



PERSPECTIVAS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS

VOL. 11, Nº 1, 2026 P. 52-80
ISSN: 2448-2390

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

The performative voice of Vicente Celestino: between sound and meaning in the radio era through the lens of Paul Zumthor

DOI: 10.20873/rpvn10v2-55

Sheila Delfino Penna

E-mail: sheiladpenna@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-2913-6484>

Roberto Antônio Penedo do Amaral

E-mail: roberto.amaral@mail.uft.edu.br

Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-4426-9429>

Resumo

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

Palavras-chave

Paul Zumthor. Vicente Celestino. Técnica Vocal. Performances Culturais. Era do Rádio.

Abstract

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

Keywords

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

Introdução

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

Medeiros (2007, p. 1) lembra que, “no começo de tudo, antes do verbo e do texto escrito, havia a voz”, reforçando que toda manifestação estética, mesmo quando mediada pela escrita, guarda vínculos ancestrais com o som e com o corpo. Essa ideia aproxima-se da noção de poesia

vocal em Zumthor (1997), que entende a oralidade como o espaço originário do poético em que a palavra se realiza em vibração e gesto.

Nesse contexto, de acordo com Azevedo (2002), o rádio brasileiro, criado na década de 1920, consolidou-se como meio de comunicação de massa nos anos 1930, embora seu avanço tenha sido momentaneamente interrompido pela Segunda Guerra Mundial, que direcionou a indústria para a produção bélica. Diante disso, Calabre (2003) enfatiza que durante as décadas de 1940 e 1950, o rádio brasileiro atingiu projeção internacional e consolidou-se como principal meio de difusão musical e cultural do país, período em que a Rádio Nacional do Rio de Janeiro permaneceu por cerca de duas décadas como líder de audiência e símbolo da chamada Era do Rádio.

No caso do rádio, Golin (2005) evidencia que a mediação tecnológica não elimina a dimensão sensorial da voz, mas a reconfigura. Segundo a autora, “a linguagem radiofônica define-se pela enunciação em tempo real, a sincronia entre emissão e recepção, mesmo no caso de uma gravação em diferido. As transmissões ao vivo reduzem o distanciamento físico e temporal da mensagem, aproximando o locutor e o ouvinte” (GOLIN, 2005, p. 6). Assim, a escuta, desprovida de imagem, intensifica a percepção sonora e recupera sua materialidade sonora, em que o corpo do ouvinte percebe a vibração da voz e reconhece nela um signo de identidade capaz de caracterizar cada emissora e sua programação (GOLIN, 2005).

É nessa perspectiva que, segundo Valente e Pereira (2018), surge Vicente Celestino (1894-1968), cuja voz marcante e cênica atravessou o espaço mediado do rádio e se inscreveu na memória coletiva nacional. Sua performance vocal, caracterizada pela expressividade dramática e pela intensidade emocional, fez dele um ícone cultural da canção brasileira. A construção de presença no desempenho vocal também decorre do que Paul Zumthor (2000) denomina autoridade do vocalizador, conceito que ultrapassa a dimensão técnica e envolve o carisma individual e a capacidade de comunicação do intérprete com o público, manifestando-se por meio da teatralidade, da presença cênica e da intensidade expressiva. Mesmo sem aderir completamente às transformações estéticas modernas, Celestino manteve um público fiel, cuja admiração perdurou além de sua morte (VALENTE; PEREIRA, 2018).

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

Ao refletir sobre a mediação tecnológica da voz, Zumthor (2010, p. 15) observa que “os meios auditivos e audiovisuais abolem a presença de quem traz a voz, mas fazem-na reiterável, abstrata”. Essa afirmação ilumina o modo como a expansão do rádio no século XX transformou a experiência da escuta e da performance vocal, ao deslocar a presença física do intérprete para uma dimensão simbólica e reproduzível – o que Schafer (2001) denomina “esquizofonia”, a separação entre o som original e sua reprodução eletroacústica. No caso de Vicente Celestino, a difusão radiofônica permitiu que sua voz ultrapassasse os limites do corpo e do espaço, tornando-se uma presença contínua no imaginário coletivo.

Para o desenvolvimento deste artigo, portanto, o problema central é: como a voz performática de Vicente Celestino se relaciona com a teoria proposta por Paul Zumthor para compreender a vocalidade como fenômeno estético e cultural? Dessa forma, o objetivo geral é analisar essa relação, tendo como objetivos específicos: analisar os conceitos de vocalidade, performance e presença na obra de Paul Zumthor; investigar o papel da voz e da performance de Vicente Celestino na Era do Rádio; interpretar a performance vocal de Vicente Celestino à luz da teoria da vocalidade de Zumthor.

Trata-se da breve apresentação do resultado uma pesquisa documental que investiga a oralidade, a performance e a presença vocal do intérprete, relacionadas a reflexões sobre a cultura radiofônica e a materialidade da voz no contexto da Era do Rádio no Brasil. Dentre os registros analisados, destacam-se gravações, vídeos e diversos suportes impressos, reunidos a partir de uma considerável pesquisa bibliográfica. Como parte dessa abordagem metodológica, foram adotadas as seguintes estratégias: levantamento bibliográfico em livros, artigos e periódicos, análise documental de obras de Paul Zumthor, estudo de produções cinematográficas de Vicente Celestino e exame de gravações de sua voz, incluindo interpretações musicais realizadas durante a era do rádio.

1. Voz, performance e vocalidade em Paul Zumthor na experiência de Vicente Celestino

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

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

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

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

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

Por ‘índice de oralidade’ entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma

ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos (ZUMTHOR, 1993, p. 36).

Dessa forma, ao pontuar a voz como protagonista, Zumthor argumentava que a voz humana possui uma “presença” e uma força que a escrita, por si só, não detém. Além disso, ele enfatizava que a voz não é apenas um meio de transmitir informação, mas uma “escultura sonora” que carrega a identidade, a emoção e a história do falante (ZUMTHOR, 2010).

Diante disso, pode-se citar a obra *A letra e a voz* (1987), em que Zumthor amplia o estudo sobre a oralidade, explorando as tensões e interações entre a cultura escrita e a oral ao longo da história. Nela, o autor argumenta que a voz e a performance nunca se extinguíram completamente, mesmo com o avanço da escrita, e propõe que a experiência da audição e da performance eram tão importantes quanto a leitura, em que a relação entre o artista (o performer) e o público era uma via de mão dupla (ZUMTHOR, 2014).

Com isso, é possível constatar que a obra de Paul Zumthor, especialmente seus conceitos sobre vocalidade e oralidade, extrapolou os estudos literários e se tornou uma referência fundamental para a teoria da comunicação e, em particular, para o estudo do rádio. Sua análise da voz como um “material” de comunicação e a ênfase na performance como um ato que concretiza o texto ressoam diretamente com a essência da linguagem radiofônica (GURGEL JÚNIOR, 2021). Cardoso (2024) destaca, em seu estudo, que Paul Zumthor (1983) desenvolve uma reflexão sobre a relação entre voz e corpo no contexto radiofônico: para o autor, a voz é indissociável do corpo que a produz, pois sua expressividade está diretamente vinculada às experiências, memórias e vivências do locutor.

Em suma, a contribuição de Paul Zumthor para a teoria do rádio consiste em oferecer uma base conceitual que permite compreender a voz em sua especificidade, sem dissociá-la do fenômeno sonoro como um todo, igualmente carregado de memória, emoção e cultura.

1.2 A voz como presença e ato

Segundo Zumthor (1993), a vocalidade é um componente constitutivo das obras medievais, não um mero meio de transmissão secundário: é um acontecimento que se desenrola no

tempo e no espaço, inseparável do corpo que a produz, um ato que se realiza apenas no instante da enunciação. Diferentemente da escrita, que pode ser fixada e retomada inúmeras vezes, a voz tem natureza transitória e se esgota no próprio momento em que é proferida. Entretanto, não representa uma limitação, mas justamente a origem de sua potência expressiva.

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

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

A voz de Vicente Celestino, marcada pela impostação vigorosa e pela expressividade dramática, dialogava diretamente com os valores e expectativas de um Brasil em transformação (GURGEL JÚNIOR, 2021). Conforme pontua Zumthor (1993), expressões como “voz emocionada” e “materialidade da voz” indicam que a vocalidade possui espessura, temperatura e corpo, essencial para a transmissão de afetos: Celestino cantava como se estivesse atuando, com dicção acentuada, vibrato carregado e pausas dramaticamente calculadas.

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

É o mesmo autêntico tenor que nos comove, nos inspira, traz ao nosso coração a nostalgia brasileira tão genuína e tão sincera. O nosso querido primeiro tenor, pessoalmente, é de uma bondade tão simples que encanta. Filigranado e doce, alma ingênua, simplicidade encantadora [...]. A sua alma tem o misticismo das pulcridades latentes (MONCORVO, 1941, p. 21).

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

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

Diante disso, ao retomarmos o conceito zumthoriano de voz como “presença”, um ato que acontece no tempo e no espaço, inseparável do corpo que a produz, defendemos a voz como corporeidade: uma manifestação física e expressiva que vai além da simples emissão de sons, carregando consigo memória e emoção. Nesse sentido, a voz de Vicente Celestino nos permite afirmar que sua efemeridade é, paradoxalmente, sua maior força: porque passa, permanece como memória viva nos corpos dos ouvintes.

1.3 Performance e oralidade

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

Em *A letra e a voz*, Zumthor (1993) propõe uma mudança de paradigma na leitura da literatura medieval: ao invés de tratar os textos antigos como objetos fixos e essencialmente “letrados”, defende que muitos desses textos só podem ser plenamente compreendidos se forem pensados em sua dimensão vocal, isto é, como eventos sonoros, enunciados performáticos, destinados a ser ouvidos. Assim, o autor define a vocalidade não apenas em oposição à escrita, mas como a materialidade sonora e corporal da voz em ação, ao passo que a oralidade diz respeito ao modo de transmissão do discurso. Não por acaso, Zumthor afirma que “a oralidade é uma abstração; somente a voz é concreta” (ZUMTHOR, 2000, p. 12).

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

Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata (ZUMTHOR, 2014, p. 50).

No entendimento de Paul Zumthor, o ato de comunicar, abrangido pela ideia de performance, “não consiste somente em fazer passar uma informação; [comunicar] é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (ZUMTHOR, 2007, p. 52). Nesse viés, segundo Zumthor, a voz não existe sem o corpo: “Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra” (2014, p. 62). Com isso, é possível observar que a vocalidade é corporeidade, já que não se reduz à emissão de sons, mas constitui uma presença física que afeta e engaja o ouvinte.

Paradoxo da voz. Ela constitui um acontecimento do mundo sonoro, do mesmo modo que todo movimento corporal o é do mundo visual e tátil. Entretanto, ela escapa, de algum modo, da plena captação sensorial [...]. A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom [...]; o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências (ZUMTHOR, 1997, p. 14-15).

Desse modo, a noção de vocalidade em Zumthor, redefine a literatura como uma prática viva, em que corpo e voz se entrelaçam em um mesmo acontecimento. A performance constitui

o instante em que texto, corpo e público se encontram, instaurando uma experiência compartilhada marcada por presença, emoção e comunhão.

A vocalidade é a voz em seu estado bruto, um fluxo que nasce do corpo e morre no ar, exigindo um ouvinte igualmente encarnado. Nela, o som e o gesto se fundem [...] A voz não é simplesmente um meio de comunicação, mas um acontecimento corporal, um gesto que se inscreve no espaço e no tempo (ZUMTHOR, 1993).

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

Diante disso, vale ressaltar que, mesmo nos registros fonográficos, a voz de Vicente Celestino parecia conservar uma força que resistia ao confinamento imposto pelo suporte técnico. Diferentemente de outras gravações que tendem a reduzir a experiência à reprodução mecânica, sua voz mantinha um excesso, uma vibração que transbordava os limites do disco. O ouvinte, ao escutá-lo, tinha a impressão de que a distância mediada pela tecnologia era dissolvida, como se o corpo do cantor se fizesse presente naquele instante.

1.4 O Repertório e a memória vocal

O conceito de repertório em Paul Zumthor é um dos pilares de sua teoria sobre a oralidade e a performance da poesia medieval. Longe de ser uma simples lista de canções ou poemas, o repertório, na visão de Zumthor, é um conjunto dinâmico de saberes e recursos, o fundo de fórmulas, temas, motivos e modelos rítmicos e narrativos que o performer domina: uma espécie de “caixa de ferramentas” mental a partir da qual o artista, diante do público, cria ou recria a obra no momento da performance.

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

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

Zumthor (2010; 2014) destaca que o repertório era “estável, porém flexível”: na conexão com a performance, ganhava vida na voz e no corpo do performer, vinculado à música, gestos e entonação, de modo que a obra não era um “texto fixo”, mas um evento único a cada apresentação. Diante disso, constata-se que a influência de Celestino não se limita ao repertório que interpretava, pois estabeleceu modos de expressão vocal que serviram de referência para artistas como Dalva de Oliveira, Orlando Silva e Linda Batista, que absorveram dele mais do que técnica: a capacidade de transmitir emoção, construir tensão e envolver o público de maneira direta.

Aquilo que dá margem a falar, aquilo no que a palavra articula, é um duplo desejo: o de dizer, e o que devolve o teor das palavras ditas [...] ao provocar em mim o reconhecimento dessa intenção, ao submeter-me a força elocutória de sua voz (ZUMTHOR, 2010, p. 30).

Zumthor observa que a voz surge de silêncio, ou de uma “zona” em que as vozes não são ouvidas diretamente, mas estão no fundo culturais, no substrato da tradição oral e nos ecos que se estendem no tempo. A memória vocal se diferencia radicalmente da simples memorização de um texto escrito: não se concentra nas palavras exatas ou na ordem perfeita, mas armazena o que Zumthor chama de fundo de fórmulas, um repertório que inclui ritmos, entonações, motivos recorrentes, estruturas narrativas e padrões melódicos.

O corpo do performer é o arquivo dessa memória: é ele que “sabe fazer”, que sabe como entoar, gesticular e respirar para dar vida à poesia. No caso de Vicente Celestino, essa herança se manifesta na incorporação de práticas do teatro musicado e da tradição lírica que marcaram sua formação artística e moldaram seu estilo interpretativo, permitindo que sua voz carregasse traços de uma memória coletiva ao mesmo tempo em que a recriava em cada performance (CARVALHO, 2015).

Diante disso, refletimos que, quando Celestino cantava, sua voz ia além da simples reprodução de palavras ou notas. Cada frase musical se tornava um espaço sensível, em que pausas, inflexões e nuances transmitiam intenções que o texto escrito não poderia captar. Apesar de sua aparente naturalidade, a interpretação de Celestino era fruto de trabalho consciente e refinado, pois “a performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido” (ZUMTHOR, 2014, p. 59).

Tomados em conjunto, os estudos de Gurgel Júnior (2021) e Vilas (2005) evidenciam a amplitude das possibilidades interpretativas abertas pelo conceito de memória vocal, essencial para analisar a expressividade de Vicente Celestino, cuja voz, ao atravessar o tempo e os meios de reprodução sonora, encarna a permanência da tradição vocal no imaginário brasileiro.

2. Vicente Celestino: voz, corpo e contexto na era do rádio

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

2.1 A primeira transmissão de rádio no Brasil

A primeira transmissão de rádio realizada no Brasil se deu no dia 7 de setembro de 1922, durante a inauguração da Exposição do Centenário da Independência, na Esplanada do Castelo. Desde 1922, as experiências com rádio-clubes vinham sendo realizadas, entretanto, foi somente em 1923 que Roquette Pinto inaugurou a primeira emissora de rádio, a Rádio Sociedade. A década de 1930 marcou o rádio como veículo de comunicação de massa, refletindo as mudanças pelas quais o país passava.

No período de gravação mecânica (1877-1925), os gramofones e fonógrafos permitiam uma intervenção extremamente limitada tanto por parte dos músicos no estúdio, quanto dos ouvintes em casa: para se conseguir uma boa gravação, era necessária muita energia sonora diante do cone coletor. Foi o período das grandes vozes masculinas com a técnica impostada do bel canto italiano, do canto declamado e dos instrumentos potentes. A gravação elétrica, que começou a ser utilizada nos Estados Unidos em 1925, possibilitou maior sensibilidade na captura dos sons, permitindo registrar com mais precisão nuances vocais, timbres instrumentais e variações de intensidade sonora, o que ampliou as possibilidades expressivas dos intérpretes (PESSOA; FREIRE, 2013). A partir dos anos 1930, foram desenvolvidos os microfones unidirecionais e bidirecionais, e os cantores populares responderam musicalmente ao microfone sem a dificuldade que afligiu os cantores eruditos, treinados e obedientes à disciplina dos maestros.

No Brasil esse processo não foi diferente e muitos cantores da era mecânica não se ajustaram facilmente ao microfone elétrico. O caso mais marcante de dificuldade de adaptação envolve o cantor Vicente Celestino: de uma hora para outra, grandes vozes como a sua e a do barítono Frederico Rocha foram para o arquivo morto da música – no caso de Celestino, apenas por algum tempo, porque ele voltaria em 1932 a fazer sucesso em cinema, teatro ligeiro e rádio.

O auge do rádio no Brasil ocorreu a partir dos anos de 1930 e 1940, quando o país assiste o surgimento de ídolos, novelas e revistas a expor o meio artístico. A Rádio Nacional no Rio de Janeiro, durante sua “Era de Ouro”, foi fundamental para o surgimento e a promoção de muitas cantoras talentosas, entre elas Linda Batista (1919-1988), eleita pela primeira vez Rainha do Rádio em 1937, e Dolores Duran, dona de uma voz doce e romântica que se tornou uma importante compositora, intérprete e letrista de seu tempo.

2.2 O artista e sua persona: Vicente Celestino

As estrelas absolutas do rádio eram os cantores, principalmente nos programas de auditório. Antônio Vicente Felipe Celestino nasceu em 12 de setembro de 1894, no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, filho dos imigrantes italianos Giuseppe Celestino e Serafina Gammara, oriundos da região da Calábria. Ao chegarem ao Brasil, os pais de Vicente Celestino se estabeleceram em uma pequena cidade do interior do Rio de Janeiro, onde encontraram trabalho nas lavouras de café. Tiveram onze filhos, cinco dos quais se dedicaram ao canto. Vicente, por ser o filho mais velho, teve que arcar com o sustento dos irmãos quando o pai morreu.

A iniciação musical de Celestino se deu em 1913, como cantor amador, cantando em um chope berrante (um quiosque) à noite. Em 1914, foi convidado a se apresentar profissionalmente pelo empresário coronel Alvarenga Fonseca, então diretor da Companhia do Teatro São José, em São Paulo. Celestino estreou profissionalmente cantando a valsa ‘Flor do mal’, na peça Chuá, Chuá, faixa que entrou em seu primeiro disco, gravado pela Casa Edson.

Reconhecido por sua atuação como tenor, o cantor foi responsável por introduzir um estilo marcado pelo romantismo exacerbado, capaz de comover e arrebatrar grandes plateias na primeira metade do século XX. Sua trajetória artística percorreu os palcos teatrais, gravações fonográficas e o cinema nacional, consolidando-se como uma das figuras mais emblemáticas da música popular da época. O sucesso com a valsa “Flor do mal” levou-o a lançar seu primeiro disco, em 1915, pela Odeon. Na década de 1920, reinou absoluto e ficou conhecido como o Rei da Canção.

Segundo Italianismo (2022), com a chegada do sistema de gravação elétrica ao Brasil, em substituição ao método mecânico, por volta da metade da década de 1920, Vicente Celestino enfrentou dificuldades para se adaptar à nova tecnologia. Sua voz, extremamente potente, ultrapassava os limites suportados pelos equipamentos da época, o que o obrigava, em várias

ocasiões, a cantar a cerca de 20 metros de distância ou até mesmo de costas para os microfones. A situação só foi resolvida quando a gravadora Odeon contratou um engenheiro estrangeiro para ajustar os aparelhos, permitindo que o cantor finalmente realizasse as gravações diretamente ao microfone.

Vicente Celestino foi um dos pioneiros a atuar e a gravar para as rádios. Era presença constante nas rádios do Rio de Janeiro e de São Paulo, além de fazer turnês e se apresentar em programas ao vivo. Seus dotes vocais, charme e estilo romântico fizeram dele um ícone da rádio. Além do sucesso no rádio, Celestino também se aventurou no teatro, no cinema, em shows e na gravação de discos até sua morte, em 1968.

2.3 Diálogos e tensões culturais

A trajetória de Vicente Celestino, ao apresentar a perspectiva da presença da performance cultural, amparados por Zumthor, trouxe a cultura italiana para suas apresentações, homenageando suas raízes ao cantar em italiano e compor muitas de suas músicas no violão e no piano, instrumentos que dominava. As apresentações de Vicente Celestino não só mostraram seu talento musical, mas também celebraram a herança cultural dos imigrantes italianos no Brasil, deixando um impacto duradouro na música e na cultura brasileira.

O conceito de “cultura” é essencialmente semiótico, o homem seria um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo tece. A cultura seria o conjunto dessas teias [...]. 'Nossas idéias, nossos valores, nossos atos e até mesmo nossas emoções são, como nosso próprio sistema nervoso, produtos culturais, na verdade produtos manufaturados a partir de tendências, capacidades, disposições com as quais nascemos' (GEERTZ, 1989, p. 62).

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

A Itália é conhecida como o berço da ópera, e é dessa tradição vocal do bel canto (canto belo ou floreado), caracterizada pelo legato, pela flexibilidade das dinâmicas e pela agilidade vocal, que deriva a técnica que explica o funcionamento da voz e a performance vocal do cantor Vicente Celestino.

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

Com isso, Vicente Celestino, neste artigo, é tratado como um ponto de convergência de forças culturais distintas, por ser considerado mais que um cantor: sua performance carrega marcas da imigração italiana, do melodrama teatral, da indústria fonográfica nascente e das dinâmicas da cultura de massa que se consolidavam no Brasil, indicando não apenas resistência, mas também negociação com as transformações do campo musical (VALENTE; PEREIRA, 2018).

3. A voz de Celestino: análise técnica e expressiva sob a ótica zumthoriana

Neste tópico, é analisada a voz de Vicente Celestino a partir de seus aspectos técnicos, expressivos e performáticos, tomando como referência as discussões de Paul Zumthor acerca da vocalidade, da presença e da performance, com foco nas canções “Patativa” e “O Ébrio”, nas quais se evidenciam diferentes formas de construção expressiva de sua performance vocal.

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

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

A canção “Patativa” foi composta em 1937, com gravação elétrica, estando em fá menor, na qual, para um tenor, essa nota “fá” se repetia várias vezes. Não era fácil a execução, mas Vicente Celestino obtinha precisão e beldade ao cantar. As notas eram muito agudas e, por isso, a classificação vocal era de Tenor Absoluto. Além disso, possuía técnica tradicional italiana, ou seja, técnica *affondo* (canto laríngeo-faríngeo), com perfeito controle do *chiaro-scuro* (claro-escuro), vogais bem-posicionadas e puras, permitindo, assim, total abertura do espaço oral, fluxo de ar livre.

3.1.1 “Patativa”

Canção de Vicente Celestino considerada por uma faixa da população brasileira como um tipo de música “cafona”, “brega” ou, indevidamente, de popular romântico. Contudo, para muitos admiradores de Celestino, “Patativa” é considerada a sua melhor canção. A estrutura musical de “Patativa” evidencia um refinamento composicional que vai além da simples categorização como samba-canção. A alternância entre o modo menor, predominante na primeira parte, e o modo maior, presente em momentos subsequentes, estabelece um contraste expressivo fundamental para a construção do discurso emocional da obra (HIGUCHI; LEITE, 2007). Nesse sentido, o modo menor, frequentemente relacionado a estados de tristeza e introspecção, sustenta o lamento do eu lírico (LEONARDO, 2017), enquanto as passagens em modo maior sugerem uma tentativa de superação ou esperança.

A intensidade afetiva presente no discurso aproxima-se do que Brooks (1995) define como melodrama, caracterizado pela exacerbação das emoções e pela dramatização dos conflitos. Termos como “padecer”, “sofrer” e “morrerei” indicam um exagero emocional que remete a uma tradição interpretativa vinculada ao teatro e à ópera. Segundo Tatit (1996), a canção popular se constrói na relação entre melodia e entoação da fala, sendo a interpretação vocal responsável por potencializar os sentidos do texto. A voz de Vicente Celestino atua, assim, como mediadora dessa dramatização, ampliando o conteúdo textual através de recursos vocais que enfatizam a dor, a súplica e a desesperança.

Ademais, as frases longas, sustentadas com apoio firme, demonstram controle do fluxo de ar e permitem uma linha melódica contínua, sem rupturas abruptas, aspecto considerado essencial para a estabilidade da emissão vocal (MILLER, 2004). O uso do vibrato, por sua vez, intensifica a expressividade da emissão, funcionando como recurso de amplificação emocional, de modo que, nos momentos de maior tensão, a elevação para regiões mais agudas da tessitura vocal não se apresenta apenas como demonstração de virtuosismo técnico, mas como elemento fundamental da estrutura da dramaturgia sonora, marcando pontos de clímax na narrativa musical.

3.1.2 “O Ébrio”

A canção “O Ébrio”, composta em 1935, segue também todas essas qualidades vocais descritas anteriormente. Segundo Adamatti (2018), a repercussão de “O Ébrio” ultrapassou o campo musical e alcançou também o cinema, o que evidenciou a força dramática e narrativa da canção no imaginário popular brasileiro. O sucesso da obra foi tão expressivo que deu origem ao filme “O Ébrio” (1946), dirigido por Gilda de Abreu e protagonizado pelo próprio Vicente Celestino.

Em “O Ébrio” (1936), observa-se, desde a introdução, a adoção de um andamento flexível, marcado por frequentes variações de tempo que configuram o uso expressivo do *rubato*. No caso de Celestino, o *rubato* não se apresenta como ornamento, mas como elemento estruturante da interpretação, evidenciando a centralidade do discurso dramático. A emissão vocal

nessa canção revela um controle respiratório consistente, baseado no princípio do *appoggio*, que sustenta frases longas e intensamente carregadas de emoção. No que se refere à tessitura, “O Ébrio” explora majoritariamente a região média da voz, com incursões pontuais em registros mais agudos nos momentos de clímax emocional, nos quais se observa uma ampliação do vibrato que opera como índice de dramaticidade. A articulação textual, por sua vez, é marcada por uma dicção enfática, na qual cada sílaba é projetada com clareza, mesmo em detrimento da fluidez melódica.

Em “Patativa” (1930), por outro lado, embora se mantenham elementos da mesma matriz técnica, observa-se uma configuração interpretativa distinta, marcada por maior leveza e mobilidade melódica, com uso mais evidente do *legato* e transições suaves entre as notas. Celestino mantém uma posição de destaque absoluto, com projeção sonora que se sobrepõe ao conjunto, reafirmando uma hierarquia típica da tradição operística, ainda que a qualidade tímbrica se apresente menos densa do que em “O Ébrio”.

A comparação entre as duas canções evidencia a capacidade de Vicente Celestino de modular sua performance vocal de acordo com o conteúdo expressivo, ainda que mantendo traços constantes de sua formação lírica. Em ambas, a voz se configura como elemento importante da construção de sentido, operando não apenas como veículo melódico, mas como instância performativa que articula técnica, emoção e narrativa, reconfigurando no contexto da canção popular brasileira procedimentos técnicos associados ao bel canto italiano e à valorização textual da escola alemã.

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

Nogueira (2025) aponta que a voz não se limita aos aspectos fisiológicos ou aos mecanismos técnicos da emissão, pois também constitui uma forma de manifestação do corpo e da subjetividade durante a performance. Com isso, Machado (2012) enfatiza que:

Considerando que a voz humana é o único instrumento capaz de realizar simultaneamente o texto linguístico e o texto musical, e sendo o núcleo de identidade da canção a relação entre esses

dois componentes, compete à interpretação vocal o desenvolvimento das duas etapas existenciais subsequentes: a atualização e a realização (MACHADO, 2012, p. 44).

Diante disso, a expressividade vocal de Celestino, percebida através de escolhas interpretativas como fraseado, dinâmica, vibratos e portamentos, pode ser compreendida como um gesto sonoro que transcende a materialidade acústica e evoca corporeidade, mesmo quando ausente a dimensão visual da performance radiofônica. Paul Zumthor (1993) propõe que a voz é inseparável do corpo que a produz, constituindo-se como “corporeidade audível” (p. 23): quando Celestino prolonga um portamento ou intensifica um *vibrato*, o gesto não é apenas musical, mas também corporal, instaurando um movimento invisível que o ouvinte apreende como presença.

Além disso, Zumthor destaca que a performance vocal é um acontecimento no qual “o corpo se dá a ouvir” (2007, p. 45). No caso do rádio, ainda que a imagem visual esteja ausente, a voz performática compensa essa falta ao sugerir gestos, ritmos respiratórios e intensidades corporais que alimentam a imaginação do ouvinte, podendo ser interpretada como aquilo que Zumthor denomina “voz-corpo” (ZUMTHOR, 1993).

3.2.1 Voz como presença performática e corporeidade audível

Para Zumthor (2007, p. 71), a voz não é apenas um veículo de signos, mas um corpo audível que se projeta e cria presença: “A oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote”. A voz encarna ritmos, pulsações e memoriais sensoriais, “Cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue” (ZUMTHOR, 2007, p. 71), constituindo-se como presença ao mesmo tempo íntima e espacial.

Na interpretação de Celestino, essas variações se tornam perceptíveis principalmente nas mudanças de intensidade ao longo do fraseado. Em trechos de “O Ébrio” como “Falsos amigos, eu vos peço, imploro a chorar...”, a voz de Vicente Celestino cresce progressivamente até atingir maior projeção sonora na palavra “imploro”, reduzindo logo em seguida a intensidade da emissão no encerramento da frase. Esse contraste faz com que a voz pareça se aproximar e

se afastar do ouvinte ao longo da interpretação, produzindo sensação de movimentação dentro do próprio espaço sonoro.

Em “Patativa”, a condução vocal de Vicente Celestino está predominantemente organizada em frases longas que favorecem a continuidade melódica e maior permanência sonora da emissão, como se observa nos versos:

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

Nesses trechos, a voz desenvolve-se de maneira contínua, com prolongamento das vogais finais e sustentação respiratória intensa. Já em “O Ébrio”, a organização vocal ocorre de forma mais fragmentada e teatralizada, sobretudo nos versos:

Tornei-me um ébrio
Na bebida eu busco esquecer
Aquele ingrata
Que me abandonou (CELESTINO, 1936, n.p.).

Diferentemente de “Patativa”, a emissão vocal em “O Ébrio” é marcada por pausas mais perceptíveis, ataques mais incisivos e oscilações abruptas de intensidade. Sob a perspectiva de Zumthor (2005), essas diferenças evidenciam distintas formas de realização da vocalidade performática: em “Patativa”, a voz ocupa o espaço da escuta por meio da continuidade e da sustentação; em “O Ébrio”, a expressividade emerge sobretudo da ruptura, da tensão e da teatralização da emissão vocal.

Assim, a voz de Celestino constrói uma presença que não depende da visualidade, mas da densidade expressiva de sua emissão, capaz de preencher o espaço auditivo com uma corporeidade sugerida. A ausência da imagem física do intérprete desloca a atenção do ouvinte para pequenas variações internas da vocalidade, fazendo com que alterações de distância sonora, expansão da ressonância e mudanças de projeção vocal assumam papel importante na construção perceptiva da presença.

3.2.2 Qualidades simbólicas e materiais da voz-performativa

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

Segundo Roland Barthes (1982), a voz possui um “grão”, isto é, uma corporeidade sonora que permite ao ouvinte perceber o corpo do cantor inscrito na própria matéria acústica. Em Vicente Celestino, esse “grão da voz” revela-se de maneira particularmente intensa: em canções como “O Ébrio”, a interpretação não se limita à execução melódica, mas dramatiza o texto poético por meio de acentos expressivos, prolongamentos silábicos e contrastes dinâmicos que ampliam o conteúdo emocional da narrativa.

Zumthor (2007) distingue entre qualidades materiais (timbre, tessitura, registro) e simbólicas da voz, estas últimas imbricadas com o contexto cultural e afetivo do enunciado vocal. Essa distinção permite compreender que a expressividade vocal de Celestino não se reduz à técnica, mas reside também na carga simbólica evocada por modulações e inflexões, um eco de memórias e afetos que preenchem o espaço radiofônico e criam presença imaginária.

Em “O Ébrio”, as qualidades materiais da voz-performativa manifestam-se na maneira como Vicente Celestino transforma a emissão vocal em prolongamento simbólico do sofrimento narrado pela canção. A voz assume caráter expressivamente denso e teatralizado, marcada por partes vocais mais fortes e por desaceleração perceptível do fraseado, fazendo com que a própria materialidade da voz corporifique acusticamente a humilhação e o desamparo vividos pelo personagem. Sob a perspectiva de Zumthor (2005), a voz torna-se acontecimento corporal e sensível, em que respiração, intensidade, pausa e ressonância participam diretamente da produção de sentido performático.

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

emissão vocal. Nos versos “Eu tenho n'alma um vendaval sem fim / E uma esperança que hás de ter por mim”, a palavra “vendaval” adquire forte dimensão simbólica na interpretação, pois a expansão gradual da intensidade vocal faz com que a instabilidade emocional evocada pela letra seja convertida em experiência sonora perceptível. A voz deixa de apenas representar o sentimento amoroso e passa a performá-lo acusticamente, transformando emoção em matéria sonora.

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

3.3 A voz como instrumento simbólico e articulador de memória

Zumthor enfatiza que:

A voz não faz mais, não pode fazer mais do que prenomear as coisas, e nós sabemos hoje melhor do que antes - é esta a operação poética por excelência. Um prenome não significa nada senão uma presença: uma origine (“saída da boca”, se nos reportamos ao latim), fora das afiliações e das genealogias (ZUMTHOR, 2010, p. 299).

A voz de Vicente Celestino, mais do que um recurso técnico, constitui-se como um lugar de memória viva. Cada interpretação, marcada pela intensidade e pelo *pathos*, não se encerrava no momento da emissão, mas reverberava no corpo e no afeto do ouvinte, ativando lembranças pessoais e coletivas. Nesse sentido, a voz do cantor funcionava como mediadora entre o indivíduo e a sociedade, articulando experiências íntimas a símbolos compartilhados. Dessa forma, a permanência da voz de Celestino em discos e transmissões radiofônicas contribuiu para que determinadas interpretações fossem continuamente revisitadas ao longo das décadas (NORA, 1993).

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

A voz pronuncia uma escrita e o que faz é projetar nela um reflexo de suas próprias virtudes. Todas as outras técnicas de performance se fundamentam, em princípio, na operação da memória [...]. A memória realmente, para as culturas de pura oralidade, constitui-se – no tempo e parcialmente no espaço – o único fator de coerência (ZUMTHOR, 2010, p. 237).

A recorrência da vocalidade de Vicente Celestino no rádio favoreceu a consolidação de uma identidade sonora facilmente reconhecível pelo público. Elementos como a emissão intensa, a dicção marcada e a dramaticidade interpretativa transformaram sua voz em referência simbólica de um período específico da música popular brasileira, e determinadas inflexões vocais de Celestino continuam associadas à memória coletiva da canção radiofônica e do melodrama musical brasileiro (CARVALHO, 2014).

A influência de Vicente Celestino sobre outras gerações não se limita à imitação de seu estilo vocal, mas se manifesta principalmente na permanência de sua voz como referência afetiva e cultural, consolidando um modelo de canto que atravessou a Era do Rádio. Suas canções eram ouvidas em família, pelo rádio, em discos e em espaços compartilhados de escuta, fazendo com que sua performance se ligasse a experiências comuns de uma geração.

Dessa forma, a voz de Celestino tornou-se uma espécie de arquivo sonoro da sensibilidade brasileira, que ultrapassa o campo musical e alcança a memória cultural, permanecendo associada à experiência compartilhada da Era do Rádio e à formação de um imaginário sentimental que ainda ressoa nas gerações posteriores. Dessa forma, a voz de Celestino pode ser compreendida como instrumento simbólico, apto a traduzir a identidade cultural de um povo e

a fixar, por meio de sons e timbres, as sensibilidades de uma geração. Sua vocalidade configura-se, assim, como lugar de memória (NORA, 1993) e, ao mesmo tempo, como arquivo vivo de identidade (HALBWACHS, 1990).

Considerações finais

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

Nesse percurso, constatou-se que a voz de Vicente Celestino não se limita à execução musical, mas configura uma forma de presença performática. Sua interpretação vocal, marcada pela dramaticidade, pela intensidade emocional e pela expressividade corporal audível, transforma cada canção em um acontecimento carregado de afetividade e teatralidade. Em consonância com o pensamento de Zumthor, compreendemos que a vocalidade de Celestino não reside apenas nas palavras cantadas, mas na maneira como o corpo se inscreve na voz, projetando emoções, memórias e sentidos que atravessam o espaço radiofônico e alcançam o imaginário dos ouvintes. As discussões desenvolvidas no primeiro tópico permitiram observar que conceitos como oralidade, *mouvance* e performance não se restringem ao contexto medieval estudado por Zumthor, sendo relevantes para a interpretação de manifestações culturais modernas e contemporâneas, como a música difundida pelo rádio a partir do século XX.

A análise desenvolvida permitiu observar que, mesmo em um contexto de mediação tecnológica, a presença vocal não desaparece. Pelo contrário, o rádio e os suportes fonográficos contribuíram para ampliar a circulação da voz e consolidar novas formas de experiência baseadas na escuta. A voz mediatizada de Vicente Celestino passou a habitar os espaços domésticos, os auditórios e o cotidiano da população brasileira, instaurando uma relação de proximidade simbólica entre artista e público. Além disso, o estudo demonstrou que a ausência física do intérprete não elimina a performance, mas sim desloca sua presença para o campo da imaginação, da memória e da sensibilidade. Com isso, a investigação histórica realizada no segundo tópico evidenciou ainda que a consolidação do rádio e da indústria fonográfica alterou profundamente as formas de circulação da música popular no Brasil, de tal modo que contribuiu para a construção de novas experiências de recepção cultural.

Ao relacionar as formulações de Zumthor com a Era do Rádio, tornou-se evidente que a voz constitui uma forma de permanência cultural. Mesmo separada do corpo por meio das tecnologias de gravação e transmissão, ela preserva marcas da corporeidade, da emoção e da experiência histórica do sujeito que a produz. Assim, a voz de Vicente Celestino pode ser compreendida como memória sonora de uma época, na qual a canção popular desempenha papel importante na formação afetiva e cultural da sociedade brasileira.

Nesse contexto, as análises das canções “Patativa” e “O Ébrio” permitiram compreender de maneira mais aprofundada como a performance de Vicente Celestino se relaciona à noção zumthoriana de vocalidade. Em ambas as interpretações se observou que a voz, além de narrar acontecimentos, também encena afetos, constrói atmosferas e produz presença para além do texto verbal. A voz tornava-se, assim, matéria expressiva e presença sensível, instaurando uma experiência estética marcada pela intensidade emocional e pela participação imaginativa do ouvinte. No terceiro tópico, a análise das interpretações evidenciou que recursos como pausas, prolongamentos vocais, vibrato e intensidade expressiva atuavam diretamente na construção do sentido performático das canções.

Dessa forma, este artigo reafirma a importância da voz enquanto meio cultural e comunicacional, compreendendo-a não apenas como suporte da linguagem, mas como espaço de

construção simbólica e experiência humana. A partir da trajetória de Vicente Celestino, foi possível perceber que a canção popular, especialmente no contexto da Era do Rádio, constituiu um território privilegiado para a manifestação da oralidade performática, no qual corpo, emoção, memória e cultura estão presentes em conjunto.

Do ponto de vista acadêmico, o artigo contribui para expandir os estudos sobre performance vocal, música popular e oralidade, ao aproximar a obra de Paul Zumthor do universo da canção brasileira e das práticas radiofônicas do século XX, colaborando para a valorização de abordagens interdisciplinares capazes de integrar literatura, música, comunicação, performance e estudos culturais em torno da compreensão da voz como experiência estética e social.

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

Referências

- ADAMATTI, M. M. Caminhos cruzados entre intermedialidade, star system e música no Ébrio de Gilda de Abreu. *Intexto*, p. 166-187, 2018.
- AZEVEDO, L. C. de. *No tempo do rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil (1923-1960)*. Niterói. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, 2002.
- BROOKS, P. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- CALABRE, L. A era do rádio - memória e história. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., 2003, João Pessoa. *Anais [...]*. João Pessoa: ANPUH, 2003.
- CARDOSO, A. C. B. *O processo de construção da linguagem jornalística no programa de rádio Repórter Calango*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Sociedade) - Universidade Federal do Tocantins, 2024.
- CARVALHO, G. D. M. *A Rádio Inconfidência nos tempos do auditório: considerações sobre os gêneros musicais no acervo de partituras*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

- CARVALHO, M. A. Vicente Celestino: conheça história do cantor na música, no rádio e no cinema. *Todas as Vozes*, 21 set. 2015.
- CELESTINO, V. *O Ébrio*: canção. São Paulo: E. S. Mangione, 1936. Partitura musical.
- CELESTINO, V. *Patativa*: canção. São Paulo: E. S. Mangione, 1936. Partitura musical.
- CHION, M. *Audio-vision: sound on screen*. Tradução de Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.
- FERREIRA, J. P. Promessas da voz: tradição, transmissão e memória. *Revista Repertório*, n. 30, 2018.
- FISCHER-LICHTE, E. *Estética de lo performativo*. Tradução de Diana González Martín e David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores, 2011.
- GALINDO, C. S. O. Literatura e oralidade: da poesia cantada à poesia da canção. *Boitatá*, Londrina, v. 10, n. 19, p. 65-81, 2015.
- GOLIN, C. Teorias do rádio: Paul Zumthor e a poética da voz. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. São Paulo: Intercom, 2005.
- GURGEL JÚNIOR, B. B. Memória vocal radiofônica: a natureza do belo em fonogramas de cantoras eruditas e populares dos anos 1940 a 1960. *Brazilian Journal of Development*, v. 7, n. 1, p. 5694-5704, 2021.
- HIGUCHI, M. K. K.; LEITE, J. P. Rigidez métrica e expressividade na interpretação musical: uma teoria neuropsicológica. *OPUS*, v. 13, n. 2, p. 197-207, 2007.
- ITALIANISMO. Vicente Celestino: filho de italianos marcou época na música brasileira. 13 set. 2022.
- LEONARDO, A. M. M. *O ensino da música e o despertar das emoções*. Dissertação (Mestrado em Ensino de Educação Musical no Ensino Básico) - Escola Superior de Educação de Coimbra, Coimbra, 2017.
- MACHADO, R. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, 2012.
- MEDEIROS, V. L. C. *Quando a voz ressoa na letra: conceitos de oralidade e formação do professor de literatura*. Porto Alegre: Faculdades Porto-Alegrenses, 2007.
- MILLER, B. *Voice and performance studies*. London: Routledge, 2023.
- MILLER, R. *Solutions for singers: tools for performers and teachers*. New York: Oxford University Press, 2004.
- MINATTI, S. As qualidades simbólicas e materiais da voz: um estudo sobre as características da voz cantada na obra de Paul Zumthor. In: SIMPOM - SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 3., 2014, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: UNESP, 2014.
- MONCORVO, S. Artistas de teatro e artistas de cinema. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 1079, p. 20-21, 1941.
- PESSOA, F.; FREIRE, R. D. Fonogramas, performance e musicologia no universo do choro. *Música Popular em Revista*, Campinas, p. 34-60, 2013.
- PIOVEZANI, C. *Verbo, corpo e voz: dispositivos de fala pública e produção da verdade no discurso político*. São Paulo: UNESP, 2009.
- SANTOS, A. L. dos (org.). *Dicionário de performance e recepção: Paul Zumthor*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SCHAFER, R. M. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SCHECHNER, R. *Performance theory*. New York: Routledge, 2006.
- TATIT, L. *O cancionista*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- VALENTE, H. D.; PEREIRA, S. L. Chamam-me ébrio! Ébrio... o melodrama musical de Gilda de Abreu e Vicente Celestino. In: MACHADO, C. M. A. R.; MENDES, M. (orgs.). *O cinema musical na América Latina: aproximações*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2019.
- VILAS, P. C. A voz dos quilombos: na senda das vocalidades afro-brasileiras. *Horizontes Antropológicos*, v. 11, p. 185-197, 2005.
- ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, P. *A presença da voz: ensaios de poética medieval*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

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

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

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

Recebido em: 25-05-2026

Aprovado em: 10-06-2026

Sheila Delfino Penna

Mestra em Artes, Culturas e Tecnologias e licenciada em Canto Lírico pela Universidade Federal de Goiás. Se apresentou como corista convidada do Coro da OSESP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo) sob a regência de Naomi Munakata e da Maestrina Marin Alsop. Participação como solista no Concerto em Homenagem ao Dia Do Músico, Com a Orquestra Jovem Joaquim Jayme e Coro Juvenil de Goiânia | Charles GOUNOD - Missa de Santa Cecília.

Roberto Antônio Penedo do Amaral

Pós-doutor em Estudos Literários e Doutor em Educação pela Universidade Federal de Goiás. Atua como professor associado 4 no Curso de Licenciatura em Filosofia, no Mestrado Profissional em Filosofia-PROF-FILO, no Programa de Pós-Graduação em Filosofia-PPFFil da Universidade Federal do Tocantins, Campus de Palmas, e no Programa de PósGraduação em Artes, Culturas e Tecnologias-PPGACT, da Universidade Federal de Goiás. Coordena o Nonada-Grupo de Estudos e Pesquisas da Obra de Guimarães Rosa.