

## PRÁTICAS FORMATIVAS: ARTE E TERRITÓRIO TRAINING PRACTICES: ART AND TERRITORY

Rosyane Trotta

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

**R**esumo: O artigo aborda o termo pedagogias periféricas, identificando pontos em comum entre os textos que compõem o dossiê da presente edição da revista. A noção de periferia se refere tanto à localização geográfica – bairros e municípios afastados do centro privilegiado das capitais – quanto à posição social e à produção cultural, como desdobramento histórico do que foi chamado no início deste século de cultura marginal.

**Palavras-chaves:** periferia; artes cênicas; ensino.

**Abstract:** The article addresses the term peripheral pedagogies, identifying commonalities between the texts that make up the dossier presented by the magazine. The notion of periphery refers both to the geographical location - neighborhoods and municipalities far from the privileged center of the capitals - as well as to the social position and cultural production, as a historical unfolding of what was called at the beginning of this century as marginal culture.

**Keywords:** periphery; performing arts; teaching.

Recebido em: 29/09/2022

Aceito em: 20/10/2022

Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite.<sup>1</sup>

A pesquisa que conduz a este dossiê está ligada ao projeto *Teatro de grupo em rede: pesquisa e compartilhamento nas periferias do Rio de Janeiro*, apoiado pelo CNPq, que reúne pesquisadoras/es de diferentes territórios, atuantes em ações descentralizadoras, como a Rede Zona Oeste de Teatro e a Rede Baixada em Cena, e que busca o intercâmbio epistemológico entre a universidade e o teatro não hegemônico. Aqui reunimos estudos em desenvolvimento sobre as ações locais que conectam arte, pedagogia e ativismo. A periferia aqui se refere à localização geográfica – bairros e municípios afastados do centro privilegiado das capitais – mas também à contra hegemonia, ao desdobramento histórico do que foi chamado no início deste século de cultura marginal (LEITE, 2014).

Pretendeu-se, inicialmente, colher alguns dos estudos e ações em curso no estado do Rio de Janeiro, onde a periferia consiste em um território cada vez maior e a cada ano mais dominante e apartado da pequeníssima área de vitrine. Como, por todo país, embora de modo muito distinto, as periferias geográficas vêm sendo um campo rico para a pesquisa e o aprofundamento das periferias culturais, encontram-se também aqui duas experiências singulares – uma no Ceará, outra no Rio Grande do Sul.

Há textos em que o chamado sujeito de pesquisa produz seu objeto, em que as pesquisadoras são as próprias artistas, docentes e/ou agentes culturais que vêm elaborando e realizando projetos formativos. Há textos em que se percebe a coincidência entre a metodologia de pesquisa artística e o processo formativo do conjunto – estes textos evidenciam um entendimento de metodologia como o próprio percurso em seu devir presente e não como estrutura cronológica de

---

<sup>1</sup> Didi-Huberman. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p.52.

*Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022*

procedimentos pré-definidos para um percurso futuro. Acredito que os artigos aqui reunidos compõem um campo formado pelo encontro de dois vieses epistemológicos: 1) o teatro de grupo como modalidade organizativa e artística de autogestão; 2) a noção de periferia como recorte geográfico e cultural. Do encontro entre os dois vieses surge a hipótese de que as práticas artísticas e políticas geradas por coletivos periféricos se alimentam de técnicas e procedimentos específicos de formação.

A pesquisadora Marina Henrique Coutinho identifica a atividade pedagógica teatral como campo autônomo de múltiplas práticas e territórios:

Uma grande diversidade de práticas teatrais cruza a fronteira das salas convencionais do teatro comercial para alcançar e agir sob outras esferas, como em projetos comunitários realizados nas periferias e favelas das grandes cidades; em ações na área de educação não formal, fora dos muros das escolas; em programas em prol dos direitos humanos e da saúde; nas ações patrocinadas por empresas, pela igreja ou nos projetos das ONGs. (COUTINHO, 2012, p.85)

O posicionamento da pedagogia teatral no front dos movimentos políticos incrementa a produção cultural local, que reivindica fomento, circulação, equipamentos ou espaços para ocupar. Em seu trabalho acadêmico sobre a produção cultural da periferia paulista, Érica Nascimento (2011, p.202) constata que “o processo de produção cultural observado coloca não somente os produtos e circuitos de consumo periféricos em diálogo com o mercado, mas, também, traz novamente as populações desse tipo de espaço social para o centro da cena pública, a partir de demandas que expandem aquelas tradicionalmente a elas associadas”.

A Zona Oeste, que ocupa mais de 70% do território da cidade, e a Baixada Fluminense, onde estão os municípios do entorno norte, distam de 25 a 85 quilômetros do centro da cidade em viagem que, a

*Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022*

depende do transporte urbano, pode levar quatro horas. O historiador Maurício de Abreu, em *Evolução urbana do Rio de Janeiro*, investiga as confluências entre a atuação do Estado e os interesses da iniciativa privada no desenvolvimento do modelo dicotômico núcleo/periferia, constatando que “a forma de organização do espaço tende a condicionar e a assegurar a concentração de renda e de poder na mão de poucos, realimentando assim os conflitos de classes” (ABREU, 2008, p.15). Tanto a Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro quanto os municípios próximos à cidade sofrem os efeitos das práticas sociais que conduziram, desde o início de sua urbanização na década de 1960, um processo de favelização acompanhado por um sistema de ocupação seletiva pelo poder público.

Chamaremos de espaços luminosos aqueles que mais acumulam densidades técnicas e informacionais, ficando assim mais aptos a atrair atividades com maior conteúdo em capital, tecnologia e organização. Por oposição, os subespaços onde tais características estão ausentes seriam os espaços opacos (SANTOS e SILVEIRA, 2001, p. 264).

É nesse contexto que surgem nas periferias grupos teatrais, em sua maioria amadores, constituídos muitas vezes a partir da atividade desenvolvida por uma instituição religiosa, desportista ou educacional. O pesquisador Sérgio Telles, articulador da Rede Zona Oeste de Teatro, observa que na Gávea – um dos bairros de maior renda per capita, na Zona Sul da cidade – há cinco salas de teatro com programação contínua e regular para 16 mil habitantes, enquanto em Santa Cruz, na Zona Oeste, há três equipamentos culturais (não exclusivamente teatrais) para 800 mil habitantes.

O pesquisador Jorge Braga, da Rede Baixada em Cena, observa que o cenário da região muda durante a década de 2010, havendo uma curva ascendente tanto na quantidade de projetos inscritos e contemplados nos editais públicos quanto na diversidade de linhas desses editais, que passam a contemplar grupos da região metropolitana. *Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022*

Fator determinante, segundo Braga, foram os movimentos culturais que lutaram para que o estado atendesse de modo proporcional cada região. Em 2017, a Rede Baixada em Cena recebe o Prêmio Shell; dois anos depois, promove a ação Escritas Afetivas, que produz reflexão sobre os espetáculos dos grupos, de modo a minimizar a falta de instrumental de elaboração teórica sobre si, decorrente da lacuna na área da crítica teatral. O levantamento preliminar indica que, dos cinquenta grupos em atividade hoje, trinta e um se constituíram no último decênio.

Se as linguagens teatrais contemporâneas “se processam numa relação corpo a corpo com o real, entendido aqui como a investigação das realidades sociais do outro e a interrogação dos muitos territórios da alteridade e da exclusão social no país” (FERNANDES, 2013, p.6), tal definição toma por referência um teatro que, para tratar da exclusão, necessita se deslocar em direção ao outro, olhar para fora. Nos últimos anos, os movimentos de organização social e as políticas de inclusão trouxeram para o primeiro plano a discussão sobre os corpos não hegemônicos. Grupos teatrais formados nas periferias começam a construir sua dramaturgia e sua cena a partir do olhar e da voz de seus integrantes. As ações afirmativas, que implantaram o sistema de cotas no ensino público, levaram às universidades um novo corpo discente – e nas faculdades de artes cênicas vem se desenvolvendo um teatro criado a partir da nucleação desses indivíduos que dão voz às periferias (TROTTA, 2018). Entre as suas reivindicações políticas está o investimento em uma epistemologia cuja definição de conhecimento emergiria do saber dos corpos.

A professora Juliana Souza do Rêgo transcreve, em sua dissertação de mestrado, um diálogo entre ela e a aluna de uma escola em Ipanema, bairro litorâneo e icônico do Rio de Janeiro, que lhe pergunta onde ela mora e confessa que nunca ouviu falar em Marechal Hermes (bairro da Zona Norte):

- 
- É muito longe, né?
  - De Ipanema, é.
  - E você vem pra cá todo dia, professora?
  - Venho nos dias em que dou aula aqui.
  - Caramba. Ah, mas um dia você consegue sair de lá e vir morar mais pra cá, né? (RÊGO, 2018, p.2)

A reação da aluna exemplifica a cultura dessa bolha urbana ínfima e privilegiada que se vê como a própria cidade e ignora o que há ao redor. A autora lembra o argumento de seu pai quando ela, adolescente, manifesta o desejo de mudar de bairro: “A gente não tem que pensar em ir embora. Se a gente vai embora, o lugar que a gente deixa continua sendo o mesmo [...]. A solução não é você buscar fora de Marechal, a solução é você trazer pra Marechal o que você queria que tivesse aqui” (RÊGO, 2018, p.2).

No século XX, descentralizar queria dizer colocar em circulação os produtos chancelados pelo centro. Na década de 1930, por exemplo, o crítico Mário Nunes analisa o projeto de circulação intitulado Teatro Escola, do diretor teatral Renato Vianna, e seu objetivo de “criar e instituir o teatro nacional”<sup>2</sup>, o que nos dá uma ideia não apenas da sinonímia entre os termos *carioca* e *brasileiro* quanto da acepção de que o que fosse bom para a capital seria bom para todo o território nacional e de que fazer circular a produção da capital equivalia a ensinar teatro. Na década de 1990, as leis de incentivo, que mudaram o cenário da cultura nas capitais (TROTТА, 2013), não alteraram essa mentalidade.

Só no começo do século XXI, por meio das linhas de editais públicos especificamente voltadas para produções locais, descentralizar passou a ser fomentar o teatro dos diversos territórios. No livro *Cenas cariocas: modos, políticas e poéticas teatrais contemporâneas*, as organizadoras identificam nesta contra cena uma força política e conclamam a área de Artes ao trabalho inclusivo:

---

<sup>2</sup> Em: *40 anos de teatro* – volume 4. Rio de Janeiro, SNT, 1956, p.22.  
Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

---

Se queremos demonstrar a força que o teatro tem ou pode ter em nossa sociedade, é hora de pesquisadores e artistas começarem a realizar conjuntamente o mapeamento dessas múltiplas cenas. Se a ameaça à criação teatral se faz pelo corte de suas fontes de recursos, então é necessário que esse mapeamento inclua também os distintos modos de produção, seus mecanismos e suas relações com as diferentes expressões artísticas da metrópole. (ANDRADE et al., 2020, p. 12)

*A posição de periferia* – reforço que me refiro à exclusão geográfica que ratificou a subalternização social – condena a população a uma forçada marginalidade que amalgama a linguagem teatral de seus grupos emergentes. Deleuze e Guattari (1977, p.29), a partir da obra de Kafka, abordam a desterritorialização dos judeus e seu “esforço desesperado de reterritorialização simbólica”, de onde propõem o conceito de *literatura menor*, que representa o coletivo e suas aspirações políticas e revolucionárias, características que, para Didi-Huberman (2011, p.52), são “iminentes à própria marginalização”. A opção de plantar os pés e o teatro no próprio bairro não substitui a busca por espaço nas vitrines centrais das cidades, mas ao menos retira sua exclusividade e se apresenta como caminho possível a um grupo de teatro em busca de continuidade.

Nos anos 1990, estudei os grupos de teatro e o movimento que eclodia no país lutando por uma política teatral consonante com os modos de produção de seu teatro. Hoje, um movimento emerge nas periferias organizado em redes cuja atuação política se mobiliza pela luta contra a invisibilização. Seria possível e correto falar da emergência de um novo teatro de grupo, análogo àquele que eclodiu nos primeiros anos após o fim da ditadura militar? Não é casual que os estudos que propõem uma aproximação entre prática teatral e pedagogia (TELLES, 2015; CABRAL, 2007; PUPO, 2010) elejam o grupo como campo de pesquisa. Um grupo costuma se definir por uma continuidade de elementos – ligados tanto ao seu espaço geográfico e cultural quanto às suas opções de linguagem, organização e relação

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

com o público – e pelo desenvolvimento de práticas formativas em torno de saberes necessários à sua existência artística e social. A difusão de estudos sobre os modos de produção dos coletivos, os trajetos de sua circulação, a organização de sua estrutura e de seus processos criativos, seu intercâmbio com os grupos constituídos nas escolas e nas universidades, impacta os grupos locais e o próprio campo de conhecimento. Por outro lado, o ensino é apontado como elemento de base do sistema teatral, determinante tanto para a constituição dos grupos como para a orientação de seu processo artístico.

A desigualdade social, que se ramifica por todos os setores e segrega a produção teatral, diferencia fontes e valores de fomento, dificulta o acesso dos grupos periféricos aos regimes de legitimação e cria disputas internas que tendem a sabotar as tentativas de organização e prática do teatro de grupo enquanto investimento em ações políticas conjuntas, como as redes e os eventos que aglutinam os coletivos e promovem o mútuo conhecimento. Historicamente, as linhas de apoio público ao teatro que favorecem o modo de produção dos grupos – como a Lei de Fomento da cidade de São Paulo e os editais de circulação, de pesquisa e de intercâmbio – surgiram no século XXI, como resultado de um movimento descontínuo do qual participaram grupos de todo o país. A importância das instâncias de compartilhamento entre grupos está no autoconhecimento, no reconhecimento da especificidade de seu modo de produção de cada teatro, caminho para a elaboração de pautas políticas que promovam, se não o incremento, ao menos a sobrevivência social das diversas teatralidades.

Algumas questões me chamam a atenção no campo em comum desenhado pelos artigos que compõem este dossiê. A mais importante, porque ligada à própria definição do campo, me parece ser a relação sujeito/objeto: são autoras que refletem sobre a própria experiência, que descrevem e contextualizam projetos e práticas na perspectiva das motivações, dos objetivos e das reflexões como docentes

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022



---

que fazem a ponte entre o teatro e a pedagogia. E muitas vezes o espaço da aula é a sala de ensaio.

Outra questão diz respeito à urgência do movimento de multiplicação e enraizamento das lutas políticas minoritárias. Seja pela via de descolonização dos padrões – de beleza, saúde, inteligência, êxito – ou pela desconstrução da noção excludente de arte; seja pela descentralização da cultura, pela destituição de parâmetros de desempenho e unidade, o ensino das artes cênicas tem se mostrado um forte aliado no processo de descolonização. “Cultura da periferia e as identidades dela resultantes são percebidas aqui não como essências, mas como políticas de representação, inclusive atravessadas por outras identidades e culturas” (NASCIMENTO, 2011, p. 205).

A pedagogia artística tem se colocado no front das representações sociais, como espaço a partir do qual se difunde o desejo de uma sociedade libertária e onde se multiplicam agentes de ativismo artístico. Neste dossiê se apresentam artistas-pesquisadoras periféricas que criam uma experiência formativa em seu território. Observa-se um elo indissolúvel entre sujeito e objeto em uma escrita que revela a identificação com e entre as participantes – seja pelo viés do território ou de outra representação – e uma pedagogia ligada a um modo de produção da arte.

A artista docente Janaína Russeff, em sua dissertação de mestrado sobre o ensino de teatro nas escolas, escreve na introdução:

Eu tinha a sensação de que era difícil ensinar algo que eu não havia experienciado e que tampouco dialogava com minhas convicções artísticas. Diante da minha dificuldade e da insistência cada vez maior das escolas de realizar apresentações em datas comemorativas, meu trabalho passou a ser uma repetição infundável dos jogos de improvisação da Viola e do Boal e de preparações de encenações temáticas. (RUSSEFF, 2018, p.15)

A autora demonstra que, desde a inclusão do teatro nas Leis de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, de 1996, o teatro vem

*Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022*

desempenhando na escola mais a função de instrumento didático-pedagógico do que como área de conhecimento, sendo valorizado apenas como suporte para outras áreas. Sua premissa é de que não há interesse em outorgar à arte o status de conhecimento. “Em geral, as políticas educacionais, como poderemos conferir, estão comprometidas com os interesses particulares das classes e grupos dominantes para manutenção do poder [...], um simples adereço para colocar em prática e justificar os projetos políticos e econômicos vigentes” (RUSSEFF, 2018, p.18). As escritas neste dossiê revelam, ao contrário, o orgulho e a satisfação que cada autor/a encontra na prática pedagógica da sua arte.

Uma vez que “as experiências desses grupos localizados socialmente de forma hierarquizada e não humanizada faz com que as produções intelectuais, saberes e vozes sejam tratadas de modo igualmente subalternizado, além das condições sociais os manterem num lugar silenciado estruturalmente” (RIBEIRO, 2017, p. 63), as pedagogias periféricas seriam então aquelas que se distanciam do jugo institucional justamente porque necessitam escapar à subalternização dos saberes.

Outro recorte que destaco é o grupo teatral como criador de uma pedagogia que emerge de sua prática laboratorial, de seu projeto artístico e de sua ética.

Nesses espaços os grupos exercem uma intensa atividade formativa de novos artistas e, também, de público. São diversos os projetos pedagógicos desenvolvidos pelos grupos, alguns adquirem a forma de verdadeiras escolas regulares enquanto outros se conformam mais como âmbitos de encontro e aprendizagem no seio de processos criativos. (CARREIRA, 2007, p.8)

A oficina de um grupo teatral não se reduz à mera transmissão: ela descende de uma sistematização da experiência em um processo que requer autoconhecimento, debate, reflexão e negociação. A oficina de um grupo pode englobar também a síntese das principais

*Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022*

---

bases de seu processo criativo, não como repetição de si, mas justamente como metodologia de percurso. Por meio da oficina, o grupo tanto compartilha seu processo, princípios e procedimentos, quanto os compreende, define e revê constantemente. Por meio de sua oficina, o grupo se apreende; aquilo que “é de todos”, segundo Adriana Schneider, do Grupo Bonobando ...

... se atualiza e segue fazendo sentido no presente, através dos sujeitos que, de modo singular, criam novos vínculos contextuais. Há um duplo movimento entre a responsabilidade do compartilhamento de saberes e técnicas, acionando políticas mais amplas, com uma constituição forte do sujeito que não se dilui e que se faz autor, acessando suas próprias dimensões micropolíticas. (SCHNEIDER in ANDRADE et al., 2020, p. 60)

Vale lembrar que nem só de pedagogia vivem as ações formativas: todo evento que organiza encontros pode reunir artistas interessados em “colocar seus trabalhos em xeque, trabalhos que precisavam ser mostrados e seus processos, conversados, discutidos” (ANDRADE et al., 2020, p. 284), de modo que o compartilhamento de saberes e técnicas aconteça entre diferentes núcleos criadores e diferentes concepções.

Identifico ainda uma questão referente à grande difusão da pedagogia teatral como prática autônoma. Venho me interrogando (TROTTA, 2022) se, em termos de mercado, o espetáculo está para o produto assim como a oficina teatral está para o serviço. O espetáculo-produto, desvinculado de um projeto artístico de continuidade, é fruto de um processo rápido em que cada artista envolvido lança mão de sua experiência prévia, sem pretender gerar novos conhecimentos no percurso de criação da nova obra. De modo análogo, a pedagogia-serviço, desvinculada de uma poética teatral, seria limitada a uma utilidade imediata ao cidadão.

Pergunto-me se é possível uma pedagogia sem teatro e penso que todo ensino de artes tem como referência uma estética que, *qu-*  
*Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022*

do não construída voluntariamente, é retirada do senso comum. Nas periferias tão distantes dos centros que o deslocamento exige investimento, onde não se instalaram equipamentos nem entidades culturais e que estão fora do roteiro de circulação teatral, a fonte principal de referência é a ficção que chega pelas telinhas, sua estética cotidiana e sua concepção maniqueísta da vida, que se instalam como natural no gosto e na visão de mundo, reduzem o imaginário. E não há como escapar deste determinismo sem muito, muito esforço.

### Referências

ABREU, Maurício de Almeida. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 2008.

ANDRADE, Clara de; GUENZBURGER, Gustavo; PENONI, Isabel. (Org.). *Cenas cariocas: modos, políticas e poéticas teatrais contemporâneas*. Rio de Janeiro: Faperj/Garamond, 2020.

BRAGA JUNIOR, Jorge Roberto Ribeiro. *Baixada em Cena: redes teatrais e o teatro em rede da Baixada Fluminense*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2022.

CABRAL, Beatriz. *Pedagogia do teatro e teatro como pedagogia*. In: *Anais ABRACE*, v.8, nº1, 2007. <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1176>. Acesso em 04 out. 2022.

CARREIRA, André. *Teatro de grupo: renovação e diversidade*. *Subtexto*, revista de teatro do Galpão Cine Horto, ano IV, n.4. nov 2007, p.8-12. Disponível em: <https://galpaocinehorto.com.br/cpmt/revista-subtexto/> Acesso em 16 out 2022.

COUTINHO, Marina Henriques. *A favela como palco e personagem*. Petrópolis: Vozes/Faperj, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

---

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FERNANDES, Sílvia. Experiências do real no teatro. *Sala Preta*, Revista do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 13, n. 2, 2013.

LEITE, Antônio Eleilson. Marcos fundamentais da Literatura Periférica em São Paulo. *Revista Estudos Culturais*, vol.1, nº1, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistaec/article/view/98368>. Acesso em: 24 set. 2022.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. *É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Universidade de São Paulo (USP), 2011.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *Entre o Mediterrâneo e o Atlântico: Uma Aventura Teatral*. São Paulo, Perspectiva, 2010.

RÊGO, Juliana Souza do. *Estética da cidade e estética do subúrbio: atravessamentos sociais e geográficos na criação cênica*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UNIRIO, 2018.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RUSSEFF, Janaína. *A formação permanente do artista-docente*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas, UNIRIO, 2018. Disponível em: <http://www.unirio.br/cia/ppgeac/dissertacoes-defendidas-em-2018>. Acesso em: 23 out. 2022.

SANTOS, Milton e SILVEIRA, Maria Laura. *O Brasil - território e sociedade no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

TELLES, Narciso (org.). *Pedagogia do teatro. Práticas contemporâneas na sala de aula*. Campinas: Papirus Editora, 2015.

TELLES, Sérgio Roberto dos Passos. A presença dos invisíveis: um mapeamento do teatro da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2022.

TROTTA, Rosyane. Grupo de teatro e teatro de grupo na Colômbia parte 1: um estudo remoto em Medellín. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v.1, n.43, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21410>. Acesso em: 25 set. 2022.

\_\_\_\_\_. Teatro periférico e universidade: sinais de uma epistemologia da margem no Rio de Janeiro. *MORINGA - Artes do Espetáculo*, v.9, n.2, 2018. Disponível em: <https://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/43635>. Acesso em 20 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. O Teatro e o Estado. In: FARIA, João Roberto (org). *História do Teatro Brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: SESC/Perspectiva, 2013, pp.466-486.