

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS - UEA  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO - ESAT  
CURSO DE BACHARELADO EM TEATRO**

**MARIA ANTONIA CORRÊA HAGGE**

**MOVIMENTO, ESPAÇO E MUSICALIDADE - DE DRUMMOND À POESIA  
MECÂNICA DE MEYERHOLD: ENSAIOS SOBRE A CENA A MORTE DO  
LEITEIRO DO GRUPO DRUMMOND NA PARADA-AM.**

**MANAUS – AM**

**2021**

**MARIA ANTONIA CORRÊA HAGGE**

**MOVIMENTO, ESPAÇO E MUSICALIDADE - DE DRUMMOND À POESIA  
MECÂNICA DE MEYERHOLD: ENSAIOS SOBRE A CENA A MORTE DO  
LEITEIRO DO GRUPO DRUMMOND NA PARADA-AM.**

Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharel em Teatro pela Universidade do Estado do Amazonas, como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Teatro.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Carolina Cecília  
Carvalho Nogueira

**MANAUS - AM**

**2021**

MARIA ANTONIA CORREA HAGGE

**MOVIMENTO, ESPAÇO E MUSICALIDADE - DE DRUMMOND À POESIA  
MECÂNICA DE MEYERHOLD: ENSAIOS SOBRE A CENA A MORTE DO  
LEITEIRO DO GRUPO DRUMMOND NA PARADA-AM.**

Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharel em Teatro pela Universidade do Estado do Amazonas, como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Teatro.

Aprovada em: 27 / 07 /2021

BANCA EXAMINADORA

*Carolina Cecília Carvalho Nogueira*

---

Prof.<sup>a</sup> Carolina Cecília Carvalho Nogueira  
Orientadora

*Vanessa Benites Bordin*

---

Prof.<sup>a</sup> Vanessa Benites Bordin  
Membro

*Maíra Dessana S. da Silva*

---

Prof.<sup>a</sup> Maíra Dessana  
Membro

À minha mãe e meu pai pelo apoio incondicional,  
À minha Lola por tanto amor,  
À Tércio, meu grande parceiro, pela dedicação e paciência,  
Ao grande mestre, Meyerhold Vive!

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de agradecer a todos que fizeram possível esta pesquisa:

A minha família, sem vocês essa pesquisa não seria possível.

A minha orientadora Carolina Cecília Nogueira, pelas trocas e apoio durante esses anos dentro e fora da universidade.

Ao meu parceiro, Tércio Silva, por acreditar em mim todos os dias.

Aos pesquisadores que auxiliaram no embasamento teórico da pesquisa.

Ao grupo Drummond na parada, em especial Mariana Libório e Davi Lopes que estiveram comigo durante meus primeiros passos.

E ao grande mestre Vsevolod Meyerhold, que me presenteou com minha pulsão.

O ator é um pássaro que, com uma das asas,  
desenha na terra e, com a outra, alcança o céu.

**Vsevolod Meyerhold**

## RESUMO

A presente pesquisa tem o intuito de relatar o processo de criação da cena A morte do leiteiro, realizado dentro do projeto de extensão Drummond na Parada - UEA, tendo como diapasão as composições cênicas e metodológicas realizadas pelo encenador russo Vsevolod Meyerhold. O objetivo é compreender o desenvolvimento artístico estrutural e corporal da cena, visando de forma prática investigar o processo de incorporação da metodologia Meyerholdiana dentro do contexto social e político brasileiro no corpo do ator contemporâneo.

**Palavras-chaves:** Processo. Drummond. Vsevolod Meyerhold. Metodologia. Cena.

## ABSTRACT

This research aims to report the process of creation of the scene The Death of the Milkman, carried out within the extension project Drummond na Parada - UEA, having as pitch the scenic and methodological compositions made by the Russian director Vsevolod Meyerhold. The objective is to understand the structural and corporal artistic development of the scene, aiming in a practical way to investigate the process of incorporation of the Meyerholdian methodology within the Brazilian social and political context in the body of the contemporary actor.

**Keywords:** Process, Drummond, Vsevolod Meyerhold, Method, Scene.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>ELABORAÇÃO DA ESTRUTURA DA ENCENAÇÃO</b> .....	<b>12</b>
<b>3</b>	<b>MOVIMENTO</b> .....	<b>19</b>
<b>4</b>	<b>MUSICALIDADE</b> .....	<b>22</b>
<b>5</b>	<b>ESPAÇO</b> .....	<b>26</b>
<b>6</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>31</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>32</b>



## 1 INTRODUÇÃO

A musicalidade na poesia de Carlos Drummond de Andrade (1902 - 1987) e a musicalidade presente na obra de Meyerhold (1874 - 1940) é um aspecto comumente ressaltado quando se fala da obra dos dois artistas. Foi esse caráter evidente que me motivou a experimentar a biomecânica meyerholdiana sobre o ator no processo de montagem do projeto de extensão "Drummond Na Parada", grupo que faço parte há 3 anos, coordenado pela professora Carolina Cecília Carvalho Nogueira.

O grupo "Drummond Na Parada" propõe a transgressão do espaço urbano para cenário urbano, confrontando com poesias de Carlos Drummond de Andrade as paradas de ônibus da cidade de Manaus, roubando o olhar dos transeuntes a refletir sobre o tempo destinado a arte em meio à dinâmica que a sociedade impõe. As cenas apresentadas pelo grupo de forma dinâmica, colocam esse público por meio do prazer advindo da fruição artística em contato direto com o teatro, proporcionando uma experiência interativa de reflexão, enquanto interesse da troca de conhecimentos e diálogos, vislumbrando que o espectador tome para si a cena apresentada como entretenimento ou análise.

Dentro da universidade conheci um pouco daquele que seria a mais importante pesquisa na minha vida acadêmica, Vsevolod Emilevitch Meyerhold, mais conhecido apenas por Meyerhold ou Meierhold (ele foi preso em 1939 e fuzilado como "inimigo do povo" a 2 de fevereiro de 1940). Eu me apaixonei por sua trajetória, suas pesquisas, suas criações, seu método. Meu primeiro contato com ele foi na disciplina de interpretação III, na qual pesquisávamos o teatro grotesco. Desde então, passei a dedicar muito tempo a ler, traduzir e compreender Meyerhold, a estudar seus arquivos, a "reconstruir" e a analisar seus espetáculos a partir dos documentos e livros dentro do meu percurso como acadêmica de teatro. Desse modo, pode-se dizer que esse encontro foi determinante.

Nascido em Penza, Rússia no dia 09 de fevereiro de 1874, iniciou sua atividade teatral como ator no teatro artístico de Moscou dirigido por Stanislavski. Mas, rapidamente escapando do naturalismo e do realismo psicológico, abandonou a companhia. Tomando sua independência totalmente, Meyerhold chegou a ser o primeiro diretor teatral no sentido moderno. Seu trabalho renovador, alcançou todas as escalas teatrais: mudou as relações entre ator e público, revolucionou a cenografia, cheio das mais sutis estilizações do construtivismo; fundou estúdios e oficinas para a formação do ator, tentando tirá-lo do teatro burguês e aristocrático do século XIX e levá-lo a máxima da expressividade proposta para

o ator moderno; modificou o espaço cênico; incorporou os ensinamentos do teatro Nô japonês, teatro chinês e a comédia Dell'arte; se aventurou pelos elementos do music-hall, do circo e do cinema e experimentou com ritmo musical o movimento dos atores. Ele foi um artista do grotesco, que poderíamos definir como a construção consciente da obra do encenador e do ator, ambos poetas, a partir do contraste, da tensão dos pólos opostos. Todas as suas investigações o levavam a um só objetivo: desenvolver o teatro na sua teatralidade, sua convecção. Todo esse "caldeirão" do teatro russo experimentado por Meyerhold não passava despercebido aos meus olhos, foi então que tive a oportunidade de dirigir a minha primeira cena no "Drummond na Parada".

A primeira etapa do período de criação da cena A morte do leiteiro dentro do "Drummond na Parada" compreendeu a fase de apresentação da linguagem a ser trabalhada e da explanação e concepção dos campos temáticos e dramaturgicos da cena. Teve-se em vista a metodologia aplicada pelos artistas do grupo, de utilizar da "literatura" de Carlos Drummond de Andrade como ponto de partida para as criações cênicas, assim como em uma das práticas primordiais de Meyerhold, "(...) Uma importante matriz do pensamento Meyerholdiano, porque aqui se afirma um dos primeiros pilares de seu projeto teatral - a literatura como matriz da cena."(THAIS, 2009, p.18).

Durante esse primeiro momento, foi definido juntamente com o grupo que a linguagem de pesquisa se voltaria para o desenvolvimento cênico com base nas criações e experimentações artísticas realizadas pelo encenador russo, visando a exploração do treinamento corporal rítmico, simbólico, musical e plástico proposto pela técnica Meyerholdiana, utilizando de sua pesquisa para o estudo do desenvolvimento do gesto como matriz de atuação, assim como disposição poética dos contrastes do grotesco, relacionados às pesquisas de Mikhail Bakhtin (1895-1975), relativo a sua obra sobre Rabelais e os debates sobre a importância teórica do grotesco como forma de interpretação de uma visão de mundo.

## 2 ELABORAÇÃO DA ESTRUTURA DA ENCENAÇÃO

Os temas que “abriram as portas” para o desenvolvimento da estruturação da cena foram fortemente influenciados pelo contexto político pungente que vivia o Brasil nas eleições presidenciais de 2018, com ênfase ao movimento da banalização do armamento proposto como propaganda eleitoral de um dos candidatos, que alegava a necessidade do porte de arma para todos os "cidadãos de bem" em prol da legítima defesa e da propriedade privada, justificando tal prática no alto índice de violência do país. Foi possível explicar a poética das alegorias da vida, da morte e da grande máquina da exploração capitalista que se entranha em todos os aspectos da vida moderna. Os temas se desencadearam visando a criação de uma cena de caráter bufo, que atuasse como forma de mistura entre ação política e ação cênica, levando o espectador a realizar uma análise política através de uma visão sintética e fantasiosa da realidade.

Após a definição da linguagem e os temas, o próximo passo foi a realização da curadoria de materiais artísticos e teóricos que diretamente trouxessem consigo uma abertura para o desenvolvimento do campo temático. Buscou-se no poeta regente do grupo, um texto para a criação do esqueleto base da dramaturgia, que possuísse em sua essência poética um caráter grotesco e político, tendo em vista o diapasão das criações Meyerholdianas.

Com A morte do Leiteiro seria um processo de descoberta pessoal das minhas “habilidades” como diretora, aproveitando a liberdade que nós temos dentro do grupo de experimentar novas metodologias de criação. Eu me dispus a dirigir uma cena, já sabendo a estética que queria abordar e encontrei em "A morte do leiteiro", que na minha análise estava enraizado no coronelismo mineiro, um ponto de aproveitamento para uma denúncia devido às circunstâncias políticas pungentes do período de eleições.

Encontramos, então, em uma das antologias poéticas de Carlos Drummond de Andrade um poema que se encaixava perfeitamente nas circunstâncias propostas, "A morte do leiteiro", publicado originalmente no livro "A rosa do povo" em 1945. O próprio contexto político social da produção do livro já é de suma importância para os parâmetros temáticos, tendo sido escrito alguns anos após a empresa Vale do Rio Doce ter se instalado em Minas Gerais, mais precisamente na cidade de Itabira, onde morava o poeta. Sendo construída para a extração de minérios de ferro visando a alimentação da indústria bélica americana, que por sequência alimentava a guerra. Além disso, a publicação do livro se dá no ano de término da Segunda Guerra Mundial, onde o Brasil e o mundo se deparam com os avanços técnicos e mecânicos da ciência universal. A poesia então assume um papel de porta-voz

das problemáticas sociais ligadas a essa grande máquina que assola o mundo e as consequências do pós-guerra.

No poema, Carlos Drummond de Andrade nos retrata uma vida urbana conflituosa repleta de violência. Dentro da narrativa nos é apresentada a personagem do jovem leiteiro que, em busca da sobrevivência, vende leite para a população que passa fome, porém um dia, sendo confundido com um ladrão é morto a tiros por um rico dono de propriedades. A morte do leiteiro conta com uma narrativa bem definida cronologicamente, possuindo categorias estruturais simples e bem delineadas: introdução, desenvolvimento e desfecho. A métrica de uma musicalidade muito particular do poema juntamente a quantidade abundante de verbos de ação devido ao caráter narrativo contribuem para o desenvolvimento da dinâmica das pantomimas, que possibilitam revelar as contradições fundamentais e amplificar o caráter grotesco das personagens abordadas, visando um processo de criação a partir das improvisações desenvolvidas nas pantomimas.

O poema apresenta um olhar sobre a existência humana, proporcionando uma apresentação trágica de um dia cotidiano e utilizando disso para uma profunda crítica social: “a valorização da propriedade privada em relação à vida”, juntamente com a articulação da substância poética do poema com o atual cenário político onde paira o espectro totalitário e seu inumerável custo de vidas humanas, a ameaça cada dia mais latente do nazi-facismo nos discursos e da constante conspiração do mundo em excluir a poesia de nossas vidas.

Utilizando do grotesco como visão da realidade e de seus movimentos profundos e tendo em vista o "realismo grotesco" de Bakhtin, foi possível através dessa lente, alterar a visão do tempo-espaço "real", onde se propõe uma distorção por meio da paródia/transformação de algo ou situação existente. A proposta da cena seria então parodiar a realidade, vinculando as análises políticas dentro da poesia de Carlos Drummond "A morte do leiteiro" e o cenário brasileiro durante as eleições de 2018, apresentando, dessa forma, elementos reais porém de maneira crítica e deformada.

Sobre a escolha do grotesco na cena é importante salientar as duas vertentes trabalhadas no processo: o "realismo grotesco" de Bakhtin e o grotesco romântico de Wolfgang Kayser. No primeiro há a associação com a cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento, festejos oficiais e não oficiais, explicitados em sua obra "A cultura cômica popular na Idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais". Já o segundo retrata o grotesco com uma visão que utiliza do sarcasmo, pessimismo e ironia. Dessa maneira encontrei o viés que Meyerhold lançava sobre o trabalho do ator, a encenação e o diálogo com o grotesco, por isso minha escolha se dava no fato de provocar um efeito forte nos espectadores, não apenas por usá-lo como

estilização estética, mas como forma de explorar os inúmeros contrastes da polifonia dentro da cena:

Meierhold entende profundamente e estima a presença dos contrastes no fenômeno grotesco, e segue questionado as dicotomias, afirmando que no grotesco não existe apenas o "contraste agudo", mas uma mistura dos contrastes, inclusive do que é alto com o que é baixo (LEAL, 2019, p.50).

Levando o espectador a entrar em um novo plano de compreensão fantástica, A morte do leiteiro então torna-se material de pesquisa substancial para a concepção estrutural e visual da cena, levando em consideração sua carga dramática que muito articula com as características do teatro Meyerholdiano, trazendo em sua poética um caráter político, um alto teor trágico utilizando também das alegorias dos corpos arquétipos, desenvolvidos pela Commedia Dell'arte para o estudo das personagens do poema de Carlos Drummond. A ideia da inspiração direta da Commedia Dell'arte ao processo de criação corpórea se deu pelo interesse de Meyerhold no resgate do "velho teatro" como forma de auxiliar o ator contemporâneo a se voltar para as leis fundamentais da teatralidade, "... O mais importante para o ator de Meyerhold era o movimento. Ele devia saltar, cantar, dançar e fazer malabarismos, quase como um ator da Commedia Dell'arte, talvez sua grande inspiração" (FERRACINI, 2001, p.72).

A concepção da dramaturgia se deu em buscar no poema "a morte do leiteiro" um ponto de partida para a atuação, utilizando da prática do grupo em recorrer à poética de Carlos Drummond de Andrade como base para a ação e, no caso desta cena em específico, os ideais das encenações de Meyerhold que propunha "Um teatro de ações físicas, de gáudios musculares, fundado antes no gesto do que no diálogo, um teatro cuja aspiração é condensar a mímica num alfabeto de signos constantes, formas-tipo, de movimentações" (RIPELLINO, 1996, p.153). Por esta razão a dramaturgia foi sendo construída no decorrer dos ensaios:

A palavra dramaturgia, até na tradição da escrita, tem se modificado drasticamente, dizendo respeito não mais apenas à passagem de um texto dramático (ou não) para a cena, mas criação articulada no tempo/espaço cênicos e, muitas das vezes, confeccionada com e/ou a partir da cena (WERLANG, 2016, p.35)

A partir das instigações propostas e pelas improvisações e pantomimas criadas pelos atores, em um trabalho de recortes e encaixes da poesia de Drummond juntamente

com algumas referências a falas políticas relacionadas à violência e ao armamento foi desenvolvida a dramaturgia.

Além do material dramático base, o poema “A morte do leiteiro”, houve também a inserção de passagens poéticas da poetisa russa, Anna Akhmatova, contemporânea a Meyerhold na cena artística russa, tendo inclusive publicado poesias na revista “O amor de três laranjas”, elaborada pelo encenador e outros artistas. O intuito da implementação do poema estava embasado na necessidade dramática de pontos poéticos mais líricos para serem atribuídos às personagens da Bailarina e do Leiteiro.

O poema escolhido de Anna Akhmatova foi “De O sonho negro”, escrito em 1921, no qual ela retrata de forma simbólica a execução de seu marido pelo regime de Stalin, trazendo críticas a brutalidade do sistema implantado na Rússia. Optamos por inserir esse poema visando um paralelo entre a realidade político-social brasileira, descrita por Drummond, e a russa da época do encenador e da poetisa.

Para o início do processo da pesquisa corporal desenvolvida na elaboração da cena A morte do Leiteiro, elencamos as personagens que já estavam presentes na obra de Drummond dando a eles uma modelagem cênica que dialogasse com os temas propostos, assim como inserimos novas figuras criadas a partir dos elementos imagéticos e dramáticos presentes no poema, buscando a inserção de mais possibilidades de dinâmica de ação dentro da cena.

A figura título do poema, o leiteiro, representante da classe trabalhadora brasileira que vende seu leite em busca da sobrevivência, é a personagem mais detalhadamente descrita por Drummond: “(...) moço leiteiro ignaro, (...) empregado no entreposto, com 21 anos de idade(...)”. Para a cena, permanecemos com as mesmas características no tratamento dessa personagem de felicidade ingênua.

Em antagonismo ao leiteiro há a figura do senhor dono de propriedades, que a partir da releitura proposta, visando uma crítica social ao momento político brasileiro, tornou-se o Coronel, porta-voz do discurso a favor do armamento.

Tomamos a liberdade de adaptar para cena mais quatro personagens: a Namorada, na figura de uma bailarina de circo, de personalidade semelhante ao leiteiro, mas que com a morte do amado, se revolta com as atrocidades da sociedade; o Soldado que serve de capacho e endossa os ideias do Coronel e duas figuras que desempenhariam o papel de “narrar” a cena.

O radicalismo desse conceito leva à noção de composição paradoxal, expressão que Pavis atribuiu à técnica dramática que consiste em inverter a perspectiva da estrutura dramática. Seria o caso, já citado

anteriormente, de inserir uma personagem cômica em plena situação trágica. De ressaltar a ironia do destino do herói trágico. Como procedimento estilístico, essa foi a técnica preferida de Meyerhold para desnudar a construção artística, realçar o teatro de convenções que ele pretendia (CASTILHO, 2013, p.139).

Para auxiliar o desenvolvimento do "tom" de alguma das personagens, iniciamos um processo de estudo dos arquétipos da *Commedia dell'Arte*, buscando neles características que proporcionassem um enriquecimento na construção pessoal de cada ator, utilizando da "*Commedia dell'Arte* como um meio, como forma teatral da qual se podem aprender diversos elementos cênicos, tornando-se para o ator, um modelo de composição da improvisação." (THAIS, 2009, p.119). O objetivo da incorporação da *Commedia dell'Arte* no processo criativo da cena não buscava a reelaboração dos antigos métodos, mas sim um aproveitamento das técnicas teatrais empregadas para a criação de novos caminhos para a abordagem cênica dentro do grupo.

Os narradores encontraram nas particularidades do Brighella pontos que articulavam com as propostas das suas próprias personagens, "Astutos, preparados para tudo, humorados, perspicazes: capazes de intriga, traição, zombando do mundo inteiro com sua mordaz sagacidade. Apesar de sua origem diabólica, ele é mais amoral que mal." (RUDLIN, 2003, p.87). Tendo em vista esses traços presentes na personagem da comédia italiana, os atores desenvolveram-se em busca de uma figura semelhante, incorporando a particularidade de palhaços cínicos que narrariam de forma tragicômica os acontecimentos da cena.

A figura dos dois é de suma importância para o desenvolvimento da ação cênica, pois neles reside também um dos maiores vértices fantásticos da cena, embasando-se nas personalidades grotescas do teatro Meyerholdiano, podendo criar através dos pontos de tangência entre os dois grotescos, o realismo grotesco e o grotesco romântico, "a manifestação do excessivo, do monstruoso e da heterogeneidade em realidades não-cotidianas, bem como o reconhecimento da natureza subversiva do grotesco." (LIMA, p.18, 2019)

No processo de criação corporal das personagens, elementos do realismo grotesco de Bakhtin foram explorados na sua concepção de rebaixamento dos elementos tidos como sagrados, trazendo para o corpo essa relação de satirização. No caso dos narradores, eles teriam que trazer em sua construção o exemplo dos bufões da Idade Média que zombavam dos reis, o corpo de alguém que caçoa da morte de um inocente, assim como da figura de poder do Coronel.

Buscando pontos de tangência com a figura dos Místicos presentes na obra *Balagántchik* (Barraca de feira) de Aleksandr Blok, encenado por Meyerhold em 1906, que possuíam o mesmo caráter narrativo descritivo sombrio e até mesmo premonitório dos narradores criados para a cena A morte do Leiteiro.

Abaixo uma das cenas dos místicos presentes na obra de Blok, retirada da tradução de Reni Chaves Cardoso:

Primeiro místico - Você está escutando?

Segundo místico - Sim.

Terceiro místico - Uma donzela de uma terra distante se aproxima.

Primeiro místico - Oh, como mármore - características

Segundo místico - Oh, aos olhos - vazio!

Terceiro místico - Oh, que pureza e que brancura!

Para a construção do Coronel algumas particularidades do Pantalone foram aplicadas como seu tom imponente, agressivo, intimidador e mesquinho. Vinculando-se também seu caráter avarento, partindo do pressuposto que tudo pode ser comprado ou vendido, com a banalização da vida humana proposta pela cena. Tendo em vista que este personagem comete um assassinato por medo de um furto, colocando assim seus interesses pessoais acima de qualquer moral, o Coronel é o representante do poder dentro da sociedade oligárquica. O soldado é o capacho do Coronel, assim como Capitano cumpre as ordens de Pantalone, aproveitamos dessa relação entre as duas personagens da Commedia Dell'arte para moldar a figura do Soldado da cena com características da servidão militar decadente de um soldado raso que se satisfaz com o sentimento de micropoder que exerce sobre as demais personagens, endossando as práticas do Coronel.

Nesse momento de desenvolvimento das personagens também iniciamos uma pesquisa com teatro de bonecos, óperas e espetáculos de balé que propiciassem pontos de aproveitamento. Entre as obras escolhidas, estavam o Ballet "Parade" - 1917, espetáculo de dança desenvolvido esteticamente por Pablo Picasso e na cena da ópera Os Contos de Hoffman, "A ária da boneca" de Jacques Offenbach. A ideia de acrescentar a cena de ópera como base imagética para a encenação partiu de uma conversa que tive com um dos atores, muito familiarizado com óperas, durante um dos ensaios. Ele me mostrou a cena da ária como inspiração para a construção da personagem da Bailarina, pois os movimentos que a cantora executava enquanto cantava se assemelhavam aos de uma boneca de corda, sua movimentação era contida e percorria uma linha clara de ações até que chegasse ao ponto de início, como se lhe tivesse acabado a energia mecânica da



corda. Experimentamos transferir para a Bailarina essa mesma essência da boneca da ópera de Offenbach, o andar da atriz tomou forma mecânica, geométrica e rígida como os de uma bailarina de caixinha de música.

Já a escolha da referência ao Ballet "Parade", se deu a partir de uma visualização minha como encenadora em relação à estética da cena, o caráter cubista presente no trabalho de Pablo Picasso proporcionou uma abertura para os atores entenderem a geometrização da visualidade da cena proposta por Meyerhold. Além disso, busquei em Pablo Picasso o resgate de uma parceria que teria que ter ocorrido junto a Vsévolod Meyerhold em sua montagem de Hamlet, porém em decorrência da morte do encenador nunca aconteceu.

Essas últimas referências propuseram o início da imersão corporal e visual do campo temático, buscando experimentações com a ideia de "bonecos mecânicos", propostos na "aspiração de Meyerhold em transformar os atores em fantoches" (RIPELLINO, 1996, p.121). Tal prática faz alusão a rigidez e a disciplina de uma marionete e a estética maquinaria, mas sem nunca vetar as propostas criativas que os atores propusessem. A "marionete" entra como forma de incremento em relação a visualidade plástica da cena, e não a proposição de amarras artísticas. A partir dessa visão, transferimos para as personagens caracteres de autómatos, figuras saídas de dentro de um baú de brinquedos antigos de corda, que se movimentam apenas para parecerem vivas.

A partir desse "estudo de mesa", iniciei junto aos atores o processo de experimentações e elaboração de treinamentos para a criação da cena. Dividirei a narrativa do desenvolvimento do movimento cênico em três partes: Movimento, Musicalidade e Espaço.

### 3 MOVIMENTO

O movimento está subordinado às leis da forma artística. Em uma representação, é o meio mais poderoso. O papel do movimento cênico é mais importante do que qualquer outro elemento teatral. Privado da palavra, do vestuário, das luzes da ribalta, de bambolinas, do edifício, do teatro, com o ator e sua arte de movimentos, os gestos e as interpretações fisionômicas do ator são as que informam o espectador de seus pensamentos e seus impulsos. (MEYERHOLD, 2008, p.75).

Os treinamentos – ou *training* como é conhecido nos dias de hoje – que elaborei para a cena partiram da perspectiva de Franco Ruffini, como sendo o "processo artificial por intermédio do qual o ator se adapta ao 'meio-cena', mas na prática, o *training* pode se integrar ao espetáculo, ele pode até ser a preparação do espetáculo" (PICON-VALLIN, 2008, p.64). Isto, tendo em vista como Meyerhold elaborava exercícios biomecânicos para determinadas encenações, como forma de preparação e estruturação do jogo cênico.

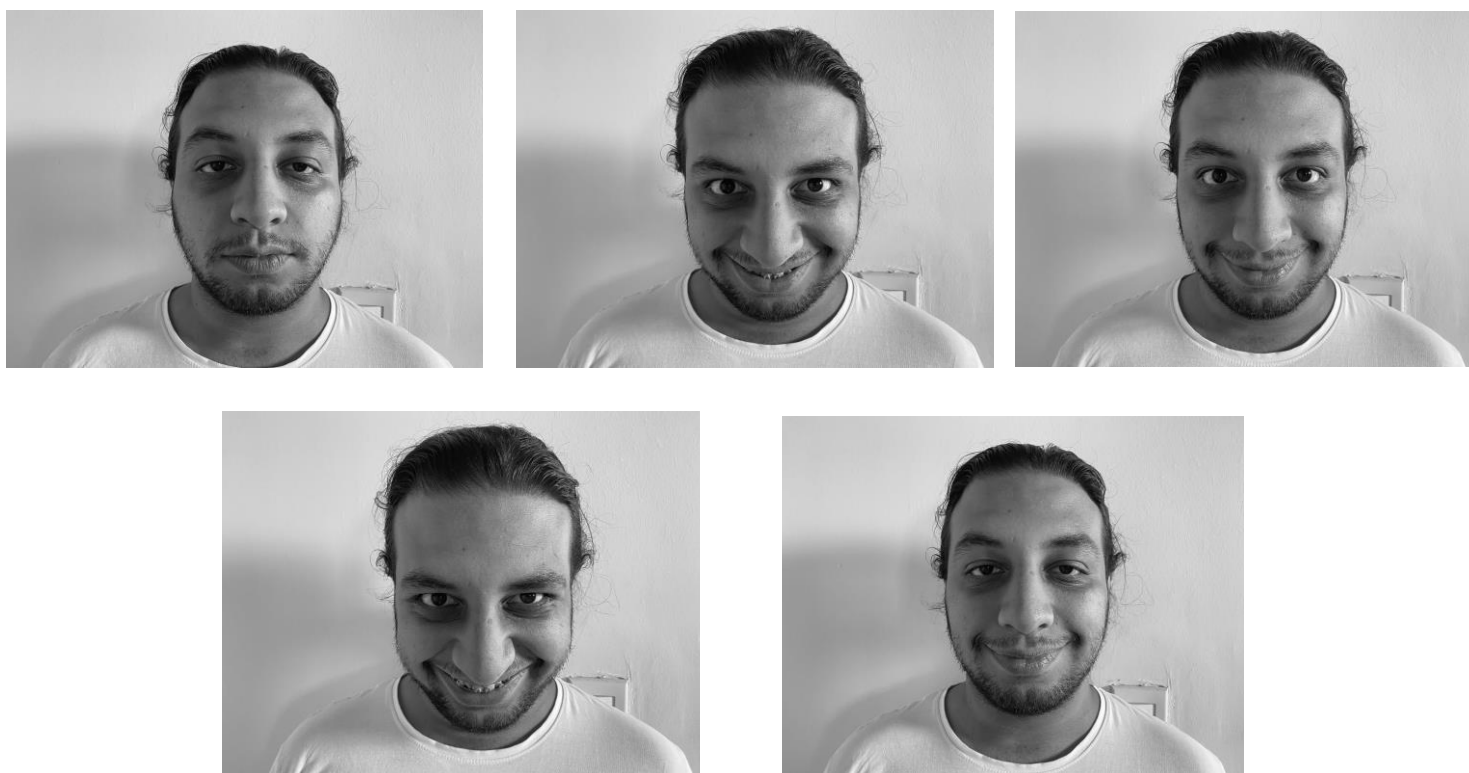
Buscamos no primeiro momento de criação realizar nos ensaios experimentações com a fragmentação dos gestos, ou seja, os atores decupavam as suas ações realizando-as de maneira mecânica-rítmica ao som de um metrônomo, instrumento que utiliza de pulsos regulares para indicar o andamento musical. Isso tendo em vista a percepção corporal dos atores na busca da eliminação de gestos desnecessários e a consciência da trajetória dos movimentos.

Os intérpretes foram instigados a criação dos desenhos corporais, reverberando as movimentações gestuais características dos arquétipos criados, acrescentando cada vez mais as camadas e poses para a estruturação da coordenação de seus movimentos, tendo em vista que nesse primeiro momento de concepção das personagens trabalhamos com a ideia de construções imagéticas estatuárias para auxiliar os atores na percepção corporal. Como forma de treinamento e tendo em vista a gesticulação e a natureza específica da movimentação fisionômica do cinema, busquei no recurso cinematográfico uma forma de treinamento através da técnica de *Stop Motions*.

*Stop-motion*, ou em português movimento parado, é uma técnica aplicada no cinema que utiliza uma sequência de fotos de um mesmo objeto ou ator, realizando pequenas alterações de movimento em cada quadro. As fotos são tiradas do mesmo ponto para que o efeito das mudanças possibilite a cena animada no final do processo.

Os atores realizavam as ações propostas em frames de poses e eu as fotografava uma a uma, colocava todas as fotos tiradas em ordem e as passava rápido para que parecessem um filme, assim conseguia perceber junto ao grupo se as poses formavam a

estrutura da ação que eles estavam realizando. O mesmo processo foi feito com as expressões faciais, os atores propuseram máscaras neutras e duas a quatro variações de emoções propostas durante o jogo. Eu fotografava as poses faciais e estudava junto aos intérpretes maneiras de potencialização das máscaras faciais. Utilizamos também a técnica de construção da máscara fixa em frames, ou seja, dividir as movimentações em estágios antes de chegar a expressão desejada. Iniciamos com 3 frames, depois 5 e por fim 10, esse processo auxiliou os atores na criação de uma linha consciente de partituras dos movimentos e expressões faciais.



Frames propostos durante o processo de criação do ator Davi Lopes.

O objetivo desse processo estava na criação da base de personagens com caracteres bem definidos, sem vetar as possibilidades de mudanças posteriores durante os *études*, contanto que os atores estivessem seguros de suas criações corporais para que quando realizadas as improvisações, eles as fizessem de maneira consciente, improvisando "com" a personagem e não "a" personagem, tendo a noção do início e do fim do movimento, buscando experimentar implementar as técnicas de partituras musical dentro do movimento dos atores, como Meyerhold propunha, assim como "... Os intérpretes da Commedia dell' arte faziam suas improvisações exatamente através da roteirização de suas sofisticadas técnicas" (MEYERHOLD, 2012, p.200.).

Outro *étude* que propus para os atores foi através da dança, no primeiro momento apenas com a pulsação do metrônomo. Ajustei o compasso para  $\frac{3}{4}$ , a mesma de uma valsa, e a partir daí propus um jogo de improvisação com a dança, "O jogo do baile", primeiramente com velocidade 120. Continuamos com o processo de criação de imagens estatutárias, porém agora como proposta coletiva, em que os atores trocavam entre si. Tive dificuldades com os movimentos de alguns dos intérpretes, primeiramente em relação à valsa. Pela falta de consciência corporal, muitos deles confundiam a proposta de mecanização dos movimentos com a rigidez dos músculos, tornando assim um corpo totalmente estático e inconsciente, sem vida pulsante. Indo de contra aos ideais propostos pela biomecânica: "A biomecânica é racional, o essencial dela é o princípio voluntário. O ator deve ter consciência de si no espaço". (PICON-VALLIN, 2006, p.67.)

## 4 MUSICALIDADE

A música tem o papel de uma corrente que acompanha as evoluções do ator e do cenário e seus momentos de parada. O plano da música e o dos movimentos do ator podem não coincidir, mas levados simultaneamente para a vida, apresentam em seu fluxo uma espécie de polifonia. Uma nova pantomima está no caminho de nascer onde a música reina em sua própria esfera e, os movimentos do ator são paralelos.(MEYERHOLD, 2008, p.78).

O que me movia enquanto pesquisadora era encontrar a disponibilização do físico, a sensibilização do espírito do intérprete. Esse corpo deveria chegar em uma harmonia muscular, porém sem deixar a expressividade e a imaginação serem engessadas pelos supostos movimentos mecânicos.

É preciso ensinar aos atores a sentir o tempo em cena como sentem os músicos. No espetáculo organizado de modo musical não é um espetáculo no qual se faz música ou então se canta constantemente por trás da cena, é um espetáculo com uma partitura rítmica precisa, um espetáculo cujo o tempo está organizado com rigor. (CASTILHO, 2013, p.141).

Tendo consciência dessa dificuldade apresentada pelos atores e partindo da premissa que a utilização da música não situa a cena como musical, e sim como treinamento, busquei explorar a plasticidade gestual do treinamento através da música, para que lhes auxiliassem nessa formação da partitituração rítmica do corpo e posteriormente da fala.

No decorrer dos ensaios, o metrônomo já havia cumprido seu papel de estruturação e guia, faltando aos atores musicalidade em seus movimentos. Foi nesse momento que introduzimos à cena uma base musical.

"Primeiramente, a criação dos estudos se desenvolvia apenas através do movimento, e as pantomimas eram construídas de modo a estarem preparadas para a inclusão da palavra; em um segundo momento, com a realização da ação verbal e corporal, o esforço se voltava para pôr de acordo a expressão da palavra e do movimento". (THAIS, 2009, p.160).

A música não se daria em prol da criação de uma trilha sonora ilustrativa em que ocorreria a cena, mas sim outro elemento de potencialização corporal e percepção do andamento rítmico da cena. Optei por esta escolha tendo em vista as percepções de Meyerhold em relação a musicalidade da cena, sendo esta um dos pilares de seu trabalho como explica Maria Thaís "Nas encenações que realizava, Meyerhold utilizava a música

não como fundo, mas como base para a composição cênica... pois para ele, a vida da música não era a mesma que a da realidade" (THAIS, 2009, p.162).

A música escolhida para a pesquisa foi Jazz Suite No. 2: VI. Waltz 2 de Dmitri Shostakovich, um dos mais famosos compositores russos do século XX. Ainda jovem foi convidado por Meyerhold para ser pianista na sua montagem de "O percevejo" em 1929, e a partir desse trabalho voltariam a colaborar em diversas outras produções. Para além desse vínculo com Meyerhold, o que me atraiu no compositor foi a sonoridade de sua música e como era possível encontrar uma variedade de elementos de potencialização para a cena. Isso facilitaria meu trabalho de *training* com os atores devido a métrica da composição.

Jazz Suite No. 2 é um dos trabalhos mais famosos do compositor, fazendo parte de oito pequenos movimentos escritos para uma grande orquestra. A música inicia com uma marcha  $\frac{3}{4}$  e logo nos é apresentada a melodia principal por um saxofone. A partir desse momento já pode se notar a dicotomia presente na obra, a mistura entre os elementos que trazem diferentes sensações: medo, angústia, felicidade, luz e trevas. A construção da música assemelha-se a uma marcha de soldados de brinquedo, criando uma atmosfera convidativa, mas ao mesmo tempo lúgubre. No processo, descobri que a escolha da obra de Shostakovich reforçava ainda mais a ideia dos contrastes grotescos citados na pesquisa assim como a proposta da criação das personagens, possibilitando acrescentar mais uma camada de sentido à cena.

Nessa etapa, repeti o *étude* "o jogo de baile", onde dançariam novamente a valsa primeiro sozinhos para se perceberem no espaço e posteriormente em dupla, aproveitando a ondulação presente nos diferentes movimentos da música para desenvolver o fluxo e a percepção musical. Como consequência dessa repetição pôde-se perceber uma melhora em relação à movimentação. Os atores se permitiam brincar com as possibilidades, inserindo uma leveza consciente que antes não estava presente por se preocuparem com a mecanização, trazendo um fluxo para a movimentação do corpo mecânico, entendendo que o fundamento estava na precisão dos gestos e não no estático.

De acordo com Beatrice Picon Vallin, a música dentro das encenações Meyerholdianas é tida como "uma corrente que acompanha os deslocamentos do ator sobre o espaço cênico e os momentos estáticos de seu jogo ". Seguindo essa concepção, propus os atores que realizassem suas movimentações utilizando a música e deixassem que ela se encaixasse dentro da partituração corporal, podendo coincidir harmonicamente ou criar um contraponto polifônico, tendo em vista que os planos de ação são distintos (plano musical e plano corporal), visando a criação dessa nova pantomima, onde música e

corpo estão presentes em seus respectivos planos, distanciando-se da ideia de ilustrar com o corpo a música.

Optamos por utilizar a primeira parte de Jazz Suite No. 2 na sanfona, afinal o ator que interpretava o Coronel, Logan Ariel já tinha certo domínio do instrumento. Ele iniciava a cena tocando como preâmbulo da "Cena Zero" e prosseguia enquanto o restante dos atores adentravam a cena. Como resultado da inserção do instrumento, notou-se outro corpo para o Coronel reverberando para as demais personagens, criando assim uma fusão do corpo-música-fluxo-ação.

## VALSA N.2

Arranjo do Grupo Drummond na Parada

Shostakovich

♩ = 160

1 2 3 4 5 6 7 8 9

10 11 12 13 14 15 16 17

18 19 20 21 22 23 24 25 26

27 28 29 30 31 32 33 34

35 36 37 38 39 40 41 42 43 44

FIM

O papel dos atores no tópico da Movimentação foi de entender a musculatura, estruturar o corpo e aprender a caminhar ritmadamente. A inclusão da percepção musical

potencializou ainda mais os corpos em cena, compreendendo a consciência da musicalidade incorporada possibilitando a inserção da dramaturgia.

O intuito seria buscar a ligação entre a métrica musical presente na cena e o texto dramático, na tentativa da criação da partituração textual. Durante a inserção da dramaturgia foi possível desenhar a forma como esse texto seria dito, tentando evitar o lugar comum da melodeclamação. Esta condição indesejável provém do hábito dos atores de não compreenderem o ritmo musical e se refugiarem na "leitura rítmica", o que os afastaria dos ideais plásticos e musicais propostos pela cena. Para Meyerhold a leitura rítmica não estabelece nenhuma relação com os elementos da ação dramática, pois não acompanha nenhuma ondulação presente no seio da obra musical. Tendo em vista esta adversidade, Meyerhold e seu colaborador M.F Genessin compuseram a prática de leitura musical: "...segundo Gnessin, compreende momentos de entonações musicais, a leitura torna-se às vezes um fenômeno puramente musical e facilmente se afina com o acompanhamento musical." (MEIERHOLD, trad. MARIA THAIS, 2008, p.359).

Utilizando da prática de leitura musical como *training* para a cena, foi possível estabelecer um roteiro métrico junto aos atores.



## 5 ESPAÇO

Meyerhold quis envolver o público na história, abolindo a fronteira entre a plateia e o palco. (RIPELLINO, 1996, p.134).

A maioria dos ensaios aconteceram dentro da caixa preta, porém os atores tinham consciência de que a cena aconteceria na parada de ônibus. Para não deixar dúvidas acerca da área de atuação, marquei no chão da sala de ensaio as medidas e os ângulos da parada de ônibus que ocorreria a apresentação, buscando nortear os atores em relação ao domínio espacial já que nem sempre seria possível ensaiar no local de apresentação.

O espaço cênico é um elemento de suma importância para o grupo, tendo em vista que ele é o determinante dentro do nome "Drummond na Parada", considerando as duas constantes do grupo: Serão encenadas obras de Carlos Drummond de Andrade, e serão realizadas nas paradas de ônibus. Partindo desse pressuposto encontrei dentro da pesquisa de Jhon Weiner de Castro a compreensão de como os elementos presentes no espaço cênico influenciam as apresentações de teatro de rua, onde percebe as interseções do espaço teatral em relação à obra: "Se a estrutura interfere na movimentação e criação dos atores, bem como na interação com o público, também pode interferir desde a elaboração da dramaturgia, muitas vezes criada para um espaço específico" (WEINER, 2015, p.18).

O espaço cênico, as paradas de ônibus, interferem diretamente nas apresentações do grupo em seus fatores determinantes como os horários em que havia uma alta movimentação de pessoas na parada, ou o trânsito da rua. Durante o processo da Morte do Leiteiro tínhamos plena noção dos fatores espaciais e, por isso, a elaboração das movimentações da encenação foi pensada nas configurações da parada de ônibus da rua Leonardo Malcher, em frente a Universidade do Estado do Amazonas – faço essa especificação apenas para contextualização, pois a maioria das paradas do centro de Manaus seguem as mesmas estruturas.

Para além da parada, a rua também foi utilizada como espaço cênico, tendo em vista a movimentação do leiteiro de atravessá-la por entre os carros e chegar à parada de ônibus. Busquei através disso aumentar a área de atenção do público para que o espaço teatral em questão abrangesse para além da demarcação da parada .

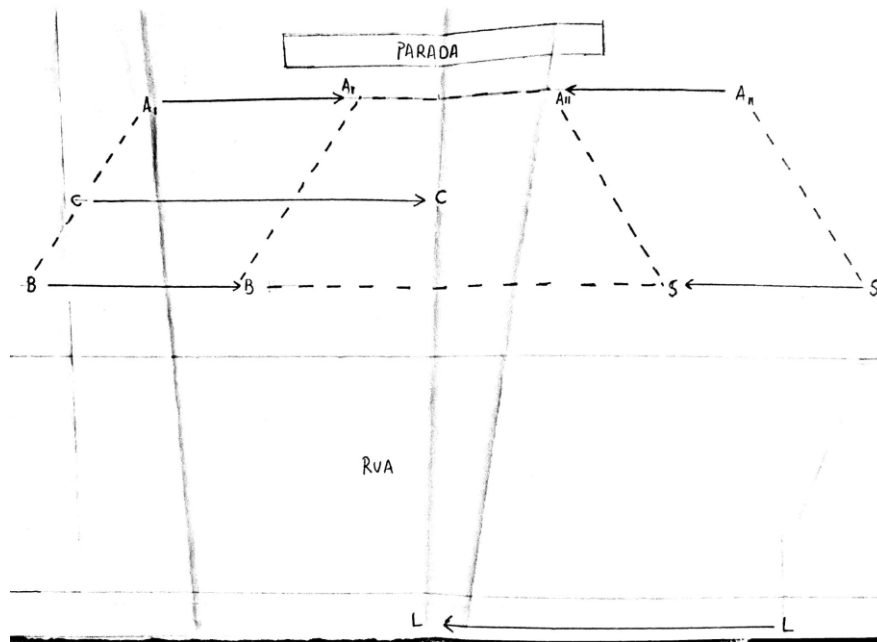
Weiner traz em suas referências teóricas a pesquisadora Zilá Muniz, diretora e coreógrafa que explora composições em espaços da cidade, expondo que o "Espaço teatral que se insere e invade o espaço público estabelece outras relações entre os níveis imagéticos criando relações entre transeuntes e ambiente " (MUNIZ, 2012, p.19)

Pela configuração espacial da parada de ônibus, encontrei pontos de tangência entre a pesquisa de Jhon Weiner e o desenvolvimento cênico do grupo Drummond na parada. Um dos pontos divergentes entre o uso dos espaços da cidade entre ambas as pesquisas é a configuração do grupo enquanto apropriação da utilização apenas do espaço (paradas de ônibus), sem vincular a ideia de cenário às nossas apresentações, a parada é apenas um espaço/caminho em que nos apropriamos para entrar em contato direto com o público, saído dos espaços convencionais relacionados ao teatro de caixa preta. Na pesquisa de Weiner ele se apropria dos espaços como forma de cenografia: "Um tipo de influencia bastante comum que o espaço pode exercer sobre a montagem nele representada, diz respeito à ambientação cenográfica, ou em outros termos, o quadro visual significado" (WEINER, 2015, p.49)

Pensando em todas as perspectivas de aproximação dos elementos expostos, compreendemos que era necessário elaborar uma intervenção que pudesse conectar espaço, público e cena. Partindo dessa visão, a orientadora Carolina Cecília sugeriu a utilização do artifício Cena Zero, criada por Fábio Rezende, da Brava Cia de São Paulo, "Essa nomenclatura dada pelo artista refere-se os movimentos precursores do espetáculo, como fazer cortejo, cantar, dançar e, segundo ele, até fingir que morreu" (NOGUEIRA, 2015, p.10). Compreendi que isto nada mais era que um prólogo, um convite para chamar a atenção do público e que ele pudesse encontrar pontos identificação dentro da cena a ser apresentada.

A Cena Zero elaborada para a cena A morte do leiteiro compreendia a conversa que o Coronel tinha com o público antes que as outras personagens entrassem em cena. Ele perguntava para todos que assistiam sobre a violência no país, se já tinham sido assaltados ou presenciado assaltos. Isto fazia um vínculo direto com o que seria apresentado, chamando a atenção do público, logo o ator que interpretava o Coronel terminava com sua intervenção tocando na sanfona uma valsa para a entrada das demais personagens. Em relação à formatação da encenação dentro da parada tive como base a geometrização trabalhada por Meyerhold "O número par de personagens exige, no desenho geométrico da representação, a prevalência das linhas retas, distribuídas segundo o princípio do paralelismo (...)" (THAIS, 2009, p.123). Decidi seguir esse mesmo pensamento, adotando um número par de personagens para desenvolver a cena da Morte do Leiteiro com base na figura do trapézio, utilizando dos quatro ângulos presentes nessa figura geométrica para o posicionamento dos atores, e também estudar as movimentações em linhas retas. Todas as personagens se moveriam apenas em ângulos retos como em

um tabuleiro de xadrez, e aproveitando a ideia do paralelismo transferimos aos narradores movimentações espelhadas, como se em algumas ocasiões fossem uma só personagem.



AI- Arlequin I; AII- Arlequin II; C- Coronel; S- Soldado; B- Bailarina.

As linhas pontilhadas representam a formação estrutural dos trapézios, as flechas representam a movimentação das personagens. O trapézio maior consiste na primeira formação, passando para o trapézio menor durante a Cena 0.

### Posicionamento

#### Formação do trapézio maior:

AI- Lado esquerdo base menor

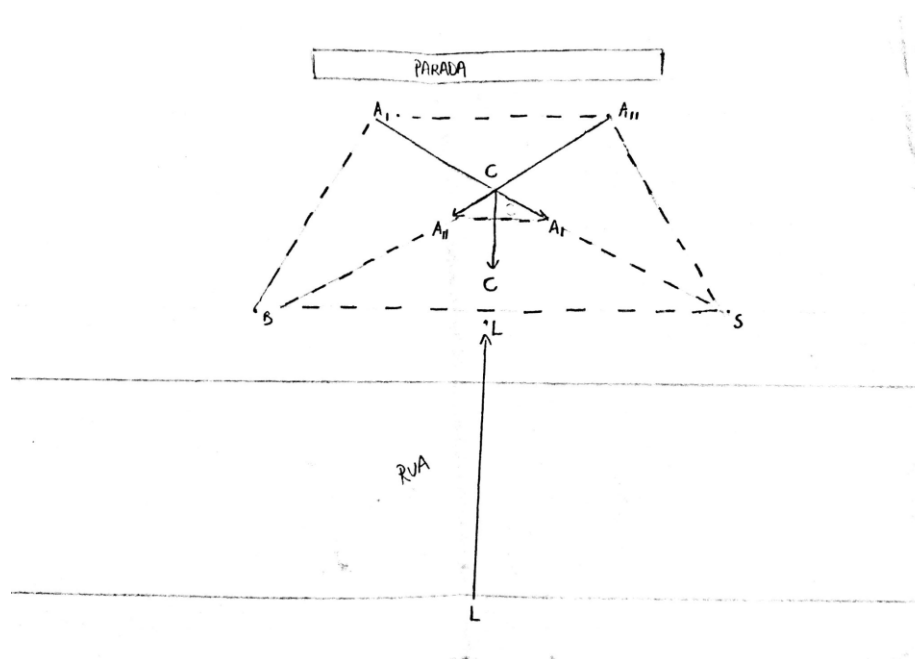
AII- Lado direito base menor

B- Lado esquerdo, base maior

S- Lado direito, base maior

L- Do outro lado da rua, alinhado com meio do lado direito

C- Meio, lado direito



AI- Arlequin I; AII- Arlequin II; C- Coronel; S- Soldado; B- Bailarina.

As linhas pontilhadas representam a formação estrutural dos trapézios, as flechas representam a movimentação das personagens.

### Posicionamento

#### Formação do trapézio Menor:

AI- Lado esquerdo base menor

AII- Lado direito base menor

B- Lado direito, base maior

S- Lado esquerdo, base maior

L- Alinhado com Coronel

C- Meio, frente

Aproveitando também para propor dentro do ambiente caótico da parada de ônibus, normalmente lotado e repletas de transeuntes, dos que esperam seus ônibus, gritos de ambulantes, buzinas e aos ruídos da rua, uma formatação que não é natural para aquele lugar, criando uma disposição espacial que mesclasse a plateia com os atores de maneira orgânica mas que também fosse profundamente permeada pela geometrização, onde pudesse ficar claro que o que estávamos realizando se tratava de uma cena teatral.

Na base das imagens grotescas, encontra-se uma concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites. As fronteiras entre o corpo e o mundo, e entre os diferentes corpos, traçam-se de maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas e naturalistas. (BAKHTIN, 1996, p.275)

Com base nessa concepção de Bakhtin, explicita-se o uso do grotesco nesse contexto de exploração dos limites que tangenciam o corpo e o mundo. Embora as definições de Bakhtin sejam voltadas para a praça pública e não para o teatro, acredito que se apliquem ao trabalho realizado pelo grupo por não estarmos presos às luzes da ribalta, como sendo o separador do público e dos atores. Não há esse limite em nosso espaço cênico, exatamente o que Meyerhold desejava em suas produções, o rompimento entre a separação do público e a plateia.

Esse aspecto espacial foi de suma importância para a realização de um paralelo, um ponto de encontro entre a cena A morte do Leiteiro, realizada nas paradas de ônibus do centro de Manaus e as apresentações de teatro nos Balagans russos. Béatrice Picon-Vallin descreve o Balagan em seu livro, "A cena em ensaios", como sendo as barracas armadas nas cidades em épocas de festivais, onde eram expostas "coisas" extraordinárias: domesticadores de animais, brinquedos mecânicos, mágicos, malabaristas, ginastas, autômatos, e dentro dessas artes ditas como fantásticas estava o teatro. Esse teatro representado no *Balagan*, apresentado em meio ao "fundo cacofônico" da feira, possuía um caráter sintético de cenas curtas desenvolvidas a partir de pantomimas herdadas pelas trupes errantes italianas de Commedia Dell'arte (Commedia dell'Arte, teatro espanhol do Século de Ouro, teatros da Ásia) e do grotesco, basicamente as mesmas referências que utilizamos para a criação da cena A morte do Leiteiro.

## 6 CONCLUSÃO

Meyerhold pertence a uma linhagem de “artistas sistêmicos”, isto é, criadores que engendram metodologias próprias, sistemas artísticos que precisam ser frequentados em suas especificidades e que inauguram novas maneiras de ver, de ouvir e de fruir o mundo que vivemos. A partir das práticas Meyerholdianas foi possível encarar com novos ares a poesia de Carlos Drummond de Andrade, criando para a cena outros níveis de entendimento poético sobre a obra do autor.

Mediante a fusão do poema de Carlos Drummond de Andrade e a poesia mecânica de Meyerhold, sustentamos a fronteira entre literatura, dramaturgia, encenação e teoria criando as imagens dinâmicas para a encenação. O que o espectador contemplou foi o encontro da língua com a materialidade e corporeidade da cena. Um consenso poético da montagem que ficou claro: só foi possível expressar linguisticamente através do processo físico mediante as etapas de criação: Movimento, Musicalidade e Espaço.

Percebi nas imagens criadas pelos três estágios do processo uma múltipla potência, ao passo que eu avançava cada etapa, elas simultaneamente completavam entre si percebendo compreendendo o teatro não como o espelho do mundo, mas como um palco possível para invenção de outros mundos. A cada fase do processo de criação reconhecia o enriquecimento da arquitetura linguística e corporal dos atores, que iam entrando em harmonia com uma concepção ativa, aguçada, estimulada, fortalecendo ainda mais o poema de Drummond que constituía o alicerce principal da cena, alimentando ainda mais a minha pesquisa dentro do grupo.

Na epígrafe deste trabalho, quando citei o trecho “O ator é um pássaro que, com uma das asas, desenha na terra e, com a outra, alcança o céu.” (MEYERHOLD, 1990,p.27) queria deixar claro o pulsão que movia a minha pesquisa, que só foi possível graças ao grupo de extensão que abraça os egressos do curso de teatro, estimulando e possibilitando a pesquisa que só é de fato possível amadurecer quando em contato com o público, colocando-se em cheque. Foi possível perceber nas imagens criadas na cena uma potência que só era atendida, porque teoria e prática sustentavam a criação artística.

Desta forma, gostaria de destacar que esta pesquisa teve como intenção relatar o processo de montagem que compreendia na criação da cena A morte do Leiteiro, adaptada a partir poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade, elaborada através dos estudos das práticas artísticas, metodológicas e teóricas do encenador russo Vsevolod Meyerhold.

## REFERÊNCIAS

- ABENSOUR, Gérard. Vsévolod, ou, **A invenção da encenação**: Perspectiva, 2011
- AKHMÁTOVA, Anna. Antologia Poética - Porto Alegre, RS: L & PM, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais** - São Paulo: Editora Hucitec/ Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor: As ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2002
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. 2.ed. Campinas: Unicamp, 2009
- CARDOSO, Reni Chaves. **Uma poética em cena: Meierhold, Blóck, Maiakóvski**. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- CASTRO, Jhon Weiner de. Espaço teatral: a influência direta em montagens para o teatro de rua. Uma análise a partir dos trabalhos do grupo mambembe. 2015. Dissertação (Programa de pós-graduação em artes) - Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais. 2015.
- CASTILHO, Jacyan. **Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Antologia poética - São Paulo: Companhia Das Letras, 2012.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator** - São Paulo: Editora UNICAMP, 2012.
- GUINSBURG, Jacó. **Stanislávski, Meierhold & Cia** - São Paulo: Perspectiva, 2015
- LEACH, Robert. **Vsevolod Meyerhold** - New York: Cambridge University Press, 1989.
- LEAL, Francisco. A estética do grotesco como meio para potencializar a expressividade no corpo cênico. 2019. Dissertação (Programa de pós-graduação em artes cênicas) - Departamento de artes cênicas, Universidade de Brasília, Brasília. 2019.
- MARTINS, M.F. Vsévolod Meyerhold: A revolução do gesto na cena teatral russa no início do século XX. Slovo – Revista de Estudos em Eslavística. p. 146-159, 2018. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/slovo/article/view/16547>
- MEYERHOLD, Vsévolod. **Do Teatro**. Tradução de Diego Moschkovich. São Paulo / SP: Iluminuras, 2012.
- MEYERHOLD, Vsévolod. **Teoria teatral**. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008.
- MUNIZ, Zilá. **O espaço público como espaço cênico - possibilidade de acontecimento e experiência**. In Teatralidade e Cidade. CARREIRA, André (org.). Florianópolis: Ed. da UDESC, 2011 (Cadernos do Urdimento; n.1).

NOGUEIRA, Carolina Cecília Carvalho. Dramaturgia e teatro de rua: o grotesco, o épico e o lírico nas montagens do Grupo Mambembe. 2015. Dissertação (Programa de pós-graduação em artes) - Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais. 2015

OLIVEIRA, Erico José Souza. A Biomecânica Teatral de Meyerhold: busca de uma tradição teatral e seus reflexos nos dias de hoje. Anais do VI Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, BA, 2010

PICON-VALLIN, Béatrice. **Meierhold**. Trad. Fátima Saadi, Isa Kopelman, J. Guinsburg e Marcio Honorio de Godoy. São Paulo / SP: Perspectiva, 2013.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea**. Org. Fátima Saad. Trad. Fátima Saad, et al. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A cena em ensaios** - São Paulo: Perspectiva, 2008.

RIPELLINO, Angelo Maria. **O truque e a Alma** - São Paulo: Perspectiva, 1996.

RUDLAN, John. **Commedia Dell' Arte: An actor's handbook**. New York, NY: Taylor & Francis Group, 2003.

SHULGAT, Anna. **Vsevolod Meyerhold: actor as the texture of theatre**. The Stanislavski Centre, Rose Bruford College of Theatre and Performance, Sidcup, Kent, UK, p. 175-184, 2016. Disponível em <https://muse.jhu.edu/article/370712>

TIHANOV, Galin. **A importância do grotesco**. Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso vol.7 no.2 São Paulo jul./dez.2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S2176-45732012000200011>.

THAIS, Maria. Na cena do dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold: **1911 a 1916**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2009.

WERLANG, Cristiane. A Musicalidade na Dramaturgia de Ator das Vanguardas do século XX ao caso do Teatro O Bando. 2016. Tese (Doutorado em Estudos Artísticos, especialidade de Estudos Teatrais e Performativos) - Universidade de Coimbra, Coimbra, 2016.