

Encruzilhada Hamlet: descrição e análise da preparação vocal-cinética em processo de ensaio

Rose Mary de Abreu Martins¹

Universidade Federal de Pernambuco

Elthon Gomes Fernandes da Silva²

Universidade Federal da Paraíba

Léslie Piccolotto Ferreira³

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Resumo: O trabalho apresenta um relato e a análise da experiência de registro e sistematização do processo de ensaio dos atores na criação da vocalidade junto ao processo de montagem teatral *Encruzilhada Hamlet*, de João Denys, entre março e setembro de 2009. O olhar e a escuta desse processo criativo sinalizam as dificuldades na compreensão do potencial da vocalidade na cena e estabelecem pontos de reflexão entre atores e demais profissionais envolvidos sobre o tema.

Palavras-chave: Encruzilhada Hamlet, vocalidade na cena, preparação vocal de atores, registro e documentação.

Abstract: The paper presents a report and analysis of the record of experience and systematization of the actors rehearsal process in the creation of vocality in the Crossroads Hamlet stage production process, by João Denys, on March and September 2009. The look and the listening of this creative process indicate the difficulties in understanding the potential of the scene vocality and establish reflection points between actors and other professionals involved on the subject.

Keywords: Crossroads Hamlet, vocality in the scene, actors vocal preparation, registration and documentation.

¹ Professora do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística do Curso de Teatro da Universidade Federal de Pernambuco. Doutoranda do Programa de Estudos Pós-Graduados em Fonoaudiologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestre em Teatro pela Universidade Federal da Bahia. rmam17@gmail.com

² Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba e Doutorando do Programa de Estudos Pós-Graduados em Fonoaudiologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Fonoaudiólogo clínico e Especialista em Voz registrado pelo Conselho Federal de Fonoaudiologia. elthonfernandes@yahoo.com.br

³ Professora Titular do Departamento de Fundamentos da Fonoaudiologia e da Fisioterapia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Doutora em Distúrbios da Comunicação Humana pela Universidade Federal de São Paulo. leslieferreira@gmail.com

Nesse momento de pós-reformulação curricular do cenário das Instituições Federais de Ensino Superior no Brasil, na busca de uma universidade mais plural, crítica e independente, que promova o desenvolvimento científico, tecnológico, artístico e cultural da sociedade, são necessárias ações de investigação que tenham como foco a elevação da qualidade do ensino e da pesquisa, investindo, de fato, na solução de problemas.

De acordo com o pensamento de Cecília Salles (2010), a pesquisa em arte só será legitimada dentro ou mesmo fora do âmbito acadêmico, enquanto pensamento teórico ou resultado estético, quando o artista pesquisador tiver bastante lucidez dos seus desígnios de tal modo que entenda a importância da sua interlocução com a sociedade.

Assim, Salles (2010) conclui que a universidade avaliará a pesquisa artística, quando for capaz de entender a importância do processo de criação do artista reconhecendo o como a mais legítima oportunidade do encontro com a metalinguagem do seu próprio saber.

Corroborando com a necessidade de desenvolvimento na área da pesquisa artística, Salles (1998) apresenta a crítica genética, modelo de estudo cuja abordagem se preocupa com o processo de criação da obra de arte, suas etapas de desenvolvimento, levando em consideração o resultado final como mais uma etapa diante das inúmeras que o antecederam.

Nesse sentido, sejam ou não em Artes Cênicas sempre serão bem vindas as produções literárias advindas de inquietações, que possam ser transformadas em objeto de estudo nos Programas de Pós-graduação.

Sendo assim, o olhar e a escuta das práticas de preparação da voz, no âmbito dos processos de montagens teatrais e seus resultados no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco, e ainda nos espetáculos teatrais realizados por companhias da cidade do Recife, fizeram os autores deste artigo perceberem uma grande dificuldade por parte desses realizadores no que diz respeito à compreensão mais profunda dos

propósitos e da dinâmica dessas práticas. Esse olhar e essa escuta sugerem especificamente dificuldade na compreensão e ampliação do potencial de vocalidade na cena.

Numa contrapartida a essa reflexão teórica, especificamente no que se refere à essa compreensão e ampliação do potencial da voz para o teatro, o presente trabalho propõe apresentar um relato de experiência sobre um trabalho de preparação vocal-corporal durante uma montagem de peça Teatral.

A origem do texto teatral *Encruzilhada Hamlet*

As descrições sobre o método de trabalho a ser apresentado neste artigo, foram desenvolvidas a partir de registros realizados durante a montagem teatral *Encruzilhada Hamlet*, espetáculo que tem texto e encenação do dramaturgo, encenador e professor do Curso de Teatro da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), João Denys.

A escolha por descrever o procedimento de preparação vocal desse processo de montagem teatral deu-se, em primeiro lugar, pelo fato das duas profissionais envolvidas terem optado por compartilhar seus saberes teóricos e práticos em um processo interdisciplinar, metodologia recorrente no trabalho do encenador João Denys. Assim, foi estabelecida a oportunidade para avaliarmos se o conceito de voz que defende Silvia Davini, (2008) como uma produção corporal capaz de produzir sentidos complexos, controláveis na cena, com o qual coadunamos, conseguiria se estabelecer como ponto de reflexão entre atores e demais profissionais envolvidos.

Cabe-nos ressaltar que o fato de o processo ter sido amplamente registrado e sistematizado permitiu sua análise e sua socialização. Este é um dado relevante, uma vez que o ato de registro, publicação e promoção da circulação de informações sobre os processos criativos são pouco recorrentes nas pesquisas artísticas do Recife.

A peça é dividida em três partes assim denominadas: *Um retábulo para os luminares celestes*, *Um retábulo para os espíritos* e *Um retábulo para os loucos e deserdados*.

A divisão da peça em unidades, procedimento de trabalho com o texto teatral referenciado por Stanislavski (2013, p.154), foi utilizado por João Denys para que os atores percebessem o objetivo criador que envolvia cada trecho da peça. Esta condição se tornou facilitadora para esclarecer os atores que em determinados momentos da peça haveria um conjunto de características vocais que formariam veículo sonoro para demonstrar as intenções solicitadas pelo encenador.

A partir da cena do coveiro da peça teatral Hamlet, foi criada uma nova história, na qual Hamlet e o coveiro, enquanto personagens de Shakespeare, se tornam conscientes de sua existência como personagens teatrais.

Como diferencial, entre dezenas de montagens feitas sobre Hamlet, esta montagem aborda de uma maneira particular a presença do coveiro, ou seja, a plateia assiste a um diálogo entre os espíritos de Hamlet, e do Coveiro, no interior de um túmulo de vidro. No palco, de acordo com o encenador, é como se os personagens revolvessem a cova onde foram enterrados há séculos e ressurgissem no momento em que a peça está sendo apresentada.

Como estátuas de mármore em um cemitério, inteiramente nuas e enterradas até o abdômen, as duas personagens encenam o conflito entre o grande e o pequeno, o rico e o pobre, o erudito e o ignorante.

Sobre o processo de criação de Encruzilhada Hamlet

O processo de montagem teatral (ensaios) Encruzilhada Hamlet foi realizado entre março e setembro de 2009. A peça recebeu o apoio do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura), e do Prêmio de Fomento às Artes Cênicas da Prefeitura da Cidade do Recife. A estreia nacional aconteceu no último dia 7 de setembro de 2009, no 17º Festival de Teatro Nordestino de Guaramiranga (CE), enquanto a estreia no Recife ocorreu no dia 12 de

setembro de 2009, no Teatro Barreto Júnior, onde o espetáculo cumpriu temporada até o dia 18 de outubro⁴.

No início, a proposta dos atores da Cia. do Ator Nu era realizar uma montagem do texto Hamlet Machine, do alemão Heiner Müller. De acordo com o diretor João Denys:

Quando eles me procuraram em 2004, era esse o intuito, este é um espetáculo para dois atores e seria a estreia da companhia. Mas eu estava escrevendo uma tese e não poderia montar a peça, por isso sugeri estudarmos a origem do Hamlet Machine. Passamos um ano inteiro estudando Hamlet. Foi a hora de sistematizar o que foi escrito sobre a obra em português, do psicanalítico ao histórico e no próprio teatro⁵.

Após este processo, decidiram não montar o espetáculo alemão e seguir para montagem de um texto próprio. João Denys entendia que a realidade daquela peça se afastava muito da deles e eles desejam falar sobre a própria cultura.

A equipe envolvida nesse processo criativo incluiu profissionais de diferentes áreas e linguagens artísticas. Estiveram diretamente envolvidos no processo de montagem do espetáculo: o dramaturgo, encenador e professor de teatro João Denys; a atriz e professora de teatro Andrea Veruska, na função de assistente de direção; os atores Edjalma Freitas e Henrique Ponzi que fizeram as performances do Hamlet e do Coveiro; a atriz, cantora e professora de teatro Rose Mary Martins responsável pelo trabalho de preparação vocal dos atores juntamente com a atriz, bailarina e preparadora corporal Mírian Asfora; e o ator e fonoaudiólogo Elthon Fernandes, que exerceu a função de registro e documentação. A produção foi realizada pela Cia. do Ator Nu e a trilha sonora original foi composta por Naná Vasconcelos.

Caminho Teórico

⁴ Ver imagens de Encruzilhada Hamlet. <https://www.flickr.com/photos/arodrilho/sets/72157622492827087/>

⁵ **Blog Teatro em Cena Pernambuco. Hamlet está nu e estreia hoje no Teatro Barreto Júnior** <http://teatroemcena.blogspot.com.br/2009/09/hamlet-esta-nu-e-estreia-hoje-no.html>

Nos laboratórios de preparação vocal-cinético dos atores, as profissionais de voz e de corpo, optaram por compartilhar seus saberes teóricos e práticos em um processo interdisciplinar, visando uma reciclagem constante a partir da aquisição de novos conhecimentos por parte dos envolvidos.

Assim, o que nos interessa avaliar nesse processo de criação, é se a compreensão e ampliação do potencial de vocalidade dentro da cena conseguiu se estabelecer como ponto de reflexão entre atores e demais profissionais envolvidos, permitindo que se continue perseguindo, cada vez mais, proposições e definições de abordagens metodológicas que possibilitem avanços nas questões referentes à palavra enquanto potencialidade da voz em cena. Procedimentos que apontem como lidar com as peculiaridades de uma preparação vocal-cinética sem deixar de identificar problemáticas decorrentes de suas demandas, especificidades e principalmente que possam sinalizar formas de superação.

Para isso, nos apoiamos no conceito defendido por Davini, quando afirma que a voz se constitui como:

[...] uma produção corporal capaz de produzir sentidos complexos, controláveis na cena. Nessa perspectiva, voz e movimento constituem-se em produções corporais da mesma categoria, aptas para organizar discursos complexos, e para estabelecer parâmetros de controle de desempenho (2002, p.60).

Deste modo, a voz não é considerada como um instrumento ou um objeto separado do desejo, do corpo e do sujeito/ator. Ela é, de fato, desejo, corpo e sujeito. Provavelmente seja a voz a produção corporal que mais extrapole esse corpo individual. A voz contextualiza-se assim na noção de vocalidade, entendida como “a produção de voz e de palavra por parte de um grupo dado, em um momento e lugar determinado” DAVINI (2008).

Principais notas sobre a vocalidade dos atores em cena com base em indicações da encenação:

Unidades da Peça	Comentários sobre a vocalidade
<p>Unidades 1 – 6</p>	<p>Unidade 1: predominância de volume elevado na voz, forte intensidade, respiração profunda e ofegante.</p> <p>Unidade 2 a 6: as características anteriores oscilam com os contrapontos volume elevado-reduzido, voz de forte-fraca intensidade, variações de tom grave-médio-agudo, sons de riso-choro-suspiro-esforço, velocidades de fala rápida (principalmente nas falas do coveiro).</p> <p>Boa parte dessas características foi utilizada principalmente pelo coveiro que era um personagem mais dinâmico que o Hamlet.</p> <p>*As ações vocais acompanhavam as ações físicas dos personagens e rubricas do autor do texto encenado</p> <p>"Cuidado!!! Há testemunhas! Tem gente vendo!" (fala do coveiro com ação vocal de estrangulamento durante o momento em que era estrangulado pelo Hamlet, pág 08)</p> <p>"(...) já está cobiçando meu tão pequenino chão (...) desejando meu buraco?" (fala do coveiro com a rubrica do autor para ser melodramático, o gesto vocal escolhido era de choro na voz, pág. 09)</p> <p>Na sequência desta fala a rubrica indicava para ele ser violento no seguinte trecho do texto: "Este buraco é meu! Só meu! Esta é a mais pura.." (fala do coveiro em que o gesto vocal indicava ira e imposição de uma ordem ao Hamlet, pág. 09).</p>
<p>Unidades 7 – 9</p>	<p>As falas começam mais "calmas" no início de cada unidade porque representam as quebras definidas pelo autor do texto.</p>

	<p>Falas musicadas pelo coveiro: "Que noite tão linda" (voz aguda de vibrato exagerado na fala do coveiro, pág. 10); "Sou mãe de D. Rosita e quero que ela se case [...] que lhe canta e lhe grita" (fala do coveiro, pág. 15).</p> <p>Nessas unidades, a fala do coveiro demonstra intenção de, em determinados momentos, estar mastigando (nas falas após ele achar um despacho de macumba), sorrindo e fazendo exclamações (ex: Evoé! Sorria! À vida!, etc.)</p>
Unidades 10 – 13	<p>Na unidade 12 os personagens possuem falas grandes e as indicações sugeriam que ocorressem variações de velocidades e pausas que ressaltassem determinados trechos da fala uma vez que nas unidades 12 a 13 essas frases são importantes por causa do diálogo de luta de classes mais enfático neste momento da peça.</p>
Unidades 14 – 15	<p>No início da unidade 14 havia uma proposta inicial de, na fala do coveiro, este imitar a voz do Hamlet (trecho que está na 4ª fala do coveiro na pág. 22) "bastava dizer: você descende [...] São Benedito.", mas o ator não conseguia atingir o objetivo. Então foi decidido que ele falaria com o seu próprio padrão vocal.</p> <p>Outra fala musicada ocorre no início da unidade 15 (pág. 24). Após o coveiro afirmar "lá vou eu trabalhar em São Paulo" segue um trecho da carta de Paulo aos coríntios que o autor do texto faz citação nesta fala: "Não inveje gente, não seja orgulhoso...". Neste momento, durante um dos ensaios o ator apresenta esta fala cantando no estilo Rap (esta criação partiu do ator e foi aceita pelas treinadoras e pelo encenador).</p>
Unidades 16 – 20	<p>Seguem as falas com sentimentos opostos numa mesma fala (ex: choro e ira, suspiro e exaltação), o que demanda variações de tom, intensidade,</p>

	<p>respiração e intenção.</p> <p>Na parte final da peça, o acordo firmado entre as 02 personagens exigia uma intenção vocal de acordo com a ação/gesto proposta pelo diretor para este momento: que os atores mantivessem suas faces uma face em máscara única enquanto falava todo o texto com sorriso. O trabalho articulatório deveria ser intensificado, pois com a boca em fôrma de sorriso era necessário compensar movimentos de outros órgãos fonoarticulatórios para se fazer entender o texto</p>
--	---

Cronologia das atividades da equipe de treinamento vocal-cinético e dos atores

Fases	Descrição
Fase 1 04 à 05/2009	Início do processo de treinamento dos atores e adaptação de toda a equipe a esse formato não usual de um trabalho conjunto dos treinamentos de voz e movimento - treinamento respiratório, de articulação, de ressonância, resistência corporal, por meio de técnicas baseadas nos princípios do Tai Chi Chuan e da bioenergética, de acordo com a indicação de (CHENG, 1999) e (ALVES, 2002);
Fase 2 06/2009	Os atores não conseguindo cumprir os objetivos propostos tanto pelas treinadoras como pela direção, se enchem de justificativas. Era a tal crise iniciando no processo de treinamento conjunto de voz e movimento, insatisfação a princípio escamoteada pelos atores até o momento que resolvem assumir seus interesses de separar os treinamentos de voz e de movimento;
Fase 3 07 à 08/2009	A predominância do treinamento cinético;
Fase 4 08/2009	A retomada do treinamento vocal dissociada do treinamento de movimento e as deficiências gritantes que existiram após a ausência de 1 mês do treinamento vocal somada às dificuldades de realizar a primeira exposição ao público no 1º

	ensaio aberto e debate sobre o processo de criação da montagem junto ao Festival cultural Aldeia do Velho Chico que aconteceu na cidade de Petrolina-PE;
Fase 5 09 à 10/2009	Estreia nacional dentro da programação do 17º Festival de Teatro Nordestino de Guaramiranga (CE); estreia e temporada no Recife.

Análise do desempenho da equipe de preparação vocal-cinética dos atores

Embora a atuação dessas duas profissionais tenha sido iniciada de forma conjunta, na metade do processo de montagem, tais atividades de treinamento e criação passaram a acontecer em dias alternados, por solicitação dos atores que alegavam dificuldades com memorização do texto, execução das marcações esboçadas e exigidas pelo encenador e, principalmente, dificuldade para se sentirem disponíveis e receptivos às orientações dadas pelas duas profissionais quando as mesmas atuavam em conjunto.

Poderíamos, nesse caso, indagar se essa dicotomia no processo de preparação vocal-cinética, decorrente da solicitação dos atores (atuação individual das profissionais) vem apenas comprovar, por parte desses, a falta de uma prática de reflexão sobre a voz na cena e sua indissociabilidade em relação ao corpo.

Podemos como exemplo, destacar a dificuldade desses atores com a memorização do texto, fato que permeou todo o processo de montagem e de temporada da peça embora a direção do espetáculo tenha trabalhado tal dificuldade de forma intensiva desde o primeiro encontro com os atores.

Para as dificuldades relativas à memorização foram aplicadas uma grande variedade de atividades que exigiam desses atores, análise sistemática dos sentidos embutidos no texto e muitos exercícios de “desconstrução da fala das personagens”, com o objetivo de trabalhar o encadeamento das sílabas.

A intenção era permitir que o texto ficasse bem apreendido, internalizado após um bom tempo de treinamento e aos exercícios iam sendo incluídas também as intenções que o texto pedia.

No entanto, a dificuldade dos atores de memorização do texto se mostrou relacionada às suas dificuldades de associar a palavra ao gesto, devido às suas visões dicotômicas sobre a voz e corpo cênicos interferindo também negativamente na execução das marcações de cena propostas pela encenação e com isso, realçando a má condição técnica dos atores para obter uma qualidade vocal no momento em que a dimensão cinética contraria, devido às limitações conceituais dos próprios atores, os sentidos da palavra.

Vale informar que a direção exigiu também que a “cova” cenográfica estivesse presente durante todo o processo de montagem para preparação vocal-cinética dos atores, considerando que a performance desses seria limitada ao espaço físico da caixa de vidro.

A ausência das profissionais de corpo e voz em alguns dos encontros foi oportuno para se discutir a importância dos atores incorporarem em suas rotinas diárias o hábito de realizar de forma autônoma os exercícios trabalhados no processo de preparação e assim, ampliar o tempo e o espaço dos ensaios. No entanto, suas dificuldades de harmonização do discurso conceitual sobre vocalidade e cena continuaram persistindo.

Tal dicotomia é bastante perceptível se analisarmos a forma de construção da última cena do espetáculo. Uma cena coreografada a partir de uma pesquisa sobre diferentes formas de cumprimentos em variadas culturas, urdida apenas sob a orientação da profissional de corpo e conseqüentemente contemplando, nessa cena, apenas uma partitura de movimentos corporais, levando o encenador a solicitar de imediato a inclusão de elementos sonoros vocais. A referida inclusão aconteceu a partir de um grande esforço para desconstrução do que já havia sido introjetado pelos atores em uma cena criada a partir da dissociação entre a produção de voz e cinética, o que vem reforçar o quanto estas dimensões estão absolutamente conectadas.

No entanto, esse não foi o único elemento entre as adversidades frequentes enfrentadas pelas profissionais de voz e de corpo referente aos atores durante as fases de elaboração das cenas. Nesse processo de montagem, identifica-se também problemas relativos à: comunicação, treinamento insuficiente, éticos e organizacionais.

Vale informar que ambos os atores enfrentavam também dificuldades com disciplina – cumprimentos das normas – assiduidade pontualidade com tarefas definidas pelo planejamento e cronograma de montagem devido a questão de um deles assumir a função de coprodutor no processo de montagem e o outro se encontrar dividido como ator em outro projeto artístico – um monólogo que se encontrava em cartaz e realizando circulação em festivais o que implicava inclusive em viagens.

Após a data de estreia, foi se extinguindo o pouco interesse dos atores quanto à manutenção da preparação vocal-cinética visando um melhor desempenho desses durante a temporada. Embora tal proposta tenha sido debatida durante todo o processo de montagem e mantida, de uma forma geral, apenas enquanto discurso, já denota um avanço sobre a maioria das práticas artísticas da cidade que, infelizmente, nem no discurso costuma surgir.

No entanto, entre as possíveis causas dessas contradições e adversidades, que envolvem os processos de ensaios e o investimento desses atores no processo de montagem de um modo geral, existe a questão do fator econômico, sempre presente e determinante na rotina dos que persistem em realizar produções artísticas nesse país carente de políticas culturais eficazes. Tal fator interfere, por exemplo, no pouco investimento desses criadores em sua formação específica, na sua profissionalização e conseqüentemente no seu treinamento enquanto ator de modo, que a qualidade estética suas produções artísticas não fiquem refém de tantas variáveis.

E assim, após a estreia do espetáculo e durante a temporada de apresentações duplica o acúmulo de funções por parte dos atores e de alguns técnicos que continuam junto ao processo. Parte da equipe se dispersa, as atividades de montagem de cenário, de luz, atividades

de contra-regagem, tão importantes e complexas dessa montagem tiveram que ser assumidas também pelos atores já sobrecarregados pelas suas difíceis atuações como intérpretes em cena.

Desse modo, necessidades essenciais foram sacrificadas no decorrer do processo como, por exemplo, um maior investimento em encontros entre a equipe de profissionais envolvidos no processo de criação sejam eles encenador, treinadores, cenógrafo, maquiador, figurinista, iluminador, programador visual, e tantos outros.

Considerações Finais

Com base neste relato e análise de experiência da nossa atuação como sistematizador de registro, preparador vocal-cinético, no processo da montagem Encruzilhada Hamlet, fica clara a extrema importância da proposição do registro de todo esse processo que vem hoje possibilitar uma reflexão sobre a experiência vivida, visando novas contribuições nas práticas de preparação vocal- cinético.

Possibilitou ainda indagar sobre a importância da não reprodução de técnicas, e sim a intenção de contextualizar as atividades ao texto e às condições dos atores idealizadas para a cena, assim como oferecer à equipe comprovações sobre a legítima necessidade da integração entre a cinética, voz e palavra no processo de criação.

Vale enfatizar que o público comentou, entre os vários aspectos, sobre a boa performance dos atores permitindo clareza e o fácil entendimento do texto. Tais comentários se tornaram, portanto, um *feedback* positivo e ao mesmo tempo um elemento a ser considerado: pois demonstra que na maioria das vezes o trabalho cinético e vocal, à percepção do público, está reduzido apenas a alguns aspectos como: volume, precisão articulatória do texto, excluindo assim, um conjunto que agrupa vários elementos associados à qualidade vocal que sem dúvida deveria ser o lugar comum dos objetivos de um preparador vocal.

O espetáculo também foi agraciado com os prêmios de melhor direção, ator coadjuvante cenário, iluminação, maquiagem e sonoplastia em 2010 junto a um dos maiores eventos de teatro do Recife, o Janeiro de Grandes Espetáculos na sua 16ª edição.

Apesar do conjunto de problemáticas elencadas, discutidas no presente trabalho sobre esse processo de montagem, é necessário ressaltar como positivo a oportunidade ímpar de um grupo de criadores, pensar sobre o fazer teatral, além dos resultados provenientes da recepção do público ao trabalho de preparação vocal-cinética realizado nesta montagem.

Referências:

ALVES, Jayme Panerai. *Bioenergética: exercícios para a saúde*. DVD. Recife: Libertas Editora, 2002.

CHENG, Stephen Chun-Tao. *O tao da voz*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DAVINI, Silvia Adriana. Vocalidade e cena: tecnologias de treinamento e controle de ensaio. *Folhetim*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, n. 15, p. 58-73, out./dez, 2002.

_____. Voz e Palavra – Música e Ato. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, p 307-315, 2008.

SALLES, Cecília A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: AnnaBlume, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

Outras Referências

Teatro em Cena Pernambuco. Hamlet está nu e estreia hoje no Teatro Barreto Júnior - Publicado em 12.09.2009 <<http://teatroemcenape.blogspot.com.br/2009/09/hamlet-esta-nu-e-estrela-hoje-no.html>> Acesso em 29/05/2015.

Teatro em Cena Pernambuco. João Denys volta aos palcos hoje com texto e direção em parceria com a Cia do Ator Nú - Publicado em 12.09.2009

Imagens Encruzilhada Hamlet. Disponível.
<https://www.flickr.com/photos/arodrilho/sets/72157622492827087/>. Acesso em 29/05/2015.