

O LIMIAR ÉTICO NA CONDUÇÃO DE PRÁTICAS TEATRAIS: formação profissional e desenvolvimento artístico

Juliana Rodrigues Valente Santana Nunes, USP¹

RESUMO: O seguinte texto apresenta uma versão expandida da comunicação de pesquisa realizada em outubro de 2025 ao longo do EPA, o VII Encontro de Pesquisas em Andamento da Universidade Federal de Uberlândia. A pesquisa de doutorado apresentada dedica-se a propor uma reflexão sobre os possíveis parâmetros éticos na condução de exercícios e práticas teatrais, com o enfoque na formação profissional e desenvolvimento artístico de artistas teatrais. Surge como um desdobramento da pesquisa de mestrado, que investigou o exercício *Yo Afectado*, de Augusto Fernandes e parte do levantamento de perguntas decorrentes do mestrado como ponto de partida para uma nova reflexão.

PALAVRAS-CHAVE: Ética; Formação Teatral; Condução.

ABSTRACT: The following text presents an expanded version of the research communication presented in October 2025 during the EPA, the VII Meeting of Ongoing Research at the Federal University of Uberlândia. The doctoral research presented is dedicated to proposing a reflection on the possible ethical parameters in the conduct of theatrical exercises and practices, with a focus on the professional training and artistic development of theater artists. It emerges as an offshoot of the master's research, which investigated Augusto Fernandes' *Yo Afectado* exercise and part of the survey of questions arising from the master's degree as a starting point for a new reflection.

KEY WORDS: Ethics; Theatre Training; Conducting.

1. Introdução

Essa pesquisa de doutorado encontra-se em seus primeiros passos, tendo sido iniciada em março de 2025, pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da USP, com orientação do Professor Doutor Eduardo Tessari Coutinho. Trata-se de um desdobramento da pesquisa de mestrado desenvolvida entre os anos de 2020 e 2023, que resultou na dissertação intitulada: *Yo afectado: reflexões de uma atriz afetada pelo exercício de Augusto Fernandes*. A dissertação apresenta o registro do mergulho teórico e prático no exercício teatral intitulado *Yo afectado*, criado pelo artista luso-argentino Augusto Fernandes (1937-2018). Fernandes foi ator, professor e diretor teatral. Reconhecido por sua atuação no teatro

¹ Juliana Rodrigues Valente Santana Nunes é atriz, diretora e professora de teatro. Doutoranda em artes cênicas pela Universidade de São Paulo, concluiu seu mestrado pela ECA – USP no ano de 2023 e graduou-se bacharel em artes cênicas com habilitação em interpretação teatral pela ECA – USP em 2012. Atualmente desenvolve pesquisa de doutorado com a orientação do Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho.

independente argentino e encenações premiadas, no final de sua vida dedicou-se principalmente à docência, área na qual se destacou por seu trabalho com a formação de artistas teatrais.

A preocupação com a direção de atores é uma das características mais marcantes de Fernandes como diretor. Na maioria dos casos, em suas encenações trabalha com atores formados por ele ou que passaram por seus cursos (como Betiana Blum, Gabriela Toscano etc.). Dedicou-se à formação de atores desde 1961, quando passou a dar aulas de atuação no 'La Máscara', inicialmente transmitindo a experiência compartilhada com Hedy Crilla, baseada na teoria da atuação teatral de Constantin Stanislávski, e que posteriormente se tornará mais complexa a partir do contato com o método de Lee Strasberg de treinamento de atores, desenvolvimento e continuação das teorias Stanislavskianas. Fernandes reelabora ambas as teorias e formula seus próprios exercícios para atores a partir dos de Strasberg, como o 'Yo Afectado', a fim de desenvolver a capacidade expressiva do ator, oculta e inibida por códigos culturais e sociais. (MOGLIANI, 2002, p. 158-159, tradução minha).

Durante o processo de pesquisa foram coletados materiais bibliográficos, reportagens, entrevistas e relatos com o intuito de contextualizar a trajetória artística de Augusto Fernandes, a criação do exercício Yo Afectado, assim como suas referências teóricas e parcerias artísticas. A dissertação apresenta uma descrição detalhada do exercício e reflexões que emergem da prática, ressaltando os seus mecanismos de funcionamento, seu aspecto ficcional e lúdico, possíveis objetivos práticos, dentre outras questões. Nessa etapa, propõe uma aproximação entre o Yo Afectado e alguns princípios do Psicodrama, criado por Jacob Levy Moreno (1889-1974). Esse diálogo contribui para a construção de um referencial teórico que forneceu substrato para o desenvolvimento das reflexões a partir do Yo Afectado.

O Yo Afectado é um exercício teatral realizado em salas de aula, processos de criação artística e ensaios, “caracteriza-se como uma prática de improvisação na qual se propõe o uso de aspectos autobiográficos como disparadores para uma pesquisa de estados expressivos extracotidianos”. (NUNES, 2023). Durante o exercício, os participantes desenvolvem uma improvisação composta por quatro diferentes etapas que, de modo geral, o aproximam de um julgamento. A prática tensiona os limites entre ficção e realidade, transitando do campo da personalidade à

criação de uma realidade ficcional. O exercício é realizado em roda, na qual devem estar sempre presentes um grupo de participantes, que desenvolve os improvisos e um condutor ou condutora, geralmente uma professora, diretora ou preparadora de atores.

Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, quanto maior era o aprofundamento acerca do exercício e suas particularidades, mais evidente era a importância de uma reflexão sobre a condução do Yo Afectado. Entende-se aqui como condução a função e a prática da pessoa que conduz o exercício, ou seja, a figura que propõe a sua realização, apresenta as regras, orienta os participantes ao longo das improvisações, define o início e o fim da prática, dentre outras intervenções.

Ao contrário do meu planejamento inicial, no qual essa questão era considerada mais um dos tópicos importantes ao descrever o exercício, a reflexão sobre a função da condutora no Yo 6 Afectado acabou por ganhar uma rodada inteira dessa dissertação. Na medida em que eu me aprofundava nessa questão, mais e mais portas se abriram, revelando novos espaços de reflexão. A questão da condução se revelou muito maior do que parecia inicialmente e, inclusive, muito maior do que o exercício Yo Afectado. Em determinados momentos desse processo me senti perdida em relação aos caminhos da pesquisa e, por reconhecer a dimensão e a importância da discussão sobre a condução, tive medo que ela acabasse por suprimir o próprio exercício Yo Afectado da dissertação. (NUNES, 2023, p.233).

As particularidades do Yo Afectado evidenciam a importância de uma atenção especial para a função de condução na medida em que o exercício propõe a exposição de vivências pessoais, memórias, aspectos particulares das relações dos participantes com pessoas do seu convívio pessoal. Por ser uma prática de improvisação, não é possível prever o que vai ser trazido à roda e a condução deve ter a habilidade para manejar as situações ali desenvolvidas. Essas características exigem, por si só, uma atitude responsável, respeitosa e uma abordagem que priorize a delicadeza, a sensibilidade, a empatia e o cuidado ao lidar com memórias e aspectos biográficos de cada participante, ainda que essas, eventualmente, não pareçam muito profundas ou complexas.

É preciso que a pessoa que assume a condução de um Yo Afectado esteja preparada para lidar com as memórias e histórias pessoais trazidas à tona pelo grupo, que podem ser muito diversas entre si, abordar temáticas delicadas ou controversas e, por vezes, tangenciar ou encostar em traumas pessoais. Desse modo, é necessário que sejam observados os limites de cada participante do exercício ao abordar essas memórias, sendo essa também uma atribuição da condução. Como a condutora é responsável pela finalização dos improvisos, é necessário que esteja atenta ao processo individual de cada atriz, para definir quando o exercício já deu saltos suficientes e pode ser finalizado e até quando é possível ou saudável estimular a pessoa a ir um pouco além daquilo que está apresentando. Além disso, é preciso observar as reações do grupo e suas interações ao longo do exercício. (NUNES, 2023, p.83).

Em decorrência dessas questões, os limites da intervenção da condução, a preparação necessária para a execução dessa função e as questões éticas aí implicadas são temáticas que se sobressaíram ao longo da pesquisa, levantando inúmeros questionamentos que apontaram uma possibilidade de ampliação da discussão para além dos limites do exercício Yo Afectado. Nesse sentido, a dissertação buscou abordar três elementos que foram considerados importantes para a condução: a preparação, a experiência e a escuta. Assim como sublinha as “quatro dimensões do trabalho”: a pessoa, o grupo, o trabalho artístico-pedagógico e a si mesma, que foram elencadas como aspectos importantes a serem levados em consideração.

No entanto, não foi possível desenvolver uma reflexão aprofundada sobre essas questões, devido às dimensões que o trabalho passou a tomar. Apesar dos caminhos apontados pela pesquisa, optou-se em conjunto com a orientação a se ater ao Yo Afectado. “Nesse sentido, a orientação do professor Eduardo Tessari Coutinho foi fundamental para que a pesquisa não se perdesse em suas próprias extensões” (NUNES, 2023, p.233). Sendo assim, o Yo Afectado permaneceu enquanto objeto central da pesquisa, que sublinhou a urgência da produção de mais reflexões acerca da condução de exercícios e práticas teatrais e, sobretudo, a partir da perspectiva da ética nas relações pedagógicas e trabalhistas. “Revelou-se a importância da construção de mais pesquisas e trabalhos acadêmicos que façam essa reflexão dentro do campo das artes cênicas (NUNES, 2023, p.233).

2. A pesquisa de doutorado

Desse modo, em março de 2025 iniciou-se a pesquisa de doutorado, que propõe a retomada de algumas das perguntas levantadas ao longo do mestrado como ponto de partida pra novas reflexões. São perguntas que, de modo geral, direcionam o olhar para a função da condução de exercícios e práticas teatrais. Para delimitar o contexto estudado, buscamos exercícios que lidam com aspectos autobiográficos de seus participantes, evocando memórias, emoções, relações com outras pessoas, etc.

Algumas dessas perguntas foram transcritas abaixo:

- Como podemos pensar uma condução regida por parâmetros éticos, que seja sensível, respeitosa e compreensiva, mas que também seja exigente, criteriosa e que possa estimular cada ator a desafiar-se?;
- Quais seriam esses parâmetros éticos que orientam a condução de exercícios teatrais que abordam e evocam vivências pessoais, memórias, emoções particulares, etc.?;
- Como encontrar a linha divisória que demarca o limite entre estímulo e coação, provocação e violência, entre intervenção e invasão?;
- É possível que artistas em processo de criação ou de formação possam estabelecer seus próprios limites? Qual a função da condução nesse processo?;
- Como perceber os limites das outras pessoas envolvidas no processo?; O que fazer quando os limites individuais não são respeitados ou não são levados em consideração?;
- Como proceder quando um exercício teatral provoca uma reação inesperada em um ator ou grupo, revelando um desconforto, gatilho, etc?

Essas e outras questões evocam a reflexão a respeito da criação de parâmetros para uma condução ética e responsável de práticas teatrais. Sobre tudo acerca de uma abordagem ética do trato dos corpos e subjetividades de artistas ao longo de processos de formação ou criação teatral. Desse modo, o levantamento de perguntas é proposto como estratégia metodológica, enfatizando o potencial das perguntas como elemento disparador do processo de pesquisa. Conforme esse processo se desenvolve, novas perguntas emergem, mantendo a pesquisa em movimento. Assim, tanto a revisão de recortes temáticos, quanto a elaboração de

novas perguntas são práticas capazes de conduzir a pesquisa e solidificar a construção de conhecimento.

Nesse sentido, a primeira aposta da pesquisa diz respeito à compreensão da função da condução como uma posição de poder. Na medida em que verificamos a disparidade de funções entre os indivíduos que compõem um grupo presente em sala de aula ou de ensaios, na qual uma das funções confere a um determinado indivíduo um grau maior de influência sobre as tomadas de decisão, escolhas técnicas, temáticas e artísticas, estabelece-se aí também uma disparidade de poder. A palavra “poder” pode gerar estranheza, sobretudo quando utilizada em um contexto artístico e/ou pedagógico. No entanto, o poder pode ser compreendido através de diferentes óticas, dependendo dos parâmetros tomados como medida.

Entendo como “poder”, o potencial de influência sobre um grupo ou indivíduo, oriundo de uma disparidade de funções dentro da estrutura do trabalho artístico e/ou pedagógico. Diversos fatores podem contribuir para que determinados indivíduos adquiram um maior potencial de influência sobre o trabalho e/ou sobre os demais integrantes de um grupo. Dentre esses fatores, é possível ressaltar a sua posição hierárquica estabelecida por uma instituição ou equipe de trabalho, currículo acadêmico, experiência profissional, conhecimento técnico, habilidades específicas, reconhecimento no meio teatral, fama, boas relações com pessoas importantes no meio artístico, etc.

Como escreve Joan Tronto: ‘ao longo da vida, cada um de nós passa por graus variáveis de dependência e independência, de autonomia e de vulnerabilidade’. Assim, conforme a posição que ocupamos, de riqueza ou de pobreza, no centro ou na periferia das relações de poder, temos em menor ou maior grau a possibilidade de esquecer a vulnerabilidade dos outros e acreditar em nosso próprio poder, ou invulnerabilidade (BRUGERÈ, 2023, p.56)

Essa disparidade parece evidente quando são levados em consideração os ambientes formais de educação, nos quais a relação estabelecida se dá entre adultos e crianças, entre professores e adolescentes. No entanto, dentro do campo artístico, quando nos referimos a espaços de formação e treinamento, ou ainda, salas de ensaio, nos quais as relações estabelecidas acontecem entre adultos, as assimetrias de poder que operam nesses contextos ficam mais enevoadas e a

discussão acaba enfraquecida. Entender o professor, artista-formador, diretor, preparador de atores como uma posição hierárquica de poder é também uma forma de enfatizar a discussão sobre a oposição do poder de influência versus a vulnerabilidade que opera durante uma prática teatral, assim como a assimetria de vulnerabilidades existentes dentro de um mesmo grupo.

Desse mesmo modo, a ideia de vulnerabilidade e a sua exposição durante as práticas teatrais, sobretudo aquelas práticas referidas nesse projeto se apresentam como elementos a serem estudados e articulados ao longo dessa reflexão acadêmica. Entendemos vulnerabilidade como o estado daquele que se encontra suscetível, que está sujeito a ser atravessado pela ação de um outro, de um coletivo ou pela sua própria ação. Essa suscetibilidade, ou capacidade de se deixar afetar pelo que acontece na sala de ensaio é muitas vezes um elemento desejável, ou ainda, um objetivo a ser perseguido dentro de uma sala de aula ou ensaio. Estar sujeito a ser atravessado pelo jogo que se estabelece em cena é uma maneira de se disponibilizar para a criação teatral ou desenvolvimento de habilidades artísticas.

No entanto, aquele que está sujeito a ser atravessado, também está suscetível a ser ferido ou atacado (VULNERÁVEL, 2024). “A vulnerabilidade sempre torna possível o abuso de poder na medida em que a capacidade de resposta não se estabelece dentro de uma reciprocidade entre iguais” (BRUGERÈ, 2023. p.54). Desse modo, colocar-se em posição de vulnerabilidade nesses contextos e sustentar-se nessa condição pressupõe um ato de confiança na pessoa que assume a posição da condução. Contudo, nem sempre essa pessoa entende como parte integrante do exercício de sua função o cuidado com o bem-estar físico e emocional das pessoas que estão sob sua condução.

A dimensão do cuidado é outro aspecto ao qual essa pesquisa pretende se debruçar, pois nesse contexto se estabelece uma relação entre a condução e o cuidado, ou ainda, o cuidado do outro, do coletivo e de si mesmo diante de suas vulnerabilidades. Entendo o cuidado como uma das atribuições da condução, na medida em que a falta de cuidado abre caminho para o abuso de poder e a opressão. Novamente, no campo da educação formal, essa é uma questão amplamente discutida, mas, quando nos referimos a adultos, em um contexto artístico, ela tende a ser apaziguada pela crença de que adultos são capazes de comunicar seus próprios limites e têm livre-arbítrio para se retirar de situações de

opressão, de abuso de poder, caso assim as percebam. Assim como, têm liberdade para se manter nesses espaços e escolher o que fazer com seu tempo, corpos e subjetividades.

Entendemos aqui essa ideia de liberdade como parcialmente verdadeira (ou parcialmente falsa) na medida em que, de acordo com o que já foi dito, muitas vezes essas relações não se estabelecem de forma horizontal e igualitária.

Nem sempre as pessoas são capazes de estabelecer os próprios limites. Ou nem sempre consegue comunicá-los à condução ou ao grupo. Às vezes não é a pessoa em posição de poder (professora, diretora, preparadora, etc.) que empurra a atriz a extrapolar seus limites, mas a própria atriz se coloca nessa situação. São inúmeros os motivos que podem levar alguém a fazer essa escolha. Questões relativas a lacunas e distorções de autopercepção e autoconhecimento, a falta de orientação acerca dos riscos aos quais está se submetendo, a ausência de um instinto de autopreservação, o desejo intenso de se desafiar, romper barreiras, 11 provar seu talento ou capacidade, impressionar um grupo ou uma pessoa específica (diretora, professora, preparadora), medo do julgamento de outra pessoa ou grupo, desejo de sentir-se aceita ou integrada ao grupo, etc. (NUNES, 2023, p.199)

Na medida em que “(...)somos todas e todos vulneráveis, a questão que se coloca é a de saber qual cuidado apropriado construir como resposta à vulnerabilidade” (BRUGERÈ, 2023. P.55). E nesse ponto se apresentam novamente as perguntas que deram início à essa reflexão: Qual seria o cuidado, ou o conjunto de cuidados necessários para que se estabeleça uma relação ética na condução de determinadas práticas teatrais?

3. Por que pesquisar esse assunto?

“Filmar aquela cena foi um dos grandes traumas da minha vida. A preparadora de elenco fazia uns exercícios muito loucos para que eu tivesse medo do Leandro Firmino (ator que interpretou o personagem Zé Pequeno). A gente não podia almoçar junto, me deixavam em um quarto escuro, acendiam a luz de repente e o Leandro estava lá. Aquilo ficou na minha mente por muito tempo”, conta. (MARQUES, 2017).

O ator Felipe Paulino tinha 8 anos na ocasião da filmagem do longa-metragem *Cidade de Deus* (2002). A cena mencionada por ele, retrata um grupo de crianças aterrorizadas enquanto o personagem Zé Pequeno pressiona um dos meninos a escolher entre levar um tiro na mão ou no pé. O trabalho impressiona pela qualidade estética e, sobretudo, pelo surpreendente realismo na atuação das crianças que a compõem. A participação do ator foi autorizada pelos seus pais e o seu trabalho foi pago com um cachê de sete mil reais na época.

No entanto, os relatos do ator sobre a sua experiência revelam uma outra dimensão do trabalho que não foi vista nas telas. Paulino conta que buscou terapia após a sua participação no filme e que foram necessários anos de tratamento para que pudesse se recuperar do trauma provocado pela situação. O fato chama atenção não somente pela idade do ator na ocasião, mas também pela abordagem escolhida pela preparação de elenco, que soa inadequada e até mesmo perigosa.

A história do ator Felipe Paulino é bastante conhecida como exemplo de um problema ético que se evidenciou no processo de ensaios e preparação de atores para uma produção artística e que trouxe consequências para os participantes após o encerramento das filmagens. Esse exemplo foi escolhido por ter sido divulgado em revistas, sites e canais de mídia. Após esses relatos, surgiram discussões que evocavam a questão dos limites éticos da atuação de profissionais responsáveis pela condução do trabalho de atores e não atores nas produções audiovisuais. Outros relatos de abusos, assédios e práticas inadequadas passaram a ganhar espaço nas discussões públicas e essa movimentação trouxe mudanças nas grandes produções comerciais. A presença de profissionais do ramo da psicologia e a contratação de uma equipe de relações humanas para receber esses relatos e realizar processos de intervenção e acolhimento são cada vez mais frequentes nas produções nacionais.

No campo das produções teatrais e, sobretudo no contexto de formação de artistas teatrais, essas discussões ainda parecem incipientes. Algumas histórias circulam pelo meio artístico, mas, no entanto, a maioria delas acaba ocultada. São relatos de atores e atrizes que sofreram danos ao serem submetidos a práticas duvidosas, aplicadas com intuito pretensamente pedagógico ou artístico. Pessoas que sofreram acidentes, vivenciaram experiências traumáticas e até desistiram de atuar por conta dessas experiências. “Tais narrativas frequentemente permanecem

dentro de um círculo restrito e acabam não circulando para a maioria das pessoas” (NUNES, 2023, p. 180).

Vejo também diretores teatrais que, em nome de certo resultado pretendido, expõem seus atores a experimentações irresponsáveis, ainda que bem-intencionadas, com pouco conhecimento, ao estilo dos anos 1970. Depois que obtém o tal resultado, não oferecem a retaguarda para que a pessoa do ator ou o grupo de teatro saiba o que fazer com o que foi dissecado. (RODRIGUES, 2013, p. 8).

Tais práticas são frequentemente passadas de geração a geração através do modelo Mestre-aprendiz e baseadas em crenças sobre o fazer artístico hoje consideradas antiquadas ou ultrapassadas. Trata-se da ideia de um professor ou diretor rígido que deve extrair o melhor de seu ator a todo e qualquer custo, que aceitam o sofrimento como um caminho para o desenvolvimento de características como força, persistência e resiliência, valorosas na formação de artistas teatrais. São modelos que colocam a arte acima do bem-estar físico e emocional de atores e atrizes.

Aqui entra também a crença de que uma boa atriz não deveria ter limites. Estrela Straus comenta que, em alguns círculos teatrais e do audiovisual, era comum a fetichização de uma “artista perturbada”. A ideia de que uma pessoa em sofrimento, em desequilíbrio, que coloca a arte acima de qualquer coisa seria uma atriz mais potente em cena. De que seria necessário sofrer para criar com autenticidade, criação que se dava por meio da dor. Estrela associa isso a uma geração que, de acordo com ela, ficou no passado. No entanto, ainda convivemos com resquícios e heranças desse pensamento. (NUNES, 2023, p.199)

Ao longo do mestrado, essa discussão foi pincelada em eventos acadêmicos, quando foram realizadas comunicações sobre a pesquisa em andamento, nos debates em sala de aula, durante conversas casuais e reuniões do CEPECA. Nessas ocasiões era perceptível o quanto o questionamento sobre os parâmetros éticos na condução de exercícios teatrais fomentava o debate, nos quais frequentemente eram compartilhadas histórias, notícias, relatos pessoais etc. Mesmo nessas situações informais, não eram poucos os relatos de experiências

negativas. Essas experiências evidenciaram a urgência desse debate, assim como a escassez de reflexões acadêmicas sobre o assunto.

A comunicação da pesquisa de doutorado, agora já em outro momento de seu desenvolvimento, durante o VIII Encontro de Pesquisas em Andamento, organizado pelo Instituto de Artes da UFU, foi um passo importante na elaboração de novos caminhos para as reflexões propostas. O contato com artistas e pesquisadores de diversas universidades do país foi uma oportunidade de discutir os trabalhos em andamento e reafirmar a importância do assunto estudado, na medida em que este encontra ecos nos relatos compartilhados ao longo do debate, assim como similaridades com as pesquisas apresentadas. As trocas foram muito frutíferas para essa pesquisa, que segue em andamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAPTISTA, Maria Cecília V. D. **O palco da espontaneidade**. São Paulo: Roca, 2012.

BRINKMANN, S.; KVALE, S. **InterViews**: learning the craft of qualitative research interviewing. 2ª. ed. Thousand Oaks: Sage, 2009.

BRUGERÈ, Fabienne. **A ética do cuidado**. São Paulo: Editora Contracorrente, 2023.

CESARINO, Antônio Carlos. A questão do sigilo nos grupos psicodramáticos. In: WEIL, Pierre et al. **A ética nos grupos**: contribuição do psicodrama. São Paulo: Ágora, 2002. cap. 5, p. 79-94.

MACHADO, Nílson José. **Ética e educação**: pessoalidade, cidadania, didática, epistemologia. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

MARINA, José Antonio. **Ética para náufragos**. Rio de Janeiro: Guarda-Chuva, 2009.

MORENO, Jacob Levy. **Fundamentos do psicodrama**. São Paulo: Summus, 2014.

MOGLIANI, Laura. Las puestas que estilizan el canon realista: Las escritura escénica de Jaime Kogan y Augusto Fernandes. **Teatro: revista de estudios culturales**, [s.l.], n. 16 (El Teatro argentino del 200), p. 139-165, 2002. Disponível em:

<https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1177&context=teatro>. Acesso em: del 200), p. 139-165, 2002.

NUNES, Juliana Rodrigues Valente Santana. **Yo afectado**: reflexões de uma atriz afetada pelo exercício de Augusto Fernandes. 2023. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

RODRIGUES, Rosane Avani. **O teatro de reprise**: conceituação e sistematização de uma prática brasileira de sociopsicodrama. 2013. Orientador: Flavio Augusto Desgranges de Carvalho. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde22082013-094012/pt-br.php>. Acesso em: 11 ago. 2024.

SALLES, C. A. **Processos de criação em grupo**: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

VULNERÁVEL. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. São Paulo: Priberam Informática S.A., 2008-2024. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/vulner%C3%A1vel#google_vignette. Acesso em: 01 set. 2024.

WEIL, Pierre. Prefácio. In: CESARINO, A. C.; MEZHER, A.; Gonçalves, C. S.; DINIZ, D.; MARINO, M. J.; BRITO, V.; ALMEIDA, W. C. de. **A ética nos grupos**: contribuição do psicodrama. São Paulo: Ágora, 2002. p. 7-8.