



Universidade Eduardo Mondlane
Escola de comunicação e Artes
Curso de licenciatura em teatro

Relatório do Trabalho de fim Curso

Ramo da Representação

Tema: O tempo – Ritmo na voz e na linguagem do Actor

Teresa Jacinto Tembe

Supervisora: Lucrecia Noronha

Maputo, Dezembro de 2023

Teresa Tembe

Relatório do Trabalho de fim Curso

Relatório do projecto apresentado Ao curso de Licenciatura em Teatro na Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, Ramos da Representação.

Membros do júri

Horácio Guiamba:	Presidente
Dadivo José:	Oponente
Lucrécia Noronha:	Supervisora

Maputo, Dezembro de 2023

Índice

I.	Declaração de oralidade.....	i
II.	Agradecimentos	ii
III.	Dedicatória	iii
	Capítulo I	1
1.	Introdução.....	1
2.	Contextualização.....	3
3.	Tema.....	5
4.	Objectivos	5
4.1	Objectivos Gerais	5
4.2	Objectivos Específicos	6
5.	Hipóteses.....	6
	A linguagem do actor pode ou não discutir o tempo e o ritmo na construção da personagem no desenvolvimento vocal.....	6
6.	Justificativa	6
7.	Metodologia	7
8.	Problema	8
	Capítulo II	9
9.	Revisão da Literatura	9
9.2.	Voz.....	12
	Capítulo III.....	12
11.	Processo criativo	12
12.	Etapa: escolha do texto e criação do elenco	13
13.	Direcção e ensaios.....	14
14.	Processo de criação e interpretação.....	15
15.	Concepção textual.....	16
15.1.	Sinopse... ..	17
15.2.	Enredo	17
15.3.	Diálogos da peça	17
16.	Resultados	18
17.	Conclusão.....	19
	Referências bibliográficas	20
	Anexos.....	iv
	AnexoI (Exercícios que pratiquei para trabalhar o tempo - ritmo na voz).....	v
	AnexoII (Fotografias).....	vi
	AnexoIII (Cartaz).....	vii

I. Declaração de oralidade

Eu, Teresa Tembe, declaro que esta pesquisa nunca foi apresentada para a obtenção de qualquer grau e constitui o resultado da minha investigação pessoal.

Maputo, _____ de 2023

Teresa Tembe

II. Agradecimentos

Este trabalho contou com a colaboração de diversas entidades e pessoas.

Agradeço primeiramente a Deus por me guiar e me acompanhar em todas as circunstâncias.

Ao Centro Cultural da Universidade Eduardo Mondlane pela disponibilização do espaço.

Desejo agradecer a minha família pelo apoio e pelo incentivo ao longo do meu percurso académico, em especial a minha mãe por me educar e incentivar a nunca desistir de estudar. Ao meu irmão Pedro Tembe e ao Feniassa Mucabele que ajudaram-me a financiar os meus estudos, e pelo apoio .

Ao David Almeida pelo convite, confiança e experiências partilhadas.

A minha supervisora Professora Lucrecia Noronha, pela disponibilidade, orientação, experiências e conhecimentos partilhados, auxílio, paciência, atenção e acima de tudo generosidade.

Ao professor Dadivo José por todo conhecimento partilhado, pelas oportunidades de trabalhos comunitários, que de certa forma deram-me forças de seguir em frente e a não desistir. Serei eternamente grata pela generosidade e confiança.

Á todos os professores pelos ensinamentos, conhecimentos partilhados, experiência e sugestões,

As companheiras Joana Tsope e Ilda Armindo pelo apoio, experiências partilhadas, pela parceria, pelas dicas e sugestões.

Á Perícia Anuário e a Shercia Madlaze pela participação na peça.

Aos músicos Moisés Matusse e Maraike pela dedicação, paciência e suporte.

Ao Francisco Baloi, técnico da luz pela paciência.

Á todos os meus colegas do curso, pelos aprendizados partilhado, pelas sugestões, pelas conversas, por me proporcionar discussões sobre diferentes autores. O meu muito obrigado a cada um pelo apoio, experiências, ensinamentos, incentivo, durante essa jornada.

.

III. Dedicatória

Dedico a minha formação e a este trabalho a minha mãe Celina Ernesto Magaia, por ter insistido quanto eu estava na África do sul, a voltar para Moçambique e dar continuidade com os meus estudos, independentemente das dificuldades. Agradeço imensamente e do fundo do meu coração mãe, pois, se não fosse pelo seu amor, incentivo e apoio, não teria chegado até aqui.

Capítulo I

1. Introdução

Tive o contacto com o teatro pela primeira vez em 2017, quando ingressei no curso. Durante o meu percurso como estudante enfrentei muitas dificuldades em usar a minha voz em cena, usava a voz de uma forma mecânica, quando davam-me um texto nas aulas de voz ou nas aulas de representação para dizer, falava de uma forma mecânica, não falava com naturalidade como falo no meu quotidiano. Não dizia devidamente o texto, não pronunciava bem as palavras, não projetava da forma correta a voz, não articulava as palavras, dizia o texto sem nenhuma intenção, sem nenhum ritmo, sem dar tempo a fala, sem nenhuma emoção e isso incomodava-me. Segundo Stanislavski, “Não estar de bem com a voz, que tortura para um cantor e também para um actor! Sentir que não controlamos os nossos sons, que eles não alcançaram a sala repleta de ouvintes! Não ser capaz de exprimir o que o nosso ente criador interno está nos ditando tão vívida e profundamente! Só o próprio artista conhece tais torturas.”

A presente pesquisa é o resultado do estudo feito a partir do tema “*O Tempo – Ritmo na Voz e Linguagem do Actor*”. O percurso como estudante foi preenchido de muitas dificuldades que marcaram desafios na busca e compreensão de técnicas para o uso da voz em cena e seu ritmo. Sem a perfeita compreensão, isso confundia-me na busca de uma caracterização certa de personagens e muitas vezes mecanizava as acções o que tornava difícil a colocação certas das minhas interpretações. Para o uso da voz nos processos da construção de personagens, é necessários que ela se enquadre nos parâmetros da representação natural e não mecânica, e acima de tudo mais interiorizada, mostrando uma identidade de sentimentos expressos na articulação do discurso. Neste trabalho será possível observar o cruzamento de literaturas que possam permitir a compreensão do uso da voz no meio do tempo e ritmo na voz e na linguagem do actor. Neste sentido podemos acrescentar que para Patrice Pavis a voz do actor é a ultima etapa antes da recepção do texto e da cena no espectador, isto diz a sua importância na formação do sentido e do afecto.

Para o efeito, basei-me para esta pesquisa o método de consulta bibliográficas que abrangeu a leituras e análises de livros e artigos científicos publicados sobre o tempo,

ritmo na voz do Actor. O trabalho compreende a seguinte estrutura: **Capítulo I** – Introdução, Tema, Objectivos, Hipóteses, Justificativa, Metodologia, Problema, **Capítulo II** – Revisão da Literatura, **Capítulo III** – Processo Criativo, Resultados, Conclusão, Referências bibliográficas e Anexos. Há

2. Contextualização

Etimologicamente a palavra "voz" tem sua origem no latim "vox, vocis", com o sentido de som da voz ou a própria voz. Ela está relacionada ao verbo latino "vocare", que significa "chamar". A voz é a produção de sons humanos emitidos pela laringe com o ar que sai dos pulmões, além de ser a faculdade de falar e se manifestar verbalmente.

A palavra "linguagem" tem origem no latim "língua", que significa "língua" ou "idioma". Ela também está relacionada à capacidade de expressão e comunicação através de símbolos, sons, gestos ou escrita. Tempo ritmo no teatro refere-se à organização temporal e rítmica das acções e diálogos durante uma performance teatral. Essa organização pode influenciar o fluxo narrativo, a intensidade emocional e a dinâmica da encenação.

O tempo-ritmo na voz e na linguagem do actor refere-se à maneira como o actor utiliza o ritmo e a cadência em sua fala e expressão vocal para transmitir emoções, nuances e intenções do personagem. O uso consciente do tempo-ritmo pode impactar a interpretação e a comunicação eficaz no palco, tornando a performance mais envolvente e cativante para o público. É um elemento fundamental na construção da expressividade do actor.

O tempo-ritmo na voz e na linguagem do actor é um aspecto crucial da expressão teatral, pois influencia directamente a forma como a personagem é percebido pelo público. O ritmo e a cadência da fala do actor podem transmitir emoções, intenções e nuances que enriquecem a interpretação. Ao utilizar o tempo-ritmo de forma consciente, o actor pode criar uma atmosfera emocional, estabelecer tensão dramática e dar vida à narrativa.

Na prática teatral, o tempo-ritmo na voz do actor envolve a variação do ritmo, da velocidade, das pausas e das ênfases durante a fala. Essa variação permite ao actor criar momentos de suspense, tensão, humor, melancolia ou qualquer outra emoção desejada para a cena. Além disso, o ritmo da fala também contribui para a construção da identidade da personagem, revelando sua personalidade, estado emocional e motivações.

Quanto à linguagem corporal do actor, o tempo-ritmo está presente na articulação dos movimentos, gestos e expressões faciais. A sincronia entre a fala e os gestos é fundamental para transmitir uma mensagem coerente e impactante. O uso consciente do

tempo-ritmo na expressão vocal e corporal permite ao actor criar uma performance dinâmica e autêntica.

Em resumo, o tempo-ritmo na voz e na linguagem do actor é um elemento essencial na construção da expressividade teatral. Sua utilização eficaz contribui significativamente para a qualidade da performance e para a conexão emocional com o público.

De acordo com Stanislavski, o tempo-ritmo na linguagem teatral é um dos elementos fundamentais para a expressão autêntica do personagem. Stanislavski enfatizava a importância de uma fala natural e orgânica, que refletisse as emoções e pensamentos do personagem de forma genuína. Ele acreditava que o tempo-ritmo na linguagem deveria ser moldado pela verdade interior do personagem, em vez de seguir padrões artificiais ou estereotipados.

Para Stanislavski, o tempo-ritmo na fala do actor deveria ser influenciado pela emoção e pelo significado das palavras, em vez de seguir um ritmo predefinido. Ele encorajava os atores a explorar a cadência e o ritmo da fala de acordo com a intensidade emocional do momento, permitindo assim uma expressão mais autêntica e convincente.

Além disso, Stanislavski também valorizava a variação natural do ritmo da fala, enfatizando que a linguagem teatral deveria reflectir a vida real, com todas as suas nuances e complexidades. Ele buscava uma linguagem que fosse fluida, dinâmica e capaz de transmitir as emoções mais profundas do personagem ao público.

Em resumo, para Stanislavski, o tempo-ritmo na linguagem teatral era um reflexo da verdade interior do personagem e uma ferramenta poderosa para a expressão emocional autêntica no palco. Ele incentivava os atores a explorar e compreender a relação entre o ritmo da fala e as emoções do personagem, visando criar performances profundas e impactantes.

Jerzy Grotowski, assim como Stanislavski, também tinha uma abordagem particular em relação à voz e à linguagem do actor. Grotowski acreditava que a voz do actor era um instrumento poderoso para a expressão emocional e espiritual, e buscava desenvolver uma voz autêntica e visceral em seus atores.

Para Grotowski, a voz do actor não se limitava apenas à fala, mas também incluía os sons e vocalizações que expressavam as emoções mais profundas do personagem. Ele encorajava os atores a explorar a capacidade da voz de transmitir as emoções de forma

pura e directa, muitas vezes utilizando técnicas de vocalização não convencionais para alcançar esse objectivo. Além disso, Grotowski valorizava a conexão entre a voz e o corpo do actor, buscando uma integração completa entre a expressão vocal e a linguagem corporal. Ele desenvolveu exercícios e práticas que visavam liberar a voz do ator de tensões físicas e mentais, permitindo que ela se manifestasse de forma mais autêntica e poderosa.

Em resumo, para Grotowski, a voz do actor era um instrumento de expressão profunda que podia transcender as palavras e alcançar o âmago das emoções humanas. Sua abordagem enfatizava a liberação da voz e sua conexão com o corpo e as emoções do actor, visando criar performances que fossem verdadeiramente impactantes e transformadoras para o público.

Segundo Roy Hart (1926-1975) encara a voz como o músculo da alma, defendendo uma relação indissociável entre voz e emoção, pelo que através da exploração vocal o indivíduo pode desenvolver-se emocionalmente, intelectualmente e artisticamente. Neste sentido, explorar os extremos vocais não é apenas observar o tom vocal, mas a sua intensidade, ritmo, dinâmica e suas nuances, dentro de uma linguagem ou parâmetro vocal.

Para Stanislavski este método conduz ao actor actuar dentro de um parâmetro vocal sem clichés, tornando uma lógica coerente no discurso. A linguagem vocal permite ao actor construir sistemas que se baseiam num tempo e ritmo da linguagem vocal, sendo que provoca ou cria sensações que estimulam certas acções para o bom uso da voz em cena. De modo geral, afirmamos que trabalhar o tempo – ritmo na linguagem vocal do actor, permite fluir em uma dinâmica vocal capaz de perceber as sensações ou sentimentos a serem transmitidos pelo actor em cena.

3. Tema

O Tempo – Ritmo na Voz e Linguagem do Actor

4. Objectivos

4.1 Objectivos Gerais

- Compreender o tempo, ritmo na construção de uma linguagem no actor.

4.2 Objectivos Específicos

- Identificar o tempo e o ritmo certo de uma linguagem do actor em cena;
- Usar a linguagem do actor na construção do tempo e ritmo da voz;
- Descrever métodos de preparação do uso da voz para chegar a um tempo e ritmo certa na performance;

5. Hipóteses

A linguagem do actor pode ou não discutir o tempo e o ritmo na construção da personagem no desenvolvimento vocal.

6. Justificativa

Para o actor a formação corpo - voz, engloba conhecimentos fisiológicos, dinâmicos, rítmicos e sentimentais para uma compreensão sonora. Neste sentido, a voz precisa de ser usada de tal modo que vitalize a interdisciplinaridade e contextualização de uma base que permite o actor ter acesso a um vocábulo estético na sua voz. Segundo Aleixo (2010) a experimentação de diversas possibilidades de trabalho vocal no actor permite um processo criativo que nos permite considerar a voz como mais um aspecto da sua corporeidade. Podemos observar como base deste pensamento, uma sensível busca de uma voz que esteja adequado num tempo e ritmo para uma linguagem do actor durante a construção de suas personagens.

Aleixo em sua obra “Corporeidade da voz” assume que (...) *trabalhar a voz do actor é investir no desenvolvimento de um saber concreto detido por nossa carne, pois a voz é uma manifestação corpórea e deve ser aperfeiçoada por meio de elementos que objetivam um processo de aprendizado sensível.* Para uma construção de uma linguagem vocal do actor, compreende aspectos da fala no contexto teatral, onde podemos analisar de uma maneira mais ampla, e não podendo se limitar no texto emitido, mas considerar elementos que serão capazes de fomentar a reflexão no espectador através de experimentos e níveis vocais que o actor vai emitindo. Neste sentido, é de praz, salientar que o sentido textual apresentada possibilidades ao actor para que este faça perceber, sentimentos e seus significados através de informações corporais e sonoras que se compreendam num tempo e ritmo da acção em cena. Esta discussão permitirá a compreensão de elementos para vários níveis do tempo e ritmo na construção vocal da linguagem do actor.

O sistema do Tempo – Ritmo na Voz e Linguagem do Actor é necessária para dar a liberdade à criação da voz do actor e de seus parâmetros na representação. Dos vários autores consultados, tornam sincero a capacidade de entrega e de acontecimentos que a voz vai sofrendo ao experimentar vários níveis de representação na criação de uma linguagem vocal que siga uma lógica fora de clichés e estereótipos. A este tempo - ritmo na linguagem vocal fornece uma visão necessária para o trabalho do actor na construção vocal e expressiva do actor, possibilitando as adaptações da realidade em que o actor se cerca.

7. Metodologia

Para a elaboração do presente trabalho, basei-me no método de recolha de dados bibliográficos e criação coletiva e individual da personagem. Usei fundamentação teórica como uma forma de reconhecer e validar o processo artístico como uma actividade de pesquisa e ou campo para a criação de novos ideais artísticos. Contudo, este processo permitiu-me uma abordagem metodologia no cruzamento de fundamentos teóricos e práticos.

Durante a recolha de dados, foi possível manter ou anotar todos passos num diário, onde o processo era sistematizado de forma sequenciada, e também, compreendeu processos de ensaios que foram analisados na escolha do texto, construção da personagem, construção vocal, criação e direcção de arte, permitindo um laboratório capaz de buscar elementos que pudessem concorrer para uma aplicação de qualidade na pesquisa.

Segundo RoyHart (1926-1975), *encara a voz como o músculo da alma, defendendo uma relação indissociável entre voz e emoção, pelo que através da exploração vocal o indivíduo pode desenvolver-se emocionalmente, intelectualmente e artisticamente.* Neste sentido, explorar os extremos vocais não é apenas observar o tom vocal, mas a sua intensidade, ritmo, dinâmica e suas nuances, dentro de uma linguagem ou parâmetro vocal. No processo da criação artística, pratiquei vários exercícios vocais como: a emissão das vogais a, e, o, pois as vogais são importantes para trabalhar a voz do actor, elas ajudam a proporcionar uma boa ressonância, ajudam na projecção vocal, e controlar a emissão da voz, também contribuem para a clareza e a expressividade da voz, os exercícios da emissão das vogais ajudaram-me explorar esses extremos vocais durante a minha actuação, principalmente nas falas muito longas, como a seguinte fala:

Serafina— *Riqueza no preto é sorte, no branco é destino. Antes um branco pobre que um preto rico. Quando no futuro não há esperança é melhor que o amor não exista. Que se apague a felicidade nos Corações dos que se amam, que se esterilizem todos os ventres negros, e que se castrem os testículos dos homens, para que as mães negras parem de parir filhos pretos e pobres. Delfina teimosa, vais mesmo casar? Já imaginaste a dor que me colocas no peito? No quarto que deixas vazio? Na cadeira livre da tua presença? Que farei com o teu prato, teu copo, teu pente, teu espelho? Que farei de uma casa vazia sem o teu sorriso. És linda, filha, mereces melhor sorte do mundo. És uma negra daquelas que os brancos gostam, tens uma cintura bem trabalhada, umas Matwunas bem puxadas e uma mão que faz uma boa Mucapata. Mas vais desperdiçar todo esse tesouro nas mãos de um preto e pobre.* A partir dessa fala trabalhei o ritmo vocal, explorei diferentes tons de voz, intensidade vocal, dinâmica na fala e na voz, para dar verdade a minha actuação e falar de forma natural, sem forçar a voz, as emoções, e nem correr com as palavras, de modo que o público perceba a história e o estado emocional da minha personagem.

Para Stanislavski este método conduz ao actor actuar dentro de um parâmetro vocal sem clichés, tornando uma lógica coerente no discurso. A linguagem vocal permite ao actor construir sistemas que se baseiam num tempo e ritmo da linguagem vocal, sendo que provoca ou cria sensações que estimulam certas acções para o bom uso da voz em cena. De modo geral, afirmamos que trabalhar o tempo - ritmo na linguagem vocal do actor, permite fluir em uma dinâmica vocal capaz de perceber as sensações ou sentimentos a serem transmitidos pelo actor em cena. Quando estava a ensaiar, trabalhei varias formas de interpretação do texto para treinar a voz, foi dessa maneira que consegui com que a minha voz e as minhas falas fluíssem durante a minha actuação, dando ritmo as minhas falas e dinâmica a voz. As emoções e a minha postura física também ajudaram-me a dar mais potencia para que a voz saia com mais firmeza e com naturalidade, de modo que o público se interesse com o discurso da minha personagem, embora não consegui dar essa fluidez á 100%, mas acredito que com mais prática e com apresentações que irei fazer ao longo da minha carreira irei conseguir.

8. Problema

Segundo Bartlles citado por Pavis (1975) a voz, *é a assinatura íntima do actor*” primeiro uma qualidade física dificilmente analisável de outra maneira que não como presença do actor, como efeito produzido no ouvinte. E acrescenta ainda dizendo que a voz do actor é a última etapa antes da recepção do texto e da cena pelo espectador: isto diz de sua importância na formação do sentido e de efeitos. É neste âmbito onde procura

se compreender os vários tempos, ritmos na linguagem do actor, pois a esta construção vocal leva o actor a fazer uma viagem dentro de si e a partir de uma subjectividade, permitindo uma condição de interiorizar as acções vocais.

No uso desta técnica da linguagem vocal o actor é estimulado a romper vários clichés e estereótipos no uso da voz para a interpretação de certas personagens, buscando uma clareza na materialização de um tempo e ritmo dentro do processo da construção vocal. De forma geral, podemos afirmar nesta pesquisa que a voz é um instrumento muito importante para o actor, pois é através dela que ele transmite o texto que chega aos ouvidos dos espectadores de forma clara.

Capítulo II

9. Revisão da Literatura

Neste capítulo é onde irá se discutir as principais teorias e métodos que serviram de suporte e apoio para a materialização desta pesquisa e sua aplicação no campo prático.

9.1. Tempo Ritmo na Linguagem

O tempo e o ritmo são o intervalo cronológico que leva uma peça, cena, acção ou fala a intensidade que o actor adquire no desenrolar do espectáculo, ou por outra, a intensidade é exigida de igual modo na linguagem falada. Stanislavski faz alusão ao uso da música para se ter compasso na fala. Todavia, é preciso salientar que o tempo está dentro do ritmo e se divide em grupos rítmicos, e, no processo da fala as palavras desenrolam-se no tempo e esse tempo divide-se pelo som das letras, sílabas e da palavra. Em suma, o ritmo forma compassos falados, uma dicção compassada, com sonoridade musicada e tendo semelhança a do canto e da música. O ritmo das palavras de um actor flui naturalmente ao tira-las da boca de modo que seduza o espectador e tenha encanto cénico.

Quanto a esta construção da linguagem vocal do actor é crucial citar as ideias de Vargens (2013) ao afirmar que *a voz resulta de uma série de circunstâncias sociais e culturais, além de ser extremamente susceptível as condições relacionais do momento – com quem se fala*. Neste contexto, podemos compreender que o actor tem a tarefa de descobrir e definir a forma vocal que o corpo ou as acções o sugerem mediante as situações que ele vai experimentando ao longo do seu processo criativo e na busca de

um tempo e ritmo da sua voz. Sobretudo, trata-se de trazer uma proporção de oportunidades cénicas que conduzem o actor a um horizonte artístico e de construção vocal no sustento do personagem e sua vocalização.

A escola de artes gerida por Stanislavski, Danchenko e Tostsov, percebe-nos que todas as batidas de variadas canções podem ser um meio de comunicação, e essas batidas auxiliam no processo de criação interior. De tal modo observar o quotidiano na criação artística principalmente o tempo – ritmo dos actores entra em conflito ou em sintonia com o meio que rodeia o actor, visto que, pode ajudar ou atrapalhar o processo de criação de uma linguagem vocal e artística. De tantos experimentos feitos nesta escola, foi possível descobriram que os actores podem se experimentar um tempo – ritmo interior e exterior que em o conflito pode resultar em pequenas situações ou sentimentos experimentados dando assim força a personagem em construção.

Stanislavski chama os actores a terem o hábito de treinar o tempo – ritmo no falar, trabalhando de maneira técnica a dicção, as respirações, o pausar respiratório da fala, a divisão dos sons das letras, sílabas e palavras em tempos que formam partes de grupos rítmicos. De tal maneira, que o actor é sujeito a treinar o aparelho fonador de modo a conseguir executar palavras com tempos lentos e com grande velocidade, porém, isso requer prática e muita dedicação considerando que o tempo – ritmo tem variedades fonéticas na fala.

Para Aleixo (2002) *a preparação vocal do actor deve adaptar procedimentos metodológicos específicos, e fornecer referências para o estabelecimento de correspondências entre o aprimoramento dos aparatos físico e vocal e a aquisição de uma propriedade para a aplicação técnica da voz na composição, objectivando a conscientização e potencialização de seus recursos de expressão. Trata-se de uma trajetória a ser percorrida, respeitando as características psicofísicas do indivíduo, para uma compreensão corporal do processo de produção da voz e das suas possibilidades de empenho no desenvolvimento da vocalidade poética.* Contudo, este pensamento convida-nos a buscar elementos capazes de potencializar vários processos criativos que dinamizem o corpo e a voz no estímulo de uma dramaturgia da voz que ira de certa forma significar a comunicação de uma linguagem vocal no actor. Tendo como base ao exemplo – *todo actor que não pronuncia bem a palavra e fala rapidamente é totalmente desleixado, este perde a essência da palavra e atenção do espectador*

A transmissão das emoções e sentimentos trágicos ou cómicos no actor, a palavra deve ser usada ou explorada de modo a trazer uma compreensão no entendimento da cena e sem quebrar o tempo e ritmo criado. Esta precisão requer ordem e disciplina no pronunciamento correto das palavras e com delicadeza. O uso pausado na fala tem enorme importância na linguagem rítmica e no seu controlo sem esquecer a dicção dramática que se associa a velocidade e dinamismo no dizer textual.

A dicção compassada e mesclada tem muitas qualidades semelhantes do músico, pois estas são notas musicais da fala, com as quais se formam compassos, árias, sinfonias inteiras. Não é a toa que se descreve uma dicção trabalhada sendo musical (...) as palavras ditas com ressonância e voo que impressionam, afirma Stanislavski (2001). Nos estudos performativos (campo da representação) o tempo – ritmo no movimento alia-se sempre a fala e a área de voz, onde o tempo - ritmo deve ser preenchido pela dicção, intonações, pausas de respiração nos tempos certos, acentuações corretas nas palavras de modo a trazer uma garantia no processo de criação artística e buscando um encanto cénico. Neste sentido, o actor é livre de desenvolver técnicas para a fala criando uma tonalidade audível e perceptível de igual modo chamar a atenção dos espectadores. Tendo observado várias produções no teatro moçambicano em particular aos grupos amadores o uso da emoção mostra a falta de um bom discurso, léxico linguístico e com tempos e ritmos certos no discursar na fala. É de prazer que o meu entendimento na percepção do actor que não pratica o seu palavreado, o seu tempo ritmo na linguagem tem sempre um trabalho não apreciável.

De acordo com Hangen (2007:101) *a acção das palavras, o modo como vou emití-las, com que propósito e para quem são os factores que dependem unicamente do que quero ou necessito no momento*. Este entendimento, é preciso compreender um grande desafio no foco que se toma ao trabalhar com a voz para maximizar problemas que se enfrentam durante o processo criativo. E adicionalmente Spolin (1987:178) afirma que *o actor trabalha com o problema de mostrar para a plateia, apenas por meio da voz*. Todavia, pronunciar palavras de forma não mecânica, com entonações fixas, intelectualizadas, projecta além do objecto que se tenta abarcar, e emite para a plateia de forma não adequada e sem intenção ou acção verbal. Tudo isto se deve a má compressão das acções verbais. Podemos também, olhar no ponto de vista do Grotowski ao propor uma total atenção ao poder do alcance da voz, que de tal modo o espectador não só ouve perfeitamente a voz do actor, mas penetra nela como se uma estereofónica fosse. De um

modo geral, o tempo – ritmo na fala contém suas armadilhas, quando usado de maneira desordeira, sem dicção, sem compassos, tira todo o encanto da cena.

9.2.Voz

A voz é um instrumento fundamental para o trabalho do actor, pois é através da dela que se transmite a mensagem para o público. O actor usa a voz para se comunicar com o público, dizer algo ao público, expressar seus sentimentos, emoções e suas preocupações. Desta feita, quando está em cena (actor)tem um texto para falar, esse texto deve ser dito de uma forma natural e clara. Por isso o actor deve trabalhar a sua voz e praticar exercícios vocais, treinar a sua articulação, as projecções e a sua dicção, que o ajudarão a comunicar e dizer o texto com a intenção certa de modo que o público perceba a sua mensagem para que se encante, emocione e fique concentrada na mensagem transmitida. Segundo Stanislavski *quando um actor entra em cena deve estar devidamente equipado e a sua voz é um item importante do seu instrumental criador (2001:155)*. Quando o actor está em cena ele busca expressar seus pensamentos e sentimentos através da voz, e ele deve estar ciente que a voz é muito importante para o seu trabalho, quando o texto não articulado perante ao público, a não pronúncia correta das palavras e não articulação devida das palavras, o público por sua vez perde atenção e interesse naquilo que o actor diz.

E para Beuttenmüller (1974) citado por Camila *a voz é o repuxo sonoro dos nossos sentimentos*. Neste sentido, trabalhar a voz em várias matrizes deve ser exercício constante do actor ou de quem necessitar usar a voz para dirigir mensagens a um auditório. E acrescenta Oliveira (1997) citado por Camila *para o actor é imprescindível ter conhecimento da técnica vocal, pois é através desta que ele apreende os meios de chegar numa emissão durante e possível de ser ouvida e entendida por todos*. É certo afirmar que todos os sentidos e emoções contribuem para a dicção, logo, uma cena dramática deve ser interpretada com a emoção certa.

Capítulo III

11.Processo criativo

Este capítulo irei abordar o processo de criação do espectáculo, trazendo aqui uma descrição daquilo que foi o percurso e a exploração de várias técnicas no uso do tempo

– ritmo na linguagem vocal do actor. Neste sentido, o trabalho do tempo e ritmo na linguagem e na voz do actor, tornou-se um principal desafio para a construção da personagem, tive muitas dúvidas e incertezas, medos que surgiram durante o processo e as vezes perguntava-me se teria feito a escolha certa do tema.

Isso por sua vez suscitou-me perguntas como: fiz a escolha certa da personagem? Como será a minha personagem? De que maneira ela vai falar? De que forma ela vai agir? Será que irei conseguir dar tempo e ritmo a linguagem e a voz da personagem? Como vou colocar minha voz em cena? Como ter uma boa dicção? Como projectar a voz? Que recursos usar para representar naturalmente sem forçar a voz, emoções, acções?

12. Etapa: escolha do texto e criação do elenco

O processo iniciou com a experimentação de vários jogos que culminaram com a definição do texto e do elenco. Que este por sua vez, foi ao convite do meu colega David Almeida, para fazer parte do elenco só de meninas, que estava a formar para uma produção. A princípio o elenco era composto por 8 atrizes, onde 3 delas foram desistindo no meio do caminho e ficaram 5 atrizes composto por: Por mim Teresa Tembe, Joana Tsope, Ilda Armindo, Shercia Mandlaze e Perícia Anuário e com encenação David Almeida.

Formado o grupo de trabalho, seguimos para o trabalho de mesa onde, fomos apresentados o texto **“O Alegre canto da perdiz”** texto original da escritora moçambicana Paulina Chiziane, para cada um fazer uma leitura individual, de modo a conhecer a história. Feitas as leituras de toda obra, o meu colega de encenação fez adaptação de uma parte da obra para o texto teatral, com o título **“Serafina”**. Terminado a adaptação texto o meu colega de encenação deu-nos texto para lermos. Foram momentos de leitura do texto por uma semana para conhecer o texto e descobrir vários elementos que pudessem dar vida a trama. No processo da leitura todos nós liamos todas as personagens, nesse processo da leitura do texto, fui me interessando pela peça, pela história, e surgiu a vontade de trabalhar a peça para o meu trabalho final, por ser uma história que aborda assunto culturais como a dança e os ritos de iniciação, por retratar sobre racismo da parte dos negros, pois tenho notado que na maioria das vezes o racismo vem de nós mesmos os negros, que nos discriminamos entre nós, e principalmente por ser um texto com diálogos que me permitia explorar a voz. Depois de uma semana o encenador perguntou-nos, se nós identificamos com alguma personagem do texto e deu-nos a oportunidade de cada uma de nós escolher a

personagem na qual se identificou. Eu em particular me identifiquei com personagem *Serafina*, que é uma mãe, e eu nunca tinha interpretado uma mãe, e também por essa personagem ter diálogos que me permitiam explorar o ritmo e tempo na linguagem e na voz. Foi Um grande desafio para mim interpretar uma personagem mãe pois durante o meu percurso estudantil nunca tive a oportunidade, principalmente uma personagem com muito texto e com diálogo forte.

13.Direcção e ensaios

No processo de criação coletiva o meu colega de encenação deu algumas canções como forma de aquecer e exercitar a voz. E sublinhando as ideias do Brecht (1972:405) o encenador não penetra no teatro com sua ideia ou visão, uma planta baixa das marcações e dos cenários prontos. Foi neste contexto que o meu colega de encenação procurava de todas as formas idealizar a linha do espectáculo e dando significado aos vários signos que eram propostos em cena. E como forma de dar ênfase a criação na direcção usou-se a música como elemento que acompanhava as cenas e os significando dentro dos limites da linguagem vocal que era criada.

A primeira canção era: Mestre nho, mestre nho, mestre nho

Haaaa, mestre nho

Mestre nho, mestre nho

Há mestre nho.

Segunda canção: Mwanaka otheliwe... Mwanaka otheliwe

Wasapa amayooo... wasapa amayooo

Mwanaka otheliwe... Mwanaka otheliwe

Wasapa amayooo... wasapa amayoo

Significado: Minha filha casar... Minha filha casar

Minha filha casar... Minha filha casar

Para dar sustento a tua mãe... para dar sustento a tua mãe

Para dar sustento a tua mãe... para dar sustento a tua mãe

Nesse processo o meu colega de encenação orientava-nos a cantar com diferentes tons de voz, e por vezes em voz alta, voz baixa e quanto mais cantávamos o ele dizia para darmos tempos e ritmo no canto. Durante a fase inicial para o trabalho do tempo e ritmo na linguagem e na voz, comecei ler em voz alta, por vezes alterava os momentos, lia de forma rápida e de forma lenta, todos os dias, não só a peça que estava a trabalhar mais vários textos, feita essas leituras comecei a focar-me só na leitura da peça, onde lia a peça de várias formas, experimentei várias maneiras de dizer as frases e as palavras dando tempo e variando o ritmo, tentava articular e pronunciar de forma correta o texto e estudando a personagem. Segundo Stanislavski, *no processo da linguagem falada as palavras, a linha das palavras desenvolve-se no tempo e esse tempo é dividido pelos sons das letras, sílabas, palavras*. Busquei práticas que pudessem ajudar-me a trabalhar o tempo e ritmo na linguagem e na fala da minha personagem. Trabalhei a respiração, praticando exercícios respiratórios de inspirar e expirar a dizer as vogais com diferentes ritmos, alterando a emissão vocal e o volume da fala. Foi notório o experimento de exercícios que me permitissem trabalhar o tempo e o ritmo na fala, onde dizia o texto com tempos, variações rítmicas, intensidade se alturas diferentes, como: leitura em voz alta, jogo teatral de corrida de palavras, variações e velocidade, improvisação musical, contarão de histórias, entre outros exercícios.

14. Processo de criação e interpretação

O processo de interpretação constitui uma forma de continuação do processo criativo porque após fase anterior coloquei em prática tudo que tinha sido planificado. Foi possível contar a história através da exploração da voz, uso do corpo e de várias dinâmicas que a cena oferecia em representar vários sentimentos e emoções do trauma. Pratiquei exercícios da projecção e articulação vocal com objectivo de trabalhar e direccionar as vibrações vocais e explorando o emitir de sons diferentes e intensidades da voz. Alguns desses exercícios são:

Para Stanislavski a verdadeira arte do palavrado tem de ser aprendida e começa com o domínio da dicção muito lenta e exageradamente precisa. Com repetição frequente o nosso aparelho de fonação fica bem treinado que aprendi a executar aquelas mesmas palavras com o máximo de índice de velocidade. Do processo até o dia da apresentação foi o grande desafio para mim interpretar uma personagem mãe, dizer falas longas, cantar e dançar ao mesmo tempo. Enfrentei dificuldades na colocação da voz, em

pronunciar bem as palavras, em dar tempo e ritmo a fala, em falar o texto com variações e intensidades diferentes. Contudo, fui experimentando no meio das minhas dificuldades o pronunciar das palavras, a dicção, fonação, afinação, vocalização e entre outros elementos, praticando exercícios vocais para o sucesso da performance. Com isso consegui ultrapassar as minhas dificuldades, durante apresentação falava com naturalidade, dei tempo e ritmo as minhas falas, embora não consegui ultrapassar a 100%, mas espero ultrapassar com outras experiências ao longo da minha carreira como atriz.

15. Concepção textual

Serafina

Personagens: Delfina- Ilda Armindo

Serafina- Teresa Tembe

Maria das dores- Joana Tsope

Madrinha – Joana Tsope

Delfina é uma jovem apaixonada, que é levada pela sua mãe a praticados ritos de iniciação, decidida a lutar pelo seu amor. A prática dos ritos de iniciação é importante, pós lá educam e ensinam a mulher as formas de tratar o marido quando chegar hora de ir lar.

Serafina é a mãe de Delfina, de origem Machuabo, ela odeia os negros por ter sofrido abuso sexual na sua adolescência e foi obrigada a casar-se com o seu violador, seu maior desejo é casar a sua filha com um branco, para ela o branco é melhor porque tem boas condições financeiras e não maltrata as mulheres.

Maria das dores é a filha da Delfina, uma jovem perturbada, que aparece 20 anos depois, em busca das suas origens.

15.1. Sinopse

O conflito na peça Serafina ou Delfina, se desenvolve em torno de uma filha que se opõe a satisfazer os desejos da mãe. Delfina apaixonada, deseja viver o seu amor e casar-se com o seu amado, mas a sua mãe se coloca como o seu maior obstáculo, pós ela deseja que sua filha se case com um homem branco e rico para que possam ter boas condições de vida.

15.2. Enredo

Delfina e a sua descendência é uma história adaptada para o teatro do texto o alegre canto da perdiz, um romance escrito pela autora Paulina Chiziane. Serafina e Delfina tem uma relação de mãe e filha. Delfina é levada pela sua mãe a praticar os ritos de iniciação, onde foi ensinada pela sua madrinha como tratar o seu marido quando for casada. Terminados os ritos de iniciação, Delfina e sua mãe voltam a sua casa, chegadas a casa Serafina vai tirar água e Delfina vendo que a sua mãe não estava em casa aproveitou da sua ausência para se encontrar com o seu namorado José. Serafina volta e encontra a filha conversando com um homem e procura saber quem era e o que juntos tratavam. Delfina afirmou que é o namorado e que pretende casar-se com ele. Serafina ao ouvir que a filha tem um namorado ficou decepcionada, pós ela desejava que a filha namorasse um homem branco e rico e não um preto e pobre. Delfina apaixonada pelo seu José recusa-se a satisfazer o desejo da mãe.

Serafina tenta de várias formas convencer a filha e alegando que ela conhecerá a pobreza, mas Delfina não escuta a mãe e insiste que vai se casar com o José e que ninguém tem o direito de proibir a felicidade pós ela escolheu o amor. Serafina ao ver que fez de tudo para convencer a filha, que essa por sua vez insiste em casar com o José, perdeu o controlo e contou a filha que o seu ódio pelos pretos é porque foi abusada sexualmente pelo seu pai aos seus 14 anos, e quando o seus pais descobram foi obrigada a se casar com ele. Depois que a Serafina ter contado que foi abusada sexualmente, essa por sua vez não desistiu do seu amor e decidiu ir embora para se casar com o seu amor José, e que está grávida dele. Serafina ao ouvir que a filha está grávida tentou mata-la e na tentativa de se defender Delfina levou um instrumento nas mãos da e acidentalmente matou a mãe. Passado algum tempo Maria das Dores filha da Serafina em busca da sua identidade alega que a mãe a abandonou para se casar com um branco. O conflito na peça Serafina ou Delfina se desenvolve em torno de uma filha que se opõe a satisfazer os desejos da mãe. Delfina apaixonada deseja viver o seu amor e casar-se com o seu amado, mas a sua mãe se coloca como o seu maior obstáculo, pós ela deseja que sua filha se case com um homem branco e rico para que possam ter boas condições de vida.

15.3. Diálogos da peça

Serafina — *Delfina, nem para mentir serve. Amas perdidamente aquele preto, aquele verme. Vejo isso nas tuas palavras, nos teus gestos.*

Delfina — *Sim, amamo-nos. E muito. Onde está o mal?*

Serafina — *Não basta o preto do teu pai. Tinha 14 anos, tinha apenas 14 anos, e teu pai trabalhava em minha casa. Um dia ele se aproveitou de mim, me comeu de uma forma nojenta, abriu-me as pernas, enfiou, meteu, bateu em mim, mijou no meu corpo, cuspiu na minha cara. Humilhou-me, humilhou-me Delfina, e quando os meus pais descobriram, quando os teus avós descobriram, obrigaram-me a casar com ele, porque a vítima, tinha que se casar com o seu agressor.*

Delfina — *Viveste as tuas amarguras, minha mãe. Quero também viver as minhas, para ter uma história a contar aos meus*

Serafina - *Tu conhecerás a pobreza, tu conhecerás a pobreza minha Delfina.*

Delfina — *Pode até ser, minha mãe*

Serafina — *Devias arranjar um branco Velho, fazer filhos e seres uma amante.*

Delfina — *Que Deus responda às tuas preces, mãe. Saiba porém que preto é gente. Pode ter poder e dinheiro, mãe.*

Serafina — *Riqueza no preto é sorte, no branco é destino. Antes um branco pobre que um preto rico. Quando no futuro não há esperança é melhor que o amor não exista. Que se apague a felicidade nos Corações dos que se amam, que se esterilizem todos os ventres negros, e que se castrem os testículos dos homens, para que as mães negras parem de parir filhos pretos e pobres. Delfina teimosa, vais mesmo casar? Já imaginaste a dor que me colocas no peito? No quarto que deixas vazio? Na cadeira livre da tua presença? Que farei com o teu prato, teu copo, teu pente, teu espelho? Que farei de uma casa vazia sem o teu sorriso. És linda, filha, mereces melhor sorte do mundo. És uma negra daquelas que os brancos gostam, tens uma cintura bem trabalhada, umas Matwunas bem puxadas e uma mão que faz uma boa Mucapata. Mas vais desperdiçar todo esse tesouro nas mãos de um preto e pobre.*

16. Resultados

Por meio do tempo – ritmo na linguagem vocal do actor, consegui aprofundar o posicionamento da minha voz em relação aos níveis vocais. Foi possível criar um espaço que permite-se uma liberdade e capacidade expressiva no uso da voz em cena de forma artística. O tempo – ritmo na linguagem vocal mostra a capacidade extra quotidiano na exploração de dimensões que permitem a voz noutros extremos de utilização. A forma assumida no uso da voz no espectáculo foi uma ferramenta de interiorização de elementos que criam nova tendência na busca de uma criação vocal livre na interpretação de personagens.

A relação criada no desenvolver da pesquisa desde a consultas biográficas, leitura do texto da cena, improvisações até a produção, foi possível notar que o corpo do actor tem pontos que quando bem explorados, a voz ganha sentidos e torna um motor de comunicação perfeita. Eu em particular consegui sim atingir essa comunicação perfeita

na minha actuação, mas não na totalidade, pós tive alguns momentos em que a voz não estava bem coloca

17. Conclusão

Trabalhar o tempo – ritmo na linguagem e na voz do actor, ajudou-me a perceber que a prática constante dos exercícios vocais, pode dar uma emissão de qualidade na voz e também dar o tempo e o ritmo certo na fala. Que é fundamental que haja harmonia entre a respiração e a articulação para que a colocação voz seja feita com naturalidade. Que o tempo-ritmo na linguagem e na voz desenvolve-se ao mesmo tempo com a interiorização textual, com o conhecimento da nossa personagem. Uma linguagem acomodada de tempo e ritmo proporciona uma boa fluência na representação do actor. Fazer esta pesquisa ajudou-me a compreender coisas sobre o tempo e ritmo e como colocar a voz em cena, dar intenção certa a fala ou dizer o texto com a intenção certa. Também é importante darmos tempo a nossa fala, dar pausas e respirar no momento certo. Pude perceber que falar em cena exige tempo e ritmo, e o tempo vocal tem o seu próprio ritmo, que na fala a respiração é base tudo, que o trabalho da colocação vocal consiste no desenvolvimento da respiração, respirar no tempo certo faz com que o ritmo na emissão do texto ou fala fluía de forma natural.

Contudo, acredito que com esta pesquisa será possível tomar a atenção da criação vocal no processo da construção da personagem sob ponto de vista da voz, bem como trazer reflexões que aprofundem experimentos sobre o tempo – ritmo na linguagem vocal do actor.

Essa pesquisa sobre o ponto de vista da voz mudou muita coisa em mim, por exemplo: a maneira de colocar a voz em cena, em dar variações, intensidade e alturas diferentes a voz, em dar tempo e ritmo a fala. Pela primeira vez senti que estava a actuar de verdade, com naturalidade, sem forçar a minha voz, sem forçar sentimentos, emoções, sem forçar as minhas acções. Durante o meu percurso estudantil nunca havia feito um trabalho parecido, refiro-me a representar com naturalidade sem ter que forçar nada ou fazer clichês.

Referências bibliográficas

- ALEIXO, Fernando Manoel. Corporeidade da voz: Aspectos do trabalho vocal para o ator. 2002.
- DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário online de termos e expressões da música**, p.26. Disponível no site <http://books.google.com.br>. Acesso 26 jun. (2009).
- GROTOWSKI, J, Para UM Teatro Pobre.
- HAGEN, HASKEL, Técnica para actor a arte da interpretação ética. (2007).
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo. Editora perspectiva. (2003).
- PEIXOTO. Maria Silva Nicolato. **O uso de termos musicais aplicados ao teatro no livro “a construção da personagem” de stanislavski**. São Paulo. Thesis, ano VI, 2010.
- Roy, N., Ryker, K. S., & Bless, D. M. (2000). Vocal violence in actors: An investigation into its acoustic consequences and the effects of hygienic laryngeal release training. *Journal of Voice*, 14(2), 215–230.
- SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo. Editora perspectiva S.A. (1987)
- STANILAVIK. Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro. Civilização brasileira, 10 edição. (2001)
- VARGENS, Meran. *A voz articulada pelo coração*. São Paulo: Perspectiva, 2013
- SILVIA MACIEL, Adreana. *O tempo-ritmo na perspectiva vocal*.
- <http://www.republicacenica.com.br/downloads/textos/corporeidadedavoz.pdf>. Visualizado em 18/04/2014.
- http://www.coloquiomoda.com.br/anais/ColoquioA_Criacao_do_Figurino_no_Teatro.pdf
- <https://teatrolimeira.com.br/2023/06/14/qual-a-importancia-do-figurino-no-teatro>

Anexos

Anexo I

Exercícios por mim praticados para trabalhar o tempo – ritmo na linguagem e na voz do actor

1. Exercícios de respiração e relaxamento: Pratiquei exercícios de inspirar e expirar a dizer as vogas e técnicas de relaxamento para treinar uma boa expressão vocal.
2. Leitura em voz alta: Pratiquei a leitura em voz alta de diferentes tipos de texto, peças teatrais, poemas, entre outros textos para trabalhar a modulação e o ritmo da fala.
3. Jogos teatrais: pratiquei Jogos que envolvem variações de ritmo, como corrida de palavras ou repetição rítmica, para desenvolver a habilidade de variar o tempo e o ritmo na linguagem ou na fala.
4. Improvisação musical: cantava qualquer tipo de música, para compreender e incorporar diferentes ritmos e tempos na fala.
5. Variação de velocidade: Pratiquei a variação de velocidade na fala, alternando os momentos, as vezes faziam em momentos rápidos e momentos lentos.
6. Contação de histórias: contava histórias para os meus sobrinhos, alterando o tom da voz, para desenvolver a habilidade de controlar o tempo na voz.
7. Trabalho com texto teatral: Ao memorizar texto teatral, experimentei diferentes maneiras de enfatizar as palavras e as frases, criei variações rítmicas que contribuíram para a expressividade da interpretação.

Exercícios que pratiquei para trabalhar apenas a voz

1. O prestidigitador prestativo e prestatario, está prestes a prestar a prestidigitação prodigiosa e prestigiosa.
2. Trovas e trovões trovejam trocando quadros trocados entre os trocadores, esquadrinhados nos quatro cantos.
3. A prataria da padaria está na padaria prateado prados prateados
4. O rato roeu, a rolha da garrafa do rei da Rússia.

AnexoII (Fotografias)

Imagem1: processo criativo



Imagem 2: leitura do texto e criação da personagem



Imagem3: Serafina, Delfina e a madrinha durante o processo criativo



Imagem4: momento de ensaios Delfina e Serafina



Imagem5: ensaios e acerto de luz

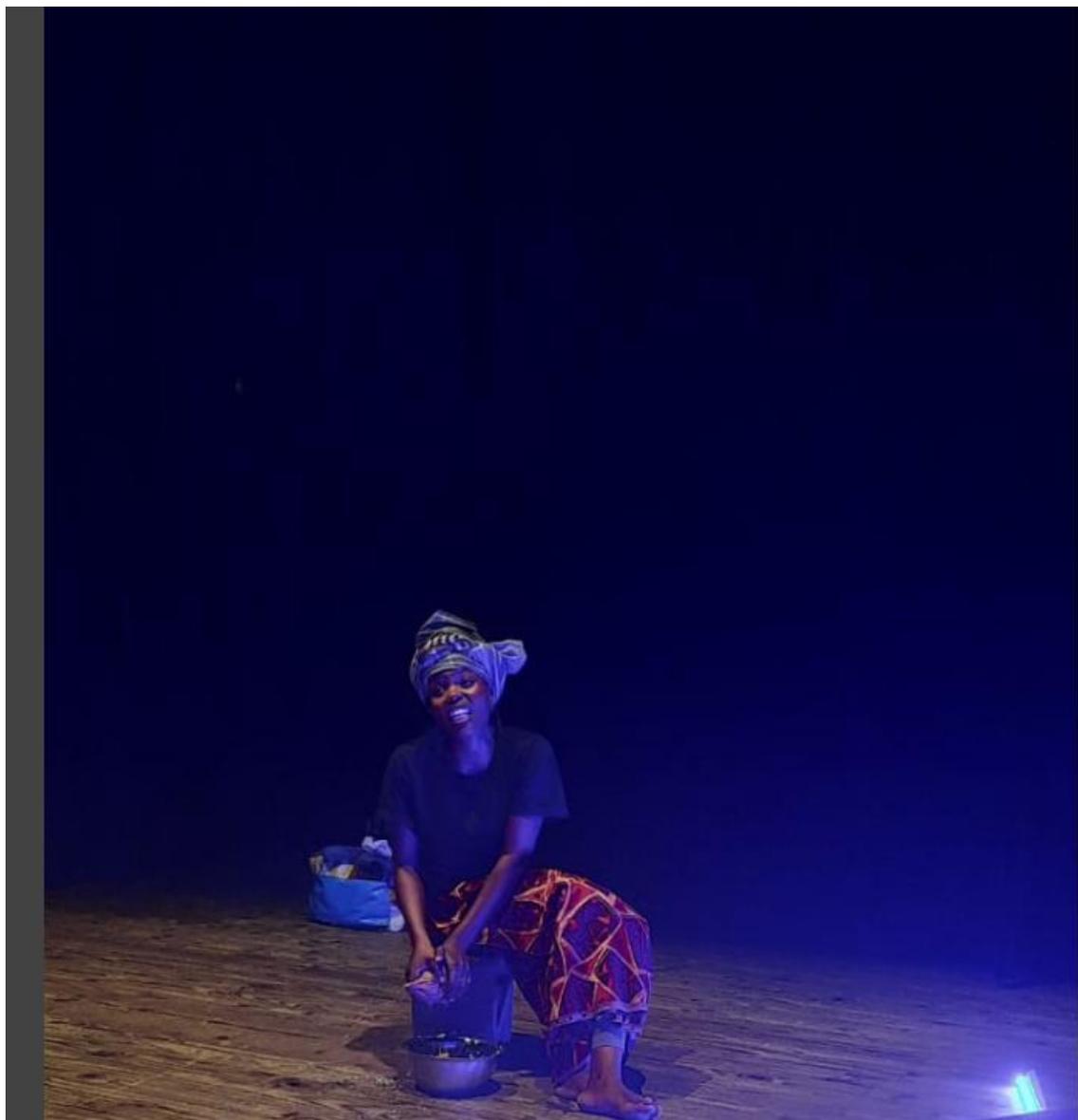


Imagem6: momento da atuação, Serafina a recordar do seu passado



Imagem 7: momento da actuação, Serafina a organizar cabelo da Delfina



Imagem 8: momento da actuação, Serafina em conversa com sua filha Delfina



AnexoIII (cartaz)



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

SERAFINA

EXERCÍCIO DE CULMINAÇÃO DE CURSO
TEXTO ORIGINAL: O ALEGRE CANTO DA PERDIZ -
PAULINA CHIZIANE
ENCENAÇÃO: DAVID ALMEIDA HOUANA
ACTRIZES: JOANA TSOPE, TERESA TEMBE, ILDA ARMINDO,
PERCIA ANUARIO, SHERCIA MAKANDZE

12 ABRIL 2023

18:00 HORAS

LOCAL: CENTRO CULTURAL UNIVERSITÁRIO CCU