



# EXPERIÊNCIAS A PARTIR DO COMPONENTE PROCESSOS DE ENCENAÇÃO COMO PISTAS PARA PRÁTICAS DECOLONIAIS

## ANA PAULA PENNA DA SILVA

Atriz e *performer*, graduada em Interpretação pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Ana Paula Penna desenvolve pesquisa de doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. É atualmente professora substituta na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. É autora do livro *Para furar muros invisíveis*.

## AMANDA MAYER

Multiartista, licencianda em Teatro pela UFBA, Amanda Mayer pesquisa a expressividade corporal e as fronteiras entre arte e terapia, a partir do cruzo entre teatro, dança, performance e poesia. Também atua como produtora e iluminadora. Atuou em *REPLAY: para não esquecer* (2023) – Cia. Abismus; codirigiu *Silêncios Inquilinos* (2023), que se desdobrou na oficina Onde Mora Meu Silêncio?; e produziu o evento independente Cabaretta: Fodam-se os Caretas.

## GABRIEL CARVALHO

Gabriel Carvalho é formado em Letras Vernáculas e graduando em Direção Teatral, ambos pela UFBA. Atua como poeta, roteirista e dramaturgo, além de produtor cultural da Carranca Produções e da Praça Produções Culturais. É diretor e roteirista do projeto audiovisual *Histórias Gapiúnas*, pesquisa documental sobre a região sul da Bahia.

## KAEL BRITO

Artista da dança e do teatro, natural de Salvador, Kael Brito cursa Licenciatura em Teatro na UFBA. Atuou nos espetáculos *O Último Tolo Dinamarquês* (2023) e *Replay – Para Não Esquecer* (2023), que foram dirigidos por Gabriel Nascimento. Codirigiu e produziu a cena de Teatro Musical *Meu Coração de Jonas*, com Gabri Tavares. No audiovisual, participou do curta *Paranóias* (2023), de Clara Flores. Tem experiência com ballet clássico, street jazz, sapateado e canto.

## MICAELA SANTOS

Atriz e estudante da Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Micaela Santos é bolsista no Núcleo de Apoio à Inclusão do Aluno com Necessidades Educacionais Especiais da UFBA.

## MONALISA BARBOSA

Arte-educadora, atriz e produtora, Monalisa Barbosa, nascida e criada no bairro de Sussuarana, em Salvador, cursa Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal da Bahia.

## RESUMO

Este artigo versa sobre reflexões emergentes a partir de nossas experiências, como professora e como estudantes, no componente curricular *Processos de Encenação*, desenvolvido no primeiro semestre de 2023, na Escola de Teatro/Universidade Federal da Bahia (UFBA). Tal componente, por seu caráter teórico-prático e por abarcar múltiplas perspectivas e muitos saberes envolvidos na criação de um espetáculo, suscitou que fossem colocados em prática modos mais dialógicos e horizontalizados de criação, valorizando as singularidades dos estudantes, desenvolvendo interesse pela pesquisa da linguagem, por práticas pedagógicas diferenciadas e por processos artísticos colaborativos, que em alguns casos se desdobraram para além do curso. Nesta escrita, compartilhamos as possibilidades de uma pedagogia que, buscando tirar a figura da professora do centro, coloca em evidência o conhecimento, as singularidades, os gostos e as experiências dos estudantes, em prol da difusão e criação de saberes e práticas sobre a encenação, seus processos, poéticas, estéticas, matrizes culturais. O curso resultou na criação de uma diversidade de cenas, que recorrem a distintas perspectivas cênicas: musical, cordel, performance, teatro físico, teatro de improviso e outros, com alguns estudantes criando desdobramentos a partir dessas experiências. Embora o termo decolonial não tenha sido mencionado durante as aulas da professora e pesquisadora Ana Paula Penna, orientadora do processo aqui descrito, questionamentos sobre o que seriam práticas pedagógicas decoloniais atravessaram a experiência, dando pistas sobre esta perspectiva. A

experimentação se sustentou em algumas referências fundamentais: a noção de *experiência*, de Jorge Larrosa Bondía; as discussões acerca do surgimento do *encenador* – nas perspectivas de Jean-Jacques Roubine e Walter Lima Torres Neto; as Pedagogias das Encruzilhadas, de Luiz Rufino; a educação para a liberdade, de bell hooks; além da Pedagogia da Autonomia, de Paulo Freire.

## PALAVRAS-CHAVE:

Pedagogias do Teatro. Processos de Encenação. Pedagogias Decoloniais. Processo de Criação. Processualidade.

## **EXPERIENCES FROM THE CURRICULAR COMPONENT PROCESSOS DE ENCENAÇÃO AS CLUES TO DECOLONIAL PRACTICES**

### **ABSTRACT**

*This article is about reflections emerging from our experiences, as teachers and students, in the curricular component Processos de Encenação, developed in the first semester of 2023, at the Theater School/Federal University of Bahia (UFBA). This component, due to its theoretical-practical nature and encompassing multiple languages and many types of knowledge involved in the creation of a show, led to the putting into practice of more dialogic and horizontal modes of creation, valuing the singularities of students, developing interests in language research, of differentiated pedagogical practices and artistic processes, which in some cases unfolded beyond the course. In this writing, we share the possibilities of a pedagogy that, seeking to remove the figure of the teacher from the center, highlights the knowledge, singularities, tastes and experiences of students, in favor of the dissemination and creation of knowledge and practices about staging, its processes, poetics, aesthetics, cultural matrices. The course resulted in the creation of a diversity of scenes, which use different scenic languages: musical, cordel, performance, physical theater, improvisational theater and others, with some students creating developments based on these experiences. Although the term decolonial was not mentioned during the classes of professor and researcher Ana Paula Penna, supervisor of the process described here, questions about what decolonial pedagogical practices would be permeated the experience, giving clues about this perspective. The experimentation*

*was based on some fundamental references: the notion of experience, by Jorge Larrosa Bondía; the discussions about the emergence of the director – from the perspectives of Jean-Jacques Roubine and Walter Lima Torres Neto; the Pedagogies of the Crossroads, by Luiz Rufino; education for freedom, by bell hooks; in addition to Pedagogy of Autonomy, by Paulo Freire.*

### **KEYWORDS:**

*Theatrical pedagogies. Staging processes. Decolonial pedagogies. Creation process. Procedurality.*



# INTRODUÇÃO

Neste artigo, expressamos, através do compartilhamento de uma experiência artístico-educacional, as potencialidades de uma perspectiva pedagógica que busca tirar a figura do professor do centro – no intuito de valorizar as singularidades, as demandas e experiências prévias dos estudantes em um processo de criação cênica. O processo em questão resultou na construção de uma diversidade de cenas, que contemplam múltiplas perspectivas da linguagem da encenação: musical, cordel, performance, teatro físico, teatro de improviso. A escrita conduzida pela professora/pesquisadora Ana Paula Penna será permeada por relatos, análises e depoimentos de estudantes participantes da experimentação.

Embora o termo *decolonial* não tenha sido mencionado durante as aulas, questionamentos sobre decolonialidade e o desejo de realizar processos artístico-pedagógicos decoloniais têm atravessado intuitivamente as minhas práticas docentes, em diálogo com a Pedagogia das Encruzilhadas (Luiz Rufino); com a Pedagogia da Autonomia (Paulo Freire); e com a Pedagogia da Liberdade (bell hooks).

Central ao projeto político-acadêmico da decolonialidade é o reconhecimento de múltiplas e heterogêneas diferenças coloniais, assim como as múltiplas e heterogêneas reações das populações e dos sujeitos subalternizados à colonialidade do poder (Bernardino-Costa & Grosfoguel, 2016, n.p.).

Muito se tem falado sobre decolonialidade, mas nossas práticas<sup>1</sup> em sala de aula têm sido decoloniais? Cada vez mais me interessa, primeiramente, minha própria “decolonização”, enquanto mulher socialmente branca, sudestina, que, embora seja filha de sertanejo do interior da Bahia, teve uma educação escolar e acadêmica fundamentalmente euro-referenciada. Não se trata apenas de promover justiça epistêmica, mas também de recuperar aquilo que nos foi roubado no processo de colonização, como diz Takariju (2021, p. 24). E que não deveria ser localizado apenas no lugar de conhecimento específico<sup>2</sup>, mas sim como saberes que devem ser tão valorizados quanto os conhecimentos euro-referenciados, brancos e heteronormativos. E recuperar não apenas como tema, mas como práxis, como diz Torres (2016, p. 86), como atitudes decoloniais.

---

**1** No curso que venho fazendo sobre Ensinações Afroindígenas, da Pele Negra – Escola de Teatro, tenho conhecido diretamente ou através das citações, muitas/os intelectuais negros/os e indígenas com suas práticas e epistemologias, tais como: Tássio Ferreira, com a Pedagogia da Circularidade; Pedagoginga, de Allan da Rosa; Pretagogia, de Sandra Petit; Bárbara Cariri e sua proposta de avermelhar, mudar metodologias, cobrir de terra nossas práticas. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=SkXNfLX-TUIk&t=3039s>. Acesso em: 6 abr. 2024.

---

**2** Ver Grada Kilomba (2019, p. 52), sobre como são considerados os saberes produzidos por pessoas negras.



O artigo contém um relato dessa experiência como docente, que foi realizada em parceria com dois monitores<sup>3</sup>: Victor Hugo Sousa de Sá – licenciado em Teatro e graduando em Direção Teatral, e José Rayone Lima Borges – estudante do curso de Interpretação Teatral. O componente curricular em questão possui a seguinte ementa:

Formas do espetáculo teatral. Modos de composição do espetáculo teatral. Instrumentos do espetáculo. Habilidades e organizações para execução do espetáculo teatral. Modelos de projetos de encenação teatral. Prática dirigida de concepção e execução de um processo de encenação teatral. Composição de mostra pedagógica a partir das práticas desenvolvidas. Apresentação pública de resultados da mostra pedagógica. Análise e crítica de resultados de mostra pedagógica<sup>4</sup>.

Ressalta-se que o componente é obrigatório para os três cursos oferecidos pela Escola de Teatro da UFBA: a Licenciatura em Teatro e os dois Bacharelados em Artes Cênicas: Interpretação Teatral e Direção Teatral. Integra a etapa propedêutica, que compreende os três primeiros semestres dos cursos e reúne disciplinas indispensáveis para a introdução ao estudo sistematizado do teatro, no que diz respeito a seus principais aspectos práticos e teóricos. Cursaram comigo, no primeiro período de 2023, 14 estudantes, sendo 7 da Licenciatura em Teatro, 3 do Bacharelado em Direção Teatral, 1 estudante do Bacharelado Interdisciplinar em Artes (BI)<sup>5</sup> e 3 do Bacharelado em Interpretação Teatral.

O compartilhamento destas experiências torna-se relevante – não com o objetivo de fornecer um manual de como desenvolver (ou não) práticas artístico-pedagógicas, pois isso seria o oposto do que acreditamos<sup>6</sup> – por considerarmos a sala de aula o lugar do encontro, do desconhecido, que não se pode antecipar, nem “pré-ver” ou “pré-dizer”<sup>7</sup>. A partir dessas expressões, utilizadas por Bondía (2002, p. 28), sobre os saberes da *experiência*, expressamos que o compartilhamento desse processo intenciona suscitar questões que nos mobilizem a refletir e repensar nossas práticas pedagógicas e teatrais.

Destaco aqui o prazer de ler um relato similar de experiências de Rodrigo Thomaz da Silva, professor substituto da Universidade Regional do Cariri, no qual analisa três encenações realizadas por seus estudantes, enfatizando a importância do componente Processos de Encenação na

---

**3** Os monitores foram convidados para a escrita coletiva, mas, por conta de outros trabalhos, não puderam participar.

---

**4** Retirado do sítio da Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <https://alunoweb.ufba.br/SiacWWW/ExibirEmentaPublico.do?cdDisciplina=-TEAA18&nuPerInicial=20231>. Acesso em: 2 de abr. de 2024.

---

**5** O Bacharelado Interdisciplinar é um curso de graduação, oferecido em dois turnos (noturno e diurno), com carga horária total de 2.400 horas e duração mínima de seis semestres. A estrutura curricular do BI divide o curso em duas etapas de formação: a Formação Geral e a Formação Específica. Essas etapas de formação são estruturadas hierarquicamente em Eixos, Módulos, e Componentes Curriculares que se distinguem quanto à função que exercem na formação acadêmica dos alunos, e que perpassam as duas etapas. Na UFBA são oferecidas três modalidades: BI em Artes, BI em Humanidades e BI em Ciência e Tecnologia.



formação do artista-professor-pesquisador. De acordo com o relato, a estudante Ana Floresta adapta um texto de um poeta popular e ativista, levando à cena sua mãe de 64 anos de idade, estreando no teatro contando histórias do cotidiano das meisinheiras<sup>8</sup>, com os mistérios, segredos e saberes da mata. Beatriz Cavalcante, também estudante, parte da linguagem do teatro de revista para questionar a objetificação do corpo feminino e, por último, o estudante Gabriel Ângelo parte de jogos com máscaras expressivas, construídas especificamente para esse trabalho, a fim de tratar da existência feminina, sobretudo corpos de mulheres cisgênero no contexto social local dos artistas envolvidos no projeto.

Em comum, fica evidenciado, em nossas perspectivas, o quanto prezamos por uma prática pedagógica de compartilhamento de saberes, considerando cada estudante como cocriadores de conhecimento em um processo de escuta, de trocas, que dialogam com o próprio conteúdo do curso: criação de cenas a partir da visão de que existem múltiplas possibilidades, em prol da difusão e criação de saberes, conhecimentos e práticas sobre a encenação – seus processos, poéticas, estéticas, gêneros e matrizes culturais.

Enfocamos, nas reflexões aqui apresentadas, o lugar da experimentação e do processo criativo, apostando nas potencialidades dos estudantes. Trata-se de um artigo resultante da escrita coletiva, a partir de três fontes: a) anotações da docente sobre as aulas; b) os projetos de Encenação escritos pelos estudantes, como parte do requisito para conclusão do curso; e c) um pequeno questionário, com quatro perguntas, criado por Ana Paula Penna (docente) e respondido entre setembro e outubro do ano de 2023, ou seja, alguns meses após o término do curso. As perguntas que compuseram o questionário, respondido por 5 estudantes<sup>9</sup>, através de formulário do Google, foram:

- 1| Escreva, em algumas linhas, a importância do Componente Processos de Encenação na sua formação.
- 2| Como você analisa a condução das aulas pela professora e pelos monitores?
- 3| Escreva como foi o seu processo de criação de cena.
- 4| Do que você sentiu falta nas aulas, que contribuiria para seu processo?

Disponível em: <https://ihac.ufba.br/course/bacharelado-interdisciplinar-em-artes/> Acesso: 2 de abr. de 2024.

6 Estou lecionando no mesmo componente pela 3ª vez e não há como repetir, obviamente. O perfil da turma atual, preponderantemente, de bacharelados em Interpretação e de muitos estudantes negras e negros, com uma participação muito ativa nas aulas, me levam para outros lugares possíveis, didática e artisticamente. Pela primeira vez, nos 4 semestres como professora substituta da UFBA, conseguimos a presença de Onisajé, a sacerdotisa-encenadora-preta, para compartilhar saberes sobre o Teatro Preto de Candomblé. E os estudantes trouxeram o desejo de pensarem a preparação de seus atuantes, a partir de estímulos, jogos e exercícios afroreferenciados. Para acessar a tese de Onisajé: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/36704/1/TESE%20VERSAO%20DEPOSITO%20FINALIZADA.pdf>. Acesso em: 2 de abr. de 2024.

7 As aspas em pré-ver e pré-dizer correspondem ao texto original de Jorge



Na primeira parte do artigo, apresentaremos nossos caminhos, traçados passo a passo, sem um planejamento prévio e engessado. Na segunda, os estudantes relatam sobre seus processos, desafios, medos – em diálogo com a docente e com os monitores. E, como considerações finais, apontamos para o que consideramos como pistas para uma pedagogia decolonial.

## CAMINHO SE FEZ CAMINHANDO E COLETIVAMENTE: a valorização dos processos, da autonomia e da criatividade dos estudantes

Nossas aulas eram teórico-práticas, o que foi facilitado por dispormos de uma sala de aula adequada para trabalhos de corpo e não uma sala de aula tradicional, cheia de cadeiras. O componente *Processos de Encenação* é bem exigente em muitos aspectos, a começar pela carga horária. As aulas acontecem duas vezes na semana, cada encontro com três horas e meia de duração. O curso demanda dos praticantes (docentes e discentes) a reflexão, a prática e a articulação em relação a múltiplas habilidades e conhecimentos distintos, constituindo-se num componente que estimula e provoca “afetos”, em muitos sentidos: intelectual, emocional, psicológico. Destaco algumas falas dos estudantes que resumem isso:

Larrosa Bondía. BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n.19, pp.20-28. ISSN 1413-2478. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/16649/mod\\_resource/content/1/Jorge\\_Larrosa\\_1\\_.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/16649/mod_resource/content/1/Jorge_Larrosa_1_.pdf). Acesso em: 05 abr. 2024.

**8** Trata-se de um grupo de mulheres herdeiras de um conhecimento secular, atuantes na comunidade do Sítio Chico Gomes, localizada no Sopé da Chapada do Araripe no município do Crato, que diariamente utilizam as ervas medicinais para curar males na comunidade. O termo Meisinha advém das meisinhas que são os produtos com propriedades fitoterápicas. Elas materializam os saberes sobre plantas medicinais e realizam uma alquimia de remédios caseiros (Silva e Andrade, 2018, p. 2).

**9** Os quatorze estudantes foram convidados, mas apenas cinco responderam.



Eu tinha muito medo de dirigir<sup>10</sup>, não sabia como fazer isso ou como achar meu jeito de dirigir. Claro que um único componente na Universidade não iria resolver todas as minhas questões com a encenação, mas me deu um norte. [...] Eu acho que o componente Processos de Encenação, por mais estressante e cheio de demandas é um ótimo caminho, nos põe de frente com uma das experiências que mais demanda no teatro, no meu caso me pôs de frente com meus medos e no final nem era o bicho de sete cabeças que eu achava ser. Claro que foi necessária muito tempo e dedicação, mas eu faria tudo de novo, é extremamente gratificante poder ver seu trabalho acontecendo, é muito diferente da sensação de estar no palco porque você não se vê, mas quando você dirige, sente orgulho de tudo o que você e todas as pessoas envolvidas, com muito esforço, construíram (Kael Brito, Licenciatura em Teatro).

Uma das maiores vantagens da disciplina foi a oportunidade que ela proporcionou de descobirmos novas habilidades e interesses em diversas áreas do teatro. Em uma cena de 15 a 20 minutos, pude trabalhar elaborando adaptações de peças, criando a cena desde o cenário, figurino, sonoplastia e iluminação (Micaela Santos, Direção Teatral).

Iniciávamos a manhã com o que eu chamo de “Chegada”. A “Chegada” é o momento em que buscamos reconectar corpo e mente para uma presentificação e, posteriormente, para que sejam realizados exercícios, jogos e atividades voltados ao aquecimento do corpo. Em alguns dias, começávamos deitados no chão, em outros, de pé, realizando exercícios e atividades que variavam bastante de aula para aula, abarcando caminhadas pelo espaço, com mudança de foco, alternância de velocidade, de ritmos; jogos de Augusto Boal; de Viola Spolin; jogos e exercícios que aprendi com o ator e pesquisador Jesser de Souza, do LUME (“mestre mandou”, corda, bastão e suas variações); além de exercícios com articulações, muito utilizados pelo ator e encenador carioca Renato Carrera, dentre outros.

A escolha por esse caminho deu-se para tornar os encontros mais instigantes e contemplar um dos requisitos do componente: dirigir atuantes/atores.

---

**10** Enquanto finalizamos este artigo, em abril de 2024, nove meses após a conclusão do nosso curso, a cena *Meu Coração de Jonas*, que foi resultado do componente curricular *Processos da Encenação*, tornou-se a peça *Pra Você Ver Como É Que São As Coisas*, dirigida por Kael Brito, atualmente em desenvolvimento e com previsão de estreia para 6 de julho. Para acompanhar siga @pravocever.musical.





[...] a escolha pedagógica por aulas com muitas práticas foi muito importante para unir o grupo de alunos, além de nos dar um arcabouço necessário para os ensaios, muitos dos quais me apropriei ou me inspirei (Gabriel Carvalho, Direção Teatral).

Anotava cada aula porque sei que, esses exercícios, irei usar futuramente, primeiro porque gostei muito e segundo porque realmente ajudava na condução das aulas. Outra coisa que gostei bastante foi de não haver uma separação entre teoria e prática. Senti que no que estávamos trabalhando tudo estava junto, e vai muito numa linha de metodologias que eu acredito e quero seguir. E também a ideia de antes de irmos trabalhar na cena aprender sobre encenação e encenadores. No início confesso que queria ir direto pra cena (pela pressa de ter algo pronto) mas vi que foi algo fundamental! (Amanda Mayer, Licenciatura em Teatro)

Em nossa primeira aula, começamos com práticas voltadas a aguçar a atenção e desenvolver a concentração. Além disso, na apresentação, cada estudante foi convidado a falar sobre suas tendências e preferências em relação à linguagem da encenação teatral (poéticas, estéticas, processos, gêneros, matrizes culturais), ao que apontaram: teatro do absurdo, teatro musical, teatro de rua, teatro ritual e teatro de improviso. A partir daí, discutimos sobre os objetivos do curso e, em seguida, solicitei que a turma se dividisse em dois grupos. Cada grupo deveria criar duas cenas: uma coordenada por um *diretor* e outra, por um *encenador*.

Foi curioso perceber a dicotomia estabelecida a partir das palavras *diretor* e *encenador*, presente nas cenas construídas pelos estudantes: o primeiro era autoritário, propunha cena dramática e realista; e o segundo, criava numa perspectiva colaborativa e com corporeidades mais expressivas. Algo ali já apontava para o entendimento da primeira noção sobre a qual iríamos nos debruçar, a de *encenador*. E utilizamos, para aprofundar a questão, o artigo “Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções do encenador”, de Walter Lima Torres Neto (2001), que deveria ser lido para a aula seguinte, sobre a relação entre as diversas modalidades de procedimentos acerca do trabalho do coordenador do espetáculo teatral: *ensaiador*, *diretor* e *encenador*.

O conteúdo do artigo mencionado seria posteriormente articulado com o do *Nascimento do Teatro Moderno*, do livro de Jean-Jacques Roubine (1982). Por meio destas referências, gostaria que todas/es compreendessem que “cena” é muito além do teatro realista, como pensa o senso



comum, que existem múltiplas linguagens teatrais e infinitos processos de criação. E que, para haver cena, não necessariamente precisamos de um prédio chamado teatro ou de um palco italiano. Acredito que conseguimos, mas não sem implicações.

Lidar com múltiplos conhecimentos, principalmente em uma universidade, onde ainda há a valorização do especialista, é a primeira das questões, porque nos coloca, enquanto docentes, no lugar do não-saber, simplesmente porque é humanamente impossível uma mesma pessoa discurrir profundamente sobre as relações do realismo e Stanislavski; o teatro pobre de Grotowski; o teatro ritual de Artaud; a *Commedia dell'Arte*; o Teatro do Oprimido (Boal); a Teatra da Oprimida (Dodi Leal); o Teatro Preto de Candomblé (Onisajé); a Dança-teatro, de Pina Baush; o teatro performativo, de Janaina Leite; o(s) Teatro(s) Musical(is) e por aí vai. O medo da exposição, do risco, fica menor quando de fato olhamos para as/os estudantes como sujeitos de seus aprendizados e caminhos, como já nos indicava Paulo Freire (1996).

Então, podemos trocar o “eu sei tudo e vou lhe ensinar” por: vamos pesquisar juntas/os? Vamos fazer perguntas juntos? Como diz Luiz Rufino (2019, p.109), “a palavra caminho passa a empregar o sentido de possibilidades, concedendo assim, não um único sentido ou direção. Os caminhos compreendidos e praticados pelos efeitos de Onã não se fixam à seguridade das certezas.”

Em uma das atividades, propus um exercício de criação de cena com base no mesmo texto. A partir de escolha prévia de linguagens diversas, cada trio deveria criar uma cena. Escolhi um trecho curto, de uma página, da peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, modificando apenas algumas palavras. Os estudantes escolheram encená-lo com base em convenções e princípios do Teatro do Oprimido; do Teatro do Absurdo; do Teatro Musical; da *Commedia dell'Arte* e do Teatro Físico (conforme perspectiva de Jerzy Grotowski e seu teatro-laboratório). E foi incrível.

O que eu queria com essa proposição era desenvolver o entendimento de que a encenação é algo que está muito além do que indica o texto dramático, contrariando as expectativas do senso comum que fixou a ideia, ainda atrelada à noção moderna de direção, prevalente durante muito tempo, de que o espectador, ao pagar pelo bilhete que lhe dava acesso ao teatro, teria a certeza do que iria ver e ouvir. Dessa forma, o público tinha a sua expectativa correspondida, como escreveu Walter Lima Torres Neto (2009, p. 36) em seu texto, no qual também expõe que



“a montagem de Hamlet por Peter Brook, que visitou o Brasil, chocou certos puristas, pois não poderia um ator negro interpretar o personagem do príncipe vingador!”.

Tivemos ainda, a partir do monitor Victor Hugo Sousa de Sá, propostas de exercícios para trabalhar alguns conceitos de Stanislavski, tais como: ações físicas, circunstâncias dadas, objetivos. E convidamos, também, o encenador Thiago Romero para conduzir uma aula prática, com base na sua pesquisa de doutorado, que relaciona o conceito de afro fabulação, de Tavya Nyong, com os pensamentos banto para a construção de uma metodologia referente aos processos criativos.

Um momento marcante do processo relatado foi a nossa saída para assistirmos coletivamente ao espetáculo *Medeia Negra*, com a atriz Márcia Limma, no teatro. O espetáculo foi construído a partir das histórias de mulheres pretas encarceradas. Antes, porém, sugeri a leitura do texto original e durante a aula fizemos um resumo de *Medéia*, de Eurípedes. Após a peça, dialogamos com a atriz sobre seu processo de criação, e os estudantes puderam perceber a influência de Grotowski, dos rituais afro-referenciados e também do elemento “intuição” na composição cênica, corroborando com a ideia de que o encenador é um criador para além do que indica o texto dramático.

Uma das perguntas que repetidas vezes fazia aos alunos era: vocês acham que se Stanislavski, Grotowski ou Peter Brook estivessem vivos hoje, aqui, no Brasil, mais especificamente, em Salvador, pós-pandemia, estariam reproduzindo o mesmo que fizeram? Não precisa ir tão longe, pois em suas histórias de vida, eles mesmos se transformaram ao longo do tempo, o que é muito coerente com a vivência de qualquer pesquisador e artista.

---

## PARA CADA SUJEITO, UM PROCESSO

---

Escolhi para essa exposição, dentre os processos de criação orientados ao longo do semestre, dois projetos ou processos desenvolvidos em sala de aula que culminaram nas cenas: *Silêncios Inquilinos* e *Escola de Mulheres*. A escolha destes



se deu não pela qualidade superior, mas pela característica em comum: a busca por desenvolver uma pesquisa de linguagem, compreendendo o lugar da experimentação no processo. *Silêncios Inquilinos* partiu de uma pergunta, indagação sobre a fala e os silêncios das mulheres; e *Escola de Mulheres*, da comédia de mesmo nome, escrita por Molière, há mais 300 anos.

Com a palavra, as estudantes/encenadoras Amanda Mayer e Monalisa Barbosa, então estudantes do curso de Licenciatura em Teatro, seguidas pelo estudante Gabriel Carvalho, do curso de Direção Teatral.

---

## SILÊNCIOS INQUILINOS, POR AMANDA MAYER E MONALISA BARBOSA

---

Nosso desejo era montar uma cena que fosse compreendida enquanto experimento cênico nas fronteiras entre teatro e performance, tratando de maneira ampla os temas da fala e do silêncio, a partir do lugar da mulher. O processo de montagem baseou-se em exercícios cênicos focados na expressividade corporal e vocal, exercícios de escrita e nas narrativas biográficas das atrizes, através dos exercícios propostos.

Inicialmente, nós e as duas atrizes conversamos sobre o que seriam esses silêncios, de onde eles partem, para onde eles vão, de onde nascem, como são guardados, onde ficam (seja em partes do corpo, seja no sentido mais subjetivo). Essa decisão tem raízes na obra admirada por ambas, a peça *Vaga Carne*, de Grace Passô. Um outro estímulo para tratarmos desse assunto veio através das perguntas interrogadas pelo multiartista Thiago Romero, quando da sua participação em uma das aulas do componente: “Sobre o que você quer falar?” e “Qual a espinha de peixe na garganta neste momento?”<sup>11</sup>. A partir de alguns encontros e conversas, concluímos

---

**11** Essa pergunta foi feita a mim e a todes do curso remoto de fotoperformance, com o performer-pesquisador Marcelo Denny (*in memoriam*), da USP, em 2020. Marcelo provocava os participantes através da pergunta que deveriam responder com uma criação de uma fotoperformance.

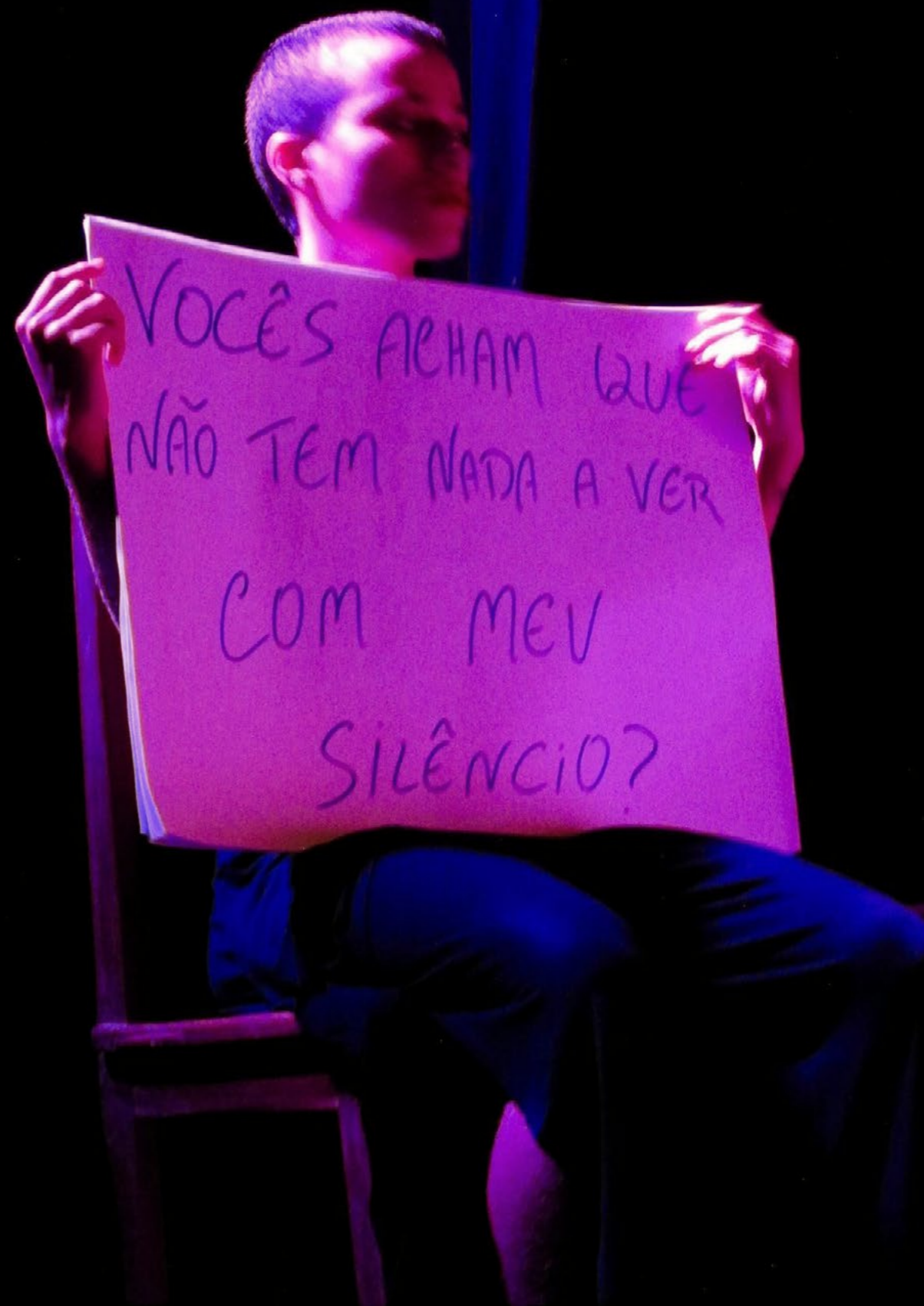


que deveríamos trabalhar com cinco eixos principais, que iriam nos nortear durante o processo com as atrizes, sendo eles: os não ditos, “engolir sapos”, interrupções, proibições e desistências.

Estabelecemos, como diretrizes, focar no processo mais do que no resultado e nos balizar pelas noções de teatro-laboratório, direção-pedagoga e dramaturgia de sala de ensaio. Focar mais no processo do que no resultado significa se preocupar menos com o produto e mais com o decorrer, que levaria à culminância, entendendo que até mesmo “o produto” que apresentamos no dia da mostra ainda seria, na realidade, processo.

#### **IMAGEM 1**

Espectáculo  
*Silêncios Inquilinos*,  
apresentado no  
Cine Teatro Solar  
Boa Vista (Brotas,  
Salvador). Foto:  
Liz McZeno





Com a orientação da professora Ana Paula Penna, que embarcou em “nossa viagem”, construímos uma cena fragmentada, de um modo que não havíamos pré-definido. Ela sugeriu a criação de pequenas células, indo de encontro a cada um dos eixos, que era a interrupção. A partir disso, entramos em outra etapa do nosso processo e fomos pensando em células de 5 minutos, no máximo, que não tinham uma ordem, uma interdependência, mas que eram conectadas entre si. Texto, movimentações, jogos de interação e espaço cênico. Então, construímos a primeira célula baseada nas proibições; a segunda célula, no “engolir sapo”; e a terceira, nas desistências. “As interrupções” e “os não ditos” estavam conectados na cena como um todo, atravessando e dialogando com as 3 células.

*Silêncios* é um projeto que continua porque nos sugere uma linha de pesquisa, de campo de trabalho, de temática, enfim, uma linha investigativa enquanto forma de fazer teatro. É um projeto que, desde a sua origem, suscitou ideias de desdobramentos, que seguem surgindo. A oficina realizada no Cine Teatro Solar Boa Vista foi um ponto crucial de desdobramento, de continuidade, porque, embora tenha sido a contrapartida para que a turma pudesse usar o teatro, acabou sendo uma reviravolta para *Silêncios Inquilinos*. Fomos convidadas a pensar quais dinâmicas selecionar para propor àquele público que veio se fazer presente na oficina. Foi muito bom porque veio gente de fora da cidade: duas pessoas de Santo Antônio de Jesus, que ficaram sabendo do projeto pelas redes sociais, a partir de nossa divulgação. Então, foi muito interessante perceber como *Silêncios Inquilinos* alcança públicos diversos, como mobiliza e atravessa afetos das pessoas. Caminhamos questionando e procurando nos instrumentalizar, entender, refletir como tratar porque abordamos questões muito pessoais, muito íntimas. Percebemos que vai para um caminho ou pode ir para um caminho de fronteira entre teatro e cura, não só formação de atores e atrizes, mas para qualquer pessoa.

Oferecemos outra oficina de *Silêncios* no ENEARTE<sup>12</sup>, na UFMG, em um formato maior, de dois dias, da qual saímos mais provocadas e percebendo como afetou nossas vidas, nosso modo de comunicar, de nos expressar. A perspectiva é continuar nos debruçando, continuar ministrando oficinas<sup>13</sup>, promovendo essas vivências, essas experiências. Muito estimulante como artistas é também nos colocar neste lugar de pedagogas, pois somos da licenciatura e já temos esse olhar voltado para o compartilhamento de saberes.

---

**12** ENEARTE – Encontro Nacional dos Estudantes de Artes, realizado em outubro de 2023.

---

**13** No período relacionado à finalização da edição número 51 do *Cadernos do GIFE-CIT*, Amanda e Monalisa oferecem mais uma oficina, como desdobramento de suas pesquisas originadas no componente Processos de Encenação. A oficina Onde Mora Meu Silêncio? será realizada no I Festival Ocupa da ETUFBA, UFBA, Campus Ondina – Salvador, Bahia – dias 06 e 07 de Abril, das 14h às 17h.



**IMAGEM 2**

Oficina "Onde mora meu silêncio?", realizada por Amanda Mayer e Monalisa Barbosa no ENEARTE 2023, na Escola de Belas Artes da UFMG. Foto: Gabriel Roberto



# ESCOLA DE MULHERES, POR GABRIEL CARVALHO

Atualmente, a discussão de gênero tem sido tema de debates calorosos em diversos campos da sociedade. Nos últimos anos, vimos a extrema-direita fascista retornar à disputa política e um de seus espantalhos favoritos tem sido a “ideologia de gênero”, ao lado do “marxismo cultural” – que supostamente compõem e degeneram a cultura e a educação brasileira contemporânea. Em contrapartida, nós, os artistas do teatro, não podemos nos isentar de discutir tais temas. Assim como Augusto Boal comentava, no auge do teatro nacional-popular, acredito que a linguagem cênica é uma ferramenta política e tem de ser usada para interferir na luta de classes da sociedade brasileira. E hoje a questão de gênero está em voga no debate público, contribuindo com a disputa política entre reacionários e progressistas, motivo pelo qual precisa da devida atenção.

Partindo dessas ponderações, decidi realizar a montagem de uma cena de *Escola de Mulheres*, de Molière, uma dramaturgia que trabalha com a questão de gênero e a opressão contra a mulher como questão central de seu drama. É certo que, apesar do tom satírico e de ridicularização de Arnolfo – o homem que compra uma bebê de uma camponesa pobre, com objetivo espúrio de criar uma futura esposa estúpida –, existem determinados limites históricos que um homem branco seiscentista, tal qual Molière, era incapaz de transpor. É partindo dessa sátira, mas buscando superar suas limitações, que proponho uma encenação com a performance de gênero e suas rupturas como centralidade. No artigo *Diferentes montagens e performances de drag queens e pessoas gênero-dissidentes: mimese de um ideal feminino ou revolução de gênero?* (Barreto; Lima; Lima, 2021), os autores investigam a questão teórica do gênero através dos trabalhos das *drag queens*, utilizando-se de conceitos como *performance trans* e *performance monstra*.





Comentando a leitura de Judith Butler sobre a questão, as autoras e o autor afirmam que:

[...] ao colocar em evidência a performance e ao propor ser um gênero que não corresponde à sua anatomia, a drag expõe a face imitativa do próprio gênero, ou melhor, revela a farsa da naturalização das identidades de gênero (Butler, 2016), de maneira similar a uma pessoa que passa por uma transição de gênero “definitiva”. Por meio do que pode ser interpretado como uma paródia da ideia de um gênero verdadeiro se faz ver a brecha do performativo que abre espaço para o seu rompimento ou reformulação (Barreto; Lima; Lima, 2021, p. 136).

A partir dessa chave interpretativa, através da cena, buscamos levar a dramaturgia de Molière às últimas consequências, tocando exatamente nas limitações que o autor foi incapaz de abordar: os papéis de gênero social e historicamente instituídos. Por mais que, na obra em questão, o homem opressor seja ridicularizado – e a mulher tenha uma margem de ação e presença, os gêneros como performance continuam intactos, assim como a instituição do casamento, que é um ponto comum das comédias clássicas.

Cheguei sem nada definido, com ideias vagas – que preferi desenvolver em coletivo. Nunca estive fechado para nenhuma ideia e nunca estabeleci algo fixo. Sem dúvida, contribuí no processo, sempre conduzindo meus atores a lugares que, sozinhos, não seriam capazes de enxergar. Tudo o que fiz foi propor, nunca definir. Assim, exploramos o texto em suas nuances, entendendo o tempo do texto e os desejos ocultos de cada personagem. Ao meu ver, a *leitura de mesa* foi essencial no processo. Com esse procedimento, pudemos dividir a dramaturgia da cena em momentos específicos, que surgiam através da percepção da mudança de postura de Inês em relação a Arnolfo. A partir das leituras, tive a ideia de inserir dois momentos exteriores à dramaturgia, que seria uma dança de Arnolfo e Inês. Por algum motivo, tinha o desejo de utilizar Alice e John Coltrane nesse momento – um famoso casal influente na história do jazz. A ideia foi vista com bons olhos por meus atores e resolvemos investir. Foi fundamental esse momento cênico para compor a nossa leitura da cena, para além dos elementos sonoros e visuais que, em meu entender, eram fundamentais para conduzir a interpretação do texto por onde nós queríamos.



# CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiramente, é importante ressaltar que a pedagogia decolonial não apareceu como premissa nas minhas aulas, nem tampouco os usos dos termos “decolonial” ou “decolonialidade” apareceram em nossos encontros. Isso se deu intuitivamente por uma necessidade de colocar ou buscar colocar em prática aquilo que é muito criticado e discursado: o caráter colonial de nossas escolas e universidades.

Em busca de uma perspectiva diferenciada, alguns educadores acabam se restringindo à inclusão nas referências bibliográficas de autoras ou de autores considerados expoentes de uma perspectiva decolonial. Considera-se que a disponibilização e o uso de uma bibliografia que seja plural, polissêmica, é fundamental, necessária, urgente, mas a questão é: basta incluí-las em nossas leituras, reflexões, debates ou será que precisamos também incorporá-las em nossas práticas de sala de aula, em nosso modo de realizar as aulas? A disponibilização do próprio arranjo espacial da sala de aula separa quem fala (e detém o conhecimento) daqueles que ouvem e aprendem. Então, o que seria uma metodologia decolonial relacionada às pedagogias do teatro?

A partir de algumas leituras, do curso *Ensinagens Afroindígenas em Cena, da Pele Negra – Escola de Teatro*, e da minha prática de mais de 20 anos como professora em escolas e universidades, encontro algumas pistas, que, apesar de não constituírem nenhuma inovação, poderão contribuir para repensarmos nossas pedagogias tradicionais, nas quais predominam: 1. as dualidades: teoria e prática, artista e professor, pensar e fazer; 2. a anulação dos afetos, principalmente nos graus mais elevados da escolarização; 3. a monossemia que aponta para um único caminho.

Como pistas, a partir dessa experiência e de leituras, podemos enumerar como possibilidades:

- 1 | Reunir teoria e prática, corpo, mente e espírito. “O próprio Stanislavski se defrontou com problemas mais abrangentes, como o dualismo entre mente e corpo que atravessa boa parte da herança cultural ocidental” (Quilici, 2012, p. 16).



- 2** | Deixar fluir os afetos. Nesse sentido, busquei a princípio intuitivamente e passei a enxergar e teorizar depois: *mulherificar*, *feminilizar* ou *acriançar* essas práticas, incluindo o afeto, a escuta, as trocas, o riso e os abraços. O prazer, o brilho nos olhos são fundamentais para os processos pedagógicos e criativos, como nos escreveu bell hooks (2017), mas por que mesmo os deixamos de lado nos espaços formais de Ensino?

As orientações da professora e dos monitores proporcionaram a oportunidade de experimentarmos várias abordagens no teatro, dentro de um ambiente orientador e acolhedor. Através de cada orientação e atividade apresentada em sala de aula, me senti envolvida nos projetos dos meus colegas, e pude perceber que eles estavam envolvidos no meu. Esse sentimento continuou mesmo quando as aulas passaram a focar em ensaios individuais, o que fortaleceu nossa união para o dia da apresentação (Micaela Santos, estudante de Direção Teatral, à época<sup>14</sup>).

- 3** | Vozes plurais, polissemia e valorização do processo: como uma demanda do próprio componente e do seu projeto pedagógico. Abordar múltiplas perspectivas da linguagem da encenação – distintas poéticas, estéticas, gêneros, processos e matrizes culturais; corporeidades; modos de fazer a cena (experiência, risco, perigo, vulnerabilidade do próprio professor).

Quais riscos se corre com isso? Nos colocar no lugar de quem não sabe tudo, o que deveria ser óbvio para todas/os, mas não é. Muitas vezes, a escola reproduz essa máxima e a universidade continua a perpetuá-la, a partir da ideia de especialistas e detentores do saber: fora daqui, já não posso falar.

Colocar-me como quem também aprende, o tempo todo, com eles e com as leituras, foi fundamental. Colocar-me em pesquisa, em vulnerabilidade, no lugar do *não-sei* pode criar um ambiente onde estudantes possam falar, ser ouvidos, entre si e por nós. Outro risco é que poderemos ter trabalhos muito diferenciados e o risco de estes trabalhos não serem tão bons assim. Mas por que o apreço ou apego ao sucesso tão cedo? Tivemos estudantes que escreveram o próprio texto e, em que pese o texto realmente não ter ficado tão bom, por que não

---

**14** A estudante solicitou transferência para o curso de Licenciatura em Teatro.



deixá-lo ser atravessado por essa experiência? E isso inclui ouvir os estudantes, ouvir o que já trazem de bagagem tanto na condição de atuantes quanto na de público, estimular a reflexão, a formulação de perguntas, que é a prática de um pesquisador, de um artista e de um professor. E o componente curricular *Processos de Encenação* é um prato cheio pra isso, uma vez que o próprio conteúdo demanda habilidade de criador, daquele que pensa, que opina, que reflete, que experimenta. Como diz Torres (2001, p. 35): “Dirigir é opinar. É dar opinião sobre um determinado tema, uma certa situação, uma determinada personagem, um problema social específico, um fato político circunscrito no particular ou no geral de certa comunidade, etc.”. Exige então uma sala de aula dialógica, em que a Pedagogia da Autonomia, de Paulo Freire, esteja presente; a pedagogia de bell hooks esteja presente; a Pedagogia da Encruzilhada, que prima pelo caminho, pelo processo e não apenas resultado, esteja presente. Ou como diz Julia sobre o coletivo mexicano La Pocha Nostra:

A proposta de estabelecer um lugar livre e seguro para a experimentação, onde as diferenças não são somente aceitas, mas também encorajadas, promovendo uma área em que os envolvidos são convidados a investigar suas questões, limites e idiossincrasias de modo radical (Lotufo, 2023, p. 178).

Diferentemente de parâmetros mais tradicionais, o início do trabalho da direção não necessita ocorrer, obrigatoriamente, antes dos ensaios. O projeto da encenação, por sua vez, não precisa estar definido ou programado *a priori*, mas se inicia no momento mesmo em que os ensaios começam. Por esse caráter indeterminado e aberto às variáveis processuais, o encenador se coloca em pé de igualdade com os outros criadores (Antonio Araújo, 2008).

Nos colocamos pra repensar esse lugar da autoridade do professor, de ter que haver uma figura que centralize, concentre a autoridade de comando da sala de aula. Por que essa autoridade não pode estar distribuída e diluída entre todos, entre os estudantes, o professor e demais agentes envolvidos, como no caso dos monitores? Por que não coletivizar a guiança do plano pedagógico, visando romper com uma estrutura hierárquica educacional? (Amanda Mayer, Licenciatura em Teatro)



Decolonizar o pensamento-corpo não é apenas destronar as epistemologias coloniais, mas é também me destronar como professora, é me colocar em risco, em situação de vulnerabilidade, evidenciando também aquilo que eu não sei, que eu não domino. O professor sai do centro e o que fica no *entre* é a pergunta, é a busca, é o desejo daquilo que eu quero criar com o que estou aprendendo-ensinando. O professor também se coloca em atividade de busca, de pesquisa, e isso acende meu próprio brilho no olho e mantém a esperança na transformação humana, que passa por mim.

## REFERÊNCIAS

- » ARAUJO, Antonio. A encenação-em-processo. *Anais ABRACE*, v. 9, n. 1, 2008. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1598/0>. Acesso: 16 nov. 2023.
- » BARBOSA, Fernanda Julia. Teatro preto de candomblé: descolonizando as peles pretas. *Revista Rascunhos – Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas*. 7 (1). <https://doi.org/10.14393/issn2358-3703.v7n1a2020-05>
- » BARRETO, Rafaela Gomes Paes; LIMA, Aluísio Ferreira de; LIMA, Stephanie Caroline Ferreira de. Diferentes montagens e performances de drag queens e pessoas gênero-dissidentes: mimese de um ideal feminino ou revolução de gênero? *Semina: Ciências Sociais e Humanas*, Londrina, v. 42, n. 1, p. 133-146, jan./jun. 2021.
- » BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFUGUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. *Sociedade e Estado*, Vol: 31, n: 1, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/wKkj6xkzPZHGcFCf8K4BqCr/>. Acesso em: 5 abr. de 2024. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100002>
- » BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Rev. Bras. Educ.* [online]. 2002, n.19, pp.20-28. ISSN 1413-2478. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/16649/mod\\_resource/content/1/Jorge\\_Larrosa\\_1\\_.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/16649/mod_resource/content/1/Jorge_Larrosa_1_.pdf). Acesso em: 5 abr. 2024. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>
- » BROOK, Peter. *A porta aberta*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1999.



- » Takariju, Felipe Coelho Iaru Yê. *Alienindi: Os portais do mundo/ Felipe Coelho Iaru Yê Takariju*. Ponta Grossa: UEPG-PROEX, 2021. 194 p; il. Disponível em: <https://www2.uepg.br/proex/wp-content/uploads/sites/8/2022/03/Alienindi-Os-portais-dos-mundos-ebook.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2024.
- » FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- » GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- » hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- » KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- » LEAL, Dodi. *Teatra da Oprimida: últimas fronteiras cênicas da pré-transição de gênero*. UFSB, 2019. Disponível em: [https://www.academia.edu/42631133/Teatra\\_da\\_Oprimida\\_%C3%BAltimas\\_fronteras\\_c%C3%AAnicas\\_da\\_pr%C3%A9\\_transi%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_g%C3%AAnero](https://www.academia.edu/42631133/Teatra_da_Oprimida_%C3%BAltimas_fronteras_c%C3%AAnicas_da_pr%C3%A9_transi%C3%A7%C3%A3o_de_g%C3%AAnero). Acesso em: 16 nov. 2023.
- » LOTUFO, Júlia Jenior. Pedagogias decoloniais em performance. *O Mosaico*, v. 13, n. 1, 2021. Disponível em: [https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/3902/pdf\\_144](https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/3902/pdf_144). Acesso em: 15 nov. 2023.
- » MOTA, Fernanda Veiga. O processo criativo da dança-teatro: memórias, traços e reconstruções. *Cadernos GIFE-CIT*. Salvador, ano 23, n. 43, 2019.2, p. 35-51. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/issue/view/1963>. Acesso em: 15 nov. 2023.
- » PELE NEGRA – Escola de Teatro; *Estudos em Teatro Negro | Módulo VIII | Ensinagens Afroindígenas em Cena (Encontro 2)*. Youtube, 18 de março de 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SkXNfLXTUIk&t=3039s>. Acesso em: 05 abr de 2024.
- » QUILICI, Cassiano Sydow. “O Treinamento do Ator/Performer: Repensando o ‘Trabalho Sobre Si’ a Partir de Diálogos Interculturais”. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 15-21, 2019. DOI: 10.5965/1414573102192012015. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102192012015>. Acesso em: 16 nov. 2023.



- » ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- » RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- » SILVA, Rosely dos Santos; ANDRADE, Iarê Lucas. *Mulheres e Raízes: Narrativas das Meisnheiras no Sopé da Chapada do Araripe*. In: III Seminário Nacional de História e Contemporaneidades. Brasil: autoritarismo, cultura política e direitos humanos. Universidade Regional do Cariri: Crato/CE, 2018.
- » TOMAZ, Rodrigo. Processos de encenação: a criação cênica na formação do artista-professor-pesquisador. *Anais ABRACE*, v. 19, n. 1, 2018. Acesso em: 15 nov. 2023. Disponível em: <file:///C:/Users/Ana%20Paula/Downloads/3900-Texto%20do%20artigo-11345-1-10-20190509.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2024.
- » TORRES, Nelson Maldonado. Transdisciplinaridade e decolonialidade. *Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 75 – 97, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/CxNvQSnhxqSTf4GkQvzck9G/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 4 dez. 2023.
- » TORRES, Walter Lima. *Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções do encenador*. Revista Repertório, UFBA, 2009. DOI:  
<https://doi.org/10.9771/r.v0i13.4011> Disponível em: [https://www.academia.edu/6967523/OS\\_DIFERENTES\\_PROCESSOS\\_DE\\_ENCENA%C3%87%C3%83O\\_E\\_AS\\_DIFERENTES\\_ACEP%C3%87%C3%95ES\\_DO\\_ENCENADOR\\_Revista\\_Repert%C3%B3rio\\_UFBA](https://www.academia.edu/6967523/OS_DIFERENTES_PROCESSOS_DE_ENCENA%C3%87%C3%83O_E_AS_DIFERENTES_ACEP%C3%87%C3%95ES_DO_ENCENADOR_Revista_Repert%C3%B3rio_UFBA). Acesso em: 16 nov. 2023.