir intimidado pela percebida dificuldade desse treinamento (citando uma oficina básica de artes cênicas).

Em resumo, a entrevista proporcionou um olhar franco sobre os desafios que muitos cantores enfrentam em integrar a técnica vocal a uma presença de palco eficaz, conectando isso a lacunas na formação acadêmica, mecanismos de enfrentamento pessoais e a necessidade de um trabalho prático e consistente no corpo e nas habilidades de performance.

### **Transcrição da entrevista**

**Anahi:** Então, eh, professor, eu vou pedir para você falar o seu nome e há quanto tempo você trabalha com música, há quanto tempo canta. Um pouco da sua formação, né? Isso, basicamente, assim.

**Alysson:** Tá. Meu nome é Alysson Takaki. É, eu comecei a estudar canto aos 16 para 17 anos. É, de forma particular, né? Fazia aulas, aulas particulares periódicas, né? Semanais. E, com, com 20, 20, 21 anos, eu entrei na universidade para fazer o curso de Bacharelado em canto. Então, fazia, é, bacharelado, né? Cantava, canto lírico, só que ao mesmo tempo, eu sempre fui um cantor popular, né? Então, eu cantava, é, cantava em barzinho e tinha as minhas bandinhas também, né? Então, a, eu, fui um estudante de, de canto lírico, mas que aplicava tudo do canto lírico no popular, né? Que é não, não abri mão disso, né? É, de cantar o popular, né? Depois, depois da universidade, aí eu segui cantando, fazendo algumas aulas também esporádicas e fazendo cursos esporádicos, né? De, de, de, com professores que às vezes vinham para Brasília, e às vezes professores com as técnicas diferentes. Eu sempre estudei, fiz cursos assim, é, esporádicos também. Mas a partir do, do, do término lá do curso da UNB, eu deixei de fazer as aulas sistematicamente, né? Então, passei a ser, digamos assim, autônoma, né? Eu estudava, é, eu já conseguia conduzir os meus estudos, né? É, eu comecei a cantar desde muito, muito pequeno, mas, mas dentro de casa, meio que escondido dentro do quarto. Então, quando, é, com os meus 16 para 17 anos, surgiu a primeira oportunidade de... eu gosto de contar essa história porque assim, é, às vezes o gosto por música é muito grande, mas às vezes você precisa de um empurrãozinho, e o empurrãozinho na, na, na, na, na, quando eu comecei foi uma bicicleta na época, chamada bicicleta, é, como é que é o nome? Ah, Maltenbike, né? Foi, quando surgiu aquela história da, da Mountain Bike, há muitos anos atrás, né? Então, isso é, é, é o quê? Década de 90. Então, quando surgiu a Mountain Bike e no, no curso de inglês que eu fazia, que era no CLT, aqui em Taguatinga, teve um concurso de música, é, que era um curso de línguas, então você tinha que cantar o inglês ou o espanhol, o curso que você fizesse. Então, teve meio que um, uma, um concurso de música que eu fui participar, porque eu já tinha uma, uma, uma, uns amigos do, do meu irmão que tinham uma banda, tal. Então, eu pedi para eles me acompanharem, e meu irmão também tocou uma música comigo lá, para, foi o empurrão para, para subir no palco, né? E aí, quando eu subi no palco para, para esse, para esse concurso, em específico, eu vi, nossa, eu quero isso, né? Porque, embora eu não tenha ganhado o concurso, a, a, a, a resposta do, do, do público que estava lá no, no, talvez porque eu era o mais, mais novo, né? Todos eram mais, o pessoal era mais experiente, mais, mais velho. Então, a torcida era toda para mim. Então, o auditório estava bem, bem cheio, o pátio do, do, do, do, de onde foi. Então, eu me lembro bem dessa experiência assim, de ter sido, todo mundo torceu muito por mim lá. Então, é, foi, foi uma

experiência muito legal. Fiquei em terceiro lugar, não ganhei a bicicleta, mas, mas ganhei uns trocados para, para tomar bastante sorvete na época.

**Anahi:** Lindo! (Risada)

**Alysson:** Muito bom.

**Anahi:** Muito bom!

**Alysson:** E, e aquela coisa de, de, de, nossa, eu gosto disso, e, e, e, e é possível, né? E aí depois eu comecei cantando as, as oportunidades que eu tinha, aí foi, foi já uma avalanche assim, né? Já comecei a, a cantar em concursos de música japonesa também, porque os, os, os meus irmãos faziam aula de japonês e

**Anahi:** Uhum. Uhum.

**Alysson:** e fui cantar, é, em karaokês, e aí depois eu entrei, por conta de, de, de, de entrar em karaokê, uma amiga que cantava no grupo do professor Marconi Araújo, que depois foi meu professor. Ele tinha um grupo, falava: "Vem cantar com a gente, a gente tá precisando de um tenor", tal. Eu falei: "Vou." Então, nesse, a partir dessa, dali, dos 17 anos, falou em, falou em música, onde tem, onde pode cantar, eu tava, eu tava metendo o Bedelho e, e assim segui durante até hoje, né? Onde,

**Anahi:** Sim.

**Alysson:** até hoje, continuo assim, bem, hoje menos fominha, né, mas na época era super fominha, assim.

**Anahi:** Ah! (Risada) Muito bom. É engraçado, né, porque eu acho que você falou do, dessa coisa da timidez, né, é uma coisa muito, é uma característica muito comum, eu acho, entre, entre cantores. Eh, eu acho mais comum cantores falarem que são tímidos do que atores, por exemplo. É mais raro você ver cantores, eh, você ver cantores, eh, atores falando que são tímidos, apesar de que eu conheço atores que se dizem tímidos e eu acho que é possível, mas o cantor é muito comum que ele se sinta, que ele se sinta tímido e que na hora de cantar, isso, de alguma forma, você, a pessoa precisa trabalhar isso para lidar e acaba conseguindo lidar de, encontrando um jeitinho, né, de, de lidar com isso.

**Alysson:** É, eu, eu não conheço, acho que nenhum cantor assim que fala: "Não, eu não sou tímido, não, sou, canto de boa", assim. A maioria do,

**Anahi:** A maioria, é.

**Alysson:** É, você tem toda a razão. A maioria fala: "Não, eu sou tímido", né?

**Anahi:** É.

**Alysson:** Mas a gente, às, às vezes se pega meio que assim, é, no lance de, de dar música mesmo, né? Você vai pela música. Às vezes você, você, você vai mais pela música do que pela, pela performance, pelo, por, pela parte de, de, de, de você performar mesmo, né? Então eu, eu, a minha, na minha cabeça, eu não, eu não ia performar, eu ia cantar, né? Então assim, então eu, eu esqueci, eu tinha que apagar o, o, o restante das outras coisas, porque senão aí ficava um negócio muito, muito complexo, aí a timidez toma conta, né? Nessa, nessa, nessas, e talvez isso seja um dos, um dos motivos às vezes da gente, é, seguir tão tímido, porque a gente, às vezes, trabalha muito a parte, a parte vocal, e, e você, você estuda muito a melodia, o ritmo, onde você faz o crescendo, onde você vai fazer piano. E daí, você estuda o que você, pratica muito, né? E como a gente não pratica o, o, o, o aspecto corporal, né? Então, a, a, isso acaba te deixando, te deixando mais tímido, né? É, eu até no questionário tem uma, tem uma parte que, que você pergunta algumas histórias, né? Então, é, eu não coloquei porque você, são tantas histórias que vêm na minha cabeça.

**Anahi:** Uhum. Uhum.

**Alysson:** E, e,

**Anahi:** Mas pode falar.

**Alysson:** É, e no, e no, no, no meu tempo de baile, né? Tinha uma coisa assim, de, de, de, é, de que às vezes a gente aprende meio que na lida ali que, é, se você tem uma, uma atitude, dependendo da atitude que você fala, né? Com, com o público, né? Que o baile, assim, tipo assim, o cantor, ele tem que mandar, né? Então, assim, é, eu, com a minha timidez, é, eu tinha que, às vezes, dependendo de como eu falaria com o público, né? Não, galera, agora esse é o momento de vocês virem dançar. Então, eu quero todo mundo aqui na pista de dança, é diferente de: "E aí, galera, vamos dançar", tal. A maneira como você, como você, como você coloca a, a voz de comando ali, vai determinar se o pessoal vai ou não vai, né? Então, eu, eu fazia essa, essa, essas, essas experimentações assim, né? E, e, de, de, de pensar a maneira como eu ia abordar o, o público, né? E fazia toda a diferença. Tinha dias que a gente estava, estava um pouco mais, ah, hoje eu não tô muito confiante, não, não tô no meu dia mais confiante. Então, às vezes, você, você ficava meio, dava uma gaguejada ali e tudo mais. E isso é determinante assim, né?

**Anahi:** Uhum.

**Alysson:** Sim.

**Anahi:** Com certeza.

**Alysson:** Eh, é, é coisa de, de que a gente às vezes não trabalha, não trabalha muito, né? Então, se você trabalha desde da sua formação, o pessoal, imagine que o pessoal que faz teatro musical, né? Você tem que fazer essa, a formação do, do corpo, mesmo que a duras penas, né? Na UNB eu, eu, eu cantei, cheguei a cantar uma opereta, né? Então, tinha um diretor de cena, mas não é, não é, não é, não é trabalhado. Chega, não, aqui você vai estar aqui, você vai fazer tal movimento, é isso. Era um negócio você, você é jogado ali, né? Você é jogado e vai lá, você tem que fazer essa cena aqui, você vai ter que fazer esse, esse movimento romântico aqui, vai ter que fazer isso, vai ter que fazer o beijo, não sei o que lá, só que sem treino nenhum. Então, eu, eu, eu tenho medo de assistir essas fitas porque eu sei que a Marília de Barros tem, tem umas gravações. Ela falou, eu tenho, eu tenho armas contra você, eu tenho que tá tudo gravado. Tá tudo registrado. Ela tem uns VHS ainda, dessa opereta, do, do musical que eu fiz, que é o Jesus Cristo Superstar, que, que, que eu tive que colocar cabelo, né? Que eu tive que colocar a Fric, que é o

**Anahi:** Ah!

**Alysson:** Ah,

**Anahi:** Ai!

**Alysson:** Uh, nossa, eu não tenho nada de registro disso, porque para mim foi tão traumatizante, mas enfim.

**Anahi:** Pois é, e isso é uma, é uma, é no curso, no, no nosso mestrado, bom, lá na, a escola é uma escola específica de música e teatro.

**Alysson:** Uhum.

**Anahi:** Mas a música é erudita, assim, você tem um curso de canto, você nem tem curso, o curso de, é canto. Inclusive, eu queria fazer o mestrado em canto, mas eu descobri que era canto, é, que é o que eles chamam lírico.

**Alysson:** Ah, canto lírico.

**Anahi:** Lírico.

**Alysson:** Uhum.

**Anahi:** E, é eles nem chamam erudita, eles chamam lírico. E o, o, o curso de canto popular, entre aspas, é o curso de jazz, e aí é jazz geral, assim, você tem todos, todos os instrumentos de jazz. Sim, e canto. Então, esse é o popular, né? É, aqui o popular ainda tem bem menos espaço dentro da academia. Então, é muito destoante assim, o, a, o, o trabalho que tem dentro da, do curso de música para o curso de teatro, que é outro ambiente, é muito mais

aberto, tudo mais. E o meu, o meu coorientador é professor do curso de música. Ele é professor de canto.

**Alysson:** Uhum.

**Anahi:** Ah, legal. E, porque a minha orientadora é do teatro. E ele fala, ele fala, ele trabalha com ópera e ele fala o quanto é difícil assim, que as a abordagem, mesmo dentro do canto erudito, que você tem mesmo uma abordagem, você tem uma, uma parte do canto erudito que é toda baseada em encenação, né? Assim. Você tem a ópera que é uma, algo muito importante para o qual ele se prepara muito, mas mesmo lá não tem um treinamento assim, né? Muito desenvolvimento.

**Alysson:** Uhum. Uhm.

**Anahi:** É, e é interessante você falar disso, porque é unânime. Todo mundo, mesmo no canto erudito, fala sobre isso, que o treinamento que tem ali dentro é um treinamento voltado para essa coisa da marcação de cena mesmo, não é nem um treinamento de performance, né?

**Alysson:** Ah. Uhm.

**Alysson:** É, é o desespero, né? Tipo assim, a gente tem que fazer isso, tem que fazer isso aí, né?

**Anahi:** Isso.

**Alysson:** E, e, e eu vi um workshop teu do, de um grande amigo meu que, que eu, que é um cantor de ópera super bem, ele, inclusive, ele tá na, na ópera de Viena, eh, atualmente. Ele veio dar alguns cursos de, de verão aqui. A gente é contemporâneo, estudou junto na, na, na época na UNB. E eu vi os, os, os workshops dele, né? Então, assim, é, ele, ele, ele é um cantor também, mas que ele trabalha, trabalhava a cena com, com os meninos. E aí ele corrigindo ele na hora, imagina você corrigir na hora alguns detalhes técnicos da voz. Não vai sair, né? Então, assim, quem, e é aquela coisa, aquele, aquele cantor que, às vezes, já tem uma, um pouco mais de facilidade com, com, ele marca, não, aqui você, você tem que abaixar e, não, abaixou muito rápido, ficou mecânico. Então, imagina você fazer esse, esse tipo de cena ali na hora, vai sair mecânico, vai sair, vai sair, não vai sair tão espontâneo, não vai ser tão, tão, é, tão convincente, né? E, e é assim, né? Então, o trabalho de corpo, ele tem que ser, assim como a gente faz vocalize todo dia, o trabalho de corpo tinha que ser todo dia também, né? Eu acho que é dinâmica, algum, algum tipo, deveria haver algum tipo de, de, é, de prática diária para você, para você, Isso, pra você explorar o corpo, né?

**Anahi:** Uhum.

**Alysson:** Pra, pra,

**Anahi:** Exato.

**Alysson:** Uhm.

**Anahi:** Sim, sim. É, é, é, eu acho que e sinto também que, eu concordo e sinto também que, é, talvez o problema seja mesmo a expectativa que a gente tem desse trabalho, né? Porque não é para ser algo, eh, quando a gente pensa em performance, muita gente, e, por exemplo, eu já vi relatos, tem uma professora lá mesmo na escola que eu tô fazendo mestrado, que que fala assim, ah, que corrigiu o aluno, eh, e disse que ele tinha que levantar a mão em tal posição, e tal coisa e você acaba criando nesse trabalho um, um, uns, uns assim, umas coisas engessadas que aí afasta mais ainda o cantor desse trabalho, né? Ele acaba que fica muito mais afastado. Tá tudo bem? Travou?

**Alysson:** Uhm.

**Anahi:** Ih!

**Anahi:** Mas, eu tava falando que é isso, né? Que você, às vezes, o, tem tanta, tanto estigma em cima disso, tanta mística, é, fica um negócio tão místico, né? Assim, então, aí, o trabalho corporal, a performance do cantor, não sei o quê, uma coisa tão assim, oh, é quase que é místico, assim, né? Mágico, assim. Alguém tem o dom, é algo que você faz porque você tem um dom. E assim, baixa um santo.

**Alysson:** Ah!

**Anahi:** Uhm.

**Anahi:** (Risada)

**Alysson:** Tem gente que tem essa facilidade de baixar o santo, né?

**Anahi:** É, na verdade, assim, um, o que a gente precisava fazer era começar a fazer uns alongamentos e fazer algo de se conectar com o próprio corpo, né? Assim. Mais ou menos isso, né? De ter consciência corporal, de entender a sua respiração, sua postura, tal. E o que é muito engraçado, e é muito comum essa coisa da performance as pessoas pensarem que ela tem que ser isso, tem que, tem que, tem que ser subindo no palco e fazer um monte de coisa, né? Que

**Alysson:** Exato.

**Anahi:** Uhm.

**Alysson:** Ah.

**Anahi:** Uhm.

**Anahi:** Uhm.

**Alysson:** Uhm. É, é.

**Anahi:** É.

**Alysson:** É, a gente, a gente dá atenção a isso, né? Não, porque se você dá atenção a isso na, no seu, na, na sua prática diária assim, né? No, que você tá, no seu, nas suas performances, você, você tá atento a isso, né? Eu acho que você vai vendo coisas que, ah, aqui acho que funciona, aqui eu acho que, acho que eu me vejo nesse, nessa, nessa performance, nesse personagem que você, que você cria assim, né? Na época que eu cantava karaokês, né? Que a gente, karaokê, os concursos de música japonesa assim, você canta às vezes uma música e meio, a metade da música, uma estrofe, um refrão assim. Então, os concursos eram, você canta pouco, né? Então, você tem que estar tudo marcadinho assim, né? Então, eu vejo, vejo as minhas performances lá na, já tinha, eu tinha essa preocupação, porque, não, você, você não pode chegar lá e só cantar, né? Então, alguma, você, eu pensava algum tipo de marcação ali para, para, para fazer. Já, por exemplo, com baile, imagina você cantar duas horas e meia, três horas, às vezes três horas e meia, como era, aí já, aí já, você já, já tem que fazer o, já é outra história, né? Você não constrói muita coisa, né? Você vai, uma música mais, mais dançante, você vai ser mais dançante, uma mais parada, vai ficar mais parada. O, shot você vai dar uma brincadinha ali, coisa desse tipo, né? Agora quando você tem,

**Anahi:** Uhum. Uhm.

**Anahi:** Uhm.

**Anahi:** Uhm.

**Anahi:** E ao mesmo tempo, tem um repertório nisso aí também, né? Que você adquire com a prática, que você entende que, ah, aqui eu posso fazer tal coisa que funciona. Aqui se eu, se eu der, der uma dançada aqui, vai funcionar melhor. Aqui se eu ficar mais parado e interpretar mais, que tem, tem um repertório nisso também, né? Que você aprende no baile assim.

**Alysson:** Uhm.

**Alysson:** Uhm.

**Alysson:** Uhm. Sim.

**Anahi:** Sim.

**Alysson:** Exato. Exato.

**Anahi:** E teve alguma coisa de alguma disciplina para abordagem de performance cênica no seu curso, professor?

**Alysson:** Não. Não.

**Anahi:** Nenhuma, né?

**Alysson:** Na UNB não teve, não teve. Eu, eu tô tentando puxar aqui ver se teve alguma coisa, mas na UNB não teve, não. É, na verdade, porque, eu não sei se teria, né, porque eu fiz até a metade do curso, né? Aí depois eu abandonei e aí depois só mais adiante que eu voltei para fazer licenciatura, né? Aí eu já tinha cumprido as matérias que eram obrigatórias e fui fazer as matérias de, de da educação, né?

**Anahi:** Uhm. Uhm.

**Alysson:** Uhm.

**Anahi:** Uhm.

**Alysson:** Então, eu não cheguei a, a, a fazer matéria de corpo na, na UNB, não.

**Anahi:** É, porque eu tô tentando. Talvez tenha alguma coisa de, eu não sei, eu tava vendo o currículo do canto popular, que agora tem, que nem é canto popular, na verdade, né? Assim, é, quer dizer, é, licenciatura, mas, enfim. E não tem, e acho que não tem uma disciplina, alguma coisa voltada assim, mas,

**Alysson:** Uhm.

**Alysson:** Uhm.

**Anahi:** Uhm.

**Alysson:** Me lembrei. Eu fiz oficina básica de artes cênicas, né? Que aí era no, foi uma coisa de, de, de corpo, tal, para, para trabalhar ali com, eh, mas não tinha, não era associado com música, né? Era mais uma coisa corporal.

**Anahi:** Uhm.

**Anahi:** Uhm.

**Anahi:** O famoso Obac.

**Alysson:** Exatamente. É. Eu fiz esse daí.

**Anahi:** Uhm.

**Alysson:** Eu fiz e que eu, eu me lembro de uma, de uma aula assim, você vai, você vai, você não vai contar o que que você vai fazer e o tema era tal, você tinha que encenar, né? E as pessoas vão ter que associar a isso, né? Ninguém entendeu nada do que eu fiz. Eu falei: "Tá

tudo certo." Não, não consegui, não, você não foi claro, o que que era, o que que você estava querendo dizer aí, tal. Aí eu ia ficar assim, ah, tá.

**Anahi:** Uhm.

**Alysson:** Uhm.

**Anahi:** É, realmente. Vai, faz.

**Alysson:** É, é, vai e faz. Falei, caraca, é, é bem, bem aterrorizante assim.

**Anahi:** É.

**Alysson:** É.

**Anahi:** É interessante. Bom, é, deixa eu voltar aqui para o questionário, porque eu acho que a gente já tocou em vários pontos que eu queria, deixa eu só. Vários pontos que eu queria fazer, falar. É, deixa eu ver o que que falta. Bom, basicamente a gente falou mais ou menos tudo que a gente, que eu tinha anotado aqui.

**Alysson:** Uhm. Uhm.

**Anahi:** Uhm. Uhm.

**Alysson:** Uhm.

**Anahi:** Eh, eu acho assim, em algum momento, talvez fazer uma pergunta um pouco mais voltada especificamente para isso assim. Em algum momento você chegou a procurar algum tipo de informação nessa área, eh, ou, assim, isso foi uma, uma, não é nem se chegou a procurar, mas você sentiu a necessidade dessa demanda assim, sentiu que precisava fazer algum tipo de trabalho, mesmo que não tenha feito, mas você sente que assim, em algum momento isso foi algo que te passou ou era, ou era uma coisa que pela, na qual você não pensava muito assim?

**Alysson:** Uhm. Uhm. Não, sempre pensei nisso. Sempre pensei. Eu, e eu cheguei a procurar. Antes da, na época da UNB, que aí eu tive a minha primeira banda, que a gente tinha música, que a gente tinha, é, eu cheguei a, a fazer um trabalho com, com, não, tô tentando lembrar como eu cheguei até eles. Eu tinha um grupo chamado, ah, ah, é, o José Regino, não sei se você lembra, que você chegou a conhecer o José Regino.

**Anahi:** Uhm.

**Anahi:** Sim, sim.

**Alysson:** Então, conheci o José Regino, a Débora. Eu dava aula para, ah, eu dava aula, as meninas eram da, da, da banda Casa, Casa de Farinha.

**Anahi:** Ah, sim, a Casa,

**Alysson:** Uhm.

**Anahi:** Uhm.

**Alysson:** Ah, Débora e tinha outra, esqueci, que também era, eram, elas eram atrizes, tal, e, e, e na época ganharam um prêmio com, com essa, com essa banda, eh, e aí elas, não sei por que, eu comecei a dar aula para elas, falei, ah, a gente podia fazer um bem bolado, vocês me ajudam na parte, na parte cênica, tal. E aí eles, eles, eu fiz alguns encontros com eles indo até o pessoal da, encontrar com a minha banda, assim, pra gente trabalhar e pra gente pensar numa, numa parte assim, é, de trabalho corporal, né? Então, eu sempre tive essa, essa preocupação porque até por, por me achar, é, tímido e achar que, às vezes, eu precisava mais, né, na, na, na, na minha performance, né? E nos bailes também, o pessoal fala, ah, você tem que ser mais, né, tem que ser assim, tem que comunicar mais, tal. E, e então eu sempre tive essa, essa preocupação, mas o, o, em, em muitos momentos eu pensei, nossa, eu gostaria de fazer teatro, né? Mas, depois de, de, de da, da vivência assim, por exemplo, lá no curso, tá, de Obac, caraca, eh, eu acho que não é muito, não é muito para mim, assim, né? Eu acho que é, é, é demais. Embora eu acho lindo, é, é como se fosse, eu, eu fico brincando assim, né? Tipo assim, são muitas gerações de, de japonesinhos, eh, bem, bem, bem duros, bem quadrados assim, para, né? Pra gente conseguir resolver numa, numa geração só, né? E, então, e eu acho que até a minha mãe, que não é, não é, não é japonesa assim, acho que ela é mais, mais travada ainda do que, do que meu pai era assim, né? Então, assim, é, não sei, acho que, eh, eu, eu tive um pouco, já, já pensei muito, né? Eu, eu, acho que a, a, o gosto pelo, pelo, pelo, pelas artes em geral, né? Eu, eu, eu acho lindo dança, então, eu, eu admiro muito a, o teatro, né? Então, acho lindo tudo isso. Então, eu queria me jogar em tudo, todos esses lugares, né? Embora o que, o que sempre me, me trouxe mais, que me pegou mais, foi a, foi a música, né? Então, assim, é, com o tempo eu fui meio que desanimando, acho que não, eu não vou fazer isso daqui não, porque eu não vou ser muito mais, mais performático, ou mais assim, ou mais assado, né? Cheguei até fazer uma época um, ah, uma audição para, para um musical em São Paulo, eu fui até, até São Paulo, participar das, das audições, passei por várias etapas. Mas naquela peneira final ali dos, dos 30 que tinha que tirar a metade ali, uns 18 ali, a, a, a hora que a, a dança e, e, e a parte cênica faz toda a diferença ali, né? Então, eh, foi onde eu, eu não passei e, e, e eu também tinha ido também para esse musical, falei, ah, eu quero de repente ir pro, pro, para São Paulo, para experimentar isso, para ter essa experiência de, de, de, eh, de fazer musical, né? De, de, de atuar nesse, nesse contexto também, né? Eu queria

experimentar isso, mas não tinha feito uma preparação antes. Nunca tinha, só tinha cantado um musical, que foi esse Jesus Cristo Superstar na, na época, mas que foi muito antes, né? Foi quando o, o Marconi foi para São Paulo para, para fazer depois Os Miseráveis, que ele começou toda aquela, o movimento de musicais no Brasil. Então, foi naquela época que, que eu teria a oportunidade de estar, dar sequência, mas naquela época eu falei, não, eu quero fazer, eu quero compor as minhas músicas, quero fazer o meu trabalho autoral, tudo mais, né? E eu não fui nessa, nessa leva e também não, por consequência, não, não investi mais na, na, na parte do, do, do, do corpo, né? Então, a, de certa forma, eu sempre fui meio, meio querendo, mas sempre dava para dar uma desviadinha assim, né? Então, eu fui meio que, de, meio que, é, me esquivando, sem, sem, sem querer, acabei me esquivando, não, aqui dá certo, ah, aqui tá bom, aqui deu certo. Então, fui meio assim, né? Mas é uma coisa que, que eu, que eu, que eu estou atento sempre assim, né? Porque também tem, tem, além disso tudo, eu acho que ainda tem uma, o lance de, de a gente vai ficando mais velho, a, a, você vai apurando mais seus movimentos, né? Tipo assim, ah, agora já não dá para dançar demais, agora, quanto mais parado eu ficar, É melhor. Aí porque é melhor, não vou mexer tanto assim, né? Então, a gente vai, vai sendo, um cantor e, e um, uma performance em cada fase assim, né? Na época que você tá novo, querendo mostrar serviço, tá cheio de gás. Então, você, você se joga mais, aí com o tempo você fala, não, deixa, deixa as pessoas.

**Anahi:** Uhm.

**Alysson:** Uhm.

**Anahi:** E também vai entendendo o que funciona melhor também. Eu acho que tem um pouco disso assim. Você consegue otimizar o, a sua energia, né? Aqui eu coloco mais energia, aqui eu coloco menos, eu posso. Acho que também tem essa administração que acontece, né? Um pouco isso.

**Alysson:** É. É, sim, sim.

**Alysson:** A, a consciência, né? A gente vai, vai ficando mais, a consciência.

**Anahi:** É, a consciência.

**Anahi:** Isso. Você vai entendendo o que funciona para você, o que tem a ver com você mesmo assim, né? Com a sua identidade. Eu sinto isso também, assim, que eu acho que é nesse sentido.

**Alysson:** Uhm.

**Anahi:** Uhm.

**Anahi:** Ai, professor, muito obrigada, eu adorei a entrevista, foi ótimo. Queria ficar conversando mais um monte, mas o vai acabar o tempo do Zoom.

**Alysson:** Ah, foi, foi, foi muito bom.

**Anahi:** Eu sei que você tem muito de coisa.

**Alysson:** Muito bom falar com você e, e, e contribuir aí de alguma, de alguma forma.

**Anahi:** Ah, obrigado.

**Alysson:** E é assim, eu, eu adoro, adorei esse tema, eu acho que você voltando aqui para, para Brasília, nossa, seria, seria maravilhoso ter você ali pertinho da gente ali para, para poder desenvolver esse trabalho. Seria tão maravilhoso. A gente já tentou, né, mas não deu certo, mas quem sabe de repente não é agora esse, esse momento, né?

**Anahi:** Uhm.

**Anahi:** Uhm. Uhm.

**Anahi:** Nossa, eu quero muito. E assim, é uma coisa que eu tô adorando, porque eu, eu me identifico com tudo isso que você falou, assim. Eu também sinto as mesmas questões. Então, eu acho que é, é muito legal, entendi que eu tô fazendo isso, estudando isso, exatamente porque é algo que é difícil para mim, que eu quero aprender a lidar também assim.

**Alysson:** Uhm.

**Anahi:** Uhm.

**Alysson:** Uhm. Uhm.

**Anahi:** Tá sendo muito bacana. Fico muito feliz.

## **2. Entrevista com Moisés dos Santos**

A segunda entrevista foi realizada com o professor e coordenador do Curso de Canto Popular do Centro Educacional Profissionalizante – Escola de Música de Brasília (CEP-BEM), Moisés dos Santos, no dia 20 de dezembro de 2024, de maneira remota, via chamada de vídeo. A conversa aborda a trajetória musical do professor e cantor, sua formação e, em particular, a importância da formação cênica para cantores.

### **Principais pontos abordados**

- 1. Introdução de Moisés e História:** Moisés se apresenta como cantor e compartilha que cresceu em uma família muito musical, onde cantar era algo natural e constante. Sua mãe cantava o dia todo, e ele e sua irmã cantavam com ela, desenvolvendo harmonias

espontaneamente. Ele também vem de um ambiente religioso (igreja evangélica neopentecostal) onde o canto e a improvisação eram muito presentes. Ele canta desde muito pequeno (3 anos), tendo participado de um grupo infantil na igreja.

2. **Formação Formal:** Moisés começou cantando em coros e grupos vocais na igreja. Desenvolveu problemas vocais (ficava rouco) e decidiu procurar formação em canto. Seu irmão (violonista) entrou na escola de música, e Moisés também buscou uma vaga para estudar canto especificamente. Enquanto não entrava, cantou em coros comunitários. Em 2000, conseguiu entrar na escola de música para o curso de Canto Popular (que estava sendo estruturado na época, antes ligado ao Canto Erudito). Ele começou cantando música erudita, mas com a estruturação do núcleo de Canto Popular por Maria de Barros, passou a focar e se formar nessa área. Ele também fez Licenciatura em Música na UNB.
3. **Dupla e Foco Pedagógico:** Ele e o irmão (também músico) formaram uma dupla, mas não se adaptaram a cantar em bares, pois gostavam de conceber um show com mais cuidado e didática. As dificuldades de saúde do irmão levaram a dupla a pausar os projetos, e Moisés aproveitou para fazer seu mestrado.
4. **Mestrado:** Atualmente, Moisés está fazendo mestrado profissional em Artes (Música). Sua pesquisa foca em como práticas informais de aprendizado musical (comuns na música popular) podem auxiliar estudantes em escolas formais de música. Ele conclui o mestrado em março.
5. **Formação Cênica para Cantores:** A host pergunta sobre a importância e a presença da formação cênica nos cursos de canto. Moisés considera essa formação *imprescindível*. Ele explica que na época que entrou na escola (virada do século), os professores vinham do canto erudito (focado em canções, não ópera) e não tinham essa vivência cênica como prioridade. A demanda por essa formação começou a surgir com alunos que vinham de outras áreas, como teatro musical. Moisés fez disciplinas ligadas ao corpo e teve uma experiência transformadora com professoras de artes circenses (palhaçaria), que trabalharam aspectos físicos e emocionais essenciais para a performance de palco, ajudando a liberar tensões. Ele vê a falta de foco nessa área

como uma herança da tradição do canto erudito, que prioriza a voz pura sobre a expressão corporal.

6. **Situação Atual na UNB:** Moisés dá a notícia positiva de que o curso de Canto Popular da UNB está sendo reformulado e conseguiu incluir mais disciplinas de trabalho de corpo no currículo (prevê 4 semestres). A host se alegra com a notícia, considerando uma grande conquista com base em pesquisas que mostram pouca carga horária para essa área em outros cursos.

A conversa encerra com agradecimentos mútuos, a host destacando a relevância da história da tensão e a disponibilidade de Moisés, e a confirmação de que o novo currículo da UNB é uma conquista significativa.

#### **Transcrição da entrevista**

**Anahi:** E aí, assim, é, eu vou fazer umas perguntas e a gente vai conversando mesmo, não tem nada muito, muito fechado, né, assim. Eu vou, eu vou colocar aqui as perguntinhas rapidinho, só para eu conseguir visualizar. Então, é, eu vou pedir pro para você se apresentar e falar assim, há quanto tempo canta, qual sua formação, contar um pouquinho da sua história. Para se não se, se não se importar.

**Moisés:** Eu sou Moisés dos Santos. É, eu me entendo como cantor desde que eu me entendo por gente, porque eu nasci numa família muito musical, onde não havia uma rótulos e definições é, que especificavam essas coisas. Nós cantávamos simplesmente. A minha mãe passava o dia inteiro cantando em casa e a gente cantava com ela, cantava ela cozinhando, ela descansando ou qualquer coisa que estivesse fazendo, ela estava cantando, a gente cantava junto com ela, principalmente eu e minha irmã, é, fazíamos outras vozes que foi uma coisa também que surgiu espontaneamente, né? Por conta disso. É, a gente também era de igreja, igreja protestante neopentecostal. E nessas, nesses espaços, as pessoas cantam muito, as coisas são improvisadas. Algumas das músicas surgiram nessas igrejas. Inclusive, nessa igreja que a gente frequentava, é, de forma espontânea, porque era o o era como a, a, era a característica, né? Dessas denominações naquela época, nos anos 80, início dos anos 80.

**Anahi:** Sim.

**Moisés:** É, e desde então, desde que eu me entendo por gente, porque eu, eu começo a ter consciência assim, lembranças e tal, eu tinha três anos e eu, e tinha o grupinho lá das Joias de Cristo, que eram os bebezinhos assim, menorzinhos que a gente já ia pra lá cantar, fazer

apresentações na igreja, né? E os bebezinhos iam também, andou, já ia, mesmo que não conseguisse cantar, ficava ali no meio. Então eu me lembro desde que desde sempre, é, me vejo envolvido com o, com o canto. É, e, naturalmente, eu comecei a cantar também na igreja de, como solista, né, solista de grupos. Mais tarde, eu comecei a integrar, durante a adolescência, é, grupos vocais também de igreja. Mais tarde, eu comecei a ter problemas, perceber que eu tinha, eu ficava rouco. Aí eu fui procurar orientação. Meu irmão entrou pra escola de música, meu irmão mais velho, que é violonista, e, e eu comecei tentar entrar na escola, enquanto eu não entrava na escola, eu fui cantar no Coro Sinfônico Comunitário e de lá eu fui chamado para cantar em outros grupos menores, tanto corais, quanto grupos vocais também. Eu cantei num grupo chamado Goela Rasa.

**Anahi:** Sim, já vi.

**Moisés:** Que era uma brincadeira com o nome do Garganta Profunda. Isso. E e a gente fez umas turnês nacionais e tal, com corais, eu também fiz turnês nacionais e internacionais e tal. E e e sempre querendo entrar na escola de música para estudar canto especificamente. Aí no ano 2000 eu consegui entrar. E foi nesse ano, especificamente, que começa, o o núcleo de Canto Popular começa a ser estruturado, porque até então, ele era ligado ao canto de ao núcleo de Canto Erudito.

**Anahi:** Hum.

**Moisés:** Então eu comecei cantando peças eruditas, né, áreas antigas, eh, canções renascentistas, é, áreas, renascentistas ingleses, e tal. E depois a Maria de Barros começa a estruturar o curso de Canto Popular e eu vou fazer aula com ela e começo, efetivamente, a participar do núcleo de Canto Popular. Ao mesmo tempo, eu continuava com essa carreira de cantor é, de igreja, não era cantor ritualístico, né?

**Anahi:** Uhm.

**Moisés:** Estávamos nos ditos da igreja.

**Anahi:** Sim.

**Moisés:** E com o meu irmão a gente começou a fazer um duo chamado Dois Santos. E a gente começou a cantar em bares, essas coisas, mas não era muito a vibe da gente, porque a gente pensava muito bem um show, concebia uma ideia de o que apresentar, que linha é, as músicas iam seguir. E chegava lá, o pessoal queria, estava bebendo, estava gritando, ficava pedindo coisa que não tinha nada a ver. E a gente, sim, gerava um certo sofrimento. Então, a gente começou a, ele também é professor, e a gente começou a pensar numa coisa um pouco mais

pedagógica. E começamos a fazer FAC, essas coisas, visando públicos é, muito distintos, tipo, é, cantar em áreas rurais aqui do DF, é, em escolas geralmente, né? Ou em periferias, pelo FAC. Porque aí a gente conseguia montar um espetáculo, montar um uma ideia de show em que a gente pudesse fazer o que a gente estava interessado e também se comunicar, né? Com a, com essas diversas plateias. Então, a gente nunca foi muito de espetáculo, é, é o espetáculo do artista, do grande artista, sim. É mais essa coisa com fins didáticos. É um show, é um espetáculo, é um, né, artístico, porém com uma coisa, uma história, é, vamos apresentar ao público as cantou, as compositoras brasileiras, que foi um dos shows melhores que a gente já fez, com, por exemplo, um, uma, uma linha do tempo da malandragem no samba. Então, eram coisas temáticas em que a gente também falava, explicava coisas, apresentava, é, sempre algum conhecimento específico, coisas ligadas ao país também, ao país da ONB. Então, esse tipo de apresentação. E meu irmão ele tá com algumas dificuldades é, de saúde e nesses últimos anos a gente acabou dando um, um, uma pausa, né? Nos nossos projetos por conta dessa questão de saúde dele.

**Anahi:** Uhum.

**Moisés:** Sim. Inclusive mental, inclusive eu estou numa clínica psiquiátrica nesse instante.

**Anahi:** Oh, meu Deus.

**Moisés:** E,

**Anahi:** OK.

**Moisés:** E, então, a gente tá meio parado e eu aproveitei para fazer também o meu mestrado durante, eh, nesse, nesse período. Mas é isso, respondi?

**Anahi:** É, a minha pergunta era respondeu? A, a única coisa, respondeu, respondeu, eh, a sua formação foi em que, em, foi em música?

**Moisés:** Isso. Aí eu fiz então, eu, eu fui um dos da minha, da minha geração, eu fui o primeiro a me formar no canto popular da Escola de Música, né? Entrei e me formei, fiz o curso completo.

**Anahi:** Eh, legal. Uhum.

**Moisés:** E também fiz a licenciatura em música na, na ONB.

**Anahi:** Sim, era isso.

**Moisés:** a licenciatura, é, inicialmente eu, eu tava fazendo a dupla habilitação em regência e, e, e a licenciatura, mas eu acabei optando só pela licenciatura em música.

**Anahi:** Sim, sim. É. É, eu também fiz a mesma coisa, abandonei a.

**Moisés:** E agora estou fazendo.

**Anahi:** Aí fiz só a licenciatura.

**Moisés:** E atualmente estou fazendo o mestrado também em, o, profissional em artes, na área de música, é, estou pesquisando sobre como as práticas de ensino e aprendizagem chamadas informais, muito comuns é, na, nos gêneros de música popular, como essas práticas podem ajudar os estudantes de escolas formais, né, como a Escola de Música de Brasília.

**Anahi:** Sim, excelente. Ah, que legal. Mas já é o seu segundo mestrado?

**Moisés:** Não, é o primeiro.

**Anahi:** Ah, tá, tá fazendo agora.

**Moisés:** Eu, eu vou terminar agora em, em março.

**Anahi:** Ai, meu Deus, boa sorte.

**Moisés:** É, vou terminar, é.

**Anahi:** nessa luta.

**Moisés:** Já, é, já tô, tô no finzinho já, já na, na parte da do, do, do, do esmerilar o trabalho. O meu caso é esmerilar mesmo.

**Anahi:** Eu chego lá também. É, né? Que bom, que bom. Eu ainda tô mais, ainda falta um pouquinho.

**Moisés:** Ah, tá, é.

**Anahi:** Mas enfim, era essa, era só essa minha dúvida mesmo, com relação à primeira pergunta. É, e aí o que eu vou, é, perguntar é assim, como que você vê essa questão da formação cênica pro cantor? Você sente, primeiro, assim, você sente que existe essa preocupação, você acha que é importante essa, essa, essa, né, esse, esse, essa, essa busca, mas também se ela existe, porque às vezes eu sinto que é uma coisa que não é muito, não é muito importante, não é que não seja importante, mas não existe ainda um percurso dentro dos cursos assim muito claro. O percurso ainda não tá claro dentro dos cursos, né? Você nem sempre tem disciplinas disponíveis para essa área, né? Nem sempre tem professores que têm, né, essa formação e tal. Queria ouvir um pouco a sua opinião sobre isso.

**Moisés:** Então, é, eu, eu venho de várias realidades, porque quando eu entrei na escola, que foi no, na virada do século passado, né? Eu sou do século retrasado. É, isso, então eu tive todas essas vivências. As professoras da minha época, elas vinham do canto erudito e não eram cantoras de ópera, eram cantoras de canções, que era praticamente o foco maior lá da escola.

Então, a formação delas era em canção. Então, não havia uma preocupação tão grande com o elemento cênico.

**Anahi:** Sim. Uhm.

**Moisés:** Então, essas professoras que migraram por conta própria para música popular, não traziam, é, essa vivência, não tiveram essa vivência, essa formação, isso como uma necessidade, é, até entrarem em contato com estudantes que trouxeram essas demandas. Eu também não tinha, porque eu vinha de, de igreja, então também era uma outra, é, não era uma, uma, uma coisa tão pensada. Mas outros cantores trouxeram essas, eram o pessoal de musical e tal que começou a entrar na escola, começaram a, a buscar essa necessidade. É, essa, essa demanda e começou a surgir na escola. Então eu fiz várias disciplinas ligadas a corpo. Talvez com pessoas que não fossem, é, as melhores, as, as melhores pessoas com uma pesquisa devida ou com a formação devida, mas

**Anahi:** Tá, na área.

**Moisés:** foram pessoas. Isso, foram pessoas que tiveram o trabalho de trazer essa consciência, de buscar, é, trazer, né? Pra gente esse, esse pensamento, esse foco. Então, a partir disso, eu realmente percebi e e comecei a me preocupar, né? Com o que o meu corpo conta, como o meu corpo conta, o que essa música pede, o que o que não é legal, né? Então, sim, eu acho que é imprescindível que o cantor, em sua formação, ele tenha esses componentes específicos nessa área, é, é imprescindível, né? Não é nem importante, é imprescindível, porque é, são coisas que caminham juntas, assim como o conhecimento de harmonia, o conhecimento de teoria para o cantor, é importante, imprescindível na sua formação, a área cênica também, é, é, né? Da do seu conhecimento, da sua literatura, a literatura do seu corpo, de como o seu corpo fala, de como o seu corpo deve falar, dos dos seus potenciais, né? Então eu acho que isso é imprescindível.

**Anahi:** Respondeu uma. Tem outra pergunta.

**Moisés:** Ótimo.

**Anahi:** Não, é, foi, respondeu as duas, que era se você teve isso e se você acha que é importante e tal, é isso, é isso.

**Moisés:** Sim. Então eu tive e, como, na época minha de estudante na escola, tinha algumas questões. A professora, ela era de de educação física.

**Anahi:** Uhm.

**Moisés:** Ela não era de,

**Anahi:** Interessante.

**Moisés:** de cênicas, mas ela tinha uma carreira como bailarina.

**Anahi:** Sim.

**Moisés:** Então a gente teve esse, esse trabalho de corpo, mais ligado à dança, né? Ela era do balé clássico, mas ela também trabalhava algo de dança contemporânea, então era uma descoberta das coisas pelo corpo, pela dança, pelo movimento.

**Anahi:** Faz muito sentido também, né?

**Moisés:** Não tinha,

**Anahi:** É, faz.

**Moisés:** Tá aí. Só que assim, ela não pensava, por exemplo, a gente não, não, não, a gente dançava, né? Na aula. A aula era, era dançar, não. Não tinha uma coisa mais ligada à performance. Mas teve um momento que a escola teve uma, uma, uma, uma possibilidade maior de, auto, autogestão, e ela contratou alguns cursos, eh, diversificados assim. Pra gente veio uma galera que era das artes circenses. E eles trabalharam, esses professores trabalharam, essas professoras trabalharam com a gente essa coisa assim, do palco, da,

**Anahi:** Incrível.

**Moisés:** né? Do, é, e foi muito bom. Foi muito, foi uma coisa, foi uma mudança de vida, inclusive.

**Anahi:** É, e é mesmo, né? Também acho. Mas que bom, que bom. E, eu sinto isso, é, eu também sinto que é uma coisa que a, que, que a gente ainda tá procurando entender, porque ainda é uma herança do canto erudito, né? E dessa coisa do corpo muito travado, tal.

**Moisés:** Uhm. Isso.

**Anahi:** E essa coisa, né? Da de pensar só, só na afinação e esquecer do resto.

**Moisés:** Isso. É, e tinha uma história de segurar uma nota de R\$ 100 com, com partes do corpo, pra gente ficar durinho. Então, tinha essa, essa coisa assim, do, do, da coisa do, do corpo rígido mesmo, né?

**Anahi:** Sim.

**Moisés:** Mas, mas era o que tínhamos e foi bom.

**Anahi:** Claro, claro.

**Moisés:** Foi, hoje o Edson que é seu professor, ele, ele também é da dança, mas ele procura, ele está nos shows, ele faz os espetáculos, ele está nas aulas para ver o que, o que é o, a aula,

qual é essa demanda, o que ele como artista do, do corpo percebe, e o que que ele tem para complementar, né? Então ele tá super ativo nessa, ele tá nessa pesquisa em lá.

**Anahi:** Que legal, que bom. É muito importante, né? Tão legal quando tem gente que se dedica a fazer isso.

**Moisés:** Uhm.

**Anahi:** E é uma área tão, tão bacana.

**Moisés:** É, é demais.

**Anahi:** Uma, uma coisa que eu até, é, é uma pergunta que eu faço, é um pouco mais numa vivência pessoal. Eu, é, eu sempre fui muito tímida. E eu sinto que muitos cantores têm essa, essa relação também, assim, se sentem tímidos, mas apesar disso querem estar no palco, querem cantar. Você sentiu isso, você tem essa alguma dificuldade nessa questão? Sente essa timidez, ou se isso nunca foi um problema para você? Assim.

**Moisés:** Não, é, eu não sou uma pessoa tímida. Não posso jamais me definir como uma pessoa tímida, pelo contrário. Talvez essa, né, é, algo que seja ligado à timidez, deve ter o neurônio morreu e foi substituído por pelo vizinho, provavelmente, da fala, né? É, para compensar. Mas eu me sinto intimidado com certas situações por conta realmente da insegurança, tipo, será que eu ensaiei o suficiente? É, eu estou relaxado, às vezes eu fico tenso porque eu não estou, porque eu estou tenso. Não estou relaxado o suficiente para ter a certeza de que eu vou alcançar aquele agudo, aquele grave com a precisão que eu quero. É, então eu tenho tensões, preocupações e, e inseguranças ligadas a questões mesmo, né? Da performance, em querer fazer o melhor. Agora, se sentir tímido, não. Não, não, não posso dizer que eu seja uma pessoa tímida.

**Anahi:** É, mas isso é interessante.

**Moisés:** Uhm.

**Anahi:** Isso é interessante. É, é nesse, assim, talvez eu, eu nunca, eu nunca tivesse pensado muito por esse lado, né? Na questão da tensão mesmo, né? Porque também tem essa relação com o corpo, né? Do.

**Moisés:** Isso, demais.

**Anahi:** É, você acha que um trabalho cênico ajuda a gente a, a organizar isso melhor?

**Moisés:** Quando a gente fez esse curso com essas meninas, elas eram palhaças. Inclusive eu fui batizado, eu sou o palhaço Meia Taça. É, e, e lá a gente teve essa coisa mesmo do, do, é, é, elas faziam, elas eram más, inclusive tinha hora que elas, elas jogavam a gente numa situação

em que a gente ia ficar tri, tenso, triste, com raiva, é, desconcertado, que era pra gente sentir essa, ter essas sensações. Foi uma coisa foi traumática por um lado, né? Porque tocou em feridas de muitas pessoas e tal, mas por o que talvez tenha sido um descuido ou uma coisa que era uma ideia boa delas, mas que o resultado pode ter sido um pouco, naquele momento, assustador, mas que para mim foi, foi uma mudança de vida, porque eu comecei a perceber essas coisas, né? Minhas travas, meus, meus, meus medos, minhas inseguranças, que eu botava, que eu utilizava uma coisa do, do, do sem vergonha para poder mascarar, mas era mascarado, não era uma coisa pensada. Elas trouxeram essa, essa consciência. Então, é, eu, eu, durante esse, essa formação, eu senti, né? Essas tensões e, e, e elas ensinaram como a gente reconhecer, que era a primeira coisa, e buscar as formas de destensionar, né? De os movimentos delicados ou para algumas pessoas o movimento mais expansivo. É, a posição dos pés no chão. Então, elas trouxeram técnicas também que ajudavam, é, nessa, nessa, né? Nessa consciência corporal do corpo tenso. E como relaxar, buscar o relaxamento.

**Anahi:** Sim. É. Palhaçaria tem, é muito, muito potente, né? Nesse, nesse trabalho, eu acho incrível, é.

**Moisés:** Uhm.

**Anahi:** Mas bem, é bem, isso é do, da coisa da, de humilhação, né? Da, constrangimento, é uma, faz parte do treinamento assim, realmente.

**Moisés:** É, é.

**Anahi:** Às vezes é dolorido mesmo.

**Moisés:** Às vezes.

**Anahi:** Às vezes.

**Moisés:** Pois é, mas foi uma, foi uma mudança de paradigma, né? Eu sou uma pessoa antes e depois. Tá? E foram um pouco, foram três, quatro meses, mas foram, foi realmente uma mudança de, de vida, como pessoa, como artista.

**Anahi:** Que legal.

**Anahi:** Que legal, que bacana. Ah, professor, foi ótimo. Eu acho que já respondeu tudo aqui que eu, tudo que eu já tinha anotado, porque eu vou fazendo, eu tenho uma base, mas a gente foi passando por esses pontos todos. É, é mais ou menos isso mesmo, porque esse é um primeiro, eu tô fazendo um pouco esse primeiro diagnóstico, né? E são aquelas, mais ou menos as perguntas daquele questionário que eu enviei também, não tem muita diferença.

**Moisés:** Uhm.

**Anahi:** É, e eu agradeço porque foi ótimo. Adorei a história da tensão, isso é algo que eu vou usar na minha, com certeza, vou abordar em algum momento dentro do trabalho. E,

**Moisés:** Que ótimo.

**Anahi:** muito obrigada. Obrigada.

**Moisés:** E, e aí, disponha, disponha. Eu tô sempre disponível, é, meus horários são um pouco caóticos, mas eu estou sempre disponível, tá, para o que você precisar, quando você voltar também. Sinta-se.

**Anahi:** Pode deixar.

**Moisés:** Né? Eu não tenho, eu não tenho poderes, mas eu tenho vontades. Mas aí a gente a gente vê lá o que podemos fazer, né? Quais são as opções. E outra coisa, a gente tá reformulando os cursos, né? E a gente conseguiu trazer de volta para o, pro, pro curso um pouco mais, né? De, de trabalho de corpo. Então, a gente vai ter, acho que são quatro semestres, né? No,

**Anahi:** Que delícia! Ai,

**Moisés:** a, a a supervisora queria colocar em todos os semestres, mas infelizmente, como o curso teve que ser enxugado, a gente teve que fazer opções e conseguimos, acho que são quatro semestres, eh, e que o que vai, também vai ser muito bacana. Vai ser muito bacana e a gente vai precisar de pessoas também para construir essas ementas, esses, né?

**Anahi:** ah, é, muito bom. Ótimo, excelente.

**Moisés:** Então vamos, vamos conversando também.

**Anahi:** Claro. Com certeza.

**Moisés:** Tá bom.

**Anahi:** E, é, eu, assim, só para tirar um feedback sobre isso, eu tava lendo, tem uma outra pesquisadora de Minas que fez um levantamento das disciplinas dos cursos superiores, é a quantidade de, de carga horária desses é, para corpo, em cursos de canto popular. E, assim, tá é quatro semestres já é mais do que alguns cursos. Pra você ter uma ideia. Então, já é muito bacana. É uma boa conquista.

**Moisés:** Pois é. Estamos muito felizes com isso.

**Anahi:** Que bom, fico feliz também, também me deixa feliz. Então, tá bom, professor, muito obrigada. Foi excelente.

**Moisés:** Tá bom.

**Anahi:** E também estou à disposição, pode me.

**Moisés:** Também gostei muito.

**Anahi:** Quando eu, quando eu concluir o, o mestrado, eu aviso e mando a dissertação, tá bom?  
Obrigada.

**Moisés:** Tá bom.

**Anahi:** Obrigada, professor. Tchau, tchau.

## Anexo C

### **Ficha de inscrição do Laboratório De "Atuação Cénica Para Cantores(As) De Música Popular: O estudo da canção [popular brasileira] como fundamento para a performance.**

Estão abertas as inscrições para uma série de encontros de práticas de pesquisa no âmbito da investigação do Mestrado em Artes Cénicas – ESMAE (Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto) nas datas indicadas abaixo.

#### **O que é:**

Esta iniciativa consiste numa série de cinco encontros, aqui denominados laboratórios de práticas cénicas, que serão conduzidos como parte da minha investigação de mestrado em Artes Cénicas.

#### **Objetivos:**

Esta investigação tem como propósito realizar laboratórios de práticas voltadas para experimentações de movimento e voz, que visam oferecer ferramentas práticas para o trabalho cénico e interpretativo de cantores e cantoras que se dedicam ou pretendem experimentar a canção popular.

#### **Metodologia:**

A partir do princípio de que a canção é a matéria primordial e estruturante da performance interpretativa do(a) cantor(a) de música popular, serão propostas uma série de exercícios e experimentações que utilizam como fundamentação teórica os Princípios da Atuação Cénica para Cantores Populares, definidos por Valéria L. Braga, e a Semiótica da Canção de Luiz Tatit. Além disso, as práticas serão realizadas com a exploração de um repertório pré-definido de canções populares brasileiras.

Serão realizados cinco (5) encontros presenciais, cada um com uma duração aproximada de duas horas e meia. É importante que os participantes estejam presentes em todos os encontros, uma vez que estes têm um sentido de progressão técnica e metodológica.

#### **Público-alvo:**

Cantores e cantoras que apreciem música brasileira e queiram experimentar novas formas de se relacionar com a canção em palco (não é necessário ter experiência em teatro ou dança; no entanto, é imprescindível ter disponibilidade para se desafiar).

#### **Datas:**

Segundas-feiras, dias 17/03, 24/03, 31/03, 07/04 e 14/04 de 2025

Horário:

Das 19:00 às 21:30

Local:

ESMAE, sala 44, Rua da Alegria, n.º 503, Porto

Contacto:

913 900 985 (Anahi Nogueira)

\*Os encontros serão filmados para uso académico, exclusivamente, caso me seja dada a autorização das pessoas participantes das sessões.

Orientadores:

Inês Vicente, PhD

Bruno Pereira, PhD

### **Listagem de inscritos nos Laboratórios**

**Nota:** As letras escritas na linha de cabeçalho desta tabela possuem uma listagem com as perguntas correspondentes de cada coluna.

#### **Legendas:**

- A. Número de inscrição
- B. Data da inscrição
- C. Nome do(a) participante
- D. Idade do(a) participante
- E. Profissão do(a) participante
- F. Há quanto tempo canta?
- G. Em qual dessas alternativas você acredita que se enquadrar melhor?
  - Sou cantor(a) profissional em dedicação exclusiva
  - Sou cantor(a) profissional em dedicação parcial (tenho outra profissão além dessa)
  - Sou cantor(a) em formação (estudante) mas ainda não atuo profissionalmente
  - Sou cantor(a) amador(a) e canto ocasionalmente
  - Gosto muito de cantar e estudo canto
  - Gosto muito de cantar, entretanto não canto profissionalmente e nunca estudei canto

A	B	C	D	E	F	G	H
1	3/9/25	Helena Sarmiento	43	Cantora	22 anos	Sou cantor(a) profissional em dedicação exclusiva	Sim
2	3/10/25	Klara Rodrigues	34	Cantora	20 anos	Hoje cantora integral, mas já fui parcial	Sim
3	3/10/25	Natália Moraes Rodrigues	35	Cantora e Atriz	20 anos	Sou cantor(a) profissional em dedicação exclusiva	Sim
4	3/10/25	Herbert Guimaraes	44	Tatuador	Pouco tempo	Sou cantor(a) amador(a) e canto ocasionalmente	Sim
5	3/10/25	Diego Mendes	43	Músico	1ano	Sou músico, iniciando em canto	Sim
6	3/11/25	Silas Rosa	33	Músico	5 anos	Sou cantor(a) profissional em dedicação parcial (tenho outra profissão além dessa)	Sim
7	3/11/25	Gustavo Gil Ceia Matos Godinho	968602920	Estudante	Cerca de 7 anos e meio	Sou cantor(a) em formação (estudante) mas ainda não atuo profissionalmente	Sim
8	3/16/25	Clara Zamorano	19	Ator, Cantor	Desde pequena	Sou cantor(a) profissional em dedicação parcial (tenho outra profissão além dessa)	Sim

**H.** Este curso será gravado em vídeo como forma de registo para utilização exclusivamente académica dentro do trabalho de conclusão do mestrado em Artes Cénicas na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE) do Instituto Politécnico do Porto pela discente Anahi Nogueira e sem nenhum fim comercial. As imagens recolhidas serão utilizadas apenas para fins de pesquisa e análise. Você aceita a gravação?

## Anexo D

### Listagem dos vídeos dos laboratórios:

Vídeo 1

[Laboratório 1.mp4](#)

Vídeo 2

[Laboratório 2.mp4](#)

Vídeo 3

[Laboratório 3.mp4](#)

Vídeo 4

[Laboratório 4.mp4](#)

## Anexo E

### Descrição dos exercícios dos Laboratórios 1 a 4

#### Laboratório 1 – Elementos estruturadores da canção

##### 1.Exercício: Respiração Conduzida

**Descrição:** Este exercício propõe uma prática de atenção plena ao funcionamento natural do aparelho respiratório, sem forçar a entrada ou saída de ar. O foco inicial está na não interferência, permitindo que o corpo se acomode ao chão, imaginando-se a derreter a cada expiração, como se um líquido quente percorresse o corpo. Em seguida, solicita-se ao praticante que coloque uma mão sobre o umbigo, direcionando a respiração para essa zona e sentindo a expansão do diafragma como se a barriga fosse um balão. A prática desenvolve-se com ciclos de respiração ritmada: primeiramente com contagens de quatro tempos para inspirar, sustentar e expirar; posteriormente mantendo inspiração e suspensão em quatro tempos e prolongando a expiração para oito, e depois dez tempos. Enfatiza-se que a prática não é competitiva, encorajando o respeito pelos limites individuais.

##### Fundamentação teórica:

Inspirado na abordagem de preparação vocal do ator e diretor sul-africano Roy Hart, no contexto da formação desenvolvida na Unidade Curricular “Laboratório de Criação Cênica”.

**Objetivo:** Estimular a percepção da própria corporeidade e preparar o corpo para práticas expressivas.

##### 2.Exercício: Massagem Sacrolombar

**Descrição do Exercício:** Este exercício, centrado na região sacrolombar, associa consciência corporal, respiração e som. Deitado no chão com os pés apoiados numa parede, o praticante estabelece um alinhamento da coluna com o suporte. A partir dessa posição, realiza-se uma visualização guiada que percorre mentalmente o trajeto do cóccix até ao umbigo, utilizando como referência um mostrador de relógio (das 6h às 12h), promovendo um movimento pélvico suave e contínuo, sem levantar a pélvis do solo. A respiração sincroniza-se ao movimento — inspira-se ao descer e expira-se ao subir. Os pés tornam-se ativos: os calcanhares permanecem no chão e os dedos pressionam a parede durante a expiração. A sequência culmina numa vocalização progressiva, começando por sons suaves (“S”, “SHHH”)

e evoluindo para suspiros e *glissandos* com variação tonal. O som é imaginado como originando-se no umbigo, fortalecendo a ligação entre voz, respiração e movimento.

**Fundamentação teórica:**

Este exercício é uma continuação da atividade anterior e foi, também, retirada das práticas formuladas por Roy Hart.

**Objetivo:** Liberar tensões que possam restringir a vocalização e proporcionar um aquecimento vocal integrado com o movimento corporal, conforme a prática desenvolvida por Roy Hart.

**3.Exercício: Alongamento Sacrolombar**

**Descrição do exercício:** Este exercício foca-se no alongamento da região sacrolombar, promovendo a consciência postural e o relaxamento das estruturas profundas da coluna. Com as solas dos pés apoiadas no chão, o praticante eleva a pélvis, criando um espaço entre as costas e o solo, suficiente para acolher um punho fechado. A respiração mantém-se tranquila, centrada na zona do umbigo. Propõe-se a visualização da coluna como um colar de pérolas que derrete lentamente em direção ao chão, começando pelas vértebras torácicas inferiores até ao cóccix. Este gesto conduz o corpo a um estado de descontração progressiva, devendo ser repetido cinco vezes.

**Fundamentação teórica:**

Este exercício é uma continuação da atividade anterior e foi retirada das práticas formuladas por Roy Hart.

**Objetivo:**

Proporcionar um alongamento profundo da coluna, reorganizar a postura e despertar a vocalização, integrando coordenação motora e emissão vocal.

**4.Exercício: Ressonâncias**

**Descrição:** Este exercício vocal dá continuidade ao trabalho de respiração e consciência corporal, centrando-se agora na percepção das ressonâncias nasais e orais. Inicia-se com o som “MMMM”, com os lábios suavemente fechados, permitindo a propagação da vibração pelo rosto. Em seguida, trabalha-se o som “NNNNN”, com a língua em contacto com os dentes superiores, e depois o som “NNNNGGGG”, com a língua no palato mole (como na palavra inglesa *king*, sem o “g”). A sequência é retomada com glissandos vocais, que percorrem o registo do grave ao agudo e vice-versa, dentro do limite confortável para cada praticante. A prática termina com a repetição dos glissandos utilizando as ressonâncias “NNNNN” e “NGGGG”, favorecendo a afinação da percepção corporal do som.

**Fundamentação teórica:**

Este exercício é uma continuação da atividade anterior e foi retirada das práticas formuladas por Roy Hart.

**Objetivo:**

Explorar diferentes zonas de ressonância vocal e promover a integração entre som, movimento e consciência corporal.

**5.Exercício: *Plié*<sup>32</sup> com Glissando**

**Descrição do exercício:** Neste exercício, associa-se vocalização e movimento corporal através do uso de glissandos. Utilizando os sons já explorados (“M”, “N”, “NG”), o praticante realiza um *plié*, abrindo os pés lateralmente e elevando os braços até à altura dos ombros. Ao agachar-se, realiza-se um glissando ascendente, alcançando o registo agudo no ponto mais baixo do movimento. Aqui, a atenção deve centrar-se numa sensação de **expansão horizontal**, evitando tensões. Ao regressar à posição inicial, o praticante emite um glissando descendente, acompanhando a extensão gradual das pernas e o levantamento dos braços acima da cabeça, promovendo uma **expansão vertical** dos sons graves. Com o domínio do exercício, varia-se a direção do movimento, permitindo uma ocupação mais ampla do espaço.

**Fundamentação teórica:**

Este exercício é uma continuação da atividade anterior e foi retirada das práticas formuladas por Roy Hart.

**Objetivo:**

Integrar vocalização e movimento corporal, libertando tensões da musculatura fonadora e expandindo a expressividade vocal e espacial.

**6.Exercício: Vogais e Consoantes I – Introdução à Passionalização e Tematização**

Este exercício consistiu na exploração de um trecho da canção *Garota de Ipanema*, de António Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, com foco na articulação vocal e rítmica, alternando a ênfase entre vogais e consoantes. A prática iniciou-se com a repetição coletiva da canção em coro, trabalhando apenas a primeira estrofe:

*Olha que coisa mais linda, mais cheia de graça*

*É ela, menina, que vem e que passa*

*Num doce balanço a caminho do mar*

*Moça do corpo dourado, do Sol de Ipanema*

*O seu balançado é mais que um poema*

*É a coisa mais linda que eu já vi passar*

Para a exploração rítmica e corporal, utilizou-se como apoio a marcação do compasso quaternário com a metodologia *O Passo*, desenvolvida por Ciavatta (2009). Trata-se de um padrão de marcha rítmica que alterna movimentos para a frente e para trás, sincronizados com a contagem oral “1, 2, 3, 4”, em que cada tempo é marcado por um deslocamento específico dos pés (pé direito à frente – tempo 1; pé esquerdo à frente – tempo 2; pé direito atrás – tempo 3; pé esquerdo atrás – tempo 4). Em estágios mais avançados, acrescentam-se flexões de pernas e palmas para representar os contratempos (os “e”s), promovendo a percepção da subdivisão rítmica. (Ciavatta, 2009).

A sequência do exercício incluiu as seguintes explorações:

- Leitura rítmica do trecho sem melodia, apenas com a métrica falada;
- Vocalização apenas das **vogais** da canção, explorando a sensação gerada;
- Fala apenas das **consoantes** da primeira frase, seguida de reflexão sobre as diferenças entre ambas;
- Posteriormente, cada participante repetiu individualmente os exercícios, enquanto o grupo mantinha a marcação com *O Passo*;
- Finalizou-se com a retomada coletiva em uníssono, integrando as explorações.

#### **Fundamentação teórica:**

O exercício apoia-se na teoria da **Semiótica da Canção** de Tatit (2002), nomeadamente na distinção entre os recursos persuasivos da **tematização** (associada à ênfase nas consoantes) e da **passionalização** (associada à prevalência das vogais). A organização rítmica corporal baseia-se na prática metodológica *O Passo*, proposta por Ciavatta (2009), que visa integrar ritmo, corpo e métrica musical de forma acessível e sensível.

#### **Objetivo:**

Explorar os efeitos expressivos gerados pela predominância das vogais ou consoantes, promovendo uma reflexão inicial sobre como os elementos melódicos, textuais e rítmicos da canção influenciam a percepção do intérprete e do público. Além disso, introduzir os participantes à escuta analítica e prepará-los para os exercícios teóricos subsequentes.

## 7.Exercício: Vogais e Consoantes II – Alteração de Andamento e Intensificação da Passionalização

### Descrição:

Na sequência do exercício anterior, trabalhou-se agora a segunda parte da canção *Garota de Ipanema*, identificada por Tatit (2002) como um trecho com forte incidência da passionalização. Retomaram-se os procedimentos anteriores, agora aplicados ao seguinte excerto:

*Ah, por que estou tão sozinho?*

*Ah, por que tudo é tão triste?*

*Ah, a beleza que existe*

*A beleza que não é só minha*

*Que também passa sozinha*

*Ah, se ela soubesse que quando ela passa*

*O mundo inteirinho se enche de graça*

*E fica mais lindo por causa do amor*

As etapas de exploração foram as seguintes:

- Leitura métrica sem melodia, marcando o compasso com *O Passo*;
- Vocalização apenas das **vogais**, refletindo sobre a sensação produzida;
- Fala apenas das **consoantes** da primeira frase, seguida de partilha sobre as diferenças;
- Exploração da **alteração de andamento** (aceleração e desaceleração) com todo o grupo cantando em coro, repetindo o processo diversas vezes;
- Reflexão final: os participantes foram convidados a observar se e como a variação do andamento alterava a percepção da expressividade da canção.

### Fundamentação teórica:

Para além da aplicação dos princípios de tematização e passionalização descritos por Tatit (2002), este exercício introduz a noção de **distância entre sujeito e objeto-valor**, relacionada com a variação do andamento. Segundo o autor, alterações no tempo musical podem reforçar ou atenuar o efeito persuasivo da canção, interferindo diretamente na sua carga expressiva.

### Objetivo:



### Parte 3

le	
be	Quee
A	nhaa
	miii
	só
	nhaaa
	ziii
	é
	so
	não
	ssa
	que
	pa
	za
	bem
	tam

Iniciámos pela leitura e interpretação do **gráfico de análise melódica** de *Garota de Ipanema*, cuja escolha se justifica por ser uma canção exemplar no que diz respeito à alternância entre os níveis **temático** e **passional**, tal como definidos por Tatit (1997, 2002).

#### a) Primeira parte – Tematização

##### Texto:

- Qualificação da figura feminina, destacando a sua forma de agir, ser e de provocar fascínio;
- Sujeito enunciador em estado de **conjunção** com os valores visuais;
- Valorização dos **ataques consonantais** e dos **acentos vocálicos**.

##### Melodia:

- Reiteração de motivo melódico;
- Modalização do **/fazer/**;
- Tensividade gerada pela pulsação regular e fortemente marcada.

#### b) Segunda parte – Passionalização

##### Texto:

- Focalização de um estado emocional passivo e disfórico;
- Enunciador em situação de **disjunção afetiva**;
- Presença de interjeições lamuriosas;
- Ênfase nos **prolongamentos vocálicos**.

##### Melodia:

- Ampliação das durações e da tessitura;

- Concentração do sentido melódico em cada contorno;
- Modalização do /ser/;
- Projeção gradual para os registros agudos;
- Aumento da tensividade passional e neutralização momentânea dos estímulos somáticos.

Em seguida, foram apresentados os **níveis de análise da canção**, que compõem o **projeto entoativo**. A identificação desses níveis permite ao intérprete perceber e expressar a "mensagem entoada" que emerge da estrutura da canção. Como afirma Tatit (1998), "a composição, em si, já propõe uma dicção que pode ser transformada ou aprimorada pela interpretação do cantor, pelo arranjo e pela gravação".

#### **Tematização**

- Relação de **conjunção** entre sujeito e objeto;
- Redução da duração e da frequência;
- Presença de recortes e marcações sonoras por meio das consoantes;
- Acentuação regular e repetição de padrões rítmico-melódicos;
- Progressão melódica por **graus conjuntos**;
- Utilização de **motivos melódicos** e sua repetição;
- Encadeamento e tematização de motivos;
- Reiteração da melodia e da letra;
- Sequência textual de exaltação, enumeração de características e repetição de adjetivos;

**Exemplos de canções:** *Águas de Março, O Que é que a Baiana Tem?, Aquarela do Brasil*, entre outras.

A importância atribuída aos ataques rítmicos repercute na escolha dos componentes fonológicos da face linguística, dando prioridade às consoantes que funcionam como interruptoras de sonoridade. A concentração de tensividade do parâmetro duração corresponde, neste caso, a uma redução da permanência vocálica, efeito produzido pela disseminação ágil dos acentos, e, conseqüentemente, a uma valorização das células rítmicas como portadoras de pulsação e estímulos somáticos. Quanto mais dinâmico o andamento dessas células, mais sintonia adquire com relação aos movimentos regulares do nosso corpo (batimento cardíaco e inspiração/expiração, por

ex.). A esse processo geral de reiteração, aceleração e regularização da pulsação rítmica, engendrando motivos bem definidos, chamaremos *tematização de expressão*. (Tatit, 1998, p. 119)

### **Passionalização**

- Relação de **disjunção** entre sujeito e objeto;
- Prolongamento da duração e das vogais;
- Utilização de ampla tessitura melódica;
- Pausas expressivas entre unidades linguísticas;
- Desaceleração do andamento;
- Ênfase nas oscilações de altura e nas permanências em notas agudas;
- Concentração do sentido melódico em cada contorno;
- Transferência da tensão para a dimensão psíquico-emocional;
- Representação de diferentes estados passionais: despeito, remorso, nostalgia, esperança, desprezo, saudade, solidão, entre outros.

**Exemplos de canções:** *Último Desejo, Atrás da Porta, Pedaco de Mim*.

O segundo modelo caracteriza-se pelo investimento tensivo do próprio contorno em termos de ampliação do campo de tessitura melódica, das durações vocálicas e das próprias pausas entre as frases. Surge, conseqüentemente, uma tendência para os grandes saltos intervalares e para a exploração da região aguda, onde as cordas vocais manifestam fisicamente a tensividade. O prolongamento das durações, por sua vez, tem como corolário a desaceleração rítmica e o abrandamento da pulsação substituindo os efeitos somáticos por efeitos psíquicos geralmente ligados a conteúdos afetivos. (...) tal tensividade, criada pela ampliação das alturas e das durações, corresponde, pois, à *passionalização de expressão*. (Tatit, 1998, p. 119)

### **Figurativização**

- Redução da tensão do andamento e da altura melódica;
- Emergência da **voz que fala no interior da voz que canta**;
- Ativação do campo da **entoação**, ou seja, a linha melódica do discurso oral que influencia a curva melódica da canção;
- Presença de **dêiticos** no texto (vocativos, imperativos, demonstrativos, advérbios etc.), que situam o enunciador na cena cancionista;

- Uso de **tonemas melódicos**, que correspondem às inflexões de fim de frase (descendência, suspensão ou ascendência).

O terceiro modelo de construção equivale ao (...) desinvestimento do percurso melódico, como se esse componente tendesse a atingir um grau zero de significação, por intermédio de um tratamento que esbarra no limiar da pura entoação linguística. Tanto a reiteração dos motivos quanto a configuração dos contornos melódicos perdem sua força tensiva reduzindo-se às ondulações essenciais próximas ao discurso oral. A autonomia melódica, muito tênue, é assegurada por algumas reiterações esparsas e pelas inflexões asseverativas dos tonemas. A tensividade das ascendências e das suspensões indica nada mais que a continuidade do discurso, em oposição à terminatividade das descendências. As acentuações melódicas permanecem atreladas às acentuações linguísticas (...). A métrica de expressão fica a serviço da ordenação argumentativa e narrativa do conteúdo linguístico. Uma melodia de canção jamais pode ser completamente entoativa; no entanto, o simples fato de indicar essa tendência já revela um processo que denominaremos *figurativização enunciativa de expressão*. (Tatit, 1998, p.120)

#### **Fundamentação teórica:**

Todos os conceitos abordados neste exercício foram retirados das obras de Luiz Tatit (1995; 1998), incluindo o gráfico de análise melódica presente em anexo.

#### **Objetivo:**

Familiarizar os participantes com os principais conceitos da Semiótica da Canção, promovendo uma leitura analítica de uma canção amplamente conhecida, com o intuito de demonstrar, na prática, como os níveis temático, passional e figurativo se articulam na construção expressiva da performance vocal.

#### **Laboratório 2 – Ação Vocal e Comunicação**

##### **1.Exercício: Respiração fluida**

##### **Descrição do exercício:**

Este exercício propõe um processo de sensibilização corporal profunda, iniciado com a imobilidade consciente. O praticante é convidado a deitar-se no chão, entregando-se inteiramente ao relaxamento, como se tivesse perdido o controlo motor do corpo. A atenção é dirigida para a respiração, que flui naturalmente, e para os pontos de contacto entre o corpo

e o solo, observando as sensações térmicas e tácteis da pele. Em seguida, promove-se um escaneamento corporal com foco na percepção de tensões — particularmente nas pernas, ancas, joelhos e ombros —, convidando à liberação de tensões. Ainda imóveis, os participantes são convidados à prestar atenção à respiração. Progressivamente, inicia-se o retorno ao movimento através de ações mínimas e sutis com as extremidades, até incluir movimentos mais amplos e integrados com o bocejo, o suspiro e o espreguiçar, relacionando o despertar corporal com o despertar vocal.

Na segunda parte, a prática trabalha de forma alternada as qualidades de **contração** e **expansão**. O corpo é primeiramente conduzido a uma posição de recolhimento extremo — como a posição fetal — explorando a máxima contração possível. Após um momento de pausa e respiração, o praticante realiza uma expansão gradual, como em um espreguiçar que se estende em todas as direções, até chegar ao máximo da expansão. Este movimento é repetido, agora com a integração da voz, utilizando glissandos descendentes (do agudo para o grave) durante a contração, e ascendentes (do grave para o agudo) na expansão.

Em seguida, os participantes são orientados a continuar a exploração. Enquanto isso, é feita uma breve apresentação de conceitos importantes que serão abordados durante o encontro:

- Luiz Tatit parte da **Epistemologia das Paixões** para fundamentar a Semiótica da Canção
- Para ele, tudo no mundo parte da busca pela junção primordial entre sujeito e objeto. Ou seja: estamos sempre em busca de algo que nos complete e, por consequência, estamos sempre em busca de **afeto**.
- E isso se reflete em toda produção textual humana (aqui ele não se refere apenas ao texto escrito, embora a canção possua texto)
- O importante é que essa **paixão**, esse **afeto** se expressa pela **tensionalização** do conteúdo. Daí o nome **Semiótica Tensiva**
- E a **tensionalização** ocorre pela variação entre acento e modulação.
- O **acento**, no caso, ocorre para valorizar/enfatizar o objeto-valor que o sujeito busca. Já a **modulação** é o declínio do acento.
- Existem várias formas de acentuar um conteúdo. Nós vamos experimentar algumas.
- Mas é importante ressaltar que o acento só existe em oposição à modulação

Continuo a fala: Os exercícios de hoje trabalham sob o eixo conceitual de Ação Vocal e Comunicação. E toda ação só ocorre a partir de um gesto. Um primeiro gesto, um impulso. Esse impulso requer um intensão.

- Qual é o nosso impulso ao cantar?
- Qual a nossa intenção ao cantar?
- O que eu quero dizer ao cantar?
- Para quem eu quero dizer?
- Como eu quero dizer?

**"tudo começa por uma interrupção"**. Um gesto promove essa interrupção. E o gesto nasce de uma vontade, de um desejo, que se segue por um movimento. O canto é essa eterna oscilação entre ataques e contornos. Movimento e repouso. Ênfase e modulação

#### **Fundamentação teórica:**

O exercício é inspirado em práticas corporais e vocais utilizadas nas artes performativas, sendo adaptado para a experimentação de conceitos da Semiótica da Canção (Luiz Tatit), como o acento, a modulação e a comunicação expressiva por meio da ação vocal.

#### **Objetivo:**

A prática visa reforçar a conexão entre corpo e voz, explorando a expressão física e sonora de estados de tensão e libertação, promovendo um estado de presença sensível e disponibilidade para o trabalho performativo. Também busca proporcionar uma experiência motora sobre as possibilidades de contração X expansão.

#### **2.Exercício: Brincar com os Acentos**

Descrição do exercício: Este exercício propõe uma experiência corporal e rítmica a partir da exploração dos acentos musicais, articulando os fundamentos do **método O Passo** (Ciavatta, 2009) com os conceitos da **Semiótica da Canção** (Tatit, 1997, 2002). Na estrutura de qualquer canção, os **acentos** — tanto fortes quanto fracos ou deslocados — desempenham um papel expressivo fundamental, sendo responsáveis por ativar diferentes efeitos rítmicos, afetivos e discursivos. Neste contexto, o corpo torna-se mediador da percepção dos acentos, permitindo que o intérprete experimente fisicamente a organização métrica da canção, o que reforça a articulação entre ritmo, sentido e expressividade vocal.

Iniciamos com a marcação corporal de um compasso **4/4**, utilizando a marcha rítmica proposta por *O Passo*. Cada tempo é representado por um movimento específico dos pés (direito à

frente – 1; esquerdo à frente – 2; direito atrás – 3; esquerdo atrás – 4), acompanhando a contagem oral “1, 2, 3, 4”. Esta estrutura corporalizada permite uma percepção concreta da pulsação, base essencial para a organização do ritmo. Em sequência:

- Marcamos os **tempos fortes** (1 e 3) com **palmas**
- Marcamos os **tempos fracos** (2 e 4),
- Avançamos para a marcação dos **contratempos** — os “e” entre cada tempo — utilizando **estalos de dedos** em cada subdivisão (1e 2e 3e 4e).

Ao experimentar todas essas variantes passamos para a atividade seguinte

Fundamentação teórica: O exercício é fundamentado do método O Passo (2009) e adaptado para explorar a utilização de acentos e modulações propostas por Tatit.

#### **Fundamentação teórica:**

Fundamentado no método O Passo, que corporaliza o ritmo através da marcação dos pulsos, e na Semiótica da Canção de Tatit, especialmente nas noções de acento e modulação como elementos de tensionalização expressiva no discurso musical.

#### **Objetivo:**

Essa fragmentação mais minuciosa do pulso favorece o reconhecimento da tensividade rítmica (Tatit). O exercício permite ao intérprete integrar no corpo e na escuta as diferentes camadas do ritmo e da acentuação musical, expandindo a consciência performativa. Apesar de, neste momento não explorarmos nenhuma canção em específico, o trabalho rítmico prévio tem como objetivo preparar a movimentação para um próximo exercício.

### **3.Exercício: Acentuação Vocal e Corporal com a Canção *Asa Branca***

#### **Descrição do exercício:**

Dando continuidade ao trabalho com os acentos e a estrutura rítmica, este exercício introduz a canção como suporte do movimento corporal, aprofundando a percepção métrica e expressiva a partir de um trecho da música *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. A prática visa relacionar a acentuação natural da língua falada e cantada com a marcação corporal dos tempos e contratempos.

A canção utilizada foi:

*Quando oiei' a terra ardendo*

*Qual fogueira de São João*

*Eu perguntei' a Deus do céu, uai*

*Por que tamanha judiação?*

*Eu perguntei' a Deus do céu, uai*

*Por que tamanha judiação?*

*Quando o verde dos teus óio'*

*Se espaiar' na prantação'*

*Eu te asseguro, não chore, não, viu*

*Que eu vortarei', viu, meu coração*

*Eu te asseguro, não chore, não, viu*

*Que eu vortarei', viu, meu coração*

Com a canção, repetimos as variações rítmicas já trabalhadas anteriormente:

- **Compasso quaternário com O Passo:** marcação dos quatro tempos com o corpo através do padrão rítmico proposto por *O Passo* (1 – pé direito à frente; 2 – pé esquerdo à frente; 3 – pé direito atrás; 4 – pé esquerdo atrás).
- **Tempos fortes (1 e 3):** marcados com **palmas**.
- **Tempos fracos (2 e 4):** também marcados com **palmas**, alternando a ênfase.
- **Contratempos (“e”s entre os tempos):** marcados com **estalos de dedos** (1e 2e 3e 4e).

Após repetir essas variações rítmicas com a canção, refletimos sobre os efeitos produzidos: O que muda quando cantamos? Torna-se mais difícil? Os estalos coincidem com os acentos da canção?

Em seguida, exploramos as sílabas tónicas do texto cantado, trabalhando a acentuação vocal:

- Cantar o trecho da canção acentuando as sílabas tónicas apenas com variação de intensidade vocal. Repetimos essa prática algumas vezes com o grupo.
- Cada participante realiza a mesma tarefa individualmente, experimentando e identificando as acentuações.
- Leitura falada do trecho da canção, explorando variações acentuais de forma lúdica.
- Cada participante executa esta tarefa individualmente, sendo incentivado a experimentar diferentes formas de acentuação e entoação.

#### **Fundamentação teórica:**

Aqui nos utilizamos mais uma vez do exercício d'O Passo, desta vez associado à uma canção. A escolha foi feita partir do repertório analisado por Tatit (1998). Também, a ideia de trabalhar

as variações a partir dos parâmetros do som surge a partir de uma metodologia utilizada por Silvia Davini (2008), muito utilizada por Lignelli (2011), a qual ela chamava “flexibilização do texto”. O desafio aqui é “brincar” com os parâmetros do som ao dizer um determinado texto, alterando andamentos, intensidades, alturas de maneira aleatória para então se desprender de possíveis enrijecimentos que tenhamos adquirido ao apreendê-lo. Busca-se assim encontrar uma forma autêntica e única de dizê-lo.

**Objetivo:** O exercício tem como objetivo explorar a acentuação rítmica em contraste com a acentuação do conteúdo (letra) da canção. Para isso, somos convidados a testar algumas variáveis de entoação e fala da música em questão. Também propõe uma escuta e expressão mais refinadas dos acentos no canto, em diálogo com o ritmo musical, promovendo uma integração entre linguagem, corpo e interpretação.

#### **4.Exercício: A Escolha Intencional do Acento**

##### **Descrição do exercício:**

A sequência do exercício desenvolve-se da seguinte forma: é pedido aos participantes que caminhem livremente pela sala enquanto escutam diferentes versões da canção *Asa Branca*.

A cada novo ciclo, é reproduzida uma gravação diferente da canção, nas versões de:

- Luiz Gonzaga
- Gilberto Gil
- Caetano Veloso

Solicita-se aos participantes que ajustem o ritmo da caminhada ao andamento de cada versão da canção. Após a estabilização do ritmo, os participantes podem explorar a movimentação de forma livre, conforme o andamento da versão ouvida. Em um momento aleatório a reprodução da gravação será interrompida. Um deles é convidado a cantar uma estrofe da canção, procurando reproduzir a intenção interpretativa percebida na gravação.

##### **Variações de exploração**

- Exploração de intensidade: buscar modificar acentuação através da variação da intensidade vocal, aumentando ou diminuindo a força em determinadas palavras ou sílabas, de modo a sublinhar sentidos específicos.
- Exploração da duração: Em seguida, todos experimentam a acentuação pelo prolongamento e encurtamento de vogais.

### **Orientações para reflexão e escuta crítica:**

- Que palavras ou sílabas se pretende acentuar?
- Que emoções ou intenções se deseja enfatizar?
- O que acontece se acentuarmos sílabas que normalmente não teriam ênfase?

O processo repete-se com diferentes gravações, intercalando escuta, deslocamento e pausas, até que todos os participantes tenham tido a oportunidade de experimentar **ambas as variações** (intensidade e duração).

**Recitação da canção:** Retoma-se a prática, agora sem cantar, mas **recitando o texto da canção**, mantendo a exploração da acentuação, com foco na entoação da fala.

### **Exploração dos tonemas:**

- Introduz-se o trabalho com os **tonemas** — terminações melódicas das frases, que podem assumir:
  - **Ascendência** (interrogativas, hesitantes)
  - (expectativa)
  - **Descendência** (conclusivas, afirmativas)

“Como ocorre no discurso linguístico oral, os pontos que acumulam maior densidade tensiva são os denominados tonemas, localizados nos finais das frases melódicas. Quando são ascendentes ou suspensivos (os que permanecem na mesma frequência) indicam continuidade, mantendo a atenção acesa. Quando descendem, expressam terminatividade em decorrência da distensão das cordas vocais.” (Tatit, 1998, p. 119)

**Aplicação final:** Cada participante é convidado a cantar a canção, reorganizando livremente os acentos, de acordo com a sua intenção interpretativa pessoal, considerando os recursos explorados durante o exercício.

### **Fundamentação teórica:**

Este exercício surgiu como uma tentativa de adaptação de um exercício de Laban (1978) que visa explorar diferentes velocidades do movimento. A partir desta lógica, busquei diferentes versões de uma mesma música onde as variações de andamento servem de base para o trabalho com ritmo e acentuação.

### **Objetivo:**

Este exercício tem como finalidade trabalhar a escuta analítica, a percepção rítmica e a escolha consciente da acentuação no canto, com base em diferentes interpretações da canção *Asa*

*Branca*. A proposta articula o movimento corporal com a escuta ativa e a experimentação vocal, estimulando os participantes a explorarem variações de **intensidade**, **duração** e **tonemas**, em diálogo com os modelos musicais apresentados. Além disso, possibilita aos participantes experienciarem mecanicamente e vocalmente as diferenças provocadas na alteração de parâmetros do som e como estes se relacionam com os recursos persuasivos (tematização, passionalização e figurativização).

### Exercício: Análise Tensiva de *Asa Branca*

#### Descrição do exercício:

1

a te ra de  
 dendo São  
 lheí rra ar quel João  
 do o fo  
 Quan qual

2

i a  
 Deus ai Por  
 te do que nha  
 gun tama judi  
 Eu per ceu ção  
 a

No encerramento da sessão, convido todos os participantes a sentarem-se em roda para analisarmos em conjunto a grade de análise melódica da canção em questão. Com base nas ideias de Luiz Tatit (1997, 2002), exploramos os elementos que caracterizam a natureza temática de *Asa Branca*, bem como a sua transformação interpretativa na versão de Caetano Veloso. Ao abrandar significativamente o andamento, Caetano altera o regime de tensão da canção, favorecendo a passionalização da obra e modificando a percepção original da narrativa. O texto de *Asa Branca* constrói poeticamente o drama da migração forçada no sertão nordestino, traçando um perfil afetivo e social da figura do migrante, representado pela experiência pessoal de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. A canção, num primeiro contacto, apresenta características marcadamente tematizadas, as quais analisamos detalhadamente:

- **Repetições temáticas recorrentes:**
- O desastre da seca extrema;
  - O abandono forçado da terra natal, causando separação amorosa;

- A migração provocada por forças da natureza: *“quando oiei a terra ardendo”*;
- A expectativa do retorno: *“eu voltarei pro meu sertão”*;
- Há um **reforço temático no texto**, com repetição de imagens, ideias e estruturas narrativas.
- Observa-se também a **reiteração melódica de motivos**, em perfeita correspondência com a **tematização linguística**.
- Os **acentos regulares** sustentam a estrutura métrica, favorecendo uma escuta marcada pela estabilidade rítmica.
- A **tessitura melódica é restrita**, abrangendo apenas nove semitons, o que reforça a contenção temática.
- No entanto, não se pode ignorar a presença de um sentimento passional, que emerge do conteúdo afetivo da letra e da forma como as **vogais** e as **notas mais agudas** são exploradas. Assim, mesmo dentro de uma estrutura tematizada, há **elementos de passionalização**, revelando um conflito interno entre forma e conteúdo.

Nesta fase, introduzimos a conceituação da análise tensiva com base na pulsação e nos tipos de acento:

#### **Tipos de acentos:**

- **Acento como impulso:** funciona como motor da continuidade musical, ligado à força rítmica;
- **Acento como ataque:** corresponde à exacerbação da intensidade sonora;
- **Acento melódico:** destaca-se pela duração prolongada e pela posição em alturas mais elevadas;
- **Acento linguístico:** refere-se às sílabas tónicas do texto; a organização entre os acentos melódicos e linguísticos determina o ritmo perceptível da canção.

#### **Outras observações sobre o acento na canção:**

- O acento pode orientar a aceleração ou desaceleração do andamento musical;
- Em canções rápidas, os acentos tendem a coincidir com o pulso rítmico;
- Em canções mais lentas, o acento tende a deslocar-se do pulso, criando tensividade e instabilidade;
- O canto oscila constantemente entre ataques (acentos) e contornos (melodia);

- A síncope representa um deslocamento do acento, gerando tensão expressiva no enunciado musical.

### **Considerações sobre o efeito de junção entre sujeito e objeto-valor:**

- O vínculo fundamental do sujeito é com o valor (e não apenas com o objeto), sendo este uma manifestação do valor desejado;
- Antes da cisão primordial, que origina o conflito narrativo e o processo tensivo, sujeito e objeto coexistem num estado de junção absoluta e indiferenciação;
- “*Tudo começa por uma interrupção*” — o gesto introduz a diferença, marca o início da tensão e da apreensão temporal;
- No plano da expressão, o acento é considerado um prosodema intenso, que se opõe à modulação, definida como prosodema extenso (cf. Zilberberg & Fontanille, 2001);
- A semiótica da canção enfatiza o papel do corpo que percebe e sente na construção do sentido do discurso.
- a melodia e a letra de uma canção afetam o ouvinte em um nível somático e psíquico, despertando emoções e paixões.

Por fim, retomamos a noção de Ação Vocal e Comunicação, compreendendo o gesto oral como a forma particular e expressiva com que o cancionista mobiliza a voz para articular texto e melodia, transformando o canto em enunciação performativa carregada de intencionalidade, emoção e presença.

Fundamentação teórica: A análise da canção *Asa Branca* foi retirada do livro *O Canticista* e os conceitos aqui apresentados foram retirados do livro *Musicalizando a Semiótica* (Tatit, 1995;1998)

Objetivo: O objetivo do exercício de análise da canção segundo os parâmetros semióticos estabelecidos por Tatit é contextualizar as práticas de movimento dentro do arcabouço teórico selecionado.

### **Laboratório 3 – Consciência da linguagem corporal**

#### **1.Exercício: Carimbo corporal**

##### **Descrição do Exercício:**

Este exercício de aquecimento propõe uma exploração sensorial e imagética do corpo em contacto com o chão, com o objetivo de promover a consciência corporal e a integração entre

respiração, apoio e peso. Inicia-se numa posição simples e confortável, com foco na observação do equilíbrio e da distribuição do peso corporal.

A partir daí, orienta-se uma varredura atenta e sequencial pelas diferentes partes do corpo — a começar pela cabeça, depois tronco, braços, pélvis e pernas até chegar aos pés — incentivando o participante a identificar pontos de apoio, assimetrias, tensões, zonas de desconforto e o impacto da respiração na musculatura. Esta exploração é mediada por imagens mentais, como a representação tridimensional das partes do corpo e a impressão que estas deixariam ao tocar o solo, e busca o desenvolvimento da escuta interna e da imaginação somática. O comando é que busquemos imaginar como o corpo “carimba” o chão ao tocá-lo.

Na parte final do exercício, reforça-se a percepção do chão como suporte físico e simbólico do movimento. A partir dessa consciência, o participante é conduzido a iniciar, de forma lenta e orgânica, um movimento de espreguiçar, incluindo também a dimensão vocal. Esta mobilização progressiva visa integrar corpo e voz de forma espontânea e sensível, criando um espaço seguro para o despertar da expressividade, a partir do contacto consciente com o corpo, o chão e a respiração.

**Fundamentação teórica.** Este exercício de aquecimento foi inspirado numa proposta descrita por Guzmán (2013), na obra *La libertad de la voz natural: El método Linklater*. No entanto, apresenta semelhanças com diversas outras práticas que visam a ampliação da percepção corporal no espaço. Pelo menos dois outros autores consultados — Davini (2009) e Feldenkrais (1990) — descrevem exercícios com objetivos e estruturas semelhantes, centrados na consciência somática e na relação do corpo com o ambiente.

**Objetivos.** Tal como no encontro anterior, este exercício procurou aprofundar a escuta e a percepção do corpo em repouso. Contudo, nesta versão, optou-se por prolongar o tempo dedicado à exploração do espaço ocupado pelo corpo, com o intuito de favorecer a construção de uma imagem tridimensional no imaginário dos participantes. Esta prática visa reforçar a consciência corporal como base para uma presença cénica mais enraizada e disponível.

## **2.Exercício: Exploração das fases do esforço mental segundo Laban**

Descrição do Exercício:

*(Continuação da leitura enquanto os participantes se movimentam)*

Neste exercício, propõe-se a exploração das fases do esforço mental que, segundo Laban, antecedem a ação física. São elas: atenção, intenção, decisão e precisão. O objetivo é tomar consciência destes momentos subtis que precedem e informam o movimento corporal voluntário. Para tal, iniciamos com a procura, de forma lenta e consciente, do caminho mais orgânico para passar da posição de repouso à posição de pé. Em seguida, trabalharemos com marcação de tempo definida por um metrônomo, introduzindo um pulso constante como referência.

- **Atenção.** Escolha uma posição inicial simples. Dedique alguns instantes à observação do seu corpo nesta configuração, focando-se no equilíbrio e na distribuição do peso. Mantenha-se imóvel, com a atenção concentrada.
- **Intenção.** Planeie uma mudança de posição através de uma ação física específica, mas sem ainda se mover. Direcione a atenção para a vontade de deslocar uma parte do corpo de determinada forma. Visualize mentalmente esse movimento em câmara lenta.
- **Decisão.** Tome consciência do instante preciso em que decide iniciar o movimento. Note a qualidade dessa decisão — se o gesto é súbito ou progressivo. Ao meu sinal: **AGORA!**
- **Precisão.** Permaneça na nova posição e registre, internamente, as sensações físicas associadas. Quais músculos estão ativos? Como está a respiração? Imagine-se a observar o seu corpo de fora, analisando a natureza dessa nova configuração.
- **Retorno.** Antes de regressar à posição inicial, formule novamente a intenção e tome a decisão consciente de o fazer, com igual atenção à precisão do movimento. Ao meu comando: **AGORA!**

A sequência é repetida com foco na clareza de cada fase do processo mental. A seguir, propomos a realização contínua da sequência, sem interrupções entre posições, utilizando um ciclo de contagem baseado no pulso: quatro tempos para a posição inicial, quatro para a transição até à segunda posição, quatro para a permanência e quatro para o retorno.

Posteriormente, reduz-se o tempo de cada fase: primeiro para dois tempos, e por fim, para apenas um pulso por movimento.

**Fundamentação teórica:**

Baseado nos conceitos de Rudolf Laban sobre as quatro fases mentais que antecedem a ação motora: atenção, intenção, decisão e precisão (Laban, 1978). Articula-se com práticas de consciência corporal e movimento consciente.

### **Objetivos:**

Desenvolver a escuta interna e a consciência das etapas cognitivas e perceptivas que precedem o movimento. Promover a relação entre ritmo interno e externo através da marcação do tempo (pulsos).

### **3.Exercício: Exploração das qualidades expressivas do movimento**

Descrição do Exercício:

Dando continuidade aos movimentos trabalhados no exercício anterior, propomos agora uma investigação das qualidades expressivas do gesto, através da aplicação de diferentes valores missivos e categorias expressivas ao movimento. O foco será observar como cada uma dessas variações interfere na qualidade da ação, no tempo rítmico, no esforço aplicado e na intenção expressiva. A exploração será feita em sequência, com base nas seguintes categorias:

- **Emissivo e Remissivo**
  - A ação é impulsionada ou contida? Que impacto isso tem no ritmo, esforço e expressividade?
  - Como se manifesta a aplicação desses valores numa sequência de movimentos?
  - De que forma essas variações alteram a qualidade do gesto?
  - Afetam o tempo rítmico?
  - Modificam o esforço empregado?
  - Influenciam a intenção expressiva?

Em sequência, continuamos as explorações a partir das seguintes variantes:

- **Intenso e Extenso**
  - O gesto é denso e condensado, ou amplo e espaçado? Como se altera a energia e a intenção do movimento?
- **Contração e Expansão**
  - O corpo recolhe-se ou se projeta? Que transformações surgem no gesto e na sua leitura?
- **Aceleração e Desaceleração**

- O tempo acelera ou abranda? Que efeitos isso tem na fluidez e no envolvimento físico?
- **Acentuação e Modulação**
  - Que elementos ganham destaque? Como as variações de intensidade alteram a percepção do gesto?
- **Tematização e Passionalização**
  - O movimento é centrado nas sensações corporais e/ou motivado por uma carga emocional? Como isso afeta a intenção e o ritmo?

Fundamentação teórica: Assenta na semiótica da canção e na teoria do esforço de Laban (1978), articulando-se com abordagens de consciência somática e construção de sentido no gesto.

**Objetivos:**

Investigar de que modo diferentes polaridades gestuais (e.g. emissivo/remissivo, intenso/extenso) alteram a dinâmica, o ritmo, o esforço e a carga intencional do movimento. Além disso, busca-se desenvolver a escuta interna e a sensibilidade às nuances expressivas.

**4.Exercício – Exploração dos Tipos de Gesto segundo Valéria Braga**

Descrição do Exercício:

**Trabalho a partir da canção:** Neste momento, iniciamos a observação e análise da canção escolhida por cada participante. Cada intérprete cantará a obra do cancionista da MPB, selecionada previamente. A escolha foi solicitada via e-mail no ato de confirmação da inscrição nos laboratórios, quando foi enviada uma lista de sugestões de canções para serem trabalhadas individualmente. Com base nas interpretações, começaremos a investigar os tipos de gestualidade que emergem da canção. Para orientar a prática, cada participante realizará uma breve análise textual da sua canção, escolhendo algumas palavras que deseje enfatizar na performance.

**Exercício prático: exploração individual dos três tipos de gesto**

- **Gesto de incorporação:** O intérprete vivencia o conteúdo da canção, utilizando gestos redundantes e uma gramática corporal normatizada.

- Os participantes deverão criar uma sequência de três gestos ilustrativos a realizar durante a interpretação do excerto escolhido.
- É necessário memorizar a sequência e repeti-la de forma contínua e idêntica.
- **Gesto de força de convicção:** Associado ao distanciamento *brechtiano*, este gesto expõe ideias que convidam à reflexão crítica por parte do público.
  - Os intérpretes devem buscar gestos que remetem às suas convicções e impressões sobre o texto. Exemplos: gestos indicativos, afirmativos, de negação etc. A exploração pode relacionar-se com o conceito de **figurativização**, conforme descrito por Tatit. Estes são os gestos da “voz que fala” dentro da voz que canta”
  - Os participantes devem definir mais três gestos, obedecendo aos mesmos critérios: clareza, continuidade e repetição exata.
- **Gesto interpretativo não ilustrativo:** Este tipo de gesto cria imagens poéticas e atua sobre os desejos e pulsões internas do intérprete, evitando reforços óbvios ou mímicos. É o que chamamos de gesto “poético”.
  - Tal como nos momentos anteriores, cada intérprete escolherá três novos gestos, assegurando que não sejam ilustrativos.
  - Aqui valoriza-se a não linearidade, a subtileza e as variações de esforço e intenção expressiva.
- **Sequência final:**
  - Os participantes são desafiados a reunir os nove gestos em uma sequência única e apresentá-los ao grupo enquanto cantam a canção. O objetivo é conferir fluidez e gestual, sem a preocupação de sincronizar o gesto ao conteúdo (letra) da canção, na busca de integrar os diferentes tipos de gesto num encadeamento expressivo.
  - A seguir, são convidados a fazer o mesmo, mas desta vez sem cantar a canção.

#### **Fundamentação teórica:**

Este exercício baseia-se na tipologia gestual sistematizada por Braga (2019), a partir da adaptação da proposta de Marcadet (2008). A atividade inspira-se em práticas teatrais

voltadas para a criação de partituras do movimento ou partituras de ações, tal como concebidas por Barba (1995), que consistem numa sequência estruturada, treinada e repetível de gestos e deslocamentos corporais. Embora o método desenvolvido por Barba seja mais elaborado do que o aqui proposto, adota-se o mesmo princípio de encadeamento gestual a partir de um pré-texto, com momentos de desconstrução e recomposição dos movimentos, possibilitando a sua reutilização em novos contextos expressivos.

### **Objetivos:**

Pretende-se com esta atividade explorar diferentes modalidades de gesto aplicáveis à interpretação da canção, promovendo simultaneamente a consciência corporal e a expressividade performativa. O foco desta atividade não está em relacionar o gesto com intencionalidade, mas sim gerar uma outra camada expressiva a partir da resinificação da gestualidade. Além disso, buscamos articular corpo e voz de forma poética e expressiva.

## **Laboratório 4 – Espaço Cénico Musical**

### **1.Exercício – Relação espaço/tempo na canção**

#### **Descrição do Exercício:**

Com as participantes já posicionadas no espaço, inicia-se a reprodução de uma música de fundo. Neste momento, convido-as a movimentarem-se de forma lenta, guiadas unicamente pelo pulso rítmico da gravação. Enquanto isso, leio o seguinte excerto:

“Dentro da perspectiva da Semiótica da Canção, o espaço é um desdobramento do tempo. E o tempo é a contenção do espaço. Imaginem então que partimos do tempo como matéria para entender o espaço. Vamos escutar a música e procurar perceber o pulso presente nela. O pulso é, neste caso uma unidade base de tempo rítmico. Esta pequena unidade está sempre a se repetir no espaço. Esse alinhamento de vários pulsos é o que cria o espaço musical com o qual nos relacionamos ao cantar. Por isso o espaço é o desdobramento (ou encadeamento) do tempo.”

Após esta escuta e contextualização teórica, propõe-se que o grupo comece a marcar este pulso através do movimento corporal. O objetivo consiste em explorar sensorialmente o pulso, transferindo-o para uma movimentação intuitiva. Sugerem-se movimentos subtis, como passos ou pequenos gestos, desde que a relação com o pulso se mantenha perceptível através do corpo.

Segue-se uma exploração segmentada das partes do corpo, com movimentos realizados a cada ciclo de quatro tempos:

- Primeiramente, braços e cabeça;
- Em seguida, pernas e zona pélvica.

Posteriormente, introduzem-se os planos espaciais definidos por Rudolf Laban – baixo, médio e alto – que se relacionam diretamente com as regiões corporais em movimento. Assim, propõe-se a combinação dos segmentos corporais com os planos, da seguinte forma:

- Braços e cabeça em plano baixo, médio e alto;
- Pernas e quadril nos mesmos planos espaciais.

Por fim, convida-se à exploração livre do movimento em todos os planos espaciais, com variações de velocidade. Esta parte do exercício é organizada em três fases:

- Movimentos com duração de quatro tempos;
- Movimentos com duração de dois tempos;
- Movimentos com duração de um tempo.

#### **Fundamentação teórica:**

Esta prática apoia-se nos componentes e aspectos espaciais definidos por Laban (1978), articulando-os com a escuta e resposta corporal à música. O exercício resulta de uma adaptação livre de práticas anteriormente experimentadas em contextos criativos, nos quais a movimentação no espaço constituiu elemento central do processo performativo ao longo da minha trajetória artística.

#### **Objetivos:**

Este exercício visa desenvolver a percepção rítmica a partir do pulso musical, bem como experimentar a noção de espaço enquanto desdobramento do tempo, conforme proposto pela Semiótica da Canção (Tatit, 1995). Pretende-se ainda promover a consciência corporal em articulação com parâmetros musicais, através da aplicação prática dos conceitos de planos e direções espaciais definidos por Laban (1978).

#### **Exercício: Composição com cadeira**

Descrição do Exercício: Este exercício propõe explorar a relação do corpo com a cadeira enquanto elemento cénico e estruturante da ação. As participantes devem criar uma sequência coreográfica a partir da improvisação livre e da repetição de movimentos.

#### **Exploração inicial:**

- Os participantes devem movimentar-se livremente em relação a uma cadeira, experimentando ações como levantar-se, sentar-se, apoiar-se, equilibrar-se ou deslocar a cadeira.
- A proposta deve ser realizada sem qualquer intenção expressiva ou narrativa. Não é necessário construir uma história nem associar os movimentos a significados específicos.
- Deve-se incentivar a exploração de diferentes planos (baixo, médio e alto), bem como diversas velocidades e qualidades de movimento.
- Após um período de exploração livre, cada participante deve selecionar quatro movimentos distintos que deverão ser realizados em sequência.
- Esta sequência passa a constituir uma pequena “coreografia”, que deverá ser repetida até alcançar fluidez e precisão na execução.
- A seguir, cada participante apresenta a sua sequência coreográfica ao grupo.
- As participantes retomam a canção previamente escolhida (a mesma utilizada no exercício da partitura de ação no encontro anterior).
- Cada uma realiza a sua sequência coreográfica ao mesmo tempo que interpreta vocalmente a canção. Não é preciso haver uma correspondência direta entre a letra da música e os movimentos.
- Ao final, cada intérprete apresenta ao grupo a composição integrada de movimento e canto.

#### **Variações propostas:**

- As participantes são posicionadas frente a frente e executam as suas composições simultaneamente.
- Propõe-se uma alternância entre as apresentações, criando um “diálogo corporal” entre as intérpretes. A intenção é estimular a construção de uma nova composição, resultante da sobreposição das sequências individuais.

#### **Fundamentação teórica:**

O exercício da cadeira, ou “exercício com a cadeira”, possui origens múltiplas e é amplamente utilizado em práticas de formação teatral, dança e performance. Embora não exista um único criador formal ou uma metodologia específica, a proposta pode ser associada a diversas tradições e abordagens pedagógicas. O contacto mais recente que tive com este exercício deu-se na unidade curricular de *Devising*, lecionada pela professora Claire Binyon, durante o primeiro ano deste mestrado.

### **Objetivos:**

Com este exercício, pretendeu-se estimular a exploração do corpo em relação a um objeto quotidiano no espaço, centrando-se nos planos e qualidades do movimento, de forma a desenvolver pequenas partituras gestuais por meio da repetição e codificação de ações. Um segundo objetivo consistiu-se em integrar voz e corpo através da execução simultânea de canto e movimento. Por fim, procurou-se promover a escuta e o diálogo performativo no contexto de propostas de criação coletiva.

### **Exercício: Caminhar cénico**

#### **Descrição do Exercício:**

“Um homem atravessa este espaço enquanto outro observa. Isto é suficiente para criar uma ação cénica.” (Brook, 1995, p. 3) Ao partir desta premissa, o exercício propõe uma reflexão sobre o espaço enquanto espaço cénico musical. O que define um espaço como sendo um espaço para a cena (ou palco)? A proposta é desenvolver esta perceção a partir da observação e da ação no espaço vazio, introduzindo gradualmente elementos performativos.

- Inicialmente, cada participante atravessa o espaço vazio em silêncio.
- Em seguida, cada uma repete a ação, agora a cantar.
- Por fim, retomam-se as partituras de ação desenvolvidas no encontro anterior, relacionando-as com a música. Cada participante atravessa o espaço cantando e executando a partitura de movimentos.
- Durante esta sequência, é essencial considerar a relação entre a ação e o público.
- Duas participantes são convidadas a atravessar o espaço simultaneamente, uma de frente para a outra, a cantar e a executar a sua respectiva partitura de ação.
- Posteriormente, atravessam o espaço apenas com os gestos da partitura, desta vez em silêncio.

### **Outras variantes:**

- Pode ser criada uma terceira composição a partir da interação entre as duas intérpretes ao atravessarem o espaço com as ações.
- Também é possível explorar diferentes direções e trajetórias no espaço cénico.

**Sugestões para reflexão após a prática:**

- Como se altera a relação da intérprete com o espaço em cada variação do exercício (em silêncio, apenas a cantar, a cantar com gestos, ou apenas com gestos)?
- De que forma essas variações influenciam a relação com o público?
- Que impacto têm estas alterações na interpretação da canção? Há efeitos perceptíveis na produção vocal?
- De que maneira o movimento afeta o entendimento da corporeidade no espaço?
- Observam-se diferenças significativas entre as variações?

**Fundamentação teórica:**

Este exercício parte da célebre afirmação de Peter Brook (1995), segundo a qual o simples ato de atravessar um espaço com intenção já constitui uma ação cénica. Fundamentado nesta premissa, propõe-se uma reflexão prática sobre os elementos que transformam um espaço neutro num espaço performativo, centrando-se na presença, na relação com o outro e com o público.

**Objetivos:**

Explorar diferentes formas de ocupação do espaço em contexto performativo; investigar a relação entre voz, gesto e espaço na construção da presença cénica; estimular a escuta ativa e a interação entre intérpretes, e entre intérprete e público; experimentar de que modo a ocupação do espaço cénico influencia a interpretação da canção.

## Laboratório 5 – Performance na Canção Popular

Canção: Felicidade (Lupicínio Rodrigues)

foi

se em ra e

bo a

da saude

ci da no meu

feli de

pei

to a

in

da ra e

mo é

por sso

i que

eu

gos

to

Detailed description: This system of musical notation is on a five-line staff. It begins with the word 'foi' on the top line. Below it, a series of slanted lines connect various words and syllables. The words are arranged in a descending staircase pattern from left to right. The words included are: 'se em ra e', 'bo a', 'da saude', 'ci da no meu', 'pei', 'to a', 'in', 'da ra e', 'mo é', 'por sso', 'i que', 'eu', 'gos', and 'to'.

lá

de ra

fo por

que que a não

sei fal vi

si da gora

de

Detailed description: This system of musical notation is on a five-line staff. It begins with the word 'lá' on the top line. Below it, a series of slanted lines connect various words and syllables. The words are arranged in a descending staircase pattern from left to right. The words included are: 'de ra', 'fo por', 'que que a não', 'sei fal vi', 'si da gora', and 'de'.

foi

-se em ra e

bo a

da saude

ci da no meu

feli de

pei

to a

in

da ra e

mo é

por sso

i que

eu

gos

to

Detailed description: This system of musical notation is on a five-line staff. It begins with the word 'foi' on the top line. Below it, a series of slanted lines connect various words and syllables. The words are arranged in a descending staircase pattern from left to right. The words included are: '-se em ra e', 'bo a', 'da saude', 'ci da no meu', 'pei', 'to a', 'in', 'da ra e', 'mo é', 'por sso', 'i que', 'eu', 'gos', and 'to'.

Canção: João Valentão (Dorival Caymmi)

1

sa  
João Valentão é brigão pra dar bofetão não presta atenção nem pen na  
e vi  
Jo da

2

Jo que a mo  
dos são sas té seu men  
to in col Deus tem to  
a timi faz duvi Mas na vi  
da da da

3

é do  
quando sol vai brando pro fim  
o que lá mundo noite gar  
pra che

4

é

das

quando ouve forte ronco

se mais

o

ondas

beira

mar

na do

5

é

o

quando o saço lida vida

can da

da

briga ao se far

Jo

sen

6

é

pro

quando a rena colhe chega

mo se en

e

lado rendo a dar

que gra

Tom: LÁM

**ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO**

**P.PORTO**

**M**

**MESTRADO  
ARTES CÉNICAS  
CRIAÇÃO CÉNICA**

**Voz é Corpo em Performance: contributos da Semiótica  
da Canção para a Atuação Cénica para Intérpretes de  
Música Popular Brasileira**

Anahi Clara Santos Nogueira

