

PESQUISA(S) EM DIÁLOGO: A EXPERIÊNCIA DE UMA INSTALAÇÃO PERFORMÁTICA COLETIVA

Guilherme Conrado Pereira Ríspolli²⁷

Resumo

O presente artigo é um relato de experiência vivida dentro de uma das disciplinas de cunho obrigatório do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, intitulada *Criação e Composição: percursos poético/teóricos e pedagogias*, cujo fim se deu com a apresentação da Instalação Performática Coletiva – KUN. Trata-se de uma breve reflexão onde busco por meio deste trabalho performático, em comunhão com a pesquisa que desenvolvo na pós-graduação, levantar questões acerca da importância de resgatar o trabalho coletivo – enquanto princípio do fazer teatral – no período que compreende a estadia de artistas-pesquisadores no contexto formativo do(s) curso(s) de mestrado, a fim de tornar a pesquisa artístico-acadêmica um processo menos solitário.

Palavras-chave: Rubens Corrêa. Instalação artística. Processo colaborativo. Pesquisa em Artes Cênicas.

Abstract

This paper is a report of a lived experience in one of the required subjects in the Postgraduate Program of Scenic Arts of the Federal University of Uberlândia. It is entitled *Creation and Composition: poetic/ theoretical and educational journeys*. Its end was accomplished with the presentation of the Performing Collective Installation – (KUN). It is a brief reflection where I pursue through this performing work, in communion with the research that I develop in the Postgraduate Program, raise questions concerning the importance of rescuing the collective work – as principle of scenic making – while studying on the Master's course. The aim is to make the academic artistic research a less lonely process.

Keywords: Rubens Corrêa. Performing Installation. Cooperative process. Research on Scenic Arts.

²⁷ Artista e professor de teatro. É graduado em Teatro (Licenciatura) e mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia. Ministrou aulas em quatro escolas de ensino não-formal da cidade de Uberlândia/MG. Membro da Cia. Teatral Confraria Tambor (2010 - atualmente), Anjos da Alegria (2016 - atualmente) e Grupo Strondum (2017 - atualmente).

*Om / Bhur bhuvaha svaha
Tat savitur varenyam
Bhargo devasya dhimahi /Dhiyo yonah pracodayat
(Trecho de Gayatri Mantra)²⁸*

"Ele não gostava de entregar nada embrulhado em jornal para o público." Foi o que me contou Rosyane Trota – professora da UNIRIO, que esteve no ano de 2016 em Uberlândia/MG, participando da II Mostra de Teatro de Uberlândia e Região²⁹ – de uma entrevista que ela fez com Rubens Corrêa na década de 1980. A citação acima, acessada através de conversas informais na ocasião, faz menção à forma como era entregue a carne nos açougues para os clientes naquela época. Trata-se de uma metáfora em que Rubens dizia não gostar de apresentar um trabalho para o espectador sem antes passar por um minucioso e rigoroso cuidado do material humano que seria levado para a cena – corpo, voz, sentimentos.

O trabalho ora apresentado trata de uma breve reflexão sobre a Instalação Performática Coletiva – KUN, realizada dentro da disciplina *Criação e Composição: percursos poético/teóricos e pedagogias*, oferecida pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas/Mestrado da Universidade Federal de Uberlândia, onde participei enquanto estudante da disciplina e *performer*. Trabalho este elaborado coletivamente a partir dos questionamentos suscitados, com o suporte desta e demais pesquisas desenvolvidas dentro do programa acima mencionado, onde compartilho com o leitor dessa experiência, convidando-o a pensar de forma conjunta sobre a importância de resgatar o trabalho coletivo, enquanto princípio do teatro, em um curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas, visto que pode ser mais comum do que imaginamos o sentimento de solidão de artistas-pesquisadores vinculados a estes programas.

Ao longo da disciplina supracitada, trabalhamos com os conceitos de "processo colaborativo" e "criação coletiva", além de discutirmos sobre práticas e processos atorais³⁰. Também foram realizados *workshops* com a condução dos

²⁸ Este mantra foi cantado durante o tempo de concentração para a Instalação Performática Coletiva – KUN, que é assunto deste documento. Para ouvi-lo acessar: <<https://www.youtube.com/watch?v=DInWUwGxTTk>>. Último acesso em: 19 de Junho de 2017.

²⁹ A segunda edição da Mostra de Teatro em Uberlândia ocorreu no período entre 22 e 25 de Setembro de 2016. Maiores informações em: <<https://www.facebook.com/mostradeteatroudi>>. Último acesso em: 19 de Junho de 2017.

³⁰ Em aula discutimos textos como os de Antônio Araújo que compartilha da sua experiência com o *Teatro da Vertigem*, e, assim, fala sobre processo colaborativo; da mesma forma, trabalhamos em

professores regentes, Eduardo de Paula e Fernando Aleixo, com base nas crenças e experiências artísticas de cada um. A ideia da instalação, enquanto resultado final, surgiu como proposta de ambos e foi acatada pela turma. A priori, seria esta uma realização individual, onde nós criaríamos tal experimento cênico³¹ em cima das nossas vivências nos encontros de quarta-feira (eram destinadas três horas e meia de aula por semana) e do que elas afetavam em nossas pesquisas, que, por sua vez, afetava-nos enquanto artistas.

*O teatro é O estado, O local, O ponto, onde nós podemos
Nos apropriar da anatomia
Do homem
E através dela, curar e dominar
A vida*
(CORRÊA; DE ALBUQUERQUE, 1994, p.7)³²

Rubens Corrêa (1931 – 1996), que é meu objeto/sujeito de estudo no mestrado, foi ator e fundador do Teatro Ipanema, junto com o amigo Ivan de Albuquerque (1932 – 2001), na cidade do Rio de Janeiro, em 1968. Participou de grandes montagens teatrais ao longo da vida, totalizando 40 anos de carreira, em média. Espetáculos de grande repercussão no cenário nacional, tais como: *O Arquiteto e O Imperador da Assíria* (1970), *O Beijo da Mulher Aranha* (1981), e *Artaud!* (1986). Este último, inclusive, objeto principal das minhas reflexões do trabalho do ator na pesquisa de mestrado.

cima da visão de grupos latino-americanos que se utilizam metodologicamente da criação coletiva, como o *La Candelaria*, por exemplo. Estes textos podem ser encontrados nas referências bibliográficas.

³¹ Resolvi utilizar este conceito, o qual tive contato através do artigo de Silvia Fernandes – intitulado *Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea* (2011) –, no intuito de ampliar a visão sobre as possibilidades da criação artística, tal qual nos foi proposto em disciplina. Segundo a autora, "o teatro contemporâneo partilha com a dança, as artes plásticas e o cinema uma crise de identidade, e uma indefinição de estatuto epistemológico. Nesse sentido, pode-se falar de *experiências cênicas* com demarcações fluidas de território, em que o embaralhamento dos modos espetaculares e a perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos são uma constante." (FERNANDES, 2011, p. 11, *grifo meu*). O objetivo dos professores era exatamente este, o de romper com as fronteiras artísticas e ampliar nossas possibilidades criativas, dando-nos liberdade para fluir. Por isso, o termo Instalação nos foi sugerido, que advém das Artes Visuais – Instalação Artística –, com suas variações: Instalação Performática, Cênica e afins.

³² Trecho do espetáculo *Artaud!* (1986), de Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque.



FIGURA 1 - Mesa de jantar [Instalação]
(Foto: Doni Malta)

O intérprete nascido em Aquidauana/MS, pelas fontes já investigadas – entrevistas, jornais, biografia –, era muito exigente com o próprio trabalho. A metáfora apresentada no início deste documento já expõe essa característica do artista. Entretanto, não só ela. Em seu diário publicado no livro *Artaud: A Nostalgia do Mais* (1989) – acerca do processo de criação da peça *Artaud!* –, Rubens revela a dedicação pelo ofício, a desvendar todas as suas angústias, crises e questões levantadas durante todo o percurso até os momentos de maiores êxitos. Mostra com riqueza de detalhes o mergulho na construção do arquétipo *artaudiano* – por opção, a dupla formada por ator e diretor trabalhou com o arquétipo Artaud, no lugar de trabalhar com a personagem Artaud. A exemplo do que está em discussão podemos citar a seguinte passagem:

De resto, achei minha leitura péssima, cheia de enfeites e truques rítmicos, mentirosa, leviana, sórdida. Mas não faz mal, é sempre assim a primeira leitura: restos de outros personagens já realizados, inflexões, ritmos e truques de outras encenações. Uma espécie de quarto de despejo, que os atores têm a sua disposição, e que aparece sempre no primeiro contato com um novo trabalho. Mais uma vez é preciso voltar a zero e recomeçar. Antes, porém, o trabalho de limpar a casa, desentupir esgotos, consertar portas e

janelas, limpar as vidraças. Só então se pode começar (CORRÊA, 1989, p. 49).

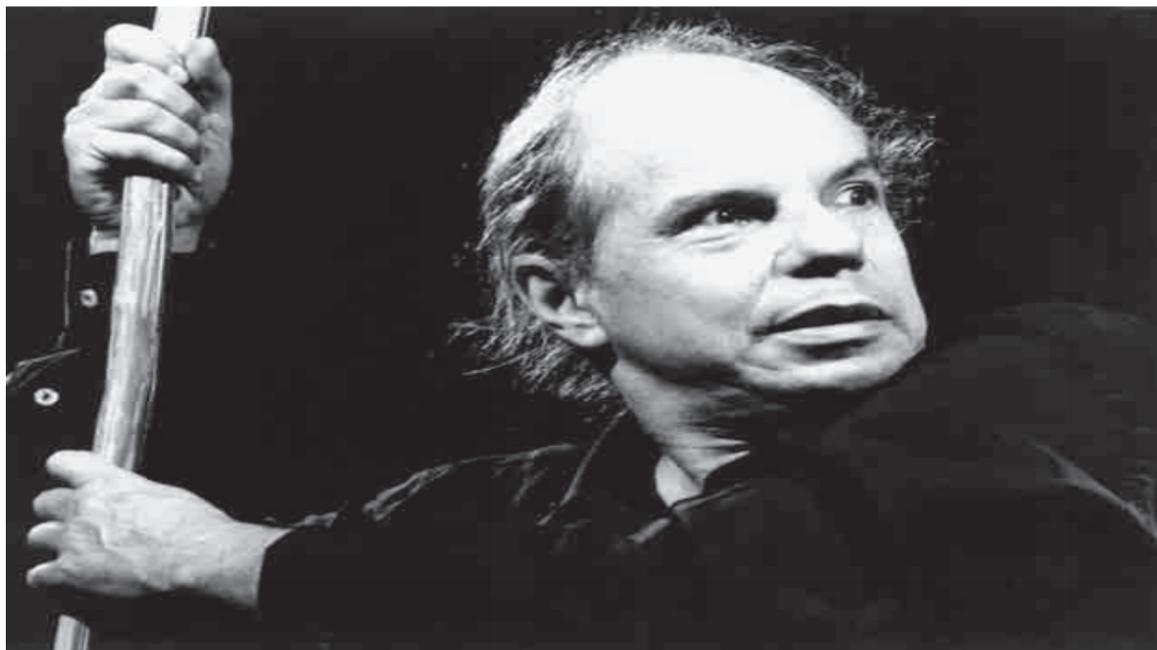


FIGURA 2 - Rubens Corrêa em *Artaud!*

Fonte: Fonta (2010, p.394)

Todo o tempo de estudo de Rubens – o empenho, a disciplina e a paixão pelo ofício atoral – não foi em vão. O ator colhe bons frutos e se torna um dos maiores nomes do teatro brasileiro, vinculando-o para sempre à história do teatro nacional; pois, apesar de ter participado de produções na televisão e no cinema, é principalmente no teatro que Rubens tem mais reconhecimento – e, talvez, por isso, não é muito lembrado/conhecido pela população em geral. Constrói uma carreira de prestígio e são muitos os depoimentos de elogio aos seus trabalhos. Em *Artaud!*, por exemplo, alguns desses depoimentos mencionam a semelhança (ou fusão) do ator com a personagem – ou arquétipo *artaudiano*, como já mencionado. Para ilustrar a questão discorrida, pode-se citar o exemplo do próprio biografista de Rubens, Sérgio Fonta. Ele diz:

Nascido todas as noites no porão do Teatro Ipanema - pois é na noite que nasce aquele ser estranho, transgressor e sedutor chamado Antonin - com a força de sua insanidade e de sua consciência violenta e estranhamente poética, Artaud ressurgiu das trevas e do céu na pele, carne e coração do ator Rubens Corrêa, que

assina nele com firmeza e luz o último ato de sua história (FONTA, 2010, p. 375-76).

O ator José Wilker (1944 - 2014), com quem ele atuou em *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*³³, também fez honras ao companheiro de trabalho ao dizer que "na verdade, pouquíssimas pessoas neste país compreenderam Antonin Artaud como o Rubens compreendeu, no sentido de fazer da ruína da palavra escrita dentro de um livro um edifício, um castelo, uma catedral, uma grande construção" (*idem*, p. 391-92).

A minha aproximação com Rubens neste atual processo de formação, tem-me feito retornar para alguns princípios teatrais – com os quais já tive contato desde minhas primeiras participações em oficinas livres de teatro, durante a minha adolescência – que, por sua vez, levam-me a questionar alguns pontos desta minha passagem pelo curso de mestrado – instituição formadora. Estou no campo do conhecimento artístico há pouco menos de dez anos e durante esse tempo pude vivenciar alguns processos criativos. Fiz (e ainda faço) aulas de corpo e voz, tenho por hábito buscar referências em trabalhos de atores – frequento teatros, assisto a filmes, leio. Estou sempre à procura de novos alimentos. Passei pela formação acadêmica, no entanto, tive experiências para além dos muros da universidade – grupos de teatro entre outros trabalhos paralelos. Considero-me um jovem artista constantemente em processo de formação – sempre em construção diante de nosso inacabamento, pegando emprestado de Paulo Freire (1996) –, e que busca nos estudos artístico-acadêmicos um meio de preencher as lacunas no próprio trabalho atoral. Se pensarmos a partir do ponto de vista apresentado por Cecília Salles,

As pessoas são receptivas a partir de algo que já existe nelas de forma potencial e que encontra nesse fato uma oportunidade concreta de se manifestar. Pode-se falar [...] em esquemas perceptivos peculiares a cada indivíduo, que revelariam singularidades de tendências. Seria o poder de reconhecer os fatos em certas direções. [...] Não se pode [...] limitar o olhar poético à experiência visual, [...] devemos pensá-lo como o instante de estabelecimento de relações por meio da harmonia dos sentidos. A sensibilidade apreende essas imagens mentais que responderam a um estímulo e, assim, une mundos experienciados por diferentes meios (2009, p.96).

³³ Texto dramaturgico do escritor Fernando Arrabal, nascido em Melilla no ano de 1932. A obra, em suma, trata-se da relação entre um ser civilizado, sobrevivente de um acidente aéreo; e outro primitivo, morador de uma ilha deserta. Estes dois seres foram condenados a viver juntos.

No mestrado eu encontrei a oportunidade de conhecer/experimentar novos mundos com base no meu interesse maior que são as investigações em cima do trabalho do ator. Acredito na pesquisa enquanto meio de criação, e como tal sempre em processo, nunca finalizada – como nos conta, inclusive, a mesma autora. No entanto, a pesquisa acadêmica pode, muitas vezes, levar-nos para um caminho, em certa medida, solitário. Ao notar este vazio em mim, questionei-me se este sentimento seria unicamente meu.

A princípio, pareceu-me contraditório, uma vez que as artes da cena, especialmente o teatro, são artes coletivas. Foram naquelas já mencionadas oficinas de teatro, que se deu em uma escola da minha cidade natal, Uberlândia/MG, a Escola Livre Grupontapé de Teatro³⁴, onde aprendi de imediato que teatro não se faz sozinho. O ensinamento se estendeu, constituindo minha essência artística e humana. Rubens Corrêa, em uma entrevista ao jornalista e amigo Simon Khoury, diz “o teatro para mim, além do lado artístico, me proporcionou um calor humano eterno, e foi ele que, pela primeira vez, me fez amar a coletividade” (KHOURY, 2000, p. 208).

Não é de se estranhar que, em conversas com estudantes de teatro inseridos no contexto acadêmico, este sentimento esteja vivo e, em alguns casos, como deste que vos escreve, chega a ser incômodo (o que responde às minhas indagações/indignações anteriormente expostas). Meus próprios companheiros de turma, em sua maioria, compartilhavam dele. Inundados por essa questão, perguntamo-nos o que poderia ser feito para reverter este quadro, já que todos somos, afinal, artistas/fazedores de arte (que prevê *ação*). Pois, a pesquisa artístico-acadêmica é, por si mesma, teórico-prática³⁵. Logo, nas palavras de André Carreira, pesquisamos teatro para fazer teatro.

A função fundamental da pesquisa é fabricar o Teatro. É desarticular e reconstruir nossa noção do que é o Teatro. Pesquisamos para fazer Teatro, não para conservá-lo, ainda que pesquisando-o, nós o preservamos. Mas, mesmo quando se faz pesquisa histórica o que predomina é a fabricação de novas ideias e possibilidades para o

³⁴ Caso o leitor tenha interesse, poderá acessar o site (em construção) do grupo em: <<http://grupontape.com.br/>>. Último acesso em: 19 de Junho de 2017.

³⁵ As correntes investigativas da Pesquisa em Artes – relativamente novas ainda no Brasil – apontam para uma dificuldade em separar teoria e prática, a partir da desconstrução da relação sujeito e objeto de análise dentro das investigações artísticas, dado um contexto espaço-temporal, de um campo ligado à área da subjetividade.

Teatro, pois o que se dá são processos de releituras, reescrituras do Teatro como fala (CARREIRA *apud* TELLES, 2012, p.29).

Neste sentido, fazer teatro pressupõe coletividade. Sendo assim, por meio da proposta de uma das integrantes/companheira de mestrado, Rosana Artiaga, optamos por acrescentar à proposta dos professores da disciplina – como também um resgate ao trabalho coletivo inerente ao fazer teatral – e realizar uma instalação única para todo o grupo (que fora muito bem aceita pelos professores, por sinal).



FIGURA 3 - Fragmento de A Sopa Vermelha [Instalação]. (Foto: Doni Malta)

O caminho a ser seguido seria o de elaborar um espaço de compartilhamento comum - dar unidade ao trabalho, uma base - que conseguisse contemplar todas as pesquisas individuais; criando, desta maneira, uma instalação coletiva, onde nós estaríamos inseridos enquanto *performers*. Chegamos então à Instalação Performática Coletiva em questão, à qual demos o nome de KUN, cujas imagens podem ser vistas ao longo deste artigo.

Reunimo-nos a primeira vez para trocarmos ideias e definir a base da instalação. Rosana havia dado início há algum tempo a uma composição artística que, infelizmente, não gerou resultado aberto ao público. Entretanto, o cenário já

existia e, segundo ela, estaria disponível para ser utilizado por nós. Trata-se de algumas estruturas móveis em tom de branco, que compunham com os jornais que resolvemos espalhar pelo espaço. A partir disso, passamos a pensar em micro-cenas individuais de cada pesquisa/pesquisador ou núcleos. Qual o cerne de cada investigação? O que é essencial de ser inserido na instalação? O que cada um gostaria de compartilhar? Conjuntamente, cada *performer* poderia pensar em pequenas intervenções dentro da cena/pesquisa/núcleo do outro.



FIGURA 4 - Fragmento de Rubens [Instalação]
(Foto: Doni Malta)

Neste caso, poderíamos vivenciar no nosso corpo o corpo da pesquisa do outro, dos nossos companheiros de turma, mesmo que brevemente. Experimentamos o diálogo de um trabalho com o outro. Identificamos pontos de encontro entre as pesquisas em estágio de desenvolvimento. Como exemplo disso, pode-se comentar sobre a presença do tecido na instalação: Letícia Pinheiro, cuja pesquisa está voltada para o campo da *performance*, utiliza-se de um tecido gigante, onde ela se enrola (como um feto) em uma ato performático que realizou como experimento para o mestrado; enquanto isso, Diana Magalhães é da área do circo e

estuda o tecido acrobático. Deste encontro, nasceu a primeira ação da instalação que é Diana a caminhar em direção à Letícia, que já está embrulhada pelo tecido (como na *performance*), a pegar o mesmo material e juntá-lo aos poucos na região abdominal – como grávida (a pesquisa em gestação seria uma leitura possível). Esta me remeteu à primeira cena de *Artaud!*, em que Rubens Corrêa se encontra coberto por um tecido sobre sua cabeça, em primeira aparição. Ao final da ação de Diana e Letícia, cobria-me de forma semelhante com o tecido deixado por elas. Era esta uma das transições de cena, que passamos a pensar após a criação de cada núcleo.

Também aproveitamo-nos de nossas vivências e exercícios durante a disciplina na pós-graduação para alimentar nosso trabalho. Por exemplo: Welerson Filho, em determinado exercício do Círculo Neutro³⁶, proposto por Eduardo de Paula em um dos *workshops*, selecionou um trecho do texto que fez no espetáculo *Carícias* (Uberlândia – 2010). Por fim, tínhamos um roteiro de ações que nos guiava durante a instalação. Nomeei cada núcleo da seguinte maneira:

- Núcleo 1 - O Parto;
- Núcleo 2 - Rubens;
- Núcleo 3 - A Sopa Vermelha;
- Núcleo 4 - Carícias;
- Núcleo 5 - Tripé;
- Núcleo 6 - O Feijão.

Dado este conciso contexto sobre o processo de criação da instalação – infelizmente, um relato de experiência nem sempre dá conta de descrições mais detalhadas ou informações mais precisas sobre os processos vividos, e este é apenas mais um caso – o que gostaria de deixar em forma de provocação saudável para o leitor (para pensar comigo) é que, muitas vezes, na pesquisa artístico-acadêmica estamos tão focados nos conceitos e no trabalho de escrita em si – este sim, de caráter extremamente solitário –, que, em certas ocasiões, acabamos por esquecer-nos daquilo que já foi discutido um pouco mais acima: o fazer teatral. (Engano-me?) A pesquisa em Artes Cênicas já tem questões levantadas sobre isso e estou de acordo com as que conheci até agora. Acredito que o fazer e o pensar não estejam desvinculados, fazer artístico/investigativo.

³⁶ Para conhecer mais profundamente sobre o Círculo Neutro, o leitor pode ir ao encontro da pesquisa desenvolvida por Eduardo de Paula em seu doutorado, cuja tese intitula-se *Jogo e Memória: Essências - Cena Contemporânea e o Jogo do Círculo Neutro como Anteparos para os Processos de Preparação e Criação do Ator* (2015).

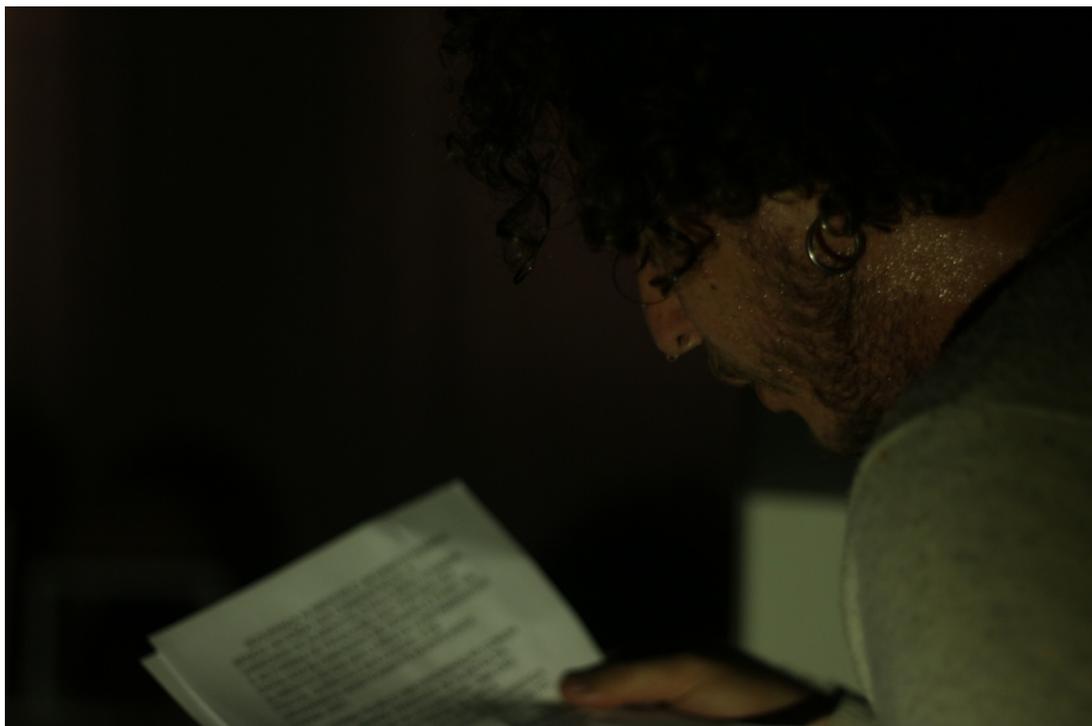


FIGURA 5 - Fragmento de O Feijão [Instalação]
(Foto: Doni Malta)

Recordo-me do momento que antecede à abertura do trabalho para o público, enquanto cantávamos juntos o mantra que é epígrafe deste artigo, do corpo em preparação para o que estaria por vir, daquele ritual típico dos coletivos de teatro (cada qual tem um específico). O resgate do sagrado relacionado ao fenômeno teatral tão buscado por Antonin Artaud (1896 – 1948), autor do *Teatro da Crueldade*, já na década de 1930; hoje, percebo como banalizado no meio acadêmico. (É isso mesmo?). Quando se deparou com um espetáculo de dança balinesa em 1931, o ensaísta francês ficara cativado, sobretudo, pela atmosfera a envolver todos os sentidos, tanto dos espectadores, quanto de quem ocupava o espaço da cena. O corpo/carne e o espírito, este *duplo*, em completa união e constantemente em comunicação.

Uma das razões de nosso prazer diante desse espetáculo sem excessos reside justamente na utilização por esses atores de uma quantidade precisa de gestos seguros, de mímicas experimentadas e adequadas mas, acima de tudo, no invólucro espiritual, no estado profundo e matizado que presidiu a elaboração dos jogos de expressão, dos signos eficazes e cuja eficácia nos dá a impressão de não se ter esgotado ao longo dos milênios. O revirar mecânico dos olhos, os trejeitos com os lábios, a dosagem de crispações musculares, de efeitos metodicamente calculados e que eliminam

qualquer recurso à improvisação espontânea, as cabeças que fazem um movimento horizontal parecendo rolar de um ombro ao outro como se estivessem encaixadas em trilhos, tudo isso, que responde a necessidades psicológicas imediatas, responde além disso a uma espécie de arquitetura espiritual, feita por gestos e mímicas mas também pelo poder evocador de um ritmo, pela qualidade musical de um movimento físico, pelo acorde paralelo e admiravelmente fundido de um tom (ARTAUD, 2006, p. 57-8).

Dentro dessa perspectiva, a experiência proporcionada pela disciplina em discussão, mostra ser possível (re)estabelecer esse vínculo do teatro consigo mesmo. Tal como o próprio Artaud buscou as pazes do teatro para com ele próprio, ao resgatar o corpo como força motriz do fazer cênico – “uma linguagem física baseada nos signos e não mais nas palavras” (*idem*, p. 56). Questiono-me se não nos perdemos enquanto artistas-pesquisadores para recolhermo-nos cada um em um mundo próprio, a perder um dos princípios teatrais foco de discussão do atual documento, a saber: a coletividade. (Haverá outros?) O universo das artes cênicas é vasto: não é pertinente (e potente) colocarmos as pesquisas/fazeres para dialogarem entre si com maior frequência? São estas algumas questões que compartilho com o leitor acerca do que sinto neste atual panorama da pesquisa em artes. Em uma aula inaugural da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), em 12 de Março de 1984, Rubens Corrêa diz que as crises sempre virão e acrescenta afirmando que “no mínimo estaremos crescendo durante a crise, estaremos trabalhando e temperando novas energias, adquirindo novas técnicas, novos conhecimentos” (FONTA, 2010, p. 436).

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antonio. *A Gênese da Vertigem: O Processo de Criação de O Paraíso Perdido*. São Paulo: FAPESP: Perspectiva, 2011.

ARTAUD!: Vídeo-ensaio. Atuação: Rubens Corrêa. Direção: Ivan de Albuquerque. Rio de Janeiro: acervo pessoal, 1986.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. Consultoria da Tradução de Monica Stahel. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CARREIRA, André. Pesquisa como Construção do Teatro. *In: TELLES, Narciso (Org). Pesquisa em Artes Cênicas: Textos e Temas*. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

CORRÊA, Rubens. A Paixão do Teatro. *In: LUCCHESI, Marco (Org). Artaud: A*

Nostalgia do Mais. Rio de Janeiro: Numen, 1989.

_____; DE ALBUQUERQUE, Ivan. *Artaud!: Colagem de Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque*. Maceió: Fundação Casa do Penedo/SERGASA, 1994.

DE PAULA, José Eduardo. *Jogo e Memória: Essências - Cena Contemporânea e o Jogo do Círculo Neutro como Anteparos para os Processos de Preparação e Criação do Ator*. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo. São Paulo: J. de Paula, 2015.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea*. In: *Revista Repertório*. Salvador: 2011.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FONTA, Sérgio. *Rubens Corrêa: Um Salto para Dentro da Luz*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

GARCÍA, Santiago. *Teoria y Practica del Teatro*. 3ª ed. Santafé de Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 1994.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. 4ª ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.