

DODI LEAL
ÉDER RODRIGUES
FELISBERTO DA COSTA
(Orgs.)

TEATRALIDADES DIASPÓRICAS

São Paulo,
2021

 ECA USP
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

 GRUPO DE PESQUISA
PRODUÇÃO DE PERFORMANCE
VISIBILIDADES DE CENA E TECNOLOGIAS
CRÍTICAS DO CORPO

 CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento
Científico e Tecnológico

 UFSB
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO SUL DA BAHIA

Universidade de São Paulo
Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan
Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

Escola de Comunicações e Artes
Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli
Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro
Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443 Cidade Universitária

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

T253 Teatralidade diaspóricas [recurso eletrônico] / organização Dodi Leal, Éder Rodrigues,
Felisberto da Costa. – São Paulo : ECA-USP, 2021.
PDF (492 p.) : il. color.

ISBN 978-65-88640-48-7
DOI 10.11606/9786588640487

1. Teatro. 2. Teatro - Aspectos sociais. 3. Teatro - Representação. 4. Performance.
5. Arte-educação. I. Leal, Dodi. II. Rodrigues, Éder. III. Costa, Felisberto da

CDD 21, ed. – 792

Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado CRB-8/6194



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra,
desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada

Capítulo 1 - Processos dramatúrgicos que invocam a dispersão no mundo: olhares sobre a aula-espetáculo *por Felisberto Sabino da Costa*

Resumo: Busco discutir, ancorado na dramaturgia em campo expandido, a fricção entre aula e espetáculo cênico, mediante a proposição “aula-espetáculo”, “palestra-performance” e correlatos, como possíveis operadores dramatúrgicos na contemporaneidade, a partir do entendimento de diáspora como todos os movimentos humanos, sejam eles geográficos ou não. Se, num primeiro olhar, lidamos com um deslocamento que põe em jogo aula e espetáculo, ao propor procedimentos dramatúrgicos operando num entrelugar; numa segunda mirada, a escolha abre perspectivas que se traduzem na elaboração das próprias dramaturgias e nas geografias cênicas que elas produzem. Sob esses olhares, contemplamos experiências de artistas brasileiros/as e do exterior, nas duas primeiras décadas do século XXI, cuja produção revela uma natureza nômade, refletindo não apenas a criação artística, como também o estar no mundo daquela/e que a perfaz. Ao articular aula e espetáculo, sinaliza-se o trânsito entre um e outro termo, evidenciando o entrelugar como território de uma operação criativa.

Um convite

El mundo entero de extremo a extremo.

Empecinados[...]¹

Gostaria de iniciar esta ‘fala’ afirmando que perfaço, com esta escritura, uma tentativa leve e profunda. Leve, porque exala uma poesia meio torta, meio intrometida, meio conversa, meio discurso que, às vezes, pode soar acadêmico, o que não considero desmerecimento, apenas acentuo a diferença da natureza entre ambas. Profunda, porque na superfície destas linhas há fissuras, espaços em que podemos mergulhar nas imagens que aqui são tocadas. Talvez as linhas não permitam esse mergulho; talvez as imagens que delas brotam o possam; talvez a escuta seja de outra ordem; talvez o olhar queira outra coisa. Assim, principio com um convite: essas palavras se destinam não apenas à ruína pelo que elas trazem consigo, mas

¹ Os subtítulos em itálico são versos da canção “Movimiento”, de Jorge Drexler. Essa música faz parte do álbum “Salvavidas de Hielo”, que fala sobre migrações. Ele abre com a primeira música aqui citada e finda com “Salvavidas de Hielo”, que dá nome ao trabalho.

também à construção de algo, de uma história que cada um pode tecer, evocando as suas memórias. As que exponho aqui nesse agora são as minhas palavras vividas de algum modo nesse mundo, mesmo desviado, quando eu não estava lá, estando. Hoje, 10 de maio de 2019, finalizo esse percurso, iniciado em algum dia de 2018, cuja data exata não me recordo mais.

*Apenas nos pusimos en dos pies,
comenzamos a migrar por la sabana*

As diásporas invocam travessias e fronteiras de toda espécie, tal como aqui trilhada a diáspora remonta ao deslocamento e confinamento, carregando em si um entrelugar para aqueles/as que se aventuram na travessia, aos/às que não pertencem mais ao solo da partida e, tampouco, ao porto almejado. É nesse território, de mobilidade tensionada, de um corpo em estase e de um espírito vagante, que se estabelecem desejos, se aventuram

tempos, esperas e porvires. Bergson (2006, p.27), ao abordar a duração, observa que:

É incontestável que toda ação humana tem como ponto de partida uma insatisfação e, por isso, um sentimento de ausência. Não agiríamos se não nos propuséssemos um objetivo, e só procuramos uma coisa porque nos sentimos privados dela. Nossa ação procede assim de “nada” para “alguma coisa” e é de sua essência bordar “alguma coisa” sobre o canevas do “nada”.

É nessa “alguma coisa” sobre o canevas do entrelugar que a aula-espetáculo revela-se como bordado, processo dramatúrgico no qual forma e conteúdo entabulam um diálogo, dado que essa ‘coisa’ aqui pensada se situa num território intensivo que instaura entre a aula e o espetáculo um viés entre teorização e criação artística. Constitui uma espécie de fronteira, na acepção de Lotman (1996), pois aula e espetáculo não se fundem, antes coabitam e se contaminam de diversas formas. Em seu alcance mais radical, a aula-espetáculo constitui uma geografia movente, um espaço no qual o discurso estético se funda na transitoriedade,

situado no entremeio dessas margens, no estrangeirismo da normatividade. Às vezes, essa radicalidade se esvai, quando a palestra-espetáculo é apresentada num palco à italiana, submetendo-se a uma moldura que tende mais ao espetáculo.

Um (quase) agora

*Estamos vivos/as porque estamos en
movimiento*

A aula-espetáculo (ou palestra-espetáculo) perpassa múltiplos processos e pode ser plasmada desde um acontecimento inteiramente concebido nessa perspectiva ou a outro em que essa ideia apenas passeia, vagueando em doses estilísticas, com porções de embriaguez no texto. Mais que um formato ou um procedimento puramente estético, é um modo de pensar-fazer a cena em sua relação com o/a espectador/a. Podemos encontrar rastros dessa noção em peças brechtianas e em tantos

outros/as autores/as² que configuram sua dramaturgia como fala (às vezes conversa) com o público. Sob esse aspecto, esse processo busca romper a fronteira colocada entre quem diz e quem ouve, atuante e espectador/a. Conforme observa Rosenfeld (2009, p.79):

A cena moderna, “espacial”, sem caixa de palco, cena que faz parte da sala de espetáculos, sem separar-se dela pela moldura que a “enquadra” e constitui como um mundo distinto é nitidamente aperspectívica. Há uma interpenetração entre espaço cênico e o espaço empírico da sala que borra a perspectiva.

A ideia de palestra-espetáculo pressupõe a participação do/a espectador/a e o ato de borrar a relação entre atuante e espectador/a. Em qualquer momento da “preleção”, como acontece em uma aula, ou em momentos demarcados, como quando a palavra é aberta ao público no final do percurso, o processo, na sua forma mais radical, deveria

² Demonstrações de processos criativos, como, por exemplos os realizados pelos/as atrizes/tores do Odin dialogam com essa proposição.

instaurar uma espécie de ágora. Fundamentalmente, deveria contemplar a fala como manifestação direta ao/à espectador/a. Em algum outro evento cênico, caso dirigir-se ao público possa ser parcial, nesse tipo de experiência, torna-se fundante. Em muitas das peças com suporte nessa vertente, deparamo-nos com uma única figura sentada à mesa, face ao público, com alguns papéis e um copo d'água, composição que nos remete aos trabalhos de Spalding Gray. Mas nem sempre é assim, e podemos pensar numa espécie de “conferência-espetáculo”, em que a polifonia de vozes envolve o público. A proposição de uma aula-espetáculo invoca, no sentido mesmo de dar a voz, o agora e a ágora. Flerta com o nominado “Teatro do Real” como temática e irrupção do dito real na cena, na suspensão do ficcional, o que não significa expulsá-lo dessa esfera. Uma aula pode implicar uma intervenção de alguém, provocando a quebra de um fluxo por parte daquele/a que expõe, bem como pode supor um acordo tácito com o/a espectador/a, como se a/o atuante-dramaturgo/a

soprasse ao seu ouvido “você está convidado/a a intervir, porém observe o momento propício para que essa irrupção possa acontecer, se entregue ao exercício da escuta”. Se há uma camada em que essa disrupção pode fraturar a cena de forma imprevista, há outra em que ela é arquitetada. Em ambas, há a tensão que alimenta o experimento dramaturgicamente.

Se, na atualidade, há palestras-espetáculos que contaminaram a eclosão de peças investindo nessa experiência, como parece ser o caso de Rabi Mroué, Lola Arias e Sergio Blanco, há vozes mais distantes que ecoam esse desejo remontando a Antonin Artaud, Tadeusz Kantor, John Cage, Robert Morris ou Joseph Beuys. Porém, se, na atualidade, há uma contaminação que vai na direção da palestra-espetáculo, podemos pensar o caminho inverso: o espetáculo-palestra. Se, na atualidade, o fenômeno aula-espetáculo não se verifica apenas na temática, podemos dizer que há uma assimilação dessa ideia à própria estrutura dramática. Teço essas pontuações não para buscar modelos ou

normas, mas tão somente sinalizar: estamos
tateando um território complexo que não é invenção
do agora.

Em “*The last performance – a lecture*”, Bel
(1998a, 1998b) concebeu uma palestra para expor o
processo criativo do espetáculo nominado. Ao
compô-lo, declarou realizar uma espécie de
sampling de suas danças favoritas: roubou
coreografias que amava e organizou-as para fazer a
sua própria dança. Operação que eclode ao flunar
pelas galerias de arte numa rua parisiense. No
transcorrer da conversa com o público, a
teatralidade do corpo embrenha sua fala. Sentado
numa cadeira em face de um *laptop* colocado sobre
a mesa, Bel dança, ao compartilhar pensamentos
sobre a (sua) dança. Na sucessão imagética posta
ao olhar do/a ouvinte, o coreógrafo engendra o
corpo e tece enquadramentos levando o foco ora
para a sua face ora para as mãos, ao desenhar
linhas no espaço, ora levanta-se e realiza uma
performance. No agenciamento da dança proposto
por outrem, Bel elabora uma tecedura com artistas e

teóricos/as numa complexa teia intertextual. A peça, vista como citação, invoca a memória, enquanto escrita cênica (que) implica o passado. É importante observar que a sua escolha recai sobre uma coreógrafa em atividade que dança sua própria dança.

Quando enuncia as três funções que são a base do seu teatro — intérprete, autor/a (coreógrafo/a) e espectador/a — Jérôme Bel joga com o público, ao entrelaçar esses três vértices. Mostra-nos uma cena em que um bailarino dança por detrás de um pano preto, que é segurado por outros dois. O deslocamento do corpo pelo espaço é acompanhado pelo movimento da tela de tecido preto que o esconde. Vemos apenas partes do corpo do dançarino que dança. Ao ocultar o corpo do intérprete, Bel propõe ativar a/o espectador/a, o/a qual constrói as partes não reveladas do corpo em movimento como parte do jogo. A ação lançada pelo coreógrafo em “*The last performance*” e relatada na palestra vai ao encontro de um dos princípios constituintes da aula-espetáculo: dispositivo de jogo

que ativa o/a espectador/a no agora proposto pela aula, no qual presença e presente se conjugam e geram um estado corporal imbuído de contemplação ativa. A aula-espetáculo leva-nos a jogar com as possibilidades que a palavra encontro descortina: um chegar diante do/a outra/o, descobrir, passar a conhecer, junção de pessoas que se movem em vários sentidos, que se dirigem para o mesmo ponto, a confluência de rios.

Em outra chave, a diretora Cristiane Jatahy, em sua pesquisa que envolve as relações entre atuante e público, trafega em situações da peça "*O agora que demora*" por zonas que se avizinham de uma "palestra-espetáculo". Ao intervir, enquanto compositora (diretora) do espetáculo, cria espaços sonoros corporais que rompem o fluxo da cena e nos coloca no agora do teatro por intermédio de uma fala direta à audiência. Tal como Kantor, a diretora está presente e interage com a cena. Para a realização da obra, juntamente com alguns membros da equipe, Jatahy empreendeu uma viagem de seis meses a cinco países – Palestina,

Líbano, Grécia, África do Sul e Brasil (o povo *kayapó* da Amazônia nacional) — para travar contato “com refugiados/as, no intuito de mesclar suas histórias pessoais à ficção homérica da Odisseia” (JATAHY *apud* BARSANELLI, 2019). Nesses lugares, registrou imagens com atores/trizes e não atrizes/tores refugiados/as, pessoas em fuga de um país em conflito, em luta contra o despotismo e a ação imperativa do capital. O exílio, sob essas condições, “não é só precisar sair. É também ser exilado dos seus direitos. Uma situação que te deixa num estado de imobilidade, esse agora que demora” (JATAHY *apud* BARSANELLI, 2019). Em face a sujeitos exilados de seus corpos, que estão vivos porque estão em movimento, a/o espectador/a é ativado como testemunha, como ouvinte de uma experiência rapsódica concebida nos corpos daqueles/a que a contam, que ouviram nessas viagens. O espetáculo se move entre viagens e paradas, documentário e ficção, cinema e teatro, movimento e estase. É nessa ‘movência’ que os

relatos apresentados são parte do corpo, são histórias que configuram a história.

Fronteiras e enfrentamentos

Somos una especie en viaje. No tenemos pertenencias sino equipaje

Ao inserir, neste tópico, passagens de um texto que elaborei sobre o jongo e a peça sinfônica³, trago trechos ligeiramente modificados que servem para iluminar essa nossa conversa sobre o processo aula-espetáculo. Tal como lá, a opção é realizada pelo transbordamento, por atuar numa perspectiva fora do quadro e buscar a discussão sobre dramaturgia como matéria que inventa um teatro, um alimento que faz brotar processos compartilhando uma vastidão. Num tempo em que a questão de gênero vem sendo posta em jogo, como ação normativa no campo sociocultural, falar em “gênero”, no campo dramaturgico, como arcabouço

³“Dramaturgias da tradição e da contemporaneidade: um olhar sobre o musical brasileiro a partir do Jongo e da peça sinfônica *Vozes em Estado de Sítio*, do Ausgang Teatro”.

circunscrito por determinados/as iguais ou lugar configurado por determinadas leis hegemônicas, soa um despropósito. Ante essa perspectiva, gênero não se traduz como imposição normativa, mas como o olhar que se lança sobre a realidade, uma escolha individual que se traz ao mundo, algo que jorra a partir do sujeito. Reiterando, a discussão aqui estabelecida não envereda pela noção de gênero como enquadramento de um determinado fazer dramático.

É importante observar que, ao pensarmos o corpo-jongo, no período escravagista brasileiro, ausência (invisibilidade) e presença foram componentes de articulação da dramaturgia, o não dito, não numa acepção figurada, mas numa existência real. Na condição de escravo, a/o negra/o, um sujeito destituído do corpo, entabulava negociações com o patrão para realização da dança.

E porque as palavras da língua portuguesa eram suspeitas aos seus olhos e veículos de uma dominação que recusavam, utilizavam poucas palavras em seus cultos, mas um gestual rico de significação. A dança, a música e uma intensa efervescência religiosa alienavam seu apego aos ritos de seus ancestrais e sua vontade de não deixar destruir seu universo cultural. (DELUMEAU, 1998, p. 267)

As camadas de sentidos sobrepostas à dança estavam impregnadas pela realidade. A presença incontornável da negritude se revela, enviando-nos aos trânsitos afrodiaspóricos da população negra, propulsores de uma dramaturgia do real tecida pelo nomadismo, pelas travessias atlânticas e pelos corpos atirados ao mar. Diálogos exercidos pelos escambos e pela alternância entre banzo e alegria, ações povoadas por negros/as. E negras/os que se traduziam como “peças” e buscavam a humanidade na dança coletiva. Uma vez em outro território, a América, os deslocamentos dessa multidão não cessavam, criando rotas de fuga, paragens breves para um descanso ou cura. Esse dispositivo diaspórico também pode ser observado nos povos

ameríndios e nos afro-ameríndios, oriundos de seus contatos corporais. O nomadismo constitui uma característica singular dos povos indígenas habitantes do território que atualmente nominamos Brasil. Nossa dramaturgia traz em si rastros desses percursos que podem ser vistos no Bumba meu Boi, no Cavalo Marinho e em uma parcela abundante da dramaturgia escrita para o teatro no país. Sobre a forma relacional que a/o índio/a tupinambá estabelece com a terra, Casé Angatu (2019) nos diz que o corpo ameríndio é envolto pela água, pelo mato, um corpo que é a terra, cuja sabedoria, ligada à natureza, é anterior ao conhecimento. Não estou falando tão somente de temática, mas do modo como opera a dramaturgia em sua constituição. Há uma dramaturgia brasileira que têm sua gênese nas contaminações desses deslocamentos e paragens dos corpos.

Cavalo Marinho e outras danças

Nunca estamos quietos/as, somos trashumantes

O trânsito entre tradição e contemporaneidade possibilita que se possa ater ao brinquedo em si, como manifestação da tradição que coabita em diversas camadas, e a relação que se espraia para outros fazeres na contemporaneidade. Tal é o caso, por exemplo, da peça “Traçados de memória de uma atriz brincante”, sob a direção de Érico José, resultado de uma pesquisa sobre o Cavalo Marinho, realizada pela atriz Flávia Gaudêncio. Valendo-se de um dispositivo cênico configurado como aula-espetáculo, a atriz revela o seu encontro com o folguedo por meio de algumas experimentações lastreadas em sua vivência nessa manifestação popular. Conforme observa Gaudêncio (2018), durante dois anos, ela investigou elementos constituintes do Cavalo Marinho, como o jogo, a comicidade e o improviso, materiais que resultaram na configuração de uma aula-espetáculo, estreada

em 2012. Gaudêncio fala da trajetória de sua pesquisa com esses elementos e de como ela percorre os momentos de investigação. Há a elaboração de um artefato cênico no qual a/o espectador/a é convidada/o a experimentar a atmosfera sonora, tátil e visual do brinquedo: “eu conto, por meio dos elementos cênicos, como eu percorri essa investigação. Depois, as pessoas podem falar sobre a sua impressão e fazer perguntas” (GAUDÊNCIO, 2018). Já, Aguinaldo Roberto da Silva⁴, do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, busca no dispositivo aula-espetáculo um diálogo com o/a espectador/a, por intermédio da experiência cênica vivida no corpo dançante da/o brincante. “Do terreiro à cena” foi dirigido por Lineu Gabriel Guaraldo em parceria com Hélder Vasconcelos, em 2014. Silva perfaz um espetáculo solo em que traz à cena suas vivências no Cavalo Marinho e questões que (ultra)passam o brinquedo.

⁴Aguinaldo Silva, além de brincante, é mascareiro e bordador de golas de Maracatu. O brincante tem exercido colaboração com o Grupo Grial (Pernambuco) desde 2004 e com a Cia Mundu Rodá (São Paulo).

Distinta da experiência anterior, na qual uma atriz de teatro alimenta-se da tradição para realizar um espetáculo, a sua proposta empreende um movimento na direção contrária: “sempre houve, em certo grau, um movimento de ‘beber da fonte’ das tradições populares, porém o que se apresenta como novidade é justamente esse movimento dos/as brincadoras/es em direção ao palco” (INSTITUTO INVENÇÃO BRASILEIRA, 2017).

O Cavalinho Marinho, dramaturgicamente, é configurado por entradas e saídas das figuras. A dramaturgia é composta por paradas e deslocamentos, uma festança de terreiro marcada pelo humor. No trânsito, que forma uma paisagem, as máscaras se movimentam articulando uma estrutura nômade, na qual os (des)encontros são uma mistura, são trajetórias que se interceptam pelo acaso ou chamado. Como pontua Grillo (2018), diversos elementos e linguagens entrelaçam-se no momento de realização da brincadeira: as figuras mascaradas (responsáveis pela interlocução com o Capitão), os palhaços (Mateus e Bastião), as/os

bonecos/as (o cavalo, o boi, a ema, entre outros), as danças (mergulhão, trupés, dança dos arcos, coco de despedida) realizadas pelos figureiros e galantes, as músicas (toadas tocadas pelo banco) e os versos (loas). “Uma característica muito marcante e curiosa para quem vê o Cavalo Marinho é o fato de nele estarem conjugados momentos religiosos e outros de zombaria, com muitas piadas de conotação sexual, as puias” (GRILLO, 2018, p. 4). A música é uma espécie de fio condutor por onde trafegam as situações e as figuras em cada sambada.

O trânsito, entre artistas cênicos/as dos grandes centros urbanos e brincantes das pequenas cidades da zona da mata pernambucana e parte da Paraíba, adquire vários matizes. Para além da ideia de buscar nas manifestações populares brasileiras apenas fontes de pesquisa para o universo do teatro, há uma troca que redimensiona esses encontros, afastando-os de perspectivas unívocas ou colonizadoras. Antes, constituem encontros em que se trabalha em conjunto, se compartilha. Nessa

perspectiva, podemos citar o Grupo Grial de Dança, a Cia Mundu Rodá, o Grupo Peleja e o Boi Marinho.

O caminho da inter-relação entre palestra e cena, de uma forma um pouco distinta das anteriores, se desenvolve na palestra-performance “Mateus, o palhaço da cara preta do cavalo marinho”, realizada por Sebastião Pereira de Lima (Seu Martelo)⁵. O brincante joga com o aspecto performativo da composição da figura e compõe a fala junto ao público, sendo um exímio contador de “causos”. Desde 1956, Seu Martelo dá vida à figura do “Mateu”, “personagem” que compõe dupla com Sebastião. Estruturado como um diálogo cênico, o evento contou com a presença de uma atriz do grupo Manjarra, que já havia realizado uma experiência com seu Martelo para a constituição da figura de Sebastião. Ao longo de duas horas, Sebastião Pereira de Lima vai tecendo um diálogo com a atriz, sobre a sua atuação como Mateu, no qual vai trazendo em si, paulatinamente, a presença do “Mateu”, que é inteiramente realizada ao final.

⁵Casa Mundu Rodá, 19 de outubro de 2018.

Sebastião Pereira de Lima, Seu Martelo e “Mateu” são corpos que transitam na cena e trazem nessas experiências memórias de um corpo em seus deslocamentos na lida com a cana-de-açúcar nos engenhos pernambucanos, diásporas de trabalhadores nordestinos que não se limitam apenas à seca. O engenho do corpo em “Mateu”, composto por essas três camadas, supera e expande as possibilidades dos movimentos experienciados no âmbito cotidiano.

Se, na sua origem, os/as brincantes do Cavalo Marinho eram majoritariamente trabalhadoras/es do cultivo da cana, atualmente, há uma mistura bastante acentuada. A zona da mata norte de Pernambuco encurtou sua distância. A região metropolitana do Recife já (quase) atinge Goiana, com suas fábricas de automóveis. A intensa circulação de *vans* e motos que ligam os municípios da região num frenético vaivém dos habitantes das pequenas (próximas) cidades fazem desse território uma extensa malha. De modo similar ao que acontece em outras grandes cidades, as diásporas

econômicas levaram muitos/as habitantes da zona da mata para o Recife e, como em São Paulo, encontramos cavalos-marinhos das (e nas) metrópoles.

A fala direta à/ao espectador/a

*Los ojos en alerta, todo oídos. Olfateando aquel
desconcertante paisaje nuevo, desconocido*

Talvez a fala direta ao público; a ativação do/a espectador/a, que pode vestir a pele de testemunha, ouvinte, aluna/o, isolado ou simultaneamente; o dispositivo-jogo situado num entrelugar e a busca pela instauração de um agora distinto do experienciado num espetáculo sejam o que distingue a palestra-espetáculo de outros processos dramaturgicos. Ao retirar o/a espectador/a do papel de um público na fruição de um espetáculo, num domínio apenas do teatro, esse processo busca instaurar outra qualidade de espectador/a, invocando a presença e o presente, o agora promovendo um deslocamento entre o estatuto do/a

espectador passivo/a e o da/o ouvinte-participante de uma palestra ou levando-o a se situar numa zona de indeterminação. A configuração como palestra-aula permite que a realidade circunde o evento, pela experiência do “acontecendo agora”, invocando uma aderência do/a espectador/a nessa chave. Há que se observar, porém, que essa prerrogativa não é afeita somente ao dispositivo palestra-performance. Se essas pontuações podem ser verificadas, de modo geral, na cena contemporânea, tal como acontece no campo da autobiografia ou do documentário, a palestra-espetáculo, até mesmo pela própria nomenclatura, indica uma entrada distinta ao/à espectador/a.

Trago alguns exemplos, para avançarmos esta conversa, de algumas experiências que se situam no campo do teatro documentário ou autobiográfico. Imaginem Spalding Gray trajando uma camisa xadrez e, sentado à mesa, na qual há um microfone, um copo d'água e alguns papéis, realiza sua performance numa conversa que engendra a

cumplicidade da/o espectador/a. Imaginem agora essa perspectiva desdobrada em Denise Stoklos, em “Olhos recém-nascidos”, espetáculo em tonalidade autobiográfica. Resvalando também pela autoficção/autobiografia, Stoklos tece um diálogo com Gray e compõe a dramaturgia visual, sentada numa cadeira atrás de uma mesa “quase como Spalding”. Na arte da palavra (e do corpo) elaborada pelo autor americano, Stoklos busca o/a espectador/a como uma espécie de testemunha e confia a reverberação em si da morte do pai e prossegue abordando o ofício da/o artista. A energética movimentação corporal, que sempre fora uma característica de suas composições dramáticas, se condensa numa voz-corpo (ou corpo-voz), uma espécie de expiação de um luto que não se aparta da alegria do viver. Gray, que cometera suicídio ao se atirar num rio, é revisitado nessa composição dramática, um processo de escritura em que a fala é protagonista. Ao mergulhar na morte, sobrevém o seu processo criativo. Se Gray e Stoklos cometem ações que dialogam com

processos dramáticos da palestra-palestra, Carolina Bianchi, em “Mata-me de prazer”, se reporta a outra morte, naquilo que denomina “estudo oral”. Tal como em Stoklos, imaginem uma mulher sentada numa cadeira atrás de uma mesa, um computador e a composição de paisagens dramáticas projetadas numa tela branca. Articulada como palestra-performance, em 2016, a autora nos diz que está condenada a nunca se repetir, pois “a narrativa da experiência erótica que já aconteceu é uma premissa quase impossível. Porque o sexo é tempo presente absoluto” (BIANCHI, 2018). Na prática, para Bergson, “percebemos apenas o passado, sendo o presente puro o inapreensível avanço do passado roendo o futuro” (2006, p. 90), e nossa consciência de presente já é memória. A atriz-dramaturga entabula uma negociação entre palavra e som (música), endereçando um convite aos ouvidos. O portal para a experiência do corpo-escuta se compõe de um exercício realizado em dupla pelos/as espectadoras/es. Ao ampliar o corpo por intermédio

do ouvido, as palavras penetram ativando-o/a eroticamente. A tentativa do dizer, como performance-palestra, coloca-nos num presente imediato, um gozo que provém da narrativa sonoro-musical condenada a buscar um presente inalcançável, pois a própria enunciação é a sua morte, torna-se passado que teima em se fazer presente.

Por sua vez, o ator-dramaturgo Ricardo Guilherme faz uma aproximação à aula-palestra-performance-espetáculo pelo viés do humor descomedido e traz à cena um matiz característico da visada cearense. O ator, que veste a pele de um dramaturgo, entre várias outras ao longo da carreira, elabora o solo “Bravíssimo”, plasmado numa disposição cênica que instaura um dispositivo lúdico. Apropriando-se dos textos de Nelson Rodrigues, enceta um estudo sobre a/o brasileiro/a, contrapondo duas linhas de tensões: a “granfina de narinas de cadáver” e a “vizinha gorda e cheia de varizes”. Sentado atrás de uma mesa, o ator-dramaturgo vale-se de um microfone e de um

punhado de folhas de papel sulfite para jogar com o/a espectador/a. A tensão entre as duas figuras paradigmáticas percorre a fala endereçada à plateia, desenvolvendo um jogo mordaz, ancorado no texto Rodriguiano:

Ponha um inglês na árida paisagem lunar, continuará mais inglês do que nunca. A primeira providência do inglês ao chegar à lua será anexá-la ao império britânico. O brasileiro faz um imperialismo às avessas. Viaja à lua e, ao invés de conquistá-la, ele se entrega a ela e se declara colônia. (GUILHERME, 2015).

Os dois polos antitéticos atravessam a arquitetura textual e, tal como numa exposição acadêmica, convidam o/a espectador/a a refletir, juntamente com o palestrante, o percurso que interroga a nós próprios enquanto sujeitos de uma determinada brasilidade. A dramaturgia Rodriguiana é revisitada por Guilherme que sobrepõe a esta outra camada dramatúrgica, ao articular as crônicas do autor carioca-pernambucano o *modus operandi* da dramaturgia corporal. A crônica, voz individual

embebida na temporalidade do momento em que se vive, eivada de uma fabulação contemporânea que toca a/o espectador/a, possibilita que a fala endereçada ao público seja arquitetada no viés de uma palestra-espetáculo.

**Diásporas e contemporaneidade —
aula-espetáculo e outras composições**

Es más mío le que sueño que lo que toco

A fricção que envolve aula-espetáculo e diásporas revela um encontro dramático, no qual forma e conteúdo se conjugam. A substância desse arranjo, quando pensada não de forma estanque, mas na relação entre as fronteiras, converte-o num lugar humífero para a eclosão de questões que envolvem trânsitos e paragens diaspóricas. A fronteira, lócus que não se constitui apenas como separação, mas entrelugar convivial, território do encontro dos diversos, os sujeitos contaminam-se nessa ambiência, coabitam um espaço sem se fundirem um/a no/a outra/o, constituindo o que

poderíamos pensar como dramaturgias das fronteiras. Tal como referido, a tensão entre deslocamento e confinamento constitui duas faces desse território. À velocidade das travessias, encontramos os espaços de reclusão, o “agora que demora”, a experiência de uma movência na imobilidade, do assujeitamento e do desfazimento dos corpos.

A peça “*The Pixelated Revolution*”, de Rabih Mroué, joga com a imbricação forma/conteúdo fundada na relação palestra e espetáculo. O tema tratado pelo autor encontra um ponto de contato, na junção palestra-espetáculo (performance-espetáculo), um lugar propício para o tratamento de temas que envolvem a dispersão do (e no) mundo. A aproximação com uma comunicação/aula/palestra é bastante evidente no modo como conduz a articulação da dramaturgia, na junção de dois corpos valendo-se de procedimentos afeitos à arte e à academia. No espetáculo, ele defende/explicita uma teoria, no qual sobrevém à/ao espectador/a de teatro desempenhar também o

papel de ouvinte de uma exposição, uma pesquisa acadêmica: “minha teoria é que esse momento vital [a captura da imagem] é esticado em duas direções ao mesmo tempo — vida e morte —, fazendo com que fronteiras e separações se dissolvam, impedindo-nos de ver e registrar” (MROUÉ, 2013, p.392). Nesse certo traço teorizante que integra a constituição do jogo, de modo similar aos preceitos estipulados no Dogma 95, por Thomas Vinterberg e Lars von Trier, a palestra sobre a revolução pixelizada coloca ante nossos olhos uma lista de procedimentos necessários para se realizar filmagens no contexto do conflito sírio. Entre outros preceitos, ressalto a mobilidade da câmera na mão, na captura das imagens; a não utilização de tripé, o que facilitaria o rápido deslocamento no caso de alguma ocorrência inesperada; e a mirada sempre atenta ao acontecimento-agora. O olho daquele/a que captura a imagem não é mais um que sente, esquece, inventa alguns pontos e pula alguns outros, “tornou uma prótese óptica” (MROUÉ, 2013,

p. 386-387). Ainda sobre o processo de captura da imagem, o dramaturgo adverte:

[Os/as revolucionários sírios/as] percebem que uma imagem “límpida”, seja solidária ou antagonista à sua causa, só pode corromper a revolução. Os/as manifestantes estão conscientes de que a revolução não pode e não deve ser televisionada. Consequentemente, não há ensaios em sua revolução e nenhuma preparação para um evento maior e mais importante. (MROUÉ, 2013, p. 389).

Nessa guerra, em que a câmera é uma arma e a imagem, o projétil por ela disparado, a imagem oficial, configurada mediante um tripé, é rechaçada. Contrariamente à câmera na mão que captura velozmente o instante, a que se assenta num tripé possui solidez, clareza, um modo “estático” de apreensão que revela o poder despótico. Já a imagem capturada sem o tripé, nenhuma preparação, velocidade e leveza trazem uma concepção imagética deliberadamente “mal-acabada”, pois não passa por um processo de limpeza, aqui esse termo adquire outras conotações.

Nessa mesma trilha, podemos alinhar “*The History of the World – Part Eleven*”, trabalho da companhia holandesa Hotel Modern. Ao elaborar um filme de animação sobre o atentado às torres do World Trade Center, em Nova York, as tomadas vão de encontro ao padrão estabelecido por Hollywood e pelas redes de televisão norte-americanas, “nas quais as imagens do real são enriquecidas, colorizadas, limpadas e geralmente manipuladas para a apresentação sem imperfeições” (MARTIN, 2013, p. 65). Conforme Martin, 17 minutos entre uma explosão e outra foi o intervalo de tempo que permitiu aos/às fotógrafas/os do *establishment* chegarem à cena e pudessem captar imagens que se tornaram oficiais (2013, p. 65). No filme da companhia Hotel Modern, seguindo a análise da pesquisadora, as imagens são reais e não reais ao mesmo tempo, “quanto menos detalhes, mais reais elas se parecem” (2013, p. 65). Nessa perspectiva, elas se aproximam das estratégias referidas por Mroué, o tratamento dado às imagens para evidenciar “clareza” invocam um mundo ficcional, ao

passo que as imagens sem tratamento, sem a “limpidez” do sistema, convocam a realidade, estampam a sanha das corporações que estilhaçam pessoas pelo mundo, andarilhos indesejados.

Se, na palestra-espetáculo concebida por Mroué, há a singularidade de um/a *performer* que opera em si atuação, dramaturgia e encenação; em “Colônia”, a composição cênica congrega o agenciamento do texto, da atuação e da direção em sujeitos distintos. A peça opera numa triangulação equilátera, em que as três funções dramatúrgicas se contaminam, e é nesse operar que a peça demonstra sua potência. Poder-se-ia dizer tratar de uma dramaturgia do encontro, em que as três vozes – Renato Livera, Gustavo Colombini e Vinicius Arneira – entoam um monólogo conjuntamente. A palestra-espetáculo nasce das pesquisas, inicialmente realizadas por um dos integrantes sobre a história do Hospital Colônia de Barbacena, de Minas Gerais. Segundo estatísticas, cerca de 60 mil pessoas morreram nessa instituição, em condições suspeitas. Dessa imagem disparadora, a

dramaturgia tece situações envolvendo os significados da palavra colônia, corporificando imagens em que o vocábulo ganha diversos matizes, desde aspectos metafóricos, simbólicos e poéticos até ensejos mais concretos, políticos sobre a história brasileira. Enquanto aula-espetáculo, o/a “palestrante” convida a/o espectador/a a realizar um percurso em torno da palavra, no qual as designações colocadas à/ao espectador/a são desconstruções possíveis.

O conferencista-professor-ator, ao escrever na lousa o nome Colônia, leva-nos a pensar num suposto interno, uma espécie de Artaud que brinca naquele espaço, denunciando sua crueldade. Sinaliza algo que se estende a todo o corpo social, trazendo à tona as diversas memórias, escritas e seus apagamentos, os diversos textos que são raspados para cederem lugar a outro, como um palimpsesto corpóreo. Diz-se que, nesse hospital Colônia, foram despejadas pessoas não necessariamente enfermas, mas indesejados/as sociais, corpos abjetos, no sentido de serem descartadas/os da

norma. Espaço que, num certo sentido, tece relações com os acampamentos destinados aos/às refugiadas/os, aos/às milhares de homens, mulheres e crianças que são postos/as num lugar de passagem, num “agora que demora”. Remontando à situação descrita por Foucault, diríamos tratar-se de “prisioneiros da passagem” (FOUCAULT, 1972, p. 13).

Em “Contos Negreiros do Brasil”, espetáculo realizado a partir da obra do escritor pernambucano Marcelino Freire, a mão que escreve com giz num quadro negro inscreve a realidade presente (no momento da apresentação e do país). São dados atuais expostos para a plateia, conforme atesta o programa da peça. Na perspectiva de aula-espetáculo em que foi concebida a inserção do filósofo e sociólogo Rodrigo França, há uma espécie de clivagem entre realidade e ficção. França, como expositor, traz a paisagem social afro-ameríndia, apresentando estatísticas que demonstram dados da realidade em tensão com as cenas colhidas do livro mencionado. Como observa Freire (2009): “eu

escrevo com o corpo inteiro. Nunca conto uma história. Eu ‘componho’ uma história”. A escrita dos contos negreiros compõe o espetáculo e estabelece um diálogo com a negritude, revelando em estatísticas uma face opressora da nossa história, de um contingente de mais de 4 milhões de pessoas escravizadas. Há uma alternância entre cenas ficcionais e os dados vinculados no real, entre as cenas e as falas endereçadas à plateia.

Navegando nesses exemplos, podemos pensar uma dramaturgia que se constrói por um entretecido de memórias constituintes, que colocam em jogo o aqui e o agora, tal como na odisseia homérica. Travessias que implicam a memória como eclosão de subjetividades, territórios dos desejos, ações de um tempo que divide homens e mulheres, o antes e o depois, acontecimentos que trazem simultaneamente o passado e o porvir, que abrem brechas para o “acontecendo” agora. Nesse sentido, a aula-espetáculo se revela como um procedimento que imbrica os tempos, que faz um convite à/ao ouvinte-espectador/a, para que ouça com todo o

corpo. Brecht (2005) falava de um teatro que integrava cena e público, a/o espectador em estado relaxado e simultaneamente. Há aula-espetáculo que vai nessa direção na medida em que não ignora o lugar-espço onde e no qual ela acontece.

Trajetos

Movimiento

Os oceanos (e mares) sempre foram lugares de fascínio, das travessias e atravessamentos dos corpos. O Mediterrâneo que circunscribe as incursões de gregos/as, troianos/as, sírios/as, asiáticas/os e africanas/os; o Vermelho que se abre à diáspora do povo judeu, os mares nunca dantes navegados pelos/as portugueses/as. A perspectiva de aula-espetáculo aqui esboçada pressupõe mares serenos e bravios; pressupõe o ideário dos trajetos, das caminhadas e do caminho, do exílio e dos deslocamentos; pressupõe métodos e pedagogias, haja vista que as palavras pedagogia e método implicam caminhos. O ato de se chegar à sala de

aula (ou ao teatro) também envolve caminho. Krenak (2019) nos diz que a nossa própria coreografia, ao nos movermos de onde estamos para estar em um outro lugar, é arte. Nessas artes do movimento, instauramos corpografias, rotas certas e derivas. Um plano de aula e uma composição dramática são caminhos a serem trilhados, coreografias que não ignoram os atalhos. O desvio não constitui fuga, mas um modo de operação do corpo-dramaturgia. O/a desviado/a não é uma anomalia dramática, é aquela/e que compõe a sua própria coreografia. Aula/palestra-espetáculo requer um programa, seja como nos diz Fabião (2013) ou como outras operações a serem inventadas, uma agência a ser transitada e arranjada conforme o instante. É salutar desconfiar de aulas fixas que não se abrem aos moveres.

No espetáculo “sal.”, dirigido por Dawn Walton, a performer-dramaturga Selina Thompson envereda pela memória em busca de sua ancestralidade, numa viagem que parte de Londres para Gana, a

bordo de um cargueiro junto com uma amiga. No retorno à Ítaca-Inglaterra, realiza uma paragem na Jamaica, ilha de onde veio parte de sua família. Dramaturgicamente, Thompson inverte o percurso diaspórico colônia-metrópole. Ao retornar cumpre a mesma rota que fizeram membros de sua família, a qual partiu da Jamaica. A composição da peça evidencia um caráter autobiográfico e partilha com a palestra-espetáculo, entre outros processos, a fala direta com a plateia. A atriz escolhe o monólogo, como ocorre quando se trata de palestra. O acúmulo do passado explode em seu corpo numa verborragia fundada na intensidade vocal; a urgência do dizer dispensa um/a intermediário/a, um/a representante — personagem. A fala (pro)ferida é compartilhada com o/a espectador/a, revelando as marcas do seu corpo, a navegação nesse espaço atlântico, passageira de um navio cargueiro rumo a Acra, habitante desse espaço crítico. No percurso que a leva da Inglaterra para a África revolve o passado com as amarras no presente. No transcorrer do relato, a dramaturga realiza uma instalação

cenoplástica, na qual a hierarquia de poder é construída no palco por pedras que se estendem da base da pirâmide ao vértice: à autora, pequenina pedra situa-se na base, seguem-se pedras maiores que representam os homens imediatamente superiores, até alcançar o comandante, ampliando a escala até atingir as corporações representantes do capital. A ruptura dessa cadeia ocorre por fortes marteladas, transformando as pedras em pó e estilhaços. A jornada realizada por Selina Thompson traz à memória o deslocamento de milhões de negros e negras, “peças” comercializadas pelas corporações marítimas europeias, em associação, com brasileiros/as e africanas/os. Dessa forma, o navio de carga não é apenas uma metáfora, mas uma tentativa de reminiscência, de sentir na pele a experiência da travessia atlântica no corpo. Nessa viagem, os tempos se superpõem, apresentando no aqui agora da narradora o racismo contemporâneo, as questões de classe e as que sujeitam a mulher em suas diversas faces. Atirar-se ao mar não seria uma fuga, antes um mergulho naquele espaço-água

repleto de memórias, de uma ancestralidade tornada invisível. Para Bergson, “o passado só retorna à consciência à medida que possa ajudar a compreender o presente e a prever o porvir: é um batedor da ação” (2006, p. 61). Talvez Thompson, tal como dito por Mroué em seu relato, esteja “apostando na morte para me [se] fazer redescobrir tudo de novo” (2013, p. 7).

Já no solo-ritual “Violento”, a ideia de trajeto não se dirige ao deslocamento expressamente físico, mas aos lugares do embate do corpo negro na sociedade hodierna. Com assessoria dramaturgic de Aline Vila Real, o espetáculo, performado por Preto Amaro, transita entre a ancestralidade e contemporaneidade, trazendo à cena situações nas quais os vários significados que a palavra violência implica compõem a dramaturgia visual. Se, em “sal.”, a palavra jorra de forma caudalosa, em “Violento”, o caudal se dá mediante imagens, abrindo-se à fala em um único momento, ao invocar (dar voz) a um dizer numa língua nominada calunga, uma das tantas que foram ou

ainda são faladas/lembradas no interior de Minas Gerais, ou até que não mais existem.

*Vamos con el polen en el viento. Estamos vivos/as
porque estamos en movimiento*

A palavra aula origina-se do grego “aulé”, que, entre outras acepções, diz respeito à arquitetura (ao palácio) e ao local contíguo onde pessoas se reuniam para discussões. Com o passar do tempo, aula tanto seria a concretude da edificação quanto o movimento das ideias que circulavam numa “aulé”. A explanação proferida por um/a professor/a, dirigida aos/às alunos/as, versando sobre determinado tema, é um dos substratos que instaura o que aqui nominamos aula-espetáculo. Pensada como palestra (*palaistra*), a “aula” seria o lugar do embate, do enfrentamento de corpos-ideias. Se a palestra, na Grécia, destinava-se ao convívio de corpos cisgêneros masculinos, a proposta posta aqui coloca em jogo essa seletividade, na qual gênero é um artefato que explodiu em inúmeros estilhaços. Em

sua conferência sobre a irrupção do romance no teatro, proferida na cidade de Paris, o professor e dramaturgo Jean-Pierre Sarrazac diz, no que concerne ao campo do teatro, que “a noção de gênero não existe mais. Diria mesmo que estamos numa espécie de transmodo no qual passamos do épico ao dramático, saltamos de um para o outro. Estamos numa espécie de hibridação do dramático para o épico” (2009, p. 10). Essa proposição, enunciada em 1995, pode ser ampliada às operações dramatúrgicas em tela atualmente, não apenas as situando no campo do teatro, mas vinculando-as ao corpo sociopolítico atuante na cidade: gênero não apenas restrito ao universo da estética, mas também ao da ética. Ao se evocar nessa escrita “aula-espetáculo”, “palestra-espetáculo”, “palestra-performance” e outros mais que podem advir dessa conjunção, não estamos pautados/as por uma comunicação unidirecional, invocamos a memória e trazemos à cena a tradição oral, a fala como documento, como proposta de verdade, mesmo pela ficção, invocamos

a oralidade ou a oralitura, invocamos corpos desejan-tes, trazendo à tona as pulsões rapsódicas, como também já dissera Sarrazac (2009). Enfim, invocamos dramaturgias como “atratores/as de humanidade” (BOURRIAUD, 2009, p. 54). Não se trata de modelos a serem replicados, mas da fala que ilumina um tempo onde isso se dá, sem ter a esperança que dure, mas que se manifeste enquanto ainda fizer sentido falar, através desses dispositivos, de questões que nos tocam.

*De ningún lado del todo. De todos
lados un poco*

Referências

- ANGATU, Casé; KRENAK, Ailton; GOLDSTEIN, Ilana (mediação). Território e produção (áudio)visual indígena – imagem, criação e identidade. **Evento Abril Indígena**, São Paulo, Sesc Vila Mariana, 2019.
- BARSANELLI, Maria Luísa. Diretora Cristiane Jatahy busca paralelo entre Homero e índios. In: **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 29 de abril de 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/04/cristiane-jatahy-faz-sequencia-de-itaca-com-relatos-de-refugiados.shtml>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h11 (Paris, França).
- BEL, Jérôme. **The Last Performance – Lecture**. First part. 1998a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bFFjxEJrhFU>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h12 (Paris, França).
- _____. **The Last Performance – Lecture**. Second part. 1998b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ccR4rfoEckg>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h13 (Paris, França).
- BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BIANCHI, Carolina. **Mata-me de prazer**. Programa do espetáculo. São Paulo: Sesc Pinheiros, 2018.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo, Martins Fontes, 2009.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente 1300-1800**: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo em experiência. Ilynx. **Revista Lume**, n. 4, 2013, p. 1-11. Disponível em: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h19 (Paris, França).

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FREIRE, Marcelino. Entrevista. **Cândido. Jornal da biblioteca pública do Paraná**. 2013. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=360>>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h19 (Paris, França).

GAUDÊNCIO, Flávia. **Entrevista ao Programa TVE Revista**, da TVE Bahia, no dia 05 de junho de 2018.

GRILLO, Maria Ângela Faria. Cavalo Marinho: as representações do povo através do folguedo pernambucano. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, São Paulo, julho 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300673501_ARQUIVO_Textocompleto.pdf>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h17 (Paris, França).

GUILHERME, Ricardo. **Bravíssimo**. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T4yRA1mCxtI>>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h18 (Paris, França).

INSTITUTO INVENÇÃO BRASILEIRA. **Do terreiro à cena: Aula-espetáculo e Oficina de Cavalo Marinho**. 2017. Disponível em: <<https://www.facebook.com/InvencaoBrasileiras/post/s/1457498937596033/>>. Acesso em: 19/01/2020 às 15h20 (Paris, França).

KRENAK, Ailton; ANGATU, Casé; GOLDSTEIN, Ilana (mediação). Território e produção (áudio) visual indígena — imagem, criação e identidade. **Evento Abril Indígena**, São Paulo, Sesc Vila Mariana, 2019.

LOTMAN, Iuri Mikhailovich. **La semiosfera**. Semiótica de la cultura y del texto. Edición de Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996. Tomo I.

MARTIN, Carol. **Theatre of the Real**. New York: Palgrave MacMillan, 2013.

MROUÉ, Rabih. **Image(s), monamour: Fabrications**. Madrid: CA2M, 2013.

ROSENFELD, Anatol. **Texto e contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A irrupção do romance no teatro. **Folhetim**, n. 28, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, 2009, p. 7-15.