

**Universidade Federal do Rio de Janeiro – Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação – Direção Teatral
Memorial “Atafona, Relatos de Fim” – PET – XVII Mostra de Teatro da UFRJ
João Bernardo Caldeira – DRE: 113091663 – Orientação: Profª Andrea Stelzer**

**“Abertura e fechamento da representação em ‘Atafona, Relatos de Fim’:
de Artaud a Grotowski”**

Procurando um tema para a peça de final de curso de Direção Teatral, eu li uma notícia de jornal sobre Atafona, distrito de São João da Barra, no Estado do Rio, do qual eu nunca tinha ouvido falar. Foi assim que eu conheci a história desse lugar. Achei incrível. A matéria no jornal O Globo dizia que mais de 400 casas tinham sido destruídas desde a década de 1970, vários quarteirões inteiros, e uma das pessoas que se tornariam inspiração para uma das personagens da peça dava o seu depoimento nessa matéria, a Dona Sônia. Ela morava de frente para o mar, que chegava cada vez mais perto da sua casa, os filhos ficavam pedindo para ela abandonar a sua casa. Ela falava da dificuldade que seria para ela deixar para trás as memórias daquele lugar e que tinha um limite: “Quando o meu muro cair, eu vou sair de casa”, dizia. Uma das falas, que acabamos transformando um pouco, é justamente essa: “Eu tenho um limite! E se o meu muro cair?”. Tive então a certeza de esse era um tema incrível para um espetáculo e que tinha tudo a ver com o que eu vinha pensando. De um teatro composto por ruínas, com pedaços de personagens perambulando, pirandelianos, beckettianos, como uma alegoria para os tempos em que vivemos, mais uma vez, como uma espécie de eterno retorno, tempos de fim. Ou de recomeço. Tempos de nihilismo, como aqueles em que surgiu o Teatro do Absurdo, no pós-Guerra. Tempos em que novamente a arte precisa responder a essa realidade não propriamente propondo soluções, arranjos, já que a ideia de síntese não dá mais conta dos problemas e complexidades em jogo, mas colocando as perguntas certas, produzindo dissenso, espelhando as nossas encruzilhadas e impossibilidades.

Resolvi então ir até Atafona, levando uma câmera. A ideia era encontrar alguns personagens reais que pudessem preencher aquilo que estava chamando de arquétipos. Nesse momento, eu já tinha abandonado a ideia inicial, que era mesclar a história de Atafona com a peça “Oração”, do Arrabal. Eu percebi que essa mistura

seria desnecessária, excessiva e confusa. Não era essa a mistura de realidade e ficção que deveria ser produzida. Poderia gerar mal-entendidos, alguém poderia perguntar, por exemplo, se os psicopatas de “Oração” (um casal que faz maldades, entre elas o assassinato de seu filho) eram moradores de Atafona. E me lembrei que, quando perguntaram para o Nelson Rodrigues de onde ele tirava esses personagens cruéis e grotescos ele respondeu: “Da vida real, basta olhar para o seu lado”. Então eu me lembrei dessa resposta e pensei: “Vou para Atafona buscar os personagens absurdos de Atafona, em vez de criar esses dois planos”.

Fui para lá já com a intenção de encontrar pessoas que preenchessem esses arquétipos (ou que correspondessem aos pedaços de personagem que estava procurando, nesse lugar esburacado entre o ator-performer e alguma possibilidade de sobrevivência da ilusão). Tinha pensado numa figura da ciência, numa fiel religiosa, um pescador, um morador que estivesse sob risco de perder tudo, um artista plástico, um ambientalista. Naquele momento eu não delimito o número de personagens, porque eu estava convidando diversos atores e ainda não sabia com quantos eu trabalharia. E acabei fechando em quatro atores e personagens, sendo que três desses personagens são inspirados em pessoas que realmente existem e que eu conheci, sobre as quais os atores se inspiraram diretamente, claro que preenchidos por nós com ficção. Apenas o personagem interpretado pelo Jorran Souza, o cientista, é resultado da mistura de diversas falas de diversos cientistas. Mas ele é constituído também por elementos reais, existe realmente um cientista que propôs o desalojamento dos moradores e a construção de um campo de golfe na zona costeira, como defende o personagem da peça.

Fui encontrando essas figuras em Atafona e gravei entrevistas com elas. Gravei também planos do mar batendo na ruína, planos muito longos, pensando que a gente podia usá-los como projeção nos atores, como cenário, nesse ator que é também cenário e ruína, decomposição, assim como esse espetáculo que se constrói e se desconstrói, na medida dessa linguagem contemporânea destrocada. Durante o processo, a gente começou a construir essa dramaturgia através desses depoimentos, defini então quem cada ator ia interpretar. Então, por exemplo, no caso da figura

religiosa, a gente não queria fixar as suas ações associando-as apenas a uma religião, nem umbanda, nem católico, nem evangélico, nem islamismo, mas uma mistura de todas elas. Um espectador comentou isso, quem está ligado percebe. E aí a gente foi pegando algumas falas pra cada personagem, mas começando o trabalho pela construção das partituras psicofísicas. Então a gente definiu alguns traços de cada um. Também no caso da religiosa, ela tinha um trauma, porque a pessoa que eu entrevistei tinha abandonado o Rio de Janeiro, ela ficou nervosa durante trechos da entrevista, o que fez com que eu e a atriz nos perguntássemos: “Qual será esse trauma?”. Esse é um exemplo de lacuna da vida real que a gente preencheu com ficção. De um modo geral, quis investigar o arcaico, a identidade, as ligações mais profundas com família, terra, universo, chão, cidade. Porque é a história de uma cidade que vai tendo a sua memória apagada. No indivíduo, o que significa essa perda da memória? É perder as referências da infância, as fotos, as lembranças, aquele lugar onde passava o natal. O que sobra é essa memória esfumada, impalpável, sonho, esquecimento, subjetividade, fantasia, construção.

O que estes personagens têm em comum então? Esse amor por Atafona e essa relação profunda de identidade e memória com esse lugar. Seja um lugar que você passava férias, ou que você viveu na infância. Então, criamos esse elo entre os personagens, essa gênese de cada um deles, e a relação de cada personagem com Atafona. E aos poucos fomos construindo os textos, que foram chegando até o fim, perto da estreia. Ainda a 15 dias da estreia, chegaram praticamente todas as falas do Rogério. Porque a pessoa que inspirou o seu personagem, o ambientalista, tinha dito que assistia filmes do Akira Kurosawa, que fazia ioga, meditava na ilha onde ele trabalhava sozinho catando o lixo daquele lugar, ele tinha uma ligação existencial com a natureza. E a gente se perguntava, mas o que esse homem diz quando se expressa verbalmente? Esse homem cheio de silêncios e de expressividades não ditas? Essa espécie de sábio que enxerga tudo de cima da montanha, isolado, como um índio, um xamã? Daí eu me dei conta de que as poesias da Catarina Lins, do livro “O Teatro do Mundo”, que eu vinha lendo há meses, tinham tudo a ver. A Catarina fala do fim do mundo, cheia de imagens, de uma voz que você vai ouvir e que é também o silêncio e que remete ao inefável, ao indizível e a Beckett. E que também se conecta com o personagem do

Jorran, que está tentando fazer contato com outra dimensão extraterrena, ao mesmo tempo em que ele possui um aparelho com o qual ele tenta gravar as vozes desse outro lugar. E ao mesmo tempo o ambientalista tem essa ligação com a dimensão interior e com o próprio universo. Enquanto a fiel religiosa, por sua vez, tem um canal aberto e direto com outras instâncias, Deus, diabo, bem, mal, o fim. E a moradora, a senhora mais velha, que é da ordem do terreno, do cotidiano, uma espécie de representante direto do espectador, procura fazer contato de um modo cotidiano, isto é, pela reza católica, como uma pessoa de fé, uma pessoa tão do Brasil. Então o processo foi costurando essas construções até o último momento.

E os ensaios foram individuais, o que era fundamental. Como eles tinham essas ilhas, ou seja, tem a ideia de um lugar que está acabando, naufragando, sofrendo um apocalipse, na iminência de “será que Jesus está voltando?”, “quem vai nos salvar?”, “será que alguma coisa vai nos salvar?”; e a metáfora disso para cada indivíduo, quer dizer, cada personagem num praticável individual de 1 m x 2m, onde ele não tem a possibilidade de fugir. O ator então está confinado àquela memória que está se perdendo, àquele lugar do qual ele não consegue sair, está confinado como ator àquele espaço onde o diretor o colocou, está impossibilitado de contracenar, e também não pode quebrar a quarta-parede e falar com o espectador. Então a dramaturgia pressupunha um mergulho nos monólogos interiores dessas pessoas para espelhar uma situação arquetípica de uma cidade. E eu achava então que ensaiar individualmente era perfeito para isso, eu queria uma dramaturgia e uma direção e um trabalho de ator “do dedo mindinho”, eu dizia para os atores. Essa é uma peça de silêncio e de silêncios. O Boris Groys fala que o museu é um lugar de resistência ao regime de imagens que a gente vive hoje, o museu como um lugar onde você entra e mergulha em outros regimes de imagem da história da humanidade. Geralmente a gente usa a expressão “de museu” como algo pejorativo, e o que ele propõe é exatamente o contrário. E essa ideia eu também usei para pensar um teatro como um regime de tempo e de imagem e de duração e de não deslocamento diferentes. Diferentes, claro, dos nossos modos cotidianos, e, em certa medida, de outros regimes estéticos teatrais preponderantes na cena carioca. Ou seja, eu sabia que, se nos meus outros espetáculos eventualmente a encenação incomodava o espectador por outros

aspectos, seja por um ator que se dirige agressivamente diretamente ao espectador, ou um ator que come uma carne crua, ou de uma peça que nunca consolida uma ideia de final e que coloca o espectador sob o incômodo de não identificar o fim e como intervir com o seu aplauso e saída da sala teatral, nesse trabalho isso se daria pelo não incômodo, pelo silêncio, pelo vazio. Uma espécie de incômodo pelo não incômodo. Então haviam partituras na sala de ensaio de oito minutos, quinze minutos, e o ator fazendo “nada”, e o “nada” era mexer o mínimo . E me lembro da atriz perguntar, “mas como vou fazer para atuar sentada, durante uma hora? Eu não tenho o que nesse tempo todo e nesse espaço restrito”. E eu respondia, “você vai ter muitas coisas para fazer, e a gente vai descobrir cada uma delas”. Então era essa a aposta: por meio de partituras milimétrica e minimalisticamente dirigidas, adentrar nos monólogos interiores de cada uma dessas pessoas, espelhando a cidade.

E aí foi vindo naturalmente, ao longo do processo, a ideia de aprofundar as relações de pai e mãe. Aprofundar essas associações psicanalíticas da memória, da identidade que se esvai, com a memória pessoal do personagem. E trazendo as falas dos entrevistados que, claro, são sempre no passado, para o presente. Como, por exemplo, ver o muro o cair: ela está vendo no momento presente. Ou fazer contato com extraterrestres, como é o caso da Máscara de Chumbo. Tem essas histórias paralelas que não chegam inteiramente ao espectador, e eu sempre fico naquele dilema limítrofe: o que eu entrego para o espectador e o que não entrego? Essa decisão vai sendo construída ao longo do processo. Porque pra mim uma premissa, uma frase que a Celina Sodré sempre citava do Peter Brook, “Deus me livre das ideias”. Claro que não é para tomarmos a frase literalmente, não começamos um processo com zero ideias, muito pelo contrário. Mas a frase nos serve para lembrar da importância de se manter a proposta inicial até o fim do processo, de ir respondendo às perguntas que vão surgindo somente na hora em que organicamente elas amadurecem e podem ser respondidas. O que, claro, deixa a equipe enlouquecida e ansiosa, e eu também, porque vou adiando até o último minuto algumas decisões. E uma dessas questões centrais a serem respondidas, era: a relação entre real e a ficção, central nesse trabalho e nas ideias de teatro performativo e contemporâneo, até que ponto eu deixaria aquele real entrar em cena? No primeiro dia de apresentação, ainda não

tinham entrado no vídeo projetado durante a peça as imagens dos depoimentos reais, que acabei inserindo no segundo dia. E no terceiro inseri o áudio desses depoimentos. E decidi que esses elementos entrariam foram de sincronismo. Então durante aquela cena coletiva em que os atores falam todos juntos, colocamos os depoimentos dos personagens reais projetados. E aí um espectador comentou: “Mas eu queria ouvir aquelas pessoas!”. Então, no dia seguinte, colocamos também o áudio. Mas o áudio não é nem daquela imagem projetada e nem da cena que está acontecendo naquele momento, mas de uma cena anterior ou de uma cena que acontecerá depois. Imagino que no futuro precisaremos de uma cena em que ouviremos apenas o áudio mesmo. E vale sempre lembrar que o teatro sempre tem sempre um dado de realidade, porque ele acontece diante de você, ao mesmo tempo existe uma organização ficcional sobre isso. A gente queria deixar claro esse limite, ou esse deslimite. Então tem esse encontro e esse desencontro permanentes de todos esses elementos que fomos tratando durante todo o processo. O entendimento e desentendimento fazem parte. Cada dia é um aprendizado, uma abertura nova, um jogo a ser jogado e experienciado, todo dia há algo que é incorporado e que permanece. No dia da estreia, por exemplo, como existem muitos detalhes técnicos, ainda é um dia de acertar todas as deixas e entradas. Porque um vídeo ou uma luz não pode entrar errada, a custo do espectador afastar o seu olhar da narrativa dramática. O dado de realidade, o dado de lembrar ao espectador que ele está ali assistindo a uma peça, tem que acontece na hora em que decidimos fazer isso, e não sem querer ou por erro. Então nesses primeiros dias de temporada o diretor fica muito focado em amarrar todos esses elementos. Porque os atores estavam ensaiando individualmente até três semanas da estreia, depois de quatro meses separados, e então passam a ensaiar juntos. E cabe ao diretor organizar a entrada de cada um, sem um roteiro pré-estabelecido. E se pensarmos que cada ator tinha cerca de cinco ou seis cenas, temos um total de 24. E você não sabe como elas se conjugam, quais entram em concomitância, quais são separadas. Sem falar ainda da partitura da dançarina, que traz um elemento novo, a coreografia. Sem contar também os momentos em que colocaremos mais enfoque no vídeo ou na trilha. O que amarraria a junção dessas cenas então? A ideia passada desde o início para os criadores da luz, da trilha e dos vídeos: de que o espetáculo tem a duração deste

tsunami homeopático que se abate sobre uma cidade ao longo de 50 anos. Teríamos então, necessariamente, um momento anterior à chegada dessa onda, as primeiras marolas e quedas, até chegarmos à destruição total e o depois, o fim total, o recomeço, o sublime.

Trata-se de um processo, portanto, que podemos chamar de work-in-progress, que se dá pelo orgânico, ou seja. Esse é o dado de real que faz parte desse projeto. Por isso que ele tem um dado artaudiano de performatividade. Porque ele não está fechado. É um processo que se mantém aberto o tempo todo, incorporando as interferências da equipe, o que os atores vão percebendo, o que os espectadores trazem. Mas, ao mesmo tempo, há também uma obsessão de manter as partituras iniciais, e todas elas foram filmadas. Em alguns momentos eu voltava para as filmagens e dizia para o ator, “Você deixou de fazer tais coisas”. A Celina sempre falava do olhar treinado do diretor, e eu ficava pensando, durante um trabalho, enlouquecido: “Como é que vou conseguir assistir nove atores ao mesmo tempo, no caso da “Morta”? Eu precisava de nove Eus aqui”. Então eu resolvi filmar, ensaiar individualmente, rever filmagens, ou seja, houve uma obsessão em recuperar, em manter a qualidade dos trabalhos, e, ao mesmo tempo, mantendo sempre aberto às influências que surgiam.

Também era uma proposta desde antes dos inícios dos ensaios que seria um trabalho com uma proposta absolutamente imersiva. Para isso contaríamos com fortíssimas presenças da trilha e da projeção de vídeo, que estariam ativas durante todo o espetáculo. Os momentos sem música teriam o som do mar, como um signo central dessa atmosfera de um lugar que sofre um tsunami homeopático, ao longo de 50 anos. E a iluminação, por sua vez, também teria um papel fundamental, conduzindo essa narrativa. Quem organiza o olhar do espectador é a luz. Por mais que existam cenas paralelas acontecendo, com muitos focos diferentes e concomitantes, é a luz que sugere para onde o espectador deve, ou pode, olhar, a cada cena. E ao assistir esses três elementos, luz, trilha e vídeo, o espectador pode associar determinados trechos a determinados personagens, tecendo assim a sua própria rede de associações. Aos poucos, no entanto, vai acontecendo uma fusão, um ruído ou uma música que parecia ser de um personagem, por exemplo: os ruídos do além de viés religioso, acabam se

conectando também com a tentativa de contato extraterreno que o personagem do Jorran está tentando fazer. Essas camadas individuais e locais, formadas por personagens dos quais nunca sabemos os seus nomes, vão formando um amálgama coletivo e universal e aos poucos conjecturando essa ideia de um não lugar, de um indizível, de um inefável, de um confinamento, de uma impossibilidade, de um despedaçamento da vida deles e da própria narrativa.

Esse ano eu completo três anos desde quando comecei a me debruçar sobre o trabalho de partituras a partir da trajetória da Celina Sodré, da qual fui aluno aqui na UFRJ. Desde “Fando e Lis”, meu trabalho de Direção V, dirigi outros três trabalhos (contando com “Atafona, Relatos de Fim”). Sempre mesclando este método com experiências que tive dentro e fora do curso. E sempre trazendo perguntas novas. No caso desse trabalho, o que acho mais bonito no método de partituras é a obsessão do Grotowski em fixar um conteúdo que surge, mas ao mesmo tempo mantê-lo aberto à influencia diária do processo, ao work in progress. Acho isso linda essa ideia, esse paradoxo, que me remete à ideia do que é o próprio ofício teatral. Então eu me perguntava para esse trabalho: mas eu queria que a partitura, aquela no momento em que ela nasce, que no final do trabalho eu pudesse identificá-la da maneira que ela nasceu. Porque, em muitos casos, a partitura nasce muito intensa e potente, mas logo já é incorporada a um trabalho coletivo com múltiplos atores, o que acaba fazendo com que se dissolva em múltiplas influências. No meu primeiro trabalho, “A Morta”, eram nove atores. E cada um fazia mais de um personagem, um por ato, eles tinham uma quantidade de partituras e personagens que não me permitia aprofundar o trabalho sobre cada uma delas. Então, nesse caso, em quis fazer diferente. Menos atores, ensaiando individualmente, eles só se encontraram há cerca de três semanas da estreia, buscando um aprofundamento desses trabalhos, em paralelo à dramaturgia que eu estava propondo.

Esse é também um trabalho também mais direto, mais comunicativo com o público, no qual já consigo superar a tentativa boba da negação pela simples negação. O que faz desse espetáculo um trabalho mais pessoal também, em que eu pude investigar o interior dos próprios atores, que colocaram muito de si em cena, e de mim também.

Nesse sentido, nos aproximamos o máximo possível (mas sem grandes ilusões e deslumbramentos em relação a essa possibilidade, nem supondo ser este o único caminho possível) daquilo que Grotowski chama de transe. Isto é, em cena, ou na sala de ensaio, o ator passa sempre por uma experiência. Uma experiência profunda e pessoal. Não que ele se emocione para então emocionar o público. Longe disso. A emoção, tentamos sempre evitar. Mas a zona de desconforto e risco precisa ser permanente. De forma que a gente não esteja, como resultado desse esforço, diante de uma representação teatral. E o espectador passa então à condição daquele que testemunha algo que acontece diante dele, como um ritual, ou jogo, uma presença. E assim esperamos que ele próprio, público, também seja levado a vivenciar uma experiência, colocado diante de seus próprios medos, sonhos, lembranças, etc. Desde o início, o que estava claro para mim é que quanto mais forte a sensação de imersão criada pelo espetáculo, quanto mais forte a Sala Vianinha sofresse uma verdadeira transmutação, nos transportando para uma outra atmosfera, mais real seria essa experiência para o público, como também para os atores. E acho também que existe um desejo permanente, nesse espetáculo, em todo esse processo descrito aqui, de ultrapassar a própria linguagem. O confinamento a que os atores estão submetidos, e, por consequência, toda a encenação, é também o aprisionamento a que todo esse conteúdo dito e inaudito está submetido às paredes teatrais. Essa tentativa de atravessar o teatro com elementos do cinema, da dança, da performatividade, da realidade... é também uma confissão de que o teatro não dá conta. Como uma espécie de profundo lamento de que hoje a gente não consiga realmente se comunicar, tomar ações em conjunto, transformar o mundo, imaginar um planeta melhor para os nossos filhos. Naturalmente, em medida equivalente a esse profundo lamento e melancolia, na mesma medida dessa terrível pulsão de morte que atravessa todo o espetáculo, onde habitam estes personagens confinados em caixões de 1m X 2m, há uma forte dose de esperança e de reafirmação dessa linguagem como uma das únicas saídas possíveis, das mais potentes, atuais e capazes de lidar com a atual realidade despertencida e perversa. Como a nossa única possibilidade dentro desse mar de impossibilidades.

A partir do que foi dito não apenas pelos espectadores com os quais tivemos a chance de conversar, mas pelos apontamentos da banca de avaliação deste processo (composta pelas professoras Carmem Gadelha, da UFRJ, Andressa Oliveira, da Unirio, e minha orientadora, Andrea Stelzer, da UFRJ, que conferiram a nota máxima à encenação), me parece possível afirmar que os resultados almejados foram obtidos. Isto é, o espetáculo foi capaz de criar essa atmosfera, essa sensação de imersão, tão inerente à linguagem teatral. Um dos caminhos que um grande espetáculo pode percorrer é essa capacidade de transportar o público para outras dimensões, de levá-lo a esquecer, por alguns momentos, de sua condição de espectador. Os objetivos aqui longamente tratados foram alcançados com êxito, e podemos resumí-los como esse desejo de aprofundamento das partituras individuais, visando um mergulho no interior destes personagens reais, de forma a espelhar arquétipos não apenas de Atafona, mas da atualidade e universais. Para uma próxima temporada da peça, será interessante observar como a peça poderá ganhar novos contornos ao se fornecer aos atores uma quantidade maior de ensaios coletivos, visto que, como comentado aqui, a maior parte dos encontros ocorreu de forma individual. Agora que já conquistaram esse terreno percorrido individualmente, será instigante observar como poderá se desenvolver esse crescimento da troca dos atores em cena. Afinal, no work-in-progress, nunca atingimos algo como um produto final.



direção e dramaturgia: João Bernardo Caldeira
com poesias de Catarina Lins
elenco: Ana Clara Hibner, Andréa Drummond Couto,
Jorran Souza e Rogério Klein
participação especial: Caroline Ozório

ATAFONA O FIM

12, 13 e 14 de dezembro, às 20hs

Entrada Franca - Doe 1kg de alimento

XVII Mostra de Teatro da UFRJ

UFRJ - Campus da Praia Vermelha, Sala Vianninha

Av. Pasteur, 250 (ou pela Av. Venceslau Brás, 71)

orientação: Andrea Stelzer
cenário e figurino: Anne Cărestiato
iluminação: Homero Ferreira
videoarte: Rodrigo Simões e Nicholas Loureiro
trilha sonora original: Borealis
orientação de cenário e figurino: Ronald Texeira
arte: Rodrigo Simões
assistência de direção: Catarina Veneroni
imagens e entrevistas: João Bernardo Caldeira e Fernando Codeço
produção: João Bernardo Caldeira
apoio: Casadura - Centro de Arte Pesquisa e Memória de Atafona
realização: UFRJ e Coletivo Cosmogônico

16







Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor. Conferência pronunciada no Institut para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934”. In: *Magia e técnica, arte política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRECHT, Berthold. “Pequeno organon para o teatro”. In: *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1978.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.

CABALLERO, Illeana. *Cenários liminares: teatralidades, performances e política*. Editora da Universidade Federal de Uberlândia. 2011.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. v.I. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. v.III. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia* 2. v.V. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

DERRIDA, Jacques. “O teatro da crueldade e o fechamento da representação”. In: *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DIAZ, Enrique; CORDEIRO, Fabio; OLINTO, Marcelo (orgs.). *Na Companhia dos Atores - ensaios sobre os 18 anos da Cia dos Atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

FABIÃO, Eleonora. "Corpo cênico, estado cênico". In: Revista Contrapontos Eletrônica, (v.10 - nº 3), pp. 321-326, 2010.

FÉRAL, Josette. "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo". In: Sala Preta (8). São Paulo: USP/PPGAC, 2008.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GADELHA, Carmem. *Corpo, espaço, tempo - indagações sobre poética do teatro*. Rio de Janeiro: Aretê, 2013.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2014.

GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. Dulcina Editora. 2013. Brasília.

GROYS, Boris. *Arte Poder*. Trad.: Virgínia Starling. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

KNEBEL, Maria. *Análise-ação. Prática das ideias teatrais de Stanislavski*. Editora 34. 2016. São Paulo.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007

_____. "Teatro pós-dramático e teatro político". In: Sala Preta (5), USP, 2005.

LEPECKI, André. "Coreopolítica e coreopolícia". Florianópolis: Ilha Revista de Antropologia (V. 13, n. 1,2), 2001. Acesso:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*. Origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PELBART, Peter Pál. "Biopolítica". In: *Sala Preta - Revista do PPG em Artes Cênicas ECA-USP* (7). São Paulo: Depto. de Artes Cênicas, ECA-USP, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.