

**O teatro e a cidade**  
*The theater and the city*

David Antunes

Escola Superior de Teatro e Cinema do Politécnico de Lisboa

dantunes@estc.ipl.pt

**Resumo**

A relação entre as ideias de cidade e cidadania e teatro constitui um dos tópicos mais convocados para legitimar a importância do teatro e o objeto fundamental da sua prática. Neste texto, procuro perceber algumas das causas e consequências desta assunção e debato a sua consistência e sentido.

Palavras-chave: Teatro – Cidade – Tragédia – Catarse – Movimento – Política

**Abstract**

The relationship between the ideas of the city and citizenship and theater is one of the most popular topics to legitimize the importance of theater and the fundamental object of its practice. In this text, I try to understand some of the causes and consequences of this assumption and discuss its consistency and meaning.

Keywords: Theatre – City – Tragedy – Khatarsis – Movement – Politics

**Submissão:** 5 de abril de 2022

**Aceitação:** 12 de maio de 2022

## O teatro e a cidade

É possível que o teatro tenha sido ou seja determinante para o edifício social e político da cidade e, por conseguinte, para a ideia de cidadania. Daqui, parece-me, não decorre necessariamente que, em virtude disso, o teatro seja imprescindível ou muito importante e, pode dar-se o caso estranho de o edifício social da *polis* dever a fortaleza da sua estrutura à irrelevância do teatro na sua tessitura arquitetónica e política, i. e., ética. Considere-se o argumento mais comum para a defesa da ideia de que o teatro é contemporâneo de e determinante no alicerçar da *polis* grega e na sedimentação da cidadania clássica e dos nossos dias. Embora o policiamento da atitude moralista seja um gesto muito praticado na arte, parece ser claro que o principal argumento acerca da relevância cívica do teatro resulta de uma convicção estranha acerca da natureza distinta e intuitiva das virtudes éticas e educativas da cena, que o mais que repisado dito *ridendo castigat mores* cristaliza, referindo-se não apenas à comédia, mas, e, do meu ponto de vista, sobretudo, à índole ficcional (mas séria) do teatro. Na versão mais popular, ela serve-se do teatro como lenitivo açucarado da ética dogmática e acéfala do bom senso e da atitude conservadora. Na sua versão mais divertida, esta crença equaciona, hábil e pacificamente, os lugares comuns do teatro como escola de virtudes e antro de vícios e, sem sermos injustos, é especialmente apelativa para uma caracterização particular e sacrificial do artista, ainda muito persuasiva. Ele é o que acolhe em si o maldito, o ridículo, o excêntrico, etc., para revelar o bem ou qualquer coisa boa fundamental. Na versão patética, legitimada pelo poder que advém do lugar da palavra, que a cena também é, e de uma convicção ideológica intensa, mas, não raras vezes, difusa, sobre coisas como a luta de classes, a diferença, a igualdade de género, o bem e o mal, a identidade, o eu, o outro, etc., ela ilude-se acerca da sua arrogância e ignorância morais e discorre sobre a humanidade que, plebeia e servil, assiste a este teatro visível e, sobretudo, invisível, com maior ou menor espanto e crises de consciência. Na versão filosoficamente responsável da modernidade, a crença nas virtudes da cena recorre a Brecht, como exemplo da equação possível entre ideologia e neutralidade e incitamento político saudável ao solilóquio e circunlóquio, citando exemplos eloquentes das situações éticas dilemáticas em que o dramaturgo era mestre. Não julgo haver muita discordância relativamente à genealogia desta crença. Ela parte de dois factos não necessariamente ligados entre si. O que considero mais relevante é uma interpretação particular

da tragédia clássica, mediada pela leitura que Aristóteles dela faz na *Poética* e, sobretudo, pelo sentido atribuído a catarse, a palavra mais famosa do tratado, que o filósofo deixou, felizmente, por esclarecer, possibilitando assim que se possa mais ou menos dizer tudo o que nos ocorrer sobre o fenómeno. Numa passagem muito conhecida (1449b25), diz Aristóteles que a tragédia é a imitação de uma ação de carácter elevado e completo, numa linguagem elevada e executada por personagens que realizam essa ação ‘em direto’ e cujos atos suscitam a piedade e o temor e a catarse destas emoções. O outro provém de uma comédia conservadora de Aristófanes, *As Rãs*, onde dois poetas famosos já mortos, Ésquilo e Eurípides, discordam em tudo, mas defendem animadamente que devem ser admirados «Pela sua inteligência e bom conselho, porque tornamos melhores os homens nas cidades» (1008). Concentro-me no comentário à catarse de Aristóteles. É certo que Aristóteles não esclarece o sentido de catarse na *Poética*, mas é muito duvidoso que com essa palavra quisesse assinalar a potência educativa da tragédia. Assumindo, porém, que o quisesse fazer, torna-se necessário perceber sobre que coisa a tragédia hipoteticamente nos pode educar. Uma resposta possível centra-se na ideia de educação das emoções que a tragédia provoca: a piedade e o temor. Mas, a não ser que a teoria educativa de Aristóteles seja a de que os produtos de uma educação devem ser, depois de se verificarem ou atingirem, eliminados, não se percebe porque razão diz o filósofo que o objetivo final da tragédia é, não apenas a produção de certas emoções, mas a sua catarse que, independentemente de não ser aqui esclarecida, muito dificilmente se pode relacionar com um fenómeno físico ou psíquico da preservação de algo. Esta objeção pode não ser isenta de problemas, mas as suas implicações são coadjuvadas por uma passagem na *Política* (1341a20-1342a) em que, a propósito do lugar da educação musical na cidade, se distingue música entusiástica ou catártica de música educativa e ética, sugerindo Aristóteles que episódios catárticos não devem fazer parte de programas educativos. Um comentário menos forte de catarse entende-a no sentido de purificação, que se pode relacionar com o significado do verbo grego *khatarein* e com o significado biológico de *khatarsis* que quer dizer, entre outras coisas, menstruação. Mas, na linha desta argumentação, é inevitável interrogarmo-nos em que medida a piedade e o temor são uma qualquer espécie de mácula emocional que precisa de ser purificada e, sobretudo, que lógica se pode verificar num objeto (a tragédia) cuja função é provocar certos efeitos (as emoções de piedade e temor) que, posteriormente, se descobre serem perniciosos, necessitando, por conseguinte, ser purificados. Purificados em que sentido? Transformados noutra coisa, simplesmente eliminados, redirecionados, esclarecidos, potenciadores de outras emoções? Quais? Mais uma vez é difícil descortinar a estratégia educativa de Aristóteles com tudo isto e, provavelmente, por boas razões, é porque ela não

existe, não se querendo com isto dizer que emoções e catarses não sejam coisas que nos acontecem e que sejam necessariamente más.

Colocadas estas questões à relevância do teatro para a cidade, assente nas suas virtudes educativas, pode pensar-se que essa importância advém não tanto do modo como o teatro funciona, mas do modo como a cidade se estrutura. Acho que podemos pensar a cidade como um mecanismo artificial inventado para organizar os movimentos de muitas pessoas e, conseqüentemente, de muitos animais, bens e desperdícios num espaço físico reduzido e circunscrito. Os movimentos das pessoas no campo são determinados, essencialmente, pelos ciclos da natureza e pelas necessidades dos animais, incluindo os animais humanos, que, por sua vez, condicionam os seus movimentos. Até coisas tão importantes, como casar ou ter filhos, podem ser descritos a partir deste ponto de vista. Já na cidade, as ruas, as casas, as praças, as portas, as pontes, os pórticos, as arcadas, os aquedutos, os esgotos, os jardins, os templos, as escolas, os teatros, as escadas, os arranha-céus, os elevadores são dispositivos que reúnem, distribuem e organizam vastos fluxos humanos, animais e materiais que, de outro modo, tenderiam para o caos e para o esgotamento do espaço disponível. A beleza e funcionamento deste ecossistema decorrem, num certo sentido, da coincidência no mesmo objeto das funções de obstáculo e dispositivo deliberativo e distributivo: entrar, sair, parar, ir para a direita ou para a esquerda, demorar-se, encontrar-se com ou refugiar-se de, subir, descer. O olhar atento deverá divisar neste passo uma descrição possível de palco e dos movimentos básicos da encenação. Mas, neste sentido, pode verificar-se, assim, uma relação insuspeita entre política e canalização em que esta última se torna, pelo menos metaforicamente, tão essencial para a cidade como o teatro. Por outro lado, aos movimentos físicos correspondem, por contigüidade ou antinomia, movimentos mentais: propor, desistir, concordar, discordar, escolher, reconhecer, surpreender-se, etc., e movimentos da alma, emoções: alegria, frustração, ira, compaixão, empatia, vergonha, temor. Mas que pensamento e descrição pode o teatro originar, a partir desta perspectiva da cidade como mecanismo de organização do espaço e seus ocupantes? Considere-se o teatro como espaço físico onde acontecem certas coisas. O teatro é uma edificação onde muitas pessoas se encontram fisicamente paradas, embora, possivelmente, em movimento mental e emocional, e, nessa circunstância estacionária, se deparam com algumas pessoas, que entram e saem, num espaço definido, a cena, e a elas se dirigem. Ou seja, o teatro é o lugar onde pessoas que se movimentam fisicamente se confrontam com pessoas que estão paradas, embora movimentando-se mental e emocionalmente, e vice-versa (é também por isto que não há nada mais enigmático do que alguém em cena em que não se manifestam quaisquer

movimentos físicos). Dadas as limitações espaciais da cena, as ações e os movimentos dos que fisicamente se movem são restritas e sujeitas a uma gramática hierarquizada de posições, ações e movimentos: entrar, avançar, falar e sair. A economia arquitetônica da cena favorece o carácter necessário, limitado, previsível e visível do que é feito e obedece à lógica que, em última instância, o espaço impõe. Talvez por isto Aristóteles insista tanto na necessidade e verosimilhança, diga que a tragédia imita uma única ação e que a alogia, o não lógico, não pertence à cena. A arquitetura da plateia, por outro lado, impõe a condição estacionária do espectador, mas esta situação promove os seus movimentos mentais e emocionais que, claro está, seriam insuspeitos se não evidentes através de subtis ou mais explícitos movimentos psicofisiológicos: choro, riso, apreensão, atenção, espanto, indiferença, etc. O que estes últimos movimentos indiciam é que os que se encontram fisicamente parados, ou quase parados, estão porém mais livres, ao contrário dos que fisicamente se movem na cena, de se movimentar por outros meios. Os movimentos de quem está sentado resultam fundamentalmente de duas coisas interligadas e contraditórias, a condição de se estar sentado, é o que a plateia diz para fazermos, e o desejo de ultrapassar essa condição por sugestão e persuasão do que se move e vê na cena. Levanto-me, aproximo-me, saio, respondo, fico imóvel e calado? Geralmente, ficamos imóveis e calados, mas isso só parece potenciar ainda mais a necessidade de violar as fronteiras da lógica restrita do movimento cénico, transcendendo-o, reagindo como se ele fosse mais do que um movimento determinado pela arquitetura e limitações da cena. Não é acidentalmente que Aristóteles indica como emoções próprias da tragédia o temor e a piedade. Se o temor nos afasta do que nos atemoriza, a piedade aproxima-nos da situação que nos provoca esse temor. No teatro, o resultado desta tensão emocional, como se percebe, só pode ser a imobilidade física que, em qualquer das situações, parece ser tudo menos a reação apropriada à experiência dessa tensão na cidade. Aqui, ou nos afastamos ou nos aproximamos ou, pelo menos, é isso que se espera de nós. A cidade exige-me uma posição e uma ação. É isso que define o homem político. Os espectadores sentam-se, por conseguinte, não em cadeiras ou almofadas, mas num paradoxo, i. e., num desejo de movimento que contem em si duas direções ou sinais opostos, anulando-se mutuamente. Não surpreende por isso que, se quisermos levantar-nos e sair do teatro para a cidade, Aristóteles sugira que deixemos no teatro o que, contrariamente as nossas melhores razões, no teatro experimentámos. E isso é o que provavelmente é a catarse e o que a cidade deve ao teatro.

Naturalmente que, como todas as invenções técnicas, o teatro só é eficaz se assombrado pelo seu próprio falhanço que é, nesta perspectiva, melancolicamente confundido com o seu sucesso e eficiência:

In 1853, at Manhattan's first world' fair, the invention that would, more than any other, become the 'sign' of the Metropolitan Condition, was introduced to the public in a singularly theatrical format.

Elisha Otis, the inventor of the elevator, mounts a platform. The platform ascends. When it has reached its highest level, an assistant presents Otis with a dagger on a velvet cushion. The inventor takes the knife and attacks what appears the crucial component of his invention: the cable that has hoisted the platform upward and that now prevents its fall. Otis cuts the cable, nothing happens to platform or inventor.

Invisible safety-catches prevent the platform from rejoining the surface of the earth. They represent the essence of Oti's invention: the ability to prevent the elevator from crashing.

Like the elevator, each technical invention is pregnant with a double image: the spectre of its possible failure. The way to avert that phantom is as important as the original invention itself. (Khooolhas 1977, 324-325)

## **O teatro e a cidade: A Cabra**

MARTIN (*Starting again*)

And there was a connection there — a communication — that well... an epiphany, I guess comes closest, and I knew what was going to happen.

STEVIE

(*Mildly interested in the fact*)

I think I'm going to be sick.

MARTIN

Please don't.

(*Back to it*)

Epiphany! And when it happens there's no retreating, no holding back. I put my hands through the wires of the fence and she came toward me; slipped her face between my hands, brought her nose to mine at the wires and... and nuzzled.

STEVIE

I am a grown woman; a grown married woman.

(*As if she's never heard the word before*)

Nuzzled; nuzzled.

MARTIN

Her breath... her breath was... so sweet, warm and...

(...)

STEVIE

I'm your type and so is she; so is the goat.

*(Harder)*

So long as it's female, eh? So long as it's got a cunt it's all right with you!

MARTIN *(Huge)*

A SOUL! Don't you know the difference!? Not a cunt, a soul!

STEVIE *(After a little; tears again)*

You can't fuck a soul.

MARTIN

No; and it isn't about fucking.

*(Albee 2003, 599, 602)*

Martin é famoso, o mais jovem arquiteto a receber o prémio Pritzker. Stevie é a mulher que o ama, e que ele ama também, e Billy, o filho homossexual. O próximo projeto de Martin corresponde àquilo que só os eleitos podem sonhar: a World City «financed by U.S. Electronics Technology and set to rise in the wheatfields of our Middle West» (553). Um dia numa das suas viagens pelo campo, à procura de uma quinta para, refugiando-se da cidade, projetar outra cidade, vê-a, do outro lado da cerca de arame, e sabe que a sua vida mudou para sempre. A ação começa com a estranheza da amnésia — «Why can't I remember anything?» — e do comportamento insólito de Martin. A mulher fica apenas curiosa, mas o maior amigo de Martin, Ross, que vem para o entrevistar sobre o significado do Prémio Pritzker e do extraordinário projeto que lhe foi comissionado, na semana em que, incidentalmente, também faz cinquenta anos, irrita-se com a ausência de Martin — «What's the matter with you! (...) I can't shoot that! You are a million miles away!» (555) — e provoca a confissão do mesmo: «I am seeing her; I am having... an affair, I guess. No! That's not the right word. I am ... *(Winces)* screwing her, as you put it — all of which is... beyond even ... yes, I'm doing all that.» (568). Ela é Sylvia, a criatura da floresta ou do campo, e ela é uma cabra. Ross não mantém o segredo e, mensageiro apressado, endereça uma carta a Stevie, na qual, em nome da amizade, revela o segredo de Martin. O resto da ação da peça é um exercício progressivo de revelação e reconhecimento, perante a mulher e o filho.

Albee esclarece-nos parcialmente acerca dos objetivos da sua peça, com o subtítulo *(Notes Toward a Definition of Tragedy)*. Trata-se, portanto, de um estudo sobre a tragédia e, na realidade, de um estudo sobre a tragédia grega, tal como a entende Aristóteles na *Poética*.

Embora nenhum destes aspetos me interesse no momento, assinalo como índices dessa herança trágica: o carácter elevado das personagens e do contexto; a concentração da ação – há uma única ação que consiste no reconhecimento de Martin, perante os seus, que ama a mulher e ama a cabra Sylvia e que tem relações sexuais com ambas; a reversão abrupta da fortuna do protagonista, que não é nem excessivamente mau, nem totalmente isento de erro, ignorante, idiota ou sequer perverso; a ideia de tragédia como processo de conhecimento ou de reposição da memória. A acrescer a estes aspetos, Albee referiu-se, em várias entrevistas, ao estudo dos limites da tolerância do público e do que nos permitimos pensar e à dimensão política desse gesto:

It's about the limits of our tolerance; what we will permit ourselves to think about. I saw how we don't behave properly when Susan Sontag wrote her piece in *The New Yorker* [after 9/11, in which she tried to play the event in an historical context]<sup>1</sup> and really got castigated. This play relates to that, what we may permit ourselves to think about, and I consider that to be political.

(...)

And I think it is going to shock and disgust a number of people. With any luck, there will be people standing up, shaking their fists during the performance and throwing things at the stage. I hope so! (Drukman 2012)

---

<sup>1</sup> «The disconnect between last Tuesday's monstrous dose of reality and the self-righteous drivel and outright deceptions being peddled by public figures and TV commentators is startling, depressing. The voices licensed to follow the event seem to have joined together in a campaign to infantilize the public. Where is the acknowledgment that this was not a "cowardly" attack on "civilization" or "liberty" or "humanity" or "the free world" but an attack on the world's self-proclaimed superpower, undertaken as a consequence of specific American alliances and actions? How many citizens are aware of the ongoing American bombing of Iraq? And if the word "cowardly" is to be used, it might be more aptly applied to those who kill from beyond the range of retaliation, high in the sky, than to those willing to die themselves in order to kill others. In the matter of courage (a morally neutral virtue): whatever may be said of the perpetrators of Tuesday's slaughter, they were not cowards.

Our leaders are bent on convincing us that everything is O.K. America is not afraid. Our spirit is unbroken, although this was a day that will live in infamy and America is now at war. But everything is not O.K. And this was not Pearl Harbor. We have a robotic President who assures us that America still stands tall. A wide spectrum of public figures, in and out of office, who are strongly opposed to the policies being pursued abroad by this Administration apparently feel free to say nothing more than that they stand united behind President Bush. A lot of thinking needs to be done, and perhaps is being done in Washington and elsewhere, about the ineptitude of American intelligence and counter-intelligence, about options available to American foreign policy, particularly in the Middle East, and about what constitutes a smart program of military defense. But the public is not being asked to bear much of the burden of reality. The unanimously applauded, self-congratulatory bromides of a Soviet Party Congress seemed contemptible. The unanimity of the sanctimonious, reality-concealing rhetoric spouted by American officials and media commentators in recent days seems, well, unworthy of a mature democracy.

Those in public office have let us know that they consider their task to be a manipulative one: confidence-building and grief management. Politics, the politics of a democracy—which entails disagreement, which promotes candor—has been replaced by psychotherapy. Let's by all means grieve together. But let's not be stupid together. A few shreds of historical awareness might help us understand what has just happened, and what may continue to happen. "Our country is strong," we are told again and again. I for one don't find this entirely consoling. Who doubts that America is strong? But that's not all America has to be.» (Sontag 2001)

Dizer que a tolerância é fundamental para o funcionamento da democracia e derivar daí a sua relevância política parece pouco e excessivamente banal para aceder ao sentido do que Albee quer dizer. Até porque aquilo que está em causa não é tanto a tolerância para com o outro, para com o pensamento do outro, mas para com o que cada um de nós se concede a si próprio pensar. Possivelmente esta distinção parece um pouco ociosa, mas Albee interpela-nos sobre o que estamos dispostos a arriscar com o nosso pensamento, como fundamento da nossa liberdade individual e social e fonte de conhecimento. Que liberdade concedo eu ao meu pensamento é a questão. O que é que me permito pensar e o que é que recuso pensar? Espera-se que o grau de aceitação do pensamento do outro seja diretamente proporcional ao grau de concessão ao meu próprio pensamento. Esse limite é o limite da nossa aceitação do mundo e do reconhecimento de que nós também somos esse mundo. As palavras de Albee sugerem, aliás, que eu sou, provavelmente, mais conservador relativamente àquilo que me permito pensar do que àquilo que concedo que o outro pense. Por exemplo, raramente me permito pensar a minha morte, a experiência da morte é, como diz Savater (2007), uma experiência da morte do outro. Em todo o caso, aceitação não significa concordância ou discordância, significa possibilidade de existência disto — esta ação, este pensamento — nos termos do meu entendimento de mim próprio e do outro, como pessoa e ser humano, i. e., sem que a minha noção de identidade pessoal se perca ou se altere. A questão central da tragédia, deste ponto de vista, é perceber como é que o carácter e a pessoa se mantêm, ainda que a fortuna se altere radicalmente e a ação se situe no limite da aceitação humana. A tragédia de Martin, Stevie e Billy - o núcleo familiar é sempre o alvo e a origem do acontecimento trágico - só é tragédia se Martin não se incluir numa qualquer situação ou episódio de inimizabilidade que pode ir da ignorância à perversão, do sonambulismo à alteração de identidade. Estes são os recursos da comédia.

Mas afinal qual é a tragédia de Martin e dos seus? Apaixonar-se por uma cabra, Sylvia, que acaba morta às mãos da mulher Stevie? Amar a mulher e a cabra? Ser vítima do destino? Dificilmente se pode aceitar que essa seja a tragédia de Martin, se Albee, como os tragediógrafos clássicos, pretende que nos identifiquemos com a ação e os caracteres, num processo de reconhecimento empático, i. e., de admissão que não só sou movido por aquelas emoções, mas que me movo com elas e por elas. Mas se pensarmos no erro do herói (*hamartia*), então talvez se perceba melhor a tragédia de Martin. Os *hamartemata* são erros involuntários, mas calculáveis e, por conseguinte, passíveis de evitar (cf. *Ética a Nicómaco* 1374b6). Estes erros decorrem fundamentalmente do carácter do herói e da sua atitude arrogante ou

desafiadora face aos deuses, à natureza ou ao próprio. Martin acaba de receber um Pritzker e aceita a comissão de desenhar a cidade do mundo nos campos férteis do Midwest americano: a contensão ordenada e expansionista, que a cidade é, tomará, uma vez mais, o espaço livre e amplo de uma natureza, para lá da moral, e o que Martin vê, do outro lado da cerca, é esse conflito nos olhos de uma cabra, nos olhos de Dioniso – tragédia significa literalmente ‘canto do bode/cabra’ – que reclama a sua origem de deus reverenciado e vivido por sátiros, bacantes, *phauloteroi* (portadores do *phalos*), faunos, em cortejos regados de vinho e rituais de sangue nas montanhas. Não admira por isso que, como diz Martin, o que viu naquela comunicação com a cabra tenha sido uma revelação do deus, uma epifania, como epifania será cada vez que Martin toma a cabra. Na verdade, Martin apaixonou-se pelo deus e, por antonomásia, pelo teatro, que substitui a cidade, comissionada ao *arquitecto*, que, em grego clássico, significa também administrador do teatro. O teatro substitui a cidade, a arquitetura cívica, civil e matrimonial, e não parece que a sua simples eliminação física constitua solução definitiva para a cabra que nos aparece do outro lado da cerca, ou do pano, e nos olha nos olhos. O teatro tem de ser esta coisa viva, silvestre e cáprea que nos confronta com o indescritível e instaura o inominável, na placidez onomástica da cidade, que, mais do que construir ou edificar, ameaça arrasar e obliterar pelo oblívio e pela amnésia.

## BIBLIOGRAFIA

- Aristófanes. 1996. *As Rãs*. Prefácio e Tradução Américo da Costa Ramalho. Lisboa: Edições 70.
- Aristóteles. 1999. *HΘIKΩN NIKOMAXEIQN*. Tradução H. Racham - Loeb Classical Library, *Nicomachean Ethics*. London, Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- \_\_\_\_\_. 1985. *ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ*. Tradução J. Hardy, *Poétique*. Paris: Les Belles Lettres.
- \_\_\_\_\_. 1998. *ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ*. Tradução António Campelo Amaral, Carlos de Carvalho Gomes, *Política*. Lisboa: Vega.
- Albee, Edward. 2003. “The Goat or, Who Is Sylvia?.” In *The Collected Plays of Edward Albee – Vol. 3 1979-2003*, 525-622. NY, Woodstock, London: Overlook Duckworth.

Drukman, Steve. 2012. "Edward Albee by Steve Drukman." *Interview Magazine*, October 17, 2012. Disponível em <https://www.interviewmagazine.com/culture/new-again-edward-albee>.

Koolhaas, Rem. 1977. "'Life in the Metropolis' or 'The concept of Congestion.'" In *Architecture Theory Since 1968*, edited by K. Michael Hays, 320-330. Cambridge, Mass., London, UK: The MIT Press, 1998.

Savater, Fernando. 2007. *La Vida Eterna*. Lisboa: Ariel.

Sontag, Susan. 2001. "The Talk of the Town." *New Yorker*, September 24, 2001. Disponível em <https://www.newyorker.com/magazine/2001/09/24/tuesday-and-after-talk-of-the-town>.