

Inovação Tecnológica e Produtividade no Teatro: desafios e estratégias

Thainan da Silva Rocha

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, RS, Brasil

thainanrocha.edu@gmail.com

orcid.org/0000-0002-8682-0506

Resumo | Este artigo observa os desafios econômicos enfrentados pelas artes cênicas no sistema capitalista neoliberal, provocando impacto sobre processos de consumo e produção teatral, quando da apropriação de novas tecnologias. Abordagens criativas e sustentáveis são incentivadas a lidar com este cenário inevitável e gerar verdadeira inovação, superando as limitações do imaginário capitalista.

PALAVRAS-CHAVE: Capitalismo. Inteligência artificial. Automação.

Technological Innovation and Productivity in Theater: challenges and strategies

Abstract | This article observes the economic challenges faced by the performing arts in the neoliberal capitalist system, causing an impact on processes of consumption and theatrical production, when appropriating new technologies. Creative and sustainable approaches are encouraged to deal with this inevitable scenario and generate true innovation, overcoming the limitations of the capitalist imagination.

KEYWORDS: Capitalism. Artificial intelligence. Automation.

Innovación Tecnológica y Productividad en Teatro: retos y estrategias

Este artículo observa los desafíos económicos que enfrentan las artes escénicas en el sistema capitalista neoliberal, provocando un impacto en los procesos de consumo y producción teatral, al apropiarse de nuevas tecnologías, provocando un impacto que la apropiación de nuevas tecnologías puede tener en los procesos de consumo y producción teatral.. Se alientan enfoques creativos y sostenibles para afrontar este escenario inevitable y generar verdadera innovación, superando las limitaciones de la imaginación capitalista.

PALABRAS CLAVE: Capitalismo. Inteligencia Artificial. Automatización.

Enviado em: 27/12/2023

Aceito em: 07/08/2024

Publicado em: 18/11/2024

Introdução

Seja através do estudo teórico, seja de modo empírico, é de conhecimento comum que a atividade teatral sofre um crescente desafio econômico frente à ascensão capitalista neoliberal das últimas décadas. Como promulgado por Baumol e Bowen (1965) em seu estudo pioneiro na sociologia das artes, os custos para manter o setor de espetáculos ao vivo tendem a aumentar mais rapidamente do que a média geral da economia. Isso ocorre porque a produtividade do nosso setor não é capaz de aumentar significativamente ao longo do tempo. Enquanto a produtividade de outros setores cresce através de avanços tecnológicos e automação, que reduzem os custos e aumentam a eficiência da produção, as artes cênicas dependem de aspectos custosos que não podem ser substituídos ou automatizados facilmente – sobretudo pela sua natureza ao vivo, que implica que a fabricação e o consumo de seu produto final se dão simultaneamente, exigindo o envolvimento humano em todas as etapas. Isso leva ao aumento dos custos de produção devido à inflação, sem um aumento proporcional no volume de obras produzidas ou de consumidores por obra.

Esta disparidade entre o aumento de custos e de produtividade é o cerne das nossas dificuldades econômicas. Baumol e Bowen destacam que há um limite no montante que pode ser obtido de contribuintes privados, e que então:

“[...] será necessário encontrar um maior apoio de outras fontes para que as artes cênicas possam continuar o seu atual papel na vida cultural deste país e especialmente se se pretende que elas expandam o seu papel e floresçam.” (Baumol; Bowen, 1965, p. 502, tradução nossa).

Entretanto, no atual cenário político global de enxugamento da máquina estatal, austeridade fiscal e ameaça de recessão, o fomento público para as artes é insuficiente e a responsabilidade pela manutenção do setor acaba recaindo sobre os próprios trabalhadores. Para fugir do déficit econômico, muitos produtores acabam optando por um déficit artístico, e assim cortam elementos cênicos (como figurinos e cenários), tempo de trabalho (espetáculos menores, menos tempo de ensaio) e equipe (diminuem elencos e duplicam ou cortam papéis, acumulam funções de produção) para garantir um melhor equilíbrio financeiro.

Na dificuldade em viver apenas da economia precarizada das artes, a alternativa de subsistência explorada pela maior parte dos trabalhadores é a busca por trabalho em

outros setores produtivos, sobretudo no ensino artístico, o que naturalmente implica em uma dupla ou tripla jornada de trabalho. Em qualquer cenário, os trabalhadores teatrais acabam tendo condições de trabalho e de vida extenuantes, sendo especialmente propensos às doenças ocupacionais de ordem psicossocial comuns na contemporaneidade capitalista, como a síndrome de Burnout. A sublimação proveniente da prática artística é um fator atenuante essencial para a manutenção da economia psicossomática destes indivíduos, mas não soluciona o problema fundamental. Quais estratégias serão possíveis?

Dilemas teatrais-capitalistas

Antes de mais nada, é preciso questionar: o teatro deve atender à demanda capitalista de produtividade? Independente da resposta, atenhamo-nos ao questionamento. Estamos imersos num sistema capitalista de produção e consumo, cujas dinâmicas regem mesmo as produções mais subversivas. Os fazedores de teatro frequentemente exploram sua arte como ferramenta de resistência e crítica ao capitalismo, mas sem deixar de cair em armadilhas no processo. Vivemos sob um regime de inconsciente chamado por Rolnik (2018) de “inconsciente colonial-capitalístico”, que molda e expropria a nossa subjetividade, nossa potência de criação e de cooperação.

Os desdobramentos deste inconsciente colonial-capitalístico podem ser observados no teatro desde a organização laboral do seu fazer, que frequentemente reproduz lógicas exploratórias de subemprego, mesmo nas instituições culturais mais progressistas. Podemos notá-los, ainda, na própria cena, em fenômenos estéticos como o teatro pós-dramático, que apresenta tendências que dialogam com a doutrina neoliberal: o fim da ação dramática, as múltiplas possibilidades de interpretação, a fragmentação da realidade e a naturalização do caos.

Como seu homólogo socialista, esse “realismo capitalista” estetiza uma ideologia vitoriosa, e não é menos peremptório que ela. Em um mundo dominado pela doutrina neoliberal, nada poderia dar mais prazer a seus beneficiários que estes pressupostos: ninguém é responsável por nada, e a complexidade do mundo torna ilusória toda tentativa de circunscrever seus mecanismos. (Ostermeier, 2013).

O realismo capitalista que Thomas Ostermeier, diretor do Schaubühne de Berlim, usa para criticar as tendências do teatro pós-dramático é um conceito complementar ao regime definido por Rolnik. Ele sintetiza o sentimento de falta de alternativas ao

capitalismo, uma vez que o capitalismo fundamenta a forma como vemos o mundo, margeando, inclusive, as formas que concebemos para protestá-lo.

Prova disso é o estabelecimento acomodado de zonas culturais “alternativas” ou “independentes”, que repetem infinitamente gestos de rebelião e contestação como se fossem feitos pela primeira vez. “Alternativo” e “independente” não designam nada fora do mainstream; pelo contrário, são, na verdade, os estilos dominantes no interior do mainstream. (Fisher, 2020, p. 12).

Estaríamos todos, portanto, implicados nas dinâmicas deste regime de inconsciente, independente de sermos críticos ou lenientes. A demanda por produtividade é inerente ao capitalismo, e todas as estratégias amplamente adotadas pelos fazedores de teatro para seguir em atividade diante de condições econômicas e materiais precárias, de um modo ou de outro, estão respondendo a esta demanda. Este problema estrutural é reforçado pela tendência histórica do campo de pesquisa em artes cênicas, que privilegia as questões expressivas e cognitivas da arte, em detrimento da sua dimensão material, que acaba movida mais por reprodução do que pela investigação criativa de novos modelos. Naturalmente, “uma investigação que não se baseia na política cognitiva da representação e sim na política cognitiva da invenção não é algo natural ou mesmo trivial. Isto requer aprendizagem” (Kastrup, 2019, p. 3). Superar esse cenário só é possível dedicando-se a uma pesquisa inventiva, com uma atenção cartográfica, debruçada sobre essas dinâmicas econômicas, sociais e criativas.

O novo espírito capitalista se apropriou de demandas da contracultura nos anos 1970, aproximando-se dos ideais que já orientavam a classe cultural. Assim sendo, o trabalho, no capitalismo pós-fordista, é fortemente baseado na expropriação da subjetividade e criatividade dos indivíduos, o que confere, aos trabalhadores criativos, uma posição estratégica na sua frente de resistência. Podemos nos alienar deste debate, seja pela conivência ou pela negação, ou podemos mergulhar na busca criativa por novos modelos de produção e consumo. De toda forma, temos uma responsabilidade performativa sobre a manutenção destas dinâmicas.

Os artistas têm a opção de aceitar a sua inclusão nesta nova rede de produção pós-fordista e gozar de todos os seus benefícios. Ou, eles têm (nós temos) a opção de nos colocarmos em posição de pesquisa, e a partir de um fazer situado, inverter a hierarquia das perguntas

como passo prévio à liquidação de qualquer hierarquia. (Sánchez, 2017, p. 18).

A demanda por maior produtividade é tônica para a manutenção da atividade teatral no mundo capitalista, mas ela não deve implicar somente na produção excessiva e aumento da carga de trabalho sem descanso. Os artistas têm o potencial de criar novas estratégias, ou ainda de se apropriar de ferramentas criadas pela própria sanha capitalista para ali desenvolver arte – no que denominamos *hacking cultural*, um fenômeno emergente “observado em diferentes dimensões e que se refere à forma como a cultura é produzida, circulada e apropriada na era digital” (Gainza, 2014, p. 77, tradução nossa). Rever os nossos meios de produção é parte do processo para criar práticas micropolíticas de insurreição que desestabilizam as formas dominantes de subjetivação, buscando alternativas para a produção de subjetividade que não estejam submetidas às lógicas opressivas e gerando uma transformação radical das formas de subjetividade e cooperação social.

As novas possibilidades produtivas

O capitalismo contemporâneo está fortemente influenciado pela transformação digital e pela automação de diversos setores, incluindo as indústrias criativas. Novas tecnologias estão se tornando parte integrante dos processos de produção e consumo de arte, propiciando um mercado aquecido em torno da economia da atenção e do entretenimento. A indústria cultural é diversa, e dentro dela existem setores que encontram diferentes possibilidades na inovação tecnológica. As indústrias musical, literária e de artes visuais, por exemplo, sofreram grandes transformações no último século pelo surgimento de tecnologias que permitiram a reprodutibilidade de suas obras em larga escala. Já nas artes cênicas, a particularidade do componente ao vivo acaba limitando a sua escalabilidade.

Há séculos que novas tecnologias têm sido empregadas no setor teatral para auxiliar, sobretudo, na etapa da fabricação prévia ao consumo (o processo de montagem), desta forma aumentando, mesmo que timidamente, sua produtividade. Exemplos vão desde as tecnologias clássicas de arquitetura teatral, imprensa, iluminação e amplificação sonora, até as mais modernas projeções de vídeo e softwares para auxiliar o trabalho de designers, cenógrafos, figurinistas e produtores.

Tecnologias aplicadas à etapa de consumo teatral ainda são menos frequentes. O uso de teletransmissão foi popularizado mundialmente durante a pandemia de COVID-19, porém o consumo mediado pela virtualidade frequentemente rende debates conceituais quanto à própria noção de teatro. Este caso não é consenso nas artes cênicas, visto que o campo da dança há décadas explora a fronteira com o audiovisual no que denomina videodança, formato popular em várias plataformas de conteúdo. O teatro digital, também chamado de teatro virtual ou ciberdrama, provou ter pouca aderência na cultura teatral brasileira, no período imediatamente pós-pandêmico.

A teletransmissão é utilizada tanto no sentido de transmitir espetáculos pré-gravados, quanto em processos natos do teatro digital, quando o elenco também atua ao vivo, mas à distância. No primeiro caso, podemos pensar em um aumento de produtividade por permitir a circulação e consumo da obra teatral sem o trabalho direto de toda a equipe em dado momento, o que ocorre ao encapsularmos o teatro numa obra audiovisual. No segundo caso, o aumento de produtividade é mais tímido, pois segue envolvendo o trabalho humano no consumo, mas aumenta sua escalabilidade ao poder atingir um maior público. Embora pouco frequente, por questões técnicas e financeiras, alguns teatros seguiram oferecendo a opção de comprar ingressos virtuais para seus espetáculos por algum tempo após o retorno da pandemia, com preços diferenciados, tal como uma opção de setor da plateia.

Existem, ainda, outros exemplos mais arrojados do uso de tecnologia para o consumo teatral. É o caso do teatro em realidade virtual, como já foi experimentado pela Royal Shakespeare Company em sua produção de "The Tempest" (2016), em parceria com o Imaginarium Studios e a Intel. Nesta montagem, o público vestia óculos de realidade virtual e era conduzido a uma experiência imersiva e interativa pela ilha mágica de Próspero, onde a ação se desenrolava. Os atores utilizavam a tecnologia de captura de movimento para dar vida aos personagens-avatars digitais, que eram projetados no ambiente virtual em tempo real. A proposta da companhia era experimentar no teatro ao vivo, com ferramentas que há anos já estão disponíveis para o audiovisual e os video games, o que gera avanços na pesquisa artística, mas dificilmente atende a demanda de produtividade. Pelo contrário, o uso de alta tecnologia sem mudanças na dinâmica de consumo copresencial torna a produção muito mais custosa e economicamente inviável para a grande massa dos produtores teatrais.

A maior parte destas inovações tende a atender o que é propriamente chamado de área técnica: luz, som, cenotécnica, projeção, produção e afins. O trabalho humano que sustenta a área criativa continua mais sacralizado, com poucas iniciativas tecnológicas intervindo substancialmente na sua produtividade – mas também há exceções, com produções que experimentam substituir a presença do ator por recursos tecnológicos. Um exemplo célebre é a adaptação de *Os Cegos* (2002), a partir da obra de Maurice Maeterlinck, em que o encenador Denis Marleau projeta o rosto de dois atores no palco, interpretando doze personagens em performances pré-gravadas. Podemos observar, ainda, as encenações de Oriza Hirata para o *Android-Human Theatre* e o *Robot Actor Project*, como *Sayonara* (2010) e *Metamorphoses - Versão Android* (2014), nas quais os andróides do designer robótico Hiroshi Ishiguro substituem atores em cena.

O *Robot Actor Project* é um laboratório de estudo de robôs em contextos fora do seu protocolo de utilização, que propicia um espaço para investigar questões como a percepção e empatia de humanos com autômatos. Além das limitações econômicas, o uso de tecnologias para substituir performers também se confronta com questões filosóficas e psicológicas acerca da barreira de empatia que o público pode ter nestes casos. Porém, há um terreno fértil para experimentação, uma vez que “as artes cênicas são um espaço privilegiado e experimental onde, no modo gratificante do prazer estético, os humanos naturais se misturam e acolhem, em sua comunidade, esses seres que tanto se parecem com eles” (Couchot, 2018).

Se essa experimentação ainda é limitada no teatro, outros setores mais financiados das artes cênicas já apresentam maiores avanços, como a música ao vivo, que recebe aporte da indústria fonográfica. Shows e turnês musicais com artistas em holograma são cada vez mais frequentes e populares, desde homenagens póstumas até novas propostas de artistas contemporâneos, como o espetáculo *Abba Voyage* (2022), que marcou o retorno do grupo sueco ABBA após quatro décadas, com avatares dos cantores rejuvenescidos em cena. Na indústria do K-pop, com seu alcance mundial, uma das maiores apostas é o investimento em avatares digitais dos seus artistas para produções no metaverso, como é o caso do girl group coreano *æspa*. Nesse flerte ainda incipiente das artes cênicas com tecnologias do audiovisual e da indústria de jogos, os artistas têm a chance de criar novas formas cênicas, ou pelo menos de desenvolver subprodutos em outros formatos, que ajudam a financiar sua atividade cênica.

Os exemplos anteriores demonstram como recursos tecnológicos podem aumentar a produtividade do trabalho de profissionais do teatro sem desafiar sua autonomia de criação artística. Isso segue a teoria de ócio criativo do sociólogo italiano Domenico de Masi (2000), que previu que a tecnologia viria a automatizar os trabalhos menos criativos, deixando que as pessoas se ocupassem do ócio e da criação. Contudo, antes da concretização deste ideal, a contemporaneidade tem desafiado essa noção.

O desenvolvimento de tecnologias de inteligência artificial (IA) tem propiciado inúmeros debates, sobretudo desde a disseminação do ChatGPT em 2022, pela nova capacidade da IA de executar trabalhos criativos. No teatro, o impacto desta inovação avança primeiramente sobre o trabalho de dramaturgos. Convém que essa abertura venha num momento histórico em que o texto dramático começa a perder seu status centralizador do espetáculo: “O texto não é senão um dos elementos da peça de teatro, assim como ele não é mais do que um dos elementos da representação” (Danan, 2010, p. 122). Conforme o texto teatral se mescla aos demais elementos cênicos e perde sua sacralidade, torna-se mais aceitável que sua criação não seja fruto exclusivamente da capacidade humana.

O uso da IA como disparador criativo não é novidade para os autores, porém a sua recente sofisticação tem causado maiores reações. A disseminação tecnológica naturalmente gera impactos sobre o mercado de trabalho, o que costuma concentrar a maioria dos debates. Para os mais fatalistas, se a IA for incorporada para estes fins, logo ela acabará com o trabalho de dramaturgos e roteiristas. Afinal, se uma máquina é capaz de produzir arte, isso pode gerar uma ameaça ao valor da subjetividade e da experiência humana na produção artística. Numa visão mais ponderada, a automação pode criar novas demandas e alterar o dia a dia destes profissionais. Podemos especular que, numa realidade (já presente) em que estas tecnologias serão incorporadas à prática teatral, o papel dos dramaturgos sofrerá mudanças, caminhando cada vez mais para a provocação da máquina, a revisão, a composição e a colagem de materiais, aproximando-se da figura emergente e indefinida do dramaturgista:

Encontram-se entre as minhas ações, em especial, a seleção de textos, a condução das análises, as provocações para o trabalho de improvisação, para a construção das figuras e para a espacialização dos textos; depois, na fase de estruturação de um possível espetáculo – que eu prefiro chamar de exercício cênico – também me ocupo, em

grande parte, da disposição dos textos na cena e da organização do roteiro. (Garcia, 2021, p. 22).

A disseminação do dramaturgista no cenário nacional remete aos anos 1990, com a onda de espetáculos construídos em processo colaborativo. Se naquele modelo a produção de dramaturgia é descentralizada e começa a ser compartilhada com o elenco, através de workshops no processo criativo, agora vemos este fazer sendo compartilhado com a máquina e suas referências.

A ideia fundamental por trás da apropriação destas tecnologias não é substituir a presença humana dos processos de criação artística, mas gerar novas potências. O sistema capitalista exige que os artistas assumam uma carga de trabalho cada vez maior para se manter. Portanto, a busca pela automação de algumas atividades deve servir, sobretudo, para aproveitarmos uma das nossas maiores tecnologias criativas: o ócio. Se praticado de modo consciente e deliberado, o ócio pode ser uma fonte de inspiração, relaxamento e renovação para a mente criativa. “Antes de mais nada, uma carga menor de trabalho teria efeitos positivos, seja dando emprego a quem não tem, seja na criatividade dos que já estão empregados” (De Masi, 2000, p. 119). Explorando o ócio, um luxo para o capitalismo, temos espaço para novas formulações e imaginários.

Rumo a um futuro inovador

É preciso cautela nos exercícios de aproximação do teatro com outras indústrias consolidadas no capitalismo, a fim de evitar uma contaminação massiva de novas dinâmicas exploratórias. Existe um consenso em situar o teatro dentro da economia criativa, um conceito que surgiu nos anos 1990 como alternativa para superar a crise gerada pela desindustrialização do Reino Unido, e acabou se consolidando com uma indústria baseada na exploração do copyright.

O debate em torno da propriedade intelectual é talvez um dos maiores temas presentes na discussão do capitalismo atual, uma vez que a acumulação de capital envolve cada vez mais a apropriação do trabalho imaterial-intelectual dos sujeitos, o que ocorre principalmente através de direitos autorais e patentes (a indústria musical, literária, farmacêutica, de software, entre outras). [...] O que chamamos de hacking cultural corresponde à subversão dos significados das tecnologias digitais operada por esta forma incipiente de produção cultural digital. (Gainza, 2014, p. 83, tradução nossa).

A produção teatral brasileira ainda tem uma relação frágil com a indústria de direitos autorais, valendo-se de brechas legislativas e falta de fiscalização para escapar de mais um gasto produtivo. Por este motivo, a apropriação de tecnologias provenientes de indústrias em que o copyright é central merece nossa atenção – como é o caso dos NFTs, que já são explorados por artistas da dança como Suzana Phialas, Irina Bashuk e Diego Mac. Nossas pesquisas artístico-metodológicas devem orientar os caminhos que seguimos, considerando que essas aproximações podem ser tanto uma oportunidade, quanto uma ameaça para os trabalhadores. Precisamos de uma pesquisa artística crítica e atualizada com os avanços tecnológicos. “Se não tivermos um teatro crítico, não poderemos contribuir para a construção de uma sociedade crítica. É aqui que se instalam os artistas. [...] Temos que começar do lugar que sabemos” (Garcia, 2021, p. 28).

O avanço tecnológico não deve substituir a presença ou a habilidade dos artistas, mas sim ampliar suas possibilidades criativas. O melhor uso dessas tecnologias depende da visão artística e da integração cuidadosa com os demais elementos do fazer cênico. É importante ressaltar que a relação entre avanços tecnológicos e carga de trabalho não é determinística. Embora as máquinas tenham o potencial de assumir certas tarefas, a forma como a tecnologia é implementada e gerenciada é determinada por fatores sociais, políticos e econômicos. A pesquisa em arte desempenha um papel fundamental ao explorar as possibilidades e implicações éticas e sociais dessas novas tecnologias, contribuindo para informar o desenvolvimento futuro da inteligência artificial e das próprias formas de produzir e consumir arte. O uso de tecnologias para fins criativos, hoje, apresenta muitas questões éticas e legais indefinidas, o que demanda nossa atenção e participação no desenrolar desse debate.

Ao pensarmos sobre o impacto das novas tecnologias na economia teatral, cabe, ainda, problematizarmos sua acessibilidade econômica. O sistema capitalista se mantém através da perpetuação de desigualdades e concentração de poder, o que restringe o acesso popular a muitas das tecnologias aqui mencionadas, como é explícito no cenário brasileiro. A apropriação destas tecnologias pela indústria teatral pode tanto reforçar essas desigualdades, quanto oferecer oportunidades mais amplas para a expressão artística e a diversidade de vozes. Devemos considerar, cuidadosamente, como garantir uma abordagem inclusiva ao incorporar esses recursos ao espetáculo, de forma a minimizar as disparidades existentes e promover um acesso mais democrático.

A mera contestação ao capitalismo no discurso artístico não é capaz de efetivamente superá-lo. Ao nos opormos, paradoxalmente, nos vemos profundamente referenciados e imersos no discurso neoliberal que sustenta nosso regime de inconsciente. Em certo grau, é necessário que nos afastemos do ideal de que seremos capazes de conceber a engrenagem social perfeita que superará todas as injustiças.

Tal ideia é fruto de uma política de subjetivação antro-po-falo-ego-logocêntrica, reduzida ao sujeito e orientada pelo inconsciente colonial-capitalístico. Há, nela, uma denegação do embate entre o plano das forças e sua complexa e paradoxal relação com o plano das formas, no qual sempre germinam novos modos de existência, num processo de criação sem fim. (Rolnik, 2018, p. 96).

Nosso campo de batalha é a micropolítica. Antes de mais nada, procuremos as brechas através das quais podemos capturar imagens além daquelas emolduradas pelo realismo capitalista. O caminho rumo à inovação sustentável reside na criação de alternativas em outros horizontes imaginativos. Isso requer uma abordagem cartográfica e uma atitude inventiva e reflexiva diante dos desafios complexos da contemporaneidade. E requer coragem, na vivência de uma ética de amor que nos conduza a um compromisso autêntico com nossa arte e com o mundo ao nosso redor. É assim que poderemos vislumbrar novas possibilidades e contribuir para a construção de um futuro mais justo, criativo e transformador.

Referências

BAUMOL, William J; BOWEN, William G. On the Performing Arts: The Anatomy of Their Economic Problems. *The American Economic Review*, Pittsburgh, v. 55, n. 1/2, p. 495–502, 1965. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1816292>. Acesso em: 26 dez. 2023.

COUCHOT, Edmond. Automatism, Autonomy, and Aesthetics in Performing Arts. *The Theatre Times*, New York, 2018. Disponível em: <https://thetheatretimes.com/automatism-autonomy-and-aesthetics-in-performing-arts/>. Acesso em: 26 dez. 2023.

DANAN, Joseph. Mutações da dramaturgia tentativa de enquadramento (ou de desquadramento). *Moringa - Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 1, n. 1, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/4802>. Acesso em: 26 dez. 2023.

DE MASI, Domenico. O Ócio Criativo. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

FISHER, Mark. Realismo capitalista. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

GAINZA, Carolina. Hacking cultural: estéticas y políticas en la era digital. In: V SIMPOSIO INTERNACIONAL DE ESTÉTICA, 2014, Santiago. V Simposio Internacional de Estética. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014. p. 75–85. Disponível em: https://estetica.uc.cl/images/stories/librovsimposio/05_carolina%20gainza.pdf. Acesso em: 26 dez. 2023.

GARCIA, Silvana. Dramaturgismo: Aspectos entrevistados. In: DURAN, Antonio; CORDOVA, Daniel; ROLIM, Michele (org.). ENTRE: dramaturgismos. Porto Alegre: Goethe Institut, 2021. p. 20–29. Disponível em: <https://www.goethe.de/brasil/entredramaturgismos>. Acesso em: 26 dez. 2023.

KASTRUP, Virginia. A atenção cartográfica e o gosto pelos problemas. Revista Polis e Psique, Porto Alegre, v. 9, p. 99–106, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PolisePsique/article/view/97450>. Acesso em: 26 dez. 2023.

OSTERMEIER, Thomas. Para que serve o teatro?. Le Monde Diplomatique, São Paulo, n. 69, 2013. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/para-que-serve-o-teatro/>. Acesso em: 26 dez. 2023.

ROLNIK, Suely. Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SÁNCHEZ, José. Pensamiento y acción: la investigación en artes. In: GÓMEZ RENDÓN, Jorge Arsenio (org.). Repensar el arte: reflexiones sobre arte, política e investigación. Guayaquil: Universidad de las Artes, 2017. p. 98–110. Disponível em: <https://blog.uclm.es/joseasanchez/2023/01/18/pensamiento-y-accion-la-investigacion-en-artes/>. Acesso em: 12 maio 2023.