

Circulação Teatral: A Experiência do Chão e do Giro

Theatre Projects in Circulation: The experiences of Turn and Ground

Gisele Soares de Vasconcelos

Universidade Federal do Maranhão– UFMA, São Luís/MA, Brasil

E-mail: vasconcelos.gisele@ufma.br

Nadia Ethel Basanta

Universidade Federal do Maranhão– UFMA, São Luís/MA, Brasil

E-mail: nadiaethelbasanta@gmail.com

Renata Abreu Lima de Figueiredo

Universidade Federal do Maranhão– UFMA, São Luís/MA, Brasil

E-mail: reaeon@yahoo.com.br

O artigo trata dos encontros entre grupos participantes de projetos de circulação e dos indicadores que nos permitem visualizar quem são esses grupos que circulam, sob o aspecto da regionalização. Nesse contexto, apresenta as noções de experiência - a do Chão e a do Giro - formuladas a partir de duas figuras que se interpenetram referenciadas por Walter Benjamin - camponês sedentário e marinheiro mercador - e das experiências de circulação do grupo Xama Teatro - MA. Propõe-se uma reflexão sobre o modo que os caminhos se cruzam, colocando artistas do teatro em estado de residência ou passeio. A partir da pesquisa desenvolvida pelas autoras sobre os 20 anos de permanência do projeto SESC Palco Giratório, discute-se: a) sobre como o mecanismo de itinerância contribui para o fortalecimento do fluxo de produção teatral; b) sobre os termos de sustentabilidade e continuidade dos grupos participantes; c) sobre o quantitativo por estado, região e por ano referente aos espetáculos dos diversos grupos. Por fim, reflete-se como certos vínculos se estabelecem entre grupos que circulam devido às suas afinidades estéticas ou espirituais e devolvem à arte um delicado essencial que a vida cotidiana insiste em massacrar.

This paper focuses on the encounters between theatre groups while circulating and touring and the cultural indicators that allow us to visualize who these groups are, analyzed from a regional perspective. Within this context, it presents notions of the experiences of Turn and Ground, formulated from two figures that interpenetrate each other referenced by Benjamin - the "sedentary peasant" and the "merchant sailor"- and the experiences lived by XAMA theatre group- MA. The paper reflects how the different paths of the groups cross each other, putting the performing artists in a state of residence or trip. The results from the research developed by the authors about the 20 years of the SESC Palco Giratório circulation project help us to discuss how itinerancy mechanisms contribute to empowering the production flow of performing arts. We analyze them from their sustainability and permanence point of view, as well as the number of groups at a state level, at a regional level, and in each year of the studied period. Finally, it reflects how these bonds between the circulating theatre groups - developed from esthetics and spiritual affinities- return to the arts that subtle essence that our everyday life insists on disguising.

Palavras-chave

Artes Cênicas. Circulação Teatral. Palco Giratório. Indicadores Culturais.

Keywords

Performing Arts. Theatre Projects in Circulation. Palco Giratório. Cultural Indicators.

A experiência teatral que atravessa os partícipes das artes cênicas, no contexto de projetos de circulação de seus espetáculos, nos impulsiona a falar sobre dois pontos: dos encontros dos grupos participantes que nascem destas ações de intercâmbio e dos indicadores que nos permitem identificar quem são esses grupos que circulam. Se por um lado, os laços que se criam entre grupos estreitam e fortalecem a construção de parcerias, de escritas conjugadas e de compartilhamento de processos artísticos, nesta convivência com artistas e grupos de norte a sul do país; por outro, as dificuldades que os distanciam por condições econômicas, geográficas e estéticas, revelam a maneira como as escolhas curatoriais são estabelecidas. A participação comum em um mesmo projeto, minimiza a distância entre os grupos, onde não há somente um encontrar-se, mas também uma valorização e um espelhamento nas/os companheiras/os de trilha, para a orientação de um percurso teatral cuja coletividade é imperativa.

Os mecanismos de circulação teatral - festivais, turnês, intercâmbios e residências - proporcionam o encontro e fortalecem o desejo de conhecer outros movimentos locais, nacionais ou internacionais. Marcelo Bones (2017, p.25) ao falar da importância desempenhada pelos festivais no quesito circulação de espetáculos, indica diferentes abordagens:

São elos fundamentais na cadeia de circulação e fruição da produção teatral; São espaços privilegiados de inovação e difusão de vanguarda artística. Têm forte capacidade de formação de profissionais técnicos e artísticos. Cumprem função importante na formação de público e plateias. Têm importante impacto econômico na cadeia produtiva da cultura no território onde acontecem.

Somando às abordagens propostas por Bones (2017), consideramos ainda o fortalecimento de vínculos entre grupos - por afinidades estéticas ou espirituais - como um importante ponto de discussão para a capacidade formativa proporcionada pelos espaços de difusão por meio de projetos cênicos. O aspecto geográfico-político-econômico dificulta, por muitas vezes, a relação de vínculos e precariza as oportunidades de difusão e fruição.

Figura 1 - Grupo Xama Teatro com o espetáculo A Carroça é Nossa na cidade de Belo Horizonte, 2016, em circulação pelo projeto SESC PALCO GIRATÓRIO.



Fonte: Asa Photographie, 2016.

Contemplado em importantes projetos nacionais de difusão teatral, como SESC Palco Giratório¹, SESC Amazônia das Artes², Circulação Petrobrás³, Basa Cultural⁴, Circuito SESC de Artes⁵, entre parti-

1 Concebido pelo Serviço Social do Comércio - Departamento Nacional (SESC-DN) "como uma ação estratégica de difusão e intercâmbio de artes cênicas para um país extenso e diversificado como o Brasil" (SESC, 2015), o Palco Giratório promove a circulação de espetáculos de gêneros variados em todos os estados brasileiros, desde 1998. No Livro Palco Giratório: uma Difusão Caleidoscópica das Artes Cênicas, Sidnei Cruz (2009), destaca a importância do Palco Giratório traçando um paralelo com O Mambembão, importante projeto de circulação realizado pela FUNARTE nos anos de 1978, 79 e 80.

2 O Sesc Amazônia das Artes surge, em 2007, da inquietação de diretores/as da região amazônica, "diante das limitações econômicas, sociais e da escassez de investimentos culturais em âmbito regional". (TELLES, 2019). É realizado, na forma de mostra, contemplando as diferentes áreas artísticas, que se propõe dar visibilidade para a produção cultural da Amazônia Legal e do Piauí.

3 Desde 2009, o Programa Petrobras Distribuidora de Cultura realiza seleção pública para circulação de espetáculos teatrais mediante processo de edital público para a escolha de projetos de todo o Brasil, e conta com recursos de renúncia fiscal via lei de incentivo federal.

4 Seleção de projetos via chamada pública utilizando-se da Lei de Incentivo à Cultura ou recursos próprios.

5 Projeto itinerante idealizado e produzido pelos SESC - SP, em 2022 retornou às ruas, praças e parques, após dois anos de interrupção devido a pandemia da covid 19. Foram, ao todo, 14 roteiros contemplando 118 cidades do litoral, interior e Grande SP com cerca de 90

cipação em festivais nacionais e produção de seus próprios projetos de rotas⁶ de circulação, o grupo Xama Teatro⁷ - Maranhão -, destaca-se por ser um grupo do Nordeste que já circulou por todos os estados brasileiros com seus espetáculos autorais. Os seus integrantes, em circulação, vivenciaram a experiência do encontro com artistas pertencentes a teatros de grupo com manifestações de desejos comuns: buscavam estabilidade de elenco; projetos de longo prazo; práticas pedagógicas organizadas; constante reflexão e discussão sobre fazer teatral e principalmente, buscavam o exercício sobre uma ética de trabalho coletivo.

Como artistas pertencentes a essa classificação, identificamos aqueles que carregam consigo a noção de trabalho criativo, valorizando a noção de coletividade, sustentado por ideologias e visões compartilhadas ao mesmo tempo em que suas discordâncias também se fazem presentes. Podemos nomear teatro de grupo quando mais de um artista, de forma conjunta, semeia em seu cotidiano a força do seu trabalho, que vai além das circunstâncias da sobrevivência, ou da realização de um determinado espetáculo. Para Heloísa Marina (2018, p.18):

O teatro de grupo surge como estrutura organizacional que viabiliza a pesquisa for-

atividades gratuitas. O Xama circulou por 9 cidades pelo Roteiro 8 com apresentações do espetáculo A carroça é Nossa.

6 O grupo Xama Teatro cria projetos que estabelecem rotas de acesso à produção, fruição e difusão teatral. Destas, podemos destacar a Rota de Maria (2009), a Rota dos Balaies (2015), a Rota de Ribamar (2018) e a Rota dos Rios da Amazônia (2020), com apresentações dos espetáculos A Besta Fera: biografia cênica de Maria Aragão, A Carroça é Nossa e As Três Fiandeiras: “As localidades contempladas pelos projetos das rotas são situadas em zonas rurais, longínquas, de territórios remanescentes de quilombos ou em vila de pescadores, em cidades onde ao mesmo tempo em que encontramos a presença da manifestação da cultura fundada na tradição oral, também nos deparamos com a ausência de equipamentos culturais.” (VASCONCELOS, AIRES, 2020, p.10)

7 Fundado em 2008 e com sede na região metropolitana da Grande Ilha de São Luís (MA), é um grupo formado predominantemente por mulheres e coordenado por mulheres. É um grupo de repertório de oficinas, espetáculos teatrais, narração de histórias e programa de rádio, cuja pesquisa centra-se na arte de narrar, na figura do ator e da atriz-contadora e da atriz-bruxa (VASCONCELOS, AIRES, 2020, p. 3).

mal (estética e poética), bem como sugere modelos não hierárquicos de trabalho nos quais deve haver amplo espaço propositivo, em termos artísticos e laborais, para todos os sujeitos envolvidos na criação.

Observando as características aqui apontadas em relação à concepção e noção desse teatro, abrimos o olhar para a interação entre artistas de diferentes grupos, em ambientes de circulação de seus espetáculos, aqui classificados como ambientes oficiais de trocas (mesas redondas, oficinas, intercâmbios) e não oficiais (passeios e festas). Nesse percurso, percebe-se a diferença entre passar e residir. Passar, equivale a uma experiência de passagem, mover-se devagar, fluir, que se difere da experiência de residir, estabelecer-se em um lugar, habitar, viver, estar, situar-se, consistir. Desse modo, o artista em circulação ora percebe-se na sensação de residir, ora na sensação de passar. São, nesses passeios e residências, que encontram-se os pares resistentes da coletividade do teatro de grupo, que mobilizam uma variedade de ações criativas, cujos encontros de práticas e de saberes garantem espaços de trocas em seus cotidianos, pois como ressalta a gestora e curadora por mais de 10 anos do Palco Giratório em Pernambuco, Galiana Brasil (apud SANTOS, 2019): “mais que espetáculo, o que fazemos circular são ideias, são pessoas, são afetos, enfim, a criação de redes e de intercâmbios que não ficam estacionados dentro de uma ideia de programação cultural, tão somente”.

Os espaços de intercâmbio extrapolam a programação oficial de um projeto de circulação e há de se considerar os momentos que são criados pelos próprios artistas, os que estão em estado de passar e os que estão em estado de residir, motivados pela necessidade vital de trocar experiências artísticas e afetos. Nesses momentos lúdicos e despretensiosos pode surgir uma escrita conjugada que resulta em criação artística, a exemplo da canção que o ator Lauande Aires⁸, de São Luís, Maranhão, compôs fazendo ressoar as trocas com artistas da Cia. Tijolo⁹,

8 Mestre em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão/PPGAC. Desenvolve pesquisa sobre o ator brincante nos Passos do Boi. Ator, diretor e dramaturgo da Cia. Santa Ignorância e do Xama Teatro.

9 Formada, em 2008, por integrantes que integravam dois tradicionais grupos de teatro de São Paulo: o Teatro Ventoforte e a Cia. São Jorge de Variedades. Em seu repertório, estão, entre outros, os espetáculos Cante Lá que eu Canto Cá, Concerto de Ispinho e Fulô, e Ledo-

de São Paulo, consolidando uma parceria que teve início com a participação do maranhense no projeto SESC Palco Giratório, em 2013, pela Cia. Santa Ignorância¹⁰, com o espetáculo O Miolo da Estória¹¹. O vínculo criativo e ideológico entre os artistas separados por fronteiras geográficas, foi se estreitando, se mantendo na distância e gerou a gravação¹² da canção conjunta, entre Maranhão-São Paulo, que foi finalizada de forma virtual e distribuída via plataformas digitais:

Se eu juntar o teu Tijolo com a minha Ignorância
Pode até ser que dê briga de faca que risca
um lado do peito!
Mas se a tua Companhia preferir meu lado Santa
Deixarei meu peito aberto semeando afeto
pra nossas crianças.
Tu me vieste dos lenços e ventos com os
olhos atentos no mundo.
E eu me ofereço divino, boieiro e bailado
das encantarias.
Homens mulheres meninos, descalço na
praia sarando as feridas.
Encruzilhados na estrada feito uma oferenda
e celebrando a vida. (...)
(AIRES, 2017).

Por onde os caminhos se cruzam? Quem cruza os nossos caminhos? Por onde nossos sapatos passaram até chegarem aqui? Essa última pergunta faz parte de um exercício proposto por Gilka Girardello¹³ e que o Grupo Xama adotou como aspec-

res do Breu.

10 Companhia Teatral de São Luís, Maranhão, que tem em seu repertório, o espetáculo autoral de Lauande Aires, O Miolo da Estória e espetáculos cômicos, de grande sucesso junto ao público local, a exemplo da comédia Pão com Ovo.

11 Tendo estreado na cidade de São Luís, em 2010, O miolo da estória realiza circulação pela Região Norte (Amapá, Amazonas, Acre, Rondônia e Pará), por meio do Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2011 e circulação nacional pelo Palco Giratório, promovido pelo Sesc, no ano de 2013.

12 Vídeo da gravação disponível em <https://fb.watch/gakR7Pe1ZA/> acesso em 02 out 2022.

13 Vivência de uma das autoras deste artigo a partir do registro oral de atividade proposta por Gilka Girardello, com inspiração no conto A árvore dos sapatos, em 2006, no Encontro Internacional Boca do Céu de Contadores de

to teórico-metodológico dentro de uma abordagem prática sobre narrativas da experiência. Antes de responder à pergunta, as pessoas são convidadas a tirar e trocar os seus sapatos, umas com as outras, de modo que cada uma passe a caminhar com “outros pés”, remetendo-nos a um ensinamento de tradição oral que nos diz que antes que você seja julgado por uma pessoa, ela deve caminhar com os seus sapatos durante uma semana. Nessa caminhada metafórica, há muito desconforto e desafio, mas também há o prazer do risco e a força da boa vontade. Como diz Manuel de Barros, “Quem anda no trilho é trem de ferro, sou água que corre entre pedras: liberdade caça jeito.” A caminhada desajeitada estreita os trajetos que serão reforçados na narrativa sobre os sapatos: por mais diferentes que sejamos, por maior que seja a distância geográfica e econômica, em algum ponto, as nossas histórias se tocam. Histórias de vida são laços. E o que começa com um passeio em sapatos desconfortáveis, termina em um mar de sincronicidades que emergem da troca de histórias.

Esta busca de adaptabilidade ilustra as formas de intercambiar experiências que o grupo Xama institui em suas jornadas que se configura em um espaço de “estar junto”. Maffesoli (1998), vai dizer que a vida é “uma obra de arte coletiva”, e que paralelamente a uma sociedade política e econômica, existe uma “forma lúdica da socialização” que vai além de qualquer necessidade utilitária, é uma coexistência que corre nas brechas da exigência de uma produtividade capitalista. É o “estar junto à toa”, um lugar em que o encontro assume uma “espontaneidade vital que assegura a uma cultura sua força e sua polidez específicas.” Este “estar junto” tal qual nos diz Maffesoli (1999) provoca uma espécie de distensão criativa orgânica que pode sim, se “artificializar e virar um produto ou uma obra”, mas sempre um grupo precisa voltar a este estado de despreensão para manter e recriar a noção profunda de solidariedade, solidariedade esta, que, para Che Guevara (*apud*. BOAL, 2002) “consiste em correr os mesmos riscos”, que é o que mantém sua coesão.

Com o estado de “estar junto”, em circulação, você reconhece a cidade, se relaciona com o que dela lhe toca de imediato e, de passo em passo, vai compondo seu diário de bordo¹⁴, que tem relação

Histórias - Sesc Pinheiros - São Paulo.

14 Durante a circulação do Xama Teatro por sete cidades da Amazônia Legal junto ao Projeto SESC Amazônia das Artes, em 2017, foram registrados, via diário

com a cidade, com a natureza, com as pessoas, com as histórias, cantigas, com a violência, com vários fatores que ali estão e que revelam muito mais do que chegar em um hotel, sair para fazer a sua apresentação teatral e retornar ao hotel.

Podemos dar ênfase aqui para dois tipos de experiências, as quais passam os artistas em situação de circulação: a experiência do Chão e do Giro. Formulamos essas duas categorias com base nos dois grupos que “se interpenetram de diversas maneiras”, apresentados, por Walter Benjamin (2018, p. 22) “através de seus representantes arcaicos, um se encarna no camponês sedentário e o outro no marinho mercador”. Ao recorrer a essas duas figuras, Benjamin nos diz sobre a perpetuação das formas de difusão das narrativas que nos constituem. Aquele indivíduo totalmente imerso em seu local de origem, que conhece profundamente suas próprias culturas, reatualiza a experiência do Chão, e aquele viajante, por sua vez, ao se deslocar, acumula e transmite diversas experiências do Giro, narrando sobre a vida dos lugares que visitou.

A experiência do Chão orienta os artistas na direção de narrar, cantar e dançar compartilhando suas próprias histórias, tal qual a figura inspiradora do camponês sedentário, celebrando a própria cultura, pisando o próprio chão e valorizando suas raízes. Por outro lado, a experiência do Giro, possibilita esse compartilhamento por outros terrenos, cujos saberes são apreendidos na viagem, no ato de transitar por outras terras, cuja figura do marinho mercador é rememorada. “O que eu tenho para você e o que você tem pra mim”¹⁵, é o jogo metafórico que resulta nas interações de artistas locais com outros do resto do país, traduzindo-se em uma peculiar organicidade, que cria laços afetivos, como se o encontro devolvesse à arte um delicado essencial que a vida cotidiana insiste em massacrar.

Mas, quando se trata de vislumbrar circulações com produções originárias da região amazônica, ou mesmo quando se coloca essa região para sediar projetos vindos de outras regiões ou mesmo

de estados distintos pertencentes ao norte do país, os grupos teatrais tem que lidar com grandes desafios, como os expostos por Vicente Pereira Junior (2022, p.340):

Mesmo a circulação entre os Estados da Região Norte é extremamente complexa e altamente dispendiosa, quando se considera a sua geografia ocupada pela floresta e entrecruzada por rios. Assim, por mais que - coerente com o espírito do capitalismo - seja detectável uma expectativa no campo teatral pela descoberta de obras com insuspeitas qualidades estéticas vindas dos territórios que figuram, como “menos propícios” para a criação teatral, o trabalho prévio da regionalização faz com que essas produções tenham que lutar antecipadamente contra uma suspeita de precariedade técnica e conceitual nos espaços de curadoria em que aportam. Por experiência própria, reconheço que há um misto de espanto e de admiração quando se conhece um trabalho dessas grandes periferias brasileiras concorrendo por uma vaga em uma mostra ou em um festival.

O grupo Xama Teatro sente os impactos dessa lógica, pois possui sede na grande ilha de São Luís, do Maranhão¹⁶, que fica no Nordeste do Brasil e também na região da Amazônia Legal. Produz seus espetáculos sob condições geográficas cujo lugar de “não passagem”, lugar que não é conexão para um outro lugar, que é sempre um destino, que ao se configurar como ilha, se traduz em isolamento, restrição e segregação, o que torna a circulação de bens e serviços culturais “complexa e altamente dispendiosa” (PEREIRA JUNIOR, 2022, p. 340). No reencontro da vida mitológica da ilha deserta, não geográfica, Deleuze (2005, p.10), nos diz que “já não é a ilha que se separou do continente, é o homem que, estando sobre a ilha, encontra-se separado do mundo. Já não é a ilha que se cria do fundo da terra

de bordo no Facebook, algumas dessas experiências em resumos da jornada por fotos e textos. Ver exemplo disponível em: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.737427966444800&type=3>. Acesso em 02 out. 2022.

15 Essa metáfora faz referência ao diálogo do carpinteiro com o imperador, no conto O Segredo da Madeira, de Doo Ling, recontado por Regina Machado.

16 Estado “com duzentos e dezessete municípios, o segundo maior estado em extensão territorial do Nordeste e o oitavo maior do Brasil, com um ecossistema rico, localizado a um pouco mais de dois graus da linha do Equador, com mais de setenta e seis por cento da população negra, e o segundo em população afrodescendente do país, e que, até 2014, concentrava, segundo dados do Plano Estadual de Cultura (2014, p. 21) — ‘480 quilômetros demarcados e 180 nações indígenas das etnias Krikati, Canela, Guajajara - Tenetehara, Gavião e Awá-guajá’” (VASCONCELOS apud BASANTA, 2022).

através das águas, é o homem que recria o mundo a partir da ilha e sobre as águas”.

Essa metáfora insular de natureza dupla, nos indica que, se, por um lado, esse isolar manifesta uma dificuldade de participação cultural e econômica, conferindo às pessoas e às coisas da ilha o estatuto de invisibilidade, por outro, gera um movimento recriador. Hampaté Bâ (1982, p.182), diz que “cada partido, ou nação, enxerga o meio dia da porta da sua casa”, sob o ponto em que se coloca para ver. E é a partir desse ponto de vista, que isso ou aquilo assume diversos lugares, como periférico ou como centro, ou como algo que você ainda vai ter que revelar. Nesse sentido, a experiência cultural da grande ilha de Upaon Açu¹⁷ está inserida na experiência cultural que Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2011) denomina de *Invenção do Nordeste*.

uma identidade espacial construída em um preciso momento histórico, final da primeira década do século passado e a segunda década, que se dá a partir do agrupamento conceitual de uma série de experiências, erigidas como caracterizadoras deste espaço e de uma identidade regional. (...) O Nordeste não é recortado só como unidade econômica, política ou geográfica, mas primordialmente como um campo de produção cultural, que nasce onde se encontram poder e linguagem, onde se dá a produção imagética e textual da espacialização das relações de poder (2011, p. 33).

Os processos políticos, econômicos e sociais que configuraram a regionalização do Brasil, vão construindo ao mesmo tempo, uma ideia de superioridade do centro-sul do país, no eixo Rio-São Paulo, baseada na crescente industrialização, no “progresso material” e principalmente na imigração europeia em massa. Pensar então as práticas das artes cênicas em São Luís, (BASANTA, 2022) pressupõe abraçar as consequências e implicações que ditos processos coloniais tiveram e têm, hoje, e ao mesmo tempo, articular essas ideias dentro uma perspectiva decolonial e diaspórica, subvertendo esses modelos e categorias.

Se olharmos sob o ponto de vista do circuito teatral, considerando como eixo¹⁸, o elo Rio-São

Paulo, a ilha de São Luís encontra-se fora do eixo. Sob o ponto de vista das manifestações das matrizes de tradições populares, dos saberes da oralidade, ela é efervescência, é centralidade. Sob o ponto de vista latino-americano, é centro, é linha do Equador, mas também, é Nordeste, no Brasil. Se o sistema de produção e circulação de bens simbólicos define-se “como o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, de reprodução e de difusão desses bens”, como nos diz Bourdieu (1974, p. 105) seria indicativo reconhecer esses sistemas de relações objetivas, mas também, considerar os de relações subjetivas. A perspectiva crítica de Bourdieu é citada aqui por entendermos que esse sistema onde os bens simbólicos circulam, e onde teatro está inserido, não é um conjunto de elementos estáveis convivendo em harmonia e sim um contexto em conflito, pois as relações que esses elementos estabelecem uns com outros, não é de igualdade, e pelo contrário, são inscritos diferentemente pelas relações de dependência, subordinação e de poder radicalmente assimétricas, também sustentadas pela lógica colonial.

Então, se assumimos a realidade do grupo Xama Teatro, que desenvolve suas atividades no estado de Maranhão, é possível intuir que “manifestações culturais populares” e “nordeste”, por exemplo, fazem parte da complexa trama de tensões estruturantes da sociedade ludovicenses¹⁹, atravessadas pelas categorias de raça e classe, e permeando a construção não só de subjetividade, mas criando essas narrativas que se traduzem em relações objetivas do fluxo de produção de bens e serviços culturais.

Diante da falta de políticas públicas e de incentivo à difusão teatral, o Xama Teatro, ao longo de seus 15 anos, tem vivenciado, por meio de seus próprios projetos e de projetos do SESC, a experiência do Giro. Valendo-se da autogestão (BASANTA, 2022) como modalidade de produção, as e os artistas são criadores-produtores dos seus projetos, e asseguram a sua sustentabilidade no tempo, im-

17 Upaon-Açu é o nome dado pelos Tremembés (Tupi-Guarani) ao território onde está localizada São Luís e significa “ilha grande”.

18 A expressão “teatro fora do eixo”, foi difundida a

partir das reflexões de Fernando Peixoto (1993) acerca da cultura teatral em Porto Alegre na sua relação com as capitais Rio de Janeiro e São Paulo. Neste artigo tratamos especificamente como, que ao estabelecer um eixo central, corremos o risco de desconsiderar tudo que fica à margem dessa centralidade.

19 Ludovicenses são as pessoas que nasceram na cidade de São Luís, MA

plantando modelos possíveis de criação-autogestão que contemplam a vulnerabilidade (JUBB, 2011), às mutações e as perspectivas mais orgânicas de organização; alimentando processos que podem ser considerados uma verdadeira forma de ativismo [arte + ativismo] (STUBS; LESSA; TEIXEIRA, 2017), baseados em pilares como o consenso, a transparência dos acordos e os modos de vinculação prazerosos (QUIGG, 2008)²⁰, os que se erguem como alternativas poderosas frente às experiências hierárquicas e verticalistas.

Nesse contexto, o SESC enquanto entidade co-produtora, vem assumindo uma responsabilização sobre a circulação de espetáculos teatrais, com destaque para o Projeto Palco Giratório, o qual Marcelo Bones (2017, p.26) destaca como:

o mais eficaz programa de difusão e intercâmbio do país, baseado numa rede de salas e teatros descentralizados, curadoria cuidadosa e acúmulo de expertise do trabalho cultural do Sesc em todo o Brasil, promovendo intensa, descentralizada e contínua circulação em todo o território nacional.

Em 2016, o Xama Teatro circulou com o espetáculo *A carroça é nossa*²¹ por 18 estados e 35 cidades, pelo projeto SESC Palco Giratório. No Relatório do grupo, que trata de sua participação nesse projeto, podemos encontrar o registro da experiência do Giro para os participantes:

tivemos oportunidade de rodar o Brasil de ponta a ponta e nos reconhecemos nas diferenças e nas semelhanças, participamos

de festivais e do projeto de interiorização, e pudemos experimentar, assim, diferentes formas de recepção do nosso trabalho pelo Brasil adentro, escutamos histórias, aprendemos músicas, lendas, reconhecemos os diferentes sotaques, gestualidades, comidas, formas de sorrir e de pensar que tecem a cara do país e ampliam o conceito de brasilidade (XAMA TEATRO, 2016, p. 5).

Nesse mesmo ano, o Xama compartilhou experiências de Giro em estado de passeios e viagens com o grupo Carmin, do Rio Grande do Norte, também selecionado para a circulação pelo Palco. Em seu diário de bordo, o grupo registra, no formato audiovisual, um compilado das vivências no projeto e relata:

2016 não foi um ano fácil para o Brasil (...) no meio da crise ideológica, política e econômica que assola o país, tivemos a chance única de conhecer o Brasil que, realmente, não conhecíamos. Foram momentos que nunca esqueceremos, uma gratidão ao SESC e tantos colegas, amigos, parceiros que fomos conhecendo nessa estrada que os números e nomes abaixo talvez não façam justiça (...) Vejam só: 18 Estados, 25 Cidades, 33 Apresentações, 1980 minutos em cena, 73H08MIN dentro de avião, 29.746,1 km percorridos pelo cenário, 4 Intercâmbios diretos, 29 Intercâmbios indiretos, 3 Pensamentos Giratórios, 10 Oficinas, 76 hora/aulas, 89 Alunos envolvidos em oficina, 4 apresentações com acessibilidade (tradução em libras e audiodescrição), 256 profissionais envolvidos direta e indiretamente, Aproximadamente 3.317 pessoas assistiram Jacy no Palco Giratório 2016 (CARMIN, 2016).

20 Tradução nossa.

21 O espetáculo *A Carroça é Nossa* teve origem como criação coletiva, em 2005. O texto atual, escrito em 2012, por Lauande Aires, após oito anos de experimentação com roteiros improvisados, foi organizado a partir das etapas de apresentação das toadas do bumba meu boi, no Maranhão. Nessa obra teatral, quatro personagens, Pedoca (Lauande Aires), Cecé (Renata Figueiredo), Toinha (Gisele Vasconcelos) e Joaninha (Cris Campos), partem em uma jornada em busca do animal para puxar uma carroça “mágica” até os seus sonhos. *A Carroça é Nossa* é o carro chefe do grupo Xama, e em 2022 completou 17 anos de apresentações ininterruptas e, nesse período, já circulou por todos os estados brasileiros e o distrito federal com participação em importantes projetos como SESC Palco Giratório, SESC Amazônia das Artes, Prêmio Fumarte Artes na Rua 2013 e 2015, Circulação Petrobrás Cultural, BASA Cultural e Circuito SESC de Artes.

Entre os indicadores apontados pelo Carmin somam-se, ainda, o nome de mais de 30 grupos com os quais foram compartilhados encontros durante a circulação, dando vivas ao teatro e à resistência, entre eles, o Xama. O diário de bordo apresentado pelo grupo nos levanta algumas questões sobre indicadores culturais, a saber: quantos grupos do norte e nordeste circularam em um projeto tão importante quanto o Palco Giratório? Como esse projeto contribui para a sustentabilidade desses grupos e artistas?

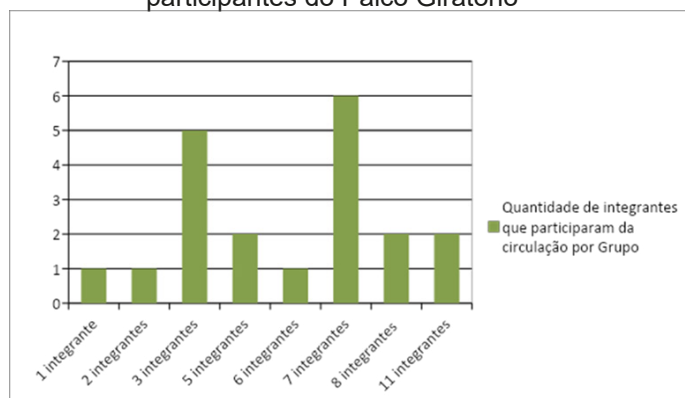
QUEM CIRCULA? 20 anos do projeto Palco Giratório

Na ocasião dos 20 anos do Palco Giratório iniciamos a pesquisa Circulação Teatral: Práticas e Saberes (UFMA;FAPEMA, 2021) que trata da importância do mecanismo de itinerância para o fortalecimento do fluxo de produção teatral, um tema ainda recente no contexto atual que visa fortalecer o debate sobre elaboração e implementação de políticas públicas no Brasil. Analisando a participação de grupos e companhias através de importantes projetos nacionais de difusão de saberes e práticas, a exemplo do Projeto SESC Palco Giratório, a pesquisa possibilitou o reconhecimento das realidades e apresentou um perfil quantitativo de grupos e artistas participantes sob o aspecto da regionalização.

A coleta e análise dos dados partiram de entrevistas com grupos participantes, análise de grupos e de espetáculos a partir dos catálogos das edições, experiência de circulação do grupo Xama Teatro e depoimento de participantes via diário de bordo. Para o estudo e análise dos perfis dos grupos e espetáculos selecionados, foram realizados 77 envios de questionários e obtidos 22 respondidos, totalizando um retorno de 29%.

Um primeiro indicador que gostaríamos de destacar aqui, diz respeito sobre a média do número de integrantes dos grupos participantes no projeto, que nos anos de 2016 e 2017 foi de 5,5, variando entre 1 a 11 integrantes. Grupos com 7 integrantes foram os mais frequentes, seguidos pelos de 3 participantes. Considerando que os grupos com 1 e 2 integrantes foram os menos frequentes durante as circulações, ressaltamos que o fator econômico que decorre desse quantitativo se contrasta com a necessidade de contemplar trabalhos de teatros de grupo cuja experiência coletiva é fundante para a produção cênica.

Gráfico 1 - Quantidade de integrantes de grupos participantes do Palco Giratório



Fonte: Elaborado pelas autoras (2020).

Com foco na valorização dos grupos de artes cênicas do país, o projeto também considera a manutenção desses grupos, irradiando laços de continuidade após participação na circulação. Dos grupos entrevistados observamos que, até março de 2020 (Gráfico 2), quando as entrevistas foram desenvolvidas, 90% permaneciam ainda em atividade, e apenas 10% apresentavam ausência em sua continuidade.

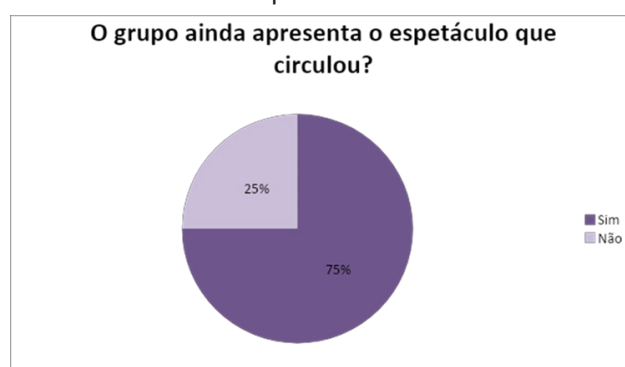
Gráfico 2 - Continuidade do grupo após participação no projeto Palco Giratório



Fonte: Elaborado pelas autoras (2020).

A pesquisa (Gráfico 3) também mostra, que 75% dos espetáculos participantes continuaram suas apresentações e que 25% tiveram suas apresentações interrompidas após a circulação no projeto.

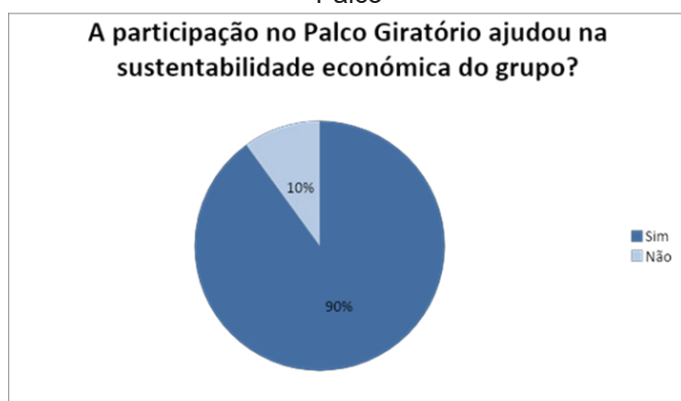
Gráfico 3 - Continuidade das apresentações dos espetáculos



Fonte: Elaborado pelas autoras (2020).

Por fim, 90% dos grupos entrevistados (Gráfico 4) declararam que a participação no projeto Palco Giratório contribuiu significativamente na sustentabilidade econômica dos mesmos e 10% responderam que a sustentabilidade não foi impactada significativamente pela participação no projeto.

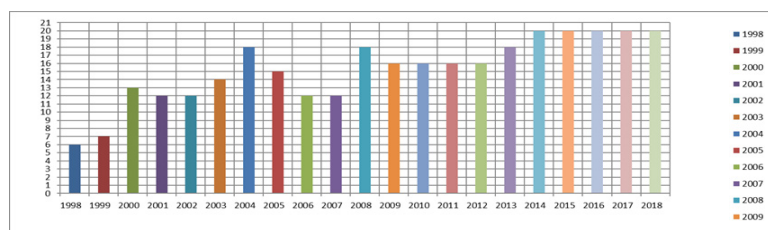
Gráfico 4 - Sustentabilidade do grupo com o Palco



Em um processo de escolha “muitas decisões curatoriais partem de questões orçamentárias e técnicas” (Rolim, 2015, p. 80) e nessa balança, pesa tanto o histórico, currículo, qualidade técnica e estética da obra quanto o equilíbrio orçamentário que considera a quantidade de espetáculos, a localidade de origem, o número de integrantes do grupo e quantidade de carga a ser despachada via terrestre ou área, pois como afirma Romulo Avelar (2010, p. 314) “o grande desafio é criar uma grade afinada, que atenda às expectativas do público-alvo e que seja viável nos aspectos financeiros e técnico”.

No recorte das 20 edições do Palco, de 1998 a 2017 circularam 393 espetáculos (Gráfico 5), em sua maioria, obras de repertório, contemplando 302 grupos de todos os estados e regiões brasileiras, sem contar com os grupos e espetáculos convidados para participação nas ações do projeto por cidade. Chegamos a esse número utilizando-se da análise dos Catálogos do Projeto Palco Giratório durante os anos de 1998 a 2018.

Gráfico 5 - Número de grupos participantes para a circulação no Projeto Palco Giratório por ano.



Fonte: Elaborado pelas autoras (2020).

Delimitando um recorte de análise na abran-

gência territorial do projeto, diante das fronteiras geográficas e simbólicas, identificando as procedências dos espetáculos contemplados, apresentamos alguns indicadores que podem nos servir como diagnósticos nacionais. Considerando a análise dos gráficos (Gráfico 6) da pesquisa apresentamos os resultados que seguem:

a. A única região com representação de grupos durante os 20 anos do Palco Giratório, foi a região Sudeste com participação significativa no período de 1998 a 2018, com uma média de participação de 06 grupos por ano.

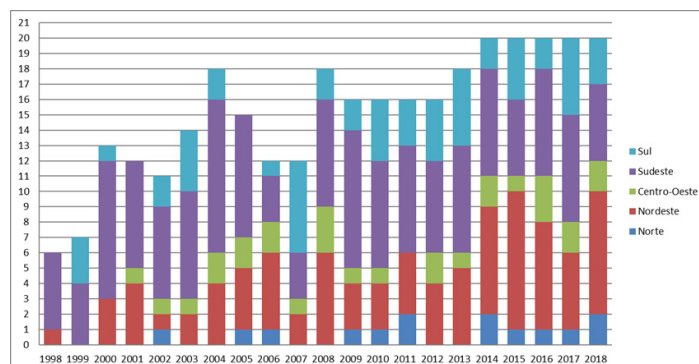
b. A segunda região com maior participação no projeto é a região Nordeste, com uma média de 4 grupos por ano e um crescimento significativo a partir de 2014. Somente no ano de 1999 a região não teve nenhum grupo participante.

c. A terceira região com maior participação é a região Sul que durante os 20 anos do projeto manteve uma média de 3 grupos por ano, excetuando os anos de 1998, 2001 e 2005, que não apresentaram a participação dessa região.

d. A região centro-oeste apresenta uma média de 1 grupo por ano, iniciando sua participação somente em 2001.

e. A menor participação de grupos no projeto equivale aos pertencentes à região norte, no período de 20 anos do projeto a região participou ao equivalente à metade desse período com uma média de 1 espetáculo.

Gráfico 6 - Grupos Participantes do Projeto Palco Giratório, por região e por ano.

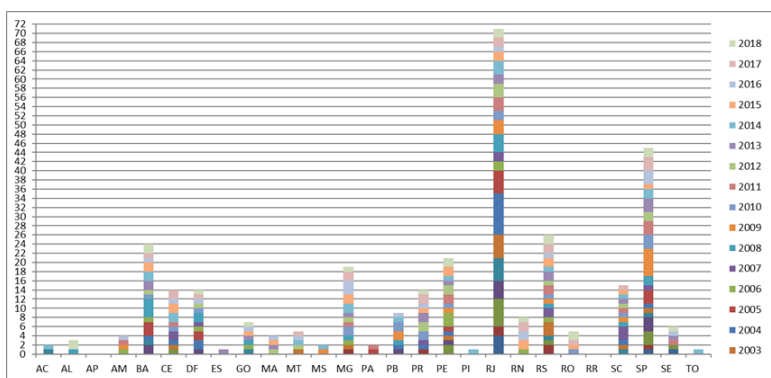


Fonte: Elaborado pelas autoras (2020).

Nos 20 anos do projeto, o período de 2014 a 2018 apresentou o maior número de grupos atendidos com 20 grupos por ano (Gráfico 7). O menor número aconteceu no primeiro ano do projeto, em 1998, com apenas 6 participantes. Logo em 2000 esse número duplicou mantendo uma média de

13 a 18 grupos até o ano de 2013. Dos 26 estados e 1 distrito federal, duas unidades federativas não tiveram participação no período de 1998 a 2018, foram eles Amapá e Roraima. Nesse período, o maior número contemplados foi do estado do Rio de Janeiro, com 71 grupos. São Paulo teve a segunda maior participação com 45 grupos, em seguida Rio Grande do Sul com 26, Bahia com 24, Pernambuco com 21 e Minas Gerais com 19. O estado do Maranhão apresenta participação somente em 4 anos do projeto, em 2012, 2013, 2015 e 2016 com apenas 1 grupo por ano, totalizando 4 participantes durante essas duas décadas.

Gráfico 7 - Números de grupos participantes da circulação por estados e por ano.



Fonte: Elaborado pelas autoras (2020).

Em uma análise de procedência geográfica, se olharmos o quantitativo de grupos por região (Gráfico 6), temos a impressão de uma distribuição relativamente igualitária a respeito das participações das diferentes regiões do país, mas quando passamos ao gráfico quantitativo de grupos por estado (Gráfico 7), fica notoriamente visível que a terça parte de todos os grupos que circulam, pertencem aos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, o que sustenta a ideia de superioridade do centro-sul do país. Ao tempo em que também observamos a tentativa de descentralização desse eixo, buscando contemplar todas as diferentes regiões, com uma maior participação da região Nordeste, com uma média de 4 grupos por ano e um crescimento significativo a partir de 2014.

É possível que as políticas de federalização iniciadas no Ministério da Cultura a partir da gestão do ministro Gilberto Gil (2003-2008), tenham se refletido nessa reação impactando na descentralização das artes cênicas? Barbalho (2019 p. 201), tam-

bém refletindo sobre esses impactos das políticas do Gil para a região nordeste, esboça ensaiar uma resposta à questão, partindo de formuladores de estatísticas²², que, embora “defasados, é o que existe de mais atualizado sobre o setor”.

Entre os “levantamentos de informações sobre a estrutura, a dinâmica e o funcionamento das instituições públicas estaduais e municipais, compreendendo também diferentes políticas e setores que envolvem estes governos” (IBGE, 2015, p. 12), difundidos por esses formuladores para a efetivação de política pública de estado para a cultura, estavam: descentralizar a produção cultural e ampliar o grau de participação social nos projetos culturais. Os resultados publicados demonstraram fragilidades em relação aos indicadores dos estados nordestinos sem destaque no cenário nacional, o que pode ter resultado, segundo Barbalho (2019) uma movimentação para iniciativas que apontaram “um novo modus operandi das políticas culturais nordestinas” que podem ter influenciado ainda os critérios de curadoria que buscavam maior participação da região Nordeste em projetos de circulação, mas que não impactaram significativamente na região Norte.

Girar para fincar

O que podemos deixar aqui para a nossa despedida, é uma reflexão sobre como as viagens e passeios em circulação dispararam uma tomada de consciência sobre o quê e onde fazemos. A necessidade de caminhar por lugares que possam fazer com que nos movimentemos para enxergar aquilo que está embaixo dos nossos próprios pés, resulta em um contato com artistas, técnicos, produtores, grupos teatrais, unindo a necessidade de ouvir, ver, sentir, trabalhar e brincar gerando uma abertura para a experiência do Chão e do Giro, como as narradas no diário de bordo²³ do Xama Teatro em circulação pela Amazônia das Artes:

Desembarcamos em Belém perto do meio dia. Passamos a noite voando, estávamos

22 Referente aos dados disponibilizados pelo Índice de Gestão Municipal em Cultura e pelos Suplementos de Cultura da Pesquisa de Informações Básicas Estaduais (Estadic) 2014 e da Pesquisa de Informações Básicas Municipais (Munic) 2014, do IBGE.

23 ver diário com texto completo e fotos em <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.708624675991796&type=3>.

sonolentos e com fome, ainda sob o efeito da apresentação de Rio Branco. Fomos acolhidos pelo sorriso de Dona Jacira, que foi pessoalmente nos buscar no aeroporto, juntamente com o motorista, Seu Luis. Fomos descarregar o cenário e aproveitamos pra conhecer a Casa da Música, local de trabalho de Dona Jacira, que nos apresentou as estruturas da casa com o orgulho de quem ama o que faz. Depois, almoçamos e fomos descansar um pouco. No final da tarde caminhamos até a Estação das Docas, amando as ruas, os prédios, as árvores centenárias e aquele cheiro de chuva que a capital paraense exala no fim da tarde... Na manhã seguinte, visitamos o Mercado Ver o Peso e sua profusão de cores, cheiros, sabores e feitiços. Comemos peixe com açaí, conversamos com as mulheres curandeiras, compramos ervas e poções mágicas! À tarde, fomos para o Teatro Waldemar Henrique, onde aconteceu a apresentação de *AS TRÊS FIANDEIRAS*. Igor e Cid foram mais cedo, para adiantar a montagem. [...] (FIGUEIREDO, 2017, s/p).

O estado de circulação, transita entre a experiência do Chão e do Giro, abre caminhos para a reformulação de modelos de funcionamento, de modos de organizar-se enquanto coletivo e mantém os fazedores da arte em constante atualização. O circular não é só um passar fisicamente pela cidade ou pelas pessoas da cidade é um ato possível que pode receber as impressões ou sensações externas que incluem a prática de estar junto, experimentando “cores, cheiros, sabores e feitiços”. O que anima os/as artistas em estado de circulação é uma crença e a sensação de que a arte pode “abrir a visão”, como no conto de Galeano (2003, p.15), a Função da Arte, onde o filho, estarecido com sua primeira visão do mar, pede ao pai: “me ajuda a olhar?” Nosso ponto de partida é o desejo de criar pontes entre as pessoas, promover o que há de mais humano no ser humano que é a capacidade de intercambiar sentimentos. Parece óbvio, mas estas humanidades estão em constante ameaça na atualidade, quando a rua vai perdendo os lugares do encontro e a tecnologia nos afasta de quem está ao nosso lado. Falamos de artistas de teatro de grupo em circulação enquanto um tipo de sonhadores que cavam com unhas e dentes a possibilidade de materializar as heterotopias do presente, como “possibilidade de transformar o mundo exterior e interior, individual e coletivamente”, no sentido foucaultiano, exposto

por Margareth Rago (2015, p. 14), dando “[...] novos sentidos aos espaços físicos, geográficos, políticos, afetivos ou subjetivos”.

Se os habitantes da ilha não saírem para contar suas histórias, quem o fará? Se não saírem para ouvir outras histórias, como elas chegarão até lá? Apesar das peculiaridades e adversidades, já citadas, que envolvem a prática dos artistas nordestinos, fazer teatro, sobretudo, teatro em grupo, vai na contramão de toda a desagregação e isolamento que assola a contemporaneidade, são desafios diários que transformam, de forma sutil e, muitas vezes, imperceptível, desde as subjetividades pessoais às dimensões políticas, econômicas e sociais.

A simples presença de um grupo nordestino em projetos de circulação teatral já propõe um testemunho crítico de não invisibilidade, de instauração de novas formas de olhar capazes de ressignificar as ideias pré-concebidas acerca desta região brasileira tão heterogênea e dinâmica, quanto potente e criativa. Esse movimento é cardíaco! Sístoles e diástoles dão as batidas rítmicas de seus passos: o Xama não viaja só “para fora”, suas rotas sempre iniciam pela interiorização, pelo mergulho nas cidades do interior maranhense, levando o “teatro ao vivo”²⁴, onde não existem edifícios teatrais. Nesses mergulhos, a experiência do Chão se alimenta das narrativas de quem conhece a fundo sua memória e seu lugar, abraçando a contradição de estar alijado e ao mesmo tempo, protegido dos “confortos” das capitais.

A experiência do Giro é um entrar para sair, rodar, para cada vez mais, fincar os pés no lugar de onde se vem. A luta é lúdica e poética, faz parte do sonho de cada artista de ressignificar a lógica do trabalho sem prazer, de transformar sacrifício em sacro ofício.

Referências

AIRES, Lauande (compositor). Encruzilhados. Dênia Correia, Cia. do Tijolo, Rodrigo Mercadante (intérpretes). Maranhão, 2017. Disponível em: <https://open.spotify.com/search/encruzilhados>. Acesso em 1 out. 2022.

²⁴ Em uma das turnês do Xama pelo interior do Maranhão, o produtor local fez panfletos para divulgar o espetáculo com esta chamada: “venham ver teatro ao vivo”, mostrando que a referência das artes do espetáculo daquela cidade, era a televisão.

ALBUQUERQUE, Júnior Durval Muniz. A invenção do Nordeste e outras artes. Cortez, São Paulo, 2011.

AVELAR, Rômulo. O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural. 2ª Edição. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2010.

BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. (Coord.). História geral da África: volume 1: metodologia e pré-história da África. São Paulo: Ática, 1982. p.181- 218.

BARBALHO, Alexandre. Estado e Cultura no Nordeste: uma leitura das políticas culturais nordestinas. Revista Observatório Itaú Cultural , v. 1, p. 196-209, 2019.

BARROS, Manoel. Matéria de Poesia. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BASANTA Bracco, Nadia Ethel. Modos de criação-autogestão teatral vinculados a um projeto em São Luís. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Maranhão, UFMA, 2022. 100f.

BENJAMIN, Walter. A Arte De Contar Histórias. São Paulo: Hedra, 2018.

BOAL, Augusto. Arcoiris del Deseo. Barcelona: Alba Editorial, 2002.

BONES, Marcelo. Um Olhar sobre os Festivais. In: SESC. Palco Giratório: circuito nacional. Catálogo. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2017. p. 22-27.

BOURDIEU, P. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CRUZ, Sidney. Palco Giratório: uma difusão caleidoscópica das artes cênicas. Fortaleza: SESC Ceará, 2009.

DELEUZE, Gilles. A ilha deserta e outros textos: Textos e entrevistas (1953-1974). Editora Iluminuras, São Paulo, 2005. Disponível em <https://drive.google.com/file/d/1v19jn3htlQbw7KaErI5gd2SJtvLz5dp6/view>. Acesso em 03 out. 2022.

FIGUEIREDO, Renata. Diário de Bordo. Maranhão,

8 jul 2017. Facebook: Grupo Xama Teatro. Disponível em <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.708624675991796&type=3>. Acesso em 3 out. 2022.

GALEANO, E. O livro dos abraços. Porto Alegre: L&M. POCKET, 2020.

GRUPO CARMIN. Diário de Bordo. Rio Grande do Norte, 23 dez. 2016. Facebook: Grupo Carmin. Disponível em: https://fb.watch/gh8_0BV9d7/. Acesso em: 05 out. 2022.

IBGE. Perfil dos estados e dos municípios brasileiros: cultura : 2014 / IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais. Rio de Janeiro : IBGE, 2015.

JUBB, David. Ser Vulnerável. In: ARAÚJO; PEIXOTO; TENDLAU (orgs.). Próximo ato: teatro de grupo. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. p.198 – 210.

MAFFESOLI, Michel. O tempo das tribos: o declínio do individualismo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MARINA, Heloisa. Atriz-produtora de um teatro menor latino-americano: crises e potências na interseção dos processos de gestão, produção e criação. Tese (Doutorado) - Universidade de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós Graduação em Teatro, Santa Catarina, 2017.

PEREIRA JÚNIOR, Vicente Carlos. Ensaiar hegemonia: práticas contemporâneas de teatro político no Brasil. Tese (Doutorado) - Universidade de Santa Catarina, Centro de Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Rio de Janeiro, 2022.

PEIXOTO, Fernando. Um teatro fora do eixo. São Paulo: Hucitec, 1993.

QUIGG, Anne-Marie. Workplace Bullying in Arts. Tese (doutorado). City University, London, 2007.

RAGO, Luzia Margareth. Inventar outros espaços, criar subjetividades libertárias. São Paulo: Editora da Cidade, 2015. v. 100, p. 71.

ROLIM, Michele Bicca. Pensamento curatorial em Artes Cênicas: interação entre o modelo artístico e o modelo de gestão em mostras e festivais brasileiros. Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

SANTOS, Valmir. Nos bailes da vida. Teatro Jornal. 23 mar 2019. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2019/04/nos-bailes-da-vida%EF%BB%BF/> Acesso em: 01 out. 2022.

SESC. Catálogo Palco Giratório. Disponível em: <https://www2.sesc.com.br/portal/site/PalcoGiratorio/2018/Catalogos/> Acesso em 04 out. 2015.

STUBS, Roberta; TEIXEIRA-FILHO, Fernando Silva; LESSA, Patrícia. Artivismo, estética feminista e produção de subjetividade. Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 26, n. 2, 2018. Disponível em <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2018v26n238901>. Acesso em 15/10/2022

TELLES, Tenório (Org.). SESC - uma década de artes na Amazônia. Manaus: Editora Valer, 2019.

UFMA; FAPEMA (Brasil). Relatório de pesquisa: Circulação Teatral Práticas e Saberes. São Luís, 2021.

VASCONCELOS, Gisele; AIRES, Lauande. Desejo do teatro no político, desejo do político no teatro e político teatro do desejo. Urdimento, Florianópolis, v. 3, n. 39, nov./dez. 2020

XAMA TEATRO. Relatório da Circulação SESC Palco Giratório, 2016. Maranhão, 2016. 84p.

Recebido: 15/11/2022

Aceito: 29/11/2022

Aprovado para publicação: 15/12/2022

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

creativecommons.org/licenses/by/4.0.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.