



O CALDO DA SOPA:

a prática artística desenvolvida a partir da abordagem metodológica da prática como pesquisa durante a iniciação científica na graduação em artes cênicas da Escola de Teatro da UFBA

VERIDIANA ANDRADE NEVES

É atriz, professora de yoga e doutoranda e mestra pelo PPGAC UFBA, no qual pesquisa as relações entre Teatro e Yoga sob a perspectiva do cuidado de si e as reverberações desse entrelaçamento quanto à expressividade cênica de artistas. É Bacharel em Interpretação Teatral e graduada em Direito pela UFBA. Veridiana é membro-fundadora do Nosotras coletivo teatral – grupo que pesquisa poéticas da cena relacionadas a corporeidade e experimentações audiovisuais. E-mail: veriandrade@gmail.com

RESUMO

O presente artigo propõe a análise do processo de pesquisa e construção da cena *A Sopa*, fruto do projeto de iniciação científica, PIBIC, durante a graduação em Artes Cênicas na Escola de Teatro da UFBA. A discussão gira em torno da abordagem metodológica conhecida como prática como pesquisa, dos procedimentos advindos da mímica corporal dramática e da dramaturgia rapsódica. O processo de construção da cena foi baseado na utilização de colagens e montagens dos diversos elementos e aspectos do universo artístico, subjetivos e concretos, da atriz pesquisadora como partituras corporais cênicas, canções, memórias, poemas, imagens, ditos populares, falas de soteropolitanos nas ruas de Salvador, discursos políticos, uma panela e uma colher de pau, originando, assim, uma obra artística que é particular e que, ao mesmo tempo, revela o todo no qual está inserida, demonstrando como a prática como pesquisa potencializou o reconhecimento do corpo como fonte de produção de conhecimento, apontando caminhos e respostas para a pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE:

Prática como pesquisa. Mímica corporal dramática. Corporificação. Rapsódia.

THE SOUP BROTH: The practice in art developed from the methodological approach of practice as research during scientific initiation in the performing arts program at UFBA

ABSTRACT

This article proposes the analysis of the process of research and construction of the scene A Sopa, the result of the scientific initiation project, Pibic, during the graduation in Performing Arts at Ufba. The discussion revolves around the methodological approach known as Practice as research, the procedures arising from dramatic body mime and rhapsodic dramaturgy. The process of construction of the scene was based on the use of collages and montages of the different elements and aspects of the artistic universe, subjective and concrete, of the researcher actress, such as body movements, songs, poems, images, popular sayings, political speeches, a pot and a wooden spoon, thus originating an artistic work that is particular and, at the same time, reveals the whole in which it is inserted, pointing out how the practice as research has enhanced the recognition of the body as a source of knowledge production, pointing out ways and answers for the research.

KEYWORDS:

Practice as research. Dramatic body mime. Embodiment. Rhapsody.



CORTANDO AS VERDURAS

Para preparar a sopa que mais gosto, eu corto em cubos pequenos batatas e cenouras, junto a um tempero com cebola, alho e ervas frescas, refogo tudo, adiciono água e espero o tempo de cozimento. Sopa é como é chamada uma comida líquida ou cremosa feita com legumes e verduras, podendo conter massas e/ou carnes. Existem diversos tipos de sopa e, talvez, o seu traço mais marcante seja a mistura de ingredientes, originando uma refeição, na maioria das vezes, nutritiva. O mundo, para mim, metaforicamente, pode ser simbolizado como uma grande sopa com uma infinidade de sabores, temperos e possibilidades identificados nas diferentes pessoas, lugares, culturas e questões sócio-políticas.

Apresento, aqui, a discussão a respeito do meu processo de construção da prática acadêmico-artística no âmbito da pesquisa de iniciação científica durante a graduação em Artes cênicas em interpretação teatral na Escola de Teatro da UFBA que resultou na cena *A Sopa*, construída a partir da abordagem metodológica da prática como pesquisa, utilizando, também, recursos da Mímica Corporal Dramática, técnica criada por Étienne Decroux, e do drama rapsódico. Um dos principais motes para o processo criativo foi o entendimento de que, em pesquisas cuja abordagem é a da prática como pesquisa, não se trata de teorizar a prática do corpo, mas sim de ampliar o horizonte epistêmico através do corpo (LORENZINI, 2018).

A prática como pesquisa, segundo o que afirma Maria José Contreras Lorenzini (2018), é uma metodologia emergente que busca validar o corpo como um agente cognoscitivo por direito próprio. A importância de tal informação é possibilitar a existência de pesquisas acadêmicas guiadas pela prática, nas quais o corpo, com seus saberes e fazeres, é o principal agente mobilizador, sendo a prática o guia das respostas às perguntas da pesquisa. Tal forma de pensar representou uma revolução epistêmica no modo de pesquisar em arte, pois essa aposta metodológica responde ao projeto descolonizador do racionalismo, do cientificismo, dos corpos objetificados (LORENZINI, 2018). Seguindo essa linha de pensamento, é possível afirmar que a prática carrega em si uma noção de realidade que dificilmente será alcançada apenas com a teoria. É na prática, com todos os elementos fortuitos e acontecimentos de força maior, acidentais ou não, que a vida acontece, se prova e reprova.



Sendo necessário escolher um posicionamento diante dos fatos, eu escolhi acreditar que uma das formas de conhecer o mundo é através da arte. Historicamente, o conceito de arte (do latim *ars*, que corresponde ao grego *techne*, que significa “um conjunto de regras para dirigir uma atividade humana”) passou por transformações importantes. Para a filosofia houve dois grandes momentos: Poética (Platão e Aristóteles) e Estética. Platão não distinguia as artes das ciências nem da filosofia, já que todas elas, em sua concepção, são atividades humanas ordenadas e regradas. Porém, para esse filósofo, a arte estaria situada no plano mais baixo do conhecimento, pois seria a imitação das coisas sensíveis que, por sua vez, são imitações imperfeitas das ideias. Aristóteles, por outro lado, estabeleceu duas distinções. A primeira distingue ciência-filosofia (o que é necessário e não pode ser diferente do que é) de arte ou técnica (o contingente ou possível, ou seja, o que pode ser diferente do que é). A segunda distinção atua no campo do possível e difere ação de fabricação, ou seja, entre práxis e poiesis. Aqui, as artes seriam atividades de fabricação. Do século II d.C. Ao século XV se seguirá um padrão determinado pela estrutura social escravagista, ou seja, na qual o trabalho manual é desprezado. Do final do século XVII ao século XVIII, além de as artes mecânicas terem agregado valor devido ao desenvolvimento do capitalismo, passou-se a distinguir a finalidade das mesmas em as que são úteis ao homem (medicina, agricultura, artesanato, culinária) e as que têm como finalidade apenas o belo (pintura, escultura, dança, poesia, música, teatro). Foi dessa classificação, inclusive, que se originou o termo “belas artes”. Essa distinção também separou a técnica (útil) da arte (o belo). A estética, então, se constituirá através dos pilares do criador e sua inspiração, da beleza da obra e do juízo de gosto do público. Contudo, do final do século XIX e durante o século XX, as artes passaram a ser vistas como trabalho da expressão e reafirmou-se a ideia de que, desde o seu surgimento, elas são inseparáveis da ciência e da técnica. As artes passaram a não mais ocultar sua relação com a matemática, a física e a química, por exemplo. A beleza, então, estava relacionada à expressão da verdade, ou seja, é a arte que exprime a realidade e não mais a imita.

A valorização das artes como expressão do conhecimento encontra seu apogeu durante o Romantismo. Nesse período, alguns acreditavam que a arte era a única forma de alcançar o universal e o absoluto. Outros, como Hegel, acreditavam que a arte era a primeira etapa da vida consciente do espírito, preparando a religião e a filosofia. Outra corrente de pensamento a concebe como único caminho para reatar o singular ao universal, pois, através da singularidade de uma obra artística, temos acesso ao significado universal de uma realidade. Essa é a perspectiva do filósofo alemão Martin Heidegger, para quem a obra de arte é o desvendamento da verdade.



Assim, as artes, e, aqui, especificamente, as artes cênicas, podem apresentar inúmeras versões de mundo possíveis e autênticas. O filósofo Martin Heidegger (*apud* STRECK, 2011, p. 421), em *A origem da obra de arte*, escreve:

Um par de botas de camponês e nada mais. E, no entanto... Da abertura escura do interior deformado do calçado olha-nos fixamente a fadiga do andar do trabalho. No peso sólido, maciço, das botas está retida a dureza da marcha lenta pelos sulcos que longamente se estendem pelo campo. No couro, está a marcha da humildade e da saturação do solo. Passa por esse utensílio a inquietação sem queixume pela segurança do pão, a alegria sem palavras por ter, mais uma vez, vencido a miséria, a vibração pela chegada do nascimento e o tremor na ameaça da morte. O utensílio pode chegar a repousar em si mesmo graças a esse modo de pertença salvaguardada em seu refúgio. Mas talvez apenas observemos tudo isso a respeito das botas no quadro. [...] O que é que acontece aqui? Que obra dentro da obra? A pintura de Van Gogh é a abertura pela qual se espreita o que é de verdade o utensílio, o par de botas de lavoura. Este ente sai à luz no desocultamento de seu ser. O desocultamento do ente foi chamado pelos gregos de Alétheia. Nós dizemos 'verdade', mas pensamos muito pouco ao ouvir essa palavra. Na obra, se aqui acontece um abrir-se do ente naquilo que ele é e como é, está em curso um acontecer da verdade.

A verdade demonstrada no fragmento é uma construção que depende das lentes que o observador coloca para enxergar a realidade e conceder a sua interpretação sobre ela. Essa interpretação será única, posto que são únicas as suas lentes, ou seja, a sua subjetividade. As botas citadas anteriormente poderiam, então, fazer alusão ao trabalho na lavoura. No entanto existem outras possibilidades interpretativas, como a proteção das chuvas, o afundamento de um barco, a presença em uma guerra ou a poluição do mundo que vive a realidade das alterações climáticas. O que a obra de arte faz é, portanto, desvendar qual é a lente daquela pessoa que a observa. Desvenda, desse modo, o seu tempo, o local geográfico, suas experiências de vida e sua forma de interpretar o mundo. Então, nessa perspectiva, a obra de arte pode se apresentar, também, como um potente recurso de autoconhecimento, já que a obra revela mais quem a observa do que a si mesma. Seria, então, o desvendamento, o conhecimento do observador através da arte. É essa perspectiva que aqui aproximo da noção de prática como pesquisa para a realização da análise do



processo pesquisa e criação de *A Sopa*, cena resultante da pesquisa de iniciação científica Pibic, realizada pela Universidade Federal da Bahia, sob a orientação do professor George Mascarenhas. O processo criativo salientou a possibilidade de se ter acesso à realidade que, naquele momento, me rodeava, qual seja, a cena político-cultural baiana nos arredores da Rua Araújo Pinho, no bairro do Canela, na cidade de Salvador-BA. O objetivo da pesquisa era o de considerar o corpo como agente criador de conhecimento e não como representante de algo a ser teorizado.

COZINHANDO OS INGREDIENTES

Enquanto estudante do curso de Artes Cênicas da Escola de Teatro da UFBA e pesquisadora PIBIC, tive a oportunidade de trabalhar com dois importantes pilares das artes, quais sejam, o drama rapsódico e a mímica corporal dramática. Estudar ambos através de uma perspectiva da montagem e da colagem de partituras corporais cênicas me permitiu construir uma noção de agência quanto ao meu trabalho criativo.

É importante ressaltar que a parte prática desta pesquisa realizou-se em dupla, pois eu, pesquisadora PIBIC, à época, e Íris Faria Vega, pesquisadora Pibiartes, unimos as partituras corporais que tínhamos construído ao longo das aulas de mímica corporal dramática na Escola de Teatro da UFBA a fim de construir uma sequência renovada, e, portanto, colando e montando nossos movimentos corporais. A pretensão das pesquisadoras era a de construir um produto dramático marcado pela diversidade e heterogeneidade características dos trabalhos rapsódicos. Situada na origem de um gesto de criação poética, bem como na confluência dos principais dados do drama moderno, a rapsódia afirma-se como um conceito transversal importante, que se declina em uma série de termos operatórios, desembocando na constituição de uma verdadeira constelação rapsódica. Através do rapsodo, com efeito, a rapsódia faz ouvir uma voz rapsódica, a que produz uma rapsodização que se resolve num transbordamento rapsódico – uma relação concorrencial entre o dramático e o épico no seio das dramaturgias demasiado contemporâneas –, que por sua vez se inscreve num devir rapsódico (SARRAZAC, 2012).



O processo de pesquisa teve início com experimentações criativas em sala de ensaio. Em tais ocasiões, partituras corporais eram criadas a fim de posteriormente serem coladas e montadas em uma sequência corporal única. Colagem e montagem são termos oriundos das artes visuais. Ambos imprimem a ideia de heterogeneidade em qualquer que seja o âmbito no qual atuem. A primeira advém do movimento cubista, no qual elementos da vida cotidiana são agrupados em quadros, a exemplo de recortes de revistas, botões e tecidos. Há, então, uma quebra das barreiras clássicas entre a pintura e outras formas de expressão artística, como a escultura. Já a montagem é fortemente utilizada na linguagem audiovisual e sugere uma descontinuidade temporal, tensões instaurando-se entre os diferentes pontos da obra dramática (SARRAZAC, 2012). Seguindo a lógica de tais conceitos, a pesquisa-construção de *A Sopa* utilizou a coleta de diversas possibilidades de fontes de texto, como, por exemplo, textos dramatúrgicos, mensagens de Whatsapp, Twitter, Facebook, Snapchat, textos literários, letras de música, poesias, matérias jornalísticas e o registro de falas cotidianas aleatórias de transeuntes pelas ruas da cidade de Salvador – BA, especificamente no bairro do Canela, nas proximidades da Escola de Teatro da UFBA. Tal coleta aconteceu de forma gradual e progressiva e foi marcada pela situação sócio-política do país, pois alguns textos e falas de soteropolitanos retratavam o caos democrático no qual o Brasil se encontrava à época, pois o momento político vivido era o do processo de impeachment/golpe em 2016 sofrido pela ex-presidenta Dilma Houssef. É possível perceber, então, que a pesquisa que estava sendo realizada conseguia construir discussões consistentes com o momento político-histórico no qual estava inserida, reafirmando o caráter de leitura e impacto do tempo histórico que a pesquisa em artes pode ter, exaltando o viés de projeto político da metodologia da prática como pesquisa. Projetar as vozes e os corpos da forma que se apresentam ressalta a tentativa de descolonizar a máquina estrutural que objetifica nossos corpos (LORENZINI, 2018).

A pesquisa reuniu movimentos corporais, falas de políticos, escritores, letras de música poesias de Fernando pessoa, ditados populares, falas ouvidas nas ruas de Salvador – BA, reflexões e imagens que povoavam o imaginário das pesquisadoras PIBIC e PIBIArtes (Veridiana Andrade e Íris Faria Vega) e, *voilà*, tínhamos material suficiente para iniciar a colagem e montagem desses elementos e para corporificá-los em cena. O nome dado inicialmente ao experimento foi *A Sopa*, porquanto tal nomenclatura faz referência à heterogeneidade inerente à própria ideia da pesquisa e porque a temática comida esteve fortemente presente nas experimentações práticas que eram realizadas.



Alguns dos temas que espontaneamente surgiram foram: o que os homens gostam na cama, as nuances das mensagens de Whatsapp, comida, mulher como comida (ênfase nas questões de gênero). E sobre eles, éramos estimuladas pelo orientador da pesquisa a improvisar e escrever. Além disso, a todo momento escrevíamos e experimentávamos na sala de ensaio sobre as questões que nos estivessem afetando no momento, sobre tecnologia, sexualidade, gênero, alimentação, política, sensações, memórias e vontades. As palavras que seguem ajudam a analisar a nossa vontade de retratar o real:

[...] Diante do exposto, percebe-se que o desejo de real, onipresente na pesquisa teatral contemporânea, não é mera investigação de linguagem. Ao contrário, ele parece testemunhar a necessidade de abertura do teatro à alteridade, ao mundo e à história, em detrimento do fechamento da representação, predominante na década de 1980. (FERNANDES, 2013, p. 4)

A coleta das vozes de Salvador, como chamamos o processo de andar pela cidade em busca de ouvir o que os soteropolitanos estavam dizendo pelas ruas, foi uma rica experiência. Passamos a ouvir conversas entre amigos, colegas de trabalho, avó e neta, ouvimos o vendedor de picolé aplicar toda sua técnica de marketing na venda de seu produto, assim como os dizeres do carro do ovo. Ouvimos juras de amor entre namorados, uma amiga contando a outra a respeito do temperamento de seu namorado, os planos de fim de ano das pessoas, as pausas e os silêncios. E esse foi, sem dúvida, um dos ingredientes mais deliciosos da nossa *Sopa*, pois foi através dele que pudemos perceber que a cidade fala e fala alto, pulsante e ecoante. Com isso, tínhamos elementos bastantes para construir uma dramaturgia rapsódica, ou seja, aquela que largamente faz uso da colagem e da montagem em textos dramatúrgicos.

Assim, em paralelo ao trabalho textual, construímos uma partitura corporal que seguia os princípios e procedimentos da Mímica Corporal Dramática, técnica de teatro físico criada por Étienne Decroux. Essa partitura física, como anteriormente citada, também foi norteadada pela atmosfera da colagem, da montagem e do drama rapsódico. A primeira partitura corporal que criei foi inspirada em verbos de ação retirados da letra da música foguete de J. Veloso e Roque Ferreira e cantada por Maria Bethânia. Os verbos de ação escolhidos foram *soltar*, *roubar*, *varrer*, *acender* e *encher*. Desenvolvi ações que foram reunidas, coladas e montadas e que deram origem a uma sequência com aproximadamente 10 minutos de duração. A princípio, então, o nosso trabalho foi



o de tornar orgânico a união das duas partituras: a minha e a de Íris Faria Vega. Foram necessárias algumas reuniões para que o trabalho fosse realizado. Além dos movimentos que já existiam, investimos na pesquisa corporal com a mímica corporal dramática, enfatizando a transferência de peso, o enraizamento e a articulação de partes do corpo e, assim, criamos *a luta de gigantes*, *o temperar com pimenta* e *as aranhas de Marta*. Esses foram os nomes das três diferentes células de pesquisa de movimento que desenvolvemos a fim de aumentar a partitura que já tínhamos. Foi interessante perceber como o corpo tem memória e como, apesar disso, ele está disponível a transformação. Utilizamos nossas tendências corporais da vida toda e enfatizamos o trabalho com o foco e a manipulação de objetos em cena.

Como fazer uma sopa sem os utensílios de cozinha adequados? Como nossos movimentos corporais estavam enveredando para o universo da comida e da cozinha, passamos a utilizar e assumir os elementos inerentes a esse universo. Os objetos utilizados foram uma panela de aço tamanho 60, uma colher de pau grande e um moedor de pimenta (Figuras.01 e 02). Esses objetos ajudaram a potencializar as imagens da nossa partitura corporal. É importante dizer que, como havia também texto escrito, músicas e áudios de Whatsapp, como elementos de cena, nem sempre as imagens que chegavam para o público tinham relação com a cozinha ou com a comida. Muitas vezes, a imagem comunicada estava relacionada ao sentido figurado da comida, ou seja, as outras possibilidades semânticas que a comida pode ter como, por exemplo, comida como algo que subjetivamente alimenta o homem como o medo, a mentira ou a mulher que, em muitas situações, é vista como comida, a saudade, as memórias e as palavras. Trata-se, portanto, de uma forma de desvendar aquele mundo no qual as pesquisadoras estavam inseridas de forma que a linguagem não era apenas a palavra escrita ou falada, era a linguagem corporal trazida através dos movimentos enraizados na mímica corporal dramática, nas respirações, na tensão muscular e no silêncio. Susan Sontag (2004), em seu livro *Sobre Fotografia*, escreve que hoje em dia supõe-se que uma queda primordial na alienação, a saber, acostumar as pessoas a resumir o mundo na forma de palavras impressas, tenha engendrado aquele excedente de energia fáustica e de dano psíquico necessário para construir as modernas sociedades inorgânicas. Reafirmando, portanto, o quão legítima foi a experiência da pesquisa em questão, na medida em que ela utiliza sobretudo elementos corporais e lúdicos para expressar a realidade na qual as pesquisadoras estavam inseridas, em uma tentativa de não ceder à ordem de alienação, no mínimo, política vigente até então (e que experimentou considerável agravamento nos anos que se seguiram, culminando no cenário político brasileiro de 2022). Nesse sentido, utilizo também as

palavras de Sonia Rangel (2015, p.19), em seu *Trajeto Criativo* quando afirma que “as referências teóricas e históricas, embora se façam presentes, em nenhum momento se tornarão modelos para enquadrar a produção ou identificar e explicar a obra”. A *Sopa* foi apresentada por oito semanas no Ato de Quatro (Figuras 03 e 04), projeto de extensão acadêmica ligado à Escola de Teatro da UFBA. A cada semana de apresentação, um elemento novo ia sendo adicionado à cena, como movimentações, textos e músicas, o que conferia um caráter desafiador à pesquisa em prática cênica, pois uma apresentação nunca era igual à anterior.



FIGURA 1
Sala de ensaio.
Fonte: Acervo pessoal



FIGURA 2
Sala de ensaio.
Fonte: Acervo pessoal



Apesar de, hoje, compreender como funciona a abordagem metodológica da prática como pesquisa, quando realizei a investigação, a compreensão de que há um conhecimento que pulsa do corpo e que não precisa ser explicado ou traduzido por palavras ou por referenciais teóricos demorou a chegar. Foi com a prática que tais conhecimentos foram absorvidos e entendi que existe um tipo de conhecimento que surge dos corpos e que a pesquisa, nos diversos campos disciplinares, pode ser realizada através dos corpos (LORENZINI, 2018).

A sensação primeira que tive ao iniciar a pesquisa foi a de que eu estava reunindo muitas informações que não faziam sentido quando colocadas lado a lado em um mesmo trabalho. Porém, à medida que a experimentação seguiu, as partes foram se encaixando de forma a darem a impressão de nunca terem sido separadas. Foi um processo que me permitiu descobertas quanto às possibilidades de articulação do corpo, seja porque o próprio desenvolvimento da técnica da mímica corporal dramática permitiu isso, seja porque quanto mais eu experimentava, mais descobria que podia ir além. É, assim, uma partitura corporal composta por influências de diferentes tipos de estímulos e referências, tais como quadros,



FIGURA 3
Ato de quatro.
Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 4
Ato de quatro.
Fonte: Acervo pessoal





estátuas, letra de música, utilização de objetos e elementos do meu próprio imaginário. Com o desenvolvimento desse trabalho, percebi que, enquanto artista, me tornei mais flexível no que tange à possibilidade de utilização e experimentação de diferentes tipos de fontes de pesquisa. Ou seja, entendi, na prática, como se desenvolve um processo a partir da abordagem metodológica da prática como pesquisa. Dessa maneira, passei a ser menos preocupada em seguir uma lógica cartesiana na forma de pesquisar e de criar e me tornei cada vez mais interessada nas possibilidades corporais, sensoriais e semânticas que uma organização heterogênea de símbolos pode me proporcionar.

SABOAREANDO O CALDO

No âmbito da pesquisa e criação cênica, a abordagem da prática como pesquisa se tornou um modo de ser, estar e me colocar no mundo. Nesse sentido, a prática como pesquisa permite valorar e validar os saberes do corpo, sua ação, sua criatividade e psicomotricidade como saberes fundantes da nossa subjetividade (LORENZINI, 2018). A realização da pesquisa, objeto da presente análise, proporcionou, para além da obtenção de créditos acadêmicos, o descobrimento das formas e sabores da minha criação artística particular. A partir dele, entendi que todas as possibilidades apresentadas pela minha subjetividade podem servir de material para a criação cênica e que o meu corpo é um poço infinito de possibilidades e sabe apontar todas as respostas de que necessito. Os movimentos, as palavras, os gestos e as narrativas criados a partir das experimentações em sala de ensaio originaram o que demos o título de *A Sopa*, que possui o formato de cena teatral e que contém em si um rico caldo composto pelas subjetividades, experiências/relações pessoais e elementos do nosso imaginário (meu e de Íris Faria Vega). A nossa construção aponta, portanto, para o saborear do caminho da experimentação e criação cênica a partir dos nossos corpos. Considero o nosso resultado artístico desprezioso e, por isso mesmo, delicioso, pois se deixou permear pela prática. *A sopa* não está acabada e, talvez, nunca esteja, pois reverbera o tempo e o movimento que rege as transformações em nós e no mundo.



REFERÊNCIAS

- » AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 2005.
- » AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 1993.
- » DECROUX, Étienne. *Paroles sur le mime*. 2.ed. Paris: Gallimard, 1994.
- » FERAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- » FERNANDES, Silvia. Experiências do real no teatro. Revista Sala Preta, São Paulo, v.13, n2, p.3-13, 2013. Disponível em www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072/71518 Acesso em: 08. Jan. 2022.
- » LEHMAN, Hans-Thyès. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- » LORENZINI, María José. La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latino-americana. Revista Poiésis, Rio de Janeiro, v.14, p. 71-86, 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/24869/14402> Acesso em: 09 jan. 2022.
- » PEZIN, Patrick (dir.). Étienne Decroux, mime corporel – textes, études et témoignages. Saint-Jeande – Védas: L'Entretemps éditions, 2003.
- » RANGEL, Sonia. *Olho desarmado*. Lauro de Freitas: Solisluna, 2009.
- » RANGEL, Sonia. *Trajeto Criativo*. Lauro de Freitas: Solisluna, 2015.
- » SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- » STRECK, Lênio. *Hermenêutica Jurídica e(m) crise: uma exploração hermenêutica da construção do Direito*. 11ª edição. Porto Alegre: livraria do advogado, 2011.
- » SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.