

A poética da voz que se faz presença

GISELE VASCONCELOS

■ 172

Gisele Vasconcelos é professora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão, atriz contadora do Grupo Xama Teatro, doutoranda em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes / USP. Bolsista FAPEMA. Email: vasconcelosgisele@yahoo.com.br

▪ RESUMO

O texto trata da voz poética no teatro, com ênfase na ausência e presença sob o ponto de vista da emissão sonora e da gestualidade. Propõe uma reflexão acerca da voz, fora das considerações sobre seu conteúdo e faz referência aos procedimentos de práticas teatrais contemporâneas. Na enunciação polifônica, discorre acerca da restauração da voz poética nas relações entre texto escrito e oral, personagem e sujeito narrador, enunciador e espectador, fala e canto.

▪ PALAVRAS-CHAVE

Voz poética, ator-contador, práticas teatrais.

▪ ABSTRACT

The article deals with the poetic voice in Theater, with emphasis on the absence and presence from the point of view of the sound emission and the gestures. It proposes a reflection about the voice, not considering content, and makes reference to procedures from contemporary theater practices. Regarding polyphonic utterance, it discusses the restoration of the poetic voice in the relationship between oral and written text, character and subject narrator, announcer and spectator, speech and singing.

▪ KEYWORDS

Poetic voice, actor-storyteller, theatrical practices.

173 ■

É na memória da palavra dita, da sonoridade vocal e da narrativa em performance que se propõe este artigo, cujo interesse perpassa pela tradição oral e formação de atores. “É na performance que se fixa, pelo tempo de uma audição, o ponto de integração de todos os elementos que constituem a obra, que se cria e recria sua última unidade vivida, a unidade *desta presença*, manifestada pelo som *desta voz*” (ZUMTHOR, 1993, p.163).

O estudo de Paul Zumthor, acerca da voz poética, direciona esta pesquisa para a importância da sonoridade, da tradição e da *intervocalidade*.

A *intervocalidade* é considerada pelo autor assim como a intertextualidade, que leva em consideração “aspecto de troca de palavras e de convivência sonora; polifonia percebida pelos destinatários de uma poesia que lhes é comunicada, quaisquer que sejam as modalidades e o estilo da performance – exclusivamente pela voz” (ZUMTHOR, 1993, p.144-145).

Em nossa prática teatral, a *intervocalidade* será considerada via relação entre o texto do autor e a dramaturgia sonora do ator, com suas glossolaias, comentários, traduções

e adaptações.

Neste artigo propõe-se uma reflexão acerca da voz, fora até das considerações sobre seu conteúdo e, para falar sobre o assunto, cito procedimentos de criação de práticas teatrais contemporâneas.

Para escrever sobre aquilo que é dito ou *performatado* buscam-se referências em trabalhos artísticos, no âmbito internacional, nacional e local, assim como no trabalho prático que se vem desenvolvendo junto ao Grupo Xama Teatro – UFMA – MA.

Inicia-se pelo termo ator-contador, que nos trabalhos artísticos e de formação, desenvolvido no Grupo Xama Teatro, serve para identificar a prática continuada de criação de espetáculos, performances e contadores de histórias, tendo como ponto de partida a arte de narrar e a organização dramaturgicamente de textos não dramáticos.

A manifestação do ator-contador, em circunstâncias variadas, com apresentações em sala, palco, estúdio de gravação e rua, traz características ímpares que o identificam como aquele que dança, canta e narra, que alterna pessoa e personagem, que passeia entre a naturalidade e a ficção e, se assim faz, traz como herança, trovadores, jograis, pregadores, cantadores, contadores de histórias e brincantes, cujas diferenças entre um papel e outro não deve ser vista de forma excessiva ou drástica, conforme aponta Dario Fo (1999, p.141-142):

Certos jograis eram usados inclusive como correio pelos poetas da corte, os trovadores, para narrar ou cantar nas cortes o que o príncipe – talvez ele mesmo no papel de trovador – havia escrito em tom lírico ou de ironia. Existia também quem sabia ser jogral e trovador ao mesmo tempo, como Ruggero Pugliese, nascido em Siena no séc. XIII, homem de cultura, bastante cáustico e irreverente, processado e quase queimado na fogueira por sua desfaçatez. Baseado em seu processo, desenvolveu uma lengalenga divertida e trágica simultaneamente. Em uma outra balada, relaciona tudo o que o bom jogral sabe fazer: cortejar, cantar, pegar no ar, zombar dos elegantes, trapacear nas cartas e nos dados, jurar em falso, fazer serenata ofensiva e para flerte, falar latim falso e grego verdadeiro. Em suma: ambiguidade, com valores estabelecidos contraditados. Um verdadeiro jogral enfim.

Diante das múltiplas apresentações, manifestações, estilos e gêneros que nomeiam o profissional das artes da cena, em seu ofício de narrar e cantar, a opção pela nomenclatura encontra-se como indicação para a compreensão daquilo que se quer falar. No caminho da redescoberta da voz poética, essa figura, que se intitula ator-contador, encontra-se com o ator-brincante, com o ator do teatro épico, com o ator-dançarino e com o ator-rapsodo.

O ator-contador, tratado neste artigo, advém das raízes da oralidade, do verso e da rima, do canto e do conto e da sua passagem para o teatro formal.

O griot de Burkina Faso, Hassane Koyatê¹, expõe uma diferenciação do termo ator-contador para contador-ator, com base na forma do discurso e performance do intérprete: “O contador diz: - eu vou dizer alguma coisa pra você e a coisa faz assim!” e o “Ator, é a coisa dita.” Partindo dessa compreensão, Hassane afirma que, no caso do ator-contador, há uma predisposição de uma personagem que narra e participa dos eventos ficcionais e no caso do contador-ator, é o interprete, por sua vez, que se apresenta, é ele quem narra e, desta forma, não participa como personagem das histórias que narra.

Tendo a formação e a dramaturgia do ator como objetos da pesquisa atual em desenvolvimento no programa de pós-graduação em Artes Cênicas, na Escola de Comunicação e Artes, da USP, a escolha pelo termo ator-contador referencia às multifaces do ator em estado de representação, cujas características do discurso variam entre a primeira e terceira pessoa, assim como entre o diálogo, comentários e depoimentos. Desta forma, pode apresentar-se tanto como ator-personagem ou como ator-narrador.

175 ■

A personagem e o narrador se revezam na cena teatral contemporânea, assim como os aspectos ficcionais e reais, ao permitir que rubricas e verbos como “dizer”, “responder”, indicam a presença do foco narrativo, a exemplo do jogo performativo no espetáculo *Isso te interessa?*, da Cia Brasileira de Teatro (PR), que faz reaparecer o sujeito fictício dos enunciados, na emissão sonora da terceira pessoa e narração das rubricas: (*E ela olha pra mãe*). *Minha mãe sempre tinha dor de cabeça. Eu não. (Diz a mãe)*. *Mamãe, teu cabelo! (Diz a filha)*. (*Silêncio*). *Então...* (*Diz o pai*)². No espetáculo *Isso te interessa* os atores se apresentam como eles próprios, como personagens e como contadores de histórias.

Desta forma, revelam uma oposição ao teatro clássico que depende exclusivamente do ator-personagem, e que não permite a apresentação de foco fora dele, conforme afirma Anatol Rosenfeld (1974, p. 31). No contexto do livro “A Personagem de Ficção”, Rosenfeld e Décio de Almeida Prado concordam acerca da inexistência da função narrativa no teatro,

¹ Em oficina ministrada, com participação da autora, no Encontro Internacional de Contadores de Histórias Boca do Céu, em São Paulo, 2012.

² Trechos transcritos do vídeo disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=b-cYuYV8jsc>

cabendo ao romance e à câmera do cinema a função de focalizar, comentar, recortar, aproximar, expor e descrever.

O que se pode afirmar, hoje, é que, em oposição à supervalorização da personagem, quando “nada existe a não ser através dela” e que “para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador” (ROSEFELD, 1974, p. 85), no teatro contemporâneo tem-se uma apresentação constante de elementos que põem em crise essa figura clássica de personagem e trazem para cena o foco narrativo, na qual o narrador, autor e personagem chegam a fundir-se em algumas práticas.

Diante das mutações da personagem no teatro contemporâneo, que conforme afirma Jean Pierre Ryngaert (2012, p.136-137) “perdeu tanto características físicas quanto referências sociais” e que “raramente é portador de um passado e de uma história, e tampouco de objetos identificáveis”, fica à voz que fala e aos discursos que ela pronuncia a tarefa de sua reconstrução e redefinição. A personagem passa a ser explicada pela pessoa “na dialética cada vez mais complexa entre uma identidade que vem a faltar e falas de origens diversas, no seio de um teatro que decerto não é mais narrativo, mas que participa do comentário, da autobiografia, da reiteração, do fluxo das vozes que se cruzam na encenação da fala.”

■ 176

Na encenação da fala ou teatro dos ouvidos, como nomeia Valére Novarina (2009, p.14), “falar é antes abrir a boca e atacar o mundo com ela, saber morder”, é fazer vibrar o corpo e dele sair para se perder, que como “um sêmen sonoro” faz a fala “chicotear o rosto do público e transformar os corpos”. Esse teatro anuncia o homem de Novarina, cujo autor apresenta utilizando-se do revezamento em terceira e primeira pessoa.

Ele dizia levar o seu morto a fazer o seu vivo trabalhar para ouvir todas as bocas inutilizadas que falam. Quando ele falava, ele tocava uma outra boca que dizia a língua que não sabe, quando ele entrava, ele pensava fazer entrar um homem que leva uma cena. (...) Ele lançava pedaços de sons ritmados, uns dó, uns slogans, umas ladainhas estúpidas, uns vai-e-vem, uns dó. Ele queria ver o espetáculo da linguagem, chamar as línguas que não ouvimos mais (NOVARINA, 2011, p. 24 – 25). Desfeito de minha língua, desfeito de meu pensamento. Sem pensamento, sem ideia, sem palavra, sem lembrança, sem opinião, sem ver e sem ouvir. Escrevo com os ouvidos. Escrevo pelo avesso. Ouço tudo (NOVARINA, 2011, p. 28).

Diante da ênfase na sonoridade vocal da encenação, discorre-se sobre o familiar e estranheza da língua, do bilinguismo como prática para o trabalho com a voz poética, cuja manifestação encontra-se no *fonemol*, de Antunes Filho, no *gramellot*, de Dario Fo, no

bashta hondo, de Peter Brook e nas brincadeiras tradicionais.

As inesgotáveis línguas inventadas a serviço, ora da cena apresentada diante de um público, ora utilizada somente para fins de treinamento dos atores, visam o trabalho com a linguagem, o sentido e a expressão do discurso teatral. Stanislavski desenvolveu o exercício com sílabas rítmicas para trabalhar entonação e sentido com seus atores, fazendo-os substituir palavras do texto ou falas improvisadas por sonoridades regidas pelo tempo-ritmo, com ênfase na entonação e na linha das ações estabelecidas: “pensem nas palavras, mas ao representarem substituam-nas por sílabas rítmicas (trá-lá-lá-lá)” (STANISLAVSKI, 2003, p. 297).

Para Yoshi Oida (1999, p. 63-64) um dos temas mais importantes nos primeiros anos de sua pesquisa com o diretor Peter Brook, foi o uso da voz e da linguagem. “Começamos indagando como seria possível a comunicação entre atores que não conheciam os idiomas uns dos outros.” Na emissão de injúrias e insultos como opção prática para o exercício da linguagem, Oida destaca que “a atenção se concentra na pura matéria sonora, sem levar em conta o sentido”, no instante em que “são palavras que tem força não só por seu significado, mas também por sua energia sonora”.

177 ■

Todos os sons possuem uma energia que lhe é inerente. A palavra Ah provoca um sentimento interior diferente da palavra oh. É por isso que, no Japão, assim como em outros países, achamos que para efetuar um movimento que necessita de força, é melhor emitir ao mesmo tempo um som que facilite sua execução, graças à energia suplementar que sua emissão proporciona (OIDA, 1999, p. 64).

Uma vez que os textos de teatro, em sua origem, destinam-se à autoridade de uma voz e que, desta forma, provém da combinação de sentido e som, Oida enfatiza a importância da escuta da sonoridade do texto, da potência vibratória dos sons e a evocação de sentimentos. E diz ser “preciso estar receptivo às sensações físicas que as palavras evocam no interior de nós mesmos, a saber escutá-las e reconhecê-las. O acesso ao texto por sua sonoridade, revela-se precioso” (OIDA, 1999, p. 65).

No trabalho com voz e linguagem, o grupo de atores de diversas nacionalidades, dirigido por Peter Brook, cria um dialeto próprio, tendo como ponto de partida a mistura de palavras de diferentes línguas com sentido literal desconhecido. A essa língua inventada deram o nome de *bashta hondo*.

Diante do conteúdo desconhecido, esse texto de vocação oral revela-se, enquanto potência sonora pela sua força vibratória, capaz de gerar significados por meio da ação, intenção, situação, jogo de relações, ritmo, timbre e olhar.

Para Zumthor (1993, p.166-168), canções e rodós do séc. XIII apresentam essa tendência, o que o leva a afirmar que o efeito de bilinguismo faz soar melhor a voz e o desejo de se afastar da língua natural se traduz em “pura presença”. Como exemplo cita: “*ne memori facias, hyria hyrie nazaza trillirivos*”, cuja tradução é permitida apenas à primeira oração, “não me faça morrer”, ao restante, cabe o efeito de sugestão sonora, pois a prática de emissão de sons vocais acarreta a marca de uma escrita “por meio da voz e não de um registro gráfico”.

Desta forma, essa prática consiste numa “série sonora sem relação com o código linguístico”, onde frases e palavras “se esmaecem em sugestões sonoras, desfazendo-se em puras figuras de som cumulativas”.

Marcas de uma agradável desarticulação da língua: sequência absurdas de sintagmas justapostos sem relação gramatical nem semântica; acumulação litânica de palavras isoladas, sem contexto, uma multidão de nomes próprios apostrofados, fora da frase ou encadeados, em concatenações vertiginosas de fonemas; palavras gregas ou hebraicas, incompreensíveis reduzidas apenas à sua sonoridade; monossílabos ambíguos, interpretáveis como significantes ou como interjeições, onomatopeias, gritos (ZUMTHOR, 1993, p. 167).

■ 178

Nesse caminho de investigação da potência sonora do texto, o diretor do Centro de Pesquisa Teatral, SESC-SP, Antunes Filho, desenvolveu, para o uso da voz de seus atores, o *fonemol*, como proposta poética para alguns de seus espetáculos, na tentativa de evitar desgastes com a emissão vocal dos textos.

Em "Foi Carmen", Antunes traz para cena o *fonemol*, que foi apresentado ao público, anteriormente, no espetáculo "Nova velha estória". No *fonemol*, “o público traduz as palavras de maneira espiritual”, define Antunes³. Essa linguagem, inventada a partir da verificação e exploração de fonemas da língua russa, desarticula a fala, em relação ao conteúdo e emissão vocal. Sobre essa linguagem, o diretor, entrevistado por Milaré, comenta:

Quando fiz o Chapeuzinho Vermelho, por exemplo, na *Nova Velha História*, muitos pensavam que era o fonemol como efeito, como forma. Não! Eu estava procurando a fonte, a pré-linguagem, o

³ Jornal "O Globo" - Rio, 20 de maio de 2008 por Márcia Abos - O Globo Online. Disponível em <http://carmen.miranda.nom.br/oglobo4.html>, acesso em maio de 2013.

pré-mítico (...) Aqueles fonemas vão ter a sintaxe, daqui a pouco; vão ter uma gramática daqui a pouco. Daqui a pouco vão se constituir os mitos, os arquétipos dos mitos. Então é pré-arquetípica (ANTUNES FILHO, 1998, p.84).

A sonoridade vocal abre espaços para a sugestão de conteúdos e sensações através de gestos e ações, que se faz sob o primado da união corpo-voz, no qual “a compreensão da narrativa é tanto maior quanto mais simples e claros forem os gestos que acompanham o *grammelot*” (FO, 1999, p.99-100).

Considerado um dos maiores praticantes da língua inventada, no exercício da cena teatral, Dario Fo (1999, p. 97) faz referências ao uso do *grammelot* como palavra de origem francesa, criada pelos cômicos dell’arte. “Apesar de não possuir significado intrínseco, sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso”. Trata-se, portanto de um “jogo onomatopeico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo”.

Diante da percepção que se faz do uso do corpo em relação à função poética da voz, através da exploração sonora, Dario Fo (1999, p. 99) afirma que: “Para se contar uma história em *grammelot* é necessário possuir uma bagagem de estereótipos sonoros e tonais mais evidentes de um idioma, além de uma clara consciência de seus ritmos e cadências.”

179 ■

Bagagem que adquiriu à beira do *Lago Maggiore*, cuja narrativa oral apreciava ao ouvir histórias de pescadores e contadores de histórias, cuja gestualidade, inseparável da língua, explodia em ritmo e clareza. Experiência, que o levou a compor a noção de gesto e palavra com igual importância, cuja gestualidade tornava presente objetos e pessoas, que, concretamente, estavam ausentes nas cenas.

A união gesto e som pode ser facilmente observada nas brincadeiras e diálogos de crianças, que, para Dario Fo (1999, p. 97), são “as responsáveis pela execução das primeiras formas de *grammelot*”. Tal afirmação vem sucedida de um diálogo observado por ele entre um menino napolitano e um menino inglês, que construíam um código particular, por meio de gestos, cadências e mímicas, em que usavam, no lugar da língua materna de cada um, uma língua inventada comum, o *grammelot*.

Textos de vocação oral são comumente manifestados por crianças em jogos tradicionais, como exemplo das brincadeiras de mão, que transmitidos pela oralidade,

sobrevivem, em constante mutação, explorando a musicalidade, através da rima e do ritmo, ditado pela língua dita ou cantada, marcada com as mãos, em dupla ou em grupos maiores: “amina / aminá / tirando c / aluciná / sim-bá / sebatu / sebatolina / auê / atediló / sala1 / sala2 / sala3 / stop”⁴.

Considerando a articulação entre som, gestualidade e ritmo, toma-se como referência a performance de Julio Adrião, no espetáculo “A descoberta das Américas”⁵, de Dario Fo, em que o ator, no seu balbucio vocal articula sua língua natural a sons e gestos atrelados ao ritmo. A polifonia do ator produz, no espetáculo, uma diversidade sonora, na qual sua fala é cercada por sons ritmados que promovem suspiros, balbucios, risos, sopros oferecendo-lhe fluência e cadência para a língua de seu personagem-narrador Johan Padan.

Quando eu olho na minha frente ... O pajé. O pajé tinha um lânio que ia da axila esquerda até a virilha direita/ A persa da virilha olhe o a botelha se lolololol / Os intestino grosso bloblobblo / A vesícula quiquiquiqui / Os olho todo esbugalhado / Olhei bem pra ele e fale EEEEEEEEEEE vai morrer/ Ao me ver sobre ele / Um último apelo desesperadooooai me salva! Me salva! agh agh (sons e gestos que sugerem o sangue escorrendo pela boca do pajé)/ Aquele apelo tão sentido tão sincero tocou o fundo de meu âmago / afinal não fosse por aquele pobre e sábio pajé, aquela hora eu já teria sido comido, digerido e provavelmente até cagado. Era uma questão de honra / Agora tem que ser macho / e passei a peixeira naquele fritadão êssiisiisi êsisiisisiisi ele quase virou pelo avesso arrarrarrar. O bicho quase virou do avesso. Pou pou (gesto de dar tapa acompanha o som)./ Vai dormir e deixa eu trabalhar vai / vou botar tudo no lugar, tá legal / Vamos pegar os órgão aqui pra Ô Ê, vamo dá uma desinfetada aqui ó limão, limão, limão, limão⁶ A ausência do fato narrado, da personagem pajé, assim como do seu corpo em estado grave se faz presença no enunciado da fala pelo ator-personagem Johan Padan, apresentado pelo ator-contador Julio Adrião.

Nas vozes de uma voz, o discurso em primeira pessoa é permeado por discursos de terceiros, “até que você esquece que esqueceu e pensa que o discurso é só seu, não é não, são de todas as pessoinhas que brotam em você.”⁷

Para Deleuze e Guattari (1995, p. 9) “existem muitas paixões em uma paixão, e todos os tipos de voz em uma voz, todo um rumor, glossolalia: isto porque todo discurso é indireto, e a translação própria à linguagem é a do discurso indireto.”

A linguagem não se contenta em ir de um primeiro a um segundo, de alguém que viu a alguém

⁴ Refere-se a brincadeira de mão, característica da infância da autora, em São Luís – MA

⁵ Do original de Dario Fo *Johan Padan a la descoberta de Le Americhe*, direção Alessandra Vanucci, performance Julio Adrião.

⁶ Transcrição, de falas e gestualidades, extraída do vídeo do espetáculo A Decoberta das Américas, disponível em www.youtube.com/watch?v=zfrHtDn_oFE

⁷ Fala do prof. Dr. Ulisses Ferraz de Oliveira na oficina Ator como sujeito narrador, ministrada pela autora durante a Semana do Teatro no Maranhão / 2012.

que não viu, mas vai necessariamente de um segundo a um terceiro, não tendo, nenhum deles, visto. É nesse sentido que a linguagem é transmissão de palavra funcionando como palavra de ordem, e não comunicação de um signo como informação. A linguagem é um mapa e não um decalque (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 9).

A palavra do autor, Dario Fo, é presença de um enunciado relatado pelo ator-contador, Julio Adrião, em um enunciado relator, Johan Padan. O discurso direto é extraído do discurso indireto, recheado de *intervocalidades*. “O discurso direto é um fragmento de massa destacado, e nasce do desmembramento do agenciamento coletivo; mas este é sempre como o rumor onde coloco meu nome próprio, o conjunto das vozes concordantes ou não de onde tiro minha voz” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.18).

A ação de trazer para o presente o evento passado, pelo personagem Johan Padan, mobiliza narrador e público, daí reside a arte poética da voz do ator-contador, a arte de tornar presente o que está ausente. Narrador e público participam da enunciação e fazem do presente, o tempo verbal da cena.

Na autoridade da voz poética, com sua capacidade de presentear o público com acontecimentos, objetos, imagens e pessoas, concretamente ausentes, revela-se uma dupla oralidade, a do autor que escreve o oral, que, uma vez escrito requer uma imagem desse oral, que se desdobra em *intervocalidades* na fala e gestualidade do ator-contador, que a recheia com sonoridades.

Na lição do mestre Stanislavski (1994, p. 142.), “ouvir é ver aquilo que se fala; falar é desenhar imagens visuais. Para o ator uma palavra não é apenas um som, é uma evocação de imagens. Portanto, quando estiver em intercâmbio verbal em cena, fale menos para o ouvido do que para a vista”.

A voz dos atores-contadores é seu instrumento de trabalho, assim como a voz dos pregoeiros, que escutamos de longe, a certa distância, quando ao esticar as palavras anunciam seus produtos de forma poética, utilizando frases rimadas ou não, às vezes musicadas, prolongando as sílabas e emitindo gritos sonoros. O pregoeiro manobra sua oralidade e atrai a atenção do cliente-ouvinte, pois “quando a voz falada quer atingir longe, no grito, no apelo e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto” (MARIO DE ANDRADE apud TATI, 1995, p. 14).

*Carvoeeeeeiro, é de varinha, é de varinha sequiiiiinha!*⁸

A polifonia sonora, explorada pela variação rítmica, de entonações e gestualidade, restaura a voz poética nas relações entre texto escrito e oral, personagem e sujeito narrador, enunciador e espectador, fala e canto.

“Agora a minha fala coloquial canta, zune, zumbe e até mesmo rugem, enquanto constrói uma linha consoante e modifica os tons e as cores dos seus sons de acordo as consoantes e vogais sibilantes ou vibrantes” (STANISLAVSKI, 1994, p. 130).

Referências

- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: Ed. SENAC, 1999.
- MILARÉ, Sebastião. “Antunes Filho e a Arte do Ator”. **Revista Setepalcos: Revista da Cena Lusófona**. Portugal: Associação Portuguesa para o intercâmbio teatral, n. 3, 1998. Teatro Brasileiro.
- NOVARINA, Valére. **Carta aos atores e Para Louis de Funès**. Rio de Janeiro: 7letras, 2011.
- NOVARINA, Valére. **O teatro dos ouvidos**. Rio de Janeiro: 7letras, 2011.
- OIDA, Yoshi. **Um ator errante**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- PRADO, Decio de Almeida. “A Personagem no Teatro”. In: **A Personagem da Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: **A Personagem da Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. Personagem (crise do). IN: SARRAZAC, Jean – Pierre (org). **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1995.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

⁸ Pregão do vendedor de carvão, São Luís – MA.