

O teatro na performance musical: a construção do eu-personagem¹

Dayane Battisti²

Resumo: Considerando que na vida cotidiana representamos vários papéis – na escola, papel de professor ou aluno; no trabalho, papel de funcionário ou patrão; em casa, papel de pai, mãe ou filho; no palco, papel de performer/concertista; e assim por diante – é possível pensar na construção da personagem concertista, nos moldes da construção da personagem teatral, sem que essa personagem seja algo externo ao indivíduo. Pesquisando a aplicação de elementos da encenação teatral – tais como: figurino, cenografia, iluminação, movimento, gesto, ação, atenção, concentração, prontidão e descontração dos músculos – à performance musical, é possível concebê-la de uma nova forma, construindo a personagem performer musical que se tem intenção apresentar ao público.

Palavras-chave: Performance musical; Teatro; Personagem; Stanislavski; Alexander.

Abstract: Considering that in daily life we represent several roles - at school, as a teacher or student; at work, role of employee or employer; at home, role of father, mother or son; on stage, role of performer, and so before - it is possible to think about the construction of the performer character in the manner of building theatrical character, unless that character be something external to the individual. Researching the application of theatrical staging's elements - such as costumes, set design, illumination, movement, gesture, action, attention, concentration, readiness and relaxation of muscles - at musical performance, it is possible to conceive it in a new way, building the character musical performer who intends to present to the audience.

Keywords: Musical performance; Theater; Character; Stanislavski; Alexander.

¹ Trabalho apresentado no VI Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 2012. Curitiba, PR, Brasil.

² Aluna do curso de graduação em Superior de Instrumento, Unespar-Embap. Bolsista da Fundação Araucária de Apoio e Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Paraná – 2011-2012. Artigo redigido sob orientação do professor Dr. Orlando Fraga (Unespar-Embap). Email: daya_battisti@hotmail.com

A busca pela interdisciplinaridade nas artes tem se tornado cada vez mais frequente, porém Shiner explica que “[...] nem Platão nem Aristóteles – nem a sociedade grega em geral – tratou pintura, escultura, arquitetura, poesia, e música como pertencendo a uma categoria isolada, distinta”.³ O autor defende que foi no século XVIII que ocorreu uma grande divisão das artes que conhecemos hoje, “[...] gerando a nova categoria de belas artes (poesia, pintura, escultura, arquitetura, música), em oposição aos artesanatos e artes populares (sapataria, bordado, contação de estórias, canções populares, etc.)”,⁴ e também às ciências e humanidades.

Este trabalho busca um resgate desta interdisciplinaridade, fazendo uma correlação entre a construção da personagem na interpretação teatral e a pesquisa para construção de uma performance musical coerente com aquilo que o intérprete pretende comunicar ao público e com a sua própria personalidade impressa na personagem do concertista. É, ao mesmo tempo, uma busca pelo autoconhecimento, pois é preciso se conhecer primeiramente, para decidir quais características próprias serão impressas na personagem e transmitidas à plateia durante a performance.

Para tanto, alguns elementos da encenação teatral (figurino, cenografia, iluminação, ação, gesto, movimento, prontidão, atenção, entre outros) serão estudados e abordados sob o prisma da possível aplicação destes elementos em uma performance musical.

Durante a vida acadêmica, é comum passarmos a maior parte do tempo estudando todas as variáveis (principalmente técnicas) que podem influenciar na execução de uma obra musical, começando pela clave e armadura de clave que antecedem as primeiras notas, até chegar à barra dupla. Nos preocupamos com a dinâmica, articulação, contexto histórico, harmonia, análise, acústica e diversos outros fatores, porém pouco pensamos a respeito da performance como um todo. Desde a entrada no palco até a forma de sentar, postura, gestos, expressão facial e corporal, texto falado, cenário, todos estes fatores comunicam algo para a plateia. É essencial pensar a respeito de “o que” e “de que forma” se quer comunicar.

Analisando a performance musical por este ângulo, é fácil imaginar a ligação do concertista com o ator e o universo teatral. Durante o processo de construção da personagem, o ator desenvolve uma pesquisa detalhada de cada um destes fatores.

O principal objetivo deste estudo é relacionar as técnicas teatrais de construção de personagem com a performance musical. Para isso, será necessário abordar alguns conceitos de performance musical e em seguida conceituar o teatro no sentido de arte cênica performática, com enfoque na obra do teórico russo Constantin Stanislavski. A partir destes conceitos torna-se possível estabelecer uma ligação entre as duas áreas aqui estudadas – teatro e música – apontando possíveis aplicações dos elementos de encenação teatral abordados em cada subitem (figurino; cenografia; iluminação; movimento, gesto e ação; atenção, concentração, prontidão e descontração dos músculos) na pesquisa para desenvolvimento de uma performance musical. Adicionalmente, os dois últimos subitens apresentam breves conceitos da Técnica de Alexander, que dialoga e complementa as questões apresentadas por Stanislavski.

³ No original: “[...] neither Plato nor Aristotle – nor Greek society generally – treated painting, sculpture, architecture, poetry and music as belonging to a single distinct category.” SHINER, Larry. *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago: University of Chicago Press, 2003. p. 20, (tradução da autora).

⁴ No original: “[...] generating the new category of fine arts (poetry, painting, sculpture, architecture, music) as opposed to crafts and popular arts (shoemaking, embroidery, storytelling, popular songs, etc.)”. SHINER, Larry. *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago: University of Chicago Press, 2003. p. 5, (tradução da autora).

1. Performance Musical

Falando sobre o significado de *performance musical*, Lima comenta que “no meio acadêmico musical a palavra *performance* é empregada com um significado similar ao das palavras *interpretação, execução e prática*.”⁵

Analisando cada uma dessas palavras, *interpretação* que comumente está ligada à ideia de decodificação, tradução e pressupõe escolhas por parte do intérprete; *execução e prática* como realização, exercício, condicionamento motor e/ou fazer mecânico; a autora conclui que:

A *performance musical*, no entanto, integra esses dois mundos, ela faz emergir a função tecnicista dessa prática musical e a obra musical propriamente dita, mas também, transmuta essa execução, por meio de processos interpretativos do executante, com o intuito de revelar relações e implicações conceituais existentes no texto musical.⁶

Por outro lado, Cook discorre sobre um paradigma conceitual de performance que vê o processo como subordinado ao produto e vem da

[...] ideia de que a música é um tipo de propriedade intelectual a ser entregue intacta do compositor para o ouvinte” e o *performer* é visto como um intermediário, “alguém que coloca uma margem de lucro em um produto sem contribuir em nada para ele e que, por conseguinte, deveria ser eliminado sempre que possível.”⁷

Confirmando a inversão desse paradigma, Small coloca que “uma performance não existe para que obras musicais sejam apresentadas, mas, pelo contrário, obras musicais existem para que o *performer* tenha algo para interpretar.”⁸ São pontos de vista extremos e antagônicos, sendo talvez necessário buscar uma definição intermediária, onde não seja preciso hierarquizar compositor e intérprete.

O fazer performático implica escolhas que podem ser voluntárias, quando se decide conscientemente por algo, ou involuntárias, quando são feitas de forma inconsciente e intuitiva:

As escolhas performáticas, voluntárias ou involuntárias, interagem articuladas umas com as outras, interferindo sobremaneira no resultado interpretativo. Não basta listar as variantes sob uma ótica cartesiana. De certa forma, essas escolhas se mesclam, se integram, se articulam, interferindo diretamente na fruição do objeto artístico como um todo. Sob uma perspectiva bastante genérica, a performance é um *fazer artístico*

⁵ LIMA, Sonia Albano de (red.). “Performance, Prática e Interpretação Musical: significados e abrangências.” In: LIMA, Sonia Albano de (org.). *Performance & Interpretação Musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006, p. 12. [grifo do autor].

⁶ LIMA, Sonia Albano de (red.). “Performance, Prática e Interpretação Musical: significados e abrangências.” In: LIMA, Sonia Albano de (org.). *Performance & Interpretação Musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006, p. 13. [grifo do autor].

⁷ COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. Tradução de Fausto Borém. Per Musi, n.14, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14_cap_01.pdf. Acesso em: 19 de maio de 2012, p. 07.

⁸ Small, 1998, *apud* COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. Tradução de Fausto Borém. Per Musi, n.14, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14_cap_01.pdf. Acesso em: 19 de maio de 2012, p. 08. [grifo do autor]

que integra conhecimento racional e intuitivo, tradição, emoção, sensibilidade, história, contemporaneidade e cultura do executante.⁹

Ainda é preciso acrescentar que “nenhuma performance musical exaure todas as possibilidades de uma obra musical, dentro da tradição da MEO¹⁰, e, neste sentido, a performance poderia ser compreendida como um subconjunto de um universo mais amplo de possibilidades.”¹¹ Desde as nuances de andamento, que vão muito além da indicação metronômica da partitura, passando pelas escolhas de timbre, dinâmica, articulação, fraseado e ainda pensando em cenário, gestos, falas, figurino, atitudes, expressão facial e postura como variáveis adicionais, permitem que o *performer* transforme sua própria experiência musical em algo novo, ou seja, permite que ele *crie* uma performance para além dos registros da notação musical da partitura.

Tanto os aspectos técnicos quanto os interpretativos integram o processo da performance. Lima acrescenta que:

Sendo assim, poderíamos pensar a performance musical como um processo de execução que não dispensa nem os aspectos técnicos presentes nessa prática, nem os processos interpretativos que contribuem para essa ação. Tal projeção atribui à performance musical uma abrangência cognitiva bem mais ampla e uma perspectiva de ação mais interdisciplinar, em que outras áreas do conhecimento interagem na ação executória sob condições múltiplas.¹²

Corroborando com este conceito de interdisciplinaridade, o Dicionário Aurélio do Séc. XXI, define *performance* como sendo: “Qualquer atividade artística que, inspirada nas artes cênicas, se apresenta como evento transitório, e que pode incluir dança, música, poesia, e até mesmo cinema, ou televisão, ou vídeo.”¹³

Cone também relaciona a performance musical com o teatro afirmando:

Uma boa performance musical deve ser, portanto, um evento dramático, até mesmo teatral, apresentado como uma ação que tem começo, meio e fim [...]. Esta qualidade dramática deve estar presente tanto quando a performance for privada, como quando alguém lê uma música silenciosamente ou toca para si mesmo, quanto no caso de existir um público, que pode naturalmente variar em tamanho, desde um ou dois até

⁹ LIMA, Sonia Albano de (red.). “Performance, Prática e Interpretação Musical: significados e abrangências.” In: LIMA, Sonia Albano de (org.). *Performance & Interpretação Musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006, p. 15. [grifo do autor].

¹⁰ MEO: Abreviação do autor para Música Erudita Ocidental.

¹¹ COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música e/ enquanto performance*. Tradução de Fausto Borém. Per Musi, n.14, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14_cap_01.pdf. Acesso em: 19 de maio de 2012, p. 9-10.

¹² LIMA, Sonia Albano de (red.). “Performance, Prática e Interpretação Musical: significados e abrangências.” In: LIMA, Sonia Albano de (org.). *Performance & Interpretação Musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006, p. 13.

¹³ FERREIRA, A. B. H. *Aurélio século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa* (3a ed. rev. e ampl.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

uma plateia lotada.¹⁴

Nada mais justo do que buscar inspiração nas artes cênicas, com especial enfoque no teatro, que se preocupa com cenário, figurino, iluminação, gestos, expressões e construção da personagem em si, de modo a transformar e enriquecer a experiência da performance musical.

2. Teatro

O teatro, conhecido como a arte de representar, numa perspectiva naturalista¹⁵, visa “não somente criar a vida de um espírito humano, mas, também, exprimi-la *de forma artística e bela*.”¹⁶ Desta forma, confere ao ator a difícil tarefa de viver interiormente o papel, representá-lo externamente, repleto de sentimento, sentindo essa emoção não somente enquanto estuda o papel, mas a cada nova apresentação.

De forma análoga, e considerando que em nossa cultura ocidental, frequentemente, quem escreve a música não está diretamente envolvido na execução, Sloboda afirma que “Os *performers dão realidade a uma composição preexistente*”¹⁷ e ainda divide a performance em três estágios que chama de: leitura a primeira vista; ensaio ou prática; e execução. Assim como o ator, o intérprete musical precisa passar por estágios técnicos que preparam o corpo e a mente, tornando-o capaz de executar determinadas músicas.

Para Stanislavski “A fim de exprimir uma vida delicadíssima e em grande parte subconsciente, é preciso ter controle sobre uma aparelhagem física e vocal extraordinariamente sensível, otimamente preparada.”¹⁸

Portanto, tanto autores da área de teatro quanto da área de música convergem para o fato de que o domínio da técnica é fator essencial e indispensável para uma boa performance/apresentação. Porém, a técnica apenas não é suficiente para transmitir realidade, verdade, criar vida. Esses últimos são conceitos mais subjetivos e filosóficos, como a própria vida humana e por isso também impossíveis de se congelar em um método ou receita pronta.

Nos livros de Stanislavski, “a ênfase recai na atuação como arte e na arte como a expressão mais alta da natureza humana.”¹⁹ O autor prossegue, revelando que:

[...] o problema para a nossa arte e, por conseguinte, para o nosso teatro, é: criar vida

¹⁴ No original: “A proper musical performance must thus be a dramatic, even a theatrical event, presenting as it does an action with a beginning, a middle, and an end [...]. This dramatic quality must be present whether the performance is entirely private, as when one reads music silently or plays it over to oneself, or whether there is a public, which can of course vary in size from one or two to a whole concert-audience.” CONE, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W. W. Norton & Company Ltd., 1968, p. 13, (tradução da autora).

¹⁵ Naturalismo: “Termo referente a uma abordagem artística em que o artista procura representar os objetos tais como empiricamente observados e não segundo um estilo condicionado por preconceitos intelectuais ou outros fatores.” In: CHILVERS, Ian (Editor). *Dicionário Oxford de arte*. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 372.

¹⁶ STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima, 26ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2009, p. 44. [grifo do autor].

¹⁷ SLOBODA, John A. *A mente musical: psicologia cognitiva da música*. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008, p.87. [grifo do autor].

¹⁸ STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima, 26ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2009, p. 44.

¹⁹ STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Tradução de Pontes de Paula Lima, 19ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2010, p. 12.

interior para uma peça e suas personagens, exprimir em termos físicos e dramáticos o cerne fundamental, a ideia que impeliu o escritor, o poeta, a produzir sua obra.²⁰

Essa afirmação estabelece o problema central do teatro, e pode ser traduzida para a performance musical, à medida em que busca dar vida interior à uma obra, exprimindo em termos físicos, dramáticos e sonoros a ideia que incitou o compositor a compor sua obra. Stanislavski defendia veementemente a ideia de que seu ‘método’ não deveria ser copiado, que cada um deveria criar seu próprio método com base em suas experiências. Nas palavras dele: “Aprendemos por experiências, mudanças, tomando qualquer conceito de realidade gasto e substituindo-o por alguma coisa nova, algo cada vez mais próximo da verdade.” E continua: “Os artistas têm de aprender a pensar e sentir por si mesmos e a descobrir novas formas. Nunca devem contentar-se com o que um outro já fez.”²¹ Da mesma forma, cada performance musical é única, visto que cada performer imprime sua personalidade e sua interpretação àquele momento e se modifica a cada nova experiência que o artista soma ao seu aprendizado, consciente ou inconscientemente.

Entre os elementos de encenação teatral, podemos citar o figurino, a cenografia e a iluminação, além de outros menos palpáveis, como o movimento, o gesto, a ação, a atenção, a concentração, a prontidão e a descontração muscular. Cada um destes elementos será explorado nos próximos subitens, gerando reflexões sobre sua aplicabilidade na performance musical.

3. Figurino

O figurino é um importante elemento da linguagem visual de qualquer espetáculo. O figurinista Paulo Vinícius Alves diz que “o figurino é muito mais do que a segunda pele do ator ou o identificador da personagem. É signo, comunicação, uma das várias linguagens do espetáculo que, juntas, compõe o que poderíamos chamar de linguagem cênica.”²²

A relação entre a personalidade da pessoa e a roupa que ela veste é nítida e perceptível em nosso cotidiano. Segundo Battisti “o próprio homem teve que descobrir que poderia representar sua personalidade por meio da roupa. Entretanto, antes disso ele teve que entender quem era o eu da roupa, teve que se descobrir.”²³

Mesmo que boa parte do corpo do músico fique atrás do instrumento (como no caso do violão) seu figurino é um signo que compõe o cenário e comunica algo ao espectador. Cortinhas diz que o figurino transforma o corpo do ator em imagem, e “Toda imagem produz efeitos, para quem as recebe e para quem as produz.” e acrescenta ainda que “Mesmo sendo a camada mais superficial do personagem, ela faz parte da camada subjetiva na construção das muitas pontes entre os códigos

²⁰ STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Tradução de Pontes de Paula Lima, 19ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2010, p. 352.

²¹ Para ambas as citações deste parágrafo: STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Tradução de Pontes de Paula Lima, 19ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2010, p. 16-17.

²² ALVES, Paulo Vinícius. *O Figurino no teatro contemporâneo*. Figurino e cena, 13 Jun 2010. Disponível em: <http://teatrofigurinoecena.blogspot.com.br/2010/06/o-figurino-no-teatro-contemporaneo.html>. Acesso em: 08 de julho de 2012.

²³ BATTISTI, Francisleth Pereira. Moda e Figurino: Unilateralidade. Artigo. In: 1º Encontro Paranaense de Moda Design e Negócios. Cianorte, 2009. Disponível em: <http://www.dep.uem.br/enpmoda/artigos/H03ENPMODA.pdf>. Acesso em: 08 de julho de 2012.

expressivos da atuação.”²⁴

O conceito de caracterização física é ainda mais amplo e vai muito além da roupa da personagem. Defendendo a importância da caracterização, Stanislavski alega que:

[...] se não usarmos nosso corpo, nossa voz, um modo de falar, de andar, de nos movermos, se não acharmos uma forma de caracterização que corresponda à imagem, nós, provavelmente, não poderemos transmitir a outros o seu espírito interior, vivo.²⁵

Desta forma, ampliam-se as possibilidades de se pensar a performance musical. O 'entrar no palco', quantas possíveis formas de andar até a cadeira, velocidade, ritmo dos passos, como segurar o instrumento, como agradecer os aplausos, como sentar, como falar, são questões que compõem a caracterização física do performer, por isso merecem ser estudadas, experimentadas, elegidas e praticadas, a fim de que se tornem orgânicas e naturais:

Cada indivíduo desenvolve uma caracterização exterior a partir de si mesmo e de outros; tirando-a da sua própria experiência da vida ou de seus amigos, de quadros, gravuras, desenhos, livros, contos, romances, ou de algum simples incidente, tanto faz. A única condição é não perder seu eu interior enquanto estiver fazendo essa pesquisa exterior.²⁶

A ideia é desenvolver essa caracterização física do eu-personagem de forma mais consciente, através de exercícios práticos, experimentações em palco, filmando e assistindo esses experimentos para poder 'se ver' no palco, tentando tornar a experiência da performance mais natural e prazerosa, tanto para o músico quanto para a plateia.

4. Cenografia

Refletindo a respeito, Alves chegou à conclusão de que poderia definir cenografia com uma relação: “[...] da cena com a luz, da luz com os objetos em cena. Cenografia é toda a relação iconográfica ou puramente plástica que se dá entre o corpo do ator e todos os outros elementos cênicos diante do público.” E essa relação acontece independente da vontade premeditada de quem estiver em cena. “[...] podemos pensar numa cenografia sem cenário, mas nunca num espetáculo sem cenografia, pois, mesmo sem ser elaborada, a cenografia sempre existirá.”²⁷

Ou seja, mesmo não pensando em cenografia numa performance musical, a própria arquitetura do palco compõe a cenografia. E os elementos que estiverem visíveis nele, como a cadeira, o apoio de

²⁴ Para ambas as citações deste parágrafo: CORTINHAS, Rosângela. *Figurino: Um objeto sensível na produção do personagem*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/27280/000762014.pdf?sequence=1> . Acesso em: 08 de julho de 2012, p. 20.

²⁵ STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Tradução de Pontes de Paula Lima, 19ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2010, p. 27.

²⁶ STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Tradução de Pontes de Paula Lima, 19ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2010, p. 32.

²⁷ Para ambas as citações deste parágrafo: ALVES, Paulo Vinícius. *CENO-GRÁFIAS*. *Figurino e cena*, 31 Jan 2012. Disponível em: <http://teatrofigurinoecena.blogspot.com.br/search?q=cenografia>. Acesso em: 08 de julho de 2012.

pé do violonista, instrumentos, entre outros, são componentes que formam um cenário e uma impressão no espectador.

Muitas são as possibilidades de se pensar o cenário. “Mesmo os espaços já construídos como edifício teatral, passam a ser observados por outro ponto de vista, buscando possibilidades para *recriá-los* e assim criar outras espacialidades para o evento teatral.”²⁸

5. Iluminação

A iluminação tem o inegável poder de transformar o ambiente, e se houver possibilidade de utilizar este recurso de forma cênica, sem dúvida a performance musical será enriquecida. Falando das principais contribuições dos naturalistas ao teatro moderno, Roubine conta que, a partir das suas práticas e reflexões sobre iluminação,

[...] a luz não intervém mais apenas (*sic*) funcionalmente para clarear o espaço da ação, mas também para mergulhá-lo no clima desejado, para remodelá-lo, transformá-lo progressivamente, para dar ao tempo uma materialidade cênica²⁹.

Falando sobre a visão de Appia³⁰, que tinha por objetivo alcançar uma fluidez, através de uma utilização bem estudada das possibilidades oferecidas pela iluminação, Roubine enfatiza que:

Neste contexto, a luz não é apenas aquele instrumento funcional que se limita a assegurar a visibilidade do espaço cênico ou, no melhor dos casos, criar um “clima”. Ela permite esculpir e modular as formas e os volumes do dispositivo cênico, suscitando o aparecimento e o desaparecimento de sombras mais ou menos espessas ou difusas e de reflexos. O que, evidentemente, não exclui a utilização da luz como instrumento de localização, de sugestão ou de clima.³¹

Considerando que, em uma performance musical, o elemento principal é a própria música interpretada, a iluminação pode auxiliar na fluidez entre os momentos de execução musical, fala, intervalos, além da criação/intensificação de diferentes “climas” para diferentes músicas.

²⁸ COHEN, Miriam Aby. *Cenografia brasileira do séc. XXI: Diálogos possíveis entre a prática e o ensino*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-17102007-090756/pt-br.php>. Acesso em: 08 de julho de 2012, p. 38. [grifo do autor].

²⁹ ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação: Yan Michalski, 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 123.

³⁰ Adolphe Appia (1862-1928) Cenógrafo, diretor teatral e crítico de arte suíço, cuja contribuição foi expressiva para a criação do palco tridimensional, em substituição ao clássico, de duas dimensões, até então em voga, elaborando a análise do movimento como elemento do espetáculo. Reformulador da cenografia, a iluminação para ele passou a ter um papel de destaque, constituindo-se elemento essencial na encenação, a partir do que foi possível elaborar o princípio de que o espaço/lugar tem função psicológica. TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário de teatro*. 2ª ed. São Luís: Editora Instituto Geia, 2005, p. 32.

³¹ ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação: Yan Michalski, 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 137.

6. Movimento, gesto e ação

No ambiente acadêmico, frequentemente ouvimos expressões como “ir para a dominante”, “voltar para a tônica”, “passear pela tonalidade”. São expressões que indicam ação e movimento. Shove e Repp formulam uma pergunta que tem ocupado a mente de teóricos, filósofos e, mais recentemente, psicólogos: “Essas expressões remetem para uma verdadeira experiência de percepção de movimento ou tendem a ser faladas apenas como metáfora (ou ambos)?”³² Não existe uma resposta final para a questão, mas como afirmam os mesmos autores: “Experiências de movimento - de seu caráter e expressividade - são de importância vital para compositores, intérpretes e ouvintes igualmente. Este fato é confirmado em vários níveis de discurso.”³³

Reforçando a importância das experiências de movimento na música e considerando que pensamento e gesto não podem ser dissociados, da mesma forma que mente e corpo, Cazarim conclui que “O gesto, entendido como pensamento não-racionalizado e realizador da expressividade, se mostra como a forma primordial de entendimento da atividade musical”. Além disso, sua pesquisa aponta que o “[...] rompimento dos gestos estereotipados pode ser uma forma de ampliar os limites de nossa percepção.”³⁴

Mas para que seja possível romper com estes gestos estereotipados, é necessária uma longa jornada de experimentações práticas e exercícios de percepção corporal/sensorial onde – como nos lembra Gelb - “[...] o todo é mais importante do que a soma das partes.” O autor ainda acrescenta que:

Frequentemente, nós nos comportamos como se não constituíssemos um sistema integral, mas apenas uma compilação de diferentes pequenas personalidades. Assim como nosso pescoço e nossos ombros em geral realizam o trabalho de nossas costas, as nossas emoções frequentemente fazem o trabalho de nosso intelecto, e vice-versa.³⁵

Além da referida complexidade e inversão de papéis que inconscientemente fazemos, a conscientização e mudança de padrões habituais é um processo que leva tempo para começar a acontecer. O próprio Gelb, estudioso da Técnica de Alexander³⁶, confessa:

A minha própria 'apreciação sensorial' desenvolveu-se gradualmente com o passar dos anos, como parte de minhas tentativas de me compreender melhor e estabelecer

³² No original: “Do these expressions point to a genuine perceptual experience of movement or a propensity to speak in metaphor (or both)?” In: SHOVE, Patrick; REPP, Bruno H. “Musical motion and performance: theoretical and empirical perspectives”. In: *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Edited by John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 55 (tradução da autora).

³³ No original: “Experiences of movement - of its character and expressiveness - are vitally important to composers, performers and listeners alike. This fact is borne on several levels of discourse.” In: SHOVE, Patrick; REPP, Bruno H. “Musical motion and performance: theoretical and empirical perspectives”. In: *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Edited by John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 55 (tradução da autora).

³⁴ CAZARIM, Thiago. *Ação, pensamento, gesto, expressividade e a prática musical*. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 4, 2008, São Paulo. *Anais...* Publicação em CD-Rom.

³⁵ GELB, Michael. *O aprendizado do corpo: introdução à técnica de Alexander*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo, 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 43.

³⁶ “A Técnica de Alexander escapa a uma definição precisa porque envolve uma nova experiência – a experiência de libertar-se gradualmente do domínio de hábitos estabelecidos.” GELB, Michael. *O aprendizado do corpo: introdução à técnica de Alexander*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo, 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 1.

um contato mais íntimo com meus sentimentos e reações.³⁷

Portanto tempo, paciência, treino e desenvolvimento gradual e constante são essenciais para que seja possível conscientizar e mudar padrões habituais, romper gestos estereotipados que podem se tornar padrões habituais de movimento.

O movimento é inerente à música, e é através dele que é possível fazê-la acontecer. Além disso, a música pode gerar impulso de movimento aos que ouvem. Sobre esta questão, Shove e Repp discorrem:

A música é feita através do movimento de mãos, dedos e extensões sobre um instrumento, e o curso de tempo e dinâmica desses movimentos se reflete, em certa medida, no fluxo resultante de sons. Por outro lado as pessoas, enquanto ouvem música, frequentemente executam movimentos coordenados que vão desde o pé batendo no chão até elaboração de uma dança.³⁸

Sob este ângulo é impossível dissociar música de movimento, seja no fazer musical do intérprete, que precisa movimentar mãos e dedos em contato com o instrumento para produzir sons, seja na resposta do ouvinte, que pode sentir um impulso de se mover, bater o pé, ou até mesmo dançar.

O assunto parece simples, mas gera muitas controvérsias. Como fugir, por exemplo, dos gestos exagerados, antinaturais e estereotipados ao tentar ser expressivo? Por outro lado, pode a ausência de movimento ser expressiva? Stanislavski aborda essa questão de uma maneira, um tanto quanto, poética:

[...] a imobilidade exterior de uma pessoa sentada em cena não implica passividade. Pode-se estar sentado sem fazer movimento algum e, ao mesmo tempo, em plena atividade. E isto não é tudo. Muitas vezes a imobilidade física é resultado direto da intensidade interior, e são essas atividades íntimas que têm muito mais importância, artisticamente. A essência da arte não está nas suas formas exteriores, mas no seu conteúdo espiritual.³⁹

E o que vêm a ser essas atividades íntimas, essa intensidade interior? Stanislavski apresenta o conceito de 'Superobjetivo' que é a perspectiva, o propósito final da ação ou não-ação: “O que quer que aconteça no palco, deve ser com um propósito determinado. Mesmo ficar sentado deve ter um propósito, um propósito específico e não apenas o propósito geral de ficar visível para o público.”⁴⁰

³⁷ GELB, Michael. *O aprendizado do corpo: introdução à técnica de Alexander*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo, 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 72-73.

³⁸ No original: “Music is made by moving hands, fingers or extensions thereof over an instrument, and the dynamic time course of these movements is reflected to some extent in the resulting stream of sounds. Conversely people listening to music frequently perform coordinated movements ranging from foot tapping to elaborate dance.” SHOVE, Patrick; REPP, Bruno H. “Musical motion and performance: theoretical and empirical perspectives”. In: *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Edited by John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 64 (tradução da autora).

³⁹ STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima, 26ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2009, p. 67.

⁴⁰ STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima, 26ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2009, p. 65.

Como transpor isso para a performance musical? Que perspectiva ou propósito dar à determinada obra? Um caminho que parece mais óbvio é o da análise musical e contextualização histórica da obra. Ao tentar entender a função da obra ou mesmo de uma frase musical, pode-se chegar a um propósito dentro da performance, assim como uma perspectiva geral de toda a performance, que pode ter correlação com o gosto, a personalidade e as conseqüentes escolhas do intérprete. De forma minuciosa, Stanislavski enfatiza que:

[...] não pode haver atuação, movimento, gesto, pensamento, fala, palavra, sentimento etc. etc., sem a sua devida perspectiva. A mais simples entrada ou saída, no palco, qualquer ação que se faça para levar a cabo uma cena, pronunciar uma frase, palavras, monólogo etc., tem de ter uma perspectiva e um propósito final (o superobjetivo). Sem eles o ator não pode sequer dizer *sim* e *não*. Até mesmo uma frase minúscula, isoladamente, tem a sua própria e breve perspectiva.⁴¹

O desafio se constrói em encontrar esses pequenos propósitos, que harmoniosamente sejam parte de um propósito maior, construindo a perspectiva da performance e dando um sentido a ela.

7. Atenção, concentração, prontidão e descontração dos músculos

É muito comum confundir os conceitos de atenção e concentração, mas Gelb nos ajuda elucidar essa questão:

A atenção é algo muito diferente daquilo que chamamos, normalmente de concentração. A concentração está associada, em geral, a um estado de tensão excessiva que se manifesta através de um semblante severo e interferência na respiração, como se a pessoa estivesse tentando manter as coisas no lugar, para poder concentrar sua atenção total em um aspecto qualquer do meio ambiente. A atenção, no sentido que lhe é dado por Alexander, envolve uma consciência equilibrada de nós mesmos com o meio ambiente, além de uma ênfase natural em tudo o que, no momento, é particularmente relevante.⁴²

Não é tarefa fácil, mas a prática em palco da atenção no sentido utilizado por Alexander pode ser uma alternativa de grande valia para os músicos. Alexander descobriu que a maioria das pessoas tem dificuldades em dirigir sua atenção sem transformá-la em concentração exageradamente fixa. Para auxiliar a superar essas dificuldades, muitos professores da Técnica de Alexander utilizam-se da visualização e imaginação criativa como, por exemplo, imaginar a própria cabeça flutuando como um balão de gás. O poder da visualização é comprovado por diversos estudos, a exemplo do estudo do

⁴¹ STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Tradução de Pontes de Paula Lima, 19ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2010, p. 239.

⁴² GELB, Michael. *O aprendizado do corpo: introdução à técnica de Alexander*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo, 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 94. Frederick Matthias Alexander formulou os princípios da Técnica que leva seu nome. Ele desenvolveu a técnica como ferramenta pessoal para aliviar a dor e a rouquidão que afetavam sua carreira como ator Shakespeareano.

psicólogo Alan Richardson,⁴³ e na Técnica de Alexander a visualização pode ser utilizada como um complemento valioso para situações específicas, mas não substitui a direção. Como consequência e resultado da prática, Gelb afirma que “aprendendo a aplicar as instruções propostas por Alexander, podemos passar pela experiência inestimável de controlar o nosso poder de atenção.”⁴⁴

A tensão e a energia desnecessária gasta na preparação para os trechos mais complexos constituem um ponto de convergência entre Stanislavski e Alexander e que se aplica perfeitamente aos músicos. Eles se preparam tanto para as passagens mais difíceis, que quando se aproximam, a tensão e o medo de errar tomam conta do seu ser, e fatalmente, ocorre o erro exatamente onde se pretendia evitá-lo.

Ao contrário dos acrobatas que devem preparar-se e agir, sem hesitação, entregando-se ao acaso somado com sua própria habilidade, devem agir, aprontar-se e pôr-se a prova; Stanislavski observa que:

[...] a maioria dos atores tem uma atitude inteiramente diferente em relação a isto. Apavoram-se com os grandes momentos e muito antecipadamente, com todo empenho, tentam preparar-se para eles. Isto produz nervosismo e pressões que os impedem de *largar-se* nos pontos culminantes, quando precisariam se entregar inteiramente aos seus papéis.⁴⁵

Gelb conta que Alexander, em suas primeiras experiências, tendo concluído racionalmente o que deveria e o que não deveria fazer para alcançar seus objetivos enquanto declamava, achou que seria capaz de pôr suas ideias em prática e usando mais dois espelhos, descobriu surpreso que:

No momento crítico, quando eu tentava evitar a redução da estatura e combinar isso com uma tentativa concreta de *manter o alongamento e falar ao mesmo tempo*, eu não punha a cabeça para frente e para cima como pretendia, mas na verdade, punha-a para trás. Aqui, então, estava a prova surpreendente de que eu fazia o contrário do que acreditava estar fazendo e do que havia decidido que deveria fazer.⁴⁶

Como solução, além das aulas de acrobacia para desenvolver a qualidade de decisão, Stanislavski propõe uma técnica de descontração dos músculos, que de forma bastante simplificada:

[...] consiste em desenvolver uma espécie de controle, como se fosse um observador.

⁴³ “Richardson escolheu ao acaso três grupos de pessoas e avaliou seu desempenho em arremesso livre no jogo de basquete. Durante vinte dias, o primeiro grupo passou vinte minutos por dia praticando arremesso livre; o segundo grupo não praticou absolutamente nada, e o terceiro grupo também não praticou, mas passaram vinte minutos por dia visualizando a si próprios praticarem arremesso livre. Ao término dos vinte dias, Richardson avaliou novamente o seu desempenho. O primeiro grupo havia melhorado 24 por cento. O segundo grupo não melhorara em nada e o terceiro grupo, o dos visualizadores, havia melhorado em cerca de 23 por cento.” GELB, Michael. *O aprendizado do corpo: introdução à técnica de Alexander*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo, 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 96-98.

⁴⁴ GELB, Michael. *O aprendizado do corpo: introdução à técnica de Alexander*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo, 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 96.

⁴⁵ STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Tradução de Pontes de Paula Lima, 19ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2010, p. 74. [grifo do autor]. Stanislavski defendia “que a acrobacia ajuda a desenvolver a qualidade da *decisão*” e trazia instrutores de circo para o teatro, para que os atores fizessem aulas de acrobacias e desenvolvessem essa tão almejada qualidade.

⁴⁶ Alexander *apud* GELB, Michael. *O aprendizado do corpo: introdução à técnica de Alexander*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo, 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 15. [grifo do autor].

Esse observador, em todas as circunstâncias, terá que impedir que haja, em qualquer ponto, a menor quantidade extra de contração. Esse processo de auto observação e remoção da tensão desnecessária deve ser desenvolvido ao ponto de se transformar num hábito subconsciente, automático. E isto só não basta. Há que ser um hábito normal e uma necessidade natural não só nos trechos mais tranquilos do papel, mas principalmente, nas horas de mais alto voo nervoso e físico.⁴⁷

Certamente não é tarefa fácil, mas o autor defende ser exequível. “[...] embora seja impossível livrarmo-nos de toda a tensão num momento emocionante, podemos, entretanto, aprender a relaxar constantemente.”⁴⁸ E até que consigamos transformar esse controle em hábito inconsciente, muito trabalho e atenção serão necessários, tendo por objetivo transformar esse relaxamento de músculos em uma segunda natureza, como parte de nossa conformação física. Stanislavski complementa ainda que “esse hábito deve ser desenvolvido diariamente, constantemente, sistematicamente, tanto em nossos exercícios na escola como em casa.”⁴⁹

Por outro lado, Gelb conta que “Alexander enfatizou sempre o *processo* de atingir seu objetivo e não o objetivo em si.”⁵⁰ Ou seja, ao invés de concentrarmos nossos esforços no objetivo final, que pode ser o relaxamento muscular ou a reorganização postural, entre outros, é importante enfatizar o momento presente e concentrar-se nas possíveis formas de alcançar esse objetivo. Sintetizando, Gelb completa que “o método de Alexander refere-se a como chegar, de forma inteligente, aos objetivos que pretendemos alcançar.”⁵¹

E quando, através desses meios, consegue-se atingir os objetivos, mantendo o Uso⁵² equilibrado, a qualidade da ação muda e, conseqüentemente,

O movimento torna-se mais leve e mais fácil, a respiração torna-se mais ritmada e os estímulos (proprioceptivos) internos são percebidos ao mesmo tempo que os estímulos (perceptivos) externos, criando uma experiência integrada do meio ambiente. Em outras palavras, você passa a ter um melhor senso de onde está (e, as vezes, até mesmo de quem você é).⁵³

Da mesma forma que Stanislavski, enfatizando que esses resultados só são possíveis através de prática diária e constante, Gelb acrescenta que as aulas para desenvolver a Técnica de Alexander,

⁴⁷ STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima, 26ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2009, p. 134.

⁴⁸ STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima, 26ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2009, p. 135.

⁴⁹ STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima, 26ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2009, p. 135.

⁵⁰ GELB, Michael. *O aprendizado do corpo: introdução à técnica de Alexander*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo, 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 100.

⁵¹ GELB, Michael. *O aprendizado do corpo: introdução à técnica de Alexander*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo, 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 100.

⁵² Alexander chamou de “Uso” o poder de escolha sobre o que fazemos conosco (o Uso de si próprio), que determina, em grande parte, a qualidade de nossas vidas. GELB, Michael. *O aprendizado do corpo: introdução à técnica de Alexander*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo, 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 13-14.

⁵³ GELB, Michael. *O aprendizado do corpo: introdução à técnica de Alexander*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo, 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 61. Estímulos proprioceptivos são aqueles “... estímulos originados no interior do próprio organismo.” FERREIRA, A. B. H. *Aurélio século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa* (3ª ed. rev. e ampl.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

embora “[...] propiciem uma valiosa forma de terapia, seu valor e objetivo reais só aparecem quando aplicados à nossa vida cotidiana. Cabe a nós decidirmos o quanto vamos utilizar da experiência adquirida através da Técnica”⁵⁴

É uma longa jornada que implica decisões por parte do intérprete, que além da prática diária do instrumento, decide pela prática de aprender a fazer um melhor Uso do próprio corpo. Além disso, “é interessante notar que os frequentadores mais assíduos das aulas de Alexander foram sempre músicos, atores e dançarinos, cuja qualidade de Uso afeta diretamente a sua capacidade de ganhar a vida.”⁵⁵

Mais uma prova de que o músico precisa ter um preparo físico e mental condizente com sua atividade. Técnicas teatrais somadas à Técnica de Alexander são apontadas como possível direção, e os resultados supracitados por quem seguiu um dos caminhos, parecem solucionar os maiores problemas do intérprete musical, e que afetam, conseqüentemente, sua qualidade de vida.

8. Conclusões

A interdisciplinaridade nas artes tem sido a tônica de diversas pesquisas. As interações entre as linguagens artísticas beneficiam e enriquecem cada área. Não é necessário que o ator se transforme num músico, ou que o músico inclua uma encenação teatral em sua performance. A respeito da formação dos atores, Castilho afirma:

Cada linguagem artística pode dotar o ator de elementos essenciais, que contribuirão, de forma integrada, para sua formação contínua de intérprete. O estudo da música, das artes corporais, das artes visuais, não visa à formação de atores-músicos, atores-bailarinos, atores-cenógrafos, etc. Visa a formação de artistas múltiplos, dotados de sensibilidade ao tempo e ao espaço, possuidores de um apurado senso de percepção de ritmo, dinâmica, timbre, altura, intensidade, forma, cor, volume, textura, plasticidade, destreza, tonicidade, equilíbrio.⁵⁶

Também ao músico é reservado esse direito de interagir com outras linguagens artísticas, da mesma forma que ao ator. A fim de contribuir para sua formação como artista múltiplo, desenvolve qualidades pouco exploradas na música, como forma, cor, textura, plasticidade, propriocepção, etc. Todos esses fatores modificam a performance musical, enriquecendo-a.

Os conceitos teatrais embasados em Stanislavski, tais como: figurino; cenografia; iluminação; movimento, gesto e ação; atenção, concentração, prontidão e descontração dos músculos; e a Técnica de Alexander; aplicados à performance musical, são apresentados neste trabalho como direção de futuras pesquisas práticas, mas não pretendem de forma alguma limitar as possibilidades de interação entre as artes e seus teóricos.

Stanislavski e Alexander foram as principais fontes de inspiração da presente pesquisa, mas aprofundando a investigação para a construção do eu-personagem, Grotowski pode ser um interessante

⁵⁴ GELB, Michael. *O aprendizado do corpo: introdução à técnica de Alexander*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo, 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 82.

⁵⁵ GELB, Michael. *O aprendizado do corpo: introdução à técnica de Alexander*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo, 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 33.

⁵⁶ CASTILHO, Jacyan. *Pedagogias musicais de dois pioneiros: Laban e Stanislavski*. Artigo. In: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO. Volume 02 – número 02 – julho-dezembro/2010. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/1457/1289>. Acesso em: 08 de julho de 2012.

rumo. Roubine descreve que, na visão de Grotowski, “[...] o ator passa a ser seu próprio personagem, e a representação não é mais a simulação, quer realista ou estilizada, de uma ação, mas um *ato* que o ator cumpre, cuja essência ele tira do mais profundo de si mesmo.”⁵⁷

Dessa forma, seria possível pensar num personagem de si mesmo, numa faceta própria a ser desvendada diante do público, mas antes deste *ato de desvendamento*, a personagem é pensada e construída através de um processo de pesquisa pessoal e autoconhecimento.

⁵⁷ ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação: Yan Michalski, 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 192.

Referências

- ALVES, Paulo Vinícius. *O Figurino no teatro contemporâneo*. Figurino e cena, 13 Jun 2010. Disponível em: <http://teatrofigurinoecena.blogspot.com.br/2010/06/o-figurino-no-teatro-contemporaneo.html>. Acesso em: 08 de julho de 2012.
- _____. *CENO-GRÁFICAS*. Figurino e cena, 31 Jan 2012. Disponível em: <http://teatrofigurinoecena.blogspot.com.br/search?q=cenografia>. Acesso em: 08 de julho de 2012.
- BATTISTI, Francisleth Pereira. *Moda e figurino: unilateralidade*. Artigo. In: 1º Encontro Paranaense de Moda Design e Negócios. Cianorte, 2009. Disponível em: <http://www.dep.uem.br/enpmoda/artigos/H03ENPMODA.pdf>. Acesso em: 08 de julho de 2012.
- CASTILHO, Jacyan. *Pedagogias musicais de dois pioneiros: Laban e Stanislavski*. Artigo. In: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO. Volume 02 – número 02 – julho-dezembro/2010. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/1457/1289>. Acesso em: 08 de julho de 2012.
- CAZARIM, Thiago. *Ação, pensamento, gesto, expressividade e a prática musical*. In: Simpósio de Cognição e Artes Musicais, 4, 2008, São Paulo. *Anais...* Publicação em CD-Rom.
- CHILVERS, Ian (Editor). *Dicionário Oxford de arte*. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- COHEN, Miriam Aby. *Cenografia brasileira do séc. XXI: Diálogos possíveis entre a prática e o ensino*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-17102007-090756/pt-br.php>. Acesso em: 08 de julho de 2012.
- CONE, Edward T. *Musical form and musical performance*. New York: W. W. Norton & Company Ltd., 1968.
- COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música e/ enquanto performance*. Tradução de Fausto Borém. Per Musi, n.14, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14_cap_01.pdf. Acesso em: 19 de maio de 2012.
- CORTINHAS, Rosângela. *Figurino: Um objeto sensível na produção do personagem*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/27280/000762014.pdf?sequence=1>. Acesso em: 08 de julho de 2012.
- FERREIRA, A. B. H. *Aurélio século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa* (3ª ed. rev. e ampl.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- GELB, Michael. *O aprendizado do corpo: introdução à técnica de Alexander*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo, 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- LIMA, Sonia Albano de (red.). “Performance, prática e interpretação musical: significados e abrangências.” In: LIMA, Sonia Albano de (org.). *Performance & Interpretação Musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação: Yan Michalski, 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- SHINER, Larry. *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- SHOVE, Patrick; REPP, Bruno H. “Musical motion and performance: theoretical and empirical perspectives”. In: *The practice of performance: Studies in musical interpretation*. Edited by John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

SLOBODA, John A. *A mente musical: psicologia cognitiva da música*. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Tradução de Pontes de Paula Lima, 19ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2010.

_____. *A preparação do ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima, 26ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2009.

TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário de teatro*. 2ª ed. São Luís: Editora Instituto Geia, 2005.