

NEUROCIÊNCIA DAS EMOÇÕES, MÚSICA, VOZ E TEATRO

NEUROSCIENCE OF EMOTIONS, MUSIC, VOICE AND THEATER

*Estácio Amaro da Silva Jr.
Adriana Fernandes¹³¹*

Universidade Federal da Paraíba

Robson Corrêa de Camargo
Universidade Federal de Goiás

Resumo: Este trabalho se propõe a explorar a conexão emoções, música, voz e teatro. Metodologicamente teve por base um experimento prático com a participação de vinte e cinco estudantes de graduação em Teatro. Os principais autores utilizados foram Damásio, Vigotski, Stanislavski, Linklater, Calvert, dentre outros. O objetivo foi promover nuances da voz do ator/ atriz através de emoções provocadas pelo estímulo musical. Para isso, investigou-se as contribuições das neurociências das emoções sobre a voz do ator, da psicologia da arte de Vigotski, utilizando a música como mediadora. O resultado do experimento foi muito potente do ponto de vista estético, composicional e acreditamos que mais estudos podem aprofundar os insights para o entendimento das conexões aqui propostas.

Palavras-chave: Canção; Interpretação teatral; Subjetividades; Vivência Estética.

Abstract: This work aims to explore the connections between emotions (affections, feelings) – music – voice – theater. Methodologically, it was based on a practical experiment conducted with twenty-five undergraduate theater students. The main authors used were Damásio, Vigotski, Stanislavski, Linklater, Calvert, among others. The objective of this work is to promote nuances in the actor's voice through emotions provoked by musical stimuli. To achieve this purpose, we sought to investigate the contributions of the neuroscience of emotions on the actor's voice and Vigotski's psychology of art, using music as a mediator. The result of the experiment was very powerful from an aesthetic and compositional point of view, and we believe that further studies can deepen insights into understanding the connections proposed here.

Keywords: Song; Acting; Subjectivities; Aesthetic Experience.

Recebido em: 27/02/2026

Aceito em: 02/04/2026

¹³¹ Este trabalho teve início com a dissertação de mestrado de Adailson Costa dos Santos (2016), seguido pelo trabalho de conclusão de curso de Aélson Felinto Trajano (2017), o estágio pós-doutoral de Adriana Fernandes junto ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da UFG (2022) e o trabalho de conclusão de curso de Estácio Silva Jr. (2025). Registramos aqui o nosso agradecimento a todos os envolvidos e o reconhecimento da importância desses trabalhos na temática que nos trouxeram até aqui.

Este trabalho se propõe a explorar as conexões emoções (afetos, sentimentos) – música – voz – teatro, não neste sentido linear, mas como um conglomerado de interações. Estes elementos interagem entre si e se retroalimentem e assim podemos otimizar o uso da voz do ator/atriz de teatro na elaboração e apresentação¹³² dos fenômenos artísticos se levarmos em consideração estas relações. Também consideramos que esta pode ser uma via bastante efetiva para a preparação da atriz/ator de teatro, tendo em vista que usa da subjetividade intrínseca à experiência musical e a transporta para a subjetividade transformada em experiência na construção e interpretação da personagem. Teve por base um experimento prático, realizado em sala de aula dos cursos de teatro, durante um semestre acadêmico (2024-2025), na Universidade Federal da Paraíba, no qual participaram vinte e cinco estudantes.

A neurociência das emoções é campo interdisciplinar que tem se desenvolvido muito nos últimos vinte anos, principalmente a partir das novas técnicas de registro/percepção/análise das imagens cerebrais, o que tem permitido estudar o cérebro “in vivo”, como o cérebro do ser humano vive estados emotivos junto à observação de comportamentos em ato. Investiga os mecanismos neurais subjacentes às experiências emocionais do ser humano e suas interfaces. Procura entender como o cérebro processa, regula e responde às emoções, conectando aspectos psicológicos, fisiológicos e comportamentais à estruturas cerebrais específicas (MORAIS, 2020) e vice-versa.

Quando falamos em cérebro e sua relação com as emoções ou afetos, certamente incluímos o ser humano e suas habilidades, o que pressupõe uma relação transacional, de troca, e também recursiva, recorrente, entre o corpo e a mente ou de como o corpo participa ativamente na capacidade cognitiva (LINDQUIST e BARRET, 2008).

A neurociência das emoções procura assim entender o papel dos elementos afetivos nos processos cognitivos, inclusive na memória e no aprendizado. A aprendizagem envolve memória de trabalho, atenção, processamento de informações e estabelecimento de relações lógicas, e o entender de como todo esse processamento é

¹³² O prefixo *re*, utilizado comumente em representação, carrega um significado de repetição ou intensidade, de representar ou aparecer novamente. Assim, preferimos o *presentar*, de pouco uso em nossa língua, mas que define melhor aquilo que se faz visível ou compreensível de imediato. O termo *presentar* vem do latim *PRAESENTARE*, com registro escrito em 1776 (ver DU CANGE et al. <http://ducange.enc.sorbonne.fr/PRAESENTARE2>. Acesso em 07/fev./2026).

neurologicamente estimulado e impulsionado pelas emoções (IMMORDINO-YANG & DAMÁSIO, 2007), pela psicofisiologia (William James)¹³³. Os processos sociais, emocionais e outros processos cognitivos contribuem assim para a aprendizagem e para o desenvolvimento das respectivas habilidades, ao longo dos anos escolares e nas inúmeras experiências humanas.

Entre estas habilidades, a voz não pode ser vista apenas como um meio para a comunicação. É muito mais que isso, é também veículo de expressão e modulação emocional, sonora e simbólica no estabelecimento da relação do indivíduo consigo mesmo, com a natureza e a sociedade. Assim a voz carrega e modifica afetos. O exame particular da atuação vocal, no teatro, envolve uma série de técnicas que permitem aos atores manipular diferentes aspectos da voz – como frequência, ritmo, potência, velocidade e intensidade – na busca de transmitir/ampliar nuances emocionais e psicológicas do/da personagem.

A capacidade do ator/atriz de mudar sua voz, em uma controlada tentativa, de acordo com as emoções as quais está interpretando ou elaborando, de entrelaçar afetos seus e da personagem, pode ser vista como um processo de “ativação” e ou de “ampliação” dessas respostas pela perspectiva emocional do cérebro, que são então traduzidas/apresentadas em alterações vocais. Estas alterações não são e nem devem ser vistas apenas como uma “manipulação técnica,” mas também um complexo fenômeno neurobiológico de tradução de manifestações físicas a impulsos elétricos: a emoção e a voz (sons, respiração e fala) se influenciam mutuamente, cada uma reforçando a outra (LINKLATER, 2006; PATEL et alli, 2008), ampliando as possibilidades estéticas e de vida.

A voz é um dos meios mais poderosos de transmitir e construir estados emotivos, pois ela está intimamente ligada à nossa experiência subjetiva, assim choramos e rimos, cantamos, gritamos. As emoções afetam diretamente a produção vocal de diferentes maneiras, e a habilidade de um ator de manipular sua voz para ampliar/refinar essas emoções é uma habilidade central no ofício da atuação. O eixo desta ligação une cérebro, estômago, diafragma, pulmões, sensibilidades, músculos em vários processos de interpretação. Uma das áreas centrais de coordenação deste processo é o ato respiratório

¹³³ *Psychophysiology*, conceito desenvolvido por William James, em seu *What is an emotion?* (O que é uma emoção), publicado em *Mind* (1884), onde propõe a ideia peculiar de que os comportamentos fisiológicos precedem a experiência subjetiva das emoções.

que, a partir de sua parte mecânica e neurológica, envolve o diafragma e o nervo vago (ou errante)¹³⁴, relacionando-se com seu entorno.

O nervo vago é o nervo mais longo do corpo, supervia fundamental em nosso sistema nervoso autônomo, conecta o cérebro a órgãos como coração, pulmões e intestino, regula funções involuntárias como batimentos cardíacos, digestão e respiração, e promove o relaxamento (função parassimpática), após o estresse. Contém funções motoras e sensoriais em termos aferentes (o que conduz para dentro) e eferentes (que vai do centro à periferia). O nervo percorre amplamente todo o corpo, afetando vários sistemas orgânicos e regiões do corpo como a língua, a faringe, o coração e o sistema gastrointestinal. Devido à ampla distribuição do nervo por todo o corpo, existem várias correlações clínicas do nervo vago.

São dois os nervos errantes, formam a supervia que transmite informações do corpo para o cérebro (80% das fibras) e do cérebro ao corpo (20%). Para ficar mais claro, há pensamento no corpo e corpo no pensamento. Maior nervo craniano (par X de nervo craniano), tem origem na parte de trás do bulbo, uma estrutura que liga o cérebro com a medula espinal e sai do crânio por uma abertura chamada de forame jugular, descendo pelo pescoço e tórax até terminar no abdome.



(<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK537171/>)
em Neuroanatomy, Cranial Nerve 10 (Vagus Nerve).

¹³⁴ Nervo vago, ou nervo pneumogástrico, é um nervo que controla funções vitais, como a frequência cardíaca, respiração e movimentos do trato digestório, e é responsável também por reflexos como tosse, deglutição e vômito.

A voz, além de produzir a fala através de um complexo mecanismo envolvendo a respiração e os músculos, ossos, órgãos e estruturas da boca, nariz, cabeça, pescoço e tronco, nosso principal meio de comunicação, também se expressa através da música: nós cantamos, entoamos sons, assobiamos, roncamos, gargalhamos. Sob a perspectiva acústica, a própria fala cotidiana já porta uma musicalidade intrínseca, em seu ordenamento sonoro. Não existe fala sem sonoridade, o que chamamos música é a elaboração mais complexa da sonoridade.

A neurociência das emoções, ao perceber como a música/sonoridade explora as respostas cerebrais e responde a estímulos musicais, e de como a música pode evocar uma ampla gama de emoções, desde a alegria até a tristeza, e mesmo sentimentos de êxtase ou nostalgia, entende a música como forma complexa de estímulo sensorial. A sonoridade/ música atua como forma complexa de estímulo. Forma que ativa múltiplas áreas do cérebro, incluindo aquelas associadas às emoções, à memória e à recompensa. Isto se amplia se consideramos, ao contrário do que se pensava até pouco tempo atrás, que o cérebro é um órgão em constante formação, reconstrução, reorganização, num processo contínuo de plasticidade ou de capacidade de mudança¹³⁵.

Nossa compreensão sobre a relação arte, comportamento, pensamento e emoções tem se aprofundado em todo o século XX, a partir da ampliação/compreensão dos estudos sobre o cérebro, assim como nossa percepção dos sentimentos, com o aprimoramento da psicologia e ainda também atravessado pelas múltiplas formas com que a arte tem se apresentado a partir do simbolismo, o formalismo e dos múltiplos “ismos” subsequentes.

Este texto que agora se lê e os exercícios executados neste marco se propõem a explorar particularmente a conexão voz – música – emoções – teatro, não em sentido linear, pois não é assim que este sistema funciona, mas como um conglomerado de interações múltiplas. Estes elementos interagem entre si, se reconstróem, e se retroalimentam, um a partir do outro e vice-versa. E assim devemos perceber como podemos otimizar o uso da voz/sonoridade do ator/atriz de teatro em sua relação com a

¹³⁵ Embora reconhecido recentemente, a primeira menção do termo plasticidade, em relação ao sistema nervoso, foi anteriormente apontada por William James (*The Principles of Psychology*, 1890); já o termo plasticidade neural a Jerzy Konorski de 1948, foi popularizado por Donald Hebb (1949). In: G. Berlucchi e H. A. Buchtel, 2009.

audiência e, neste marco multifacetado, se levarmos em consideração estas complexas relações, explorar como se estabelece este diálogo, de como provocar possíveis estados.

Também devemos considerar que esta pode ser uma via bastante efetiva para a preparação da atriz/ator de teatro e para a elaboração do ato estético em si, tendo em vista que relaciona a subjetividade intrínseca à experiência musical/sonora e a transporta para a subjetividade transformada em experiência, na construção e interpretação da personagem pelo artista. Utilizamos aqui principalmente os estudos de António Damásio (2012), Vigotski (2025) e Stanislavski (1993), Kristin Linklater (2006), Sona Patel, Klaus Scherer, Eva Björkner, Johan Sundberg (2011), Dorys Calvert (2014), entre outros, que estabelecem diálogos neste campo transdisciplinar.

A este estudo se acompanha um experimento prático, realizado em sala de aula dos cursos de teatro da Universidade Federal da Paraíba, durante um semestre acadêmico (2024-2025). Contou com a participação de vinte e cinco estudantes de graduação e teve por base os estudos de pós-doutorado de Adriana Fernandes e o trabalho de conclusão do curso de teatro do médico psiquiatra e ator Estácio da Silva Jr.

O objetivo específico deste trabalho foi o de promover nuances da voz do ator/atriz, através das emoções provocadas pela relação com o estímulo musical. Para alcançar este propósito pretendeu-se investigar as contribuições das neurociências das emoções sobre a voz do ator, utilizando a música/sonoridade como mediadora e “escudo protetor” para o experimento a ser realizado.

Pretendeu-se expor um grupo de estudantes de teatro a uma escuta analítica e experienciada de canções (músicas cantadas) e utilizar estas canções e seus contextos emocionais, portanto, individualmente, ligados a cada uma das emoções básicas na experiência particular de cada artista: alegria, medo, tristeza, raiva, nojo e surpresa. O experimento pretendeu verificar como o uso de canções pode facilitar, enriquecer e ou potencializar o processo criativo vocal corporal da criação de personagens para o teatro, ou mesmo, ao contrário, dificultar, complexificar demais, ou ainda trazer à tona mais desafios e o tornar mais susceptível à frustração e suas tentativas, o trabalho de treinamento do ator/atriz.

Música e Emoções

Quando se ouve/percebe uma música, sonoridade elaborada, várias regiões do cérebro se ativam, particularmente as áreas relacionadas à processamento emocional. Entre as principais estruturas envolvidas, destacam-se:

- **Amígdala:** (do tamanho de um grão de amendoim, centro do processamento emocional, conecta no cérebro as emoções à outras habilidades cerebrais, memória, aprendizado, sentidos). Esta área está fortemente associada ao processamento de emoções, especialmente emoções intensas como medo, prazer e surpresa. A amígdala também desempenha um papel crucial em como respondemos emocionalmente a diferentes aspectos da música, como o ritmo e a harmonia.
- **Córtex pré-frontal:** Esta região está envolvida na regulação emocional e na tomada de decisões. Durante a escuta musical, o córtex pré-frontal ajuda a controlar e a regular a intensidade emocional gerada pela música, e também, pode estar envolvido em experiências de prazer, como a sensação de “êxtase” ao ouvir uma música favorita.
- **Núcleo *accumbens* (circuito de recompensa):** Este pequeno núcleo, presente nas duas partes cerebrais, é parte do sistema de recompensa do cérebro, está envolvido na liberação de dopamina, um neurotransmissor que é associado ao prazer e à motivação. Está diretamente envolvido no sistema de recompensa: quando ouvimos uma música agradável, um elogio que nos agrada particularmente, ou que nos liga a um momento marcante de nossa experiência. Nos jogos e/ou em experiências artísticas, o cérebro libera dopamina, gerando sentimentos de prazer, alegria e satisfação. Nos ajuda a aprender quais comportamentos nos levam a recompensas e nos incentivam a repetição.
- **Córtex auditivo:** é a região cerebral responsável pelo processamento inicial e consciente do som. A música e o som são processados no córtex auditivo primário, que é responsável pela percepção dos sons. A maneira como o cérebro decodifica as frequências, intensidade, ritmos e timbres musicais pode influenciar nossas respostas emocionais.

A música tem uma capacidade única de gerar emoções complexas e ambigualmente afetivas, como melancolia ou nostalgia, devido à sua capacidade ampliada de manipular aspectos da sonoridade como a dinâmica, o ritmo e as harmonias dissonantes, em forma mais elaborada que a da simples fala. Para tal, temos que fugir do senso comum de que uma música alegre nos faz feliz e uma triste nos melancoliza. Primeiramente, a música não precisa ser necessariamente “feliz” ou “triste” para gerar uma resposta emocional forte; mesmo músicas que são ambíguas, “contraditórias” em termos emocionais podem ativar áreas do cérebro associadas a estados emocionais mais complexos, a depender das experiências particulares do indivíduo.

Tendo em vista estes dados, o experimento conduzido teve por base a experiência racionalizada de música, mais especificamente de canções, em que os estudantes foram conduzidos a uma escuta consciente de canções de seu repertório particular. Ou seja, a partir de escolhas baseadas em gostos individuais, foi feito um trabalho de entendimento e nomeação de estruturas musicais, tais como: como estão organizadas as sessões da canção, quais instrumentos consigo identificar e quando participam, quais relações existem entre voz, vozes e instrumentos, quais recursos sonoros são utilizados (distorções, eco, *scat singing*, surdina, *backing vocal*, entre outros), quais recursos composicionais são utilizados (polifonia, heterofonia, cânone, duetos, melodia acompanhada, entre outros).

O objetivo da escuta atenta foi promover um entendimento mais aprofundado dos sons e uma maior concentração naquilo que se ouve. Isso porque, em cena, é necessário escutar os outros personagens, o que exige da atriz/ator uma consciência de estar em cena, de contracenar. Além disso, o trabalho de dissecção da canção ajuda a torná-la mais compreensível e manipulável, contrabalançando o seu impacto emocional e tornando seu sistema informacional em “contraposição dialética de emoções” (Vigotski, mais detalhes logo abaixo). Um estudo de Aniruddh D. Patel, 2011 (reforçado por outros autores em estudo de 2007), levanta uma forte hipótese sobre a “contaminação”, no cérebro, do processamento musical sobre a fala. Segundo Patel, “o treinamento musical beneficia a codificação neural da fala” (p. 1) e por compartilhar estruturas no cérebro como o processamento dos sons, as habilidades desenvolvidas pela música são facilmente aproveitadas nas atividades envolvidas na fala: “...o treinamento perceptivo auditivo não linguístico se generaliza para tarefas de discriminação linguística que dependem de pistas

acústicas semelhantes às treinadas no contexto não linguístico” (LAKSHIMNARAYANAN e TALLAL, 2007 apud PATEL, 2011, p. 11).

A escolha do gênero canção foi proposital, tendo em vista o objetivo de compor a voz da personagem. Mas, não somente a emissão vocal, mas também a movimentação corporal propiciada pela canção. Portanto, estamos utilizando canções do repertório individual dos alunos, ou seja, que fazem parte da vida deles, das histórias deles, e assim enraizadas nas suas experiências vividas e imaginadas, para construir personagens para a cena teatral. É uma aposta na contaminação das subjetividades, isto é, a subjetividade musical construindo a subjetividade teatral a partir das emoções envolvidas nos dois campos, mas inicialmente experimentadas, vivenciadas na área musical.

Vigotski e Stanislavski

Quando tratamos das relações da arte com as emoções e o sistema cognitivo precisamos ter em mente que elas acontecem de forma complexa e paradoxal. Os importantes trabalhos do bielorrusso Liev Semyonovich Vygotski (1896-1934) precisam ser considerados, tendo em vista a sua importância e clareza sobre esta transdisciplinaridade que só agora se desenvolve com mais vigor. Ele foi um homem de teatro e teve uma próxima relação com artistas de teatro e a vanguarda artística russa, o que evidencia seu trabalho consoante com o entrelaçamento da arte, da psicologia e da emoção humana tendo como centro esta perspectiva. Vigotski teve intensa experiência como artista e crítico de teatro, era presença constante no Teatro de Arte de Moscou sob a direção de Stanislavski, o que possibilitou sua visão plena como artista, sobre questões que irá levantar em praticamente todos os seus escritos de maneira genésica. Ele teria tido uma forte vivência dentro da comunidade judaica a qual pertencia e viria desta experiência o entendimento de que a cultura é um elemento fundamental no desenvolvimento cognitivo humano assim como as emoções. Vigotski afirmaria aos 19 anos, já em seu *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, que “toda obra de arte é simbólica, e é infinita a variedade de interpretações que suscita. Não existe uma ideia única, e é impossível uma fórmula que tudo penetre e unifique” (VIGOTSKI, 1999 apud BARROS, 2015, p. 41). Sua principal contribuição foi o livro *Psicologia da Arte* que acaba de ser lançado em versão direta do russo para o português brasileiro sem cortes, sem censura, na tradução da professora

Priscila Marques (2025). Neste texto, em ampla discussão com as reflexões do formalismo russo e com os pesquisadores de sua época, ele escreve:

Consideramos que a ideia central da psicologia da arte seja o reconhecimento da *superação do material pela forma artística*, ou, o que dá no mesmo, o reconhecimento da arte como *técnica social do sentimento*. Consideramos que o método de investigação desse problema seja o método objetivo-analítico, que parte da análise da arte para chegar à síntese psicológica, isto é, um método de análise dos sistemas artísticos de estímulos. Assim como Hennequin, encaramos a obra de arte como um **“conjunto de signos estéticos direcionados para suscitar nas pessoas emoções”** e tentamos, com base na análise desses signos, reconstruir as emoções que lhes correspondem. (VIGOTSKI, 2025, p. 19, grifo nosso)

A arte/música, assim, tem como objetivo não o esclarecimento de uma ideia, ou de “transmitir” algo, mas o de possibilitar uma experiência sensível verdadeira, mas não o de ser uma repetição de determinada outra experiência ou mesmo de uma forma de imitá-la. Seus elementos isolados, suas partes, ao acaso, jogam um papel em sua forma total, são determinados por ela, mas não falam de si (LANGER, 1980, p. 383). Se a forma expressiva é um meio, para Susanne Langer, a arte é um dado, tem relação de semelhança com a realidade. Se a expressão é meio, *media*, a arte é um fim e um começo.

Para Langer este objeto artístico único é ainda um “símbolo¹³⁶ apresentativo” manifesto do sensível humano, o objeto artístico é um sensível concretizado, sensível elaborado no produto da arte. Mito/objeto que carrega narrativas, sensível objetivado. O produto da arte assim é uma forma de sensível condensado. Neste princípio, a vivência musical nos traz grandes frutos no estabelecimento e na elaboração/vivência do “símbolo” artístico, para quem o produz ou o frui. As obras artísticas não expressam diretamente a experiência emocional do artista, mas uma “ideia” de emoção. A música cria uma aparência de tempo, um “tempo virtual”, na pintura um “espaço virtual” é a primeira ilusão. Poetas criam aparências de acontecimentos, pessoas, reações emocionais, lugares, “semelhanças poéticas”.

Segundo Rubtsova e Daniels (2016), os primeiros escritos de Vigotski como crítico teatral servem de indicativo para a hipótese de que o conceito de *pereživânie* (vivência,

¹³⁶ A palavra símbolo ao longo deste texto refere-se apenas a este sentido de símbolo apresentativo, no qual a arte é um dos componentes, como entendido por Susanne Langer em seus estudos.

experiência) tenha suas origens na teoria teatral. Já Veresov (2016), ao examinar as ocorrências do termo em Vigotski, observa que, em um primeiro momento, *pereživânie* é utilizado para descrever um fenômeno ou processo; somente mais tarde o termo passa a ser elaborado como um conceito voltado ao estudo do desenvolvimento infantil dentro da perspectiva da teoria histórico-cultural.

É sabido que *pereživânie* também ocupa um lugar central no pensamento de Stanislavski, o que tem motivado hipóteses sobre possíveis relações entre sua abordagem e a de Vigotski (CAPUCCI, SILVA, 2017; MOK, 2017). Para Stanislavski, *pereživânie* representa a qualidade emocional que define se uma obra possui, ou não, um caráter verdadeiramente artístico.

Uma obra pode ser reconhecida como arte quando a emoção vivida pelo artista é também experimentada pelo espectador. *Pereživânie*, nesse sentido, é o que torna possível o contágio emocional entre artista e público – no caso do teatro, entre o palco e a plateia.

A obra de Stanislavski permite identificar dois pontos relevantes sobre as semelhanças e diferenças entre o conceito de *pereživânie* em Stanislavski e em Vigotski. O primeiro é a convergência entre ambos quanto ao reconhecimento do caráter essencialmente emocional da *pereživânie*. A principal diferença, por sua vez, reside no fato de que, para Stanislavski, trata-se de uma experiência subjetiva, íntima e vinculada ao contexto do coletivo teatral (incluindo o público), enquanto para Vigotski a *pereživânie* é compreendida como uma experiência situada historicamente e constituída socialmente.

Na obra *Psicologia da Arte* (2025), Vigotski utiliza de maneira intercambiável os termos “vivência estética” (*estetítcheskoe pereživânie*) e “reação estética” (*estetítcheskaia reaktsiia*) para caracterizar a fruição da obra de arte pelo receptor como uma experiência marcadamente emocional. Contudo, embora o termo *pereživânie* apareça com frequência ao longo do texto, Vigotski demonstra preferência por “reação estética” ao definir o objeto de estudo. A distribuição desses termos ao longo do primeiro capítulo da obra é reveladora: “vivência” e suas variações (como “vivenciar” e “vivenciado”) predominam nos dois primeiros terços do capítulo, nos quais o autor discute diferentes abordagens ao problema psicológico da arte. Já no terço final, dedicado à formulação dos princípios metodológicos de sua proposta, utiliza exclusivamente o termo “reação”. Por fim, cabe destacar que a seção do livro dedicada a exemplos analíticos é intitulada “Análise da reação estética” (MARQUES, MOSCHKOVICH, 2023).

A vivência e a emoção estéticas distinguem-se das experiências e emoções do cotidiano por características próprias. Em primeiro lugar, são geradas a partir do contato com a obra de arte e, por isso, se caracterizam pela contraposição dialética de emoções opostas, cuja resolução ocorre no plano da fantasia. A ideia de que a vivência e a emoção estéticas envolvem “a contraposição dialética de emoções opostas” tem a ver com o modo como a arte provoca sentimentos complexos e ambíguos, diferentes das emoções diretas e utilitárias do cotidiano. Na experiência estética, muitas vezes, sentimos emoções contraditórias ao mesmo tempo, por exemplo:

Prazer e dor: ao assistir a uma tragédia, sentimos tristeza pela história, mas, ao mesmo tempo, sentimos prazer estético pela beleza da narrativa ou da atuação.

Tensão e alívio: uma música pode provocar angústia ou suspense, seguida de uma sensação de liberação emocional.

Medo e fascínio: obras que abordam temas sombrios ou violentos muitas vezes nos atraem exatamente por sua intensidade emocional.

Essas emoções são chamadas de “opostas”, porque, no cotidiano, elas tenderiam a se anular ou ser evitadas, mas, na arte, elas convivem e se integram, produzindo uma experiência mais complexa e reflexiva.

Nessa experiência na arte, a expressão externa da emoção é contida, sendo sua elaboração realizada em um nível abstrato – motivo pelo qual “as emoções da arte são emoções inteligentes” (VIGOTSKI, 2025, p. 283). Essa ausência de manifestação motora não significa que a emoção não seja autêntica; ao contrário, trata-se de uma vivência intensa e real. Através da tensão entre emoções contrastantes, a vivência estética promove uma transformação nos sentimentos, o que requer também muita atividade criativa por parte do receptor (MARQUES, MOSCHKOVICH, 2023).

Para Vigotski, contudo, a esfera emocional do ator não é um fim em si mesma, mas se torna um instrumento – uma matéria-prima a ser moldada de acordo com as exigências estéticas e estilísticas da encenação. A vivência do ator, portanto, subordina-se aos objetivos específicos da montagem, o que constitui um elemento central na abordagem vigotskiana para superar a dicotomia entre sentimento autêntico e imitação – núcleo do conhecido paradoxo do ator de Diderot. Vigotski propõe, assim, que os recursos expressivos do ator – como a voz, o tom, os gestos e a ação – sejam utilizados conscientemente como meios para a realização de uma tarefa estilística. O experimento

aqui relatado é uma forma de colocar em prática esta proposta de Vigotski, visto que partimos de uma experiência emocional, pessoal, corporal no contexto da canção e a utilizamos para a criação estética da voz corpo de uma personagem.

Convém aqui esclarecer a diferença entre emoções e sentimentos: as emoções são reações orgânicas intensas e de curta duração, desencadeadas por estímulos externos e diretamente ligadas à interação com o ambiente. Em contraste, os sentimentos constituem um processo mental avaliativo, mais duradouro e menos impulsivo. Enquanto as emoções podem se manifestar visivelmente e ser percebidas por outras pessoas, os sentimentos são experiências subjetivas, acessíveis apenas ao próprio indivíduo. Além disso, ao contrário das emoções, que dependem de estímulos externos para se manifestar, os sentimentos podem manter-se de forma relativamente autônoma em relação ao ambiente.

Segundo Abreu (2013), as emoções podem ser compreendidas como “um fenômeno individual e elementar”, manifestando-se em sensações cotidianas como alegria, tristeza, medo, raiva, repugnância, surpresa, vergonha, culpa, inveja e ciúme. Devido à sua abrangência e presença em diferentes contextos, as emoções são reconhecidas como um sistema de comunicação fundamental em todas as culturas humanas. Essa forma de comunicação se expressa tanto por meio de sinais faciais quanto pela vocalização emocional. Além disso, as emoções podem ser classificadas em básicas ou complexas. As emoções complexas resultam da combinação de emoções básicas – o ciúme, por exemplo, seria constituído por desejo, raiva, repugnância e tristeza.

De acordo com Silva (2017), com base na teoria walloniana, os sentimentos são estados subjetivos mais duradouros que as emoções e podem, ou não, desencadear uma emoção ou sua manifestação. Em outras palavras, distinguem-se das emoções por sua duração, menor intensidade e ausência de instantaneidade. O autor destaca ainda que os sentimentos se aproximam mais da razão do que as emoções, sendo, de certa forma, representações mentais das experiências emocionais e, ao mesmo tempo, influenciados por processos racionais. Enquanto emoções como raiva, ciúmes, medo e surpresa se manifestam de forma imediata, os sentimentos, na perspectiva de Wallon, se expressam em formas mais elaboradas, como o sentimento de autonomia, responsabilidade, amizade, angústia e aflição, entre outros.

Recapitulando, a proposta de vivência estética de Vigotski encontra reverberações no experimento aqui proposto, tendo em vista que partimos das emoções suscitadas e

experienciadas no campo musical, cancional. Estas emoções são transportadas, a partir de mais experimentações com a própria canção no contexto teatral, para a construção de personagens. O trabalho da atriz/ator na perspectiva desta abordagem tende a ser mais orgânico, porque baseado em sua própria história, e ao mesmo tempo mais exploratório porque a partir de sua vivência musical (que é estética), agora mais consciente, pode se abrir para a criação/interpretação teatral (também estética) tendo uma base “concreta”, “real”, emocional e subjetiva, porque usa conscientemente seus recursos expressivos. E a fala da personagem, sua vocalização é um recurso chave para tocar o espectador e levá-lo para um outro plano de “percepção das relações e do comportamento humano” (TONEZZI, 2023, p. 4). Ao se utilizar de músicas que fazem parte de um repertório atualizado e particular de cada ator, as emoções conectadas a estas músicas encontram também sua expressão histórica e social. Estas músicas estão ao mesmo tempo atreladas à vida subjetiva do ator e ao contexto social, histórico e ideológico no qual está inserido (VIGOTSKI, 2025). A transposição destas características de um plano subjetivo musical para o plano interpretativo teatral se dá no âmbito estético e emocional das artes, subjetivamente, e, por isso, apresenta um potencial de complexidade estética desejável e exequível, sem apresentar uma “receita” para o processo criativo, mas um caminho aberto que pode ser trilhado das mais diferentes formas por cada ator/atriz.

Teatro e Neurociência

No início do século XXI, acadêmicos, cientistas e artistas vêm testemunhando e atuando na construção de um espaço de debates e de práticas inter/transdisciplinares comprometidas com a elaboração de um paradigma integral do ser humano. Deste intercâmbio entre as ciências (humanas, exatas e/ou biomédicas) e as diversas modalidades artísticas, como o teatro, vê-se despontar novos e inéditos campos epistemológicos. No que concerne ao teatro, observa-se um crescente interesse, por parte de atores, encenadores e pesquisadores, pelas recentes descobertas das neurociências. Assim, as artes cênicas e as ciências humanas e biológicas transcenderam a literatura para se unirem na prática, criando um inédito campo epistemológico e abrindo caminhos para novas possibilidades estéticas (CALVERT, 2014).

A prática do teatro, pelo fato de ser capaz de mobilizar e integrar todas as faculdades humanas (motricidade, cognição, emoções, percepção sensorial, etc.), já está sendo admitida, pelo menos por uma parcela da comunidade neurocientífica, como uma atividade potencialmente neuroplástica, isto é, estruturalmente transformadora, admitindo-se que tanto os estímulos vindos do meio ambiente como os estímulos mentais são capazes de provocar mudanças estruturais e funcionais das conexões entre os neurônios, ou seja, de promover a neuroplasticidade. Sob o ponto de vista da relação ator-ator e/ou ator-espectador dedicados ao reconhecimento das emoções, como as pesquisas relacionando emoções e neurônios-espelho, faz-nos cogitar que uma parcela significativa da eficácia teatral depende da capacidade do ator de desencadear as reações físico-motoras das emoções primárias (CALVERT, 2014).

Os neurônios-espelho são células nervosas que se ativam não apenas quando se realiza uma ação, mas também quando se observa outra pessoa fazendo a mesma ação. Essa ativação simultânea, tanto ao executar quanto ao observar, é a base para processos como imitação, empatia e aprendizado social. De acordo com Lameira et alli (2006),

Os neurônios espelho, quando ativados pela observação de uma ação, permitem que o seu significado seja compreendido automaticamente (de modo pré-atencional) que pode ou não ser seguida por etapas conscientes que permitem uma compreensão mais abrangente dos eventos através de mecanismos cognitivos mais sofisticados. (LAMEIRA, GAWRYSZEWSKI, PEREIRA JR, 2006, p. 124)

Os neurônios-espelho também estão intimamente relacionados à empatia emocional. Quando vemos alguém expressar uma emoção, como tristeza ou felicidade, nossos neurônios-espelho ativam um padrão semelhante ao que experimentaríamos se estivéssemos sentindo a mesma emoção. Muitos estudiosos acreditam que os neurônios-espelho, ou pelo menos um mecanismo de espelhamento, podem explicar algumas formas básicas de empatia. Os neurônios-espelho da boca e o espelhamento da mímica facial provavelmente estão na base da capacidade de estar emocionalmente sintonizado com outro indivíduo. Embora a corporificação da emoção não possa explicar todos os tipos de experiência empática, ela apresenta uma explicação parcimoniosa de como um compartilhamento básico da experiência emocional com os outros pode ocorrer e como ela pode ter se desenvolvido filogeneticamente. Existe uma interconexão entre ação e emoção

mediada pelos neurônios-espelho. Ao imitarmos ou observamos ações emocionais, podemos não só entender as emoções de outras pessoas, mas também experimentar uma versão dessas emoções. Isso explica por que assistir a uma cena emocional em um filme pode fazer com que sintamos uma reação emocional similar à que o personagem está vivenciando.

Os neurônios-espelho funcionam da seguinte forma:

- Ativação dual: São ativados quando um indivíduo executa uma ação e quando observa outro indivíduo realizando a mesma ação.
- Imitação: Essa ativação dual é fundamental para a capacidade de imitar os comportamentos de outros, aprendendo através da observação.
- Empatia: Os neurônios-espelho também desempenham um papel importante na compreensão dos estados emocionais dos outros, contribuindo para a empatia.
- Aprendizado social: Através da imitação e da compreensão das ações dos outros, aprendemos novas habilidades e comportamentos.
- Neuroanatomia: Os neurônios-espelho estão localizados tanto no lobo frontal (área F5) como na área parietal, ou seja, estão tanto na parte anterior quanto na parte posterior do cérebro (considerando as quatro grandes divisões físicas do cérebro) e, portanto, estabelecem uma ampla rede de comunicação.

A ideia de neurônio-espelho e teatro pode ser fascinante quando pensamos na conexão entre a neurociência e a expressão artística. Vamos dar um panorama de como esses dois conceitos podem se entrelaçar.

Por exemplo, quando um ator interpreta uma cena de dor ou tristeza, o público não só observa, mas sente uma parte daquela emoção, porque seus neurônios-espelho estão “impondo” uma sensação similar. Isso pode explicar por que os espectadores choram durante filmes ou peças, mesmo sabendo que são apenas apresentações. A intersecção entre os neurônios-espelho e o teatro é uma área interessante porque sugere que o teatro tem um efeito profundo no público, não só ao nível intelectual (como entender uma história), mas também ao nível emocional e fisiológico (sentir e até imitar o que é visto).

Quando o ator expressa emoções de forma vivencial, ou seja, ele vive as emoções em cena, o público se conecta emocionalmente com o personagem. O fenômeno dos

neurônios-espelho pode explicar isso, já que os espectadores tendem a “espelhar” as emoções observadas no palco, como se as estivessem vivenciando também. Assim, quando um personagem está em um estado emocional intenso, como desespero ou fúria, o público pode começar a sentir essas emoções de maneira subconsciente.

A resposta emocional do público é muitas vezes instantânea. Tensão, medo, riso, tristeza, tudo isso pode ser transmitido de forma visceral por meio das expressões e ações do ator. E quanto mais vivenciada for a apresentação emocional do personagem, mais forte será a reação emocional do público.

As respostas fisiológicas das emoções são, basicamente, compostas por alterações do sistema nervoso autônomo (o nervo vago tem um papel importante aqui), que é responsável pelas variações por meio da regulação de todas as funções fisiológicas que não estão sob o controle consciente como, por exemplo, os batimentos cardíacos (diretamente relacionados com a frequência respiratória, ação corporal e voz) e as secreções pelas glândulas sudoríparas, além das taxas de descarga hormonal e modificações na produção de neurotransmissores, que são substâncias químicas liberadas pelos neurônios e que agem sobre os receptores situados na membrana celular de outros neurônios.

A dopamina e a endorfina são exemplos de moléculas atuantes na neurobiologia das emoções. Os principais efeitos corporais perceptíveis durante uma resposta emocional são: alterações do ritmo cardíaco, da temperatura corporal, da atividade respiratória e da circulação sanguínea periférica (CALVERT, 2014).

Segundo Damásio (2012), a compreensão emocional e o desenvolvimento da empatia são essenciais para a nossa cognição social, e a interação homem-objeto pode servir como uma extensão dessas capacidades, facilitando a compreensão de emoções complexas que são derivadas de “representações dispositivas”.

Sobre as representações dispositivas, Damásio (2012, p. 109) afirma, “as representações dispositivas constituem o nosso depósito integral de saber e incluem tanto o conhecimento inato como o adquirido por meio da experiência”. Uma representação dispositiva é uma potencialidade de disparo dormente que ganha vida quando os neurônios se acionam com um determinado padrão, a um determinado ritmo, em um determinado intervalo de tempo e em direção a um alvo particular, que é outro conjunto de neurônios (DAMÁSIO, 2012, p. 109; ROSA, SANTOS, 2023). Quando um espectador

assiste a uma cena emocionalmente carregada, como uma personagem em sofrimento, seu cérebro ativa representações dispositivas relacionadas a experiências semelhantes que ele viveu ou aprendeu, como, por exemplo, dor, perda, medo, compaixão. Mesmo que a situação não seja vivida diretamente por ele, essas representações “adormecidas” são despertadas pela cena. É esse disparo que gera a empatia, ou seja, o espectador sente, em algum grau, o que a personagem está sentindo, porque seu cérebro está reativando padrões emocionais relacionados. Dessa forma, a empatia não acontece de forma aleatória, mas sim a partir da ativação de memórias emocionais e padrões neurais previamente formados, que são as representações dispositivas.

As emoções são classificadas como primárias e secundárias. De acordo com Damásio (2012, p. 131), as primárias são inatas, ou seja, não precisam passar pelo processo de aprendizagem, “dependem da rede de circuitos do sistema límbico, sendo a amígdala e o cíngulo as personagens principais”. Enquanto a emoção secundária ou social é aquela aprendida em decorrência das experiências do indivíduo. As emoções secundárias podem ser atribuídas às imagens evocadas, pela atribuição de emoções à imagens, “verifica-se uma mudança corporal definida por várias modificações em diferentes regiões” (DAMÁSIO, 2012, p. 132).

O trabalho corporal desenvolvido por atrizes/atores não se limita ao córtex motor, mas abrange as ações espontâneas desencadeadas pela emoção. A atriz/ator em seu processo criativo precisa cultivar suas ações em um processo complexo que envolve imagens percebidas, imagens evocadas que são associadas às emoções. Por outro lado, Damásio (2012) explica a dificuldade em reproduzir as respostas emocionais: não é fácil imitarmos aquilo que o cíngulo anterior consegue fazer sem qualquer esforço; não possuímos nenhuma via anatômica que exerça facilmente o controle volitivo sobre o cíngulo anterior.

O cíngulo anterior, ou córtex cingulado anterior (CCA), é uma região do cérebro envolvida em diversas funções cognitivas e emocionais importantes. Entre suas principais funções estão: regulação emocional, processamento da dor, tomada de decisões, controle da atenção e empatia e resposta à dor alheia. Ele é ativado quando se sente dor física ou dor social (como exclusão ou rejeição) e quando se observa alguém em sofrimento, sendo, portanto, essencial para a empatia. Ele funciona como um “alarme” emocional, ajudando a

detectar situações emocionalmente relevantes e preparar respostas apropriadas (DECETY, JACKSON, 2004).

Como as informações são processadas

As sinapses são as transmissões de impulsos nervosos entre neurônios, direcionando-os para uma célula receptora, o que gera uma resposta no organismo. Essas sinapses podem ser elétricas ou químicas. Nas sinapses elétricas, ocorrem junções comunicantes que conectam diretamente os citoplasmas de dois neurônios, dispensando a necessidade de neurotransmissores. Já nas sinapses químicas, há a liberação de neurotransmissores na fenda sináptica, um processo conhecido como excitose (MONTEIRO, 2024).

Neurotransmissores são substâncias químicas que transmitem sinais entre as células nervosas (neurônios). Eles desempenham papéis essenciais no funcionamento do cérebro e do sistema nervoso. Alguns dos principais neurotransmissores incluem:

- Dopamina: Associada ao prazer, recompensa e motivação.
- Serotonina: Relacionada ao humor, bem-estar e regulação emocional.
- Oxitocina: Conhecida como “hormônio do amor”, está envolvida na formação de laços sociais e emoções de confiança.
- Adrenalina: Relacionada à resposta de “luta ou fuga”, está associada ao aumento da energia e foco.
- Endorfinas: São os “analgésicos naturais” do corpo, relacionadas ao prazer e à sensação de bem-estar.

Para o público, o teatro pode ser uma experiência profundamente emocional e neuroquímica. A maneira como o cérebro responde a uma performance pode ser muito similar à quando estamos vivendo uma experiência real. Quando o público se conecta com o que está sendo apresentado, seu cérebro libera neurotransmissores, como a dopamina, para recompensá-lo pela experiência agradável, ou a adrenalina para aumentar a excitação. Isso cria uma experiência emocionalmente rica e complexa.

Para os atores, a interação com o público e com os outros membros do elenco também pode ser neuroquimicamente estimulante. O ato de criar uma performance intensa pode liberar neurotransmissores relacionados ao prazer e à motivação, como dopamina e endorfinas. Além disso, os ensaios e as interações com o elenco podem melhorar a confiança e a cooperação, aumentando os níveis de serotonina e oxitocina.

A neurociência por trás do teatro não é apenas sobre o que acontece no cérebro durante a observação de uma peça, mas também como a performance dos atores ativa uma série de respostas químicas que influenciam a experiência emocional do público. Essa conexão entre neurotransmissores e expressão artística ajuda a explicar por que o teatro pode ter um impacto tão profundo e transformador, seja para quem assiste ou para quem está no palco.

Existem poucos estudos correlacionando as neurociências, englobando as emoções, e a expressão da voz em atores/atrizes. Há a busca em explorar conceitos neurocientíficos que estão sendo aplicados em pesquisas experimentais sobre emoções humanas e refletir sobre as possíveis articulações entre a neurociência das emoções e o trabalho do ator. Portanto, esse estudo também tem a finalidade de explorar essa área e contribuir com os estudos em desenvolvimento.

O experimento

Foi solicitada a elaboração de uma lista pessoal, na qual se fez uma conexão entre cada uma das seis emoções primárias (medo, nojo, raiva, surpresa, alegria e tristeza) e uma canção da biblioteca musical pessoal de cada ator/atriz em formação. Ou seja, os estudantes deveriam refletir e elencar uma canção (era importante que fosse cantada) do conhecimento de cada um deles para cada uma das emoções. Enquanto os alunos elaboravam esta lista, a partir de suas vivências e associações com determinadas canções, em sala de aula, a professora foi desenvolvendo atividades que aprofundavam a escuta musical com perguntas como: quais instrumentos? Quantas seções? Qual a ordem das seções? Assim como também foram disponibilizadas “análises” aurais de canções amplamente conhecidas deles e foram pedidas que fossem feitas por eles “análises” das músicas escolhidas.

A turma de vinte e cinco alunos escolheu aproximadamente cento e cinquenta canções (seis cada). Quarenta por cento delas em língua estrangeira (normalmente em inglês) e o restante canções brasileiras. Podemos generalizar que o repertório escolhido é do gênero popular e ou do que se convencionou chamar música pop. No entanto, existem algumas singularidades que merecem destaque, dentre elas: foi mencionado “o hino da Alemanha nazista” (<https://www.youtube.com/watch?v=u7a92o1eeHc>) relacionado à emoção nojo, e houve uma única canção mencionada por três alunos diferentes relacionando-a a nojo e raiva: “Descer pra BC”, interpretada por Brenno & Matheus e DJ Ari SL (https://www.youtube.com/watch?v=U6reD8UVa0E&list=RDU6reD8UVa0E&start_radio=1).

No caso do hino a Alemanha nazista, cantado em coro e em alemão, uma língua distante do nosso idioma, a percussividade da língua chama a atenção e a previsibilidade rítmica da marcha, pois se trata de uma marcha, trazem muita repetição sonora. E, repetição sonora também é um elemento marcante da canção Descer pra BC, que quase é falada, com muita repetição de versos e ou de mesma entoação melódica.

De maneira geral, há uma grande variedade de canções e intérpretes. Mas alguns se repetem com mais frequência: Urias, Tim Maia, Marisa Monte e Djavan, são citados três vezes cada, sendo que a canção “Diaba”, de Urias, é relacionada com nojo e medo, e “Depois”, de Marisa Monte, é relacionada com medo e raiva. Chico Buarque é mencionado quatro vezes, e a canção “Construção” é relacionada com as emoções de medo e nojo. São mencionadas “Baby Shark”, do conjunto Pinkfong, e “Enquanto seu lobo não vem”, de Xuxa só para Baixinhos, ambas consideradas canções infantis, sendo que a primeira foi relacionada com raiva e a segunda com medo. A canção de ninar da “hypno” também foi mencionada e relacionada com a emoção medo, que supostamente era a intenção da canção no público infantil e adolescente, não no público adulto.

O que podemos depreender destas observações é que as relações emocionais estabelecidas com as canções selecionadas realmente dependem muito das experiências de vida de cada um dos alunos da turma, suas vivências culturais, históricas e sociais. Isso só vem reforçar a polissemia da arte, da música, no caso. As formas de interpretação dos fenômenos artísticos são tão numerosas quanto o número de pessoas que fruem destas manifestações. Além disso, como já alertava Vigotski, a psicologia do ator está embebida em questões históricas e sociais, assim como a recepção do seu trabalho pelos espectadores.

Para o nosso experimento em foco, interessava esta diversidade de canções relacionadas às diferentes emoções, pois se pretendia que os alunos fossem “contaminados” pelo fluxo musical e que este fluxo os auxiliasse nas suas criações voco-corporais. E ainda, vale ressaltar que toda esta elaboração era uma tentativa de não “psicologizar” demais o personagem e de abordar a criação sob um ponto de vista mais controlado e controlável, mais distanciado, garantindo a saúde física e emocional dos atores.

Escolhidas as músicas, foi necessário escolher um trecho de texto dramático curto, entre 30 e 35 palavras para ser realizado no experimento com as emoções. O texto deveria ser neutro, no sentido de não deixar explícito sentimentos, emoções contendo palavras como amor, alegria, ódio, entre outras. Foram escolhidos trechos de Ibsen, Brecht, Shakespeare, Ionesco, Brecht, Büchner.

A partir da escolha dos trechos dos textos, procedeu-se a parte experimental propriamente dita. Cada aluno deveria escolher as duas emoções que considerasse mais difíceis para ele e começar a trabalhar o corpo, inicialmente. Através da música escolhida, correspondente a uma dada emoção, ele deveria experimentar movimentos corporais vários, na expectativa de encontrar uma sequência de movimentos que seriam a base para a vocalização do texto. Esta sequência de movimentos deveria basear-se na escuta do acompanhamento musical da canção escolhida. O aluno poderia experimentar “dançar” a música, seguindo um ou mais instrumentos, ou criar movimentos corporais inspirados nos movimentos sonoros percebidos na canção. Assim que esta sequência de movimentos corporais estivesse estabelecida, teria início a vocalização do texto (no sentido zumthoriano de vocalização). Inicialmente, foi aconselhado cantar a melodia da canção substituindo a letra original pelo texto dramático, observando as nuances de frequência, velocidade e ritmo, intensidade, timbre. Depois deveria se eliminar o canto e vocalizar o texto agora “contaminado” pelos elementos do canto. E por fim, deveria ser estabelecida uma composição desta vocalização com a sequência de movimentos corporais criada, buscando um aprimoramento estético das duas vias expressivas: corpo e voz. Este aprimoramento deveria ser auxiliado por um colega, que estaria “assistindo” à criação. Finalmente, o processo deveria ser apresentado para a professora e para os outros colegas, a fim de aperfeiçoar a expressão e os movimentos.

Esta sequência de criação deveria ser repetida com todas as outras cinco emoções e suas respectivas músicas. Pretendeu-se, portanto, fazer associações entre emoções e músicas do repertório do estudante-ator, na expectativa de aproximar a sonoridade musical para a interpretação do texto, que deve ser falado e ao mesmo tempo, pensando na música vinculada a uma emoção sentida.

Houve algumas restrições em relação ao produto final: a performance do texto escolhido não poderia conter estereótipos; o movimento corporal deveria ser mais contido que a atividade vocal, mas em composição mútua; as interpretações, sob influência de diferentes músicas e emoções, deveriam ser explicitamente distintas; e a emissão vocal deveria ser fluente, potente e articulada. Estes quesitos foram sendo elaborados a partir de dados encontrados no processo (dificuldades e resultados), e os “desvios” que foram aparecendo: por exemplo, o excesso de movimentação corporal prejudicando o entendimento do texto; ou a interpretação carregada de estereótipos; cacofonia de informações. Durante o processo, para esclarecer a atividade proposta e as dúvidas que foram surgindo, foi incentivada a ajuda de imagens relacionadas a escolha de uma determinada música para uma determinada emoção. De acordo com vários autores (Linklater, Stanislavski, entre outros), o uso da imaginação é de suma importância para a presença cênica, e, foi aconselhado que, no momento da performance, as imagens ou os fatos e eventos que os fizeram relacionar uma dada música com uma certa emoção fossem lembrados, para que a emoção aparecesse através do corpo e da voz. Este efeito é detalhado no trabalho de Adailson dos Santos (2016) e faz uma relação com o “se mágico” de Stanislavski e a neurociência das emoções.

Considerações finais

Os relatos dos estudantes sobre o experimento foram animadores. Embora a pesquisa tenha oferecido algumas dificuldades em relação ao tempo necessário para as explorações, a dificuldade no entendimento e exploração da “transposição” música e emoção – corpo – voz, os estudantes relataram que o trabalho foi proveitoso e produtivo. Eles perceberam o potencial do processo para ampliar as possibilidades de interpretação de um mesmo texto, alargando os mecanismos de criação e de compreensão dos textos e das personagens. Enquanto observadores, pudemos perceber um salto de qualidade nas

composições-criações. As cenas mínimas criadas foram potencialmente fortes, ricas, expressivas, rumo a uma arte com potencial estético e efetivamente afetiva. O fato de experimentarem o mesmo texto teatral sob a perspectiva de diferentes interpretações, contaminadas por diferentes emoções, foi revelador para o processo criativo, para o entendimento do texto, para uma ampliação da interpretação, e para a criação estética, pois exigiu abertura, flexibilidade, invenção. Acreditamos que a continuidade deste tipo de trabalho deve trazer resultados inovadores e surpreendentes para a cena teatral. Observamos que do ponto de vista de formação do ator/atriz, de aprimoramento, conhecimento, vivência, consciência vocal e corporal, o experimento foi impactante e ao mesmo tempo suave, porque, acreditamos que o uso da canção ajudou na proteção de dados mais “sensíveis”. Não tivemos relatos de crises emocionais, houve desistências sim, mas não exposições radicais e perturbadoras de conflitos psicológicos.

A interseção entre teatro e neurociência abre portas para uma compreensão mais rica da experiência humana, não apenas nas artes, mas também nos processos cognitivos e emocionais que moldam nossa vida cotidiana. Enquanto o teatro oferece uma lente criativa para explorar as complexidades da mente humana, a neurociência fornece uma base científica para entender como essas experiências se manifestam no cérebro. Ambas as áreas se complementam e se enriquecem mutuamente, ampliando o conhecimento sobre como nos conectamos uns com os outros e como o cérebro reage a esses processos.

A neurociência das emoções ao ouvir música revela que a música tem o poder de evocar emoções intensas ao ativar uma série de regiões cerebrais interligadas, incluindo aquelas envolvidas em processos emocionais, de recompensa, de memória e de percepção sensorial. A interação entre expectativa, prazer e memória emocional ajuda a explicar por que a música tem uma influência tão profunda em nosso estado emocional. Além disso, a música oferece um modo único de explorar como o cérebro processa e responde às emoções.

O teatro ativa várias redes cerebrais interconectadas, de forma semelhante à música, mas com ênfase particular em regiões ligadas à empatia, à teoria da mente e à cognição social. Assim como a música, o teatro também tem a capacidade de modular o humor, aliviar tensões, estimular memórias e promover autoconhecimento. A voz da atriz/ator, através dos neurônios-espelho, da respiração e do nervo vago, da ordenação

sonora das palavras, ativa as emoções, as memórias e o circuito de recompensas no cérebro dos atores e dos espectadores. Ou seja, é uma ferramenta plena de potência expressiva e estética. Além disso, a voz pode e deve se servir da música para seu desenvolvimento expressivo de acordo com Aniruddh Patel (visto acima), pois, as habilidades musicais são facilmente aproveitadas na fala, porque música e fala compartilham estruturas no cérebro relativas ao processamento sonoro.

Portanto, tanto a música quanto o teatro, ao ativarem sistemas cerebrais relacionados à emoção, à memória e à empatia, oferecem janelas poderosas para a compreensão de como o cérebro sente, interpreta e se transforma diante de experiências “simbólicas”. Acreditamos que, com este tipo de experimento, desmistifica-se um pouco o processo de criação artística, ao mesmo tempo que se estabelece um ambiente rico e seguro para a expressão artística, para a vivência estética. Acreditamos também que os estudos de interpretação para o teatro e principalmente o entendimento da voz, dos sons no teatro sejam tratados com maior acuidade tendo em vista a potência destas atividades. O teatro, com sua materialidade humana e presença viva, recria a complexidade das relações sociais, tornando-se uma forma privilegiada de estudar e vivenciar a neurociência das emoções.

REFERÊNCIAS

- ABREU, J. Afectos, emoções e conceitos aparentados. **Psilogos**: Revista do Serviço de Psiquiatria do Hospital Fernando Fonseca, v. 11, p. 46-51, 2013.
- BARLOW, D. H. **Psicopatologia**: uma abordagem integrada; tradução Noveritis do Brasil, revisão técnica Thais Cristina Marques dos Reis, (2a ed.), Cengage Learning, 2015.
- BARROS, E. R. O. **Performances em Hamlet: Textualidades, Teatralidades e Liminaridades**, Universidade Federal de Goiás, Dissertação de Mestrado, Programa Transdisciplinar em Performances Culturais, 2015.
- BERLUCCHI, G., BUCHTEL, H. A. Neuronal plasticity: historical roots and evolution of meaning. **Exp Brain Research** v. 192, p. 307-319, 2009. DOI 10.1007/s00221-008-1611-6.
- BOZARTH, M. A. **Pleasure systems in the brain**. In: The Neurobiology of Drug Addiction and Substance Abuse, 1994.
- BRENO & MATHEUS, DJ ARI SL. **Descer pra BC**. https://www.youtube.com/watch?v=U6reD8UVa0E&list=RDU6reD8UVa0E&start_radio=1.
- CALVERT, D. F. Teatro e Neurociência: o despertar de um novo diálogo entre arte e ciência. **Rev. Bras. Est. Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 223-248, maio/ago, 2014.

CARTER, C. S. Neuroendocrine perspectives on social attachment and love. **Psychoneuroendocrinology**, v. 23, n. 8, p. 779-818, 1998.

CAPUCCI, R. R.; SILVA, D. N. H. Quando vida e arte se encontram: um diálogo entre Vigotski e Stanislavski. **Psicologia em Estudo**, v. 22, n. 3, p. 409-420, 2017.

DAMÁSIO, A. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. Tradução de Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DECETY, J.; JACKSON, P. L. The functional architecture of human empathy. **Behavioral and Cognitive Neuroscience Reviews**, v. 3, n. 2, p. 71-100, 2004.

DU CANGE, C. et al. **Glossarium mediae et infimae latinitatis**. éd. augm. Niort: L. Favre, 1883-1887, t. 6, col. 468a.<<http://ducange.enc.sorbonne.fr/PRAESENTARE2>>. Acesso em 07/ fev./2026.

HINO à Alemanha Nazista < <https://www.youtube.com/watch?v=u7a92o1eeHc>.>

IMMORDINO-YANG, M. H., & DAMASIO, A. We feel, therefore we learn: The relevance of affective and social neuroscience to education. **Mind, Brain, and Education**, v. 1, n. 1, p. 3-10, 2007. <<https://doi.org/10.1111/j.1751-228X.2007.00004.x>>.

JAMES, W. What is an Emotion? **Mind**, v. 9, n. 34, p. 188-205, apr.1884. <<https://www.jstor.org/stable/2246769>>.

KOELSCH, S. **Brain and Music: A Psychological Perspective**. Grã-Bretanha: Wiley-Blackwell, 2012.

KOELSCH, S. Brain Correlates of Music-Evoked Emotions. **Nature Reviews/Neuroscience**, v. 15, p. 170-180, 2014.

LAMEIRA, A. P., GAWRYSZEWSKI, L. G., PEREIRA JR, A. Neurônios Espelho, **Psicologia USP**, v. 17, n. 4, p. 123-133, 2006.

LANGER, S. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LINDQUIST, K. A; BARRET, L. F. Constructing emotion: the experience of fear as a conceptual act. **Psychol Sci.**, v. 19, n. 9, p. 898-903, 2008. Doi: 10.1111/j.1467-9280.2008.02174.x. PMID: 18947355; PMCID: PMC2758776.

LINKLATER, K. **Freeing the Natural Voice: Imagery and Art in the Practice of Voice and Language**. Hollywood: Drama Publishers, 2006.

MARQUES, P. N.; MOSCHKOVICH, D. A questão das emoções e da vivência estética: o diálogo entre Vigotski e Stanislávski em torno da psicologia do ator. **Pro-Posições**. V. 34, 2023.

MOK, N. **On the concept of Perekhivanie: A quest for a critical review**. In FLEER, M., GONZÁLEZ REY, F., VERESOV, N. (eds.), **Perekhivanie, emotions, and subjectivity: Advancing Vygotsky's Legacy**. Springer Science + Business Media, p. 19-45, 2017. <https://doi.org/10.1007/978-981-10-4534-9_2>.

MONTEIRO, C. S. Sistema nervoso central, neurotransmissores e a psicopatologia: Um recorte. **Research, Society and Development**, v. 13, n. 9, e4813946814, 2024.

MORAIS, E. A. Neurociência das Emoções. 1. ed. [S. l.]: **Intersaberes**, 2020.

NEUROANATOMY, Cranial Nerve 10 (Vagus Nerve). In: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK537171>>. Acesso em 31/jan./2026.

PATEL, A. D. Why would musical training benefit the neural encoding of speech? The OPERA hypothesis. **Frontiers in Psychology**, v. 2, article 142, 2011. Doi: 10.3389/fpsyg.2011.00142.

PATEL, S.; SCHERER, K. R.; BJORKNER, E.; SUNDBERG, J. **Mapping emotions into acoustic space**: The role production. 2011. Doi:10.1016/j.biopsycho.2011.02.010.

ROSA, Ronald; SANTOS, Bárbara Tavares dos. O trabalho do ator e emoções: um diálogo entre neurociência das emoções e memória das emoções de Stanislavski. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 28, n. 1, p. 181-208, 2023.

RUBTSOVA, O.; DANIELS, H. The concept of drama in Vygotsky's theory: Application in research. **Cultural-Historical Psychology**, v. 12, n. 3, 2016.

SALIMPOOR, V. N., et al. "Anatomically distinct dopamine release during anticipation and experience of peak emotion to music". **Nature Neuroscience**, v. 14, n. 2, p. 257-262, 2011.

SANTOS, A. C. **Teatro das Emoções e Emoções no Teatro**: Diálogos entre Neurociências e Stanislavski. Dissertação de Mestrado em Performances Culturais. Goiânia, 2016.

SILVA, R. F. **As emoções e sentimentos na relação professor-aluno e sua importância para o processo de ensino e aprendizagem**: contribuições da teoria de Henri Wallon. Dissertação em Psicologia. Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Assis, 2017.

SILVA JR., E. A. **Relações entre a Neurociência das Emoções e as Vozes do Ator/Atriz**: Um Relato de Experiência. Trabalho de Conclusão de Curso, UFPB, 2025.

SQUIRE, L. R.; KANDEL, E. R. Memory and the hippocampus: A synthesis from findings with rats, monkeys, and humans. **Psychological Review**, v. 106, n. 2, p. 299-325, 2009.

STANISLAVSKI, C. **A Construção da Personagem**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1993.

TONEZZI, J. Vigotski e a arte do ator: por uma psicologia do Ator-Performer. **Pro-Posições**, v. 34, p. 1-17, 2023. <http://dx.doi.org/10.1590/1980-6248-2021-0083>.

TRAJANO, A. F. **Música e Ação Vocal**: Reflexões sobre o uso do canto popular brasileiro no trabalho vocal de atores de Teatro. Trabalho de Conclusão de Curso, UFPB, 2017.

VERESOV, N. Perezhivanie as a phenomenon and a concept: questions on clarification and methodological meditations. **Cultural-Historical Psychology**, v. 2, n. 3, p. 129-148, 2016.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia da Arte**. Trad. Priscila Marques. Bauru, SP: Mireveja, 2025.