

FORMAÇÃO E PROCESSOS DE CRIAÇÃO:

pesquisa, pedagogia e práticas
performativas

Gilberto Icle
(Organização)

Rede Internacional de Estudos da Presença



**Max
Limonad**



Gilberto Icle
(Organização)

**FORMAÇÃO E PROCESSOS
DE CRIAÇÃO:**
pesquisa, pedagogia e práticas
performativas

Rede Internacional de Estudos da Presença

Maio
2021

**Max
Limonad**
desde 1944

FORMAÇÃO E PROCESSOS DE CRIAÇÃO:
PESQUISA, PEDAGOGIA E PRÁTICAS PERFORMATIVAS

Copyright: Gilberto Icle (Organizador)

Copyright da presente edição: Editora Max Limonad

Todos os textos em Open Access

Capa

Obra: “Just a hint of the Bridge”, de Linda Donohue

Arte: Educare & Imago

Edson Leonel de Oliveira

Revisão e normatização em português

IC17f

Icle, Gilberto (Organizador).

Formação e processos de criação: pesquisa, pedagogia e práticas performativas / Gilberto Icle (Organizador) - São Paulo: Editora Max Limonad, 2021.

Organizador.

Autoras e autores.

[versão eletrônica PDF pesquisável]

ISBN 978-65-88297-41-4

1. Teatro. 2. Artes Cênicas. 3. Performance. 4. Pedagogia. I. Icle, Gilberto.

CDD 340

Editora Max Limonad

www.maxlimonad.com.br

editoramaxlimonad@gmail.com

2021

A Dimensão Pedagógica da Criação: um estudo em rede

Gilberto Icle

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre/RS – Brasil
Universidade de Brasília (UnB), Brasília/DF - Brasil
Pesquisador CNPq

Este livro sintetiza quatro anos de trabalho da Rede Internacional de Estudos da Presença (2016-2019), que congrega grupos de pesquisa de quatro países: Brasil, Argentina, Portugal e França. Essa rede foi financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), do Ministério da Ciência e Tecnologia do Brasil, e pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), do Ministério da Educação do Brasil¹.

A pesquisa que deu origem a este livro teve como principal questão a formação no interior dos processos de criação e foi intitulada como *Estudos da presença: práticas (per) formativas na formação em Artes Cênicas*. Ela deriva de uma primeira etapa de pesquisa da Rede, que teve lugar entre 2013 e 2015, na qual os grupos participantes se dedicaram a problematizar a descrição do processo criativo.

O desenvolvimento desse ciclo inicial se deu em três fases. Na primeira, os pesquisadores envolvidos elaboraram diferentes modos de descrição do processo de criação. Na segunda, concebeu-se uma análise coletiva das descrições, em que se procurou ponderar sobre a questão da escrita e da performatividade do texto como modo de aproximação do processo de criação. Essa análise foi empreendida a partir da questão: o que não é possível descrever quando descrevemos o processo de criação em práticas performativas? Na terceira e última fase, a rede de pesquisadores formalizou em textos os resultados dessas análises.

Esses resultados foram publicados sob a forma de um livro, intitulado *Descrever o Inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia* (Icle, 2019). Com efeito, a pesquisa pôde fazer avançar alguns conceitos que tínhamos

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 / "This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

sobre a descrição dos processos de criação. Dentre eles, os mais importantes são: a problematização dos modos de escrita e das lacunas entre o processo vivo (e efêmero) e a comunicação do ocorrido como um procedimento performativo; o caráter formativo da descrição, configurando no ato de descrever um modo de criar, para além de recriar o ato performático; e, por fim, o estudo da autoridade do texto escrito para o leitor, revelando os modos pelos quais a função-autor assume para o leitor uma função-criação.

Assim, essa primeira etapa esteve subsumida de diferentes formas na segunda etapa, objeto deste livro. A pesquisa na sua segunda etapa investigou a formação em Artes Cênicas, no interior dos processos criativos, por intermédio do estabelecimento de um banco de dados formado por protocolos de procedimentos em teatro, dança, performance, manifestações populares etc. A produção de dados e sua análise foi realizada de maneira coletiva pela Rede Internacional de Estudos da Presença. A questão central foi a seguinte: como os processos de criação podem circunscrever processos formativos desde o seu interior, não estabelecendo em relação a estes últimos uma decalagem temporal ou espacial?

A questão, de fato, tem implicações múltiplas nos diferentes contextos artísticos dos países envolvidos. Em todo o caso, ela aduz a problemas concernentes aos currículos, à formação artística, à profissionalização de artistas da cena e de professores de Artes Cênicas, além de um conjunto significativo de problemas correlatos.

As Questões de Pesquisa

Por formação, este livro toma um conjunto bastante amplo de processos. É preciso iniciar dizendo que não se trata de uma abordagem filosófica do termo “formação”, tampouco de tentar esgotar suas características.

De forma muito mais simples, trata-se aqui de elencar distintas possibilidades de formação (contextos, práticas, processos etc.), para que o leitor oriente-se em relação a quais elementos estão envolvidos nas pesquisas aqui apresentadas.

Portanto, pesquisar a formação no interior do processo criativo pôs em prática, para nós, pesquisadores desta rede, uma série de possibilidades muito diversas, porquanto a diversidade de contextos escolares, universitários e artísticos dos quatro países envolvidos.

Assim, formação significará, numa primeira aproximação, o contexto no qual grupos de pessoas trabalham juntas para construir algo (uma obra, um espetáculo, um processo etc.) de forma a construir-se como sujeitos durante a elaboração referida. Além do contexto de forma-

ção, incluem-se as práticas, elas mesmas, artísticas, que são objeto e objetivo das práticas experimentadas em tais contextos. Por fim, formação significa, ainda, para esta pesquisa, a relação de transformação pela qual passam os(as) envolvidos(as) em tais práticas.

Tomada, historicamente, apenas como um processo semelhante à escolarização, a formação em Artes Cênicas (no teatro e na dança, especialmente) constituiu-se na ideia de que é preciso que os e as sujeito(as) construam determinadas habilidades técnicas mínimas para pô-las à disposição no momento da criação, formando a tríade exercício/criação/apresentação (nessa ordem). Há, entretanto, uma decalagem temporal (e, às vezes, espacial) entre a constituição técnica (os exercícios de preparação) e a criação. Com efeito, desde o estabelecimento da ideia de “preparação do ator”, em boa parte advinda do legado de Stanislavski (1997; 2007), essa tríade foi aceita como um dos principais modelos de formação de atores nas pedagogias que lhe são próprias. O campo da dança, por sua vez, na tradição do ballet clássico e nas suas derivações e rupturas da dança moderna, instituiu de modo hegemônico, da mesma forma, a noção de aula (preparação) e criação (coreografia) como momentos separados.

Assim, esse modelo ensinou e ensaja a base dos currículos de formação para atores, bailarinos, diretores, coreógrafos, professores de dança, professores de teatro etc. Entretanto, para avançar sobre esse modelo e propor novos entendimentos sobre a formação em Artes Cênicas, esta pesquisa procurou pensá-la sob uma concepção menos ortodoxa.

A pergunta guia que moveu, por conseguinte, esta fase da pesquisa foi formulada da seguinte maneira: como os processos de criação podem circunscrever processos formativos desde o seu interior, não estabelecendo em relação a estes últimos uma decalagem temporal ou espacial?

No senso comum, a noção de exercícios, de práticas corporais tem sido associada a práticas mecânicas, treinamento, repetição, todavia, nas práticas teatrais e coreográficas, os exercícios assumem, segundo autores como Barba (1993) ou Pezin (2012), outro estatuto. Eles plasam, no trajeto que lhes é próprio, um modo de ser.

De alguma forma, exercícios ou práticas artísticas poderiam aduzir a um modo de existir que tornaria os e as sujeitos(as) enlaçados(as) *ethopoieticamente* com seus (suas) pares? Os exercícios, nos contextos de formação, portam e, ao mesmo tempo, constituem éticas específicas, comportamentos, condutas partilhadas e procedimentos artísticos?

Assim, tratar-se-ia de saber acerca do processo que engendra essa ética própria da prática teatral e da prática em dança, essa criação de si, no sentido de um modo ético e estético de formulação de si mesmo. Vislumbramos, neste trabalho investigativo, uma relação entre formação e

processo de criação, tomando como referência uma dada prática artística – nesse caso, o campo ampliado das Artes Cênicas.

Os 17 Grupos Envolvidos

Os grupos provêm de quatro países: Brasil (12), Argentina (1), Portugal (1) e França (3). Trata-se de grupos bastante diversos em suas composições, pois alguns são formados apenas de um pesquisador, enquanto outros possuem vários integrantes. Podem envolver ou não alunos de graduação, de mestrado e de doutorado. E, ainda, alguns deles têm a participação de artistas. Em alguns casos, os próprios pesquisadores possuem produção artística. Provêm basicamente dos campos do teatro e da dança, muitos trabalhando com artes da performance e/ou outras linguagens artísticas.

Os contextos universitários dos quatro países são também bastante diversos em termos de formação oferecida, organização administrativa e perfil docente. Ademais, alguns grupos contam com a participação de artistas convidados, atores e performers em sua maioria.

A pesquisa foi coordenada pelo Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance (GETEPE), da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com sede em Porto Alegre, Brasil. Outros 16 grupos atenderam ao convite e participaram desta pesquisa. A nominata completa dos grupos é a seguinte:

Nome: GESTA – Grupo de Estudos em Teatro e Educação

Instituição: Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

Cidade/Estado/País: Montenegro/RS/Brasil

Coordenadora: Tatiana Cardoso da Silva

Nome: Performances: Arte e Cultura

Instituição: Universidade Federal de Santa Maria

Cidade/Estado/País: Santa Maria/RS/Brasil

Coordenadores: Gisela Reis Biancalana

Nome: GITCE – Grupo de investigación en técnicas de la corporeidad para a escena

Instituição: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Cidade/Estado/País: Tandil/Argentina

Coordenadora: Gabriela Pérez Cubas

Nome: Création, Pratiques, Publics
Instituição: Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord
Cidade/Estado/País: Paris/França
Coordenadora: Véronique Muscianisi

Nome: GRUPA – Grupo de Pesquisa e Artes da Amazônia
Instituição: Universidade Federal do Acre
Cidade/Estado/País: Rio Branco/AC/Brasil
Coordenadora: Andréa Maria Favilla Lobo

Nome: LGIPT – Laboratório do Grupo de Investigação em Prática Teatral
Instituição: Universidade Federal de Sergipe
Cidade/Estado/País: Aracaju/SE/Brasil
Coordenador: Micael Côrtes

Nome: Processos de Atuação na Contemporaneidade
Instituição: Universidade Estadual de Campinas
Cidade/Estado/País: Campinas/SP/Brasil
Coordenador: Matteo Bonfitto

Nome: LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais
Instituição: Universidade Estadual de Campinas
Cidade/Estado/País: Campinas/SP/Brasil
Coordenadores: Renato Ferracini e Ana Cristina Colla

Nome: CRILUS – Centre de recherches interdisciplinaires sur le monde lusophone
Instituição: Université Paris Nanterre
Cidade/Estado/País: Paris/França
Coordenadores: Graça dos Santos e José Manuel Esteves

Nome: CEAC – Centre d'Étude des Arts Contemporains
Instituição: Université Lille 3
Cidade/Estado/País: Lille/França
Coordenadora: Sophie Proust

Nome: Grupo de Pesquisa Performatividades e Pedagogias
Instituição: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Cidade/Estado/País: São Paulo/SP/Brasil
Coordenadora: Carminda Mendes André

Nome: Grupo Hanimais Hestranhos

Instituição: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Cidade/Estado/País: Rio de Janeiro/RJ/Brasil
Coordenadora: Tatiana Motta Lima

Nome: Núcleo de Investigação em Estudos Performativos
Instituição: Universidade do Minho
Cidade/Estado/País: Minho/Portugal
Coordenador: Tiago Porteiro

Nome: Floema – Núcleo de estudos em estética e educação
Instituição: Universidade Federal de Santa Maria
Cidade/Estado/País: Santa Maria/RS/Brasil
Coordenador: Marcelo de Andrade Pereira

Nome: Tatá – Núcleo de Dança-Teatro
Instituição: Universidade Federal de Pelotas
Cidade/Estado/País: Pelotas/RS/Brasil
Coordenadora: Maria Falkembach

Nome: GINGA – Grupo Interseccional de Pesquisas em Negritude, Gênero e Artes
Instituição: Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Cidade/Estado/País: Porto Alegre/RS/Brasil
Coordenadora: Celina Nunes de Alcântara

As Etapas da Pesquisa

A pesquisa iniciou com a proposta, apresentada aos diferentes grupos que compõem a rede, de redação de um texto com um exercício/protocolo/procedimento/tarefa que deveria ter as seguintes características: 1) induzir uma prática performativa (teatro, dança, música, performance etc.); 2) ser passível de ser praticado por um outro grupo; 3) ser possível para uma prática com um número variável de pessoas (de 3 a 30, por exemplo), mesmo que requerendo adaptações; 4) ser o mais claro e objetivo possível; 5) e, sobretudo, induzir uma prática que não separasse técnica de processo de criação (preparação de criação). O conjunto dos textos recebidos foi compilado num dossiê (Dossiê 1, 2017).

Esse dossiê foi enviado a todos os grupos participantes da rede com a tarefa de que cada um devesse escolher um ou mais dos procedimentos descritos (exceto o seu) e praticá-lo(s) com um grupo determinado. Era possível fazer as adaptações necessárias para a realização da prática. Não havia indicações precisas de como fazer, apenas a sugestão de

que o protocolo escolhido devesse ser praticado da melhor forma possível, segundo as concepções e condições do grupo de pesquisa. Depois de realizar a prática, cada grupo deveria enviar um texto, contendo duas partes: 1) uma descrição geral do que foi realizado; 2) uma reflexão sobre a prática, procurando responder duas questões: a) qual a relação nessa prática entre técnica e criação (estabelecendo as relações possíveis); b) que modelos pedagógicos (ou de formação) estiveram implicados nessas práticas (alternância de papéis entre professor e aluno; uso de saberes de algum autor; imitação do professor; criação versus técnica; aplicação de técnicas, dentre muitas outras possibilidades). O conjunto dos textos recebidos deu origem a um segundo dossiê (Dossiê 2, 2018).

Os textos do segundo dossiê apontavam várias questões suscetíveis de estudo. Assim, depois de vários encontros (presenciais e a distância) entre os grupos envolvidos, cada grupo produziu uma análise prévia, piloto. Para tanto, foi proposto que cada grupo: 1) fizesse leituras sucessivas do dossiê número 2; 2) a partir dessas leituras, formulasse questões que lhes parecessem importantes e instigantes de desenvolver. Essas questões poderiam ser engendradas, fosse pela constatação de recorrências nas descrições, fosse pelo encontro de singularidades no material (ou ainda por outro critério não estabelecido); 3) elaborasse um texto reflexivo que orbitasse em torno das chaves de nossa pesquisa: formação, criação, performance (no sentido amplo). Esse texto deveria ser concebido a partir das questões de cada grupo (referidas no item 2) e deveria indicar as possibilidades de desenvolvimento que a equipe de pesquisa imaginava para um futuro capítulo de livro. O conjunto desses textos constituiu o Dossiê 3 (2019).

Uma vez que o dossiê número 3 foi compartilhado com todos os grupos, uma síntese dele foi oferecida pela coordenação aos grupos de pesquisa em reuniões presenciais, que tiveram o objetivo de ajustar os caminhos finais da pesquisa, especialmente elencando as questões a serem desenvolvidas e aprofundadas.

É importante salientar que, durante todo o processo, os grupos foram livres para estabelecer as bases teóricas que julgassem pertinentes e interpretar as propostas da melhor forma que pudessem. Outrossim, sempre que possível, alguns pesquisadores de diferentes grupos trabalharam em parceria, inclusive em coautoria na construção de textos para os dossiês.

Os capítulos deste livro são, portanto, o resultado das análises cruzadas, empreendidas pelos grupos da rede, sobre os três dossiês que compõem o *corpus* de estudo da pesquisa.

O Dossiê Número 1

O primeiro dossiê, com 21 páginas, foi composto de 12 pequenos textos produzidos como protocolos para exercícios, processos de criação ou como programas para performances.

O primeiro texto, intitulado *A Sanfona de Keleman*, de autoria de Andréa Maria Favilla Lobo, propõe um procedimento com pedaços de tecido, em pequenos grupos, em círculo, no qual um participante toma o centro e os demais manipulam o tecido em torno dele. O procedimento envolve pressionar as partes do corpo do participante, simulando a expansão, a contração e o relaxamento da respiração. O texto inclui os objetivos do procedimento (criar um espaço de espontaneidade e de criação) e instruções de como se dispor no espaço, como iniciar o procedimento, como finalizá-lo e como avaliar com os participantes o sucedido.

O segundo trabalho, proposto por Carminda Mendes André e de autoria do Coletivo Parabelo², chama-se *Carregador*. Trata-se de uma sugestão de procedimento performático para se realizar na rua. Ele consiste em caminhar aleatoriamente pela rua com sacolas coloridas e interpelar pessoas a contarem suas dores. Para cada narrativa pede-se que o interlocutor escolha uma pedra que represente a dor contada e deposite na sacola. O performer deve seguir caminhando a carregar as “dores” contadas até não aguentar mais o peso. O procedimento finaliza em roda na sala de trabalho com o compartilhar das histórias e a escrita de algumas delas.

O terceiro texto chama-se *Figuras de Orixás como alegoria para a criação de movimentos corpóreos vocais*, escrito por Celina Nunes de Alcântara e Gilberto Icle. O texto contextualiza brevemente os Orixás e suas características relacionadas às forças da natureza e, ainda, dá indicações práticas de como iniciar, desenvolver e finalizar a atividade. De modo geral, propõe-se uma exploração livre de cada “energia” a partir das características de um Orixá específico para, depois, memorizar-se uma sequência pequena de movimentos de cada Orixá. Uma segunda etapa inclui ensinar aos colegas os movimentos que julgar mais interessantes. Por fim, propõe-se um jogo no qual cada participante “dança” com os demais, usando o repertório de movimentos que construiu.

Marcia Gonzalez Feijó, Milena Colognese, Tatiana Wonsik Re-compenza Joseph e Marcelo de Andrade Pereira assinam o quarto texto: *O Enigma da Esfinge*. O texto localiza a proposta como sendo da dança e elenca as referências usadas. As autoras e o autor propõem um procedimento em cinco etapas. A primeira consiste num jogo no qual cada participante deve reagir com um tipo de frase (interrogativa, afirmativa ou

² São integrantes do Coletivo Parabelo: Bárbara Kanashiro, Denise Pereira Rachel e Diego Alves Marques.

exclamativa) para tipos distintos de expressões faciais. A segunda, passa a ser um treinamento energético, inspirado em Luiz Otávio Burnier e Klaus Vianna. Na terceira fase, cada participante deve explorar a imagem da esfinge, usando as partes do corpo (cabeça, tronco quadril e membros) consoante distintas imagens. O quarto momento consiste num jogo entre as expressões faciais e a exploração da esfinge. Por fim, no quinto momento, o trabalho se desenvolve em grupo e consiste em colocar em ação, sem palavras, uma estrutura no espaço (um muro, um carro etc.). O texto finaliza sugerindo um círculo final para uma avaliação coletiva.

O quinto texto é escrito em espanhol. É de autoria de Gabriela Pérez Cubas e se intitula *Procedimiento práctico*. O texto parte da noção de presença segundo determinados referenciais teóricos para, depois, propor um procedimento em três encontros. O primeiro, dedicado à respiração, compõe-se de diferentes fases nas quais há uma experimentação de sensações e movimento a partir da respiração, finalizando com a construção de uma cena. O segundo é dedicado à tonicidade e nele os participantes são convidados a experimentar diferentes tipos de movimento, atentando para o esforço, a tonicidade e a respiração. No terceiro encontro, nos quais os participantes devem trazer memorizado um texto de até dez linhas, o trabalho gira em torno da espacialidade. Assim, nele os participantes exploram diferentes possibilidades de relação com o espaço e o corpo, e, ao final, memorizam alguns elementos para a construção de uma sequência a ser mostrada para os colegas. Por fim, o texto propõe integrar os elementos trabalhados em uma performance com tema livre e apresenta uma série de indagações finais sobre a qualidade e natureza do material produzido.

O sexto protocolo proposto chama-se *ExposiAção: ética, estética e política em Performance*, de autoria de Gisela Reis Biancalana. O texto relata procedimentos individuais e compartilhados que resultaram numa performance. O trabalho teve início com a especificação das inquietações de cada artista, representadas pela escolha de objetos. Em círculo, cada artista ia ao centro e manipulava o objeto selecionado, compondo uma imagem estática ou uma ação repetitiva. Isso foi seguido da interferência dos colegas. O resultado foi apresentado ao público como uma exposição de corpos-esculturas.

O texto seguinte, o sétimo a compor o dossiê, não tem título e foi escrito por Matteo Bonfitto. O procedimento propõe uma performance em espaço público com um grupo de 15 performers caminhando lentamente. Três deles filmam e os demais carregam recipientes. Dos recipientes (que possuem um pequeno furo) caem líquidos coloridos, marcando o chão conforme os trajetos caminhados. Os performers se perfilam deitados no chão, sussurrando seus próprios medos e aconteci-

mentos relacionados ao espaço no qual a performance se dá. Saem lentamente.

O oitavo texto foi proposto por Marcelo Adams, Tatiana Cardoso, Carlos Mödinger e Cibele Sastre. O texto localiza as principais referências usadas para compor o procedimento e lista alguns poemas a serem lidos durante a ação. Há três partes. Na primeira, um grupo permanece deitado no chão de olhos fechados, enquanto outro alimenta os participantes deitados. Numa segunda etapa deve-se seguir os alimentos pelo olfato. Por fim, cada um deve agarrar o alimento para comê-lo e o texto propõe ainda uma avaliação final. Há uma seção final do texto que indica possíveis variações e desenvolvimentos.

A seguir, temos o texto de Renato Ferracini e Ana Cristina Colla, intitulado *Proposta de trabalho prático*. Trata-se de um procedimento em três etapas. A primeira consiste em experimentações de movimentos para distintas percepções espaciais, temporais e perceptivas. A segunda é uma saída a campo, uma caminhada livre sem chamar a atenção dos passantes, na qual se deve usar 5 dos 30 minutos previstos para a etapa, para observar um elemento (planta, animal, pessoa, monumento etc.). A terceira etapa é a corporificação dos afetos. Trata-se de experimentar a tentativa de colocar no corpo as dinâmicas observadas.

O décimo texto é de Tatiana Motta Lima e se intitula *Roda de texto*. O procedimento começa afirmando a importância do processo de memorização do texto para a futura organicidade da cena, e sugere uma maneira de fazê-lo. O exercício propõe ainda um texto não dramático a ser memorizado por todos os participantes. Depois do primeiro momento de memorização individual, o procedimento introduz a “roda do texto”, na qual os participantes: 1) colocam-se em círculo e se revezam, dando um passo à frente, para falar o texto antes memorizado; 2) cada vez que ocorre um erro de memorização, um outro participante entra na roda e, retomando o texto do ponto em que o erro aconteceu, continua a dizê-lo; 3) a partir do *contato* entre os participantes, que ocorre pelas entradas e saídas, o texto começa a ser explorado como uma estrutura viva, baseada não apenas em seu sentido prévio, mas nas relações que ocorrem, no momento de dizê-lo, entre todos os que participam da roda: surgem, então, modos de falar, de fazer, ações, atitudes, posturas, coros e corifeus etc.; 4) essa exploração do texto pode levar à construção de pequenas cenas, relações, espaços outros – que, inclusive, explodam a roda –, conforme o grupo se torne mais atento e sensível às demandas trazidas pelo próprio jogo. O texto de Tatiana Motta Lima finaliza com uma reflexão sobre o procedimento e seus possíveis desdobramentos.

O penúltimo texto é de autoria de Tiago Porteiro e se chama *Entre performer e objeto: diálogo ativador de presenças*. O protocolo indica a exploração individual com bastões; a criação de frases de ação em duplas; o

jogo coletivo entre os participantes com suas respectivas sequências, criando um percurso coletivo pelo espaço; e a realização dos percursos como grande grupo, explorando-se dinâmicas e variações. Por fim, propõe-se seguir a dinâmica dos percursos ao mesmo tempo que o orientador retira os bastões, permanecendo apenas os movimentos e ações.

O décimo segundo e último texto é *Procedimentos para uma composição a partir do toque*, de Maria Fonseca Falkembach. A proposta está apresentada para ser realizada em três dias com diversos procedimentos. Começa, no primeiro, com aquecimento, exploração individual e construção de sequências em duplas. A proposta para o segundo dia consiste em um círculo no qual o grupo se movimenta coletivamente e explora as possibilidades de mãos dadas. Inclui, ainda, a construção de três imagens a partir de lembranças de toques. O terceiro dia é dedicado à exploração da pele em relação ao espaço e a uma sequência de massagens de sensibilização que são memorizadas e ensinadas pelos participantes aos colegas.

O Dossiê Número 2

O segundo dossiê, com 90 páginas, foi composto de 13 textos que, basicamente, descrevem a prática realizada a partir da escolha de uma (ou mais) das propostas do Dossiê 1. Cada texto contém uma reflexão sobre tal prática, ora subsumida na própria descrição, outras vezes, separada numa segunda parte da composição escrita.

O primeiro texto se intitula *Percursos e Encontros: distâncias e aproximações nos processos de criação*, de autoria de Andréa Maria Favilla Lobo. A pesquisadora narra que escolheu os procedimentos propostos por Maria Fonseca Falkembach e Carminda André, de autoria do Coletivo Parabelo, no primeiro dossiê. A prática teve lugar no curso de licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre e o texto apresenta diversas observações da pesquisadora durante o trabalho com os alunos. Sua reflexão, em especial, concentra-se na ideia de técnica e sobre as posições da pesquisadora durante o trabalho.

O segundo texto é assinado por Celina Nunes de Alcântara e Gilberto Icle e se chama *Técnica, criação, formação*. Os autores relatam a experiência realizada a partir do protocolo, do primeiro dossiê, proposto por Tiago Porteiro. A prática se deu com alunos do curso de graduação em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O texto apresenta uma reflexão sobre a relação entre técnica e criação, ora como duas etapas do processo, ora como dimensões sobrepostas no decorrer de seu desenvolvimento.

Cibele Sastre, Cintia Kovara, Clarissa Brittes e Joeline Lima assinam o texto intitulado *Carregador*, escolhido da proposição inicial de Car-

minda André a partir da prática do Coletivo Parabelo. O trabalho foi realizado com graduandos em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Além da descrição da prática realizada, as autoras, ora em formato mais poético, ora em forma mais analítica, realizam uma reflexão sobre o trabalho, sobre a ideia de performance, sobre a noção de dor, sobre o tipo de relação com os participantes, realizando depois uma espécie de tipologia provisória das atitudes (gregária, performática, vibracional) possíveis como pesquisadoras.

O quarto texto, escrito em espanhol, é de autoria de Gabriela Pérez Cubas e se chama *Red de estudios de la presencia. Experiencia práctica*. Nele, a autora relata a prática realizada a partir do protocolo proposto por Renato Ferracini e Ana Cristina Colla com alunos de graduação em Teatro de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. A descrição se apresenta pautada numa reflexão sobre a continuidade entre técnica e criação, localizando tal abordagem no interior do campo da Somática.

Caminho das Pedras é o quinto texto do dossiê e está assinado por Gisela Reis Biancalana. Composto de uma descrição geral e de uma reflexão, o trabalho foi realizado com o grupo de pesquisa *Performances: arte e cultura*, da Universidade Federal de Santa Maria, escrito a partir da proposta prática de Carminda André e da criação do Coletivo Parabelo. O texto procura, de um lado, questionar e prospectar o lugar no qual se cruzam técnica e criação e, de outro, compreender a posição desses problemas no interior do discurso da arte contemporânea.

Como sexto texto do dossiê temos *O sonho que alimenta a vida do corpo*, de autoria de Marcelo de Andrade Pereira, Marcia Gonzalez Feijó e Tatiana Wonsik Recompenza Joseph. O trabalho tomou como mote a proposição inicial de Gabriela Pérez Cubas e foi realizado com alunos de graduação em Dança da Universidade Federal de Santa Maria. A descrição da prática realizada é acompanhada de uma reflexão sobre o papel do corpo na intersecção entre teatro e dança.

Reflexões desde uma prática de corpos investigativos em formação é o sétimo texto do dossiê e foi elaborado por Maria Fonseca Falkembach, Higor de Carvalho, Taís Chaves Prestes, Sarah Leão, Carla Silva Araújo, Stephania Fitaroni Batista Lengruber, Carla Caroline da Cruz, Grazielle Bessa, Daniela Ricarte e Shayane Santos. As autoras e o autor desse trabalho tomaram o protocolo inicial proposto por Renato Ferracini e Ana Cristina Colla e o realizaram com um grupo de participantes de um projeto de extensão da Universidade Federal de Pelotas. O texto, ao tomar a descrição da prática, reflete sobre a ampliação da percepção e a relação entre técnica e criação, segundo quatro elementos: as técnicas precedentes que os corpos trazem de outras experiências; o roteiro que a proposta

apresenta como técnica; o coletivo como uma técnica; a necessidade da criação para a técnica.

Matteo Bonfitto assina o oitavo texto do dossiê, chamado *Relato experiência prática*. O texto relata a experiência realizada de acordo com protocolo proposto por Carminda André criado pelo Coletivo Parabelo. O experimento promove uma releitura da proposta em questão. O trabalho foi empreendido com alunos voluntários da São Paulo Escola de Teatro e o texto relata a experiência, refletindo sobre a junção de técnica e criação como estando a serviço da experiência. No mesmo caminho, pensa modelos pedagógicos a partir das referências de formação.

O nono texto chama-se *Improvisação a partir dos toques das mãos*, de autoria de Ana Cristina Colla e Renato Ferracini. Nesse texto, a autora e o autor descrevem a prática executada por eles mesmos com base no protocolo de Maria Fonseca Falkembach e realizam suas reflexões sobre como produzir uma improvisação a partir de elementos muito simples.

O décimo texto foi escrito por Tatiana Cardoso sobre o protocolo de Ana Cristina Colla e Renato Ferracini. *Sem título* descreve a prática da pesquisadora com alunos da graduação em Teatro da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, apresentando o relato de cada um dos participantes como forma de depoimento.

O texto de Tiago Porteiro, o décimo primeiro do dossiê, chama-se *Roda de texto* e é baseado na proposta inicial de Tatiana Motta Lima. Ele relata a prática realizada com alunos da graduação em Teatro na Universidade do Minho e reflete sobre dois aspectos: as potências de memorização do texto para o trabalho dos atores e um questionamento sobre protocolos de ação que se organizam por etapas, da mais técnica a mais criativa. As consequências dessa reflexão interrogam modelos pedagógicos de formação e do posicionamento diferenciado do pedagogo.

O penúltimo trabalho do dossiê, o de número 12, foi escrito em francês por Véronique Muscianisi e se chama *Toucher et odorat pour l'écriture d'images-mouvements*. Nele, a autora descreve a prática consoante o protocolo sugerido por Maria Fonseca Falkembach e, também, pelo protocolo assinado por Marcelo Adams, Tatiana Cardoso, Carlos Mödinger e Cibele Sastre. O texto conta dia a dia a prática realizada com alunos de teatro da Université Grenoble Alpes, na França, e faz uma reflexão sobre a utilização de elementos poéticos no trabalho sensível do corpo e sobre os modelos pedagógicos com base na Somática.

O dossiê encerra com o texto de Tatiana Motta Lima, intitulado *Reflexão a partir da prática*, realizado como descrição do processo instaurado pela proposta de Tiago Porteiro. O décimo terceiro texto analisa a prática desenvolvida com alunos e ex-alunos de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Ao narrar a prática, a pesquisadora reflete sobre sua posição como professora, no sentido da necessidade de

ter que, permanentemente, manter-se atenta para ajustar a proposta do exercício à experiência dos estudantes em sala de trabalho, e sobre a possibilidade de pensar as indagações investigadas durante os exercícios como perguntas já dirigidas ao processo de criação.

O Dossiê Número 3

O terceiro dossiê (Dossiê 3, 2019) analisa e levanta as principais questões que deram origem a este livro. Com 49 páginas e 12 textos, ele reúne as problematizações coletivas dos grupos de pesquisa, sintetizando e, ao mesmo tempo, alargando o espectro de interrogações às quais a pesquisa se propõe desde o início desta etapa: formação e processos de criação.

O primeiro trabalho a compor o Dossiê 3 é de autoria de Andréa Maria Favilla Lobo. *Sem título* examina dois grandes eixos de análise: um diz respeito à relação entre a proposição dos exercícios e a sua execução; o outro, por sua vez, diz respeito às formas como cada um transforma as propostas e torna-as suas. Nesse sentido, a pesquisadora elenca questões como a imprevisibilidade das ações, a singularização dos atos e o papel preponderante das subjetividades. Lembra do caráter político da criação, além do estético, e acrescenta a preocupação sobre o tipo de escuta necessária para o trabalho de criação. Para finalizar, o texto retoma a questão da repetição e do enfrentamento em relação ao tempo, sublinhando as dificuldades de coabitação entre um tempo subjetivo de criação e o tempo objetivo do currículo de formação.

Na sequência, temos o segundo trabalho do dossiê, intitulado *Entre propor e atuar*, por Cibele Sastre e Tatiana Cardoso. Esse texto registra a leitura das pesquisadoras sobre o Dossiê 2, a partir de várias citações de seu conteúdo. Elas mostram que a maior parte das práticas foi assumida pelos pesquisadores na posição de professores. Chama a atenção delas que a maior parte dos exercícios propostos foram transformados ou adaptados. Com efeito, elas problematizam a partir de tais exemplos a relação entre propor e atuar, ou seja, propor desde uma posição afastada da prática, como observador, e propor no interior da prática, como um atuante. Percebem a potência da alternância de papéis (ideia que citam do texto de Tiago Porteiro, no Dossiê 2) e as possibilidades do binômio controle-descontrole (citado do texto de Ana Cristina Colla e Renato Ferracini, no Dossiê 2). Ao analisar a prática de uma das pesquisadoras, elas levantam a noção de “pesquisa guiada pela prática” e o caráter formativo implicado na tomada de decisão durante as atividades. Por fim, ques-

tionam-se sobre a relação ambígua entre atuar e propor, modulando os dois termos e procurando mostrar como eles se inter-relacionam.

O terceiro texto é de autoria de Tatiana Wonsik Recomenza Joseph, Marcia Gonzalez Feijó e Marcelo de Andrade Pereira e se chama *Formação, Criação e Performance: uma reflexão teórico-prática*. Nele, as autoras e o autor discutem a leitura do Dossiê 2 a partir de distintas visões e abordagens: as distinções entre discorrer sobre, vivenciar e narrar as experiências; a diferença entre as performances restritas ao âmbito da sala de aula e aquelas que propõem ações na rua; os diferentes níveis de engajamento do corpo; a voz como elemento de presença e formação; a proposta *Carregador* como catalisadora de uma vontade de poesia e de ação; e, por fim, a implicação da organicidade no trabalho. Depois disso o texto traz, ainda, elementos para serem desenvolvidos como chaves de pesquisa. O primeiro diz respeito à formação e à descrição de elementos comuns aos processos de formação na universidade. O segundo trata das dificuldades enfrentadas no processo como elemento construtivo da formação. E, por último, a performance como termo por intermédio do qual se poderia desdobrar os aspectos anteriores para discutir a relação com o Outro como espaço de formação.

Gabriela Pérez Cubas assina o quarto texto do dossiê, escrito em espanhol: *Sem título*. Nele, a autora apresenta as questões relativas à técnica, destacando elementos da objetividade e da subjetividade nelas mesmas. Ela apresenta a questão da técnica como uma possibilidade consciente ou não de criação. E, finalmente, pergunta-se se as técnicas que se organizam nas experiências relatadas podem ser utilizadas como potência para a comunicação entre artistas e públicos.

O quinto trabalho a compor o dossiê é assinado por Celina Nunes de Alcântara e Gilberto Icle e se intitula *Técnica, currículo, corpo, criação, posição do professor*. A sequência de palavras do título dá pistas sobre a análise pretendida. O texto, que procura sintetizar de forma analítica o dossiê número 2, empregando tais palavras como eixos de análise, apresenta as noções de técnica, currículo, corpo, criação e a posição do professor nas atividades propostas. Por técnica o texto problematiza as formas como essa palavra aparece no texto, ou seja, ora como etapas distintas em relação à criação, ora como etapas sobrepostas. Currículo, por sua vez, mostra as entrelinhas do dossiê número 2, na medida em que tal palavra não aparece explicitamente, porém está contida nas ideias de experiências de aprendizagem e transformação. O termo corpo, em sua complexidade extrema, é relatado no texto, emergindo na leitura da pesquisadora e do pesquisador, como lócus da criação. Apoiado nessas quatro noções, o texto problematiza o lugar do professor nas experiências relatadas e analisadas, descrevendo diferentes posições nas quais essa figura se encontra durante as experiências.

O ato de compartilhar o sensível: recorrências do Carregador de Pedra como intervenção performativa relacional, assinado por Gisela Biancalana, compõe o Dossiê 3 como sendo o sexto dos textos. A autora faz uma reflexão sobre a escolha do *Carregador* (proposta por Carminda André, de autoria do Coletivo Parabelo no Dossiê 1), em função de ter sido o procedimento mais escolhido dentre todos: quatro grupos optaram por ele. Ela relaciona a proposta à ideia de arte e vida, em suas múltiplas possibilidades, e questiona se essa relação não seria própria de todas as artes, pondo em questão se a ação é obra ou não. Em sentido semelhante, propõe pensar tais ações como performativas e relacionais, descrevendo as diferenças entre as quatro experiências sobre o *Carregador*. Por fim, apresenta o corpo como um corpo em arte, em oposição à ideia de corpo como instrumento ou como veículo.

Maria Fonseca Falkembach é a autora de *Produção de desespaço e mobilização das vértebras para fugir do fake (ou algo assim)*, o sétimo texto desse dossiê. O trabalho começa a partir de duas questões: a) o que nos faz escolher esses e não outros procedimentos?; b) quando praticamos, quando formamos e nos formamos, queremos dar visibilidade a quê? A quais saberes? A quais corpos? Ela associa essas questões ao momento político e social vivido no Brasil durante o período da pesquisa e, em particular, o problema do *fake* como uma luta de narrativas que tornou o espaço político irreconhecível para muitos brasileiros. Ela segue a enxergar os estados corporais como estados nos quais nos encontramos durante a performance e que resumem não apenas estados, mas também desejos e os possíveis da atualidade. Por fim, ela propõe um projeto de texto dividido em duas partes a serem desenvolvidas: primeiro, articula a noção de estado corporal que gostaríamos de produzir com a possibilidade de ser afetado; segundo, desenvolve o conceito de regime de visibilidade para pensar os processos e formação.

Os dois textos seguintes são *Sem título*. O oitavo texto é assinado por Matteo Bonfitto e nele o pesquisador aponta três questões a desenvolver, que competem: 1) à relação entre intencionalidade e criação; 2) aos riscos de se manter as atividades artísticas como uma espécie de bolha, na qual artistas ficam protegidos e formam idealizações; 3) à diferença entre os termos *bonding* e *bridging*, entendendo o primeiro mais ligado à semelhança e o segundo conectado às diferenças.

O nono trabalho, por sua vez, é assinado por Renato Ferracini e Ana Cristina Colla, no qual se faz um relato pessoal da leitura do dossiê número 2, enfatizando as palavras que provocaram derivas para pensar: o coletivo, a pedra, a confiança, o campo. E, igualmente, palavras que são problematizadas nas suas definições e na forma como aparecem no Dossiê 2: a formação, como sendo a limitação de tempo e de espaço imposta pela instituição ao mesmo tempo que possibilitadora de um desajuste; a

técnica, sendo pensada a partir da obsessão do acerto e da impossibilidade de separação com a criação; o erro, na sua ligação com o risco e como sendo natureza da criação; esta última, a criação, imaginada como sendo singularidade, perigo, rastros e, ainda, circunscrevendo uma ética.

Um punhado de ideias, de Tiago Porteiro, compõe o dossiê número 3 em décimo lugar. O texto inicia com algumas questões apontadas pelo pesquisador durante as suas leituras do dossiê número 2, sobretudo questões relacionadas ao lugar do contexto político e social que engloba as situações de criação. Tais questões levam-no a compreender que não seria possível pensar a relação entre criação e formação apartada das dimensões contextuais: históricas, culturais, ética e poéticas e, ainda, pedagógicas. A partir de tal aceção, o autor desenvolve as ideias da diversidade dos conceitos de técnica, apresentados no dossiê, e a consequente reflexão sobre competências a desenvolver; a noção do encontro como possibilidade poética para o performer; os processos de atuação envolvidos nas escolhas artísticas; as diferenças dos termos ator, performer, atuante e jogador; as adaptações realizadas nas propostas iniciais como uma espécie de pedagogia de projetos.

Micael Côrtes assina o décimo primeiro e penúltimo texto: *Em busca de um processo formativo para a formação de um professor-artista de teatro a partir da dimensão laboratorial*. O trabalho parte da premissa de que não se ensina teatro, se faz teatro, e, fazendo, ensina-se a fazer. Assim, aparece a imagem do laboratório como lugar de fazer, no qual os elementos pedagógicos aparecem subsumidos à criação. Ela resume o conjunto de ações, de tentativas, de angústias e os contextos da formação em teatro.

Por fim, temos o décimo segundo e último texto, escrito em francês, de autoria de Véronique Muscianisi, *Sem título*. Nele, a pesquisadora resume as questões que pretenderia desenvolver. A primeira diz respeito à interligação entre a formação e a criação, por meio de diferentes contextos relatados no dossiê; a segunda, toma a necessária repetição no âmbito da formação como transformação; a terceira, sublinha os momentos de trabalho sobre si, independentemente de o trabalho vir a ser compartilhado com o público; a quarta, fala da necessidade de o trabalho requerer experimentação livre, minimizando as restrições objetivas; por último, a quinta, a exigência de um tempo dilatado para uma compreensão em profundidade.

Dimensão Pedagógica e Processo de Criação

De maneiras heterogêneas, este livro procura mostrar que, no interior da criação, existe uma dimensão pedagógica. Isso não se diferencia da ideia de que o espaço de formação é pensado como um espaço de

criação. Assim, configura-se a intrincada tarefa de compreender a diferença entre a formação e a criação. Para iniciar será preciso compreender, mesmo que brevemente, estes três termos: *dimensão*, *pedagógico* e *criação*.

Por *dimensão*, tomo aqui o entendimento de uma percepção espacial e temporal. Dimensão, nessa perspectiva, funciona como uma metáfora para integrar elementos espaciais (como proximidade e distância) e elementos temporais (como passado e futuro). Então, quando dizemos que uma ideia tem uma ou diferentes dimensões, estamos procurando circunscrevê-la de um modo amplo e, ao mesmo tempo, em movimento.

Dimensão se opõe, por conseguinte, a etapas, a níveis, a camadas, a elementos que podem ser separados uns dos outros. A dimensão é algo que ontologicamente atravessa uma ideia. Ela contém a noção de que algo de inseparável produz a sua existência no ato mesmo de se produzir.

O termo *pedagógico* é talvez o mais polêmico dos três, pois tem sido atrelado a algo pejorativo. Muitas vezes o empregamos como algo negativo, explicativo, didático, para ensinar algo, método, metódico. Camozzato e Costa (2013, p. 163) lembram que a pedagogia é uma

[...] invenção do século XVI destinada a conduzir as pessoas ao estágio de maioridade racional requerido para a edificação do projeto de mundo Moderno, a pedagogia constitui-se como arte que inventa e modela o ‘sujeito moderno’, regulando seus tempos e espaços, dando ordem à sua vida, dirigindo e orientando sua conduta.

Assim, como “condutora”, essa ideia de pedagogia tem sido criticada e ajuda a criar uma certa dificuldade com a palavra. Seria necessário nos afastarmos desse sentido que tomou o senso comum e procurar no “pedagógico” sua dimensão criativa.

Essa é a tese de Marcos da Rocha Oliveira (2014), para quem a pedagogia possui uma dimensão criativa. Segundo ele, ela cria didáticas. Isso significa que não se trata de tomar o pedagógico segundo a acepção de técnica de ensinar, de método para conduzir os outros, mas de atividade operativa e criativa que envolve seus partícipes. Nesse plano, tomada dessa forma, ela se confunde um pouco com o que mais amplamente chamamos de criação no contexto das Artes Cênicas.

Tal concepção sugere, ainda, “[...] que a pedagogia envolve, muito mais do que admitimos, lidar com as transformações da sociedade” (Camozzato; Costa, 2013, p. 179). A ideia das autoras, de que a pedagogia implica transformações sociais, fundamenta-se, primeiro, porque não existe “uma” pedagogia, mas, como diz Camozzato (2014), muitas peda-

gogias. Assim, cada pedagogia corresponde ao tipo de sujeito que pretende formar (ou conformar, ou deformar, ou informar, ou performar).

Se ela não está necessariamente atrelada àquela concepção moderna aludida há pouco, também não está isenta de atravessamentos contemporâneos: pois ela está sempre em relação. Então, a ideia de pedagogia não é boa nem má, não é isso ou aquilo, mas está em relação com as coisas, com as práticas.

E a relação que aqui enfatizamos é a da possibilidade de criação. Ao usar a ideia de Oliveira (2014), de que a pedagogia cria didáticas, admitimos que ela produz modos de ser, de praticar, de performar as condutas, portanto, ela cria os meios para realizar as obras, ao mesmo tempo que cria a obra. Trata-se de camadas sobrepostas de criação. Mas, ainda, se pedagogia é uma forma de conduzir os outros, de produzir sujeitos, essa forma não está isenta de produzir-se a si mesma. Assim, ambos os participantes – tanto aqueles e aquelas que se posicionam como ensinantes quanto os(as) que se posicionam como aprendentes – criam a si mesmos enquanto criam alguma coisa, dito de outra forma, criam a si mesmos enquanto formam (dão forma) a si mesmos. Ora, se tais posições (ensinantes e aprendentes) pressupõem uma dimensão de criação, é porque não podemos delimitar com precisão a separação entre ensinantes e aprendentes. No contexto da formação, a criação não permite que tais papéis estejam completamente cindidos, mas que eles sejam uma espécie de espaço ocupado por diferentes indivíduos nas práticas de formação.

Isso indica o porquê de esses termos aparecerem nesta pesquisa juntos: dimensão nos ajuda a pensar o pedagógico como algo intrínseco à criação.

Criação, por sua vez, não é termo fácil de ser delimitado. Criar tem relação com outro termo que habitualmente o acerca: processo. Isso indica não apenas a processualidade da criação, opondo-se a algo que tem um início e um fim bem delimitado, mas, também, ao movente da criação, a dimensão que nos move, que nos transforma ao criarmos alguma coisa.

Então, a dimensão pedagógica da criação é uma espécie de compreensão de que, em Artes Cênicas, formamos no interior dos processos de criação, uma vez que não apenas transformamos a matéria sobre a qual criamos, mas, irrefutavelmente, transformamo-nos ao criar.

Referências

BARBA, Eugenio. **La canoa di carta**. Bologna: il Mulino, 1993.

CAMOZZATO, Viviane Castro. Pedagogias do presente. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 39, n. 2, p. 573-593, jun. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S2175-62362014000200012>. Acesso em: 02 abr. 2020.

CAMOZZATO, Viviane Castro; COSTA, Marisa Vorraber. Da pedagogia como arte às artes da pedagogia. **Pro-Posições**, Campinas, v. 24, n. 3, p. 161-182, dez. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-73072013000300010>. Acesso em: 30 mar. 2020.

DOSSIÊ 1. Rede Internacional de Estudos da Presença. **Dossiê de pesquisa sobre formação e processos de criação**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul; GETEPE – Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance, 2017. Texto não publicado. 41 p.

DOSSIÊ 2. Rede Internacional de Estudos da Presença. **Dossiê de pesquisa sobre formação e processos de criação**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul; GETEPE – Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance, 2018. Texto não publicado. 90 p.

DOSSIÊ 3. Rede Internacional de Estudos da Presença. **Dossiê de pesquisa sobre formação e processos de criação**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul; GETEPE – Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance, 2019. Texto não publicado. 48 p.

ICLE, Gilberto (Org.). **Descrever o Inapreensível**: performance, pesquisa e pedagogia. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

OLIVEIRA, Marcos da Rocha. **Método de dramatização da aula**: o que é a pedagogia, a didática, o currículo? Porto Alegre. 2014. 153 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

PEZIN, Patrick. **Le Livre des exercices à l'usage des acteurs**. Paris: Entre-temps, 2012.

STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre si mismo**: el trabajo sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1997.

STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre sí mismo**: el trabajo sobre si mismo en el proceso creador de la vivencia. Barcelona: Alba, 2007.