

A PREPARAÇÃO DO ATOR/ATRIZ NO TEATRO DE RUA

Intervenções no espaço urbano de São Luís

*PREPARING THE ACTOR/ACTRESS IN THE STREET THEATER
Interventions in urban space from São Luís*

Lucas Silva Lima¹ e Michele Nascimento Cabral Fonseca²

Resumo

O artigo traz reflexões sobre a preparação do ator/atriz no teatro de rua e as intervenções no espaço urbano de São Luís, tendo como lugar de investigação o projeto de pesquisa URBANITAS/UFMA, a Oficina Coletivo Dibando, assim como, a observação participante das aulas/treinamento na disciplina teatro de rua/DEARTC/UFMA no segundo semestre de 2022. Portanto, além da observação participante como método, trago teóricos que relatam sobre o processo de preparação como Telles (2008) que traz abordagem desse trabalho do ator/atriz de rua através de grupos e relatos, Martins (2000) com fundamentos do espaço/corpo em sua formação coletiva nos espaços urbanos, Boal (2009), vai retratar sobre o corpo político na construção dos atores. O artigo se fundamenta nos autores: Carreira (2019), Cabral (2017), entre outros. A abordagem desse artigo traz a mediação comunicativa do ator com o espaço em suas intervenções artísticas na rua.

Palavra-chave: teatro de rua, intervenções, espaço urbano, ator/atriz.

Abstract

The article brings reflections about the preparation of the actor/actress in the street theater and the interventions in the urban space of São Luís, having as place of investigation the research project URBANITAS/UFMA, the Workshop Coletivo Dibando, as well as, the participant observation of the classes/training in the discipline street theater/DEARTC/UFMA in the second semester of 2022. Therefore, in addition to participant observation as a method, I bring theorists who report on the preparation process as Telles (2008) that brings approach of this work of the street actor/actress through groups and reports, Martins (2000) with fundamentals of space/body in its collective formation in urban spaces, Boal (2009), will portray about the political body in the construction of the actors. The article is based on the authors: Carreira (2019), Cabral (2017), among others. The approach of this article brings the communicative mediation of the actor with the space in his artistic interventions in the street.

Keywords: street theater, interventions, urban space, actor/actress.

¹ Graduado em Licenciatura em Teatro – DEARTC/UFMA. Pesquisador/Atuador no URBANITAS – Laboratório de investigação em Teatro, Circo e Cidade.

² Professora do Curso de Licenciatura em Teatro – DEARTC/UFMA. Artista/Pesquisadora do PPGAC/UFMA. Coordenadora do URBANITAS – Laboratório de investigação em Teatro, Circo e Cidade.

Introdução

Em 2019 no grupo de pesquisa Urbanitas com as investigações do teatro de rua com os experimentos, treinos nas ruas no Centro Histórico de São Luís. Desde então, a inquietação surge a partir de como ocorre esses preparos nas ruas e quais fundamentos teóricos utiliza nas vivências dos atores/atrizes de rua. Sendo assim, ao acompanhar os preparos realizados em experiências visuais, experimentações, diálogos, vídeos, imagens, treinamento corporal, ocupação no espaço no trajeto da pesquisa, também, foi possível compartilhar dos experimentos cênicos na finalização na disciplina de Teatro de Rua da UFMA nos anos de 2019 e 2022. Também, participei como ator³ da oficina Trajetória Desviantes do Coletivo DiBando⁴ com intervenções nas ruas no ano de 2021. Portanto, foram nesses espaços a pesquisa se construiu.

A musicalização, o canto, a dança, se relacionam na construção da performance do artista de rua. Os usos dessas habilidades estavam em sua essência básica. Com isso, a ocupação dos espaços em rodas, os cortejos, (Convocatória) são comumente encontrados na teatralidade de rua, onde é mais tradicional a energia dos atores, assim como, o jogo se instrumentaliza como ferramenta de comunicação com o espectador. Parte disso é inúmera as técnicas para uma cena na rua, esses elementos são importantes no desenvolvimento da montagem e no processo criativo da encenação e do elenco na ocupação do espaço da cidade.

O preparo na intervenção no espaço urbano está associado comumente ao aspecto político dessa modalidade teatral, que ao ocupar o espaço público aciona diferentes camadas nas inter-relações políticas e sociais do sujeito, tanto artista, quanto espectador. Nesse trajeto, pela cidade subverte a ordem da cidade e a construção do artista ao seu subjetivo⁵, caracterizando-os também como um corpo político. Para (Boal, p.30 2009): “consciência é a reflexão do sujeito sobre si próprio e sobre o significado dos seus atos, não apenas sobre suas consequências, que interliga a produção artística e íntima do ser humano”.

Diante das observações, reflexões, e análises, das características, técnicas, estéticas e políticas do teatro de rua desenvolvidas com essa pesquisa, esse trabalho se possibilita em outras concepções aos pesquisadores, estudantes, atores, atrizes, nos estudos e análises do teatro e sua relação com o espaço urbano.

³ O termo Atorador, no teatro, aparece no manifesto “Saldo para um Salto” do Teatro Oficina na década de 70. Desde a sua criação, em 1958, o Oficina objetivava criar um trabalho revolucionário e o manifesto foi criado para formalizar e informar ao público dos novos ideais que o grupo idealizava. Entre os novos objetivos estava a busca por cativar o público que não tinha acesso ao teatro – como os trabalhadores das fábricas; a ocupação de outros espaços, além dos teatros convencionais; reformulação da cena de forma que fosse concebida como um testemunho, sem divisão entre palco e plateia, sem máscara, representação tradicional, maquiagem, fantasia ou qualquer elemento que pudesse produzir fascínio ou distanciasse o espectador da ação; a fim de cumprir todos estes objetivos, a denominação ator (PARIS, 2014, p.125).

⁴ Coletivo Dibando idealizado em 2014, ainda com o nome de Núcleo Experimental, o coletivo surge como um espaço para compartilhar pesquisas e processos de criações. É interessante observar os caminhos e possibilidades de escolhas, expandir mais os meios que os finais. Contudo, as ações projetadas pelo núcleo se mantiveram tímidas até o fim de 2015, quando esse passou a estabelecer parcerias com o núcleo de arte da Nave - Organização em prol da Natureza Arte, Vida e Ecologia - e com outros artistas maranhenses. No mesmo ano alguns trabalhos concebidos pelos integrantes do coletivo, passaram a incorporar o hall de produções do DiBando.

⁵ Para Saviani, Marx deixa claro, nessa tese, sua posição em relação à subjetividade humana, nela “já se encontra a definição de homem, vale dizer, do sujeito humano, do indivíduo, como o conjunto de relações sociais, na qual se encerram a síntese do complexo de reflexões e as análises constitutivas da concepção marxiana da subjetividade” (Saviani, 2004, p. 36). Marx, segundo Saviani (2004), coloca a essência humana não como algo universal e desligado da existência, e sim como, fundamentalmente, um produto das relações sociais de produção, uma essência construída com base em uma existência prática.

O espaço urbano no laboratório do ator e da atriz

O ator/atriz em seus primeiros treinamentos nas ruas desenvolveram habilidades com ajustes ao espaço urbano, e dessas vivências e experimentos alternativos vão se apropriando desses espaços que constrói laboratórios de investigações que se converte em material ao processo de criativo da intervenção/cena urbana.

O espaço urbano é um campo necessário, a ser pesquisado e experienciado pelo artista de rua, contudo, o mesmo irá compor a cena como mais de um elemento da encenação. Para o treinamento dos atores é fundamental a relação com o espaço, pois, os diferentes estímulos criativos e cênicos, são fundamentais na intervenção urbana⁶.

Na cidade, qualquer espaço pode ser um objeto de investigação. Os elementos que compõe o cenário urbano, como, praças, becos, ruas, esquinas, escadarias, faixadas de prédios, dentre outros, nos quais as pessoas estão em alguma atividade, passeios, encontros, no tráfego dos automóveis, com seus barulhos e sons, assim como, os animais que também compõe esses locais e interagem com o meio. A população em situação de rua, a figura do mendigo que está pelos bancos e becos, tudo e todos que compõe a cidade são materiais de criação para o artista de rua. Segundo André Carreira (2019, p.30):

A cidade não pode ser pensada apenas de uma perspectiva meramente arquitetônica, é preciso vê-la, como um sistema socio/cultural dinâmico no qual se operam múltiplas tensões, entre as quais temos as práticas artísticas. Abordar a cidade de um modo complexo permite reconhecer suas formas e princípios ativos como definidores dos processos culturais contemporâneos. Tomar tais processos como elemento de criação é fundamental para a construção de um teatro na cidade.

Portanto, esses elementos que fazem parte dos espaços da cidade, observados no próprio local, aonde a figura do artista precisa interagir, sentir e ter percepção social, política e cultural sobre os fluxos e (re) fluxos nos centros urbanos.

Na criação cênica nesses espaços, os atores precisam trazer para a sua composição outros componentes cênicos, como a roda, a fragmentação do espaço e/ou a invasão⁷, que são pontos de marcação no teatro de rua para desenvolver uma cena comunicativa com o espectador, e que é utilizada para aprimorar a visualidade do público na composição urbana, assim como, a interatividade com quem está presente, ou transitando por esses espaços, onde será apresentado o espetáculo.

Com essas contribuições, o artista precisa desenvolver noções de espaço e sentidos, dentro de seu processo de montagem e criação cênica/teatral. O pesquisador Narciso Telles fala sobre o uso do espaço:

As opções de trabalho no espaço urbano – a roda, a *performance* processional, a invasão – provocam distintamente novos sentidos, geram motivações, apontam presenças e ausências e desestabilizam

⁶ A intervenção urbana é uma forma de manifestação artística em locais públicos como praças, ruas, escadas e parques, dentre outras. Elas são criadas no intuito de chamar a atenção dos cidadãos da cidade para problemas urbanos ou simplesmente para tornar o espaço mais leve e colorido.

⁷ Termo usado pelo pesquisador André Carreira. Segundo o autor, teatro de invasão do urbano, é um teatro que interfere nos segmentos da cidade [...] (CARREIRA, 2009, p.01).

a lógica do uso do espaço. Esse movimento ressignifica simbolicamente o espaço na presença do objeto artístico de e sua durabilidade/permanência no espaço relacionado a cada proposta teatral (TELLES, 2008, p.16).

Ou seja, se fazer presente nas ruas, ocupar esses espaços, são fundamentais para o desenvolvimento criativo e cênico, são essenciais para as vivências e interações do artista com seu planejamento encenativo, através da interação com o público nos espaços das cidades.

O ator/atriz para o desenvolvimento dos processos interventivos nos grandes centros urbanos precisa estar preparado vocalmente, ter concentração cognitiva, consciência corporal, e praticar habilidades que só serão possíveis mediante treinamento, direcionado para a rua e seus desafios. O treinamento voltado para atuação no espaço público fortalecerá a energia corporal necessária para a entrega na construção da personagem, performance, atuação, para a atração de grandes espectadores no cenário urbano.

Cabe dizer que, para esse acontecimento, os preparos energéticos (corpo e voz) se tornam relevantes, através da arquitetura das ruas, espaços, becos, onde irá preparar na resistência física do ator/atriz. Ou seja, para o artista desenvolver uma cena onde se localiza na grande cidade, além de falar um texto, ou compor um personagem no espaço aberto e, além da composição corporal, é necessário também uma boa projeção vocal, e ainda, com esses exemplos descritos como às brincadeiras populares infantis, jogos de diálogo com os espectadores. Nesse desenvolvimento, para elaborar uma cena teatral de forte apelo dramático o ator/atriz necessita preparar o corpo, a voz, e presença cênica, de forma contundente.

No laboratório, na sala de aula e, nas diferentes oficinas em que acompanhei como pesquisador ator/atriz pode perceber que diferentes de metodologias de preparação do ator para a rua são utilizadas, treinamento físico a partir de acrobacias, preparação corporal do treinamento grotowski, energização e construção de presença a partir da antropologia teatral, exercícios psicofísicos como pular corda, correr e levantar, respiração diafragmática, exercícios vocais no espaço público, dentre outros. Em outras palavras, é necessário que o ator/atriz tenha total consciência de si e das outras pessoas aos arredores, para intervir no espaço público, atrair e prender a atenção dos espectadores.

A cena teatral na rua produz inúmeros materiais cênicos em um ciclo comunicativo que envolve diversas formas de comunicação, como o texto/falado, a escrita cênica (imagem e subjetividade) e a comunicação não verbal (corporal e gestual). (...) O artista que invade a rua e se relaciona com a cidade desenvolve com estes lugares (espaço físico concreto) uma interação, apropriando-se deles e ressignificando os. Em contato com outros ocupantes e/ou transeuntes destes mesmos espaços, conquista seu público e com ele desenvolve um jogo de profunda interatividade (CABRAL, p.153-154, 2017).

Nesse sentido, se o corpo do artista não estiver habituado com toda aquela energia que é demandada no momento, pode ser engolido, ou seja, pode ser esquecido pelas pessoas que assistem a cena, que podem perder o interesse do espectador pela queda de energia e conexão necessária para atrair os olhares e curiosidades dos que estão no espaço. (Além do corpo e da voz própria ocupação já mencionados, outros elementos darão corpo e a visualidade da cena, por exemplo, figurino, caracterização,

Figura 1 – Coreiras em sincronia a roda na praça da Faustina no Centro Histórico de São Luís Maranhão. Fonte: Arquivos cedido por Carlos Costa.



e ou qualquer elemento visual, e o audiovisual que o artista utilize em sua encenação). Pesquisar esses campos em todos os seus âmbitos são essenciais, um dos elementos importantes nesses laboratórios são, por exemplo, os sonoros. Ou seja, sons, ruídos, vibrações, barulhos que compõe aquele espaço/local/bairro escolhido como espaço cênico para pesquisar e colher impressões, para que o ator e atriz possam adequar seus corpos, vocalidades, presenças, compondo o ambiente com novas sonoridade que estão na própria cena proposta. Acerca disso, essas questões de composição com o espaço e a relação com os aspectos complementares sonoros, figurinos, objetos, dentre outros com o espaço da rua e para o ator/atriz é supracitado por Telles:

No avanço desta escuta e resposta a partir da relação (outro ator e/ou espaço), começamos, aos poucos, a introduzir outros elementos de estímulo: figurinos, objetos e sonoridades. Este conjunto de estímulos, além dos já trabalhados anteriormente, ia ampliando a percepção e reação a inúmeros estímulos apresentados e aos alunos caberia a seleção do que trabalhar e em quanto tempo (TELLES, 2008, p.88).

É perceptível para a preparação do ator/atriz no teatro de rua, dentre todos os elementos trazidos pela cidade e sua intersecção com o teatro, destaca-se o espaço o corpo e a voz/imagem com os elementos mais determinantes dessa modalidade teatral e para atores/atrizes, devem estar capacitados durante toda criação, construção e ocupação cênica.

O teatro de rua através do tambor de crioula no processo criativo da atriz e ator

Em 2019 na Praça da Faustina no Centro Histórico de São Luís do Maranhão na finalização da disciplina de Teatro de Rua ministrada pelo professor Carlos Costa⁸, o

⁸ Graduação em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão (2013) e mestrado em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás (2017) e atualmente é doutorando em Educação pela PPGED/UFMA.



Figura 2 - Experimento de intervenção na praça da Faustina em São Luís do Maranhão (2019). Fonte: Arquivos pessoais de Carlos Costa.

tema da apresentação do experimento cênico se chamava “intolerância a religiosidade de matriz africana” correlacionado ao tambor de crioula⁹.

A criação desse processo se deu por meio do uso de frases de efeito alertando sobre a intolerância religiosa, o uso de poesias populares locais, e também a pesquisa voltada para a dança popular em festividades nas ruas, praças e Casas de Cultura em São Luís/MA. Após, o processo de visitas e observações dos espaços que ocorreu pelos discentes de Teatro da Universidade Federal do Maranhão, ao final no momento da escolha para a apresentação, o espaço escolhido no Centro Histórico, se chama Praça da Faustina¹⁰.

O Planejamento feito pelos atores e atrizes, acontecendo então, a manifestação e a ritualidade com a exposição da dança do tambor de crioula na festividade ao Santo São Benedito, com a presença e participação de atores, pesquisadores, alunos, ocorrendo o experimento teatral dentro desse espaço urbano.

A atriz Walrimar Martins, discente da disciplina, relatou sobre a capela de acolhimento ao Santo, os fundamentos da escolha do local/espaço cênico em diálogo com a apresentação. A imagem de São Benedito ficou fora da capela como característica e composição do cenário, sendo um dos elementos ritualísticos importantes presente na apresentação.

⁹ O Tambor de Crioula do Maranhão é uma forma de expressão de matriz afro-brasileira que envolve dança circular, canto e percussão de tambores. Seja ao ar livre, nas praças, no interior de terreiros, ou associado a outros eventos e manifestações, é realizado sem local específico ou calendário pré-fixado e praticado especialmente em louvor a São Benedito. Essa manifestação afro-brasileira ocorre na maioria dos municípios do Maranhão, envolvendo uma dança circular feminina, canto e percussão de tambores. Dela participam as coreiras ou dançadeiras, conduzidas pelo ritmo intenso dos tambores e pelo influxo das toadas evocadas por tocadores e cantadores, culminando na punga ou umbigada – gesto característico, entendido como saudação e convite.

¹⁰ O tambor de crioula é uma tradicional manifestação, que tinha muita força quando Dona Faustina era viva. Ela apoiava a manifestação e é considerada pelos “coreiros” e “coreiras” tocadores e dançarina do tambor. Portanto, uma das últimas pessoas que apoiou o tambor espontâneo feito pela vontade de tocar e dançar. Antes de a Faustina morrer havia tambor toda sexta-feira na praça.

O Tambor de Crioula, em seu sincretismo¹¹ possui riqueza em todos os detalhes, expressão da tradição e religiosidade de matriz africana, com a contribuição e da população maranhense, ao patrimônio da cultura imaterial, sendo uma das manifestações importante no estado, com toda a sua poesia local.

Em suas características a dança possui movimentos circulares, com bastante envolvimento e expressividade dos que bailam, a partir do conhecimento dessas diversidades foi possível o uso das técnicas teatrais de rua ao uso da roda tradicional que a dança tem, na função de ampliar a visão do público observador. Dessa forma, os ritmos dos tambores ajudavam as coreiras a girar na própria roda, em movimentos circulares numa dinâmica de imersão corpórea. Sobre a roda no Teatro de Rua Telles nos diz que:

As cenas acontecem no interior da roda, de maneira a possibilitar que o espectador assista ao espetáculo do ângulo que desejar. Segundo Guénoun (2003 p.20.21), O círculo é a disposição que permite que o público se veja. [...] É precisamente a estrutura que permite que as pessoas se vejam e distingam as demais não como massa, mas como uma reunião de indivíduos: permite ver seus rostos – reconhecer-se. (TELLES, 2008, p.91).

O uso da roda é uma das características mais tradicionais do Teatro de Rua, sendo possível fazer esse paralelo com a importância, também, ao Tambor de Crioula.

A punça¹² foi um elemento usado na dança como um estímulo de troca do brincante com o espectador na própria rua, é um contato comunicativo para chamar o público presente no experimento laboratorial na rua, além disso, houveram falas ativas manifestas ao combate a intolerância religiosa, relacionado a elaboração teatral, correlacionado as características simbólicas entre o tambor de crioula e o teatro de rua, pelas interações populares, que devem transcender ao movimento sociocultural na grande cidade. Conforme isso, foi feita a improvisação teatral¹³, uma faixa preta, demonstrando o silenciamento e violência dos corpos das pessoas que sofreram, intolerâncias e apagamento histórico na imagem abaixo.

O objetivo desse planejamento não foi alcançado na própria apresentação, pela falta da energia corporal, e também, pelos contratempos de encontros aos ensaios em seu alinhamento. O horário que foi estipulado foi o de 12h (doze horas/meio dia) onde acontecesse o improviso teatral, sendo assim, o horário ocasionou pouca demanda popular, nesse seguinte, outro fator contrário ao horário foi o clima altamente ensolarado, isso desestimulou a atenção do público, perdendo-se o interesse, o calor, o sol e a falta de sombra na praça devido ao horário foi responsável por fragmentar a

11 Segundo o antropólogo holandês André Droogers (1989) o termo sincretismo possui duplo sentido. É usado com significado objetivo, neutro e descritivo de mistura de religiões, e com significado subjetivo que inclui a avaliação de tal mistura. Devido a essa avaliação muitos propõem a abolição do termo. Droogers informa que o termo sincretismo sofreu mudanças de significado com o tempo e que a distinção entre a definição objetiva e subjetiva tem raízes históricas (FERRETI, 1998, p.183).

12 A punça é dada geralmente no abdômen, no tórax, ou passada com as mãos, numa espécie de cumprimento. Quando a coreira que está dançando quer ser substituída, vai em direção a uma companheira e aplica-lhe a punça. A que recebe, vai ao centro e dança para cada um dos tocadores, requebrando-se em frente do tambor grande, do meio e o pequeno, e repete tudo de novo até procurar uma substituta.

13 As improvisações, segundo Chacra (2007, p. 30), eram “caracterizadas por enorme vitalidade e liberdade, apoiadas exclusivamente na arte do ator”. Ela reforça que esse ator era dotado de uma técnica apurada, de criatividade e conhecimento de música e línguas, de modo que não se tratava de “atores improvisados”, mas sim de “atores que exercitavam sua técnica all'improviso”. A commedia dell'arte influenciou o gênero cômico no teatro e, mais tarde, a prática teatral, com uso da improvisação, bem como todo o teatro ocidental (WILSON, 2010, p. 164).

dispersão o público. Contudo, com essas funções é estimulado para o desenvolvimento no treinamento desses atores é necessário à construção intimista segundo Telles:

Os primeiros passos para o início do trabalho era promover um aquecimento corpóreo lúdico do grupo e desenvolver uma “afinação” do coletivo. Para tanto, era desenvolvido na nossa rotina de encontros um momento inicial de acordar e aquecer o corpo: pequenos alongamentos e danças pessoais a partir de um estímulo musical (TELLES, 2008, p.87).

Acerta do trabalho vocal tiveram falhas, a projeção vocal ocorreu de forma expansiva, mas ao se passar alguns minutos resultaram a perda da força vocal na apresentação, nesse caso, por falta ensaios, ocorreu à interrupção das técnicas vocais.

No seguimento da apresentação, o texto poético de Bráulio Bessa¹⁴, foi recitado por artistas que estavam na cena através da dança performática, faziam citações por cartazes informativos com dados sobre a intolerância religiosa que aconteceu no Brasil, divulgados nos portais de notícias. Através disso, entrelaçado o texto poético com pesquisas e dados, é composto essa intimidade do ator com a dança circular¹⁵, cultura popular, e afinidade com o espaço segundo Trindade:

Ou seja, no teatro de rua contemporâneo o ator não tem apenas problemas de representação nos moldes convencionais porque seu desafio não é somente o de representar um texto escrito (por outrem), mas, sobretudo, o de conectar espetáculo e público por meio de uma dramaturgia pessoal, ancorada no aqui-agora da representação. Estaria o teatro de rua adentrando no território – ou, talvez, apenas corroborando – a recente noção de “dramaturgia do ator (TRINDADE, 2013, p.6).

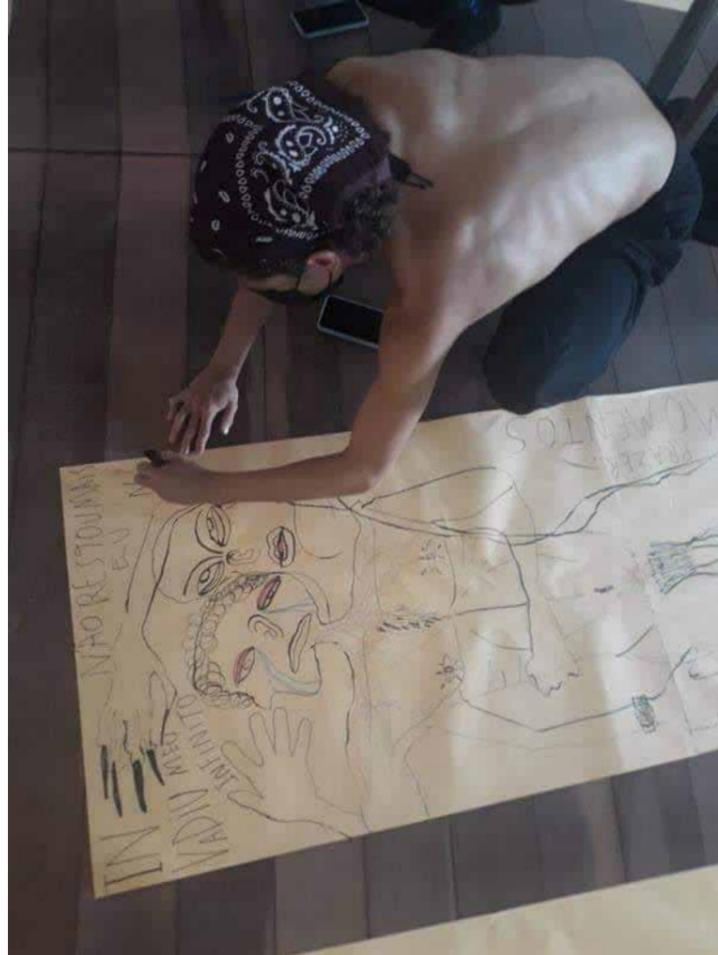
A mensagem que se busca transmitir na obra cênica, traz impacto não somente a quem visualiza, ouve, assiste, mas principalmente no artista que está inserido e envolvido de corpo e cabeça naquele contexto político e sociocultural, aquele que irá transmitir a mensagem com sua obra/apresentação precisam sentir para transmitir verdade.

Os elementos cênicos como a dramaturgia se enquadra em suas interferências nos locais públicos, com o preparo corpóreo ao figurino pode alcançar a população maranhense dentro dessa dinâmica cênica com as interações sociais.

No teatro de rua, na intervenção do corpo brincante que utiliza de características que podem agradar ou incomodar com a proposta abordada é fundamental nesses espaços abertos, devido à diversidade de pessoas que fazem parte desse meio, que podem se sentir atingidos, com sensações do êxtase, quando isso ocorre é possível dizer que houve real encontro entre o ator e o seu público.

14 Bráulio Bessa se define como Poeta popular. Ficou conhecido do grande público C por apresentar seus cordéis no programa da jornalista e apresentadora Fátima Bernades.

15 Dançar em círculos pode nos remeter às formas arcaicas, onde a dança era a possibilidade natural de expressar as conexões do indivíduo, do grupo e destes em relação à natureza e seus ciclos. No Ocidente, à medida que o processo civilizatório avançou e se solidificou, o homem moderno foi restringindo o contato com estas “práticas naturais” realizadas na comunidade. Para Maffesoli “... no paradigma cultural, o qual o mundo está nessa fase tribal, há uma volta de valores que a modernidade julgava estar perdido (MARQUES, 2012, p.1324).



A oficina “trajetórias desviantes” - uma intervenção de rua

O Coletivo Dibando¹⁶ desenvolveu a oficina chamada “trajetória desviantes” no Centro Cultural Vale Maranhão – CCVM no Centro Histórico de São Luís em outubro de 2021. A oficina abordava temáticas de gênero sexual e performance com pretexto na intervenção de rua, com essa perspectiva na proporção da preparação cênica. Em vista disso, o processo só foi possível com experimentos nos espaços públicos que compõe o Centro Histórico de São Luís.

Nesse trajeto da pesquisa, se pode analisar a construção da oficina oferecida pelo coletivo Dibando, na qual foram retratadas temáticas políticas voltadas para os corpos negros e comunidade LGBTQIAP+¹⁷. Com isso, ofereceu outras perspectivas de pesquisas para a preparação dos artistas que passam por etapas significativas nos processos interventivos nos espaços urbanos.

O planejamento metodológico da oficina ocorre por subdivisões dos espaços, para se fazer possível, assim, a preparação dos artistas direcionados para intervenção na rua (o espaço fora/aberto), nesse processo uma das etapas da preparação dos artistas aconteceu dentro da casa do tambor de crioula, em uma sala específica (espaço fechado) na qual são estabelecidos e realizados exercícios por exaustão¹⁸ física e

¹⁶ Coletivo Dibando pesquisa e articula trabalhos de performance cultural/dança de forma independente com temáticas políticas sociais em São Luís do Maranhão.

¹⁷ É uma sigla que abrange pessoas lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, transgêneros, travesti, queer, intersexuais, pansexuais e o “+” demais orientações de gênero.

¹⁸ EXAUSTIVAMENTE EM BUSCA DA EXAUSTÃO: Uma descoberta corpóreo-mental dos lugares percorridos e alcançados em exaustão; De movimentos inexpressivos e vazios a uma completa exaustão física e mental que me proporcionara movimentos expressivos e puros. O que ocorrera foi um estado



Figura 4 – Intervenção feita pelo coletivo Dibando no Palácio dos Leões, São Luís, Maranhão (2021). Fonte: Arquivo cedido por Eduardo Gehlen.

mental no esvaziar da energia corpórea, para alcance de movimentos expressivos.

Nesse entendimento, são fundamentais os espaços (fechados e abertos) para a energia do/a atuante/corpo e ação. Para o ator, diretor artístico Marcos Martins ao discorrer sua experiência com o espaço construção do trabalho do ator/atriz relata que:

[...] Do espaço como fonte da imagem criadora, conforme vimos anteriormente. Nesse sentido, equilibramos o nosso trabalho nos espaços entre dois vetores: o espaço fechado da sala e o espaço aberto, subdividido em espaços naturais e espaços sociais (MARTINS, 2004, p.56).

Acerca disso, essa análise dos processos desenvolvidos na oficina, a montagem se deu em etapas, no primeiro momento, ocorreram aquecimentos corporais e jogos teatrais para estímulo dos corpos e suas percepções sensoriais, contribuindo, também, ao funcionamento da elevação com a energia corporal, sendo proporcionada pelos processos de busca de exaustão para resistência física ativa e consciente no trabalho desenvolvido.

Dentro desses processos de preparação, para Martins é importante estimular o corpo com aquecimento, jogos:

inteiramente perceptível de completa exaustão corporal e mental (SILVA, 2021, p.11).



Iniciamos o trabalho com exercícios de grande mobilização física. Massagear, flexibilizar as articulações, alongar músculos ativando os adormecidos pela falta de uso consciente, criar descolamentos fora do padrão cotidiano, explorar jogo físico com as formas do espaço, soltar o corpo, desequilibrar, encontrar novos equilíbrios (MARTINS, 2000, p.59).

O ator/perfomer Tieta Macau¹⁹ e as atrizes/perfomers Abeju Rizzo²⁰, Wand Albuquerque²¹, e outros compositores do coletivo, planejaram onde aconteceria a prática nas ruas, seus espaços e locais específicos, nos acontecimentos da intervenção na rua, foi necessário haver planejamento como reunião com alunos da oficina e os membros do coletivo, foi decidido o momento em que todos sairiam juntos, do início do trajeto partindo do Centro Cultural da Vale até o Palácio dos Leões²², ponto e espaço de finalização da intervenção na rua.

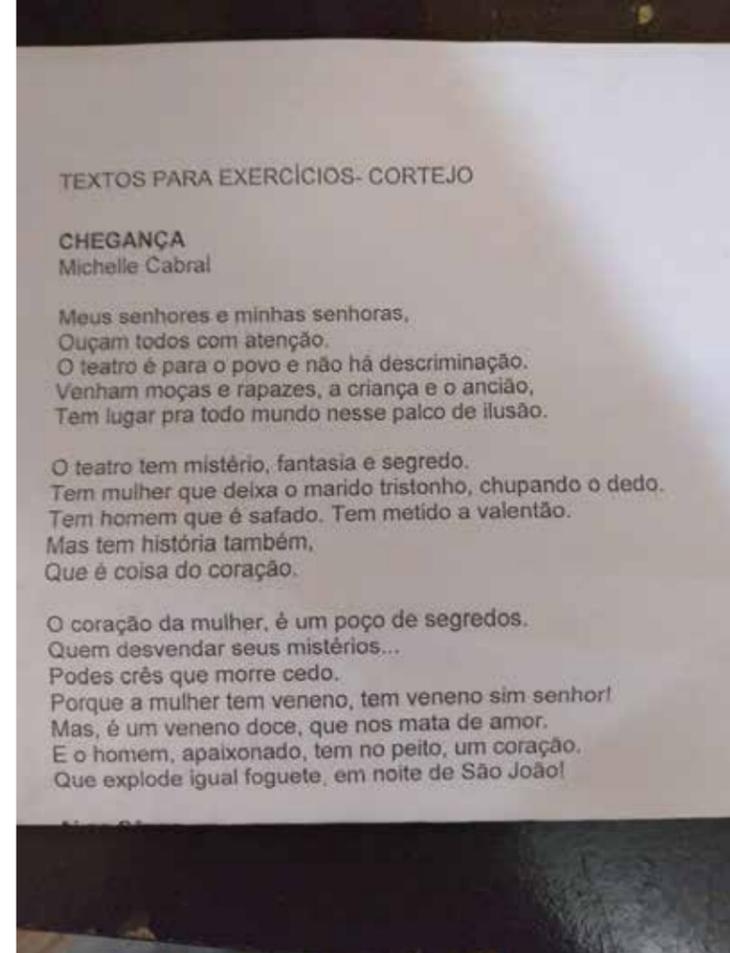
O objetivo do Coletivo com as propostas interventivas, permeado de teor político ao treinamento psicológico foi de propor um olhar mais íntimo, para si mesmo, ao mostrar o corpo étnico racial, o erro de delimitação de padrão corpóreo, o corpo negro em

19 Tieta Macau multiartista que transita entre performance, dança, macumbaria, atuação cênica.

20 Abeju Rizzo é artista, produtor cultural, perfomer, dançarine.

21 Wand Albuquerque é artista, perfomer, produtora cultural, dançarina.

22 Sede do governo do Maranhão é um dos mais imponentes monumentos do país. Símbolo da história viva do povo maranhense, o Palácio atrai turistas do mundo inteiro e faz brilhar os olhos dos visitantes, diante da grandiosidade da obra localizada no Centro Histórico da capital, São Luís. O Palácio dos Leões tem três mil metros quadrados de área construída, divididos em três alas: residencial, administrativa e visitação. Com arquitetura neoclássica, o monumento tem uma coleção de 1.300 objetos, que são acessíveis ao público, em cinco salões nobres com exposições permanentes. Neles, estão obras dos séculos XV ao XX, mobiliário, telas, porcelanas e esculturas, os quais expressam bem o poder e a riqueza do século XVII, época da sua construção.



processos de marginalização²³, a exposição do corpo de mulheres trans que são atravessadas em suas vidas por apagamentos históricos de sua existência.

Nessa abordagem, sob análises desses corpos que sofrem com os processos de exclusão social e transfobia devido ao fato de sua forma de ser e existir, Peter Pelbart é professor de filosofia e que pesquisa sobre a subjetividade, biopolítica, expõe que isso afeta toda a sociedade, dessa forma:

Desde os genes, o corpo, a afetividade, o psiquismo, até a inteligência, a imaginação, a criatividade. Tudo isso foi violado, invadido, colonizado; quando não diretamente expropriado pelos poderes. Mas o que são os poderes? Digamos, para ir rápido, com todos os riscos de simplificação: as ciências, o capital, o Estado, a mídia etc. (PELBART, 2007, p.57).

Contudo, as apresentações desses pontos de reflexão, sobre a análise desses corpos, com a turma na oficina, nas elaborações de desenhos em cartolinas, nos quais todos tinham que produzir imagens, traços, desenhos corpóreos com sua história íntima e estabelecer relações com questões políticas, trajetos de vida, profundidades e singularidades, despertando a todos para processos de ampliação de olhares e consciência crítico-reflexiva desses corpos como lugar social marginalizado.

23 A Marginalização – que já que existe no artista naturalmente, tornou-se fundamental para mim – seria a total “falta de lugar social”, ao mesmo tempo em que a descoberta do meu “lugar individual”, como homem total no mundo, como ser social no seu sentido total e não incluído numa camada social ou elite, nem mesmo na elite artística marginal, mas existente (ANDRADE, 2008, p.111).



Figura 7 – Ensaios com Marcações da roda utilizadas nos preparos na disciplina de Teatro de Rua na Sala de Dança em São Luís Maranhão com alunos do 6º período da disciplina de Teatro de Rua (2022). Fonte: Arquivos pessoais de Michelle Cabral.

Às atividades foram efetivadas em oficinas, com elementos de estímulo como: figurinos, objetos, sonoridades, são importantes para a ampliação das percepções sensoriais dos alunos no processo de aprendizagem e criação²⁴.

Efetivamente, esse preparo auxilia, também, na construção do figurino para representações cênicas nas ruas, com a possibilidade do croqui²⁵ artístico, são também, planejados roupas, objetos, na comunicação do artista com seus sentimentos na sua representação.

Nessa composição, é inquestionável a importância da história dos sentimentos do artista relacionado com o corpo no mais íntimo ao seu pensamento²⁶, o que marcou na vida, os processos de opressão que ocorrem aos problemas sociais, sendo fundamentais para o processo de descarregamento dessas dores.

A compreensão do sofrimento psicológico em sua existência, bem como, o processo de redução da vida a isso, para o professor e pesquisador em filosofia Pelbart (2007, p.59) diz que “aparece à perversão de um poder que não elimina o corpo. Mas que o mantém numa zona intermediária entre vida e morte. Entre o humano e o inumano”. Nessa análise é notório perceber esse lado da dor que movimenta a produção artística.

Ainda discorrendo sobre as oficinas, se fez visível a relação dos objetos pessoais que cada aluno e aluna trouxeram o uso simbólico que represente os sentimentos pessoais, sendo estes usados na intervenção como: dores emocionais, incômodos, desconfortos, o que precisava naquele instante “morrer”, o que tinha que ser deixado na ruptura do espaço urbano.

24 Figurinos, objetos, sonoridades, para Telles (2008, p.88) cabe estimular a percepção e sua relação dos alunos dentro da própria oficina no processo de aprendizagem em seu preparo criativo.

25 No croqui, mais uma vez a elaboração da fantasia é construída a partir de formas geométricas. Na parte superior, o triângulo dá forma à blusa, enquanto a parte inferior é formada por um ousado short em forma de losango, enfeitado com pompons organizados de modo a formar um triângulo nas laterais (BONADIO, 2010, p.06).

26 A Estética do Oprimido; Pensamento, do instante, permite avançar para o futuro ou revisitar o passado. Conhecer, Conhecimento e Pensamentos são níveis e modos de um mesmo processo psíquico. O Conhecimento não é uma estática estante de livros, depósito: é vivo e pulsativo, memória e esquecimento, acende, apaga (BOAL, 2009, p.29).

Cada integrante da oficina ao levar utensílios pessoais representativos no espaço urbano ao expressar suas essências psicoemocionais. Como participante da oficina, ao trazer elementos típicos de culinária o sal grosso e tempero seco, a simbolização ritualística que traz características culturais maranhenses. o sal grosso além de tempero representava um elemento para limpeza da morte, como descarrego para limpeza do espaço urbano, no qual compõe a representação.

Diante disso, o planejamento metodológico para composição de espetáculo/intervenção artística para representação cênica na rua, cabe trazer o pensamento e abordagem da pesquisadora e cenógrafa Lídia Kosowski:

Quando consideramos a ideia de uma demarcação espacial destinada à cena, ao cênico”, um espaço cênico - podemos aceitá-lo sumariamente como “o lugar onde acontece a representação”. Esta definição pode ser compreendida como denominador comum de todo e qualquer tipo de representação, para qualquer espetáculo (KOSOWSKI, 2005, p.09).

Com base nisso, à importância relacionada ao corpo cênico nos espaços, cabe listar lugares que foram escolhidos e ocupados na realização das intervenções do coletivo: Centro Histórico de São Luís (Praça Nauro Machado, Palácio dos Leões, Rua Grande, Mercado Central).

Dentro da estrutura do planejamento para aplicação da oficina, devido à grande quantidade de pessoas presentes nas atividades, foi necessário subdividir pequenos grupos direcionados em cada local pré-definido (acima já listados), para que no último ato, todos os grupos pudessem se encontrar em um único local (sendo na lateral do Palácio dos Leões), para a finalização da intervenção.

Portanto, a fita de interdição, foi usada nas medições dos corpos da participação com tinta branca misturada com limpol era demarcado sob o chão, os figurinos e caracterização ficaram na opção pessoal de cada integrante na sua individualização. Os elementos utilitários para composição das cenas foram: fitas de interdição, para demarcação e medição dos lugares onde ficaria às pessoas da oficina, tinta branca misturada com detergente (utensílio de limpeza) que foi usada para também marcar os espaços dos corpóreos no chão.

Figura 8 – Ensaios do Experimento cênico “Mataram Mais Uma com alunos da disciplina de Teatro de Rua no Centro Histórico de São Luís. Fonte: Arquivos pessoais de Michelle Cabral. Figura 9 – Apresentação do Experimento cênico “Mataram Mais Uma” com alunos da disciplina de Teatro de Rua no Centro Histórico de São Luís. Fonte: Arquivos cedidos pela Michelle Cabral.

Os recortes das imagens são referências para as intervenções no espaço urbano nas mediações das cenas no centro de São Luís, nas imagens onde ocorre a morte simbólica retratados na sua preparação artística.

Os resultados dos espectadores que ficaram atentos, curiosos, outros presentes reagiram com vaias e xingamentos, ocasionando incômodo, que dentro da teatralidade de Rua é atribuída como afetações geradas no impacto do público, gerando percepções na construção das cenas do ator/atriz na representação cênica.

Treinos e processos criativos para a rua

Outra etapa da pesquisa inicia na disciplina de Teatro de Rua ministrada pela Docente Michelle Cabral no semestre de 2022.2 nas aulas práticas nos espaços urbanizados como às salas fechadas na Universidade Federal do Maranhão. A contribuição inicial intensifica com ensaios, cortejo, musicalização, sob efeito nos treinos artísticos.

É importante, pautar a música na capacitação corpórea, na iniciação da formação dos alunos na sala de dança, para uma pré-preparação e um cortejo, a Caixa (tambor característica da festa do Divino²⁷ e do Cacuriá²⁸) se utiliza na instrumentalização de estímulo inicial, que a partir de cada batida musical na sincronia dos fragmentos da poetização do texto “chegança”²⁹, é perceptível a energia corporal dos alunos que estavam, alegres, entusiasmado, expansivos. Nesse exercício de criacionismo ao cortejo cênico para rua, voz, corpo, são unicamente trabalhados em junção notados pelos pesquisadores Bento, Brito em:

Muitos atores separam os exercícios de corpo dos de voz, esquecendo-se que corpo e voz trabalham indissolúvelmente ligados. O Corpo funciona como uma caixa de ressonância amplificadora do som fundamental produzido na laringe pelas pregas vocais, resultado na sonoridade a que chamamos VOZ. (BENTO; BRITO 2009, p.01).

Decerto, é interessante perceber que a vocalidade em sua expressividade atrelado com as cantigas populares, que contribui na cultura popular no desenvolvimento do artista de rua. Portanto, é necessário manter a respiração³⁰ diafragmática para sustentar a voz e o corpo na resistência física

A roda é retomada no cortejo, na projeção da voz arquitetando sua atuação cênica, usam-se técnicas de triangulação no espaço da sala para atuar como um corpo brincante³¹, assim, cada membro na participação ressaltava poeticamente partes do

27 A Festa do Divino Espírito Santo É uma celebração profundamente enraizada no cotidiano dos moradores da cidade de Alcântara no Maranhão e festa tradicional em todo o estado. Em seu cortejo utiliza os tambores conhecidos como Caixa do divino e que são tocados pelas caixeiras.

28 No Cacuriá, a Caixa é de extrema importância para a dança. Como afirma Delgado (2005, p. 1), “o toque das caixas comandava o tom da dança, fazendo com que os corpos dos dançarinos requebrassem num ‘rebolado miúdo e quebrado’, que saía dos pés e reverberava nos quadris; as meninas com as mãos na cintura; os meninos batendo palmas.

29 Texto criado pela professora Michelle Cabral todo em Cordel para que os discentes praticassem.

30 O jogo de chegar e abrir a roda no espaço público. CORPO E VOZ, UMA PREPARAÇÃO INTEGRADA: Respiração, coluna (flexibilidade, fortalecimento e postura), articulações (soltura de todas as articulações do corpo, eixo corporal/equilíbrio tomando como referências os trabalhos de Angel Vianna, Moshe Feldenkrais, Rudlof Laban e James Penrod.

31 O corpo brincante é um termo utilizado pelo autor para apresentar a corporalidade dos artistas que trabalham no trânsito das linguagens do teatro, da dança e da cultura popular. Tal conceito apoia-se no confronto entre matrizes e motrizes culturais, para desenvolver um raciocínio sobre corporeidades nos processos de recriação da cena (SILVA, 2015, p.09).

texto dramaturgico *Chegança* na figura 06. Foi necessário observar, nos ensaios/treinamentos que os discentes bradavam vocalmente com entusiasmo e acontecia o criacionismo pessoal de personificação rebuscando a criatividade.

As marcações na figura 7 foram orientadas pela professora com destaque ao estabelecer a roda na formação organizatória, onde o ator/atriz que trabalha o seu preparo com regras básicas para atuação cênica. Certamente, tendo o destaque artístico no centro da sala, percorrendo as marcações e não deixando espaços vagos. Considerando isso, as delimitações espaciais da roda em sua amplitude nas dependências das limitações do espaço.

Por outro lado, na corporeidade do “corpo brincante” foram desenvolvidas técnicas de exercícios físicos. Destacando-se, sincronia corporal, percepção, atenção, no jogo de batimentos das palmas no encontro de frente enquanto corriam pela sala de dança. Os atadores, quando se encontravam, batiam com as mãos abertas no encontro com a primeira pessoa que aparecesse na sua frente, com os alunos e alunas ao pular gritavam “hey”! A repetição desses movimentos e sonoros influenciava no corpo, voz, energia dos atuantes.

Do mesmo modo, na construção das cenas/espetáculo foi trabalhado direcionado na construção de imagens corporais na expressividade a partir de movimentos menores e com partituras corporais ao autoconhecimento do atador na sua construção íntima com o espaço urbano arquitetônico na cidade. Ou seja, como ando percebendo o meu corpo através de gestos, através dos planos médios, alto, baixo, com essas investigações das são acionadas movimentação/deslocamento e inércia dos corpos pelo nas escadarias no Centro de São Luís.

A continuação da apresentação de “*Mataram mais uma*” ocorreu Praça Nauro Machado localizado no centro Histórico de São Luís, seguido de ensaios aos experimentos na finalização da disciplina Teatro de Rua. Com a consideração do mesmo, no ensaio ocorreu no clima ensolarado, e o experimento cênico aconteceu na chuva que estão destacadas na figura 8 e 9.

E assim os discentes/atadores percorrendo escadaria na praça, ao seu deslocamento nas escadas na movimentação corporal, e em seguida, com fragmentos do texto “*Mataram Mais Uma*” escrito pela diretora Michelle Cabral que abordava a violência contra pessoas trans e travestis. A turma iniciava a cena dizendo “lá na minha rua mataram uma travesti”. Os corpos destes atores e atrizes que estavam caiados, deitadas na escada protagonizando a morte encenativa até o último degrau, originando os óbitos mais crescentes nas estatísticas brasileiras. A estética politizada no deslocamento vagaroso nos olhares, na projeção vocal autoritária. Com isso, na imagem da figura 08 da estrutura física das pessoas na escada, na construção cênica.

Conclusão

O teatro de rua é possível com a apropriação do espaço urbano, percebo que essa singularidade é fundamental para a preparação dos atadores no espaço da cidade. Tal fato estabelece a necessidade do artista de rua em seus preparos, não somente as técnicas vocais e estéticas, mas também o desenvolvimento político-social do psicológico e o controle do corpo, pois, para a intervenção na cidade, estes fatores estão indissolúvelmente ligados. E, com isso, tem como objetivo a atenção, afetação e participação dos espectadores.

O espaço da cidade no centro urbano de São Luís foi durante minha observação como participante nas experiências aqui apresentadas, o lugar fundamental do treino e da criação que resultou em diferentes metodologias de preparação e na criação de experimentos cênicos na rua.

Observei também, na preparação destes atores e atrizes é um fator importante às saídas nas ruas, o diálogo, observação, planejamentos do espaço onde/quando será apresentado com o grupo/elenco específico que irá executar a encenação na rua, e assim, desenvolver o jogo interativo com ator/atriz e o espectador na construção da cena. Nesse seguinte, é necessário a estes atuadores ter resistência física.

O preparo do artista de rua está em sua persistência em trazer e o melhor planejamento da energia do ator em seu treino laboratorial. O “estado de presença” dos atuantes no preparo com técnicas com a respiração, que é um dos pontos específicos de prontidão na relação com o espaço do centro histórico, a força da expressão está, também aos atores, atrizes, se dispuseram enquanto brincantes no cortejo que traga elementos da cultura popular, com seu corpo e sua expressividade, com figurino, e outros elementos estéticos que compõem aquela encenação.

O corpo e a voz são fundamentos, pois, estão associados intrinsecamente ao preparo dos atuadores no teatro. Para os pesquisadores de Teatro (Bento e Brito, p. 2009): “muitos atores separam os exercícios de corpo dos de voz, esquecendo-se que corpo e voz trabalham indissoluvelmente ligados”. Quando se trata da atuação na rua o corpo e a voz ganham dimensão ainda maior, tem toda uma estruturação em adaptação ao espaço urbano, pois, na formação do artista de rua estes elementos são indispensáveis. Em vista disso, a ausência de todos esses fatores se caracteriza como falha no preparo desse ator/atriz e atrapalha sua formação, sendo, a análise desses aspectos da elaboração de novas metodologias.

Referências

ANTUNES NETO, André Luiz Carreira. *Teatro de rua como apropriação da silhueta urbana*: hibridismo e jogo no espaço inóspito. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/trans/a/hcDC9J4GSVCcL9MSCpGdc3b/?Format=pdf&lang=pt>. Acesso em 30 nov. 2022

ANA, Marques. *Anais Eletrônicos do XI Encontro Estadual de história memória patrimônio*, 2012. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/18/1346287051_ARQUIVO_MemoriaePatrimonionasDancasCircularesSagradas1.pdf. Acesso em: 06 de jan. 2023

BENTO, Maria Enamar Ramos Neherer; BRITO, Marly Santoro de. Corpo e voz, uma preparação integrada. *O percevejo online*. 2009. Disponível em: <http://seer.unirio.br/>. Acesso em: 30 nov. 2022.

BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BERTOZZI, Elis Aita; GONÇALVES, Marilda Dias Facci. *Psicologia em Revista* Subjetividade: uma análise pautada na Psicologia Histórico-Cultural v. 17 2011. Disponível em: l1nq.com/gu1RB. Acesso: em 06 de jan. 2023

BONADIO, Maria Claudia. *Modos de ver a moda*. 2010. Goiânia: Editora PUC. Disponível em: <https://www.academia.edu/download/43718105/OCroqui.pdf>. Acesso em: 06 de jan. 2023.

CABRAL, Michele Nascimento. *Processos comunicacionais no teatro de rua*: performatividade e espaço público. Jundiaí: Paco, 2017.

CARREIRA, André. *Teatro de invasão do espaço urbano*: a cidade como dramaturgia. São Paulo: HUCITEC EDITORA, 2019

CARREIRA, André. AMBIENTE, FLUXO E DRAMATURGIAS DA CIDADE: materiais do Teatro. *O Percevejo Online*. v.1 2009. Disponível em: <http://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/482/402>. Acesso: em 06 de jan. 2023.

CONCEIÇÃO, J. W. Improvisação – das origens à linguagem teatral: princípios de práticas contemporâneas. *Revista Trama Interdisciplinar*, v.1. 2010. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/3121>. Acesso em: 06 de jan. 2023.

COLETIVO DIBANDO. *SOBRE*. 2014. Disponível em: 05 de Maio. 2023

E BIOGRAFIA. *Braulio Bessa*. 2020. Disponível em: https://www.ebiografia.com/braulio_bessa/ Acesso em: 06 de Jan de 2023.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Tradução de Aldomar Conrado Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1992.

GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um Teatro Pobre. In_ GROTOWSKI. *O treinamento do Ator (1959-1962)*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1992

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL-IPHAN. *Tambor de crioula*. 2014. Disponível em: Página - IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Acesso em: 29 nov. 2022.

IMIRANTE PORTAL DO MARANHÃO. *Praça Faustina*. 2013. Disponível em: imirante.com. Acesso em: 06 de dez de 2022.

KOSOVSKI, Lídia. A casa e a barraca. In: TELLES, Narciso. CARNEIRO, Ana. *Teatro*: de Rua Olhares e perspectivas. Rio de Janeiro: E-Paper Serviços Editoriais, 2005.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Tradução de Anna Maria Barros De Vecchi. São Paulo: Summus, 1978.

MARTINS. *Encenação em jogo experimento de aprendizagem e criação do teatro*. São Paulo: HUCITEC, 2004.

PELBART, Peter. Biopolítica. *Sala Preta*, v.7, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57320/60302>. Acesso de: 05 dez. 2022

PARIS, A. A. O ato(r) responsável: o ator da Terreira da Tribo. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v.1, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101222014123>. Acesso de: 06 jan. 2023.

PORTAL DE NOTÍCIAS DA GLOBO MARANHÃO. *Palácio dos Leões*. 2019 Disponível em: g1.globo.com. Acesso: 26 de mai. 2023

SILVA, Isabela. *Exaustivamente em busca da Exaustão: Uma descoberta corpóreo-mental dos lugares percorridos e alcançados em exaustão*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2021. Disponível: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/32558/3/ExaustivamenteBuscaExaust%c3%a3o.pdf>. Acesso de: 05 dez. 2022.

SILVA, Kleber. Da Dança. *Armorial Ao corpo motriz: em busca do corpo brincante*. 2015. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/131944>. Acesso: de 05 jan. 2023

SILVA, J. P. A. . Criando Situação de Invenção Marginal: da trajetória da Cor à trajetória do Corpo. *Revista Artilugio* , v. 1, p. 14-18, 2014. Disponível: https://www.academia.edu/download/52294926/Criando_Situacoes_de_invencao_marginal.pdf. Acesso de: 06 dez. 2022.

FERRETTI, Sergio. SINCRETISMOAFRO-BRASILEIRO E RESISTÊNCIA CULTURAL. *Horizontes Antropológicos*, v. 4. 1998. Disponível em: <https://www.scielo.br/hh/a/QWFNFZz6HMyCJzMPJ5j8sgC/?lang=pt&format=pdf> Acesso em: 06 de jan. 2023

TELLES, Narciso. Ator e as possibilidades da cena no espaço urbano. In_ TELLES, Narciso. CARNEIRO, Ana. *Teatro: de Rua Olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-Paper Serviços Editoriais, 2005.

TELLES, Narciso. *Ensino do Teatro: espaços e práticas*. Porto Alegre: Editora Mediação, 2008.

TELLES, Narciso. Ensino do Teatro: espaços e práticas In_ TELLES, Narciso. *A teoria que se sente: As noções de espaço urbano, bricolagem*. Porto Alegre: Editora Mediação, 2008.

TELLES, Narciso. Ensino do Teatro: espaços e práticas In_ TELLES, Narciso. *Teatro de rua: Procedimentos de atuação*. Porto Alegre: Editora Mediação, 2008

TRINDADE, Jussara. *Teatro de rua e dramaturgia*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; 2013. Disponível: https://portalabrace.org/viireuniaio/acrua/TRINDADE_Jussara. Acesso em 02 nov. 2022.