

REDEMOINHOS: Uma construção dramática para teatro de rua.

Ramon Lima da Silva
Orientação: Rita de Almeida Castro

RESUMO

O relatório tem como objetivo a análise e reflexão da experiência vivida na construção dramática do espetáculo "Canoa de Encantos", assim como a experiência anterior que conflui na sua construção, durante a realização da intervenção de rua itinerante La Pirágua Errante, período que compreendeu os anos de 2010 a 2016. Colocando foco na relação dramática desse teatro que se faz numa zona imprevisível que é o espaço urbano, propondo uma reflexão sobre as pistas que auxiliaram na construção do roteiro do espetáculo "Canoa de Encantos", de forma que possam ser desenvolvidas em outros possíveis roteiros para espaços não convencionais.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro de rua, dramaturgia, treinamento de ator, processo criativo.

1) No olho do furacão é de onde se tem as melhores vertigens

O espetáculo *Canoa de Encantos* surgiu da intervenção de rua itinerante *La Pirágua Errante*, realizada pelo Nutra – Núcleo de Trabalho do Ator, coordenado pela Prof^aDr^a Rita de Almeida Castro¹, e vinculado ao grupo Poéticas do Corpo, na Universidade de Brasília. A experiência é exercitada desde 2010, mas só em 2012 é que se chegou à formação que iria desenvolver o espetáculo *Canoa de Encantos*, sendo composto por Bianca Ludgero, Brennda Gabrielly, João Porto Dias, Paula Sallas e Ramon Lima. Essa intervenção é oriunda da pesquisa musical e performática, onde o ator é colocado em situação, na rua, apenas com um instrumento musical. E nesse cenário, sem um roteiro anteriormente concebido, desenvolve ações permeadas pelo contato com os elementos que habitam a cidade (arquitetura, transeuntes e moradores,

¹ Rita de Almeida Castro é atriz, diretora e pesquisadora. Desde 1995 é professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Coordena o grupo de pesquisa Poéticas do Corpo, juntamente com a professora Alice Stefânia, no Departamento de Artes Cênicas da UnB. Participa como atriz e diretora do grupo Teatro do Instante.

animais urbanos, veículos automotivos, entre outras infinitas surpresas que a rua nos oferece), e que surgem de maneira espontânea no percurso por onde passa a intervenção, desenvolvido, também, sem deliberações prévias.



Apresentação do espetáculo *Canoa de Encantos* na cidade de Itapoã, Distrito Federal.
Fotografia por Paulo Gomes.

Essa pesquisa funcionou como treinamento do ator para desenvolver a capacidade de responder a estímulos externos, surgidos no instante em que se realiza a performance, avolumando essa prática relacional e de jogo com os elementos da cidade, exigida constantemente em uma situação de rua. Assim como, para aguçar a receptividade para as permeações que surgiam da fricção entre o ator e o espaço espontâneo da cidade. Esse relatório busca por um foco na relação dramatúrgica desse teatro que se faz numa zona tão imprevisível que é o espaço urbano, propondo uma reflexão sobre as pistas que auxiliaram na construção do roteiro do espetáculo *Canoa de Encantos*, e que possam ser desenvolvidas em outros possíveis roteiros para espaços não convencionais.

A cidade, como espaço urbano, habitado por seres humanos e suas invenções, engloba e faz transitar por seus espaços múltiplos universos particulares, desenvolvendo usos para esses espaços dentro de um repertório reconhecível para a maioria que neles habitam. Esses repertórios funcionam como correntes de rios, onde há uma norma contínua de fluxos que tendem a permanecerem constantes e rígidas, a não ser que algo interrompa sua continuidade, resignando essas correntes a assumirem uma nova ordem.

A relação do cotidiano social, hegemonicamente estabelecido, com a cidade, acostuma o olhar aos usos repetidos de seus espaços, legitimando um repertório de usos pouco flexível e categorizado. Ao legitimizar alguns usos em detrimento de outros, cria-

se um nível de classificação maniqueísta quanto aos usos, nivelando-os entre normais e anormais.

A norma blinda o olhar, faz dos espaços de fluxos rotineiros lugares de baixa percepção e comunicação. Maquia o automatismo das relações urbanas e descansa a capacidade humana de redescobrir o ambiente e as pessoas que compartilham desse mesmo lugar, como espaço de convívio. O anormal é que transgride as percepções adormecidas e reconfigura o conhecido, reapresentando-o sob uma nova ótica, iluminando novos usos para esses espaços já percebidos. O reuso funciona como um imã de olhares acostumados e força o indivíduo a ver novamente, é como um redemoinho que atrai o foco das correntes para o seu centro de força, direcionando-as para uma confluência espiral. Levando as correntes costumeiras a participarem de uma experiência incomum quanto aos usos-fluxos, elevando uma nova perspectiva da cidade e do instante.

Quanto mais atenta estou, mais inapreensível se torna o instante. Imersa num momento infinito. Percepção é participação. Sou parte; logo, existo. Ou ainda: participar; logo, existir. (FABIÃO, 2010, p.325)

O que entra no redemoinho, também se torna redemoinho. Essa é uma das formas em que o teatro de rua, e suas variações, transpõem as correntes da rotina urbana e fazem das ações desenvolvidas nesses espaços, por quem quer que seja (público, atores), ou, o que quer que seja (espaço e todos os tipos de intervenções não humanas), parte da rede de afetações emaranhadas dentro desse centro que se construiu no espaço urbano. Esse espaço relacional, evocado dentro de um contexto de “realidade”, em vínculo com o plano ficcional proposto pelo teatro, elucida a importância do papel mediador desempenhado pelo ator, fazendo a ponte entre a dramaturgia preconcebida no espetáculo e as dramaturgias que surgem espontaneamente entre o ator e a conexão com o público.

A atividade do ator não é autônoma, mas relativa; o ator é relativo ao espectador por reciprocidade e complementaridade. Em termos dramáticos, a relação entre aquele que atua e aquele que assiste é tão significativa quanto a relação entre Hamlet e Ofélia, ou entre ator e atriz. Se a cena for, de fato, o espaço conectivo entre aqueles que veem e se sabem vistos, um sistema de convergências, a ação cênica acontece fora do palco, entre palco e plateia, fora dos corpos, no atrito das presenças. A cena, portanto, não se dá “em”, mas “entre,” ela funda um entre-lugar. Ação cênica é co-labor-ação. (FABIÃO, 2010, p.323)

O ator além de mediar, é requisitado incansavelmente pelos movimentos da cidade. Se exige do ator de rua uma percepção e escuta ampliada das correntes. O ator

de rua deve desenvolver sua receptividade e criatividade para saber quando a ação é de ir contra a corrente, quando deve manipular a corrente criando canais que desaguaram em lugares novos, quando ele deve apenas ser levado pela corrente ou quando é a ação dele que criará uma nova corrente. Essa experiência se dá em forma de jogo. O ator de rua tem que ser um bom jogador, um nadador do instante, para que suas escolhas na mediação elevem sua conexão com o público e não afoguem o espetáculo.

Além do sentido tradicional da improvisação estamos frente a uma demanda por uma classe de jogo no qual o ator não apenas aproveita aquilo que emerge do ambiente, mas sobretudo lê o ambiente e busca reverberar nas ações da cena essa dramaturgia modificando as condições de recepção e sua própria condição de representação. (CARREIRA, 2009, p.8)

O papel de importância atribuído ao ator, nessa relação entre teatro de rua e a cidade, não o afirma só como sujeito ativo, encorajado dos afetos emanados pela cidade, e responsável pela função de propositor inquestionável de uma ideia. Para exercitar um teatro que se coloca num fluxo já consolidado, é necessário se dispor permeável à corrente. Para se fortalecer um redemoinho é necessário que correntes o transpassem e alimentem seu movimento espiral. Dessa mesma forma, o teatro de rua precisa que os fluxos da cidade se adentrem e fortaleçam o movimento que se estabelece, pois é nesse lugar entre atores e espectadores que se construirá a cena.

Geralmente a criatividade é privilegiada em detrimento da receptividade, a força criativa em detrimento do poder receptivo. Estamos mais habituados a agir do que a distensionar, a ponto de sermos agidos; somos treinados para criar e executar movimento, não para ressoar impulso; geralmente sabemos ordenar e dar ordens ao corpo mais e melhor do que sabemos nos abrir e escutar. A busca por um corpo conectivo, atento e presente é justamente a busca por um corpo receptivo. A receptividade é essencial para que o ator possa incorporar factualmente e não apenas intelectualmente a presença do outro. (FABIÃO, 2010, p.323)

Muitas vezes, o descolar das regras cotidianas da cidade instaura outras perspectivas de uso, que tem um caráter de alívio dos usos cansados da cidade. Nesses casos, observa-se uma vontade reprimida de emancipação da ordem cotidiana, que se desconstrói, mesmo que momentaneamente, em decorrência da permissibilidade desse lugar de ficção e não ficção. Em *Canoa de Encantos*, em diversos momentos, o público sentiu-se livre para adentrar a cena, dançando, cantando e respondendo ao jogo proposto no espetáculo, rompendo também outro uso rotineiro, que é a separação de espaço cênico e plateia. E mesmo a peça não tendo a proposição de colocar o espectador dentro da cena, a liberação das correntes se fez pela virtualidade de emancipação do status de espectador passivo-receptivo, vivenciado na rua.

Dessa forma, a rua emancipa não somente o público, como também os atores, de usos mais comuns ao teatro de sala, estabelecidos pela separação de espaço cênico e plateia. Essa emancipação se faz de uma maneira em que não se pretende a continuidade desse uso e nem a inversão forçada dele, mas pelo convite ao espectador para “partilhar uma experiência de tradução em comum, o que demanda um intelecto ativo e uma sensibilidade desperta, onde o espectador possa ‘fazer seu poema com o poema que é feito diante dele.’”(MOSTAÇO, 2013, p. 204)

O espaço da rua é um espaço real, onde nele se tem o uso de desenvolver “a vida real”, e por conta disso, é comum se observar um ponto de atrito em que a ficção proposta pelo teatro se choca com a continuidade da “vida real”, criando a ilusão, mesmo que momentânea, de realidade. Em *Canoa de Encantos*, durante uma apresentação na cidade de Riacho Fundo II, Brasília-DF, nos deparamos ao longe com um grupo de pessoas reunidas na frente de uma casa que estavam nos olhando com as mãos levantadas, e cochichando baixinho. Atraídos por essa aglomeração, nos deslocamos rumo a essas pessoas que aparentavam nos assistir com entusiasmo. Somente quando chegamos perto, percebemos que muito pelo contrário, aquelas pessoas não estavam gostando da nossa presença e rezavam uma espécie de prece buscando algum tipo de purificação ou proteção contra nossa presença, lida como profana. Nesse caso, o espaço de ficção veste totalmente a roupa da realidade, disfarçando-se de seus status, fazendo ecoar um apelo real sobre uma construção ficcional.

O espectador da rua faz uma seleção entre inúmeros eventos, comportamentos, corpos, objetos e espaços sem prestar atenção de modo central para a natureza real ou ficcional dos elementos observados. A cena é reconhecida como ficcional, mas na rua seu roçar com o real cria um espaço híbrido que ficcionaliza elementos do real e ganha, ainda que momentaneamente, reverberações de realidade. Neste caso, os cidadãos podem facilmente entrar no espetáculo, interferir nas tramas das cenas, se fazerem presentes como sujeitos ativos do espetáculo, por mais que este tenha sido construído desde uma perspectiva que se apresenta como impermeável aos fluxos da cidade. Isso situa o espetáculo da rua em uma zona muito particular pela sua potencialidade para criar interfaces entre a vida com seu ritmo diário e a arte como proposição de ruptura. (CARREIRA, 2009, p.6)

A cidade é dramaturgia, suas correntes constantes representam um movimento consolidado que, paradoxalmente, sofre mutações, somando à prática de rua o fator surpresa de movimentos imprevisíveis, que muitas vezes são difíceis de serem absorvidos pelo redemoinho proposto. Dentro da experiência em *Canoa de Encantos*, posso listar os caminhões de som amplificado que cobriam qualquer proposição sonora

do espetáculo, assim como os motoristas de veículos automotivos que rompiam o espaço de cênico em alta velocidade, exigindo uma reconfiguração espacial.

Essa imprevisibilidade da rua é muitas vezes colocada como um fator de risco, por não se figurar como um espaço controlado. Porém, eu prefiro acreditar que o risco do não controle, imposto pela cidade, é o fator potencial que faz do teatro de rua uma prática tão subversiva e transformadora, para atores e público. O risco, como fator circunstante da prática interventiva da rua, instaura um espaço tensionado entre o que não se pode prever e controlar e a proposição previamente criada pelo espetáculo teatral. O que levanta uma reflexão muito pertinente desse lugar de fricção entre o teatro de rua e as normas da cidade:

[...] quem predomina, o teatro ou a cidade? São as regras do ambiente que se fazem mais explícitas e condicionam o trabalho dos atores, ou o teatro com toda sua potência de significação e os atores com sua capacidade lúdica serão os vetores que alterarão o repertório de usos? (CARREIRA, 2009, p.3)

2) As pistas do processo, o transito criativo

Que pistas seguir numa cidade em que cada encontro de correntes é todo um universo? Como capturar essa vida em constante movimento para uma estrutura propositiva com roteiro previamente pensado e ensaiado para tal? Como codificar algo que só acontece no instante em que se realiza a ação? Essas foram as primeiras questões que nos debatemos quando houve a vontade de tornar as experiências vividas na intervenção *La Pirágua Errante*, em um espetáculo teatral para a rua, que depois veio a ser chamado *Canoa de Encantos*.

Essas incongruências percebidas nesse momento do processo, ao mesmo tempo em que nos paralisou, fez com que pudéssemos refletir sobre essa prática vivenciada livremente na rua. Revisitamos a nossa experiência sob uma ótica que transcende não só a do fazedor, e que se soma a ótica do observador. Olhar para um trabalho desenvolvido durante anos sob essas duas perspectivas foi esclarecedor sobre a maneira em que muitas vivências haviam nos marcado individualmente e coletivamente. Esse foi o passo necessário para afinarmos o desejo pela codificação de um espetáculo que respeitasse toda a experiência adquirida durante os seis anos de realização das intervenções e que usasse dessa pesquisa em campo como crivo para as novas proposições. Assim, durante as análises que realizei, posterior às primeiras

apresentações, confluíu em identificar o papel da cartografia como prática consonante com a pretendida para nossa proposta de construção de um espetáculo de rua.

Para os geógrafos, a cartografia - diferentemente do mapa, representação de um todo estático - é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos - sua perda de sentido - e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é antes de tudo um antropófago. (ROLNIK, 2006, p. 23).

Com esse arcabouço de experiências, mergulhamos, em sala de ensaio fechada, em um procedimento metodológico de recolhimento e codificação desses materiais emergidos do contato de proposições teatrais em atrito com o polimento espontâneo da rua. Essa fase mais técnica do processo pode ser muitas vezes vislumbrada como paradoxal ou incoerente, oposta às características que citei como importantes para o trabalho na rua, que requer escuta e receptividade aguçadas para saber agir incluindo o instante como fator criativo, construindo no presente o espaço da cena e da relação. Contudo, só essa codificação segura e precisa das ações, elevará a possibilidade de êxito, dando a liberdade de agir sobre e com o instante, sem a preocupação de um déficit técnico que poderia naufragar com a intervenção.

Do procedimento de codificação e recolhimento de materiais, catalogamos uma lista de ações desenvolvidas na rua durante as intervenções que julgamos como expressivas ou que surgiam com recorrência durante a vivência. Nesse momento, identifiquei que o papel do cartógrafo se fez bastante presente, pois os materiais selecionados por nós passaram pelo crivo não só da observação, como também da experiência de ser transpassado em campo, ecoando, também nessa fase, as transformações internas imbricadas desse contato, desenvolvendo nossa capacidade, como atores, de realizar as mediações necessárias para a prática.

[...] a intervenção sempre se realiza por um mergulho na experiência que agencia sujeito e objeto, teoria e prática, num mesmo plano de produção ou de coemergência – o que podemos designar como plano da experiência. A cartografia como método de pesquisa é o traçado desse plano da experiência, acompanhando os efeitos (sobre o objeto, o pesquisador e a produção do conhecimento) do próprio percurso da investigação. (BARROS; PASSOS, 2009, p.17)

Já com o material catalogado e codificado, buscamos tomar uma nova pista que apontasse para novos lugares da pesquisa. Assim, chegamos à parceria com ator Marcos

Rangel Koslowski², que assumiu a função de “primeiro espectador”, tendo uma observação externa sobre o material que nós, atores da intervenção, recolhemos nesses anos de prática e que com o procedimento técnico de codificação, tornaram-se passíveis de repetição em sala de ensaio.

Após a primeira mostra do repertório, começamos a trabalhar para desenvolver esses materiais, refinando e aperfeiçoando canções e músicas praticadas, assim como elementos surgidos do contato com a rua. Buscava-se mergulhar mais fundo naquilo que surgiu espontaneamente no encontro com a cidade, de forma em que, a essência desse encontro fosse a primeira fagulha-mãe para criar uma chama ainda maior. Dessa maneira, além do trabalho com o coletivo, Marcos Koslowski propôs um trabalho individual para os atores, onde cada um dos cinco (Bianca Ludgero, Brennda Gabrielly, João Porto Dias, Paula Sallas e Ramon Lima) desenvolveu materiais pessoais para agregar a trama do roteiro.

Mas como colocar esse repertório vivo em um trilho sem cegar a viagem e matar as possibilidades de afetos que vivenciamos numa proposição mais circunstancial? Como se configura o papel do dramaturgo numa proposição cênica aberta ao instante?

O dramaturgo, mais do que exercer a função de autor da obra, constitui-se como o intérprete textual das experiências vividas durante o processo. Para tanto, é fundamental um exercício de escuta incessante, afinal, ele, o dramaturgo, é a própria “antena” do processo, vislumbrando erros, problemas, descobertas, acasos, achados, que podem ser incorporados ou eliminados do texto. (REWALD, 2009, p.283)

Nesse procedimento de construção de roteiro, criamos estratégias para conciliar um espaço mais espontâneo, a ser construído no instante em que se realiza, e um espaço mais codificado e propositivo. Metaforicamente, buscamos a imagem do espetáculo ser uma grande jornada desses atores viajantes. O percurso cartográfico a ser construído incluía espaços denominados, por nós atores, de forma poética, como *Mar* e *Ilha*, sistematizados, uma proposta mais livre e outra mais codificada, respectivamente. Isso não significa que durante os momentos de *Ilha*, não há abertura para compartilhar com o agora. Elas funcionam como pontos a serem alcançados nessa viagem, progredindo o espetáculo até o final da jornada. Os momentos de *Mar* funcionavam como lugares de trânsito entre uma *Ilha* e outra, construídos de maneira mais aberta, dando espaço maior à receptividade do que a proposição.

² Marcos Rangel Koslowski é ator-pesquisador do Nuvlar - Núcleo de Vivências em Arte e é integrante do grupo Patuanú - Núcleo de Pesquisa em Dança de Ator, coordenado por Carlos Simioni, do Lume.

Elaborar esse roteiro compreendeu semanas inteiras de dedicação exclusiva, onde tivemos um método para verificar a potência dos materiais que usamos e como eles prosperavam em diferentes situações. Primeiro, desenvolvíamos nosso repertório dentro de sala, onde o potencial acústico favorecia imensamente qualquer produção sonora. Logo depois de firmados esse passo, partíamos para ensaios no pátio do Espaço Galpão do Riso³, local onde o Nutra desenvolve sua pesquisa. Desgarrados das paredes da sala, que se configuravam como uma grande caixa acústica, sentíamos o choque da qualidade sonora inferior e aperfeiçoávamos o que estava em desacordo, para torná-lo audível e presencialmente mais potente. E como última verificação, realizávamos ensaios abertos na rua, com público, testando diferentes formas de desenvolver o material e como cada uma reverberava especificamente. A partir desse contanto, o roteiro exercitado era sujeito a tratamentos, com realocação de material, aprofundamento em outros, cortes e resgates de materiais não usados ainda.

Dessa forma, chegamos a um mapa, inteiramente simples, constituído do que nomeamos metaforicamente de um naufrágio, um resgate, uma anunciação, cinco ilhas banhadas de mar e o fim da jornada.

- **Um naufrágio:** Momento de chamamento para rua, demarcação de um espaço novo que se abre. Nesse instante, os atores tocam instrumentos numa cadencia harmoniosa, que com o aumento das dinâmicas de movimentos vão descompassando até se estabelecer uma atmosfera sonora caótica, estancada por três batidas sonoras do bumbo. Música de afogamento. Barquinhos de papel pegam fogo.
- **Um resgate:** é a retomada da calma após a fissura, quando o espetáculo entra num percurso mais brando e harmônico, e onde um a um, os atores são tirados do silencio desaguando numa grande valsa de instrumentos.
- **Uma anunciação:** como um prólogo, funciona para introduzir o espectador na situação que assistirão. Dessa forma, uma espécie de mensageiro traz a notícia de que acontecerá uma grande viagem, onde cada um dos aventureiros irá se deparar com circunstâncias diferenciadas nesse percurso. É um momento de jogo direto com os transeuntes.

³ O Espaço Galpão do Riso é um Ponto de Cultura e o local onde o Nutra – Núcleo de Trabalho do Ator realiza suas pesquisas em artes cênicas. O espaço está localizado em Samambaia Norte, Distrito Federal.

- **Cinco ilhas banhadas de mar:** cada uma das ilhas compreendia um conjunto de cenas que evidenciavam o percurso de cada um dos viajantes. Os momentos de transição entre elas, marcados por itinerâncias, são momentos musicados, com maior abertura para jogos surgidos no instante.
- **O fim da jornada:** o retorno ao ponto inicial da jornada, o fechamento do ciclo. Para anunciar o final da viagem, o mensageiro reaparece, trazendo as reflexões sobre os momentos vividos pelos viajantes. Revisitando os instantes que se passaram, ele joga com o público e com situações específicas que aconteceram durante cada apresentação. E sintetiza sua última mensagem com a máxima de Farid ud-Din Attar: “Fizestes uma longa viagem para chegar ao viajante.”⁴



Montagem de momentos do espetáculo *Canoa de Encantos*, representando respectivamente um naufrágio, uma anúncio, um e três momentos de Ilha. Fotografias 2, 4 e 5 por Willy Costa; fotos 1 e 3 por Luiza Zuppani.

“Todo acontecimento teatral é completamente instável em vários níveis dentro de sua aparente estabilidade” (FERRACINI, 2003: 127), de alguma maneira essa frase do ator-pesquisador, Renato Ferracini⁵, resume uma das essências do labor do teatro de

⁴ “‘A Linguagem dos Pássaros’, ‘Mantiq-at-Tayr’ ou ‘A Conferência dos Pássaros’ grande poema místico escrito na Pérsia do século XII por Farid ud-Din Attar, introduzido na Europa em 1863 pela tradução francesa de Garcin De Tassy, é uma narrativa alegórica que apresenta a essência do pensamento sufi”. (FARIA, 2011, p.1)

⁵ Renato Ferracini é ator-pesquisador e atualmente coordenador do LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP onde atua teórica/praticamente em todas as linhas de pesquisa do núcleo desde o ano de 1993. É professor com credenciamento pleno e orientador no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - UNICAMP.

rua. Como estratégia e aprendizado desses anos de prática na rua, decidimos evidenciar no roteiro de *Canoa de Encantos*, o caráter potencialmente instável da prática dentro da proposição estável de um roteiro. E assim, deixar aberto o espaço para que nosso roteiro seja surpreendido, deixar espaços abertos para serem preenchidos no momento em que se realiza o instante. Deixar-se transbordar pelas correntes da rua, e num mergulho coletivo encontrar as pérolas do caminho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATTAR, Farid ud-Din. *A Linguagem dos Pássaros*. Attar Editorial, São Paulo, 2005.

CARREIRA, André Luiz. *Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: matérias do teatro de invasão*. O percevejo online: PPGAC/ UNIRIO. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/482/402>>

FABIÃO, Leonora. *Corpo Cênico, Estado Cênico*. Revista Contra Ponto, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>>

FARIA, Dilaci. *A Linguagem dos Pássaros (Mantiq-at-Tayr) e a mística do Islã*. Juiz de Fora, 2011. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/sacrilegens/files/2011/02/7-9.pdf>>

FERRACINI, Renato. *O trabalho de ator e a zona de turbulência*. Sala Preta v. 3, p. 125-131, Brasil, 2003. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57124>>

MOSTAÇO, Edelcio. *Emancipação, a cena e o espectador em jogo*. Sala Preta v. 13 n. 2, p. 200-205, Brasil, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69089>>

REWALD, Rubens. *Dramaturgia: o texto e tudo mais ao redor*. Sala Preta v. 9, p. 281-291, Brasil, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57412>>

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Editora da UFRGS, Porto Alegre, 2006.