

PÓS-CENA: AFLUENTES E INFLUENTES NAS ARTES CÊNICAS DO SÉCULO XXI

- Olhares a partir da dramaturgia, da máscara e do objeto -

Felisberto Sabino da Costa (Org.)

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

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

P855 Pós-cena [recurso eletrônico] : afluentes e influentes nas artes cênicas do século XXI : olhares a partir da dramaturgia, da máscara e do objeto / organização Felisberto Sabino da Costa. – São Paulo: ECA-USP, 2025.
PDF (80 p.) : il. color.

ISBN 978-85-7205-304-4
DOI 10.11606/9788572053044

1. Dramaturgia. 2. Teatro contemporâneo. 3. Teatro - Representação. 4. Máscara. 5. Teatro - Pesquisa. I. Costa, Felisberto Sabino da.

CDD 23. ed. – 792

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



OLHA, REPARA, AUSCULTA: INVESTIGAÇÕES SOBRE TODA DRAMATURGIA QUE SE EXPANDE # 2

LOOK, OBSERVE, LISTEN: INVESTIGATIONS INTO ALL DRAMATURGY THAT EXPANDS #2

Felisberto Sabino da Costa
Ivana Maria de Moura Alves

Olha

Principiamos esta tessitura “fazendo o *download*” de dois SANTOS, melhor dizendo, baixando dois SANTOS como guias. Ao invocar as ideias deles perfazemos uma operação na qual são sinalizados húmus que perpassam o entretecido, que proveem substâncias, promovendo algo que poderíamos pensar como um bom encontro, ao ampliar potências vitais envolvidas nesse (entre)tecido.

Em suas trajetórias, Antônio Bispo dos SANTOS nos diz: quando cheguei à cidade, percebi que era preciso pagar para fazer a casa, pagar pelo terreno, pagar por tudo. Quando o saber é transformado em mercadoria e hierarquizado, qual é a medida que justifica um servente ganhar menos do que um pedreiro? Em suas trajetórias, o Velho Bispo nos diz que enquanto a sociedade se faz com os iguais, a comunidade se faz com os diversos. Nós somos os diversos. Em suas trajetórias, Nego Bispo nos diz que as cidades estão nos quilombos: Belo Horizonte está no Quilombo Souza, no Quilombo Manzo ou no Quilombo de Luízes, não são os quilombos que estão em Belo Horizonte. Em suas trajetórias, Mestre Bispo nos diz que a festa é mais forte do que a Lei, o Estado não consegue quebrar os modos de vida quando eles estão envolvidos nas festas. Quando fazemos arquitetura, pensamos na comida e na festa, nas formas compartilhadas de vida. Somos povos de trajetórias. Somos da circularidade: começo, meio e começo¹.

Milton SANTOS nos diz que são múltiplas as formas como o ser humano lida com o espaço. Milton Santos considera que essa relação se dá através da ação e com determinado tipo de intenção. Milton Santos observa que, no século XIX, a cidade era ligada à cultura local, à singularidade; já no século XX, pela circulação de bens e capital e não para atender a cada morador dela. Milton Santos nos diz que, com a expansão do capitalismo, a cidade se tornou um produto técnico. Milton Santos pondera que a noção de espaço articula sistema de objetos

¹ Trechos de autoria de Antônio Bispo dos Santos colhidos em sua obra “A terra dar, a terra quer”. Ver Referências.

e sistema de ações, envolvendo a relação dos indivíduos. Milton Santos pensa a técnica como método, conceito².

Repara

A dramaturgia que se expande diz respeito não apenas a questões estéticas ou estruturais, mas também a uma concepção na qual o olhar vai além da visão tomada num sentido estrito, pois (in)corpora outros sentidos e busca possibilidades inauditas. A proposição ancora-se na dramaturgia como espaço propriamente dito e, ao mesmo tempo, lança miradas que a subvertem, a invertem, e até mesmo, numa espécie de paradoxo, recuperam a sua tradição. Porém, não visamos, nesta breve abordagem, tecer questões amplas sobre o tema, mas tão somente tomá-lo como disparador para pensar dramaturgias que eclodem na cidade, concentrando-se numa vertente que busca a urbe não como o lócus para apresentação de espetáculos, performances e que tais, mas espaço que gera (e gere) formas dramáticas, experiências que têm no amplo território da cidade o húmus que as aflora, espaço que joga com sistemas de objetos e de ações. Dessa forma, o olhar que lançamos brota na (e pela) cidade, nascendo como acontecimento e nela performando.

Numa metrópole contemporânea, há diversos tipos de teatros que operam múltiplas temporalidades no seu estado presente. Numa metrópole contemporânea, podem conviver os dramas burgueses, o nominado teatro comercial, as experiências épicas, dramáticas e outras mais, realizadas por coletivos de diversas vertentes de teatros, muitos operando ações que não se diferem substancialmente daquelas levadas aos palcos dos séculos XIX ou XX, por exemplo. Nessas encruzilhadas de tempos no tempo presente, o diretor e ator Amir Haddad observa que:

Quando estou na praça, fazendo teatro, me comunicando com as pessoas ao meu redor, eu sinto que estou fazendo isso há milênios. E aquele cidadão sem dente que está me olhando, pobre, malvestido, ele está ali desde sempre, no século XII, no século 17, no século 18. Estou eternamente novo e eternamente velho naquele lugar. (Apud Lichote, 2024, p. C8)

Sob essa perspectiva, a cidade habita a tradição e sua ruptura, uma dialética que possibilita a eclosão de fenômenos não vistos, a coabitação do eternamente novo e eternamente velho. Assim, há uma pluralidade temporal, envolvendo teatros que subjazem, muitas vezes em ruínas, na cidade, que acolhe os mais diversos olhares e tempos, enfim, modos de fazer, de tecer experiências estético-ideológicas que coexistem e que se friccionam na ambiência hodierna. Nessa toada, poderíamos ver o teatro — no que concerne à sua dramaturgia — como maquinações de mundos seja um acontecimento levado à cena numa casa de espetáculos, seja no cotidiano das ruas cujas fricções entre corpos, objetos ou paisagens podem ser vislumbradas como teatro: do lugar de onde se vê, vê-se algo que transforma aquele ou aquela que vê. Nessa mirada, o termo maquinação — pensado no território da dramaturgia — acolhe múltiplos sentidos, como, por exemplo, invenções, arquiteturas compositivas, o fazer ficar imediatamente visível, dentre tantos outros possíveis, indo além de um aspecto negativo.

² Trechos de autoria de Milton Santos colhidos em seu livro “A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção”. Ver Referências.

Como observado por comentadores do poema drummondiano *A Máquina do Mundo*, numa cena cotidiana, um homem caminhando por uma estrada, de repente é tomado por uma revelação que o impacta. A cena desvela uma situação experimentada pelo poeta Carlos Drummond de Andrade que instaura uma temporalidade epifânica. Em sua análise sobre a fatura poética do poema, o ensaísta e professor José Miguel Wisnik (2024, n.p.) chama a atenção para o som do sino, ao perfazer uma imagem acústica que se mistura à sonoridade dos sapatos do poeta, decorrente do caminhar pela estrada pedregosa. Nessa trajetória, a relação entre o sino e os passos do sapato desvelam outridades num corpo que caminha. Podemos perceber essa maquinação poética — o caminhar — também no poema *América*:

Uma rua começa em Itabira, que vai dar no meu coração.
Nessa rua passam meus pais, meus tios, a preta que me criou.
Passa também uma escola — o mapa —, o mundo de todas as cores. (...) Uma rua começa em Itabira, que vai dar em qualquer ponto da terra. Nessa rua passam chineses, índios, negros, mexicanos, turcos, uruguaios. (Andrade, 2012, p.121-3.)

Lugar destinado ao fluxo, a rua, pensada como elemento técnico, demanda a fluidez que escoo o capital. Dessa forma, atos poéticos, como a interrupção do movimento, reverberam uma dramaturgia ampliada quando trabalhada como articulação estético-política. É o que aconteceu, por exemplo, nas ações realizadas por estudantes secundaristas na cidade de São Paulo em 2016, ao bloquearem artérias citadinas destinadas ao escoamento de diversos produtos. No campo da dramaturgia clássica, a ideia de ação liga-se à de movimento e conflito. Dessa forma, o ato “contra dramático” criado pelos estudantes — a interrupção do trânsito — gera uma dramaturgia que traz implicações que reverberam na cidade. Conforme nos diz Tarì:

Os bloqueios são os signos materiais da secessão em relação ao capital e ao biopoder. Cada bloqueio metropolitano libera *outras* estradas, *outras* passagens, *outras* vidas: o bloqueio metropolitano é necessário para a construção e para a defesa do êxodo. (2022, p. 37)

Ao colocar em jogo o sistema de objetos e de ações, o bloqueio explicita que a rua não é um lugar neutro, mas concebida para atender determinadas dinâmicas do capital, fluxos necessários ao escoamento de produtos, espaço destinado à circulação livre do automóvel.

A obstrução de fluxos citadinos estende-se, ao longo do tempo, como forma de luta por populações colocadas à margem. No transcorrer do período escravagista brasileiro, movimentos de resistência, nomeadamente, as “tropas”, na região portuária do Rio de Janeiro e os “cantos



Figura1 - Rupturas e interrupções do fluxoFonte: Ivan Soares/divulgação do espetáculo, 2023.
Fonte: M. Bergamo (Folha Press)

de trabalho”³, na cidade de Salvador, bloqueavam a circulação, evidenciando “maneiras que a população [negra] encontrou para construir estratégias de desestabilização de sistemas e ordens” (Lima, 2024, n.p.) Ao performarem jogos de estratégia libertária,

[n]egras e negros transformaram os tempos e modos de circulação na cidade a partir de formas inventivas de manifestação. Pela flexibilidade de associações entre sujeitos, as relações distendidas e fragmentadas com a rua, produzidas pela população negra, resultaram em improvisações que desestabilizaram os poderes instituídos. (Idem, 2024, n.p.)

Essas *formas inventivas*, não necessariamente implicam uma teatralidade explícita, mas podem constituir uma estética do corpo nos modos de se organizarem, ao (per)formar coletivos insurgentes, corpos em fúria que rompem a pretensa normalidade, o adestramento cotidiano impingido a esses corpos. Se a rua gera em si dramaturgia, na qual os acontecimentos estão ligados ao lugar em que se dão num determinado instante, há também a possibilidade de ela ser expectativa de pensares que podem ser levados para a cena. Visto como tecnologia, o trabalho dramaturgicamente vincula-se ao conjunto de conhecimentos em constante atualização, provendo articulações que ocorrem tanto na própria rua, quanto servir de modelo para dramaturgias levadas ao palco. Conforme observa Sanchez, “[e]mbora a proposta mais radical já não fosse levar o teatro às ruas, mas sim procurar o teatro nas ruas”,

Algumas das propostas mais decisivas para a história da cena contemporânea derivam das buscas nesse sentido propostas por criadores tão diferentes como Bertolt Brecht e Antonin Artaud. O primeiro encontrou na cena de rua um modelo para seu teatro épico. O segundo, na operação policial, modelo para seu teatro de crueldade. (Sanchez, 2011, p. 20. Tradução livre)⁴

Dessa forma, a rua não se coloca como o lugar da ação em si, do acontecimento que brota naquele momento sem haver necessariamente a ideia de ser levado a um palco, mas um território do acontecimento, das confluências e transfluências⁵ que ali podem acontecer, servindo como modelos para experimentações a serem realizadas em outros locais.

Retomando a passagem do sino, ao qualificar a experiência poética drummondiana como poema da duração, Wisnik (2024, n.p.) chama atenção para o visível-invisível operado nessa poética do olhar. No fecho da tarde, um sino rouco mistura “ao som de meus sapatos que era

³ “Cantos” é o nome como eram conhecidos os ganhadores de trabalho, em Salvador, grupos autônomos formados por africanos, escravizados e homens livres. Por sua vez, “tropas de trabalho” são formadas por negros e pardos contratados em regime de trabalho avulso.

⁴ Aunque la propuesta más radical fue ya no la de sacar el teatro a la calle, sino de buscar en la calle el teatro. Algunas de las propuestas más decisivas para la historia de la escena contemporánea derivan de las búsquedas que en este sentido plantearon creadores tan distintos como Bertolt Brecht y Antonin Artaud. El primero encontró en la escena callejera un modelo para su teatro épico. El segundo, en la redada policial, un modelo para su teatro de la crueldade. (p. 20)

⁵ Para Nego Bispo, confluência é a lei que rege a relação de convivência entre os elementos da natureza e nos ensina que nem tudo que se ajunta se mistura, ou seja, nada é igual. Transfluência é a lei que rege as relações de transformação dos elementos da natureza e nos ensina que nem tudo que se mistura se ajunta. É a partir dessas leis que se geram os grandes debates entre a realidade e a aparência, ou seja, entre o que é orgânico e o que é sintético. Ver Referências (SANTOS, 2015).

pausado e seco”, diz o poeta (Andrade, 2012). Recorrendo ao filósofo Henri Bergson, Wisnik observa que o sino traduz, de forma plena, a ideia de duração, um momento epifânico no qual o tempo vibra. Segundo o professor, o sino “dura em si mesmo, dura dentro de si mesmo, ele renasce dentro de si. (...) Podemos qualificar a experiência da duração como analogia ao som do sino” (2024, n.p.). A esse acontecimento desencadeado pelo som do objeto, podemos qualificar a experiência da duração, nos dizeres de Wisnik, como análoga ao som do sino. Uma vibração que dura em si mesma, trazendo em si a dimensão imensurável do tempo.

Na escuta como criação, o transeunte — numa cidade qualquer, talvez numa metrópole — que se depara com algo que eclode, leva-o a experimentar um estado outro que poderíamos chamar teatro performativo. Uma experiência singular, que num segundo momento pode demandar um chamado à participação coletiva por meio de distintas operações dramáticas veiculadas em textos, filmes, cenas nas redes sociais, dentre outros suportes. De uma experiência singular, na qual o passante converte-se numa espécie de ator e espectador de si próprio ou de outrem, advém outros modos de compartilhamento. Formulações de dramaturgias que dialogam com experiências performáticas/performativas, tais como uma mulher que coloca uma mesa e duas cadeiras num espaço buliçoso da cidade para conversar com qualquer um sobre qualquer assunto ou um morador de rua que profere um discurso num canto qualquer para alguém que (não) importa.

Articulada numa perspectiva expandida, a dramaturgia abraça distintos olhares e ao mesmo tempo mantém-se ligada aos seus pressupostos. Valendo-se da ideia de maquinações do mundo, poder-se-ia dizer que a dramaturgia é um “estado de passagem que dá a ver o que está nesse estado intensificado de uma percepção” (Winisk, n.p.). Perseguindo essa trilha, há a possibilidade de indagá-la como máquina do real, mesmo que em alguns momentos ela se perfaça como invenção, ficção. Conforme Hansen (2024, p. 296), *mekhané* diz respeito a “qualquer invenção produzida com arte pela inteligência astuciosa, métiis”. Em outros termos, dir-se-ia maquinar ofícios para a construção de mundos. Considerado esse prisma, partimos de uma possível hipótese na qual a dramaturgia não se traduz apenas como algo a ser levado à cena, mas como uma “inteligência astuciosa” que se configura como “poética do olhar”, uma espécie de brincar que estabelece um vínculo com o outro. Uma ação que produz encantamento. Mirada que adquire outros contornos, dado que “o olho pode habitar a orelha, a barriga, os pulmões. O corpo todo toca e é tocado por sensações” (Kastrup, 2015, p. 81). Observamos que utilizamos o termo dramaturgia numa perspectiva ocidental, mesmo que a expanda. É importante ressaltar que outras articulações podem ser experimentadas para o que nominamos dramaturgia, que tem suas referências no mundo grego, contaminado por interferências egípcias e sumérias.

Ao determo-nos momentaneamente no ato de olhar, verificamos que Aristóteles (2015) já sinaliza possibilidades aqui aventadas sobre a mirada quando ele diz que a leitura de uma tragédia produz um efeito que não se consuma apenas mediante a cena, deslocando a fruição dramática para um outro lócus, apontando um modo outro de experienciar dramaturgia. No teatro, como lugar de onde se vê, o sentido da visão pode ser endereçado ao espectador, ao ator que mira o seu público, ao a(u)tor que trabalha (brinca com) imagens, dentre outros mundos possíveis. É nessa trilha que podemos pensar a tessitura elaborada pelo diretor Zé Celso Martinez Correa, em sua constelação dramática para “As Bacantes”, de Eurípedes. Ao percorrermos o olhar em seu texto, somos convidados a tecer a imaginação, por intermédio das

astúcias consubstanciadas pelo autor-diretor do Oficina, por meio de citações, paralelismos, palavras encantatórias, chamamento de entidades da cultura Yorubá, aspectos históricos da realidade brasileira, modos singulares de escrita, dentre tantas outras astúcias. Na concepção de Zé Celso, *a festa é mais forte do que a Lei, o Estado não consegue quebrar os modos de vida quando eles estão envolvidos nas festas*. A concepção se funda em trajetórias. O texto grego veste uma corporeidade outra perfazendo um gingado brasileiro contemporâneo. Conforme observa Uzel,

Da milenar história de Eurípedes sobre a tragédia do repressor Penteu, o rei de Tebas que morre esfaqueado pelos cultuadores do dionisismo, ergue-se uma releitura radical, o fruto da fantasia do diretor José Celso Martinez Corrêa. No palco, tudo vira uma grande brincadeira tragicômica na qual pulsações sexuais são sinônimos de diversão, liberdade e alegria, como se todos os homens e mulheres em cena se transformassem em delirantes crianças nuas. (2024, n.p.)

Trata-se de alguma coisa que acontece no corpo atravessado pela leitura. Nela, eclode uma dança cujos moveres nos endereça a outras veredas. Há, em muitas passagens da tessitura configurada por Zé Celso, a invocação da demora, bem como da intensidade das horas, de um corpo que vibra na duração, que dança e canta. Há memórias recentes de produções espetaculares do Brasil, bem como daquelas assentadas nas ancestralidades africanas e ameríndias. Há uma estreita relação com a cidade, particularmente com o reduto do Bixiga⁶. Instalado neste “bairro”, o Teatro Oficina dialoga com a cidade em suas encenações, trazendo à cena as temporalidades feitas memórias de povos ameríndios, daqueles oriundos da diáspora africana e de imigrações europeias, notadamente a italiana. É nessa trilha que podemos ler, por exemplo, a seguinte passagem colocada no texto de *As Bacantes*, na versão do coletivo: *Tebasampã, carronaval vira carro alegórico do palácio. Tírésias veio falar com Kadmos*.⁷ Tebas é tanto a pólis grega quanto a São Paulo — Sampa/Sampã — articulada no espaço da rua Jaceguai, num presente que traz à luz as diversas camadas temporais de corpos que erigiram a cidade. A concepção dramaturgical de Zé Celso Martinez Correia para o texto euripídiano tece inúmeras relações com a urbe paulistana. Como já referido, situado na rua Jaceguai, palavra de origem indígena que significa “rio bonito” ou “rio formoso”, o edifício-sede do coletivo situa-se na vizinhança do rio Bixiga, o qual por sua vez encontra-se, mais adiante, com o córrego do Saracura. Nome de uma ave, Saracura é o símbolo da Vai-Vai, escola de samba que tinha sua sede às margens do referido córrego. Essas afliências e transfluências transpostas para a articulação dramaturgical do Oficina — *Tebasampã* — coloca em jogo memórias, canalizações e aterramentos sofridos por humanos e não humanos que outrora habitavam esses lugares. Assim o *carronaval* que remete às trirremes gregas, em suas guerras de conquistas territoriais, transforma-se num carro alegórico do palácio do governante grego/paulistano.

Dessa forma, podemos dizer que a cidade de São Paulo é que está no Quilombo do Saracura.

⁶ Como é chamada parte da região do bairro da Bela Vista.

⁷ Passagens colhidas no texto digitado de *As Bacantes*, do Teatro Oficina. Ver Referências. Em maio de 2024, a Câmara Municipal de São Paulo aprovou a criação do Parque. O terreno do Parque do Bixiga foi alvo de disputa entre o dramaturgo Zé Celso e o empresário Silvío Santos. Proprietário do local desde a década de 1980, o Grupo Silvío Santos pretendia construir três prédios de até 100 metros de altura no local.

O espaço cênico do Teatro Oficina, ladeado por arquibancadas, converte-se numa rua, passarela ou espécie de rio, o lugar de fluxo das cenas, um dispositivo dramaturgicamente que pode ser também experienciado no contato com o texto digitado. Nesse lugar, está-se não exatamente em Sampa, mas em Sampá, remetendo ao deus da música, a Pã dos atributos associados à sexualidade, às danças, aos seres meio homens, meio bodes, ao provocador do êxtase pânico e das criaturas delirantes.



Figura.2 - Projeto do Parque do Rio Bixiga

<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2024/05/21/camara-aprova-criacao-do-parque-do-bixiga>

Em sua Poética, Aristóteles (2015) nos diz que o autor, ao escrever, deve se colocar frente às imagens que traduzirá em palavras. O poeta, ao organizar a fábula, deve, na medida do possível, proceder como se ela decorresse diante de seus olhos. Nessa poética do olhar, vendo as coisas plenamente iluminadas, como se estivesse presente, o dramaturgo poderá encontrar o que lhe convém. Dessa forma, o leitor, ao performar o lugar de um espectador, imagina situações, desloca sua coluna vertebral mediante as invenções propostas pelo encenador-dramaturgo; como ator-performer, pode ler para si, ou para o mundo, passagens em voz alta, perfazendo um exercício de escuta criativa. No entanto, observamos que, ao contrário do que propunha o estagirita, não se trata de valorar a leitura em detrimento da cena, mas de experimentar o texto como um ato performativo, brincar ao perfazer uma outra possibilidade de fruição, um exercício de escuta do espectador-leitor, um outro lugar de onde se vê o texto.

Ao aproximarmos os conceitos de confluência e transfluência na concepção de Zé Celso para a obra de Eurípedes, esses operadores possibilitam trabalhar, numa visada expandida. Nesse entretocado, a imagem do rio não atua apenas numa perspectiva metafórica, mas também como operadores dramaturgicamente que se organizam em diversos modos. Ao abordar a confluência, Nego Bispo nos diz que quando dois rios se encontram, para além da mistura, eles se somam, ampliando suas possibilidades de existência (2015). Ao confluir, o texto de Zé Celso quando misturado ao de Eurípedes, ele se expande. Dessa forma, numa espécie de fluência Negro-Solimões, que correm em paralelo num jogo friccional, o texto do Oficina, quando posto em diálogo, é o que acontece na relação entre esses dois corpos. Quanto à transfluência, valendone uma vez mais de Antônio Bispo dos Santos, nós a compreendemos

[P]elas forças das águas em superar os obstáculos. Ninguém consegue parar as águas. Mas a coisa mais bela que nos mostra a transfluência é como as águas de um rio aqui neste

lugar que chamaram de Brasil, se misturam com as águas de um rio na África, se tem um oceano de águas salgadas no meio. Ou seja, através da evaporação as águas transfluem nos oceanos, ou através do subsolo, por baixo dos próprios oceanos. Então a água tem essa grandeza de transfluir através dos vapores, transfluir através da infiltração ou transfluir rompendo paredões. (2025, p 17.)

Numa espécie de devir-louco, o dramaturgo Zé Celso opera relações espaço-temporais com o original eurípidiano, realizando moveres que transfluem, a partir de inúmeras relações com o texto de origem. Ao carnalizá-lo, Zé Celso atualiza os rituais dionisíacos, incorpora Brasis no entramado grego. Dioniso, um homem que caminha, que veio de terras distantes, percorre as instalações do Teatro Oficina, uma espécie de Tebas-Sampã, instalada no coração do Bixiga. Como já referido, mais do que uma leitura do texto, a operação realizada pelo dramaturgo propõe a quem entra em contato com a escrita, jogar com o texto. É nessa direção que o escritor Marcelino Freire elabora o romance *Escalavra*, também denominado “um teatro de escavações”. Na relação entre papel (mundo físico) e tela (mundo virtual), o autor brinca com a escrita-jogo, com o peso e a leveza, performando no papel as possibilidades advindas de um computador. Nesse jogo, utiliza o *underscore* (sublinha ou traço inferior) no lugar de vírgulas, “inventa” palavra pela junção de recursos de letras distintos - Apoie, preá, Manhatañ – perfazendo uma escrita visual. A fala direta encorpa o autor que se manifesta em determinado momento do texto, ao proferir o seu nome completo e a profissão: escritor-poeta e dramaturgo, feito que sinaliza o lugar de uma escrita encenada ou talvez de uma encenação escrita. O dramaturgo que caminha compõe um trançado - papel/tela - e invoca memória humana e eletrônica, arquivo e oralidade, a experiência de passar as folhas com os dedos, um jogo que realiza com o “leitor-espectador”. Mediante o jogo com o tempo, chama o livro de megalítico, “porque quis que fosse um testemunho” (Freire, 2024, p. 132). Nesses termos, poder-se-ia dizer uma dramaturgia do testemunho ou um acontecimento megalítico.

Ao se referir ao teatro como acontecimento, Dubatti observa que uma pergunta fundamental, no mundo contemporâneo, é sobre a constituição da ideia de teatro: o que é o que existe enquanto teatro? (2024, n.p.). A partir dessa inquirição, pensar a dramaturgia numa perspectiva expandida, na qual o olhar sobre o teatro ultrapassa a ideia normativa, leva-nos a indagar que modos de dramaturgia coexistem enquanto acontecimento na cidade. Operada nesse sentido ampliado, a dramaturgia perfaz instantes singulares, que podem ter repercussões profundas na fatura cênica, qualquer que seja ela. O conceito de acontecimento, na filosofia do teatro, confronta-nos com a complexidade e a imprevisibilidade do mundo, desafia-nos a refletir sobre relações de causa numa arquitetura dramática e interpela-nos acerca da natureza da realidade e da própria condição humana. Desse modo, “estudar o teatro como acontecimento implica estudar muito mais que linguagem, [pois] é muito mais do que construção de signos e transmissão de signos”. (Dubatti, 2024, n.p.) Se o acontecimento é um evento que, por trazer alguma característica singular, adquire relevância para quem com ele (e nele) está envolvido, o campo que se abre à experiência com a dramaturgia poderia ser articulado como uma espécie de “antropocena”, criação de um dispositivo não centrado em si, mas posto em relação com o mundo: um transeunte, ao avistar determinada *situação* na cidade, poderá não ver nada de extraordinário nela, mas poderá *haver* também nesse encontro algo capaz de gerar acontecimento, algo que acontece no momento mesmo em que sobrevém .

Nesse sentido, eclodem na vida diária citadina diversas possibilidades de acontecimentos que envolvem *transeuntes* e que esperam por eles para se manifestarem. Quem caminha pode experimentar, de modo desejante, o frenesi da cidade, perfazendo um “coletivo” com outros transeuntes que se tocam de alguma maneira, compondo uma espécie de grande “evento”, ou seja, o individual no seio coletivo, advindo da eclosão de encontros solitários que se dão em diversos territórios que podem se “tocar” de alguma forma. Há ainda possibilidade de esbarrar com ações performativas entabuladas por vendedores que, ao operar suas manhas comerciais, as realizam sob o viés da teatralidade, e artistas de rua, no instante mesmo em que o semáforo fica vermelho, realizam performances acrobáticas no justo tempo do semáforo. Um malabarista pode tornar-se, em algum outro momento, o último dos doze personagens a se apresentar, em pequenas cenas monológicas numa peça de teatro, tal como a elaborada por uma encenadora paulistana. Ao se deparar com o malabarista na encruzilhada da avenida Rebouças com a Brasil, na cidade de São Paulo, a performance no semáforo é levada para o palco pela diretora; o malabarista de rua torna-se o único “personagem” em cena que narra sua história “real”, dentre as doze que compõem a dramaturgia⁸.

Já num outro espaço-tempo da cidade, há um passageiro no interior de um automóvel que se desloca, ao longo de uma grande avenida, margeando um rio, vislumbrando panoramas vistos das pontes. Nesse trajeto, o “espectador” imerso no automóvel perfaz uma dramaturgia veloz, ao sabor dos *links* que podem ser traçados entre as diversas instalações realizadas por um artista visual ao longo da marginal retificada para fluir os veículos. Por sua vez, numa determinada esquina, um outro transeunte percebe que “alguma coisa acontece no seu coração” (Velo, 2024, n.p.), *situação* que gera um acontecimento no denominado “centro velho” da *cidade*: a esquina realiza a bifurcação espaço-temporal entre colonizador e colonizado, cristianismo e crença ameríndia, São João e Ipiranga, apóstolo e rio de águas vermelhas. Ação que se traduz como acontecimento, essa “alguma coisa” — um *aliquid* — acontece quando se tece. A cidade torna-se música a partir do olhar do compositor. Nessa mirada expandida, a dramaturgia não se restringe a um modo fixo de ser; ela se move, escapa do gênero e do meio, torna-se acontecer, devir poético do olhar que pode ser plasmado em diversos meios: rua, teatro, cinema, rádio ou dispositivos eletrônicos. Sob essa perspectiva, dramaturgia não é meio, mas um modo de operar moveres em territórios cênicos e outros dispositivos. Dessa forma, esses são alguns “postais” da cidade, espécies de dispositivos geradores de dramaturgias. É o acontecimento que possibilita a existência, tanto numa peça a ser dançada ou apresentada numa casa de espetáculos, a ser realizada num roteiro cinematográfico, numa peça radiofônica, em dispositivos eletrônicos portáteis, num *podcast* narrativo ou no incomensurável espaço-tempo da rua. São diversos meios nos quais, ou talvez onde, se pode fruir e/ou plasmar dramaturgias.

⁸ Trata-se da peça “Aqui elevado a um trilhão”, concepção e direção de Elisa Ohtake, apresentada em 2024 no Teatro do Sesc 24 de Maio. Foi a única cena elaborada como um “Depoimento” escrito numa folha de papel e lido pelo malabarista.

⁹ Tuca Vieira, autor da fotografia “Paraisópolis” (2004), na qual coloca em fricção a favela e um condomínio de luxo no Morumbi, observa: “Uma cidade quando ultrapassa 10 milhões de habitantes perde a sua unidade inicial. A distância entre o centro e a periferia ultrapassa o razoável e ela passa a ser um aglomerado disforme. (2024, p. 66)



Figura.3 - Espectador-Cena-Cidade: dramatúrgias expandidas
 Fonte: <https://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/trampolim>



Figura.4 - Panorama visto da ponte
 Fonte: <https://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/trampolim>

Recorrendo à noção de acontecimento segundo a filosofia de Deleuze, podemos tecer um diálogo — estratégia que requer aproximação e distanciamento — para compreender como determinados encontros geram acontecimentos, eventos que turbilhonam nossa percepção e compreensão de mundo(s). De forma imprevisível e/ou disruptiva, o encontro entre corpos provoca mudanças significativas. Ao possibilitar a eclosão de sínteses disjuntivas, apontam-se possibilidades de fruição do acontecimento, no qual “todos os corpos são causas uns para os outros, uns com relação aos outros, mas de quê? São causas de certas coisas de uma natureza completamente diferente. Esses efeitos não são corpos, mas, propriamente falando, “incorporais”. (Deleuze, 2007, p. 4). Se na lógica aristotélica o pensamento é identificado ao objeto, para os estoicos pensamento e palavra são corpos com naturezas independentes, pois palavra e coisa não se confundem. Nesse sentido, é possível compor articulações dramatúrgicas nas quais a interação entre corpos postos em relação no espaço e no tempo causa os incorporais. O que ocorre entre um e outro corpo não seria um substantivo, mas um verbo no infinitivo — valendo-nos de um exemplo recorrente, no encontro entre a faca e a pele o corte seria o acontecimento. Sob essa ótica, o incorporal é performativo e só pode ser apreendido no instante em que acontece, e o mesmo ocorre com uma dramatúrgia performativa.

Aportando outra perspectiva do que pode emergir como dramaturgia a partir da cidade, o diretor do espetáculo *Vila Socó*, montagem do Coletivo 302, observa que “o público participa ativamente da narrativa, interagindo com o espaço, personagens e suas histórias.” (Lima, 2024, n.p.). A dramaturgia colaborativa, elaborada por Lucas Moura e o coletivo, configura-se como documento/testemunho de um acontecimento, e integra um projeto fundado no “processo de uma escavação arqueológica que conta a história de três vilas operárias de Cubatão” (Idem, 2024, n.p.). Configurada como dramaturgia processional, o experimento percorre o território da antiga Vila Socó — atual Vila São José —, vítima de um incêndio durante o carnaval 1984, em virtude do vazamento dos dutos da Petrobras; assentada em palafitas, o fogo espalhou-se rapidamente pela comunidade, resultando na morte de 93 pessoas, conforme os dados oficiais. Como observa Dubatti, “uma das grandes coisas que aporta a filosofia do teatro é a ideia de perda”. E acrescenta:

Nós, quando falamos de acontecimento, de acontecimentos, digamos, sabemos que esses acontecimentos se perdem. Digamos que o acontecimento vivente não pode ser estudado a partir dos suportes da cultura cristalizada, a fotografia, a literatura impressa”. (2024, n.p. Tradução livre.)

No caso específico da Vila Socó, a perda se traduz nas ruínas sedimentadas pelo tempo do trágico acontecimento e da perda, como colocado por Dubatti, no que tange ao acontecimento teatral. Sob essa perspectiva, advém a questão sobre como lidar com a ruína, a memória do sinistro desastre, como presentificá-lo e como jogar com a perda daí decorrente, daquilo que não se situa no aspecto cristalizado do espetáculo por meio de fotos, imagens, dentre outros meios, e o fenômeno não capturável que se dá naquele momento. Dessa forma, a dramaturgia mantém-se como registro em arquivo e, ao mesmo tempo, o que se perde é atualizado a cada vez que retorna à cena, posta em movimento:

O acontecimento é a preservação da memória do acontecimento. Cada vez que retorna ao teatro matriz, volta a atualizar-se a memória desse acontecimento, pois há uma memória da humanidade pela qual isso que se perde volta a aparecer em novos acontecimentos, que voltam a perder-se e voltam a restituir-se intencionalmente. (Dubatti, 2024, n.p. Tradução livre)

O espectador, ao percorrer as camadas sedimentadas da memória do desastre, ao mesmo tempo em que recua no passado percebe o presente da cidade, o movimento do trem que se dirige ao porto, o volume do tráfego na rodovia que ladeia a antiga vila em seu trânsito contínuo. É nessa articulação que a antiga Vila Socó, agora apresentada pelo artefato cênico, se sobrepõe à Vila São José num tensionamento entre espaços e temporalidades. A dramaturgia convida o espectador a experimentar um olhar de arqueólogo ao colocar em jogo a ruína e a memória. Não somente ao espectador, mas também ao dramaturgo/dramaturgista “convém saber olhar como um arqueólogo” (Didi-Huberman, 2017, p. 61) A dramaturgia, sob essa poética do olhar, perpassa tempo e memória, alcança encruzilhadas inauditas, convoca a estesia (*aisthesis*) e instaura um admirável processo que envolve sensações. Ainda conforme Didi-Huberman, “olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido. (2017, p. 41). Dessa forma, a dramaturgia de Vila Socó busca nas ruínas a vida soterrada pelo tempo. Se, como diz Dubatti, “o teatro é um fenômeno territorial, um dos poucos lugares que não se pode desterritorializar, sempre acontece

numa localização, numa encruzilhada histórica do convívio’ (2024, n.p.), a articulação da dramaturgia de Vila Socó, ao propor ao espectador entrar nas camadas de espaço-tempo a partir da superfície, do caminhar pelos locais onde aconteceu o desastre, ela tece o acontecimento em camadas do tempo. Desse modo, “convém saber olhar como um arqueólogo, e é através de um olhar desse tipo — de uma interrogação desse tipo — que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados”. (Didi-Huberman, 2017, p.61). E é a partir desse olhar que pode irromper o acontecimento.



Figura.5 - Vila Socó – O desastre
Foto: A Tribuna Jornal



Figura.6 - Vila Socó – A peça
Foto: F. Costa

Essa escavação dramaturgica que tem a ver com a memória, com uma territorialidade outrora ameríndia, possibilita também um jogo com o aforismo aimará, que diz: ‘É preciso caminhar pelo presente olhando com os olhos do futuro (atrás) e do passado (adiante)’, conforme nos diz Cusicanqui (2024, p. 164). Em sua concepção, a dramaturgia de Vila Socó tece um fazer que envolve o espectador, que não apenas vê, mas também participa corporalmente de uma caminhada. Ainda de acordo com a pesquisadora, os verbos pensar e conhecer podem ser vistos de modos distintos na língua aimará. Para o termo *Lup' iña*, diz-se pensar com a cabeça limpa, palavra que procede da raiz *lupi*, e pode ser traduzida como racional. Por outro lado,

Ammyt'ana é “um modo de pensar que não reside na cabeça, mas sim no Chuyma, que costuma ser traduzido por coração”:

Chuyma são os órgãos superiores que incluem o coração, mas também os pulmões e o fígado, ou seja, as funções de absorção e purificação que o nosso corpo exerce em intercâmbio com o cosmos. (...) A respiração e a batida do coração constituem o ritmo dessa forma de pensar. Falamos do pensar da caminhada, o pensar o ritual, o pensar da canção e da dança. (Cusicanqui, 2024, p. 155)

A dramaturgia de Vila Socó, ao operar com *o pensar da caminhada, o pensar o ritual, o pensar da canção e da dança* naquele território, convoca o corpo do espectador mediante o ritmo, na forma de pensar que conjuga as duas referidas acepções: o logos e ritmo corpóreo. Nesse entretecido, são colocadas em jogo temporalidades e memórias que geram acontecimento no instante em que se caminha, seja efetivamente no ato próprio da caminhada, seja nos momentos em que o caminho se converte em paisagem perante o espectador que, sentado numa cadeira, frui a cena imerso no cotidiano da cidade que o envolve.

A relação entre cidade e dramaturgia explorada por produções como *Vila Socó*, do Coletivo 302, e *Apenas o fim do mundo*, do grupo Magiluth, demanda uma articulação que permita apreender a complexidade e o potencial transformador dessas criações. A natureza *site specific* dessas obras encontra suas raízes nas práticas artísticas dos anos 1960 e 1970. Como destaca Miwon Kwon (2004), curadora e educadora de história da arte, a referida prática evoluiu de uma preocupação com o espaço físico, para um engajamento mais profundo com o contexto social e político dos lugares, o que revela ser crucial para entender como essas encenações transformam e são transformadas pelo espaço. Seguindo essa trilha, a performance dramaturgical de Vila Socó, ao se desenrolar como uma jornada imersiva numa parte da cidade de Cubatão, transforma espaços cotidianos em territórios vivos de memória. Durante o percurso, a própria geografia urbana torna-se texto dramaturgical, cada local insurge como um portal para camadas de história e sentido frequentemente negligenciadas. Além de (re)tratar o passado, a peça questiona as narrativas oficiais sobre o desastre. Como apontado pelo advogado e jornalista Dojival Vieira (2024 n.p.), houve uma possível tentativa de minimizar o impacto da tragédia durante o período da ditadura militar, visando proteger a imagem da Petrobras, reduzir custos de indenizações e garantir a impunidade dos responsáveis.

Em sua fatura dramaturgical, os integrantes do Coletivo 302 atuam como pesquisadores da memória, utilizando testemunhos, documentos e vestígios materiais como elementos cênicos, catalisadores de uma experiência que entrelaça passado e presente. Os *performers* tornam-se “corpos-arquivo”, memórias por meio da presença física intensa e envolvente dos corpos como lócus dinâmicos de preservação e transmissão da história. O jogo entabulado com o espectador convoca os integrantes a uma jornada física e emocional pelos espaços da tragédia, criando uma conexão profunda com a história ao aproximar performer, público e comunidade local. A experiência dramaturgical estende-se além do tempo convencional do espetáculo, englobando o processo de pesquisa e as reverberações na comunidade como partes integrantes da obra. Com testemunhos pouco ouvidos e histórias marginalizadas, *Vila Socó* torna-se um ato artístico e social ao questionar narrativas estabelecidas sobre o desastre e suas consequências, propondo uma reflexão crítica sobre responsabilidade corporativa, ação estatal e processos de preservação da memória coletiva.

Já, Em *Apenas o fim do mundo*, o Grupo Magiluth ressignifica o texto denso e introspectivo de Jean-Luc Lagarce (2006), numa experiência que começa antes da primeira fala dos atores, dispositivo que amplia, de forma considerável, a sensação de tempo: o espectador aguarda a chegada de Luiz (Louis), o protagonista ausente. Essa espécie de dramaturgia da espera, longe de ser um simples prelúdio, torna-se pulsação intensa da performance: a inquietação ou contemplação silenciosa do espectador molda a atmosfera da peça no esgarçamento do tempo. Realizada no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), no Recife, a tessitura dramaturgical perfaz um jogo entre performance, território urbano e memória coletiva no espaço situado na Rua da Aurora, de frente para o Rio Capibaribe e tendo como visão de fundo a Rua do Sol. A escolha deste local não é arbitrária, mas profundamente significativa para a construção da experiência. As janelas abertas do edifício colocam em relevo os portões de ferro cerrados, criando uma fronteira porosa entre o espaço da performance e a cidade viva que pulsa lá fora. Automóveis, ônibus e motos que passam, tornam-se parte involuntária do evento, tal como ocorre em Vila Socó. Os sons e movimentos da rua contrastam com o silêncio expectante no interior do Museu. O Rio Capibaribe, visível e audível através das portas abertas, torna-se um personagem silencioso e simultaneamente poderoso na narrativa. O fluxo constante das águas ecoa a passagem do tempo e a inevitabilidade das mudanças que Luiz (Louis) vem anunciar. Este elemento natural, integrado à paisagem urbana do Recife, cria o que Giuliana Bruno (2006) chamaria de *cartografia afetiva*, na qual o espaço físico torna-se um mapa emocional que o público navega tanto física quanto mentalmente. O contraste entre o registro acústico externo - o ruído da cidade, o fluxo do rio - e o silêncio cúmplice dos espectadores dentro do Museu, cria uma tensão palpável, perfazendo uma justaposição sonora que faz do espaço um “co-jogador”. A “dramaturgia sonora inicial de uma cidade que quase se esquece do seu centro à noite”¹⁰, funciona como um elemento fundamental na construção da dramaturgia pensada como atmosfera.

A espera por Luiz (Louis), o filho que partiu há 14 anos e que “muito pouco ou quase nada enviou de notícias e afetos para a família” (Lagarce, 2006), ativa as memórias individuais dos espectadores e a memória coletiva da cidade. Mesmo que o texto original seja de origem francesa, a corporeidade do Magiluth é recifense, e essa identidade local transpira através da performance. O grupo cria um “mapa emocional” no Museu, onde cada cômodo torna-se repositório de emoções e memórias, tanto das personagens fictícias quanto do próprio público¹¹.

¹⁰ MOURA, 2024.

¹¹ Ambientada na capital paulistana, a peça revela camadas de dramaturgia que adquirem outras configurações. A narrativa é (a)presentada, de forma itinerante, no 13º. Andar do Sesc Av. Paulista. Os atores do Magiluth percorrem os espaços da casa/teatro, e o espectador realiza a caminhada juntamente com eles. Do alto do edifício do Sesc, é possível ver a cidade que invade a encenação através das amplas janelas de vidro do prédio. Dessa forma, as situações expostas nas ambiências do teatro são “replicadas” para as janelas iluminadas dos edifícios circundantes, perfazendo um diálogo entre ficção e real/cidade. Dito de outra forma, instaura-se uma fricção com o real, ao funcionar como uma espécie de instalação cenográfica. Nessa nova configuração, espaço/dramaturgia (re)vestem-se de paisagens dramaturgical próprias ao lugar. Aquilo que o espectador vê incorpora outros olhares. Ausente há bastante tempo de casa (14 anos), Luiz (Louis) acometido pela Aids, no prólogo da peça diz ao espectador que dali há cerca de um ano estará morto. Ao perceber a paisagem urbana o espectador poderia conjecturar que outros conflitos poderiam estar acontecendo nas janelas iluminadas dos edifícios do entorno. Ver figura 12.

Ao mover o espectador através do espaço, convida-o a ser um participante ativo na construção do significado da obra.

A performatividade urbana, conceito que podemos derivar do trabalho de Michel de Certeau (2014), fica evidente na maneira como a produção “escreve” temporariamente uma nova narrativa sobre o espaço do museu e, por extensão, sobre a cidade de Recife. O deslocamento do público pelos diferentes ambientes do museu ecoa o que Certeau descreve como o ato de caminhar reescrevendo o texto urbano. Cada movimento dos espectadores e atores no espaço do MAMAM é uma reescrita temporária desse espaço, uma reconfiguração de seus significados habituais.

Nesse cenário em transformação, a cidade aparece como um território vivo, múltiplo e em constante disputa. Os espaços urbanos, que em realidade nunca foram neutros, passam a ser compreendidos como campos de força, nos quais narrativas oficiais são permanentemente desafiadas por práticas performativas que revelam camadas soterradas. Ao escavar memórias silenciadas, essas produções operam como arqueologias vivas. Cada uma dessas obras emerge de contextos específicos - uma tragédia industrial em Cubatão e uma narrativa de despedida no Recife (nesta montagem, já que o texto é do francês Jean-Luc Lagarce encenado em várias partes do mundo).



Figura.7 - Vila Socó
Foto: Ivana Moura



Figura.8 - Vila Socó
Foto: Ivana Moura



Figura.9 - Vila Socó

Foto: Ivana Moura



Figura.10 - Apenas o fim do mundo

Foto: Ivana Moura



Figura.11 - Apenas o fim do mundo

Foto: Ivana Moura





Figura.12 - Apenas o fim do mundo – Sesc Avenida Paulista
Foto: Cacá Bernardes

Ausculta

As poéticas do olhar, no território da dramaturgia, podem ser pensadas como *máquina do mundo que se entreabre* aos olhos e pelos olhos da cidade. Em outros termos, dir-se-ia que a “máquina do mundo é o mundo. Estado de passagem que dá a ver o que está nesse estado intensificado de uma percepção” (Wisnik, 20224, n.p.). Entretanto, o olhar não se radica apenas na raiz da palavra – *oculare* – e envolve todo o ser, não se restringindo à ação do olho propriamente dito, convocando o corpo, na acepção mesma de dar voz, de algo que vibra, de um fazer-ver para além dos olhos. Propõe-se lançar um olhar sobre a cidade, como espaço onde emergem dramaturgias diversais, reverberando, em suas ações/maquinações cotidianas, (*situ*) ações e acontecimentos de diversos modos, de múltiplas tecnologias, trazendo à ação os que habitam os interstícios da cidade, que atuam em zonas de penumbra, em territórios submetidos aos apagamentos, em zonas sujeitas à violência diária, em todos os moveres que povoam a urbe, evidenciando como se organizam/perfazem essas dramaturgias. Ouvir, como exercício da escuta, torna-se, nesse sentido, um processo criativo. Auscultar coloca em moção o dentro e o fora. Ao palmilhar os caminhos aí engendrados, traz-se à luz a onipresença de dispositivos de dominação e exploração, esse conjunto indissociável composto por sistemas de objetos e de ações (SANTOS, 2006). Nessa complexidade, faz-se necessário escutar atentamente, revelar a *criança nua* que performa o brinquedo. Neste, incluem-se tanto os experimentos cênicos em espaços teatrais quanto os que eclodem na rua, uma vez que ambos não podem estar apartados do *corpocidade*.

Os modos de dramaturgias aqui em tela, mais do que narrativas sobre a cidade, podem ser vistos como práticas que produzem cidade, que a inventam e reinventam continuamente por intermédio de performances que desafiam, questionam e transformam os modos hegemônicos de perceber e habitar os espaços urbanos e fazer dramaturgias. Ao desestabilizar fronteiras e produzir conhecimento incorporado, perfuram a realidade e participam, de alguma forma, na sua construção e transformação. Dramaturgias que se propõem como prática de produção de realidades, de acontecimentos capazes de escavar memórias, de dar visibilidade a experiências inauditas e propor outras formas de existência coletiva.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. **Claro Enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARISTÓTELES. **A Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BRUNO, Giuliana. **Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film**. London: Verso, 2002.
- CERTEAU, Michel de. **Invenção do Cotidiano** Vol. 1: Artes de Fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014.
- CORREA, José Celso Martinez. **As Bacantes**, de Eurípidés (Texto do Diretor do Oficina). Edição digitada, s/d.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Um mundo ch'ixi é possível**. Ensaios de um presente em crise. Trad. Sue Yamamoto. São Paulo: Elefante, 2024.
- FREIRE, Marcelino. **Escalavra**. Rio de Janeiro: Amarcord, 2024.
- HANSEN, J. A. (2018). Máquina do Mundo. **Teresa**, 1(19), 295-314. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/149115>. Acesso: 14 dez. 2024.
- JACQUES, P. A e BRITTO, F.D. (Orgs.) **Corpocidade – Gestos Urbanos**. Salvador: Editora UFBA, 2017.
- KASTRUP, V. O tátil e o háptico na experiência estética: considerações sobre arte e cegueira. **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência** - Vol. 8 – nº 3 – pp.69-85, 2015.
- KWON, Miwon. **One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity**. London: MIT Press, 2002.
- LAGARCE, Jean-Luc. **Apenas o Fim do Mundo**. Trad. Giovana Soar. São Paulo: Edição Imprensa Oficial, 2006.
- LICHOTE, Leonardo. Amir Haddad, ao liderar mostra de teatro no Rio, leva a arte às ruas. **Folha de São Paulo**, São Paulo 03 jul. 2024. Ilustrada, p. C8.
- LIMA, C. H. Transfluência: reflexão urbanística sobre um conceito. **V!RUS** n. 23, 2021. [online]. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/virus/article/view/229103/208078>. Acesso em: 08 set. 2024.
- MOURA, Ivana. “Sinfonia de silêncios e palavras explosivas: Crítica de Apenas o Fim do Mundo.” **Satisfeita, Yolanda!**, 19 dez. 2024. Disponível em: <https://www.satisfeitayolanda.com.br>. Acesso em: 24 dez. 2024
-

WISNIK, J.M. **Drummond e a maquinação do mundo - Aula 2, com José Miguel Wisnik | Dia Drummond 2020**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WZgPgxUIBXI&t=768s>. Acesso 4 ago. 2024.

SANCHEZ, José Antônio. Dramaturgia en el campo expandido. In: BELISCO, M.; CIFUENTES, M. J.; & ECIJA, A.; **Repensar la dramaturgia/Rethinking Dramaturgy**. Madrid: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte– CENDEAC, 2011, p-19-36.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. S. Paulo: Edusp, 2006.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Nego Bispo – Trajetórias**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tqt9BnrolFg> Acesso: 14 set. 2024

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos. Modos e Significados**. Brasília, DF: INCT, 2015.

SANTOS, Antônio Bispo dos. Palavras Germinantes (Entrevista a Dandara R. Dorneles). **identidade!** | São Leopoldo | v. 26, n. 1 e 2 | p. 14-26 | jan./dez. 2021. Disponível em: <http://revistas.est.edu.br/index.php/identidade>. Acesso: 02 jan. 2025.

TARÌ, Marcello. **20 teses sobre a subversão da metrópole**. São Paulo: sobinfluencia edições, 2022.

UZEL, Marcos. **O que foi publicado sobre Bacantes** (1997) Disponível em: <https://teatroficina.com/1997/03/03/o-que-foi-publicado-sobre-bacantes/> . Acesso: 14 dez. 2024.

VIEIRA, Dojival. **Vila Socó: há 40 anos, incêndio matou pelo menos 93 pessoas** (Entrevista a Elaine Patrícia Cruz). 24 fev. 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-02/vila-soco-ha-40-anos-incendio-matou-pelo-menos-93-pessoas> Acesso: 24 dez. 2024.
