

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
CAMPUS A. C. SIMÕES  
ICHCA – INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES  
CURSO DE TEATRO LICENCIATURA

ANGÉLICA LOUISE ARAÚJO BRANDÃO

**PREPARAÇÃO DO ATOR A PARTIR DO GUERREIRO ALAGOANO: UM RELATO  
DE EXPERIÊNCIA**

Maceió

2024

ANGÉLICA LOUISE ARAÚJO BRANDÃO

**PREPARAÇÃO DO ATOR A PARTIR DO GUERREIRO ALAGOANO: UM RELATO  
DE EXPERIÊNCIA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Telma César

Maceió

2024

## Folha de Aprovação

ANGÉLICA LOUISE ARAÚJO BRANDÃO

### Preparação do Ator a partir do Guerreiro Alagoano: Um relato de experiência

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à banca examinadora do curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas e aprovada em 27 de novembro de 2024.

Documento assinado digitalmente  
 TELMA CESAR CAVALCANTI  
Data: 04/12/2024 13:53:51-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Orientadora – Profa. Dra. Telma César Cavalcanti, UFAL

#### Banca examinadora:

Documento assinado digitalmente  
 REGINALDO DOS SANTOS OLIVEIRA  
Data: 05/12/2024 08:25:05-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Examinador(a) Externo(a) – Prof. Me. Reginaldo Oliveira, UFAL

Documento assinado digitalmente  
 MARCELO GIANINI  
Data: 04/12/2024 19:03:52-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Examinador(a) Interno(a) – Prof. Dr. Marcelo Gianini, UFAL

## Preparação do Ator a partir do Guerreiro Alagoano: Um Relato de Experiência.

Angélica Louise Araújo Brandão<sup>1</sup>

### RESUMO

Este trabalho investiga o potencial do Guerreiro Alagoano como ferramenta de preparação para atores, destacando sua relevância enquanto manifestação cultural rica em teatralidade e saberes populares. O estudo, fundamentado em abordagens qualitativas e bibliográficas, explora as práticas e elementos do Guerreiro, destacando a guerra de espadas, associando-os ao desenvolvimento da presença cênica e da expressividade a partir dos conceitos de Grotowski, Stanislávski e Eugenio Barba. A experiência prática vivenciada, especialmente na preparação do elenco do curta-metragem *Dois Verões*, evidenciou a eficácia dessas técnicas na construção de personagens e no aprimoramento de habilidades corporais e emocionais. As características rituais e simbólicas do Guerreiro, aliadas à sua riqueza artística, proporcionaram aos atores uma nova abordagem para trabalhar aspectos fundamentais da atuação, como prontidão, foco, improvisação, contracenação, organicidade e relação com o espaço. Constatou-se que a incorporação de metodologias advindas da cultura popular brasileira não apenas fortalece a identidade cultural no teatro, mas também oferece caminhos inovadores para a prática teatral. Assim, este estudo reafirma a importância de valorizar as manifestações culturais das tradições populares do Brasil como fonte de inspiração e conhecimento, enriquecendo o campo das artes cênicas e contribuindo para a ampliação dos horizontes formativos e expressivos do ator.

**Palavras-Chave:** Guerreiro Alagoano. Guerra de Espadas. Preparação do Ator.

### ABSTRACT

This study investigates the potential of Guerreiro Alagoano as a preparation tool for actors, highlighting its relevance as a cultural manifestation rich in theatricality and popular knowledge. The study, based on qualitative and bibliographical approaches, explores the practices and elements of the Guerreiro, especially the war of swords, associating them with the development of stage presence and expressiveness based on the concepts of Grotowski, Stanislávski and Eugenio Barba. The practical experience gained, especially in preparing the cast for the short film *Dois Verões*, showed the effectiveness of these techniques in building characters and improving body and emotional skills. The ritual and symbolic characteristics of Guerreiro, combined with its artistic richness, provided the actors with a new approach to

---

<sup>1</sup> Especialista em Práticas Culturais Populares pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL)/ Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU)/ Museu Théo Brandão (MTB). Licencianda em Teatro pela UFAL, atriz formada pela ETA /UFAL e Produtora Cultural.

working on fundamental aspects of acting, such as readiness, focus, improvisation, counter-acting, organicity and relationship with space. It was found that the incorporation of methodologies from Brazilian popular culture not only strengthens cultural identity in theatre, but also offers innovative paths for theatrical practice. Thus, this study reaffirms the importance of valuing the cultural manifestations of Brazil's popular traditions as a source of inspiration and knowledge, enriching the field of the performing arts and contributing to the broadening of the actor's formative and expressive horizons.

**Keywords:** Guerreiro Alagoano. Sword War. Actor Preparation.

**Data de Submissão:** 27/11/2024

**Data de aprovação:** 27/11/2024

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende apresentar a possibilidade de uma preparação de ator através das técnicas utilizadas no Guerreiro Alagoano. Para tanto, iremos discorrer sobre a trajetória que me levou ao desenvolvimento dessa ideia, desde as vivências como aluna do curso de Teatro Licenciatura da UFAL, até a experiência como preparadora de elenco do curta-metragem “Dois Verões” de Milena Leão.

Na primeira metade do século XX surgiu o Guerreiro Alagoano de uma mescla do Reisado, Auto dos Congos, Caboclinho e Pastoril (BRANDÃO, 1976, p. 63). Ele é definido como um “folguedo”. O conceito de folguedo foi cunhado por folcloristas e, a partir desta perspectiva, Vilhena (1997, p.28 *apud* Cavalcanti, 2018, p.41) se refere a um folguedo como sendo uma “manifestação folclórica que reúne maior diversidade de linguagens: música, dança, poesia cantada, plasticidade visual e representação teatral”, bem como a “presença conjunta de elementos profanos e sagrados”.

Uma das características fundamentais do folguedo, de acordo com o autor Marcilio de Souza Vieira (2010, p. 16) é o sentido de representação, tendo em vista quem assume, naquele momento, um ou vários papéis na apresentação. Define também, a partir deste fundamento, que “o termo folguedo refere-se às festas da cultura popular”, compostas por encenações, coreografias, musicalidades e personagens. Para Theo Brandão (2003, p. 76), folclorista alagoano, o Guerreiro:

consta de uma sequência ou “suíte” de cantigas dançadas por um conjunto de bailarinos vestidos de trajes multicores, imitação dos antigos trajes nobres da colônia, adaptados ao gosto e possibilidade econômica do povo, pelo uso de fitas, espelhos, contas de aljôfar, enfeites de árvore de Natal nos chapéus, diademas, coroas, guarda-peitos, calções, mantos, etc. – indumentos com que se vestem e enfeitam os diversos personagens do auto: o Rei, a Rainha (às vezes em número de três: rainha dos Guerreiros, Rainha dos Caboclos, Rainha de Nação), a Lira, Índio Perí, e seus vassalos, o Mestre e o Contra-Mestre, os dois Embaixadores, o General, os dois Mateus, os dois Palhaços, (às vezes a Catirina, homem travestido de mulher, de rosto pintado de preto e com uma boneca nos braços), o Caboclinho da Lira, a Estrela de Ouro, a Estrela Brilhante, a Banda da Lua, a Estrela Republicana, a Borboleta, a Sereia, além das “figuras” como nos Reisados.

São vários elementos importantes em sua estrutura, tornando cada apresentação única, dentre eles: o canto, a dança, personagens, peças, entremeios e as partes e embaixadas. Os entremeios, curtas apresentações dramáticas, que poderíamos comparar a uma esquete teatral com pequenos solos de dança, música, pantomima<sup>2</sup> ou teatro, sendo apresentados entre o momento das peças (cantigas dançadas) e embaixadas (partes declamadas), cuja figura (personagem) complementa aquelas apresentações interagindo com o público a partir do seu solo, podendo ser o lobisomem, jaraguá, boi e outros (SILVA, 2015, p. 10).

O desejo de pesquisar o Guerreiro surgiu na universidade após a experiência nas aulas de “Projetos Integradores”, disciplina obrigatória da grade curricular (Projeto Pedagógico do Curso do ano de 2015) do curso de Teatro Licenciatura, na qual estudamos essa manifestação da cultura alagoana. Para mim, adentrar nesse universo significou trazer à tona a minha infância, quando tive a oportunidade de assistir às apresentações de guerreiro na cidade de Arapiraca, cidade onde cresci, e conviver com minha avó que é integrante de um grupo de guerreiro. Relembrei todos os encantos com as cores, as músicas, danças que o guerreiro me causava e o fato da referida disciplina propor uma experiência que extrapola a sala de aula, me levou às personalidades da cultura popular de Maceió e região, a conhecer e visitar os grupos de guerreiro e entrevistar seus integrantes.

Todas essas experiências foram essenciais para o desenvolvimento deste estudo, pois tornou meu olhar mais apurado para perceber as contribuições que essa manifestação cultural poderia trazer a formação do ator/atriz. Seria possível

---

<sup>2</sup> Segundo Pavis (2008, p. 244), “é uma imitação de uma história verbal que ela conta com gestos para explicar”, apresentando vários gestos, muitas vezes usados para divertir e substituir uma série de frases.

que as técnicas presentes no Guerreiro, carregadas de saberes populares, preparassem um ator/atriz para a cena?

As reflexões colocadas neste artigo surgem a partir de um estudo bibliográfico e qualitativo, buscando “captar o fenômeno em estudo a partir da perspectiva das pessoas nele envolvidas, considerando todos os pontos de vista relevantes.” (GODOY, 1995, p. 21). Dessa maneira, o intuito é correlacionar às informações construindo sentidos que transcorre a interpretação e o diálogo, considerando que essas experiências de vida, em suas dimensões sociais, políticas e culturais podem contribuir nessa reflexão, “utilizando uma forma de observação mais próxima do próprio objeto de estudo” (CLIFFORD, 1997, p. 73 *apud* CARDANO, 2017, p. 24).

## **2. AS EXPERIÊNCIAS COM AS TRADIÇÕES POPULARES NO CURSO DE TEATRO LICENCIATURA DA UFAL**

As tradições fazem parte do meu cotidiano desde o nascimento e sou atravessada por várias delas. Na minha trajetória, fui atravessada pelas tradições que envolvem a cultura popular como o Pastoril, Coco de Roda, Destaladeiras de fumo e o Guerreiro Alagoano. Essas manifestações culturais trazem a representatividade de um povo, o modo de existir daqueles que o fazem, com suas danças, brincadeiras e toda a arte que os envolvem. Entendendo tradição a partir da perspectiva de Pareyson (2001, p.137) onde ele afirma que:

O conceito de tradição é um testemunho vivo do fato de que as duas funções, do inovar e do conservar, só podem ser exercidas conjuntamente já que continuar sem inovar significa apenas copiar e repetir, e inovar sem continuar significa fantasiar no vazio, sem fundamento; e além disso, exige criatividade e obediência ao mesmo tempo, porque não pertencemos a uma tradição se não a temos em nós e ela não tem propriamente outra sede a não ser aqueles atos de adesão que a reconhecem na sua eficaz realidade, e não é possível agregar-se uma tradição sem já modificá-la apenas com esta agregação, nem inová-la sem ter sabido interpretá-la na sua verdadeira natureza e torná-la operante na sua real atividade.

No meu caso, quando criança, me aproximei da cultura popular através da minha avó, Dona Nilda, uma artista brincante que sempre fez um pouco de tudo: escreve textos teatrais, atua, dança, borda, costura, toca alguns instrumentos e vai descobrindo, conforme a sua vontade, o que mais consegue fazer. Não seria

diferente comigo, em minha trajetória, o que despertava minha curiosidade, eu ia conhecer, me aproximar para aprender.

No entanto, essa curiosidade, que me era peculiar, foi me levando para um caminho que me aproximava mais do mercado de trabalho e me afastava dessas tradições. Minha avó continuou se dedicando ao Guerreiro Alagoano, viajando e se apresentando em diversos lugares, e eu a prestigiava quando podia. O Guerreiro Alagoano é a manifestação cultural preferida da Dona Nilda e ela fazia questão de passar para mim este encantamento, a magia da brincadeira. Por mais que eu quisesse gostar como ela, eu não consegui a me ver participando ativamente, por isso nunca fui atrás de informação nenhuma sobre a história do folguedo, sempre fui – apenas - uma ativa espectadora.

Tempos depois, resolvo ingressar no curso de Teatro Licenciatura na Universidade Federal de Alagoas com a ânsia de realizar um sonho, trabalhar com teatro. Em 2018, comecei a estudar Teatro e não esperava me deparar com um curso voltado para a cultura popular, cujo PPC (Projeto Pedagógico do Curso) traz uma proposta pedagógica que questiona o pensamento eurocêntrico e exalta os saberes populares, possibilitando uma visão mais ampla e crítica das teorias estudadas, propondo novos parâmetros pedagógicos e artísticos.

A formação em Teatro possibilita que sejam atendidas as crescentes demandas de formação de professores em artes para a educação básica do Estado de Alagoas e do país, bem como o contínuo e consequente desenvolvimento artístico de profissionais voltados à pesquisa das formas dramáticas presentes na cultura de tradição popular alagoana em diálogo com a produção mundial. Este diálogo artístico e cultural entre o local e o universal também se encontra presente nos Referenciais Curriculares para a Educação Básica de Alagoas para o ensino da Arte, ao apresentar como operador contextual para o Ensino Fundamental II a localização geográfica dessas expressões. (UFAL, 2019, p. 14)

Sabendo que a universidade propõe uma formação interdisciplinar, composta por diferentes conhecimentos, subjetividades e saberes, buscando a relação entre academia e conhecimentos da sociedade, o curso de Teatro da Ufal, então inclui os saberes populares como um referencial importante na formação dos licenciados em Teatro, propondo o intercâmbio com mestres e as comunidades fazedoras desses saberes tradicionais, os saberes populares. Em especial, a disciplina Projetos Integradores, pois através dela, estudei o Coco de Roda e o Guerreiro Alagoano.

Nessa perspectiva, o PPC de 2015 do curso de Teatro Licenciatura da UFAL destinou à disciplina Projetos integradores alguns direcionamentos para o desenvolvimento da disciplina, promovendo canais de diálogo privilegiado com as manifestações cênicas da cultura de tradição popular brasileira. (PPC, 2019, p. 20). Ou seja, o exercício da interdisciplinaridade entre as demais disciplinas do curso, o papel de exercício mais direto com os saberes das tradições populares do Brasil, especialmente a alagoana.

Para muitos dos meus colegas de turma, foi no curso, nessa disciplina, que, pela primeira vez, estavam tendo contato com manifestações culturais da tradição popular de Alagoas, diferente de mim, que tive essa aproximação desde criança. As aulas, eventos, palestras, oficinas, leituras e práticas vivenciadas transformaram o olhar daqueles discentes, provocando em alguns o incômodo de não conhecer sua própria cultura. No meu caso, um misto de incômodo e revolta me tomou, por ter vivido muitos anos acompanhando a cultura popular e não ter aprendido sua história, sua importância para a minha formação como pessoa. Percebe-se, aí, tamanha importância da troca da universidade com a sociedade em que está inserida, pois resultará na geração de novas oportunidades e construção de novos saberes para todos que ali tiveram este contato.

Como responsável pela referida disciplina, a Profa. Dra. Telma César Cavalcanti, cujo campo de pesquisa, atuação e formação artística é marcado pelas referencialidades das tradições populares do Brasil, nos levou à prática do Guerreiro Alagoano, focando no estudo da “parte” do Índio Perí. O mais “característico do guerreiro são as ‘partes’, episódios que não se encontram no Reisado, oriundas e imitadas do Caboclinho e dos Pastoris. Algumas são curtas e mais simples” e “outras são mais desenvolvidas e complexas, abrangendo elas próprias uma sequência de cantigas, danças e diálogos em versos, como acontece com as partes do Índio Perí e da Lira”. (BRANDÃO, 2003, p. 83-84). Logo, as partes são encenações mais longas com texto dramático e personagens definidos. Uma das principais partes do Guerreiro é a parte do índio Perí. Sobre esta “parte”, Brandão esclarece que:

A “parte do Índio Peri que substitui a guerra dos Reisados, baseia-se no tema universal das danças dramáticas do Brasil e do estrangeiro (Congos, Cacumbis, Mouriscadas, Cheganças, etc.): prisão e, às vezes, morte de um guerreiro inimigo que tenta entrar no país. Um guerreiro de nação estranha (no caso, um índio) ousa penetrar no arraial dos Guerreiros. Há uma série de embaixadas entre os vassallos do Índio e ele próprio, de um lado, e os principais do Guerreiro, de outro, à semelhança e às vezes com as mesmas

palavras que ocorrem nas Cheganças entre os Mouros e Cristãos (BRANDÃO, 2003, p. 84).

De início, uma apresentação de guerreiro poderia durar uma noite inteira, sendo encenadas as partes e as variadas peças. Arrisco dizer, mas sem nenhum suporte de um grande teórico, que os eventos culturais influenciaram nessa redução das apresentações. Os eventos culturais a que me refiro, são aqueles promovidos principalmente pelo município ou governo de estado, sendo festas, festivais, comemorações que valorizem ou revivam a cultura local proporcionando um momento cultural para a população e também turistas, por consequência tem duração de algumas horas (2, 3, 4, 5 horas, depende do formato do evento) e para que todos os grupos consigam se apresentar, a organização limita o tempo de apresentação de cada grupo para contemplar a todos. Esse tipo de evento é de extrema importância para a difusão e visibilidade das manifestações culturais, mas por se tratar de um formato com duração de algumas horas e com muitos grupos se apresentando, não seria viável que um único grupo durasse uma noite inteira se apresentando. A limitação do tempo da apresentação dada para cada grupo das apresentações resultou na supressão de algumas partes do Guerreiro, reduzindo ao máximo a apresentação para caber naquele tempo estipulado. Com isso, essas encenações, como a parte do Índio Perí e a parte da Lira, por exemplo, raramente foram apresentadas depois disso, causando um esquecimento por conta da não apresentação.

No desenrolar da trama da parte do Índio Perí, uma guerra de espadas é travada: Índio Perí luta contra a Rainha da Nação. A guerra de espadas é um dos momentos mais altos das embaixadas, ali será definido o destino do Índio Perí. Então, se iríamos recriar essa parte, precisaríamos aprender a guerrear.

A Professora foi muita assertiva com sua metodologia, trouxe material de leitura, nos apresentou vídeos de apresentações, promoveu um encontro com o grupo de Guerreiro Raio de Sol, palestras sobre o tema e muita prática para aprender o repertório de peças e os passos da dança e discussões em suas aulas.

Figura 1 – Visita ao Guerreiro Raio de Sol



Fonte: Acervo pessoal Foto: Yoná Beatriz

Figura 2 – Mestre Marlene



Fonte: Acervo pessoal Foto: Yoná Beatriz

A turma, sempre muito empolgada com aquelas aulas, não hesitou em aprender. Aprendemos primeiro os passos da dança para em seguida aprendermos a lutar com as espadas, sendo ela um misto de dança, enfrentamento e encenação. Levamos um pedaço de cabo de vassoura para simular a espada e fomos aprender a guerrear. Todos sentados em círculo, em duplas, fomos para o centro da roda, lutar com aquelas espadas, tentando combinar tónus corporal com o ritmo da música.

Figura 3 – Foto da turma pronta para apresentação



Fonte: Acervo pessoal Foto: Angélica Louise

Figura 4 – Foto da turma após apresentação da parte do Índio Perí



Fonte: Acervo pessoal Foto: Carlos Umbelino

Figura 5 – Momento da luta de Espadas



Fonte: Acervo pessoal Foto: Carlos Umbelino

Ao experimentar esse momento, percebi que em mim tudo mudou na hora da prática, ali não existia mais a Angélica, ali era um guerreiro lutando por um espaço. Essa mudança de persona, energia, olhar, corpo, fala, foi como se eu tivesse criado um personagem para isso, mas não foi o que ocorreu.

Essa pluralidade me fez perceber a teatralidade contida nesse folguedo, despertando meu olhar para outra forma de fazer teatro, ou seja, outra perspectiva de construção de personagem, não sendo exatamente a maneira tradicional que se aprende com as técnicas de atuação advindas de Stanislávski, Grotowski, Meyerhold e outros grandes Teatrólogos europeus. Neste sentido, pensar que

a teatralidade não reside apenas na psicologia dos personagens e na trama de seus destinos enquanto texto falado, mas, sobretudo, nos seus aspectos ritualísticos, fantásticos, metafísicos, expressos especialmente na combinação dos distintos elementos como a música, a dança, o uso de máscaras, o canto, a cenografia e a narrativa épica. (LIGIÉRO, 2012, p. 23)

Ligiéro corrobora com a minha percepção acerca dessa outra forma de fazer teatro, a qual ele chama de “Outro Teatro”, caracterizado por “performances artísticas e culturais que envolvem narrativas, danças, cantos e elementos cenográficos, utilizadas principalmente pelas tradições africanas, asiáticas e ameríndias” (LIGIÉRO, 2012, p. 15).

Tais características são inerentes ao Guerreiro e pude vivenciar na disciplina experiências com o canto, a dança, o texto dramático e marcadamente com a luta de espadas. Especificamente na experiência na aula, a que me referi anteriormente, a prática provocada naquele momento, junto com a concentração, promoveu uma mudança completa de estado, surgindo um personagem novo. Todos que lutaram contra mim ficaram com medo, disseram não ser eu. Esses comentários me

inquietaram e levaram a prestar mais atenção naquela prática. Com o passar das aulas, me questionei: seria possível criar um método de preparação do ator, através das técnicas aprendidas do Guerreiro? Eis o problema motivador desse trabalho, o primeiro momento em que penso em um “Outro Teatro” (LIGIÉRO, 2012, p. 15).

### **3 A GUERRA DE ESPADAS DO GUERREIRO ALAGOANO NA PREPARAÇÃO DO ATOR**

Desde o momento da experimentação da guerra de espadas na disciplina do curso de Teatro da Ufal não consegui me afastar da ideia de que seria possível desenvolver um treinamento para o ator através das técnicas do Guerreiro. Mesmo achando que seria difícil comprovar essa possibilidade ou até mesmo desenvolver um método, sempre deixei guardada essa vontade para o dia que surgisse uma oportunidade para experimentá-la.

A ideia no início era entender a possibilidade de ter um treinamento advindo da nossa própria cultura. Incomodava-me sempre recorrer aos métodos americanos e europeus de atuação já que a nossa realidade não é igual à deles, logo, um método que tivesse mais características brasileiras/alagoanas poderia apresentar outras possibilidades de potencializar o trabalho do ator.

Por outro lado, as proposições trazidas pelo pesquisador Zeca Ligiéro, alimentaram minhas reflexões, já desperta pela experiência no curso de Teatro da Ufal, sobre o limite colocado em nossa formação acadêmica de nos restringirmos aos referenciais europeus de fazer teatro com as técnicas de atuação advindas de Stanislávski, Grotowski, Meyerhold e outros grandes encenadores pedagogos teatrais aclamados mundialmente. No teatro, presente nas tradições populares de vários lugares do mundo, e aqui nos interessa mais de perto o Brasil, Alagoas, e de modo mais específico ainda, o guerreiro alagoano, outras perspectivas são apresentadas sobre o modo de se fazer teatro.

Neste sentido, como dito, o guerreiro alagoano, em sua riqueza de elementos e aqui elegemos a guerra de espadas, apresentou-se como um rico manancial nesta direção de ampliar as perspectivas sobre os modos de pensar/fazer teatro para além da hegemonia de referencialidades eurocentradas.

A guerra de espadas no guerreiro alagoano, para Brandão (2003, p. 84-85),

é um bailado de grande beleza no qual os figurantes, sobretudo o Índio, demonstram o seu virtuosismo como esgrimistas, duelando de espada com extraordinária perícia e realismo. A luta prolonga-se até que cansado, o Índio se abata ao solo, mas ainda duelando, ora de joelhos, ora deitado, aos embolésus, espada na mão, ao ritmo compassado da cantiga. Até que, por fim, é aprisionado, sob as espadas dos guerreiros.

Nesse bailado descrito por Brandão, após estudos e muita observação, encontrei na prática elementos como: repetição, presença, integração, precisão, prontidão, relação com o outro (contracenação), improviso, relação com o espaço, relação do centro do corpo, com a base, ritmo e musicalidade. Estes elementos foram encontrados em um treinamento individual pensando nesses elementos da pré-expressividade, partindo do olhar de Eugenio Barba, onde ele nos fala que:

O nível pré-expressivo relaciona-se com o processo, não com o resultado, onde o ator deveria ter como objetivo o trabalho sobre si mesmo no sentido de conscientização de seu corpo para a dilatação de sua energia e para aprender a desenvolver a sua presença. Se o treinamento é a fase da experimentação e investigação, privada do espectador, podemos entender que nesse período estamos essencialmente trabalhando o nível da pré-expressividade (...) é o nível em que não se deve pensar no sentido. (SAUL, 2006, p. 19)

Após meu treino individual, tive a chance de aplicar a um grupo de atores/atrizes em formação. No meu segundo estágio obrigatório, sendo ele de regência, fui estagiária na disciplina de Montagem Teatral da Professora Carla Antonello, no módulo 4, no ano de 2022, último módulo do curso de arte dramática da Escola Técnica de Artes da Ufal (ETA/Ufal). Por ser um estágio de regência, eu teria 100 horas para dar aulas aos alunos dessa turma e, como se tratava de uma montagem, pude participar como preparadora deles. Eis aí, a minha primeira oportunidade na preparação de atores, cheia de desafios, medos e incertezas. O espetáculo era Casa de Bonecas de Henrik Ibsen e eu via naqueles alunos a vontade de fazer tudo dar certo. Então pensei: que tal tentarmos, em um dos exercícios corporais de preparação, trazer a guerra de espadas? Imaginei por um momento estar louca, mas a minha loucura tinha fundamento.

A turma tinha dificuldades com olhar, contracenação, improviso, base e prontidão, elementos facilmente encontrados na guerra. Solicitei que todos levassem cabos de vassoura para simular a espada e, em 3 aulas, guerreando, percebi diferenças corporais e atitudinais: corpos dispostos para o jogo, presentes, onde a cena poderia ocorrer naquele instante, e os mesmos conseguiriam entregar uma

cena de qualidade. Na situação dessa turma, a cena de qualidade na preparação seriam as improvisações, contendo mais tempo-ritmo e coerência para a construção das cenas, inclusive os alunos que participaram dos exercícios do guerreiro, informaram ter usado nas cenas alguns movimentos advindos desta prática e que também gostaram muito dos exercícios. Guardei essas informações como motivação para continuar minha investigação, até que em 2023 fui convidada a atuar e preparar o elenco do curta-metragem *Dois Verões*. Ao mesmo tempo, em que estava feliz com o convite, fiquei com medo da responsabilidade, pois eu nunca tinha trabalhado com preparação de elenco para o audiovisual. O preparador de elenco, para Thebas (s.d), é um profissional que

acompanha os atores durante todo o processo de estudo, pesquisa e compreensão da dramaturgia e dos personagens. Sua função é auxiliar o ator para que esse possa entregar o melhor possível de seu trabalho para determinada obra. Muitas vezes o preparador de elenco funciona como uma ponte entre os atores e a direção, procurando entender qual a intenção do diretor ao contar aquela história e transmitir essa intencionalidade para o elenco. (online, s.d)

A diretora e roteirista do filme, Milena Leão, me enviou o texto e li nesse mesmo dia. No término da leitura, pensei: seria a oportunidade de testar minha hipótese quanto ao uso do Guerreiro na preparação do ator. Cheguei a cogitar não usar, mas algo me dizia para tentar.

O filme ao qual fui convidada - “Dois Verões” - é um curta-metragem de ficção, contando a história de Carol e Patrícia. As duas, depois de 10 anos sem se ver, se reúnem na velha casa de praia onde costumavam passar o verão na adolescência. Esse desprezioso encontro traz uma inevitável viagem ao passado, regada a muito álcool, segredos e culpa, resultando em um plano de vingança e uma amizade colocada à prova (Leão, 2023, p. 1).

Dois Verões é sobretudo uma história sobre a amizade de duas mulheres e como cada uma, à sua medida, lida com as marcas mais covarde e cruel situação que uma mulher pode enfrentar, e como essas sequelas emocionais fazem perder o senso do que é possível, despertando o desejo de transformar justiça em vingança.  
(...) o curta tem a intenção de gerar empatia ao conectar com uma sensibilidade da nossa própria adolescência, que ultrapassa a relação com o feminino. Provocar sentir como seria desgarrador se nossas memórias afetivas da liberdade sentida nos dias de férias na praia, das primeiras descobertas sexuais entre banhos de mar e passeios de bicicleta, fossem substituídas por traumas de um passado que aprisiona. (Leão, 2023, p. 2)

Penso que um texto bem escrito, contendo cenas de estupro e violência, exige um elenco bem preparado para as cenas mais densas não ficarem superficiais ou aquém do que foi escrito. Assim, percebi que precisava trabalhar as emoções, o estado de presença, olhar, transição das emoções e desenvolver cumplicidade entre os atores. Para facilitar meu trabalho, tracei os perfis das personagens e as suas relações.

Quadro 1 – Perfis e Relações de Personagens

Personagem	Perfil	Trabalhar
Carol – 14 e 24 anos	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Criança envergonhada</li> <li>- introvertida</li> <li>- um pouco medrosa</li> <li>- se sentiu abandonada por Patrícia após o trauma das férias</li> <li>- trauma: abuso</li> <li>- nunca se relacionou afetivamente com homens, não confiava neles.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- cena da manga (repulsa, nojo, vergonha e ingenuidade)</li> <li>- cena do abuso (medo, nojo, vergonha, repulsa)</li> <li>- cena da discussão na piscina (mistura de sentimentos)</li> </ul>
Relaciona-se diretamente com Patrícia a maior parte do tempo, sofreu os traumas.		
Patrícia – 15 e 25 anos	<ul style="list-style-type: none"> <li>- filha única</li> <li>- classe média/alta</li> <li>- adolescente extrovertida e destemida</li> <li>- se sentia culpada pelo que aconteceu com Carol</li> <li>- Estrategista e vingativa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- cena da casa da praia (raiva)</li> <li>- sentimento de culpa</li> </ul>
Jorge – 37 e 47 anos	<ul style="list-style-type: none"> <li>- corretor de imóveis</li> <li>- aparentemente homem de bem</li> <li>- abusador</li> <li>- personagem dúbio – doentio? Dissimulado? Arrependido?</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- desejo e medo.</li> </ul>
Jorge abusa Carol e Clara. Casado com Marli. Vendeu a casa de praia para Raquel.		
Raquel – 35 anos	<ul style="list-style-type: none"> <li>- mãe de Patrícia</li> <li>- Professora</li> <li>- viúva</li> <li>- retrato da mãe progenitora</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- saudade</li> <li>- resiliência</li> </ul>
Ricardo – 38 anos	<ul style="list-style-type: none"> <li>- pai de Patrícia</li> <li>- extrovertido, sociável e brincalhão</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- amor</li> <li>- felicidade</li> </ul>
Clara – 16 anos	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Filha de Jorge</li> <li>- rebelde sem causa</li> <li>- introvertida</li> <li>- abusada por Jorge</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- medo</li> <li>- revolta</li> <li>- amor</li> </ul>
Entra no final para salvar Carol e Patrícia.		
Marli – 35 anos	<ul style="list-style-type: none"> <li>- abriu mão de um sonho por um casamento</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- apatia</li> <li>- perdas</li> </ul>

	- teve depressão pós-parto - apática	- medo
Os núcleos familiares são:		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Carol sozinha, sem a presença de familiar.</li> <li>• Patrícia com sua mãe Raquel e seu pai Ricardo.</li> <li>• Clara com sua mãe Marli e seu pai Jorge.</li> </ul>		

Fonte: Acervo pessoal

Depois de um panorama geral dos personagens e de fechar os 2 dias da preparação, planejei o que abordaria primeiro. As etapas foram:

#### Quadro 2 – Roteiro para Preparação dos atores

<ul style="list-style-type: none"> <li>- Alongamento</li> <li>- Dança Pessoal (aquecimento)</li> <li>- Jogo das tarefas (aquecimento)</li> <li>- Guerra das espadas (interação, olhar, presença, contracenação, relação com o espaço, relação base/centro)</li> <li>- Étude (Vida das Personagens)</li> <li>- Finalização (roda de conversa)</li> </ul>
---

Fonte: Acervo pessoal

Tecerei alguns comentários sobre o quarto momento: Guerra das espadas. Neste dia, trabalhei com duas atrizes – aqui chamarei de Atriz A e Atriz B –, uma delas já conhecia a guerra das espadas, facilitando o direcionamento para o trabalho, já que as duas estariam lutando uma contra a outra. É importante ressaltar que as atrizes leram os roteiros antes da preparação, então elas já sabiam bem quais eram suas emoções, ações e objetivos.

Para guerrear, é necessário olhar no olho do oponente, manter a base bem aterrada para ter força e equilíbrio, não sair do alerta, mantendo o estado de prontidão, dançar o passo de valsa (o mesmo passo da valsa tradicional) no ritmo da música e lutar enquanto tudo isso acontece. Atriz A estranhou muito o exercício, mas após 30 minutos ensinando como fazer, as duas conseguiram fazer sem a minha ajuda.

Nessa primeira etapa, o ator usará a sua espontaneidade, o seu repertório, “elaborando o comportamento que ele considera natural, aquele que absorveu desde seu nascimento na cultura e no meio social no qual cresceu” (BARBA, 2012, p. 228). Assim, nesse primeiro momento, trabalhei, principalmente, o olhar e a base.

A base é o nosso centro de energia, “localizado particularmente no baixo ventre, é uma fonte de energia vital que conecta emoções e ações físicas” (ALVES, 2024, p. 2). Ele é importante para que nosso corpo esteja pronto e ativado para as ações, potencializando a entrega cênica daquele ator. Entendendo que na cultura japonesa o centro de energia é chamado de Hara, a psicóloga e praticante de Judô e Aikidô, Vera Lucia Sugai na obra “O caminho do Guerreiro, vol. II” (2000) explica que:

É o centro do corpo humano e o seu controle é fundamental para o desenvolvimento do caráter, dos processos de ordem mais elevada. [...] equilibram todo o sistema energético dos corpos, formando um conjunto responsável pelo processo fantástico que coordena os nossos pensamentos, o nosso intelecto, os nossos sentimentos, as nossas emoções[...] não se trata de um local específico do corpo, mas um ponto de concentração de força, que deve ser sentido para a maximização desse potencial fantástico. [...] Desenvolver tal potencialidade é perfeitamente possível com o trabalho do Hara, o que nos promove qualidades excepcionais que extrapolam os nossos cinco sentidos. Não me refiro às qualidades paranormais ou intuitivas, mas uma excepcional e extraordinária amplitude das possibilidades humanas. O Hara é realmente um ponto importante no desenvolvimento do ser humano, é a sede da Energia Ancestral, a Yuen Tachi. Yuen Tachi, ponto da Energia Ancestral, original ou Tanden. [...]. Portanto, de uma forma bem simples, podemos dizer que braços, pernas, pescoço, cabeça, enfim, todo o corpo, é uma extensão da mente maior e responde a um comando de forças no Hara. [...] Essa energia é a força que nos suscita criatividade e mobiliza todos os nossos recursos imaginativos. Proporciona prontidão para qualquer tarefa que necessite de objetividade e senso prático [...]. (SUGAI, 2000, p. 139-144).

Para Barba (1994), a pré-expressividade nas artes cênicas acontece a partir do domínio do corpo, ou seja, do uso não cotidiano:

trata-se de uma qualidade extra-cotidiana da energia que torna o corpo teatralmente ‘decidido’, ‘vivo’, ‘crível’; desse modo, a presença do ator, seu bio cênico, consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem. Trata-se de um antes lógico, não cronológico. (1994, p. 23)

Essa pré-expressividade conceituada por Barba é o mesmo que Prontidão Cênica, mas vou utilizar para este trabalho de preparação o conceito de Prontidão,

pois eu compreendo que a partir de um treinamento o ator se torna capaz de atingir tal qualidade de energia.

A prontidão cênica pode ser, portanto, entendida como uma pragmática cênica, isto é, como a mútua compreensão entre os diferentes interlocutores envolvidos na cena. O intérprete e o seu desempenho cênico desencadeiam o processo comunicativo com a plateia, atuando direta e duplamente nos planos cognitivo e emotivo: compreensão e apreensão sensível do espetáculo. Assim, a arte teatral está baseada nesta interrelação das sensibilidades do ator e do público, expressando-se através das ações intencionalmente desenvolvidas durante a preparação técnica do ator, a construção e a realização do espetáculo. (DENOVARO, 2020, p. 16)

Após a ativação do centro, a prontidão se manifesta através do movimento e do corpo em ação, ativando uma capacidade de ativação mental onde consegue se antecipar mentalmente quanto a um movimento, ação. Por consequência, no embate das duas, seus olhares estavam focados e vivos, entregando uma intenção “da cena” para o adversário e o outro ator ao receber esse estímulo visual terá outro comportamento como resposta corporal. Então, combinando centro de energia, olhar e prontidão, temos um corpo com seu psicofísico conectado, no caso da guerra de espadas, enquanto estão se movimentando e lutando, seu centro de energia permanece ativo e o corpo em estado de presença; logo, a cada estímulo dado para as duas atrizes a potência das intenções cênicas é muito maior, mais viva, mais latente.

A partir daí, ao vê-las prontas para qualquer ação, passei para o passo 2: os estímulos. Conforme, despretensiosamente, as duas estavam lutando, informei que ali estavam as personagens Clara e Carol e em seguida emiti comandos direcionados as emoções que as duas precisavam trabalhar: raiva, alegria, tristeza, medo, revolta, amor, nojo, vergonha e repulsa. Neste momento, ficou muito clara a relação que as duas desenvolveram enquanto guerreavam, estabeleceu-se primeiramente um nível de confiança e conforto; após os estímulos, as duas não se reconheciam mais, a não ser em momentos de alívio como no comando do amor e da alegria. Seus corpos estavam mais aterrados, mais atentos e com muita irradiação. Ali, já eram as personagens do filme, trazendo as suas emoções à tona, explorando os limites entre as relações das duas e o quanto de energia depositar naquelas emoções.

Ficamos 1 hora fazendo esse exercício, onde a cada 10 minutos de luta, tinham 5 minutos de pausa. As atrizes eram direcionadas a escrever quais as sensações e o que estava reverberando em seus corpos naquela experiência.

Essa repetição causou uma exaustão nas atrizes, sendo um encontro do corpo, da repetição e da técnica. “Muitas vezes, tem-se que estar totalmente exausto para quebrar a resistência da mente e começar a representar com autenticidade” (GROTOWSKI, 1992, p. 197). E isso ficou evidente nas duas, depois da exaustão, suas emoções ficaram mais afloradas, vendo claramente elas se desprendendo da técnica, cujas energias ultrapassavam para um outro fluxo, levando o exercício para um outro lugar, desnudando as duas e vivendo o “aqui e agora”, como diz Grotowski.

Nessa preparação eu trabalhei diretamente com a energia das pessoas que estavam ali, dispostas para o “jogo”. Burnier, fundador do Lume, grupo de pesquisa em Teatro vinculado a Universidade Estadual de Campinas, que desenvolve o “treinamento energético”, diz que:

Uma vez ultrapassada essa fase (do esgotamento físico), ele (o ator) estará em condições de reencontrar um novo fluxo energético, uma organicidade rítmica própria e seu corpo e à sua pessoa, diminuindo o lapso de tempo entre o impulso e ação. Trata-se, portanto, de deixar os impulsos “tomarem o corpo”. Se eles existem em seu interior, devem agora ser dinamizados, a fim de assumirem uma forma que modele o corpo e seus movimentos para estabelecer um novo tipo de comunicação. (BURNIER, 1985, p. 35 apud BURNIER, 2009, p. 27).

Esses impulsos pós-exaustão combinados com os estímulos de emoções - estímulos dados para causar uma improvisação – transformaram essa experiência em um *étude*. Do francês, *étude* significa estudo, análise, composição, tendo sido usado por Stanislávski como definição das improvisações com objetivo de estudo da peça e do papel, na prática, por meio de ação física. Uma “metodologia de aprendizagem e aperfeiçoamento das habilidades técnicas do artista” (ZALTRON, 2015, p. 185) coloca-o no centro da criação cênica para agir em seu nome dentro das circunstâncias da sua personagem. Entende-se, por circunstâncias,

[...] a fábula da peça, seus fatos, acontecimentos, época, tempo e lugar da ação, condições de vida, o entendimento da peça por nós, atores e diretor, nossos acréscimos, mise-en-scènes, a montagem, cenário e figurinos do artista, adereços, luz e som etc.: tudo o que é proposto para que os atores levem em conta na criação. (STANISLÁVSKI, 2015, p. 295).

Levando em conta a criação das personagens das duas atrizes, as dificuldades que as mesmas apresentaram em relação às cenas e aos sentimentos, tivemos um ótimo envolvimento de ambas nos exercícios, provocando mais cumplicidade entre as duas. Após parar os estímulos e deixá-las prontas para uma improvisação, as cenas após esse momento, foram “arrepiantes”, as duas estavam com uma entrega energética muito potente e precisa, transmitindo toda essa carga energética trabalhada para quem assistia, por consequência, as entregas cênicas fizeram arrepiar como se o espectador sentisse junto o mesmo que as personagens estavam sentindo. Ao final das improvisações, não poderia deixá-las simplesmente acabar e discutir sobre as experiências, precisava trazê-las de volta a si<sup>3</sup> sem o risco de os exercícios causarem sensações ruins ou consequências psicológicas. Por isso, fui conduzindo as duas a se afastarem daquelas personagens e deixarem ir com a Carol e a Clara todos os sentimentos e sensações das mesmas, permanecendo com elas apenas a memória do registro corporal daquelas sensações. É importante manter esse registro corporal para que na cena elas consigam acessar aquela memória com mais facilidade e, por consequência, será uma cena mais orgânica.

Ao final do dia, quando foi feita a discussão sobre o primeiro dia de preparação, as atrizes informaram ter sido um divisor de águas utilizarem a Guerra de Espadas como preparação. Atriz A informou que

nunca tinha utilizado essa técnica antes, então foi uma experiência muito marcante. A Guerra de Espadas me ajudou a encontrar os sentimentos que mais se destacavam na personagem: raiva, ressentimento e medo. Eu lembro que imergi na personagem logo no início da atividade. A raiva que eu sentia não era minha e a atriz que estava na minha frente não era mais ela. Todo o trabalho corporal me ajudou a levar tudo o que foi vivenciado ali para o dia da gravação. (Arquivo pessoal, diário de bordo, 2023)

Para a atriz B,

a guerra de espadas foi dos exercícios, o mais significativo quando a gente fez com o ator que fez o personagem do Jorge, porque como eu tinha construído toda uma ideia de persona de Jorge, de ser abusador, eu tive muita raiva dele, eu ia com muita raiva na hora da luta. Essa coisa do embate com as espadas ajudou a gente a desenvolver essa repulsa pelo

---

<sup>3</sup> Voltar a si a partir da perspectiva do sistema de Stanislávski, seria o retorno do ator para o seu eu interior após a *étude*, pois o ator precisa se afastar de tudo que envolve a personagem em estudo para não ocorrer danos psicológicos a ele, conforme citado por Stanislávski no livro “Preparação do Ator” e “Stanislávski: Vida, Obra e Sistema”.

Jorge, ajudou a desenvolver as emoções necessárias para contracenar com Jorge. (Arquivo pessoal, diário de bordo, 2023)

Receber esse feedback fez surgir em mim a confirmação da potencialidade dos elementos presentes nas manifestações cênicas da cultura de tradição popular, nesse caso específico a luta de espadas do Guerreiro para a preparação do ator. Quando os elementos pré-expressivos são usados de forma assertiva a partir dos elementos presentes na linguagem popular, eles permitem que os corpos se aproximem de uma maneira própria de fazer teatro, gerando resultados tão potentes quanto os realizados pelas técnicas eurocênicas, mais convencionalmente usadas como referências no fazer teatral, sobretudo no contexto acadêmico.

Ao perguntar para elas se conseguiram perceber semelhanças da técnica usada com alguma técnica do teatro já estudada por elas, as duas responderam que conseguiam sim perceber semelhanças com outras técnicas, principalmente Grotowski e Stanislávski. Elas destacaram que, assim como nas técnicas de Grotowski, havia um forte trabalho de conexão entre corpo, energia e presença cênica, enquanto elementos como a criação de personagens e a exploração emocional remetiam às propostas de Stanislávski.

Essa percepção reforça o potencial de integrar saberes da cultura popular brasileira com métodos consagrados no teatro universal, evidenciando a possibilidade de uma abordagem híbrida que enriquece tanto a prática teatral quanto a preparação de atores. Dessa forma, o Guerreiro Alagoano, além de preservar e valorizar tradições culturais, também contribui para ampliar os horizontes formativos dos atores.

## **REFLEXÕES FINAIS**

Este trabalho demonstrou o potencial do Guerreiro Alagoano como ferramenta de preparação cênica, evidenciando suas contribuições para a expressividade, a presença e a prontidão do ator. No entanto, a sua aplicação apresenta desafios e limitações que merecem uma discussão mais aprofundada. A principal dificuldade reside na transposição de uma manifestação cultural tradicional para o ambiente de treinamento teatral, especialmente devido à necessidade de adaptação das práticas

e à preservação de seus significados originais. Além disso, a falta de materiais teóricos sistematizados e o pouco reconhecimento acadêmico dessas tradições podem dificultar sua incorporação no ensino formal de teatro.

Comparando as práticas do Guerreiro Alagoano com os métodos tradicionais de atuação, como os de Stanislávski e Grotowski, destaca-se um contraste entre as origens e os objetivos de cada abordagem. Enquanto os métodos, de origem eurocêntrica, focam no desenvolvimento psicológico e técnico do ator por meio de estruturas sistemáticas, o Guerreiro Alagoano propõe uma conexão mais orgânica entre corpo, cultura e emoção. Sua base pré-expressiva, conforme conceituada por Eugenio Barba, aproxima-se do trabalho físico e energético de Grotowski, mas incorpora elementos únicos de improvisação e ritualística cultural.

Apesar dessas diferenças, o presente trabalho revelou uma rica oportunidade de diálogo entre essas metodologias, apontando possibilidades de usá-lo para a preparação do ator. A fusão das técnicas do Guerreiro com métodos tradicionais pode resultar em abordagens híbridas que valorizem a diversidade cultural e promovam novos caminhos para a preparação cênica. Assim, reafirma-se a importância de integrar saberes populares, na prática teatral, desafiando a hegemonia eurocêntrica e fortalecendo a identidade cultural brasileira no teatro contemporâneo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Cleyton. FOGÃO DE OURO OU FOGÃO DOS DEUSES: um estudo sobre as potencialidades do Tanden para o desenvolvimento do corpo cênico. **Cadernos do GIPE-CIT**, n. 51, pág. 20–38, 2023.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola (Org). **A Arte Secreta do Ator** – Um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações – 2012.

BRANDÃO, Théo. **Folguedos Natalinos**. Museu Théo Brandão, Universidade Federal de Alagoas. Maceió, 2003.

\_\_\_\_\_. **Folguedos Natalinos**. Coleção folclórica da UFAL. Universidade Federal de Alagoas. Maceió. 1976.

\_\_\_\_\_. **O Reisado Alagoano**. Maceió: EDUFAL, 2007.

BURNIER, R. **A Arte do Ator**: da técnica à representação. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CARDANO, Mario. **Manual de pesquisa qualitativa**: a contribuição da teoria da argumentação. Tradução Elisabeth da Rosa Conill. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2017. – (Coleção Sociologia).

CAVALCANTI, Telma César. **Tradição e Juventudes em Alagoas**: o grupo de coco de roda Xique-xique. 2018. 189f. Tese (Doutorado em Educação) – Centro de Educação, Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2018.

DENOVARO, Daniel Becker. PRONTIDÃO CÊNICA: pressupostos para uma teorização sobre o movimento e a improvisação na arte teatral. **Cadernos do GIPE-CIT** , n. 37, pág. 10–27, 2016.

GODOY, Arilda. **Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais**. [s.l: s.n.]. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rae/a/ZX4cTGrqYfVhr7LvVyDBgdb/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 jul. 2024.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

LEÃO, Milena. **Projeto Dois Verões**. Online, 2023.

LIGIÉRO, Z. (2018). Outro Teatro: Arte e educação entre a tradição e as experiências performáticas. **REVISTA POIÉSIS**, 13(19), 15-28. <https://doi.org/10.22409/poiesis.1319.15-28>

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Trad. de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed – São Paulo: Perspectiva, 2008.

SAUL, Luciana. **Rituais do Candomblé** – Uma inspiração para o trabalho criativo do ator. 276 p. Dissertação de Mestrado. CAC/ECA/USP. São Paulo – 2006.

SILVA, Claudio Antonio Santos da. **O Guerreiro Alagoano: Corpo e Pedagogia Multirreferencial**. 2015. 162f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas: Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

STANISLÁVSKI, Konstantin. **Abordagem à criação do papel, descoberta de si mesmo no papel e o papel em si mesmo**. In: VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. Stanislávski: vida, obra e sistema. RJ: Funarte, 2015, pág. 234-256.

SUGAI, Vera Lúcia. **O Caminho do Guerreiro II**. São Paulo: Editora Gente, 2000.

THEBA, Isabella. **Você sabe o que faz um preparador de elenco?** Instituto de Cinema. Disponível em: <https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/voce-sabe-o-que-faz-um-preparador-de-elenco#:~:text=O%20Preparador%20de%20Elenco%20%C3%A9,da%20dramaturgia%20e%20dos%20personagens>. Acesso em 15 nov. 2024.

UFAL. Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Arte. Projeto Pedagógico do Curso de Teatro Licenciatura. 2019 Disponível em: <https://ufal.br/estudante/graduacao/projetos-pedagogicos/campus-maceio/ppc-teatro-matriz-2019.pdf/@@download/file/PPC%20Teatro%20matriz%202019.pdf>. Acesso em 3 nov. 2024.

ZALTRON, Michele Almeida. **A prática do etud no “sistema” de Stanislavski**. RJ: Questão de Crítica, v.8, n. 65, p.184-200, ago. 2015.