

# MÉTODO ESPAÇO-DIRECIONAL-BEUTTENMÜLLER, MUITO ALÉM DAS PALAVRAS

BEUTTENMÜLLER'S SPACE-DIRECTIONAL METHOD, FAR BEYOND WORDS

*Jane Celeste Guberfain*

Professora Escola de Teatro da Universidade  
Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

*Resumo:* Este artigo analisa a contribuição do Método Espaço-Direcional-Beuttenmüller à formação e ao trabalho vocal do ator teatral. Investiga os princípios que o norteiam e ressalta a sua relevância para a preparação da voz em cena. Verificamos que o Método apresenta uma estrutura flexível, valoriza as experiências individuais, a partir da sensibilidade e da consciência corporal e espacial, acompanhando as tendências teatrais contemporâneas. Redescobre a palavra no sentido da sua expressão como um “abraço sonoro” no ouvinte.

*Palavras-chave:* voz; qualidade da voz; treinamento da voz.

*Abstract:* This article analyzes the contribution of Beuttenmüller's Space-Directional-Method to theater actors development and vocal work. It investigates its underlying principles and highlights its relevance for on-stage voice training. We conclude that the method provides a flexible structure and is sensitive to individual experience, based on physical and spatial sensitivity and awareness, in ways that are coherent with contemporary theatrical approaches. The Method situates the word – in terms of its expressiveness – as a “sonorous hug” to the listener.

*Keywords:* voice; voice quality; voice training.

## Introdução

A escritora e baronesa dinamarquesa Karen Blixen (1885-1962), em seu livro *Out of Africa*<sup>1</sup>, descreve uma passagem de sua vida no Quênia, onde dirigia uma fazenda de café. Karen Christentze Dinesen, seu nome verdadeiro, costumava ler à noite, em voz alta, poemas em inglês de Byron, de Shelley, de Pope e de Shakespeare. O empregado da baronesa, um menino africano da tribo quicuia, apesar de não entender outra língua se não a da sua comunidade

ouvia atentamente a leitura dos poemas. Após certo tempo a escritora precisou viajar para Zanzibar. Ao voltar para sua casa, encontrou o menino à sua espera, ansioso para ouvir novamente a leitura rotineira. Como ela demorava a retornar as leituras o menino apelou para a sua patroa, dizendo: “Fala como chuva outra vez, fala!” Podemos constatar que a leitura dos poemas pela baronesa despertou no garoto fortes sensações e sentimentos, além do simples gosto de ouvir histórias. Com certeza a baronesa encantou o menino com as suas palavras, por saber modular a voz de modo a transmitir matizes de sentimentos. Os puros e sensíveis ouvidos de um jovem quicuio

1 Traduzido para o português com o título *A fazenda africana*.

foram afetados por aqueles sons e afinados pela musicalidade, que o tocavam tanto quanto um som da natureza como o da chuva.

Para obter tal resultado na leitura dos poemas, acreditamos que a baronesa tenha aproveitado vários recursos da fala, com suas imensas possibilidades de sugestão, envolvimento e sensibilização. A fala, independentemente da língua e do seu conteúdo significativo, age como um fenômeno capaz de influenciar sensivelmente o outro, através de suas diversas modulações. Um texto, como o de Karen Blixen, que a princípio foi elaborado para a escrita, ao ser oralizado adquiriu materialidade e identidade próprias a partir das suas potencialidades de expressão.

No teatro, a voz tem uma importância fundamental, já que o ator utiliza vários recursos para a interpretação: suas possibilidades vocais e corporais aliadas às emoções, sentimentos e energias do personagem. Parte-se do princípio que o modo de dizer tem uma função lingüística, quer significativa, quer distintiva. Ou seja, o poder de sugestão da fala transcende o caráter lingüístico. A emissão de palavras idênticas pode resultar em mensagens distintas, com interpretações diferentes, devido à variação da curva melódica, resultando em uma expressividade peculiar.

O Método Espaço-Direcional-Beuttenmüller (M.E.D.B.) busca despertar a sensibilidade para a percepção dessas características, que são próprias da natureza da voz e, muitas vezes, pouco exploradas pelos profissionais da comunicação.

Procuramos investigar em nossa pesquisa essas possibilidades do método, que, aplicado à expressão da fala pretende associar a ciência fonoaudiológica aos aspectos que constituem o verdadeiro mistério da voz: cores e formas das palavras, técnica e sensibilidade, fala e vocalidade poética, fisionomia, expressão corporal-vocal, sentimentos e sentidos. Enfim aspectos que fazem da voz um instrumento privilegiado da arte da comunicação. A professora e fonoaudióloga Maria da Glória Cavalcanti Beuttenmüller foi a mentora do Método Espaço-Direcional-Beuttenmüller.

### **1. A fonoaudióloga e professora Maria da Glória Beuttenmüller**

Maria da Glória Cavalcanti Beuttenmüller gosta de ser chamada de Glorinha. Conta que o diminutivo foi uma opção pessoal, pois considera este nome mais aberto, mais projetado, favorecido pelo grupo consonantal [gl], principalmente pelo fonema [l] que, por ser uma consoante líquida, “é impossível de ser pronunciada para dentro” e pela sílaba “rin”, que propicia uma ressonância nasal ao nome (BEUTTENMÜLLER, 2003:15). Respeitando o seu desejo, passaremos a tratá-la, ao longo do trabalho, como Glorinha. Ela constrói a originalidade do seu método à luz da experiência profissional e do conhecimento adquirido nas áreas da Música, Teatro, Fonoaudiologia, Pedagogia, Odontologia e Psicologia.

Beuttenmüller construiu o M.E.D.B. a partir de sua experiência como professora de

várias instituições de ensino e coordenadora do Setor de Logopedia, de ensino especializado, no Instituto Benjamin Constant, de 1960 a 1974, aliada à sua sensibilidade, adquirida como violinista e declamadora e à sua formação como fonoaudióloga.

A necessidade de aprimoramento da palavra falada dos deficientes visuais do Instituto Benjamin Constant permitiu a Beuttenmüller sensibilizar-se sobre a dimensão da importância da expressividade, pois percebia grande dificuldade nos alunos de compreensão para determinadas palavras e conceitos. Diante dessa situação, pressentiu a necessidade de estimulá-los através dos outros sentidos do corpo, veiculando sensações táteis, gustativas, olfativas e auditivas ao significado das palavras.

O poder de sugestão, de imersão do ouvinte em um espaço sensorial é inerente à fala é um dos aspectos que investigamos no M.E.D.B. E para o ator, que precisa se relacionar como um atleta do coração<sup>®</sup>, com o espectador, tal característica da fala apresenta-se como recurso interpretativo essencial no seu trabalho e que ele precisa dominar.

## 2. O Método Espaço-Direcional-Beuttenmüller (M.E.D.B.)

Em sua atuação como professora dos deficientes visuais no Instituto Benjamin Constant, Beuttenmüller pesquisou formas inovadoras de produzir nos cegos a compreensão do sentido das palavras através de sensações e sentimentos. Associando

vozes e gestos, criava, através do movimento, uma representação das coisas que eles nunca chegaram a enxergar, a fim de conseguir um resultado corporal e vocal satisfatório para a declamação dos poemas – como se a voz fosse um instrumento que as fizesse enxergar: “As cores, a luz e os movimentos, que os olhos jamais puderam ver, ganharam novas dimensões no mundo escuro e limitado dessas meninas, quando aprenderam que pelas palavras e gestos poderiam substituir o prazer da visão” (BEUTTENMÜLLER, 2003, p. 52).

Ela conseguiu que os seus alunos deficientes visuais compreendessem que o prejuízo da visão poderia ser compensado por meio de outras sensações e expressões não-visuais, como o prazer de falar e de gesticular no espaço. Nesse sentido, para compensar a falta da visão, os cegos receberam estímulos auditivos, olfativos, táteis e gustativos. A informação visual era substituída por uma percepção sensorial, permitindo que os cegos vivenciassem sensações corporais. Tais sensações geravam, por sua vez, uma imagem mental, uma memória, um registro, facilitando a compreensão do significado das palavras. Tudo começou com o trabalho realizado com a professora cega que lhe pedira uma orientação vocal: “Preciso que alguém me ensine as palavras que desconheço. Você não precisa me explicar o que é o sol. O sol tem calor e eu o ‘vejo’ e sinto. Mas não sei como é a lua... (...) E, por isso, não sei falar a palavra ‘lua’ com verdade” (BEUTTENMULLER, 2003, p. 31). Valendo-se de sua veia poética, logo viu que o problema era tátil, uma coisa de pele, intuiu

consigo mesma. Mas não o disse em voz alta. Meio de improviso, replicou: “A lua é morna. E inspira os namorados” (2003, p. 31).

Beuttenmüller conseguiu converter uma imagem visual difícil de explicar, como a lua, numa percepção tátil, associando-a aos sentimentos. Assim como a lua, muitos outros conceitos foram compreendidos através do estímulo de outros sentidos. As sensações estimulam nos cegos a criação de imagens mentais que facilitam o reconhecimento e a compreensão do mundo, colaborando para uma expressão oral mais eficiente, através da expansão de uma memória sensorial.

O senso comum entende que os cegos, por não terem a visão, não são capazes de construir imagens representativas, porém está comprovado que possuem um mundo de representações sensoriais (não visuais), que podem ser evocadas pela memória na ausência dos objetos que as provocaram. A diferença consiste em que o vidente integra as informações de outros sentidos formando uma imagem visual das experiências; no cego essas imagens visuais estão ausentes, mas não a imagem mental. Uma pessoa cega tem peculiaridades específicas e limitações inegáveis, em relação a uma pessoa vidente, porém possui um aparelho psíquico capaz de representar o mundo de uma maneira qualitativamente diferente, capaz de adaptar sua evolução e funcionamento psicológico com a informação sensorial de que dispõe.

Beuttenmüller foi percebendo outras dificuldades dos cegos, sempre relacionadas à questão espacial: “extensão, distância, alto e

baixo, esquerda e direita, frente e trás, cheio e vazio, veloz, devagar ou parado, e todas as diversas combinações dessas percepções” (BEUTTENMÜLLER, 2003, p. 33). Concluiu que a dificuldade com o reconhecimento do espaço pode acarretar problemas de emissão vocal, pois, sem a devida noção de “onde” e “em que dimensão” deve projetar a sua voz o indivíduo se intimida e tem dificuldades para falar e expressar-se com naturalidade e eficiência.

Com base na percepção desta questão espacial, como vimos, ela desenvolveu com seus alunos esse trabalho bem sucedido, de “Coro Falado”, obtendo reconhecimento pelos efeitos extremamente positivos na comunicação dos deficientes visuais. A partir desta experiência, Beuttenmüller ratificou a importância da consciência do espaço para a projeção adequada da voz, base da sua metodologia de trabalho.

O M.E.D.B. foi considerado revolucionário na época da sua criação (décadas de sessenta e setenta do século XX, Rio de Janeiro). Os atores tradicionais, ao tentarem impostar a voz para serem ouvidos, de acordo com a estética vigente, produziam um efeito sonoro de verticalização, falando alto demais e em uma única direção, para “a última velhinha surda da platéia”. Na visão proposta pelo M.E.D.B., os atores desenvolvem uma nova relação com o espaço cênico: a voz tem que ter direção e ao mesmo tempo tem que envolver o espectador. Não é preciso uma superarticulação das palavras para que se tenha uma boa compreensão delas; é preciso acima de tudo, respeitar cada vocábulo, de

acordo com a sua forma e a imagem perceptual que cada uma tem em si.

O símbolo do M.E.D.B. é uma borboleta, com uma pessoa no centro e as letras do nome do método, como podemos visualizar a seguir:



Figura 1: Símbolo do M. E. D. B. (BEUTTENMULLER, 1995)

A palavra borboleta é derivada do latim *belbellita* < *bellu*, 'bom', 'belo'. e quer dizer pequena bela. As borboletas são insetos originados de um processo de metamorfose. Primeiro é larva, torna-se crisálida e depois, finalmente, a borboleta. Talvez exista essa relação implícita entre o símbolo da borboleta escolhida por Glorinha Beuttenmüller para o seu método e a metamorfose em diferentes etapas que pretende promover no uso da voz pelo ator.

Na Grécia antiga, quando a borboleta emergia do casulo (da crisálida) dizia-se que este momento era idêntico à libertação, equivalia ao acesso à imortalidade. Simbolicamente, Beuttenmüller, com o

seu M.E.D.B., traz a possibilidade desta metamorfose, desta libertação pela palavra. Cria uma forma original de expressar a comunicação - ao mesmo tempo, trabalhando com o belo, com as cores e formas da palavra, como as diferentes fases da borboleta. Por outro lado, a borboleta, como alguns outros insetos, tem grande atração pela luz, e o seu aparecimento prenuncia acontecimentos alegres. Ao buscar o sentido da palavra na relação entre imagem e forma, Glorinha lança luz sobre as possibilidades de significação dessa palavra.

E foram essas peculiaridades que Glorinha conseguiu perceber e soube trabalhar para o aprimoramento das tarefas comunicativas dos deficientes visuais. Glorinha ensinou-lhes a perceber que o mundo oferecia sons, cheiros, texturas, temperaturas, que devem ser percebidas pelo corpo todo, com o auxílio da informação verbal, pelo poder evocativo que a palavra possui.

Nesse sentido, a palavra é memória. A palavra é memória de duas naturezas: a palavra como memória individual, resultado das experiências particulares de cada um; a palavra como memória social, no sentido de que a palavra é um signo ideológico, como afirma Bakhtin (1979). Traz uma marca social, um registro social de possibilidades semânticas. Segundo Bakhtin, no texto do falante, a significância vai além da fala, ou torna-se translinguística, pois o dialogismo da linguagem compreende as relações intertextuais. A palavra é significada dentro de um contexto social, em um processo

narrativo que ultrapassa as relações significante-significado, em um diálogo que transfere a condição de sujeito da narração ao destinatário. Este, o sujeito da leitura, é o intérprete daquele que enuncia algo para si mesmo e para o outro. Dessa maneira tentando articular o sentido da palavra a sensações e sentimentos, Beuttenmüller amplia e reforça pela memória sensorial e sentimental as possibilidades expressivas do signo verbal.

Os fenômenos são explicados no próprio estilo de ver o mundo, e o que é significativo para o enunciador pode não ser para o outro, na mesma realidade social. Em cada situação particular, em um processo dialético e contínuo, cada agente sente de modo singular, com sua própria história de vida e constrói significados específicos, engendrando um texto igualmente específico para a compreensão do fenômeno. O M.E.D.B. tem a preocupação de reunir significante e significado, valorizando as experiências individuais e o poder sugestivo ideológico do discurso, de que nos fala Bakhtin.

A partir da experiência bem sucedida com os cegos, os princípios do M.E.D.B., que analisaremos a seguir, foram aplicados e aprimorados no tratamento e na formação dos profissionais da voz em geral, tais como atores, cantores, locutores, políticos, oradores, pastores e professores de quaisquer modalidades de ensino, cuja voz é, essencialmente, o seu instrumento de trabalho.

Maria da Glória Beuttenmüller criou vários conceitos no seu método, reformulando as concepções sobre a impostação vocal. Nesse sentido, a impostação da voz passou a ser traduzida em um “abraço sonoro” na platéia, como se as pessoas fossem tocadas pela voz, um verdadeiro efeito de “tato à distância”. Essa opinião é reforçada pela jornalista Fátima Bernardes, locutora de telejornal de uma importante emissora no país: “O que de mais importante aprendi com Glorinha foi que, a cada frase, a cada texto, devemos dar um abraço sonoro no público. Para isso precisamos falar não apenas com a boca, a garganta, e sim com o corpo inteiro. Essa mensagem ficou, e uso em minha carreira desde então” (*Apud* BEUTTENMÜLLER, 2003, p. 46).

Esses e outros conceitos como “núcleo sonoro”, “escultura sonora”, dentre outros, criados no M.E.D.B. refletem um desejo pela mudança de postura do ator, que reflete uma concepção e um olhar para o mundo sob uma nova perspectiva, uma perspectiva mais humana da realidade e não mais apenas pela ótica da técnica propriamente dita. Nesse caso, o ator deve aliar a natureza e a singularidade dessa técnica com a sensibilidade e a afetividade.

Acreditamos pertinente reproduzir o organograma do M.E.D.B., que explicita claramente a interligação de todos os aspectos a serem trabalhados no ator e que expressam a visão global do Método.

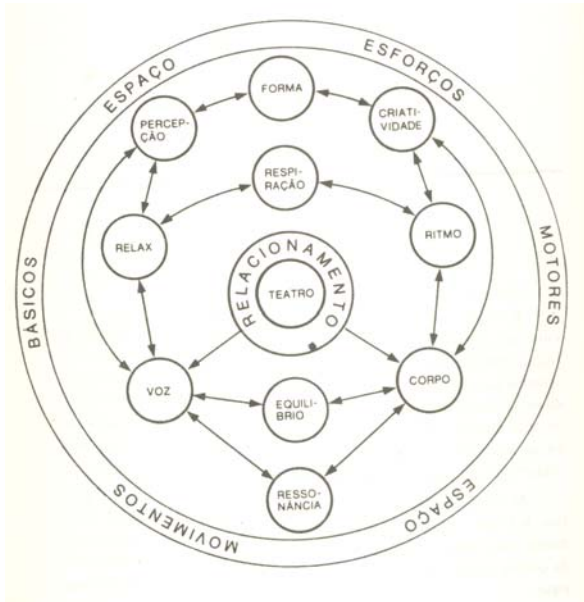


Figura 2: Organograma do M.E.D.B.  
(BEUTTENMÜLLER; LAPORT, 1974, p. 2)

Ao analisarmos as relações apontadas neste organograma, percebemos um movimento circular que sugere uma ação constante de retro-alimentação. A consciência e vivência de todas estas etapas são consideradas imprescindíveis para garantir um desenvolvimento artístico harmonioso e um bom desempenho do ator no teatro, seja qual for a natureza da concepção estética da encenação, a tendência do texto ou a exigência da direção.

Um dos aspectos essenciais apontados constitui o objetivo principal do ator: “relacionamento”, que se encontra no centro do esquema de Beuttenmüller. A atividade teatral deve ser realizada pelo ator com equilíbrio e controle do seu esquema corporal-vocal, através de movimentos básicos e esforços motores, na busca de uma presença

cênica capaz de produzir um envolvimento sonoro no espaço.

Projetar a voz no *núcleo sonoro* do espaço é essencial, tanto para garantir a audibilidade e envolvimento sonoro, quanto para garantir o melhor rendimento com o mínimo de esforço do aparelho fonador. Para tanto, é de suma importância a percepção desse núcleo, que varia de acordo com o tipo de palco ou espaço cênico. Para se ter a percepção do núcleo sonoro, traçam-se no espaço de atuação linhas diagonais imaginárias e estabelece-se o ponto de encontro dessas linhas, para que a voz seja lançada no espaço global pelo ator.

Por outro lado, o ator deve ter um treinamento especializado para que possa aproveitar as caixas naturais de ressonância com o controle respiratório. A sonorização deve ser realizada respeitando-se a forma global da palavra e a sua imagem. Ao pronunciá-la, devemos levar em conta a percepção corporal, vocal, espacial e rítmica, através dos movimentos e esforços motores, para que se estabeleçam relações na atividade artística.

O relacionamento é a base da arte teatral: do ator com os outros atores, do ator com o cenário, do ator com os objetos cênicos e do ator com o público. Esse relacionamento deve ser realizado através do uso dos sentidos, sentimentos e emoções do ator, expressos vocal e corporalmente, a partir de suas vivências, como recomenda Stanislavski (1995).

De acordo com o M.E.D.B., voz é vida, voz é movimento, voz é ar. E essa voz tem que envolver o ouvinte. Esse envolvimento tem a ver com o abraço sonoro – que é a adequada projeção da voz no espaço. E para se conseguir dar o abraço sonoro no público, Beuttenmüller recomenda “olhar-ver-enxergar” para poder “tocar” o espectador com a voz. Devemos usar o nosso corpo e a nossa voz de forma criativa e personalizada, pois para ela: “A voz é a identidade, o selo, a marca sonora de uma pessoa (...) Falamos com o corpo inteiro, desde a ponta dos pés até a ponta dos cabelos” (BEUTTENMÜLLER, 2003, p. 40). Por este motivo, o corpo e a voz devem estar sempre afinados, através da sensibilidade, consciência dos movimentos, equilíbrio interno e externo e da economia de esforços. É curioso observar que esses fatores também são fundamentais para os pesquisadores Rudolf Laban (1978) e Moshe Feldenkrais (1977), constatado em nossos estudos do Doutorado.

Além disso, devemos usar a expressão do olhar quando se fala, para que se possa conjugar o “olhar-ver-enxergar”, reunindo todos os outros sentidos de uma forma humanista, pois envolve afetividade. Beuttenmüller propõe uma outra natureza de interpretação, pois esse afeto vai se refletir no gesto, no movimento, na fala e em todas as ações, pois no teatro se dialoga principalmente com afetos. As idéias podem ser obtidas pela leitura dos livros. Os afetos se transformam em voz. Voz que expressa o afeto dando um “abraço sonoro” no espectador.

Podemos estabelecer uma relação com a epígrafe do livro do autor português José Saramago (1995): “Se podes olhar, vê, se podes ver, repara”. O mesmo é recomendado no M.E.D.B. saber ver, saber reparar, para que se possa tocar o outro com a voz. Seu próprio olhar e a sua voz se manifestam tocando o outro. Essa atitude só pode ser concretizada se houver o domínio do espaço. E isso implica no domínio da projeção vocal no espaço que deve vir acompanhada da forma e da imagem das palavras. Tal pensamento se relaciona com a Teoria da Gestalt, que considera a percepção como um fenômeno de totalidade, mais do que como uma justaposição de partes. A Teoria da Gestalt surgiu no final do século XIX e hoje é importante linha de pesquisa e atendimento terapêutico na Psicologia (GOMES FILHO, 2000).

A palavra vai expressar um universo de imagens e significados que devem ser levados em consideração pelo ator na expressão vocal, da palavra como fenômeno de totalidade, a partir de sua percepção, da sua sensibilidade e da sua experiência. Cabe ao ator, ao representar seu personagem, transmitir sentimentos e sensações, dar vida às palavras, através da sua maneira própria de falar. Descobrendo suas possibilidades, o ator pode ir além do significado padronizado ou pré-estabelecido, criando nuances e sutilezas de âmbito supra-segmental<sup>2</sup>. Nesse sentido,

2 Os *aspectos supra-segmentais* dizem respeito aos sons não-verbais, além da exploração da melodia das palavras. Estão relacionados aos aspectos extralingüísticos



a palavra pode trazer em si a representação da realidade ou criar outra realidade, sugestiva de sentidos, como se fosse uma “escultura sonora”.

Para que se possa viver intensamente um personagem é preciso perceber o mundo à nossa volta, utilizando com propriedade os sentidos e expressando os sentimentos de forma envolvente para o público. Segundo o M.E.D.B., para que se estabeleçam essas relações entre os sentimentos e os sentidos, o ator necessita “olhar-ver-enxergar” em cena, de forma a dominar o espaço através da visão.

## Conclusão

A ausência da dimensão espacial existente na limitação dos cegos inspirou o desenvolvimento do Método Espaço-Direcional-Beuttenmüller, realizado de forma empírica, orientada por sua formação teórica, por sua grande intuição e pela experimentação, Método em que o corpo e a palavra projetada no espaço ocupam um lugar essencial na emissão da voz.

Maria da Glória Beuttenmüller aprimorou a aplicação do seu método nos atores e alunos das escolas de teatro do Rio de Janeiro. Sua grande intuição foi fortemente excitada pelo exercício da experiência docente, associada à densa bagagem acumulada nos anos anteriores com os deficientes visuais e pelo embasamento científico obtido nos cursos realizados. Uma vivência extremamente

---

da comunicação.

enriquecedora, que propiciou terreno fértil para o aperfeiçoamento do seu método e a sua aplicação, não só junto aos atores, como também junto a outros profissionais.

Beuttenmüller parte assim da premissa de que a palavra traz em si mesma a cor e a forma que definem o seu poder sugestivo e sinestésico, envolvendo uma fusão de sensações na sua emissão. Esse aspecto da fala será um pilar sobre o qual se fundará a sua metodologia espaço-direcional.

Artigo recebido em 18 de março de 2011.

Aprovado em 20 de abril de 2011.

## Referências Bibliográficas

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, M. Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo, Hucitec, 1979.

BEUTTENMÜLLER, Glorinha e LAPORT, Nelly. Expressão Vocal e Expressão corporal. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974.

BEUTTENMÜLLER, Maria da Glória. Expressão Vocal e Expressão corporal. Rio de Janeiro: Enelivros, 1982, 1989 e 1992.

BEUTTENMÜLLER, Maria da Glória. Espaço – Direcional – Dicção. Rio de Janeiro: Objetiva do Ensino, 1972.

BEUTTENMÜLLER, Maria da Glória. O Despertar da Comunicação. Rio de Janeiro:

• **Jane Celeste Guberfain**

Enelivros, 1995.

BEUTTENMÜLLER, Maria da Glória. O que é ser fonoaudióloga: memórias profissionais de Glorinha Beuttenmüller; em depoimento a Alexandre Raposo. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BLIXEN, Karen. A fazenda africana, tradução de Per Johns. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

FELDENKRAIS, Moshe. Consciência pelo movimento. 4ª. Ed. São Paulo: Summus, 1977. Trad. Daisy A.C.Souza.

GOMES FILHO, J. Gestalt do objeto: sistemas de leitura visual. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. Org. Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.

MAIA, Luciano P. Estética do Artífício: Stanislavski e a Poética da Sinceridade Fingida. Tese (Doutorado em Teatro), Escola de Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005.

SARAMAGO, José. Ensaio sobre a cegueira. 23ª. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

STANISLAVSKI, Constantin. A Criação de um papel. Tradução de Pontes de Paula Lima. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.