PROCESSO SELETIVO – 02/2026

Área de Conhecimento: Teoria Teatral / História do Teatro

PROVA ESCRITA – PADRÃO DE RESPOSTA

QUESTÃO 1:_____

Zeca Ligiéro assim descreve o contexto cultural das performatividades pré-colombianas, que ele descreve como "teatro das origens":

"A partir de uma diversidade de arquivos que descrevem as intricadas relações das sociedades précolombianas e suas ricas celebrações, onde ritual, mitologia, sacrifício, heroísmo se combinam com um sofisticado treinamento de perfomers e de encenadores, somos levados à definição de dramas nucleares, parte fundamental de um extenso teatro ameríndio cujos textos de tradição oral e, posteriormente, escritos, se articulam como parte de complexas performances espetaculares, que por sua vez incorporam questões cruciais das tradições ameríndias das grandes civilizações asteca, maia e inca. É possível, desta forma, apontar para a existência de um teatro nativo, nascido dentro do ritual e por mim batizado de Teatro das Origens, centrado em dramas míticos e desenhado no espaço circular ou processional, por meio de um inseparável quarteto canto/dança/percussão/narração. O conceito do inseparável trio da performance africana *drumming/singing/dancing* tem sido por mim traduzido como "batucar/ cantar/dançar", e a partir da investigação sobre Outro Teatro passei a utilizar também o verbo "contar" ao perceber que grande parte das performances culturais apresentam o elemento narrativo, remetendo sempre a uma determinada história, implícita ou explicitamente"
(Teatro das origens, p.95)

Compare os aspectos descritos pelo autor, sobre tais performatividades pré-colombianas e ameríndias, com o contexto histórico e cultural originário presente no Brasil. Em que medida o conceito de 'Teatro das Origens", utilizado por Ligiéro, pode descrever aspectos das culturas originárias indígenas brasileiras?

_____

Em diversos momentos do seu livro "Teatro das Origens", Zeca Ligiéro analisa rituais originários de povos indígenas brasileiros, comparando-os com manifestações culturais diversas. Espera-se que os candidatos e candidatas discutam algumas dessas semelhanças e diferenças abordadas pelo autor, ao longo do livro.

Nas páginas 51 e 52, por exemplo, o autor afirma que, nas diversas culturas que podem ser lidas sob o paradigma do teatro das origens, o sacerdote/ xamã em nenhum momento se vê como ator, muito menos como diretor do

Pág. 01 de 07 - Documento assinado digitalmente. Para conferência, acesse o site https://portal.sgpe.sea.sc.gov.br/portal-externo e informe o processo UDESC 00002757/2026 e o código 2T36WAL7.

espetáculo. Nem pretende fazer “teatro”, uma vez que a palavra “teatro” e “teatral” está sempre contaminada por alguma coisa artificial, apartado do mundo concreto das pessoas que não frequentam ou mesmo nunca foram a uma casa de espetáculos. Para o autor, tudo no ritual seria intenso, concentrado, e tanto o zelador da casa como os devotos teriam sempre a consciência de que tudo deve ser orquestrado como pede a tradição. Alguns aspectos deste “teatro das origens”seriam comum a todos os povos e culturas analisados por Ligiéro: o fato de seus sacerdotes e xamãs, bem como os demais participantes, não realizarem uma “representação” mas sim uma experiência coletiva com divindades comuns, organizada segundo a tradição .

Já na página 294, o autor procura aprofundar sua terminologia, abordando novos aspectos comuns aos diversos contextos originários estudados em sua pesquisa. Tais encenações, emergentes do ritual, e que se aproximam de formas muito antigas de teatro, que remontam a períodos muito anteriores ao que conhecemos no Ocidente, poderiam ser chamadas de “Teatro das Origens”, pois mesmo surgindo dentro do ritual, passam da situação de culto devocional para a situação de execução de um determinado roteiro de encenação, que em muitos casos, mesmo aberta às modificações individuais e locais, passam a fazer parte de uma determinada tradição cênica evidenciada em dramas litúrgicos. “Isto estaria presente em algumas performances culturais africanas, como as de Moçambique ou do Togo, em consonância com as co-irmãs da diáspora classificadas como afro-brasileiras, afro-latinas (em todos os países das diásporas africanas), e dispõem de elementos comuns com as performances ameríndias das quais me ocupo, principalmente, das desenvolvidas na Guatemala, pertencente à grande tradição maia, mas também de algumas tradições indígenas brasileiras”. Como elementos comuns das tradições afro-ameríndas destacamos o cantar/dançar/batucar/contar articulados dentro de uma dinâmica própria e contínua. Embora esta dinâmica seja o que mais chama a atenção, por evidenciar o corpo e a relação do performer com a ancestralidade, bem como com o espaço ou sua relação com o espectador, para Ligiéro seria importante também apontar para o lugar dos elementos visuais na construção de figurinos, objetos e toda a concepção do desenho cênico da performance. O que haveria em comum a todas essas expressões culturais seria que a encenação emerge do ritual, o jogo cênico é uma continuidade dentro do espaço da representação, o microcosmo de uma cosmogonia ulterior à própria vida do performer, que em sua performance catalisa forças e mitos que pertencem não somente à sua vida pessoal, à sua própria ancestralidade, mas também à vida da comunidade à qual ele pertence.

Já nas páginas 52 e 53, o autor apresenta particularidades , que caracterizariam as culturas originárias indígenas brasileiras, citando a noção de encantados: “É importante frisar que, dentro das cosmogonias indígenas, para se referir a divindades, ou espíritos, é comum a utilização da palavra encantado . Luiz Antonio Simas define encantado como aquele que não teve uma morte física, porque o encantado não é exatamente uma entidade como

Pág. 02 de 07 - Documento assinado digitalmente. Para conferência, acesse o site https://portal.sgpe.sea.sc.gov.br/portal-externo e informe o processo UDESC 00002757/2026 e o código 2T36WAL7.

em várias umbandas, que teve a vida terrena, que teve a morte física, e que vem e baixa nos seus cavalos de santos para interagir com as pessoas. O encantado foi aquele que driblou a morte. O encantado foi aquele que num momento determinado se encanta. Ele sofre o arrebatamento" (p.52). Neste sentido, os rituais africanos e indígenas brasileiros ou afroameríndios são distintos particulares: o mundo da encantaria abriria uma nova perspectiva de estudos, já que "a atuação do encantado no médium é uma relação de irradiação e não de incorporação" (p.53).

Outro aspecto que teria origem nas culturas originárias brasileiras - e que Ligiéro afirma que o fez repensar as demais práticas ritualísticas presentes em outros teatros das origens -, é o terreiro. Na p. 75 do livro, o autor apresenta a concepção de que "praticar terreiros" nos possibilita inventar e ler o mundo, a partir das lógicas de saberes encantados. "As perspectivas encantadas praticam e interpretam o mundo ampliando as possibilidades de invenção. Assim, os terreiros inventam-se, a partir do tempo/espaço praticado, ritualizado pelos saberes e as suas respectivas performances. Essa consideração não despreza a referência dos terreiros a partir de sua fisicalidade, mas alarga o conceito para as dimensões imateriais. Aquilo que damos conta como a materialidade de um terreiro perpassa pelos efeitos e cruzamentos do que pensamos como o saber praticado. O que a noção de terreiro abrange é a possibilidade de se inventar terreiros na ausência de um espaço físico permanente". Ainda segundo o autor, esta percepção, que advém da noção de encantados, "estimula a repensar as inúmeras possibilidades de aplicação do terreiro a toda e qualquer prática espacial do Teatro das Origens. Terminologia que passarei a adotar a partir de aqui, incluindo por extensão aquelas que acontecem ou que partem das antigas tradições ameríndias, não importando se em terreiros cobertos ou ao ar livre. Terreiro, espaço de terra batido com os pés que dançam".

Por outro lado, os candidatos e candidatas poderiam partir de um conceito presente em outro artigo da bibliografia do presente Processo seletivo, (ICLE, Gilberto. HAAS, Marta. **Gesto decolonial como pedagogia: práticas teatrais no Brasil e no Peru)**, o de gesto decolonial. Assim, seria possível ler as manifestações culturais originárias brasileiras sob o prisma de sua sobrevivência em outras realidades de luta contra a opressão colonial. Na página 98 do artigo, os autores definem gesto decolonial como um movimento do corpo que carrega um sentimento e/ou uma intenção decolonial; um movimento que aponta para algo já constituído como um gesto colonial, contrapondo-se a ele. O gesto decolonial, portanto, está relacionado com pensamentos e práticas que rompem com a colonialidade do saber e do poder, contribuindo para a emergência de falas e saberes locais: indígenas, mestiços, femininos, africanos, campesinos etc. A opção decolonial põe em xeque as ideologias totalitárias da modernidade, por meio de uma lógica anti-universalista e anti-homogeneizadora, que afirma outro-modo ou modo-outro de vida, sempre em processo de fazer-se e refazer-se. Gestos decoloniais seriam quaisquer gestos que direta ou indiretamente se engajam na desobediência dos ditames da matriz colonial e

Pág. 03 de 07 - Documento assinado digitalmente. Para conferência, acesse o site https://portal.sgpe.sea.sc.gov.br/portal-externo e informe o processo UDESC 00002757/2026 e o código 2T36WAL7.

contribuem para a construção da espécie humana no planeta em harmonia com a vida no/do planeta, da qual a espécie humana é apenas uma ínfima parte e da qual depende.

A partir do conceito de gesto decolonial seria possível traçar relações entre as mais diversas cenas e o contexto histórico de matriz originária indígena no Brasil,. No mesmo artigo, os autores mencionam uma oficina teatral de longa duração no Assentamento Sepé Tiaraju, em Águas Claras, no município de Viamão, coordenada pelo grupo teatral Ói Nóis Aqui Traveiz , realizada entre 2006 e 2007. " A oficina, realizada em parceria com o grupo Peça pro Povo, ajudou a fortalecer o uso do teatro como instrumento de reflexão sobre a própria realidade dos acampados e assentados" (p. 108).

Na oficina foi realizado o exercício cênico Ayuka Karaiba (Morte aos brancos), apresentado no V Congresso Nacional do MST, que aconteceu em Brasília em junho de 2007. O exercício cênico trazia a história das Missões Jesuíticas, marcando os 250 anos de morte de Sepé Tiaraju e reivindicando a história desse líder indígena que dá nome ao assentamento e ao seu centro de formação, Filhos de Sepé, onde aconteceu o processo de criação. A luta de Sepé Tiaraju e do Povo Guarani foi uma luta em defesa da soberania dos indígenas sobre a terra e contra o genocídio praticado pelos impérios de Portugal e Espanha. Com esse trabalho, os assentados podiam refletir sobre sua própria luta contra o latifúndio e o agronegócio exclusivista e predador. O gesto decolonial estaria aqui, não só no tema da criação, ligado à história de uma rebelião indígena no Brasil, mas também no fato da oficina "propor exercícios em que o corpo seja utilizado de forma diferente da utilizada no cotidiano, provocando novas formas de se expressar", no contexto de um movimento social brasileiro, o MST.

*O padrão de resposta deve estar fundamentado nas bibliografias exigidas pelo Edital, para evitar problemas o professor deverá citar o capítulo/página do livro utilizado.

Membros da Banca:

_____

_____

Avaliador 1 (nome e assinatura) **Avaliador 2 (nome e assinatura)**

_____

_____

Avaliador 3 (nome e assinatura) **Presidente da Banca (nome e assinatura)**

Pág. 04 de 07 - Documento assinado digitalmente. Para conferência, acesse o site https://portal.sgpe.sea.sc.gov.br/portal-externo e informe o processo UDESC 00002757/2026 e o código 2T36WAL7.

PROCESSO SELETIVO – 02/2026

Área de Conhecimento: Teoria Teatral / História do Teatro

PROVA ESCRITA – PADRÃO DE RESPOSTA

QUESTÃO 2:

___ Segundo Lucia Romano , no artigo "A Cênica Feminista:: teorizações sobre a ciência e a prática da cena teatral feministas e a importância de uma pedagogia feminista no campo teatral",

" os feminismos, portanto, estão aliados a outros movimentos sociais em prol dos direitos humanos, ou de direito a uma vida que dignifique o que se consagrou como humanidade, mas sem que se exclua desse projeto de humanidade nenhuma espécie de vida, incluindo as animais, vegetais, minerais etc… Para os feminismos, no que diz respeito à diversidade humana, entende-se as posições atribuídas aos homens e mulheres como culturalmente instituídas e historicamente e geograficamente demarcadas e, dessa maneira, passíveis de serem modificadas. Essa transformação, os feminismos constatam, virá quando houver uma compreensão ampla de que a rigidez e compulsoriedade dessas posições é prejudicial para homens e mulheres" (p. 2).

O que a autora chama de "cênica feminista", não se resumiria, no entanto, a uma ação afirmativa, ou a "um jeito de ser ou pensar nascido da experiência de ser mulher", mas sim consideraria um ponto de vista que pretende aproximar as artes cênicas da justiça social. Para isso, ainda segundo Romano, tal cena requereria a criação de modelos mais "interacionistas e complexos". Discuta algumas das possibilidades dessa "Cênica feminista", utilizando exemplos de espetáculos e/ou performances, bem como de práticas artístico-pedagógicas que podem remeter, em sala de aula, a investigações dessa "Cênica feminista".

Espera-se que os candidatos e candidatas discutam o artigo de Lucia Romano , "A Cênica Feminista:: teorizações sobre a ciência e a prática da cena teatral feministas e a importância de uma pedagogia feminista no campo teatral", mencionado no enunciado da questão e presente na bibliografia do processo seletivo.

No artigo, a autora menciona, como possibilidade para a criação de modelos mais interacionistas e complexos, que o aspecto de invenção seria a atitude esperada da cênica feminista, porém não com a intenção de cooperar

Pág. 05 de 07 - Documento assinado digitalmente. Para conferência, acesse o site https://portal.sgpe.sea.sc.gov.br/portal-externo e informe o processo UDESC 00002757/2026 e o código 2T36WAL7.

com a economia da novidade, uma das facetas da lógica do capital, traduzida para o universo da criação artística. Contrariamente, a invenção estaria a serviço da "derrocada da automistificação e da genialidade individualizada", sendo capaz de recriar experiências de teatros políticos do passado, tais como o teatro épico de Brecht e o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal.

Para empreender tais recriações cênicas, ao contrário do modo hegemônico de produção teatral, a autoria individual seria substituída pela busca em estabelecer colaborações e prezar aspectos relacionais, modulando a práxis cênica como uma função da estrutura comunal da investigação, contrariamente aos ditames da propriedade individual. Em tais experiências cênicas, o diálogo constante com outros discursos ou artistas feministas também garantiria, ainda segundo Romano, o desenho de um pensamento comunal, que seria capaz de extrapolar um ponto de vista apenas, ou um momento único, ou um território limitado.

Em perspectiva distinta, mas complementar à do artigo de Lucia Romano, os candidatos e candidatas poderiam mencionar e discutir o artigo da pesquisadora Mônica Pereira de Santana, "A Performance de criadoras negras e o corpo como discurso", também presente na bibliografia deste processo seletivo. A autora desenvolve no texto características do que seria "a performance negra". Tais performances teriam um comprometimento indissociável social e político, por "forçar sua existência num mercado de arte que estaria relacionado à lógicas eurocêntricas, patriarcais e de manutenção dos poderes constituídos". Para a autora, a performance negra produziria experiências estéticas com fins de discutir, e sobretudo, de disputar poder, em realidades de persistência do patriarcado e da colonização capitalistas, e estariam relacionadas ao campo das "cênicas feministas" por meio de uma perspectiva interseccional: "quando esta performance negra é também feminina, tais cenas seriam capazes de aguçar a denúncia sobre os procedimentos e opressões alocados no campo do corpo feminino".

Assim, espera-se que as candidatas e candidatos analisem espetáculos teatrais ou performances a partir das perspectivas mencionadas acima, que são baseadas na recriação de antigos pressupostos do teatro político e da performance, por meio de práticas e diálogos comunais, tais como modos de produção coletivos ou colaborativos e redes de criação artística estabelecidas com movimentos sociais, ou ainda por meio de dramaturgias capazes de recuperar a história do corpo das mulheres, e das mulheres negras, com narrativas históricas formuladas sob a perspectiva das mulheres.

Pág. 06 de 07 - Documento assinado digitalmente. Para conferência, acesse o site https://portal.sgpe.sea.sc.gov.br/portal-externo e informe o processo UDESC 00002757/2026 e o código 2T36WAL7.

Por fim, espera-se que as respostas mencionem práticas artístico-pedagógicas que tematizem os conceitos e possibilidades abordadas nos artigos de Romano ou de Santana. Tais práticas poderiam remeter a aulas já ministradas pelas candidatas e candidatos, ou imaginar propostas educacionais futuras.

*O padrão de resposta deve estar fundamentado nas bibliografias exigidas pelo Edital, para evitar problemas o professor deverá citar o capítulo/página do livro utilizado.

Membros da Banca:

_____

_____

Avaliador 1 (nome e assinatura) **Avaliador 2 (nome e assinatura)**

_____

_____

Avaliador 3 (nome e assinatura) **Presidente da Banca (nome e assinatura)**

Pág. 07 de 07 - Documento assinado digitalmente. Para conferência, acesse o site https://portal.sgpe.sea.sc.gov.br/portal-externo e informe o processo UDESC 00002757/2026 e o código 2T36WAL7.

Assinaturas do documento

Código para verificação: **2T36WAL7**

Este documento foi assinado digitalmente pelos seguintes signatários nas datas indicadas:

IVAN DELMANTO FRANKLIN DE MATOS em 09/02/2026 às 14:49:55
Emitido por: "SGP-e", emitido em 29/05/2019 - 09:20:38 e válido até 29/05/2119 - 09:20:38.
(Assinatura do sistema)

STEPHAN ARNULF BAUMGARTEL (CPF: 007.XXX.089-XX) em 09/02/2026 às 14:51:42
Emitido por: "SGP-e", emitido em 29/04/2020 - 17:18:25 e válido até 29/04/2120 - 17:18:25.
(Assinatura do sistema)

TEREZA MARA FRANZONI (CPF: 555.XXX.409-XX) em 09/02/2026 às 14:51:52
Emitido por: "SGP-e", emitido em 30/03/2018 - 12:34:27 e válido até 30/03/2118 - 12:34:27.
(Assinatura do sistema)

Para verificar a autenticidade desta cópia, acesse o link https://portal.sgpe.sea.sc.gov.br/portal-externo/conferencia-documento/VURFU0NfMTIwMjJfMDAwMDI3NTdfMjc1N18yMDI2XzJUMzZXQUw3 ou o site https://portal.sgpe.sea.sc.gov.br/portal-externo e informe o processo **UDESC 00002757/2026** e o código **2T36WAL7** ou aponte a câmera para o QR Code presente nesta página para realizar a conferência.