

## O ESPAÇO URBANO EM ATOS TEATRAIS: O TRABALHO DE CAMPO COMO TRADUÇÃO GEOGRÁFICA DE PROCESSOS ARTÍSTICOS ITINERANTES

**Raquel de Padua Pereira**

Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Geociências, Campinas, SP, Brasil  
[raquelpp@unicamp.br](mailto:raquelpp@unicamp.br)

### RESUMO

Um espetáculo teatral que acontece em percurso itinerante do centro à extrema periferia de São Paulo pode ser analisado geograficamente? O artigo objetiva descrever e minuciar os procedimentos metodológicos e criativos de um trabalho de campo realizado em caráter imersivo, percursos etnográficos e observação-participante no cotidiano de um coletivo cultural periférico no bairro do Jardim Romano, zona leste da capital paulista. Destacadamente, o mergulho se deu no processo artístico, em ensaios e apresentações da obra “A cidade dos rios invisíveis”, no contexto de uma pesquisa de doutorado. Como resultado, a “tradução” geográfica desse acontecimento teatral periférico é posta em prática criativamente durante a experiência empírica, bem como no tratamento dos dados e redação do texto da pesquisa. Nesse conjunto, possibilidades e limites de aproximação entre a geografia e as artes são refletidos para responder a essa pergunta.

**Palavras-chave:** Espaço urbano. Periferias. Artes. Empíria. Trabalho de campo.

### URBAN SPACE IN THEATRICAL PERFORMANCES: FIELDWORK AS A GEOGRAPHICAL TRANSLATION OF ITINERANT ARTISTIC PROCESSES

### ABSTRACT

Can a touring theatrical performance traveling from the center to the outskirts of São Paulo be analyzed geographically? This article aims to describe and detail the methodological and creative procedures of immersive fieldwork, ethnographic journeys, and participant observation in the daily life of a cultural collective on the outskirts of the Jardim Romano neighborhood, in the eastern part of the city of São Paulo. The immersion took place in the artistic process, rehearsals, and performances of the play “A cidade dos rios invisíveis” (The City of Invisible Rivers), in the context of doctoral research. As a result, the geographical “translation” of this peripheral theatrical event was creatively put into practice during the empirical experience, the treatment of data, and the writing of the research text. In this context, the possibilities and limits of the relationship between geography and the arts were reflected upon to answer the research question.

**Keywords:** Urban space. Outskirts. Arts. Empiricism. Fieldwork.

### INTRODUÇÃO

Um trem da Linha 12-Safira da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM) está parado com as portas abertas na plataforma da Estação Brás, região central da cidade de São Paulo. Usuários do sistema público de transporte coletivo embarcam e, rapidamente, enquanto alguns ocupam os lugares disponíveis, outros se ajeitam em pé. Do lado de fora, ao lado do primeiro vagão, um grupo de mais ou menos quarenta pessoas se juntam ao redor de duas mulheres com camisetas pretas, ao lado de uma mesa de plástico. Com elas, trocam documentos de identificação por aparelhos sonoros MP3 e fones de ouvido daqueles externos, que cobrem as orelhas. Três outras pessoas se aproximam do grupo, trajadas com um figurino que remete à sujeira das roupas — as calças e os macacões de brim azulado parecem cobertos de lama —, e dizem: “Estão todos prontos? Vamos embarcar”.

O embarque acontece supervisionado por um funcionário discreto da CPTM, que se comunica por rádio com o maquinista do trem. O grupo de pessoas se acomoda junto aos demais usuários que, de maneira irregular, prestam atenção à cena. Não por acaso, trata-se justamente da primeira cena do espetáculo teatral

“A cidade dos rios invisíveis”, do Coletivo Estopô Balaio, em uma sexta-feira qualquer do mês de maio de 2019.

Itinerante, o espetáculo seguia rumo ao Jardim Romano, bairro da extrema Zona Leste da capital, sede do referido coletivo cultural. Pelas ruas, casas e comércios se desenrolavam outros dois atos, culminando em um epílogo às margens ainda curvas do Rio Tietê, cerca de quatro horas depois e a quarenta quilômetros do ponto de embarque. Fomentada por políticas públicas para a cultura, como Lei de Fomento ao Teatro Paulista<sup>1</sup>, da prefeitura municipal de São Paulo, e Programa de Ação Cultural (ProAC), do governo do Estado de São Paulo, e premiado na categoria Inovação do Prêmio Shell de Teatro 2020, a obra foi apresentada mais de cento e vinte vezes ao longo de oito temporadas, entre 2014 e 2022.

No contexto das periferias urbanas brasileiras, a cultura e a arte têm alcançado dimensão primordial dos conteúdos da ação social. Nas últimas décadas, coletivos artísticos e culturais vêm atuando em espaços periféricos, dinamizando-os territorialmente por meio de um circuito de produção cultural que mobiliza múltiplas linguagens artísticas. O campo dos estudos urbanos, em sua multidisciplinaridade, vem dando destaque ao fenômeno, como atestam as contribuições de Nascimento (2011), D’Andrea (2020), Fontes (2018), Pardue e Oliveira (2018), Sales (2025), entre outras. Com efeito, a demanda e disputa por políticas públicas culturais que promovem formação artística e política de jovens organizados em coletivos, conforme apontam Calabre (2018) e Silva (2019), é um aspecto que revela a importância da cultura para o exercício da cidadania — dimensão já apontada por Milton Santos (1987).

No que concerne à geografia, essa temática vem sendo trabalhada em diferentes frentes. Por exemplo, por meio das lutas por políticas públicas com Raimundo (2017), do uso do território pelos circuitos culturais da música em Alves (2014; 2023) e do *hip-hop* em Gomes (2008), da cena literária e saraus por Duarte (2016) e Gonçalves (2024), dos *slams* de poesia por Souza e Marandola Jr. (2025). Contudo, a despeito de Silva et al. (2024) e Brito (2017), que refletiram sobre teatro, lugar e cidadania, é notável certa incipiência de pesquisas publicadas sobre a relação entre geografia e teatro no Brasil.

O espaço é um elemento fundamental das artes cênicas, pois é nele que se planejam e se concretizam as dramaturgias — tanto no espaço euclidiano, do teatro em caixa tradicional, quanto no espaço relacional, do também tradicional teatro de rua. Sendo assim, o que a geografia teria a dizer sobre o teatro periférico contemporâneo, sobretudo em relação aos espetáculos que se fazem itinerantes? Poderia o teatro periférico ser uma fonte legítima de difusão de conhecimentos geográficos? Seria possível um acontecimento teatral itinerante ser “traduzido” geograficamente? Qual seria o sentido do espaço para esse tipo de produção cultural?

Formado em 2011 por artistas profissionais de teatro que migraram do Rio Grande do Norte para São Paulo buscando acesso a políticas culturais, e em franca atividade até os dias atuais na extrema periferia, o Coletivo Estopô Balaio<sup>2</sup> é um exemplo dessa geração de coletivos que une a ação social à ação cultural como estratégia de ressignificação e valorização dos espaços periféricos (Aderaldo, 2017; Almeida; Jesus, 2021). Tanto o circuito cultural periférico em si quanto as ações culturais do Estopô Balaio no Jardim Romano inspiraram a construção de um objeto e o desenvolvimento de uma pesquisa<sup>3</sup> que visou contribuir com o preenchimento desta lacuna na geografia, ao considerar a linguagem teatral das periferias urbanas como possibilidade de investigação geográfica (Pereira, 2023).

Analisando as especificidades da obra *A cidade dos rios invisíveis*, trabalhou-se com a hipótese de que o teatro em movimento, ocupando espaços públicos, poderia ser uma chave metodológica para a compreensão do espaço urbano a partir do território usado no contexto periférico (Santos, 1999). Mais especificamente, o território praticado — aquele vinculado ao espaço banal, da temporalidade que escapa à lógica puramente economicista e que produz outros usos para o território, como os ligados à arte e à cultura. Por meio da fruição cultural, seriam compartilhados com um público cidadão mais amplo informações e conteúdos geográficos, ao mesmo tempo em que se formam dinâmicas espaciais específicas nos lugares desses eventos. Dessa forma, esse contexto carece de atenção reflexiva e científica no que se refere ao seu arrojado repertório geográfico, composto pela experiência urbana e artística, ou seja, por

<sup>1</sup> Lei 13.279/2002, que objetiva o apoio à pesquisa e à produção teatral continuada, especialmente para “Teatros de Grupo”.

<sup>2</sup> Para conhecer mais do trabalho do grupo, há um acervo de vídeos com performances teatrais de vários espetáculos e ações culturais na plataforma *online* do Coletivo no Youtube, acessível no *link* <http://www.youtube.com/c/EstoP%C3%94Balaio> e no *site* <https://coletivoestopobalaio.com.br/>.

<sup>3</sup> Nível de doutorado, entre 2019 e 2023, financiada pelo CNPq (processos 140478/2019-1 e 200813/2022-6) e pela CAPES (processo 88887.695483/2022-0), em âmbito nacional e internacional e com a devida autorização do Comitê de Ética responsável.

outras racionalidades. Tal repertório seria, nesse sentido, uma epistemologia forjada nas geografias das existências (Santos, 1996; Silva, 2013), tecidas a partir do lugar por sujeitos corporificados (Ribeiro, 2013a). Tais sujeitos demarcam a experiência urbana a partir de suas corporalidades e culturas, em um exercício constante de reinvenção cotidiana das práticas sociais urbanas.

Para sustentar tal hipótese, partiu-se de uma escala analítica mais ampla dos eventos do circuito cultural periférico, especialmente os dedicados ao teatro, em diferentes periferias de São Paulo. Daí, escolheu-se este espetáculo a partir de seu argumento temático, que contém elementos alusivos à urbanização e sua dimensão estrutural e cotidiana, como a história dos bairros, as enchentes, as relações comunitárias, a migração — além, é claro, de sua proposta itinerante.

Durante a pesquisa, elaborou-se uma metodologia criativa para costurar as relações entre o processo criativo teatral e o espaço geográfico urbano. Para este artigo, objetiva-se apresentar o processo de construção dessa metodologia, bem como parte do substrato empírico obtido através dela. Trata-se do trabalho de campo propriamente dito, pois foi por meio dele que se logrou imergir no processo criativo do espetáculo e nos rincões cênicos do Jardim Romano. Argumenta-se que a tradução geográfica do processo artístico desse espetáculo só foi possível através da realização do trabalho de campo. Testa-se o argumento no processo de tratamento dos dados obtidos e na transposição do acontecimento teatral ao texto acadêmico, cuja estrutura se inspira no gênero dramatúrgico: em capítulos-atos, foi possível melhor encaixar e interpretar os conhecimentos geográficos que sustentam a obra e que são por ela difundidos.

O artigo está organizado da seguinte forma: a próxima seção versará sobre o desenvolvimento do trabalho de campo, detalhando o processo criativo de metodologia científica adaptado ao contexto de produção cultural. Em seguida, estão os desafios da compilação dos dados e da tradução geográfica de elementos artísticos, que resultou na estrutura textual que compacta a empiria. Essa estrutura aparece condensada na subsequente porção deste texto, nos quais também se visualizam parte do material de imagens registradas em campo, bem como cartografias do percurso cênico do espetáculo itinerante. Por fim, serão tecidas algumas reflexões, revisitando as principais questões aqui levantadas.

## **O TRABALHO DE CAMPO: IMERSÃO NOS PROCESSOS ARTÍSTICOS TEATRAIS**

Conforme exposto, a escolha temática e o desenvolvimento do problema de pesquisa que baseiam este texto surgiram do contato com a obra do Coletivo Estopô Balaio. Os objetivos gerais e específicos da pesquisa, por sua vez, foram trabalhados em diálogo com o contexto socioespacial que envolve o espetáculo “A cidade dos rios invisíveis”. Essa produção foi construída no contato direto dos artistas do Coletivo com a comunidade local, transformando suas vivências e histórias pessoais em jogos teatrais, formação cênica, dramaturgia e espetáculos.

Como se nota na Figura 1, o bairro do Jardim Romano se localiza em plena área de várzea do Rio Tietê. Até meados da década de 2010, quando foi construído um piscinão, alagamentos eram parte do cotidiano local, onde ainda prevalece uma infraestrutura urbana precária, típica das periferias metropolitanas do Sul Global (Telles, 2006; Lindón; Mendoza, 2015; Caldeira, 2017). O trauma que a população absorvia à época em que o Coletivo se formou era a grande enchente do verão de 2009-2010, que deixou o bairro literalmente debaixo d’água por mais de três meses.

Figura 1 - São Paulo, zona leste. Imagem de satélite com demarcação do bairro Jardim Romano, 2023



Fonte: A autora, 2023.

Assim, o argumento do espetáculo versou sobre a relação do bairro com a cidade e com o grande rio que a cerca, aprofundando nuances como o cotidiano periférico marcado pela distância física do centro, pela violência policial e pelo abandono do Estado, pelas memórias de enchentes e experiências da maioria migrante que o habita. Aspectos da experiência urbana que, aqui, são considerados em sua espacialidade.

De saída, essas nuances, ainda que claramente geográficas, já se colocaram como um desafio, sobretudo pela diferença de linguagem e de representação: como construir um diálogo com uma obra teatral a partir da geografia? O teatro é uma arte que, ao contrário da literatura e do cinema e ainda que passível de registros e gravações, não se repete: cada apresentação é única, singular e efêmera (Viganó, 2017; Romeo, 2019). Como, então, capturar a essência de uma obra teatral alocada em um contexto de produção cultural específico, itinerante, que se mistura aos inúmeros e imprevisíveis eventos que se sucedem simultaneamente no espaço urbano?

Diante de tais dilemas, houve a necessidade de empreender um esforço e mergulhar em um processo criativo direcionado à própria pesquisa em si mesma. Nesse sentido, não houve sistematização estritamente apriorística de instrumentos e procedimentos metodológicos. Estes foram aperfeiçoados durante o trabalho de campo, o qual se deu em imersão e vivência dos ensaios e apresentações do Coletivo Estopô Balaio em diferentes oportunidades presenciais, entre 2019 e 2022, bem como de maneira remota durante a pandemia de covid-19.

Ao longo dessa experiência, o caráter qualitativo mostrou-se o caminho mais adequado. De acordo com Heidrich (2016), diante de um intento em capturar as representações espaciais imbricadas na apropriação do espaço e nas relações sociais, é preciso utilizar ferramentas teórico-metodológicas que superem as meras feições concretas dessa geografia, indo além da captação simples de imagens e métricas em direção ao campo da cultura, da subjetividade e da arte. Para o autor, há que se considerar as relações existentes entre esses elementos no sentido da “afetação simbólica” (Heidrich, 2016, p. 21) e de seus sentidos de uso, apreendendo, em campo, a dimensão da linguagem e do envolvimento com os respectivos “espaços culturais-geossimbólicos” (Heidrich, 2016, p. 2). Nas palavras do autor, essas relações:

[...] não são quantificáveis, até porque não estão baseadas em parâmetros objetivos e quantificáveis. O sociocultural é captado mediante o envolvimento do pesquisador com o contexto da pesquisa. É preciso lidar com oralidade e posteriormente destrinchar os significados e sentidos (Heidrich, 2016, p. 22).

Nessa esteira, o envolvimento com o contexto de pesquisa foi favorecido pelo próprio Coletivo Estopô Balaio. Durante a fase de aproximação e apresentação das intenções da pesquisa, no ano de 2018, foi feito o convite para acompanhamento em imersão do processo de retomada de ensaios e apresentações da seguinte temporada do espetáculo “A cidade dos rios invisíveis”. Diante dessa oportunidade, iniciou-se a primeira temporada do trabalho de campo, entre os meses de março e junho de 2019. Ademais, foram vistos outros espetáculos, como os trípticos “Trilhos Abertos de um Leste Migrante” e “Trilogia da Amnésia”, entre 2017 e 2023.

Importante ressaltar que a condição para acompanhar o Coletivo Estopô Balaio foi justamente a vivência de seu cotidiano no bairro, a construção de vínculos com integrantes do grupo de forma direta e espontânea, a observação de seus processos criativos em diferentes atividades. Portanto, a construção da metodologia de pesquisa e do formato de redação é fruto também de uma troca horizontal com o Coletivo, constructo de uma relação colaborativa e de confiança que se fortaleceu ao longo de mais de quatro anos de trabalho conjunto.

Considerando todas essas particularidades do contexto, a metodologia observação-participante, somada ao enfoque etnográfico (Angrosino, 2009; Heidrich, 2016), acabou sendo a mais acertada para a vivência das ações culturais, ensaios e apresentações do espetáculo. Ao longo do trabalho de campo, foram esquematizadas ferramentas de coleta de informações a partir das possibilidades do contexto presente e dos aportes metodológicos escolhidos. Entre elas, a horizontalidade na comunicação, nas trocas e no posicionamento do olhar de pesquisa, ou seja, o ritmo e as oportunidades de obtenção de informações, foi sincronizada com o ritmo do trabalho do Coletivo. A abertura de diálogos acompanhava os momentos propícios, respeitando e tomando os devidos cuidados para não interferir nas dinâmicas e demandas próprias de um trabalho artístico.

Os percursos etnográficos no bairro também foram mediados pelo Coletivo, ou seja, a presença em determinados espaços era guiada pelos integrantes em variadas situações. A interação com moradores do bairro se deu durante atividades relativas ao espetáculo ou ações culturais na Casa Balaio, de modo conscientemente organizado para que a análise considerasse a atuação desses agentes específicos. Não houve entrevistas diretas com nenhum morador ou integrante do Coletivo. Privilegiaram-se, por alinhamento à metodologia, as trocas interativas, o compartilhamento de ideias, dúvidas e impressões de forma espontânea e casual durante o convívio.

Foram coletadas em caderno de campo informações descritivas e reflexivas sobre a observação e a participação nas atividades, destacando o crescimento do vínculo e substancial conexão com os integrantes do grupo ao longo do tempo; detalhes sobre o processo de criação de cenas e adaptações; histórias de vida; experiências e relações entre o Coletivo e o bairro; dilemas e ideias compartilhadas sobre editais de fomento e novos projetos; captação e documentação de aproximadamente 1.700 imagens e vídeos em caráter de registro do processo, mas também como produção de dados para a análise das transformações físicas do espaço do bairro em diferentes temporadas. Esse material serviu de base para a análise das cenas *a posteriori* e para o diálogo com o texto da dramaturgia durante a redação da pesquisa. A síntese dos instrumentos empíricos compõe o Quadro 1.

Quadro 1 - Trabalho de campo: esquema-síntese

<b>Metodologia</b>	<b>Observação-participante (Heidrich, 2016)</b>	<b>Percursos etnográficos (Angrosino, 2009)</b>
<b>Contexto</b>	Espectáculo (ensaios e apresentações).	Deslocamentos centro – Jardim Romano e cotidiano no bairro.
<b>Caráter/ Mediação</b>	Imersivo/ horizontal. Coletivo Estopô Balaio.	Imersivo/ horizontal. Coletivo Estopô Balaio; moradores do Jardim Romano.
<b>Ações/ Procedimentos</b>	Pintura de muros e fachadas; leituras dramáticas; ensaios gerais; provas de figurino; preparação de elenco;	Interação e convívio fluido com artistas e moradores do bairro; conversas sobre cotidiano de trabalho artístico;

	assistência de produção; marcação e adaptação de cenários em ruas, casas e comércios.	brincadeiras com crianças do bairro na Casa Balaio (sede do Coletivo).
<b>Período/ Frequência</b>	Apresentações: 2016 – 1 (espectadora); 2017 – 1 (escrita de projeto); 2019 – 7 (em pesquisa); 2021 – 1 (virtual, em pesquisa); 2022 – 4 (em pesquisa);  Total: 14	2019 (março a julho); 2022 (abril).
<b>Instrumento/ Técnica</b>	Caderneta de campo/diário; Câmera de celular/ captação de imagens e vídeos; Mapeamento de percurso cênico; Coleção de notas autocolantes; Seleção de postagens em redes digitais (mais de 1.290 arquivos com relatos do público sobre o espetáculo).	Caderneta de campo/diário. Câmera de celular/ captação de imagens e vídeos (mais de 1.700 arquivos).

Fonte: A autora, 2023.

No que se refere especialmente ao elemento fotográfico, a captação de imagens aconteceu de forma amadora, pela câmera de um celular, em ângulos que foram escolhidos de forma a não interferir nos ensaios ou apresentações da obra, nem tampouco na experiência do público espectador. Por isso, o resultado das imagens não foi uma preocupação em termos da qualidade de imagem em si, mas, sim, que esse seja um elemento textual — em outras palavras, que faz parte da construção argumentativa e do sentido analítico proposto, além, é claro, de revelar a perspectiva do olhar etnográfico do trabalho de campo por meio da fotografia (Zabaleta, 2021). A perspectiva visual objetivou, além de documentar o processo, ser ferramenta de tradução do espetáculo em tempo e espaço para esse gênero textual; captar as transformações concretas e adaptações do espetáculo às contingências do espaço urbano, as diferenças entre os ensaios e as apresentações, as mudanças e permanências do elenco, entre outras possibilidades interpretativas.

Essa postura investigativa se manteve durante as apresentações do espetáculo, que incluíam um novo elemento, a saber, o público. Nesse momento específico, outro tipo de dilema se impôs: como analisar a experiência do público com o espetáculo e com o bairro sem atrapalhar ou interferir em sua comunhão com o ato teatral? Por ética e respeito ao trabalho do Coletivo, manteve-se a mesma postura de observar e participar de acordo com os movimentos e demandas sinalizadas pelos integrantes. Alguns momentos eram dedicados mais detalhadamente à observação dos espectadores. No entanto, como complemento, seus relatos e impressões foram coletados também em publicações nas redes digitais — uma manobra metodológica praticada como fonte de informação complementar sobre o impacto do espetáculo no público, de maneira a não interferir em sua experiência teatral.

Durante os anos da emergência sanitária de covid-19, a conexão com o Coletivo se manteve por meio do acompanhamento de diversos eventos remotos, como saraus, debates, entrevistas e apresentações de espetáculos em formato virtual. Da retomada dos encontros presenciais, em abril de 2022, houve mais uma rodada de trabalho de campo com a reestrea do espetáculo. Os procedimentos metodológicos permaneceram os mesmos. O que amadureceu e cresceu foi a própria conexão e aproximação com o Coletivo, bem como a compreensão sobre o processo de pesquisa e seus percursos. Dessa maneira, a coleta de informações se deu de maneira direcionada a elementos específicos, como a captação de novas imagens e análise das transformações do espaço do bairro e, principalmente, o compartilhamento dos resultados preliminares do estudo com o grupo em reuniões coletivas. Novos depoimentos sobre a retomada do trabalho presencial foram colhidos em observação-participante e somados ao volume de dados, os quais serão destacados na próxima sessão.

## CONSTRUINDO UM MOSAICO GEOGRÁFICO-TEATRAL

Na seguinte etapa, o desafio completou-se com a sistematização dos dados e informações e a tradução dessa experiência em diálogo com os aportes teóricos e de método da pesquisa. Assim nasceu a ideia de

redigir o substrato empírico da pesquisa em estrutura de texto teatral. Tal qual a metodologia de trabalho de campo, tratou-se de uma tentativa em caráter absolutamente experimental, assumindo todos os riscos e limitações de dialogar com a obra artística, transpondo-a para um texto acadêmico. O resultado foi uma releitura do espetáculo, em uma espécie de versão geográfica, onde seus atos representaram capítulos que reorganizaram os próprios atos da obra.

Em termos de construção de estrutura de raciocínio e narrativa, constam duas vertentes que se entrecruzam. De um lado, os elementos dialógicos analíticos, nos quais trechos da dramaturgia — o texto estruturante da obra teatral — serviram de base para identificação de elementos do espaço geográfico no processo criativo, já que a própria dramaturgia foi construída a partir das experiências, memórias e situações compartilhadas pelo Coletivo em sua trajetória no bairro. De outro lado, os elementos dialógicos descritivos, nos quais as cenas do espetáculo foram lidas por meio da experiência empírica em observação-participante, destacam os seguintes elementos: o espaço concreto como cenário, suporte cênico e suas transformações para a conformação da trajetória da obra no espaço urbano; as experiências dos membros do Coletivo (os artistas residentes do bairro e os artistas “estrangeiros”); a participação da comunidade do bairro.

A partir disso, os fatos históricos e geográficos relacionados ao processo de urbanização da metrópole foram entrelaçados à medida que a obra avançava pelo espaço urbano, por meio das cenas. O complemento se deu pela costura dos dados, como fragmentos de depoimentos e as imagens documentadas durante o trabalho de campo. Essa estrutura foi organizada no Quadro 2.

Quadro 2 - Tratamento de dados: estrutura

<b>Elementos dialógicos</b>	
<b>Analíticos</b>	<b>Descritivos</b>
Base: texto dramaturgício.  Elementos: experiências urbanas, memórias pessoais e coletivas, relatos do cotidiano no bairro e na cidade.	Base: dados de campo.  Elementos: concretude do espaço urbano, suporte cênico, transformações de infraestrutura ao longo do tempo, inserção da comunidade no processo, fragmentos de depoimentos, imagens, notas autocolantes, relação com a CPTM (institucional e logístico).
<b>Colagem</b>	
Fatos históricos e geográficos (literatura acadêmica) e percurso do espetáculo no espaço urbano.	
<b>Resultado</b>	
Texto da pesquisa dividido em atos.	

Fonte: A autora, 2023.

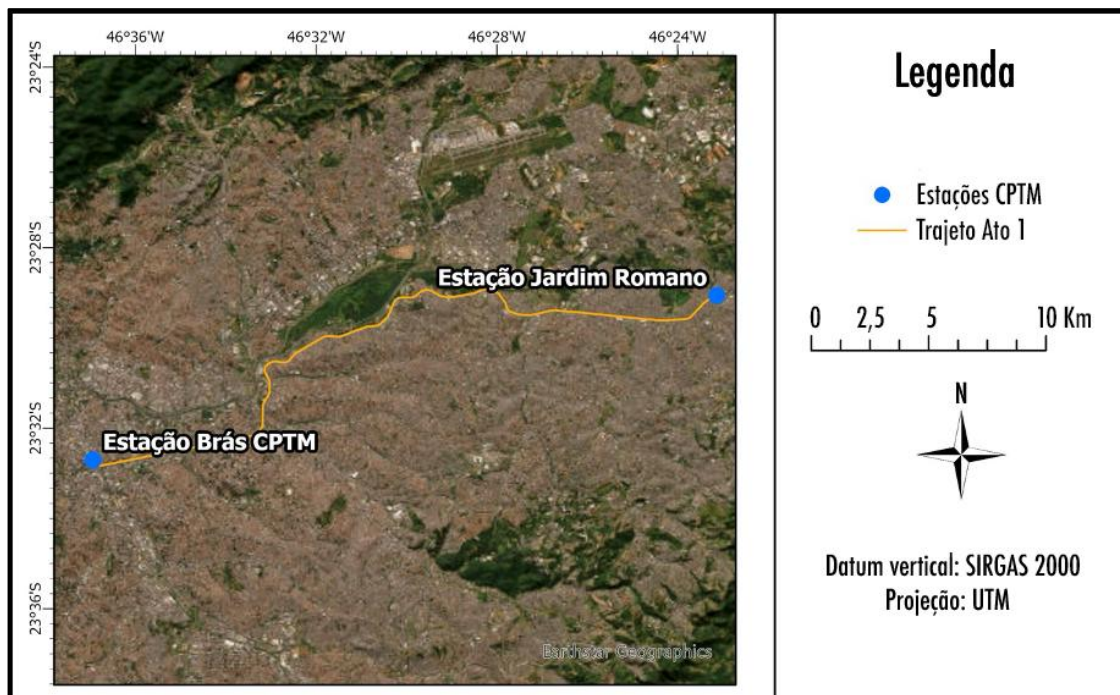
Ressalta-se que uma das inspirações para esta montagem foi “As Cidades Invisíveis” (1990), do escritor italiano Ítalo Calvino — obra literária que também serviu de base para a construção do argumento do espetáculo. A dimensão “poliédrica” que esse autor desenha para representar as cidades imaginárias narradas pelo viajante Marco Polo ao imperador Kublai Kan permite que diferentes ângulos e miradas sejam acionados para a construção da narrativa. Para o texto da pesquisa, construiu-se um mosaico analítico que se baseia, substancialmente, nesta colagem entre elementos próprios do processo histórico e geográfico do espaço urbano que se unem aos elementos que dão nome aos atos da obra: água, lama e pó. Contudo, são invertidos de modo a sustentar a linha de raciocínio que evidencia os fundamentos geográficos da obra: pó, para o movimento do centro às periferias (da urbanização e mobilidade urbana); lama (a materialidade do bairro periférico e as corporeidades migrantes); e água (a relação conflituosa da cidade com os rios). A seguir, são apresentados fragmentos textuais, cartográficos e imagéticos dessa estrutura.

## **ATOS GEOGRÁFICOS: A CIDADE EM CENA**

A primeira parte do espetáculo é analisada no “Ato 1 – Pó – A Cidade em Movimento”, que acontece na viagem de trem do Brás até o bairro do Jardim Romano. Destaca-se o dispositivo de interpretação da paisagem urbana sob o estímulo da imaginação geográfica de Calvino na dramaturgia, apontando para

processo de urbanização relacionado aos bairros que estão ao longo do percurso do espetáculo do centro à extrema periferia. Na Figura 2, pode-se visualizar o trecho encenado dentro do trem na cidade de São Paulo. Na Figura 3, o público está se preparando para o embarque, conforme descrito nos primeiros parágrafos deste artigo.

Figura 2 - São Paulo (SP), percurso analisado no “Ato 1 – Pó – A Cidade em Movimento”, 2023.



Fonte: A autora, 2023.

Figura 3 - Estação Brás, instruções de embarque no trem/espetáculo



Fonte: A autora, 2022.

Dentro do trem, o público segue viagem sob orientação do áudio-guia que, conforme o trem avança, dialoga de maneira sincrônica com a paisagem ao redor. Bairros e estações vão compondo registros e memórias das etapas do percurso, tal qual Marco Polo fazia com as cidades do império de Kublai Kahn. É uma estratégia que intenciona criar alguma identificação com o percurso, por meio da criação de uma narrativa própria de cada um, mas que é conduzida pelo espetáculo em mediação constante, por meio de diferentes recursos, como se vê em trecho da dramaturgia:

ATOR – GUIA 1: O viajante?! Somos todos nós. Eu, que desde o início de tudo isso sigo daqui, deste ponto até o nosso ponto de desembarque. Aqui, vamos partir margeando estas cidades dentro da cidade com o objetivo inútil de narrar o invisível.

ATOR – GUIA 2: O invisível? De novo? O invisível é aquilo que encontramos ao desembarcar nestas cidades e tentamos elaborar a partir do meu teatro.

ATOR – GUIA 1: O teatro! Esse que passa aqui dentro da minha cabeça foi responsável por narrar aquilo que eu vi e o viajante não verá.

ATOR – GUIA 2: Como não importa a realidade, mas o que dela possa extrair a imaginação, sigamos a documentar.

ATOR – GUIA 1: A realidade? Essa é uma questão.

ATOR – GUIA 2: A realidade? Essa é um ponto de interrogação?

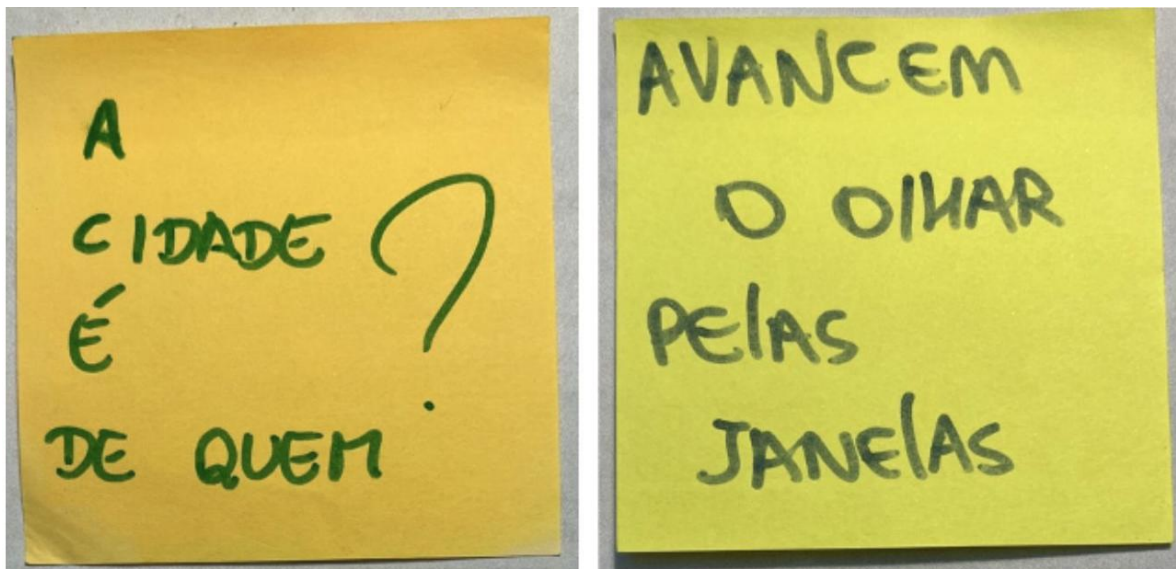
ATOR – GUIA 1: A realidade? Essa é ... A realidade?

O ator pergunta a algum passageiro do trem.

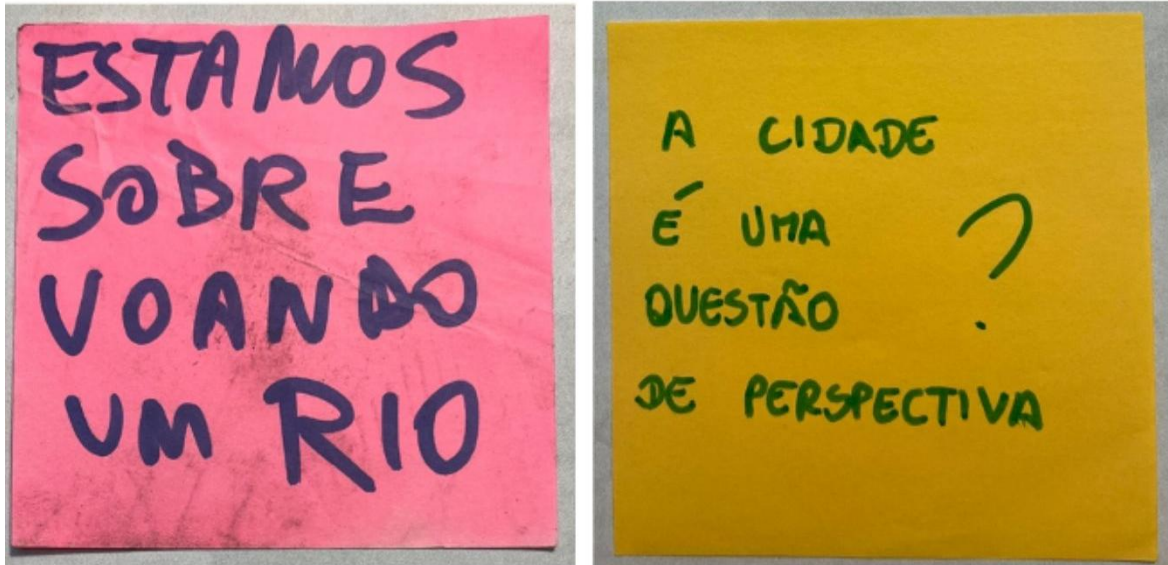
ATOR – GUIA 2: Sigamos, então, juntos em nossas solidões. Porque nesse plano sequência a câmera é o seu olhar e, assim, só cabe a cada um a responsabilidade de filmar com sua própria câmera e tudo aquilo que lhe contém (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 31).

Enquanto isso, o elenco performa silenciosamente. Essa foi uma escolha de atuação que usa o trem como território cênico de maneira respeitosa ao espaço coletivo, interagindo sutilmente com os espectadores e demais usuários (Junior, 2018). Aos poucos, os atores e atrizes cobrem janelas, suportes, teto e piso do trem com notas autocolantes<sup>4</sup> que carregam perguntas e provocações sobre a cidade, metáforas e alusões à paisagem, como se observa na Figura 4.

Figura 4 - Seleção de notas autocolantes nos trens durante a encenação: “A cidade é de quem?” (a); “Avancem o olhar pelas janelas” (b); “Estamos sobrevoando um rio” (c); e “A cidade é uma questão de perspectiva?” (d)



<sup>4</sup> Todos as notas autocolantes aqui reproduzidos resultam de uma colaboração do Coletivo Estopô Balaio com a pesquisa. Ao final da temporada de 2019 do espetáculo, o Coletivo doou à pesquisa todo o material recolhido dos trens após as apresentações. Posteriormente, entre centenas desses pequenos fragmentos, alguns foram selecionados para dialogar com o texto.



Fonte: Coletivo Estopô Balaio. Seleção e reprodução: a autora, 2019.

O público formado pelos espectadores e usuários do transporte se mistura aos variados estímulos, tanto cênicos quanto triviais, do deslocamento. Alguns seguem atentos à paisagem da janela, direcionada à várzea do Tietê, produzindo seus próprios registros. Outros respondem às provocações das notas autocolantes, enquanto o elenco continua transitando e cobrindo o trem-cenário com dispositivos e performances. Pode-se vislumbrar uma parte delas no conjunto de imagens da Figura 5.

Figura 5 - Trem da CPTM durante a encenação. Atriz performa no centro do vagão (a); paisagem da janela com nota autocolante (b); fruição do público gravando o percurso (c); e contemplando a paisagem (d)





Fonte: A autora, 2016; 2022.

O trem vindo da estação Brás chega na estação Jardim Romano trazendo o público para onde começa a experiência no espaço concreto do bairro. É ali que termina a primeira parte do espetáculo e se inicia a jornada com os pés na “Cidade erguida de dentro da água”, correspondente à área do bairro que será percorrida em cena até o final da obra. Não se trata de uma simples metáfora ou de uma mera alusão à imaginação geográfica de Marco Polo que, como já visto, serve de inspiração e orienta a atitude dos “espectadores-viajantes”. Trata-se de um marcador de um fato geográfico, qual seja a urbanização sobre a várzea do Tietê. Na figura 6, nota-se o trecho específico do “Ato 2 – Lama – A Cidade de Concreto”.

A chegada do público ao bairro alude também à corporeidade que perpassa tanto a mobilidade urbana cotidiana no trajeto ao centro da cidade, como a própria condição migrante — experiências e identidades compartilhadas entre a maioria dos habitantes do bairro. A dimensão do corpo migrante e em constante deslocamento dá o tom das narrativas encenadas, bem como das orientações ao público: é necessário atentar à postura em relação ao novo, ao desconhecido e distante espaço que abriga o invisível. O corpo será o instrumento de navegação nas memórias alagadas e viajadas do bairro, e a diferença entre tais posturas será marcante durante todo o percurso, como pode ser lido e observado no trecho do texto dramaturgício da cena “A recepção” e na Figura 7:

TODOS: Sejam bem-vindos ao Jardim Romano! [...]

ATRIZ-DOCUMENTARISTA: A cidade, aqui, conta com duas saídas de emergência: o trem e o rio. Em caso de emergência, não abstruam nenhuma das duas saídas.

Claquete

ATOR-MORADOR: Desejamos a todos uma ótima viagem pelas histórias dos atuais moradores e de seus antepassados.

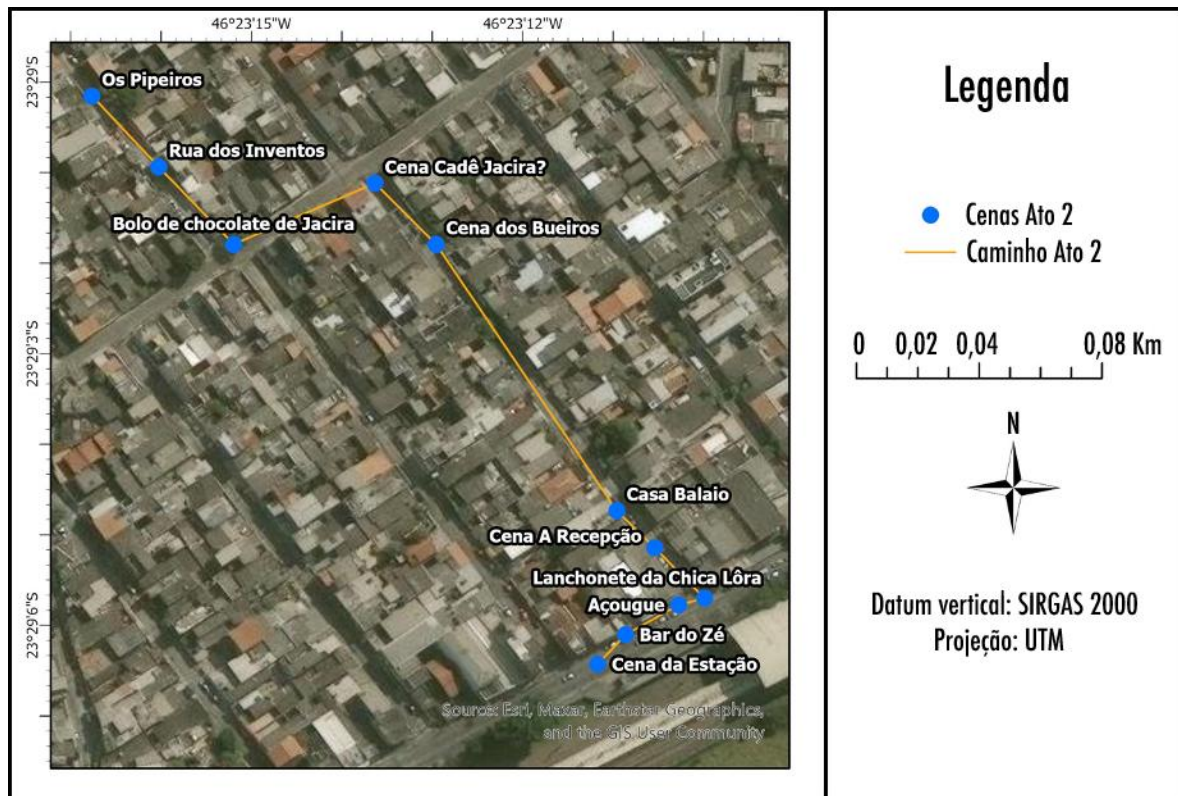
Claquete

CORO: Mas a cidade não conta o seu passado. Ela o contém nas linhas das mãos, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 54-55).

O seguinte trecho da obra, analisado no “Ato 3 – Água – A cidade inundada”, apropria-se dos espaços mais próximos ao Rio Tietê. As cenas se baseiam nas memórias dos artistas-moradores que interpretam suas

próprias histórias nas enchentes. O espaço geográfico problematizado como tragédia urbana e teatral atinge seu ápice nesse segmento da obra e da pesquisa, que está demarcado na Figura 8.

Figura 6 - Jardim Romano, percurso cênico analisado no “Ato 2 – Lama”, 2023



Fonte: A autora, 2023.

Em todas as temporadas acompanhadas, notou-se que o percurso desse ato, concreta e dramaturgicamente, molda-se à forma e à estrutura presente do espaço urbano/cênico. Condensam-se, mais uma vez, a cidade, o bairro e o rio como elementos do espaço geográfico em sua historicidade atravessando e fomentando o processo criativo teatral, o qual se traduz na encenação em uma exata conformação com as condições concretas do cenário-cidade.

Na proximidade literal ao grande rio, as histórias representadas vão também se alagando conforme as narrativas sobre o acontecimento da enchente ganham riqueza de detalhes no desenrolar das cenas. Ao mesmo tempo, com tal proximidade das margens — ainda invisíveis e imperceptíveis ao espectador que não conhece o bairro ou que está assistindo ao espetáculo pela primeira vez —, as ruas vão se estreitando, o asfalto passa a ser intermitente, as casas ao redor mais precárias. Percebe-se a mudança na umidade do ar, mais fresco e também muito mais frio nos dias invernosos. A cidade e a sua concretude, seu meio ambiente urbano, compõem, assim, um efeito literal de sentidos (Altamirano, 2018) que se soma à “partilha do sensível” (Rancière, 2009), mobilizado pela experiência artística nesse trecho da trajetória.

No sentido ilustrativo e didático dos desdobramentos e consequências da enchente de 2009-2010, a atriz-moradora Keli Andrade encena uma situação de remoção forçada, praticada pela prefeitura com tratores que derrubavam as casas que estavam mais expostas e próximas ao rio. Ela surpreende o público ao sair gritando, repentinamente, de dentro de uma casa e se colocando em meio ao público:

ATRIZ-MORADORA (Saindo de uma casa e abordando o público): Como é que é?! Um certo dia, eu encontrei minha ex-sogra e ela me disse que o trator da prefeitura parou na frente de sua casa. O homem tinha uma ordem da prefeitura no bolso e dizia: hoje eu vou derrubar a sua casa. Eu boto esse barraco abaixo! [...] Eu não assinei papel nenhum! O senhor não vai derrubar a minha casa! O senhor não vai derrubar. Eu construí essa casa com minhas próprias mãos. O senhor não vai derrubar!  
ATOR DOCUMENTARISTA (Filmando a cena): Isso! Muito bom! Isso! Deixa essa emoção vir à tona.

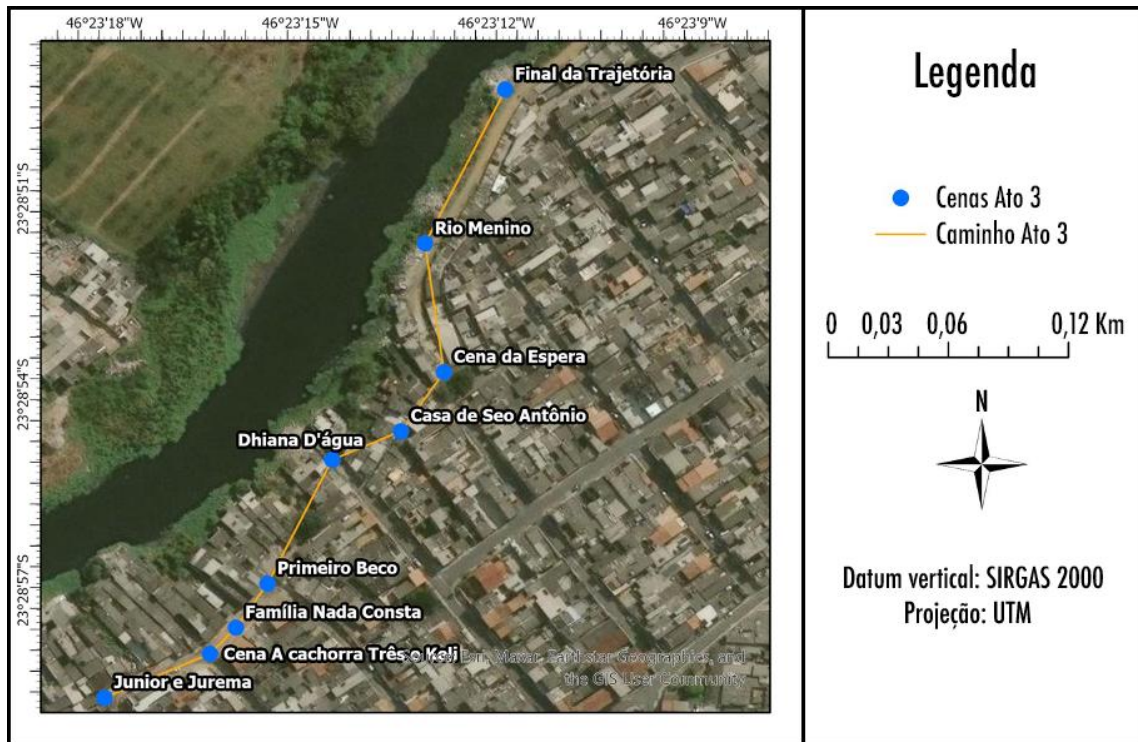
ATRIZ-MORADORA: Isso não é justo! Não é justo!  
ATOR DOCUMENTARISTA: Isso! O espectador quer essa lágrima! Só mais um pouco.  
ATRIZ-MORADORA: Gritando. É justo isso? Isso é justo? Perguntando ao público, enquanto se emociona e o ator filma a cena com uma câmera. É justo isso? É justo? É justo? Você acha isso justo? A atriz moradora já está chorando. Uma música começa a tocar ao fundo da cena. A atriz olha para o público, enxuga as lágrimas. Não, minha gente, isso não é justo! (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 86).

Figura 7 - Elenco completo encena na Rua Adobe. Cena “A Recepção”: reverência à D. Lúcia (a) e “os rios nas palmas das mãos”; (b); cena “Cadê Jacira?”; discussão (c); e resolução d) na esquina



Fonte: A autora, 2019; 2022.

Figura 8 - Jardim Romano, percurso cênico analisado no “Ato 3 – Água”, 2023



Fonte: A autora, 2023.

Figura 9 - Cena do despejo. Atriz-moradora Keli interpreta a remoção forçada de sua família (a) e interage com o público (b)



Fonte: A autora, 2019; 2022.

A experiência urbana trágica é revivida e recontada a cada apresentação, nesse caso, com toda a potência da memória dolorosa do acontecimento vivido no bairro por centenas de pessoas. O público se comove, uns se calam, outros passam a interagir diretamente com a atriz respondendo à sua pergunta: não, não é justo (Figura 9).

Essa microterritorialidade (Neto, 2021) cênica, nomeada como escombros das águas, de acordo com os marcos da enchente e com a proximidade do rio, é diferente daquela verificada nas áreas mais altas do bairro. Seus elementos são mais ligados às estratégias de sobrevivência e artes da viração, conforme Ribeiro (2013b), concebidas mediante a total necessidade de buscar e arranjar meios de organizar a vida, estando à beira de um grande rio, contaminado e engolido pela urbanização. O percurso segue com diferentes cenas ao encontro do rio, diante do qual o espetáculo termina. Antes de agradecer ao público, o elenco se volta ao rio e a ele se curva, como se observa na Figura 10.

Figura 10 - Final da trajetória: o elenco agradece ao rio



Fonte: A autora, 2019.

Esse ato final de agradecimento simboliza em cena e em cenário concreto a recuperação da relação direta com as águas que a cidade perdeu, a união cabal do trágico com o lúdico, reformulando a síntese dialética da perda e do ganho em relação ao rio e às várzeas assinalada por Seabra (1986). Na trama de sua história territorial, a cidade perdeu o espaço das várzeas — rico em possibilidades múltiplas de uso, de condições objetivas de existência como espaço produtivo, de manutenção da subjetividade por meio do lúdico, do criativo como espaço social — para ganhar em modernização (eletricidade, espaços urbanizáveis, infraestrutura viária, geração e circulação de capital). A síntese, nessa obra, subverte-se: ganha-se na aproximação direta com o rio, resignificando a tragédia coletiva; o drama da cidade se transforma em outras possibilidades de uso do território e do corpo, em novas geografias da existência, através da arte.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa tentativa experimental de costurar um diálogo entre o teatro e a geografia, primeiramente nota-se que a cultura se destaca como um mote e como um campo de disputa de sentidos e práticas territoriais portadoras de outras racionalidades. É possível perceber que existem conhecimentos sobre o espaço geográfico difundidos por meio de projetos artístico-políticos e de uma intrínseca relação dos grupos e coletivos com as comunidades em que estão inseridos.

Contudo, percebe-se uma ambiguidade, especificamente no que tange às políticas públicas para a cultura: se por um lado a autonomia comunitária e criativa que baseia a viração existente é parte inextricável e desejada dos projetos, por outro, estes não são exequíveis sem apoio do Estado. Em outras palavras, significa que espetáculos como este só existem em uma amálgama entre as relações com os lugares e territórios e o fomento específico das políticas públicas culturais. Sem esse apoio, coletivos como o Estopô Balaio dificilmente conseguiriam realizar espetáculos desta envergadura, criando uma relação de dependência que pode comprometer a criação artística, a manutenção do grupo e, conseqüentemente, as relações com os lugares.

Sobre o espetáculo em si, no caminho geográfico mediado pelo ato teatral, atravessar São Paulo do centro ao extremo leste é percorrer o visível de uma história urbana dramática e contrastante, mas que revela cidades felizes por ali escondidas. A imaginação geográfica é, nesse sentido, o dispositivo tanto de criação teatral quanto de inserção do próprio público na obra e no percurso concreto pelo espaço urbano que é, literalmente, espaço cênico. Porém, também é fundamental como dispositivo o exercício de observação da paisagem urbana como expressão de um “mosaico de relações, formas, funções e sentidos” (Santos, 1988, p. 68), atuando nesse exercício de imaginação enquanto o espaço se metamorfoseia.

No percurso que avança pela São Paulo profunda, aplica-se o exercício de transpor certos dualismos entre tempo e espaço, entre diacronia e sincronia, tal qual sugere a obra de Calvino (Quaini, 2008, p. 126). O objetivo parece ser tentar ampliar a percepção da mera descrição física das paisagens em direção à sua essência histórica. De acordo com Quaini (2008, p. 128), há uma certa tensão entre lógicas geocartográficas no que diz respeito à construção de representações geográficas, uma vez que podem servir de metáforas para a ideia de território ou até mesmo para o território em si.

O espetáculo trabalha com uma ideia de construção geocartográfica inspirada em Calvino e sustentada pelo tripé composto por dramaturgia/cenário, paisagem/espaço e urbanização/história. O que liga esses elementos fundantes são as narrativas costuradas pela memória, frutos de experiências urbanas que se forjam pelo território praticado, dando substância à obra. Trabalha-se com a cidade no tempo presente, porém valorizando a memória do passado e o desejo de um futuro a ser construído. Ou seja, há que se imaginar e construir outras narrativas.

A própria ideia de “cidades invisíveis” denota o sentido de construção de representação e imaginário geográfico que é sugerido pela obra de Calvino, convidando o espectador a entrar, fazer parte e soltar-se em várias possibilidades de abrir caminhos para o entendimento do mundo, da cidade e dos ensejos de futuro. Quaini (2008, p. 129), por sua vez, ainda acrescenta que a geografia enquanto ciência tem uma missão, que consiste em superar modelos e descrições que buscam alcançar uma realidade em vão, posto que inalcançável: uma “fortaleza perfeita” que aprisiona no desenrolar do dia a dia como se fosse o único devir possível para a humanidade. Do ponto de vista aqui analisado, a construção de uma narrativa geográfica interativa com os percursos e resultados materiais do processo histórico de urbanização é também o desígnio e objetivo de “A cidade dos rios invisíveis”.

Por outro lado, é possível refletir sobre a experiência cênica como um todo à luz das microterritorialidades (Neto, 2021), posto que a itinerância do espetáculo se territorializa em diferentes espaços, nos quais tanto a forma como o conteúdo das ações são dialeticamente fundamentados no espaço. Assim se organizam, com base territorial efêmera e de maneira indissociável, o material e o simbólico no processo artístico teatral em questão. O plano político da ação cultural se faz, portanto, em escalas múltiplas, que se apropriam do local em conexão com a cidade e com o mundo.

Compreende-se, nesta reflexão, que o conhecimento sobre o espaço herdado e sobre o espaço dos devires possíveis contidos nas obras artísticas se forja nesses territórios praticados, no plano do espaço vivido (Ribeiro, 2012; Santos, 1996). São construídas epistemologias a partir das geografias das existências dos sujeitos corporificados, posto que os lugares e as experiências urbanas se evidenciam como matérias-primas dos processos artísticos analisados. É por essa via que se assinalam outras racionalidades, ligadas à experiências concretas, cotidianas e plurais dos que vivem às margens da racionalidade hegemônica da urbanização corporativa (Santos, 1991; Pereira, 2025).

Em relação ao trabalho de campo como tradução geográfica do processo artístico teatral em questão, considera-se um experimento bem-sucedido, ainda que talvez limitado a essa proposta itinerante, ou seja, a acontecimentos artísticos específicos. Tal especificidade, por sua vez, em vez de se circunscrever às perspectivas metodológicas, reafirmou que o potencial investigativo do trabalho de campo, procedimento tão caro ao fazer geográfico, segue vigente. Foi por meio desses mecanismos, adaptados aos próprios moldes e arranjos territoriais da ação cultural, que se experimentou e praticou o diálogo almejado entre geografia e arte. Por fim, ressalta-se a importância do circuito cultural periférico como elemento dinamizador do espaço urbano em diferentes nuances, inclusive como disparador de novas questões sobre a cidade, mantendo aceso o desenvolvimento de pesquisas e de políticas públicas no campo da ação cultural e do espaço urbano.

## AGRADECIMENTOS

Ao Coletivo Estopô Balaio, por permitir que essa pesquisa se realizasse em condição de parceria e aprendizados mútuos. Ao CNPq e à CAPES, pelas bolsas de doutorado e doutorado-sanduíche que possibilitaram o desenvolvimento e a conclusão da pesquisa.

## REFERÊNCIAS

- ADERALDO, G. Territórios, mobilidades e estéticas insurgentes. Refletindo sobre práticas e representações coletivas de realizadores visuais nas metrópoles contemporâneas. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 6, n. 2, p. 31–48, 2017. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1272>
- ALMEIDA, R. S.; JESUS, M. N. de. Desafios para a Cultura de Periferia na cidade de São Paulo. In: D'ANDREA, Tiaraju (Org.). **Reflexões Periféricas. Propostas em movimento para a reinvenção das quebradas**. 1. ed. São Paulo: Dandara/ Centro de Estudos Periféricos, 2021. p. 45–66.
- ALTAMIRANO, M. **A pixação na paisagem de São Paulo: o risco como construção do sentido da vida urbana**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2018.
- ALVES, C. N. **Os circuitos e as cenas da música no Recife: o lugar e a errância sonora**. Tese (Doutorado em Geografia). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2014. <https://doi.org/10.47749/t/unicamp.2014.945980>
- ALVES, C. N. Lugar e música, concretude e imaginação: a cena psicodélica setentista em Pernambuco (Brasil). **Caminhos de Geografia**, v. 24, n. 96, p. 185–195, 2023. <https://doi.org/10.14393/rcg249668665>
- ANGROSINO, M. **Etnografia e observação participante**. Porto Alegre: Artmed, 2009. 138 p.
- BRITO, M. S. **A teatro que corre nas vias**. Salvador: EDUFBA, 2017. <https://doi.org/10.7476/9788523220013>
- CALABRE, L. Cultura, Territorialidade e Direitos: a Gestão Municipal de Cultura. In: CARNEIRO, Juliana; BARON, Lia (Eds.). **Gestão Cultural**. Niterói: Niterói Livros, 2018.
- CALDEIRA, T. P. do R. Peripheral urbanization: Autoconstruction, transversal logics, and politics in cities of the global south. **Environment and Planning D: Society and Space**, v. 35, n. 1, p. 3–20, 2017. <https://doi.org/10.1177/0263775816658479>
- CALVINO, Í. **As Cidades Invisíveis**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COLETIVO ESTOPÔ BALAIÓ. Diário 2 - A Dramaturgia. **Revista Balaio**, n. Edição Especial: A Cidade dos Rios Invisíveis-Diários, p. 29–101, 2018.
- D'ANDREA, T. P. Contribuições para a definição dos conceitos periferia e sujeitas e sujeitos periféricos. **Novos Estudos CEBRAP**, v. 39, n. 1, p. 19–36, 2020. <https://doi.org/10.25091/s01013300202000010005>
- DUARTE, D. E. S. **Sarau do Binho vive!** Identidades alteradas e o sarau como processo de identificação periférica. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016. <https://doi.org/10.11606/d.8.2016.tde-08032016-141025>

- FONTES, L. de O. Do direito à cidade ao direito à periferia: transformações na luta pela cidadania nas margens da cidade. **Plural - Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP**, v. 25, n. 2, p. 63–89, 2018. <https://doi.org/10.11606/issn.2176-8099.pcs0.2018.153617>
- GOMES, C. C. **O uso do Território Paulistano pelo Hip Hop**. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. <https://doi.org/10.11606/d.8.2008.tde-01062012-154048>
- GONÇALVES, T. A. **Espaço, cultura e política na periferia do município de São Paulo: usos do território da Feira Literária da Zona Sul (FELIZS)**. Monografia (Licenciatura em Geografia) - São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2024.
- HEIDRICH, A. L. Método e metodologia na pesquisa das geografias com cultura e sociedade. *In*: HEIDRICH, A. L.; PIRES, C. L. Z. (Eds.). **Abordagens e Práticas da Pesquisa Qualitativa em Geografia e Saberes Sobre Espaço e Cultura**. 1. ed. Porto Alegre: Editora Letra 1, 2016. p. 15-34. <https://doi.org/10.21826/9788563800220>
- JUNIOR, J. A primeira viagem de trem. **Revista Balaio**, n. Edição Especial: A Cidade dos Rios Invisíveis-Diários, p. 9–16, 2018.
- LINDÓN, A.; MENDOZA, C. Miradas alephianas de la periferia metropolitana. *In*: LINDÓN, A.; MENDOZA, C. (Orgs.). **La Periferia Metropolitana: Entre la Ciudad Prometida y un Lugar para Habitar en la Ciudad de México**. Ciudad de México: Gedisa, 2015.
- NASCIMENTO, E. P. do. **É tudo nosso!** Produção Cultural na Periferia Paulistana. Tese (Doutorado em Antropologia Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011. <https://doi.org/10.11606/t.8.2012.tde-12112012-092647>
- NETO, N. T. Microterritorialidades nas cidades: uma introdução à temática. **Revista Cidades**, v. 10, n. 17 (2013), 2021. <https://doi.org/10.36661/2448-1092.2013v10n17.12014>
- PARDUE, D.; OLIVEIRA, L. A. City as mobility: a contribution of brazilian sararus to urban theory. **Vibrant: Virtual Brazilian Antropology/ Associação Brasileira de Antropologia**, v. 6 n. 1/2 (jan./dez.2004) v. 15, n.1 01-04/2018. <https://doi.org/10.1590/1809-43412018v15n1a400>
- PEREIRA, R. de P. **Produção cultural periférica em São Paulo - SP: o drama da urbanização e suas representações artísticas**. Tese (Doutorado em Geografia). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2023. <https://doi.org/10.47749/t/unicamp.2023.1380418>
- PEREIRA, R. P. Produção cultural periférica e urbanização: uma abordagem a partir das representações artísticas teatrais da periferia de São Paulo – SP. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, v. 27, n. 1, 2025. <https://doi.org/10.22296/2317-1529.rbeur.202525>
- QUAINI, M. As Cidades Invisíveis de Ítalo Calvino. *In*: SAQUET, M. A.; SPOSITO, E. S. (Eds.). **Territórios e territorialidades: teorias, processos e conflitos**. 1. ed. São Paulo: Expresso Popular - UNESP - Programa de Pós Graduação em Geografia, 2008. p.121 - 142.
- RAIMUNDO, S. L. **Território, Cultura e Política: Movimento Cultural das Periferias, Resistência e Cidade Desejada**. Tese (Doutorado em Geografia). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017. <https://doi.org/10.11606/t.8.2017.tde-17042017-104001>
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. 2. ed. [S.l.]: Editora 34, 2009.
- RIBEIRO, A. C. T. Homens lentos, Opacidades e Rugosidades. **Redobra - UFBA**, v. 9, 2012.
- Sujeito Corporificado e Bioética: caminhos da democracia. *In*: RIBEIRO, A. C. T. (Ed.). **Por uma sociologia do presente: ação, técnica e espaço**. 1. ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013. v. 2.
- O desenvolvimento local e a arte de resolver a vida. *In*: RIBEIRO, A. C. T. (Ed.) **Por uma Sociologia do Presente: ação, técnica, espaço**. 1. ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013. v. 5.
- ROMEO, S. do P. Políticas culturais e hierarquias simbólicas no campo do teatro paulistano: as lutas pela Lei de Fomento. **Estudos de Sociologia**, v. 24, p. 159–180, 2019. <https://doi.org/10.52780/res.12321>
- SALES, J. M. S. Afetos, escrevivências musicais e reposicionamento de imaginário: Sou periferia! Sou periferia! **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, v. 27, n. 1, 2025. <https://doi.org/10.22296/2317-1529.rbeur.202538>

SANTOS, M. **O Espaço do Cidadão**. [S.l.]: Nobel, 1987.

**Metamorfoses do Espaço Habitado**. 6. ed. [S.l.]: Edusp, 1988.

**Metrópole Corporativa Fragmentada: o caso de São Paulo**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1991.

Por uma Geografia cidadã: por uma epistemologia da existência. **Boletim Gaúcho de Geografia**, n. 21, p. 7–14, 1996.

O Território e o Saber Local: algumas categorias de análise. **Cadernos IPPUR**, v. XIII, n.2, p. 15–26, 1999.

SEABRA, O. C. de L. **Os meandros dos rios nos meandros do poder: valorização dos rios e das várzeas na cidade de São Paulo**. Tese (Doutorado em Geografia) São Paulo: Universidade de São Paulo, 1986.

SILVA, C. A. da. O fazer geográfico em busca de sentidos ou a Geografia em diálogo com a sociologia do tempo presente. **Boletim Campineiro de Geografia**, v. 2. n. 2, 2012. p 220-240. <https://doi.org/10.54446/bcg.v2i2.56>

SILVA, J. L. Uma paisagem urbana contemporânea: os coletivos de cultura jovens. *In*: MONTECHIARE, R.; MEDINA, G. (Eds.). **Juventude e Educação: identidades e direitos**. São Paulo: Flacso Brasil, 2019. p. 56-71

SILVA, M. A. S. *et al.* Ruínas, atmosferas, abandonos: desVER o mundo a partir de diálogos interdisciplinares. *In*: JUNIOR, C. R. B. de S.; SILVA, L. L. S. **Irrupções geográficas: afetos, lugares e paisagens para além das representações**. Vitória, ES: Rasuras, 2024. p. 245–285. p. 245-285. <https://doi.org/10.5281/zenodo.13533633>

SOUZA, B. S.; MARANDOLA JR., E. Slam de poesia: oralitura urbana subalterna de mulheres negras. **Caminhos de Geografia**, v. 26, n. 105, p. 145–164, jun. 2025. <https://doi.org/10.14393/rcg2610575924>

TELLES, V. da S. Trajetórias urbanas: fios de uma descrição da cidade. *In*: TELLES, V. da S., **Nas tramas da cidade: trajetórias urbanas e seus territórios**. São Paulo: Humanitas, 2006.

VIGANÓ, S. S. **Por entre as trilhas chuvosas de uma travessia: teatro, ação cultural e formação artística na cidade de São Paulo**. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017. <https://doi.org/10.11606/t.27.2017.tde-23052017-160041>

ZABALETA, H. M. **“Soy barrio”**: jóvenes y sentido de pertenencia en la periferia oriente de la Ciudad de México. Tese (Doutorado em Ciências Políticas e Sociais). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.

---

Recebido em: 13/08/2025

Aceito para publicação em: 17/11/2025