

## A MUSICALIDADE DO ATOR NO GRUPO TÁ NA RUA

Autora: Doutoranda Jussara Trindade Moreira

Orientador: José da Costa

Bolsista CAPES

**Resumo:** Um panorama da cena teatral brasileira da atualidade indica que a música é um elemento essencial ao teatro contemporâneo. Contudo, falta ainda a esse campo investigativo um tratamento teórico-conceitual mais aprofundado, uma vez que o conceito de “música”, compreendido como arte isolada, parece não dar conta do universo sonoro que envolve hoje o trabalho do ator. O presente estudo buscará desenvolver a noção de musicalidade, enquanto elemento expressivo chave para o ator contemporâneo, tendo o grupo Tá Na Rua como o lócus privilegiado dessa investigação.

**Palavras-chave:** teatro contemporâneo, música, musicalidade do ator

O presente estudo, que venho desenvolvendo desde 2008 e cujo título provisório é *Imagem sonora: um estudo das relações entre música e imagem cênica no grupo Tá Na Rua*, pretende investigar a natureza da capacidade sinestésica do ator que, a partir de um estímulo musical, transpõe para o gesto corporal as imagens mentais assim suscitadas, conferindo materialidade cênica a um objeto que é inicialmente imaterial e perceptível apenas pela audição. O termo *imagem sonora* (SENISE, 1992) o qual tomarei de empréstimo ao campo da música, denomina aqui o tipo de imagens que se formam na mente de um espectador-ouvinte a partir de estímulos sonoro/musicais, como o resultado de associações evocadas, tanto pela imaginação livre quanto por memórias pessoais e influências culturais.

Os primórdios de tais indagações datam de 1998, quando conheci o Grupo Tá Na Rua (RJ) através de suas oficinas de formação de atores. O contato com a maneira de seus integrantes ensinarem a arte do teatro, ancorada principalmente numa técnica singular de improvisação coletiva a partir de estímulos musicais, provocou em mim um profundo interesse pela metodologia de trabalho do grupo. Assim, desenvolvi posteriormente uma pesquisa acadêmica (a dissertação de mestrado intitulada *A pedagogia teatral do grupo Tá Na Rua*) sobre os procedimentos de ensino encontrados nesse espaço de formação atorial, denominado pelo diretor Amir Haddad como “Oficina de Despressurização”. O estudo terminou por revelar o papel determinante que a música - no sentido mais usual do termo - aí desempenha, pois, nos encontros, os participantes relacionam-se ativamente com diferentes gêneros musicais, aprendendo a materializar

corporalmente a trajetória desses discursos sonoros, atribuindo-lhes um sentido inteligível e construindo, a partir dessa percepção auditiva, imagens cênicas de forte teatralidade. Durante a fase de observação da pesquisa, foi possível verificar que tal dinâmica faz uma verdadeira *inversão* dos usos mais comuns da música no âmbito do teatro, por fazê-la extrapolar uma função usual de apoio para a cena e tornar-se, ela própria, o principal elemento condutor nos processos de criação cênica (MOREIRA, 2007).

Minhas investigações mais recentes a respeito da música em espetáculos teatrais têm corroborado aquelas primeiras constatações; em sua grande maioria, as companhias e grupos brasileiros observados em eventos oficiais de Teatro de Rua, realizados no país em 2008 e 2009, utilizam o universo sonoro/musical como ferramenta metodológica para o desenvolvimento de qualidades essenciais ao ator (principalmente o ritmo, e a expressividade do corpo e da voz cantada); alguns lançam mão de recursos de sonoplastia, a fim de enriquecer e acrescentar humor aos seus espetáculos. Outros, ainda, investem em experiências cênicas em que a música desempenha uma função narrativa, informando o espectador sobre fatos e características dos personagens através de canções executadas ao vivo pelos próprios atores. Enfim, um panorama mais amplo da cena teatral brasileira da atualidade sugere que a música representa, de fato, um fator fundamental ao teatro contemporâneo ou, pelo menos, àquele que é realizado em espaços não convencionais, como é o caso do teatro “de rua” e das *performances* urbanas.

Contudo, a dimensão mais prática e imediata do *fazer musical* – tocar um instrumento, cantar, ou dançar – limita, em geral, o horizonte de possibilidades de compreensão da música como objeto gerador de sentido, dentro do contexto do teatro. Presente em menor ou maior grau, em praticamente todas as proposições teatrais de grupos, companhias e artistas brasileiros investigados na pesquisa de doutorado (tanto no aspecto da formação do ator quanto no dos processos de concepção e construção do espetáculo), a música raramente recebe um tratamento teórico-conceitual mais aprofundado por parte de seus usuários mais diretos, os *fazedores teatrais*. Dá-se o mesmo no âmbito acadêmico: os temas musicais mais aproximados que encontramos, no campo das artes cênicas, são os que abordam questões especificamente ligadas à voz do ator (fala articulada ou canto), ou então à noção de *tempo-ritmo*, de acordo com as reflexões, infelizmente inacabadas, de Constantin Stanislavski. Na esfera da Dança, área do conhecimento que estabelece íntima relação com a música, encontramos o *corpo* como o objeto privilegiado das reflexões teóricas. O corpo e seus discursos, a relação deste com o espaço e o tempo, a subjetividade, a expressividade, o corpo na sociedade e na história, a dimensão política do corpo, são alguns dos

temas que encontramos com maior frequência como foco de interesse de seus pesquisadores, em detrimento dos aspectos musicais que, não obstante, lhe são indissociáveis. Assim, o estudo da “música no teatro” parece estar, ainda, circunscrito ao âmbito quase que exclusivo dos teóricos da música, principalmente, daqueles que elegem a *ópera* como objeto de pesquisa.

Pela íntima relação que estabelece com o corpo e o movimento humano – principalmente em função do elemento impulsionador *ritmo* –, a música esteve presente nas indagações de importantes pesquisadores de teatro e dança ao longo do século XX, como Stanislavski, Meyerhold, Dalcroze, Laban, entre outros que muito contribuíram para a compreensão das artes cênicas como manifestações humanas em que o *teatral*, o *musical* e o *corporal* não podem ser vistos como entidades estanques. As obras desses autores e seus discípulos continuam sendo, em larga medida, as principais fontes de consulta sobre o assunto. Porém, à medida que avançamos na contemporaneidade, faz-se necessário um maior aprofundamento das questões sonoro-musicais na esfera específica do teatro, uma vez que o conceito de “música”, compreendido como arte isolada, parece não dar conta do universo sonoro em que o teatro da atualidade se encontra. Por essa razão, o estudo adotará a noção - mais ampla, em minha concepção - de *musicalidade*. A fim de se estabelecer um recorte conceitual mais preciso, é necessário antes distinguir duas possibilidades de musicalidade, presentes no teatro contemporâneo: a da cena e a do ator.

A partir da noção de *musicalidade da cena*, buscarei ampliar a idéia corrente sobre aquilo que é comumente designado como “música de cena” (TRAGTENBERG, 1999), colocando-a como uma qualidade essencial às artes da cena contemporânea, devido ao seu caráter intrinsecamente estruturante (ou, ainda, propositalmente *desestruturante*). A complexidade do assunto exige, contudo, que o mesmo seja desenvolvido num momento posterior a este estudo. Nesta etapa da pesquisa, apenas a segunda noção será abordada, tal como se apresenta no trabalho do grupo Tá Na Rua.

Como *musicalidade do ator*, compreendo a extensa gama de elementos constituintes do ofício atorial que por definição conceitual pertencem originalmente à esfera da música e que, entretanto, encontram-se tão entranhados na atuação contemporânea que, de certo modo, parecem diluir-se em favor da dimensão visual da recepção. Agregam-se, sob esta denominação, tanto habilidades musicais mais explícitas, tais como afinação vocal, execução de instrumentos musicais, coordenação rítmico-motora etc, quanto o domínio técnico de aspectos musicais menos óbvios da atuação, como o ritmo da cena, a entonação da voz do personagem, a criação de uma

“partitura de movimentos” e outras maneiras pelas quais a música pode manifestar-se no trabalho do ator.

### **A musicalidade do ator nas Oficinas de Despressurização**

Nas experimentações e criações teatrais do coletivo aqui investigado, a *musicalidade do ator* impõe-se não somente enquanto elemento expressivo chave, mas também, como o principal eixo de articulação entre o teatro “de rua” – onde se insere o objeto – e o teatro contemporâneo, com as suas cada vez maiores exigências de um ator “múltiplo” (MALETTA, 2005), capaz de interagir com a simultaneidade de diferentes linguagens estéticas, além do discurso verbal. Chego, assim, à formulação de minha principal hipótese, que é demonstrar teoricamente o papel fundamental que a música (considerada, aqui, em sua concepção de *musicalidade*) desempenha na construção de sentido da cena contemporânea, tendo o grupo Tá Na Rua como o *locus* privilegiado dessa investigação.

A música, considerada no contexto das Oficinas de Despressurização como uma espécie de *dramaturgia sonora*, é traduzida cenicamente pelos atores por meio de gestos em movimento. A mobilização corporal no espaço, impulsionada pela sonoridade e os elementos constitutivos do universo musical – ritmos, melodias, cadências harmônicas, acentuações, gêneros, entre outros - faz com que as proposições metodológicas do Tá Na Rua estabeleçam um intenso diálogo com o universo da dança, uma vez que ambos - o dançarino e o ator, nesse grupo - têm, na musicalidade vivenciada com o próprio corpo, o centro do processo de criação artística. Com o intuito de exemplificar o até aqui exposto, transcrevo a seguir um trecho de minha dissertação:

No início de uma oficina, segue uma seqüência ininterrupta de músicas de caráter “dançante”: mambos, chá-chá-chá, rumba... gêneros latinos que estimulam o contato, a sensualidade, a mobilização da cintura pélvica e o jogo em dupla; a tarantella italiana que propõe uma maior coletivização, o dançar em roda e as palmas ritmadas; as polcas russas e polonesas e o can-can francês, que exigem grande vigor físico e já proporcionam a produção de imagens cênicas mais elaboradas; os dobrados circenses e a inevitável memória do picadeiro com suas artes milenares; as marchas militares que, como o próprio nome o diz, incentivam o andar marcado, o pisar forte, as formações coletivas em linhas ou colunas retas, as imagens viris. Já as marchinhas carnavalescas têm o apelo da nossa cultura popular, cuja memória traz, diferentemente das formações retilíneas anteriores, o caminhar em círculo, muitas vezes proporcionando uma primeira imagem totalmente coletivizada do grupo. São músicas para “pernas” e “cintura” – na terminologia dos atores-DJs do Tá Na Rua – e utilizadas sem nenhuma ordem pré-estabelecida. A seguir, a supremacia do ritmo tende a dar lugar ao desenho de linhas melódicas definidas, seja pelo solo de um instrumento de sopro, seja pela própria linha de um canto, quando surgem melodias conhecidas. O Carinhoso, de Pixinguinha, é um “clássico” do grupo Tá Na Rua bastante representativo desta

etapa. Outros exemplos do cancionário popular brasileiro, como Nervos de Aço, de Lupicínio Rodrigues, ou Você é Linda, de Caetano Veloso, dão o clima sonoro para esse aprofundamento na esfera dos sentimentos amorosos. São músicas “para o peito”, diz Perssan [o atual DJ do grupo]. Acompanhando esta evolução “topográfica” da música, aparecem as peças eruditas, como a Valsa das Flores de Tchaikovsky, A Cavalgada das Valquírias, de Wagner ou a Abertura de Carmen, de Bizet. Alguns exemplos dessas músicas “cerebrais” podem ser bastante complexos [...] [pois] ao incorporar elementos inesperados ou inusitados, tendem a operar na mente humana desestabilizando os referentes espaço-temporais habituais, abrindo caminho para a criação artística (MOREIRA, 2007).

Aspecto essencial do processo de elaboração de sentido da cena, nas oficinas teatrais do Tá Na Rua a musicalidade do ator só se desenvolve *corporalmente*. Dito de outro modo, musicalidade e corporeidade são, nesse contexto, qualidades intimamente imbricadas, que não podem ser pensadas separadamente, e sim como um só *corpus*. Na prática, o grupo chega a radicalizar essa idéia, pois embora lide intensamente com a música e o corpo, não propõe nenhum tipo específico de trabalho “musical”, “de corpo” ou “de voz” em suas oficinas. Da formação atorial à montagem de espetáculos, tudo se constrói a partir do mergulho em um ambiente de teatralidade, rico em estímulos sonoros (repertório musical diversificado, armazenado e sonorizado por meio de equipamento eletrônico; instrumentos musicais acústicos; brinquedos e objetos sonoros) e visuais (figurinos, adereços, tecidos coloridos), a partir dos quais os atores irão experimentar, jogar, improvisar; enfim, exercitar as suas capacidades expressivas o mais livremente possível.

Denominei, em minha dissertação de mestrado, a principal técnica teatral desenvolvida pelo coletivo como *jogo de improvisação livre*, no qual um universo de imagens musicais puras, ainda não decodificadas, são transpostas corporalmente para a cena teatral. Poder-se-ia dizer que diferentes tipos de músicas (peças eruditas, chorinhos, frevos etc) em audição ininterrupta, levam os atores a improvisarem, criando verdadeiras partituras corporais que geralmente culminam numa imagem cênica coletiva. Um exemplo prático que pode elucidar o dinamismo corporal estimulado pela música, e cujos efeitos cênicos foram observados em diferentes Oficinas de Despressurização, é o da Abertura da ópera *Carmen* (de Bizet). A audição deste trecho musical leva, em geral, os participantes a evoluírem livremente pelo espaço, cruzando entre si em grandes deslocamentos em velocidade, executando movimentos de grande amplitude como saltos, giros, desvios abruptos, etc, antes de iniciarem improvisações onde a relação com o outro se estabeleça mais fortemente. Isto ocorre de modo gradual, desde uma simples troca de olhares até o contato corporal mais direto, onde fundamentos de dança (ao alcance técnico de cada ator, bem

entendido), agenciados intuitivamente, levam amiúde à formação espontânea de pares e, muitas vezes, a cenas improvisadas de grande sensualidade: a sedução à distância, os ciúmes, a troca do parceiro etc. Esse exemplo, que mostra a música conduzindo os atores à cena propriamente teatral, define o tipo de procedimento atorial que o grupo Tá Na Rua adota há anos como uma “marca” singular, não apenas de sua pedagogia teatral, mas também de seus espetáculos, onde o recurso da improvisação é amplamente utilizado.

O *jogo de improvisação livre*, aqui brevemente exemplificado, desenvolve as competências teatrais consideradas essenciais à estética teatral almejada pelo coletivo: consciência do próprio corpo em movimento no espaço; visão periférica; domínio temporal, no sentido da capacidade de tomar decisões e agir rapidamente, dentro da lógica da cena; disponibilidade para interagir, com os outros atores e espectadores; expressão livre e criativa de outras habilidades artísticas individuais (técnicas circenses, canto, dança etc) para o benefício da cena; divertir-se, usufruindo o prazer da música e do corpo, em suas inúmeras possibilidades. É, portanto, no exercício desta *musicalidade corporificada* que o ator do Tá Na Rua desenvolve a teatralidade.

### **A música no corpo do ator**

Em seu ensaio *Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança*, Sylvie Fortin (1999) explica como esse campo de estudos - a *Educação Somática* - a partir dos anos 70 tornou-se componente constante na formação de profissionais da arte (entre eles, o dançarino e o ator), levando-os a adotarem práticas corporais diversas tais como as preconizadas por Feldenkrais, Gerda Alexander, Bartenieff, Lowen e outros cientistas da psicomotricidade. Tal adesão não foi apenas uma questão de modismo da época, como uma visão demasiado panorâmica poderia sugerir. É preciso lembrar que o período imediatamente anterior aos 70s, apontado pela autora como o de disseminação dos “métodos corporais” no ocidente (1930-1970) foi, também, o momento de experimentação prática de idéias acerca de uma sociedade “alternativa” e livre, utopia nascida do desencanto das duas guerras mundiais e que, no âmbito do teatro, culminaria com a eclosão dos grupos teatrais e seu experimentalismo radical em relação à expressividade do corpo.

Assim, à medida que a cena do século XX distancia-se cada vez mais do texto literário e da hegemonia do autor e assume, como novo eixo central da teatralidade, o corpo do ator e seu potencial como “recriador da natureza” (OLIVEIRA, 2000), o teatro confronta-se com novas necessidades.

O pioneirismo de Constantin Stanislavski (1863-1938), por exemplo, levou-o a delinear, na virada do século XIX para o XX, os primeiros contornos de uma teoria teatral que já conectava corpo e emoção. Elaborou, com base na interação dinâmica dessas duas instâncias, o modelo da Linha das Forças Motivas, centrado na noção de *ação física*, que mais tarde daria lugar ao seu prolapado Método das Ações Físicas (BONFITTO, 2007). Outro grande mestre russo da época, Vsélovod Meyerhold, exortava os seus atores a praticarem atividades como atletismo, esgrima, dança, ginástica acrobática, além de incluir, entre as técnicas teatrais, elementos do drama hindu (AZEVEDO, 2004). Jacyan Castilho de Oliveira comenta, em estudo sobre a “arte do movimento” (2000), como as técnicas de conscientização corporal empregadas na formação do ator têm sido importantes e úteis no processo de amplificação da *presença* do ator em cena. Perseguido por praticamente todos os grandes mestres do teatro ocidental do século XX, esse poder de comunicação tão arduamente procurado supõe não somente o domínio dos códigos de interpretação, mas inclui também um componente subjetivo e fugidio, acessível mais facilmente, entretanto, através de atividades corporais onde a consciência do movimento exerça papel central. “O ator, como a criancinha, tem de aprender tudo desde o começo, a olhar, a andar, a falar, etc”, explica Stanislavski em *A preparação do ator* (STANISLAVSKI, 1968: 127).

Assim, o teatro descobre, nas técnicas corporais, o possível caminho para a construção de uma outra estrutura de significação, uma *segunda natureza*, capaz de conferir ao ator a capacidade de acessar conscientemente o “seu universo imagético e sensorial interior, como única forma de conferir um senso de verdade à sua atuação” (OLIVEIRA, 2000: 70). As reflexões acima, embora voltadas inicialmente para o corpo, terminam por levantar a seguinte questão, fundamental para a minha pesquisa: como o desenvolvimento da musicalidade pode favorecer, para o ator, a construção dessas novas estruturas de significação *no teatro*?

Nas Oficinas de Despressurização do Tá Na Rua, o ator não recebe nenhuma “ordem”, proposta ou orientação verbal durante a prática; apenas música, num fluxo ininterrupto, às vezes por duas, três horas seguidas, oferece algum tipo de referência norteadora; do mesmo modo, não lhe é dado “tempo” para racionalizar a respeito do que fazer, pois a música “não espera” pela decisão do ator entre as infinitas possibilidades de movimento, direção no espaço, uso de figurinos, interação com outro ator, etc, que proporciona. Uma vez acionada, a música simplesmente segue sua dinâmica própria de impulsos rítmico-sonoros até o final. Entrando em “sintonia” - corporal, mental e emocional - com as diferentes dinâmicas que as músicas lhe

propõem continuamente, o ator exercita seus impulsos criativos sem a intermediação demasiado cerceadora do intelecto.

Sônia Machado de Azevedo comenta, em *O papel do corpo no corpo do ator*, que

A relação entre o impulso criativo e a ação criativa torna-se tanto mais estreita quanto menores forem as defesas psicológicas do ator no trato com as realidades psicológicas da personagem e seus impulsos para a ação prevista em cena. Essa ausência de defesas manifesta-se no soma do ator: transparência, disponibilidade para o desconhecido, espontaneidade durante o processo de elaboração do papel (AZEVEDO, 2004: 194).

Não existem papéis dados de antemão ao ator, no *jogo de improvisação livre*; dessa forma, ele pode relacionar-se espontânea e diretamente com as “realidades psicológicas da personagem”, uma vez que qualquer “papel” a desempenhar, ali, surge da interação dinâmica do corpo do ator com a música, no momento mesmo da audição. Os personagens ali criados são, necessariamente, entidades efêmeras que vivem apenas na duração de uma música ou trecho musical. O ator tem então, diante de si, a opção e o desafio de construir – e, igualmente, abandonar – não uma, mas muitas dessas realidades psicofísicas sucessivas, utilizando apenas as pistas que a música lhe dá.

Para elaborar corporalmente um “Michael Jackson” durante a execução de *Thriller* e, logo na música seguinte, dar vida cênica a uma sacerdotisa em pleno ofício ritualístico, o(a) ator/atriz não pode estar preso(a) a elucubrações. Precisa, apenas, permitir-se seguir seus próprios impulsos criativos para poder agir dentro da lógica da improvisação em curso. E o estímulo musical é um poderoso aliado no desenvolvimento dessa capacidade de interação música-corpo-ação-cena que se constrói, desconstrói e reconstrói dentro de um tempo que, embora perceptível na linearidade cronológica, mensurável, de cada música, é paradoxalmente capaz de multiplicar-se à maneira polifônica, distorcer-se, estreitar-se ou dilatar-se para, finalmente, criar outras referências temporais, extra-cotidianas, com as quais o ator lida no teatro contemporâneo. Intuitivamente, Amir Haddad utiliza o termo *estado de teatro* para designar a condição de disponibilidade para o desconhecido que contagia aos poucos os participantes de uma oficina e os leva, depois de algum tempo de *jogo de improvisação livre* com música, à construção de cenas coletivas de tão forte impacto que, apesar de improvisadas, aparentam ter sido ensaiadas previamente.

As observações resultantes da pesquisa de campo realizada em Oficinas de Despressurização do grupo Tá Na Rua levantam, neste momento da pesquisa, a suposição de que as estruturas musicais formais colocadas em jogo durante essa dinâmica musical – com seus diferentes encadeamentos harmônicos, tensões e repousos – são um fator determinante na



conformação mais geral dessas imagens cênicas, materializadas pelos atores num fluxo de improvisações de natureza coletiva, corporal e não-verbalizada que, não obstante, instaura um discurso cênico de natureza narrativa. O desenvolvimento de tal hipótese abriria caminho, penso, para a possibilidade de análise dos espetáculos teatrais a partir da noção, já mencionada neste trabalho, que suponho ser, ao lado da *musicalidade do ator*, também essencial ao teatro de nosso tempo - a *musicalidade da cena*.

### **Considerações finais**

Ao longo dos séculos, mas principalmente a partir do Renascimento, o teatro foi adotando um tipo apolíneo de preparação do ator onde a supremacia do texto literário e da estrutura dramática, o primado do *logos* sobre a experiência dionisíaca, a organização hierarquizada do espaço cênico, são algumas de suas expressões clássicas. Mesmo no momento atual, o ambiente de formação privilegia, via de regra, as qualidades intelectuais do ator agenciadas nesse processo: leitura de textos, debates, montagens de peças teatrais consagradas e, mais recentemente, experimentações corporais mediatizadas por um *corpus* teórico-metodológico coerente (Ações Físicas de Stanislavski, Método Laban, exercícios propostos por Grotówski e outros encenadores do século XX).

Amir Haddad e o grupo Tá Na Rua optam, contudo, por trilhar o caminho inverso. Relegando a um segundo plano praticamente todos os procedimentos de formação atorial citados acima, o coletivo prefere adotar uma postura anti-tecnicista, aparentemente simplista e de justificação questionável, segundo seus primeiros críticos. A exuberância da cena contemporânea e as exigências que dela decorrem têm, entretanto, proporcionado novos caminhos para uma compreensão mais ampla das proposições que o Tá Na Rua desenvolveu, em sua longa e ininterrupta trajetória de 30 anos. A formação do ator, no contexto de suas oficinas, é um território indiviso, onde *musicalidade*, *corporeidade* e *teatralidade* estão indissolúvelmente imbricadas. Esta comunicação representa, portanto, apenas um ponto de partida para o enfrentamento do desafio de encontrar, por entre a dicotomia, pontos significativos de interligação entre esses universos da arte.

## Referências bibliográficas

AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FORTIN, Sylvie. “Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança”. In *Cadernos do Gipe-Cit*. Salvador, nº 2. Estudos do Corpo, p. 40-55, fev. 1999.

OLIVEIRA, Jacyan Castilho de. *Arte do movimento: uma proposta de abordagem do texto dramaturgico através da Análise de Movimento Laban*. Dissertação de Mestrado em Teatro – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2000.

\_\_\_\_\_. *O ritmo musical da cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro*. Tese de Doutorado em Teatro – Escola de Teatro/Escola de Dança. UFBA, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

\_\_\_\_\_. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SENISE, Luiz Henrique. *Da importância dos movimentos pianísticos*. 112f. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.

TRAGTENBERG, Lívio. *Música de cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1999.

MOREIRA, Jussara Trindade. *A pedagogia teatral do grupo Tá Na Rua*. 145f. Dissertação de Mestrado em Teatro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – CLA/UNIRIO, 2007.

MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. 367f. Tese de Doutorado em Educação. Universidade Federal de Minas Gerais – Faculdade de Educação/UFMG, 2005.