

**O processo criativo da encenação *Brosogó, Militão e o Diabo*: uma proposta de metodologia do ensino de teatro para a criação de montagem cênica com discentes**

**Carlos Alberto Ferreira da Silva**

Universidade Federal do Acre - UFAC (Rio Branco - AC)





**Figuras 1, 2 e 3:** Apresentação da encenação *Brosogó, Militão e o Diabo*, na Vila Brandão, em Salvador, 2014. Foto: André Araújo.

**Resumo:** Este texto busca compreender o processo criativo como uma metodologia do ensino de teatro, pois inúmeras metodologias se somam durante uma montagem cênica, como os jogos teatrais, os jogos dramáticos, a improvisação. Dessa forma, a proposta deste trabalho é entender o processo criativo a partir da encenação *Brosogó, Militão e o Diabo*, realizada com os discentes do curso de teatro da Universidade Federal da Bahia, apresentando os princípios que foram importantes e característicos para a montagem de uma encenação. Por este viés, o texto apresenta as fases de como cada ação foi desenvolvida, desde a escolha da concepção a partir da *Commedia dell'arte*; o como pensar a encenação a partir da produção teatral; além de fazer com que os discentes experimentassem as diferentes funções que concernem ao processo criativo de uma montagem cênica. Por isso, este trabalho dá pistas de como montagens cênicas podem ser criadas no ensino superior, no ensino regular ou no ensino não formal.

**Palavras-chave:** Processo criativo. Encenação. *Commedia Dell'arte*. Montagem cênica.

**Résumé:** Ce texte cherche à comprendre le processus créatif en tant que méthodologie de l'enseignement du théâtre, car de nombreuses méthodologies sont ajoutées lors d'un montage tel que les jeux théâtraux, les jeux dramatiques, l'improvisation. Ainsi, le but de ce travail est de comprendre le processus de création de la mise en scène *Brosogó, Militão e o Diabo*, tenu avec les élèves du cours de théâtre à l'Université Fédérale de Bahia, avec les principes qui étaient importants et caractéristiques pour le montage une mise en scène. Le texte présente les étapes de la façon dont chaque action a été élaborée à partir de choix de conception de la *Commedia dell'arte*; comment penser la mise en scène de la production théâtrale; en plus de faire connaître aux élèves les différentes fonctions qui concernent le processus de création d'un cadre scénique. Par conséquent, cette étude donne des indices sur la façon dont les assemblages scéniques peuvent être créés dans l'enseignement supérieur, dans l'enseignement ordinaire ou d'éducation non formelle.

**Mots-clés:** Processus créatif. Mise en scène. *Commedia Dell'arte*. Cadre scénique.

Este texto tem como objetivo relatar o processo criativo de montagem cênica desenvolvido entre os educandos da disciplina *Montagem Didática III*, do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal da Bahia, ministrada pelo encenador/pedagogo Carlos Alberto Ferreira. O trabalho partiu de alguns princípios, sendo eles, 1- a compreensão de *Commedia dell'arte* como concepção cênica; 2- o estudo sobre a literatura de cordel de Patativa do Assaré; 3- as fases da encenação e da produção; 4- o trabalho de máscara; 5- o teatro de rua. Assim, a proposta da disciplina era propor, aos educandos/atores, práticas de investigação, improvisação e jogos teatrais direcionados à literatura de cordel e à cultura popular, a fim de apresentar os estudos na área da encenação e da pedagogia do teatro com discentes de teatro, buscando, sobretudo, valorizar o processo criativo como uma metodologia para se chegar ao resultado.

Dessa forma, vale ressaltar que, ao longo da disciplina do presente curso, a metodologia abordada com os discentes partiu da noção do processo criativo, de modo que eles pudessem compreender as fases de uma montagem a partir da criação processual. Nos estudos sobre a pedagogia teatral, de acordo com Joaquim Gama, no livro *Léxico de Pedagogia do Teatro* (2015), o processo criativo está ligado à instauração de procedimentos que favoreçam a experimentação teatral, no intuito de pensar a palavra processo como aprendizagem, instaurando procedimentos pedagógicos, que vão desde os Jogos Teatrais até as Improvisações.

Dessa forma, algumas práticas foram trabalhadas com os educandos, no intuito de garantir um envolvimento e uma relação entre educandos/atores e encenador/pedagogo. Os Jogos Teatrais constituem uma abordagem de aprendizagem e práticas do teatro, alicerçados no trabalho de Viola Spolin (2004), que são frequentemente usados tanto no contexto “da educação como no treinamento de atores”, por esse viés, a partir dos Jogos Teatrais, os discentes se sentem com mais liberdade pessoal dentro das

regras estabelecidas para criar e improvisar através dos temas que estão sendo trabalhados. Já os Jogos Dramáticos, que possuem importante destaque com Jean-Pierre Ryngaert (1981), tratam-se de uma abordagem fundamentada na improvisação teatral, dando liberdade de criação, fazendo com que os participantes decidam sobre a natureza, os meios e a duração do jogo. Para a educadora e artista Sonia Rangel (2005; 2009), em seus livros *Casa Tempo* e *Olho Desarmado*, o processo criativo, partindo dessas abordagens como princípios, passa a se relacionar com o contexto do sujeito/ artista, de modo que a prática se instaure pela experiência do fazer e pelo sensível. Assim, a prática se constrói através de pesquisa, investigação e intuição, buscando compreender as fases, os sujeitos e o contexto para se chegar ao resultado.

Por esse viés, no intuito de compreender os diferentes atravessamentos que se encontraram durante a montagem da encenação com os discentes, vale ressaltar o primeiro princípio trabalhado com a turma, sendo ele, a compreensão do que seria a concepção da encenação, uma vez que a pesquisa e o processo enveredou para a *Commedia dell'arte*. Sendo assim, os educandos, por meio de práticas e experiências corporais, buscaram informações e pesquisas tanto na história do Teatro quanto na cultura popular presente em suas comunidades, a fim de ampliar os estudos em questão, sobretudo, para contribuir com a pesquisa sobre a concepção da encenação.

O processo criativo da encenação parte dos princípios da *Commedia dell'arte*, compreendendo-a como uma manifestação artística dos séculos XVI, XVII, XVIII, que transitou pelo teatro e pela dança, trazendo características da improvisação a partir da linguagem gestual e verbal. Para Cecilia Patricia Retamoza Velez (2016, p. 40), a *Commedia dell'arte* se relaciona com os cortejos mascarados de carnaval e com a atividade derivada dos artistas populares de Grécia e Roma antiga como, por exemplo, das fábulas Atelanas, mimos antigos, jograis, bufões, trovadores, entre outros, que faziam uso, corriqueiramente, da máscara nas suas apresenta-

ções. São estes artistas a semente da organização em companhias teatrais especializadas de *Commedia dell'arte* na segunda metade do século XVI. Transparece nessas companhias a assimilação de técnicas e habilidades dos artistas populares, como a improvisação, os personagens tipificados, a gestualidade burlesca e grotesca e o próprio uso da máscara. Este teatro impulsionou a relevância da gestualidade do ator e, ao longo do seu desenvolvimento, e em posteriores investigações do século XX, estimulando as possibilidades gestuais e expressivas do ator.

O processo criativo partiu de experiências que vinham da *Commedia dell'arte* como uma metodologia de vivência e criação, respaldado por práticas oriundas da improvisação, dos jogos teatrais, bem como de teorias que serviriam para a criação da encenação. Por este viés, os educandos, a partir de uma pesquisa bibliográfica de autores brasileiros encontraram no texto de Patativa do Assaré uma abertura possível para se trabalhar o contexto das feiras, do comércio de rua, dos ambulantes de Salvador através do cordel *Brosogó, Militão e o Diabo*, do autor cearense.

### **Do processo criativo à encenação**

A encenação *Brosogó, Militão e o Diabo* conta a história de Brosogó, um miçangueiro, que, durante suas viagens, vendendo suas mercadorias, conheceu um grande fazendeiro conhecido por nome de Militão. O cordel traz possíveis interpretações acerca de um povo abandonado que sofre com as mazelas dos espertalhões da nossa sociedade. Assaré traz de forma poética e alegre as questões que inflamam a sociedade por meio do esperto Militão e do inocente Brosogó. Como mencionado, o cordel conta a história de Chico Brosogó, um miçangueiro (semelhante ao camelô carioca), trabalhador que através de suas andanças pelo sertão do Nordeste vendia variadas mercadorias em seu cavalo, levando, desse modo, o sustento para a sua casa. Todavia, nem sempre tinha um bom retorno financeiro, caso recorrente para um homem do sertão,

que, apesar do sofrimento, busca ganhar a vida honestamente. Mas, Brosogó, por ter como uma de suas principais características a honestidade e a fé, havia queimado vela para tudo que é santo e, por faltar nome de santo, acendeu três velas em tenção de Satanás, que nunca lhe fez nenhum mal. No cordel de Patativa do Assaré, o eixo da questão se dá por conta de meia dúzia de ovos comprados na fazenda do ricoço trapaceiro e malvado Militão, muito influente na região. Brosogó acabou se endividando com o fazendeiro por que ele não tinha dinheiro miúdo para fazer a paga no momento. O caso é levado ao tribunal popular após um ano e sete meses. O advogado de defesa de Militão era um doutor de posição e candidato a prefeito que colocava como imposição a Brosogó que assinasse um documento lhe entregando suas mercadorias, terreno, casa e jumento, além de se tornar seu empregado como forma de pagar a dívida (que trapaceiramente cresceu) parceladamente, às dez horas do dia quinze do mês. Triste e sem saber como solucionar, o caboclo Brosogó voltando para casa, consegue ajuda de um desconhecido advogado, que se prontificou em defendê-lo das maldades do coronel Militão, o qual se revelou, no final, após ter ganhado a causa em favor de Brosogó de forma muito inteligente, ser o Diabo, a quem todos chamam de monstro ruim. Brosogó recebe assim a sua recompensa por ter feito um grande favor desinteressado, ascendendo três velas em tenção de Satanás, já Militão somente o preço dos ovos recebeu.

Os versos, no cordel de Patativa do Assaré, propõem uma linguagem popular que fala da tristeza, do campo, da cidade, do operário, da fome, da seca, da força do sertanejo, bem como da chuva que nunca chega, dos conflitos e da ganância. O universo poético criado por Patativa mostra a importância da sua poesia, o trabalho de ouvir as palavras e os pensamentos. É assim que Patativa manifesta a imagem cultural de uma região, valorizando através de seus cordéis a história de um povo sofrido, destemido e que assume sua importância por meio de suas personagens. De

acordo com Maria do Socorro Pinheiro, Patativa do Assaré ocupou um importante papel no âmbito poético. É como se a voz viesse de um lugar interior e assumisse uma presença, “para se fazer palavra ouvida para se entregar ao pensamento e a expressão. Voz que se propõe a harmonia, que incorpora o outro que invade o ouvinte, colocando-se no centro das experiências e da consciência do poeta” (PINHEIRO, 2012, p. 136).

A história acontece em torno de um acordo feito entre as personagens, fazendo com que a atmosfera da montagem abra espaço para fantasia, música e cordel durante a encenação. A montagem foi fruto de um processo colaborativo, em que os próprios discentes organizaram e vivenciaram todas as fases deste trabalho, acreditando que cada momento possui uma importância e um aprendizado ao que se refere às diferentes funções que concernem à montagem cênica, como o encenador, o ator, o dramaturgo, o cenógrafo, o sonoplasta, o figurinista e o produtor.

Por isso, ao compreender que o princípio de realizar uma montagem cênica partindo de um cordel, cuja concepção é oriunda da *Commedia dell'arte*, percebia-se que algumas fases relativas a produção teatral e a encenação seriam importantes serem vivenciadas, discutidas e explicadas durante o trabalho. Por isso, fez-se necessário que os discentes compreendessem um pouco sobre a função do produtor, no intuito de saberem como organizar uma montagem cênica tanto no aspecto criativo quanto na execução deste trabalho. Partindo por essa perspectiva, a ideia de produtor contribui com o trabalho do artista, pois

[...] ele se engaja em organizar as temporadas, promover a circulação do espetáculo, encarrega-se como responsável por captar os recursos financeiros para as produções artísticas, escreve, apresenta e defende os projetos culturais em nome dos grupos ou artistas, gere as pré/pro/pós-produções dos artistas. Compete ao produtor, pois, uma série de atividades e ações que se conjugam em um único ofício, entendido como múltiplo e responsável por uma importante área do teatro que estabelece ponte com o mercado (FERREIRA DA SILVA, 2014, p. 107).



Compreender os âmbitos da produção se torna também um princípio, pois as noções de pré/pro/pós-produção foram significativas para que os discentes tivessem uma noção daquilo que acontece antes do resultado, durante o resultado e após o resultado, ampliando a noção sobre o tempo que se gasta para fazer a montagem, dos gastos financeiros referentes aos materiais/elementos que são utilizados ao longo do processo e o como angariar recursos para essas necessidades. Outro aspecto da montagem cênica foi fazer com que a vivência dos discentes nas diferentes funções pudessem fazê-los praticar e realizar atividades para além de apenas atuarem. Assim, os figurinos foram concebidos e realizados pelos próprios discentes. O trabalho de preparação corporal, a composição da sonoplastia e o estudo da história do cordel e da *Commedia dell'arte* foram realizados em horários extras ao da sala de aula. Sobre a noção dos espaços de apresentação e sobre a marcação de cena, para gerar uma pesquisa e um trabalho voltados para o teatro de rua, neste trabalho, fizemos com que os discentes pesquisassem os comerciantes, os feirantes e os sujeitos que diariamente ocupam as ruas de Salvador. No entanto, este último item pode ser pensado a partir de outros espaços, sejam eles, os tradicionais como os teatros ou os não convencionais.

Continuando o desdobramento sobre o processo criativo da encenação, para a composição das cenas, o quarto princípio trabalhado com os discentes foi a realização do trabalho corporal voltado para a prática da máscara. Cada educando/ator, para a composição de sua personagem, escolheu um animal que foi responsável por delinear o corpo do educando/ator dentro do processo. Para isso, buscou-se na *Commedia dell'arte* meios para trabalhar o processo de criação e a expressão corporal. Exercícios físicos e de preparação corporal compuseram a vivência dos educandos, com oficinas que duravam o período de toda a aula, realizando um trabalho voltado para a base, aterrando os pés e gerando uma investigação e improvisação com o uso da meia-máscara, buscando trabalhar com os

discentes o movimento do corpo a partir do nariz e do quadril.

A encenação foi realizada por núcleos, sendo eles: (a) *o coro*, composto pela maioria dos discentes que eram responsáveis por narrar a história, além de todos serem também amigos de Brosogó ou próprio Brosogó, em determinadas cenas; (b) *o grupo musical*, que pertencia ao coletivo do Militão e que, além de musicalizarem a encenação, faziam parte grupo antagonista da história, isto é, eram os defensores de Militão; e (c) *os personagens principais*: Brosogó, interpretado por Felipe Miranda; Militão, interpretado por Pretha Souza; e o Diabo, interpretado por Daddi Limah. Dessa forma, cada núcleo foi criando sua identidade e característica física, com base no trabalho corporal realizado pelo coletivo.

A disciplina partiu da proposta de trabalhar o corpo do educando/ator a partir de uma vivência com um corpo animalesco, isto é, cada estudante precisaria escolher um animal para investigar a proposta de um corpo para a personagem. O trabalho objetivou a investigação da literatura de cordel, juntamente com a máscara da *Commedia dell'arte*. Como metodologia pedagógica, foram utilizados os jogos teatrais em suas diferentes formas e formatos, com uma proposta que poderia ser trabalhada em sala de aula, com educandos tanto do ensino básico como do superior, uma vez que o educador visou criar uma prática em que os estudantes pudessem acompanhar as fases do processo de encenação, isto é, das ideias iniciais à encenação, do processo ao resultado.

Uma das etapas de criação da encenação foi o processo de preparação corporal para a criação das personagens, incluindo o trabalho do corpo animalesco. A preparação para a construção desse corpo precisou que cada aluno investigasse um animal de sua escolha, pesquisando todas as formas de andar, de olhar, de se alimentar, de se relacionar com o outro e com o ambiente. E foi a partir desses estímulos que o corpo animalesco das personagens foi sendo construído para a cena, ligando fatores antes despercebidos, como a maneira como nos comportávamos na sociedade, ou suge-

rindo questionamentos sobre como essa relação poderia servir para o dia a dia, ativando a consciência deste corpo animal e humano? Assim, o corpo começava a ser visto de um ponto de vista diferente, pois as modificações foram sentidas durante o trabalho, bem como a busca pela transformação do corpo junto ao grotesco e as variações da construção do animal de referência. Cada alteração, estabelecendo um diálogo, fez com que os educandos/atores ficassem mais presentes em cena. Segundo Rosana de Viveiros Barbosa:

Ao propor um corpo fora do seu cotidiano, toda a sua estrutura corporal é abalada e o ator é, então, obrigado a encontrar uma forma para se manter em equilíbrio no espaço. Para sustentar essa nova postura é necessário que haja uma auto pesquisa, por parte do ator, desse corpo estranho de forma a buscar os novos pontos de equilíbrio e diferentes possibilidades de movimentação sem o risco de queda (BARBOSA, 2008, p. 56).

A partir dessas investigações da *Commedia dell'arte*, a encenação foi pensada na relação entre ensino teatral e a cultura popular, a fim de aprimorar e repensar o formato de criação vinculando-a ao processo de aprendizagem, já que a encenação estava sendo criada por discentes da licenciatura.

A literatura de cordel esteve presente como um viés pedagógico, utilizando ao mesmo tempo a máscara como elemento para este ato criativo desenvolvido inicialmente em sala de aula, e a posteriori, na rua. De acordo com o pesquisador Narcísio Telles, “a articulação dessa pedagogia teatral com a cultura popular nos permite relacionar a atuação dos artistas-docentes em sua atividade na sala de aula, com a noção de brincadeiras presentes nas manifestações da cultura popular” (TELLES, 2013, p. 36). Tal relação se presentificou ao longo do processo, uma vez que todas as fases da montagem se deram através dos discentes. Por exemplo, a máscara: a partir de técnicas de papietagem e uso de argila sobre o molde expressivo,

cada aluno se familiarizou com os procedimentos e o trabalho de moldar a máscara, enfatizando detalhes como nariz, boca, olhos, e assim, construindo um personagem que trazia elementos deste corpo animalesco para a máscara. De acordo com Rosana Barbosa,

[...] um fator importante é a confecção da máscara que são feitas pelos próprios brincantes, segundo sua percepção. Quando o ator constrói sua máscara, a relação dele com o personagem se inicia. Com isso, ele adquire uma relação muito mais profunda com o personagem a ser criado pela máscara. Por isso é tão importante que o ator, esteja presente durante a manufatura da máscara de forma que ela possa colaborar sua percepção e sensibilidade artística (BARBOSA, 2008, p. 45).

O processo da máscara visou relacionar com a prática da montagem e contribuir com ele, pois cada procedimento atrelado à prática do corpo possibilitou uma investigação tanto para o ator na hora da criação, como para o aluno/licenciando que busca compreender as fases metodológicas, aprender as abordagens para futuramente poder desenvolver suas práticas em espaços escolares.

Para Marlyse Meyer, as relações entre a cultura popular brasileira e a *Commedia dell'Arte* possui grande importância em função das semelhanças entre os movimentos artísticos que se desenvolvem na cultura popular brasileira, como o carnaval, os rituais, a dança e os gestos, que adquiriram particularidades e contextos através do uso da máscara (MEYER, 1991).

Portanto, através dos estudos voltados para a máscara teatral com exercícios que estimulavam a triangulação entre a máscara, o objeto e o público, além da técnica de *gromelô* durante as improvisações entre os discentes, foram realizadas as descobertas e as construções das personagens de cada aluno para a encenação. Algumas metodologias de renomados pesquisadores da área da máscara e do corpo foram acionadas para contribuir com o nosso processo: a pedagogia de Jacques Lecoq (2010) com a máscara expressiva; e os estudos de

Claudia Contin (2003) com a máscara física, foram métodos para a composição de uma personagem que usava meia máscara. Tanto Lecoq como Contin desenvolveram processos de experimentação para a máscara expressiva, principalmente em relação à implicação corporal, por meio da investigação da intensidade física e gestual advinda dessa tradição teatral.



**Figura 4:** Discentes do Módulo IV (Lorena, Mércio e Valdicéia) confeccionando suas próprias máscaras: processo de papietagem. Foto: Nilson Rocha (2014).

Os estudos e a investigação com os educandos foram intensificados nos tipos físicos e corpóreos dos personagens da *Commedia dell'arte*. A expressividade da máscara e o formato do corpo enfatizava o olhar, o andar e todas as atitudes. Os exercícios estavam pautados no estudo das qualidades expressivas e estéticas dos mais famosos personagens da *Commedia dell'arte* como: *Pantalone* (1550), *Dottore* (1653), *Brighella* (1570), *Pulcinnella* (1600), *Arlecchino* (1971), *Colombina* (1683).

Por fim, no último princípio trabalhado com os discentes há

uma relação com o espaço, uma vez que a montagem da encenação optou pela estética do teatro de rua. Os ensaios eram realizados no pátio da Escola de Teatro da UFBA e na Praça 2 de Julho (mais conhecida como Praça do Campo Grande), no intuito de colaborar com a percepção, reconhecimento e investigação do espaço aberto, além de otimizar a relação público-plateia, já que muitos dos educandos da licenciatura não haviam trabalhado com tal estética e nem realizado qualquer experiência com a máscara. Por isso, a criação da personagem com a máscara deve ser o resultado da fusão de elementos exteriores e físicos com a percepção do representante, em relação ao que a própria máscara propõe.



**Figura 5:** Ensaios na Praça 2 de Julho, em Salvador. Fotos: Victor Hugo Sá (2014).

A montagem resultou em três apresentações em diferentes comunidades de Salvador: Vila Brandão, fim de Linha da Ribeira e Mercado Municipal da ilha de Itaparica. A motivação foi levar a encenação às comunidades, pensando na articulação entre universidade e sociedade por meio de atividades de extensão, que são

um dos pilares da universidade. As três comunidades em que foram realizadas as apresentações tinham diferentes espaços, e, por esse motivo, os ensaios sempre aconteciam em lugares alternativos, para maior interação dos estudantes com o ambiente, com o jogo com o público e com as eventualidades que poderiam acontecer em cena. Era frequente nos ensaios a participação de pequenos públicos, que sempre se aglomeravam para assistir e se divertir com os personagens grotescos, que se dividiam entre os atores e o coro. A presença do público nos ensaios teve uma relação importante na evolução da montagem. Vale ressaltar que, antes de cada apresentação, cada educando/ator pesquisava sobre o lugar, trazendo para a encenação elementos que durante a peça poderiam ser improvisados, fazendo com que os moradores se identificassem com o discurso dos atores.

Partindo desses princípios, o grupo buscou trazer naquele momento relações vividas na política do nosso país, para chegar até o público com falas e subtextos que ironizavam a situação. A literatura de cordel teve um papel importante no desenvolvimento dos educandos, tanto por desenvolver um estudo sobre a linguagem, como para o trabalho melódico oriundo das estrofes que se transformaram em texto.



**Figura 6:** Apresentação na Vila Brandão, em Salvador. Foto: André Araújo (2014).

### **Considerações Finais**

Portanto, vale ressaltar que, para a realização dessa montagem cênica, percebeu-se inúmeros princípios que compreendem a metodologia do processo criativo como ensino teatral. A prática de montagem contribuiu para que os educandos se envolvessem com a proposta, com o contexto, com os elementos que foram trabalhados na encenação e na produção, com os estudos na área da concepção, com o espaço, com as funções, ou seja, abriu-se uma gama de possibilidades para desenvolver um processo criativo. Processo que poderia ser desenvolvido seja no ensino superior, seja no ensino regular da escola formal ou no ensino não-formal. A proposta permitiu um reconhecimento para além dos palcos, permitiu a percepção e criação de uma metodologia que pode contribuir com o trabalho dos educandos que venham a atuar nas escolas, bem como nas práticas do Estágio e outras ações que venham a desenvolver como artistas. Compreende-se que o processo criativo se somou às diferentes metodologias que fizeram parte do trabalho, como descrito. A encenação *Brósogo, Militão e o Diabo*,



partiu da prática dos jogos teatrais e dramáticos, das improvisações, das pesquisas, das vivências, das trocas, das funções, dos conflitos. Enfim, inúmeros atravessamentos que possibilitaram a formação e o conhecimento do “como praticar, criar, fazer e experimentar” uma montagem cênica.



**Figura 7:** Turma do Módulo IV de Licenciatura, após a primeira apresentação na Vila Brandão. Foto: André Araújo, 2014.

## REFERÊNCIAS

ASSARÉ, Patativa. **Antologia Poética**. Fortaleza: Editora Demócrito Rocha, 2007.

BARBOSA, Rosana de Viveiros. **A brincadeira do boi uma magia do não interpretar**. Monografia (bacharelado) – Apresentada à Universidade Federal de Ouro Preto, bacharelado em Interpretação Teatral, Ouro Preto, 2008. Disponível em: <[https://drive.google.com/file/d/0B09sWiR\\_smTwbGFrS-kIwejNWT0E/view](https://drive.google.com/file/d/0B09sWiR_smTwbGFrS-kIwejNWT0E/view)>. Acesso em: 05 mar. 2018.

- CONTIN, Claudia. Perseguindo Arlecchino. In.: **Revista Ouvirouver** (Departamento de Música e Artes Cênicas), Nº4, Uberlândia\MG: Edufu. 2008.
- CORREIA, Valdicéia dos Santos. **Exaltação ao Nordeste: o Teatro e a Literatura de Cordel no processo criativo e na pedagogia da cena.** Monografia (licenciatura) – Apresentada à Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.
- FERREIRA DA SILVA, Carlos Alberto. **Grupo Teatral Ponto de Partida: Encenação e Produção.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- MEYER, Marlyse. **Pirineus, Caiçaras... Da Commedia dell'Arte ao bumba-meu-boi.** Campinas, São Paulo: Editora UNICAMP, 1991.
- PINHEIRO, Maria do Socorro. **Patativa do Assaré: entre o oral e o escrito.** Revista Diadorim – Revista do Programa de Letras da UFRJ, v. 1, 2006, pp. 135-149. Disponível em: <<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br/index.php/revistadiadorim/article/view/76/100>>. Acesso em: 05 mar. 2018.
- RANGEL, Sonia. **Casa Tempo.** Salvador: Solisluna, 2005.
- RANGEL, Sonia. **Olho Desarmado: objeto poético e trajeto criativo.** Salvador: Solisluna, 2009.
- TELLES, Narciso. **Oficina de teatro de rua utilizando a literatura de cordel: um olhar-fazer etnográfico sobre a pedagogia teatral do grupo Imbuiaça.** Uberlândia: EDUFU, 2013.

VELEZ, Cecilia Patricia Retamoza. **Pedagogia com Máscara Neutra e Máscara Expressiva**: uma abordagem corporal através da Educação Somática. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.