

Da Antropologia Teatral à Etnocenologia: pré-expressividade e comportamento espetacular¹

Gilberto Icle*

RESUMO: Os conceitos de pré-expressividade da Antropologia Teatral e de comportamentos espetaculares da Etnocenologia são descritos e analisados, por intermédio da discussão de seus contextos de origem e de alguns problemas de ordem teórica com os quais se confrontam. Tais conceitos e seus desdobramentos são problematizados a partir de duas problemáticas distintas e solidárias: o universalismo e o inatismo. São apresentadas argumentações em favor do esclarecimento de pontos fundamentais para afastá-los de tais perspectivas. Por fim, são circunscritos espaços discursivos nos quais se inserem possibilidades para repensar os perigos apresentados.

PALAVRAS-CHAVE: Antropologia Teatral; Etnocenologia; pré-expressividade.

ABSTRACT: The concepts of pre-expressiveness – from Theatre Anthropology – and spectacular behavior – from Ethnoscenology – are described and analyzed from the point of view of their original contexts and theoretical problems. The axes of this discussion are the ideas of universalism and inatism. The analysis also intends to make clear the following proposition: it is not possible to consider these concepts – pre-expressiveness and spectacular behavior – from the perspective of inatism and universalism. It also inserts a few possibilities to rethink the discursive space of Theatre Anthropology and Ethnoscenology.

KEYWORDS: Theatre Anthropology; Ethnoscenology; pre-expressiveness.

RÉSUMÉ: Les concepts de pré-expressivité de l'Anthropologie Théâtrale et de comportement spectaculaire de l'Ehtnocénologie sont décrits et analysés par le biais de leur contexte d'origine et de certains problèmes dans la théorie avec laquelle ils font face. Ces concepts et leurs développements d'ordre théorique sont traités dans le cadre des problématiques distinctes et solidaire: l'universalisme et l'innatisme. Des arguments en faveur de la clarification des points fondamentaux sont présentés pour les éloigner de ces perspectives. Enfin, des espaces discursifs sont limités pour qu'on puisse repenser les dangers indiqués.

MOTS CLÉS: Anthropologie Théâtrale; Ethnoscénologie; pré-expressivité.

Esforços bastante grandes têm sido realizados no âmbito de vincular o que normalmente se

chama de antropologia e as artes do espetáculo, mais especificamente o teatro. Assim, as empreitadas em prol da Teoria da Performance nos Estados Unidos, com Schechner e Turner ou a Antropologia do teatro do italiano Piergiorgio Giacché são alguns exemplos. Entretanto, neste trabalho vou discutir duas vertentes dessa ligação que, na falta de um termo melhor, vou designar como *antropologias do teatro*. Ainda que radicalmente distintas – e não caberia aqui desenvolver seus pontos de aproximação e distanciamento – elas constituem aportes usuais na pesquisa em teatro no Brasil. Assim, pretendo discorrer um pouco sobre alguns usos, funções e, sobretudo, articulações teóricas que são possíveis (e um tanto perigosas) tanto na Antropologia Teatral de Eugenio Barba, quanto na Etnocenologia, tal qual Pradier a defende.

Foucault (1999) nos ensinou que as palavras comportam perigos ao formarem, elas próprias, na superfície da linguagem, os objetos que designam, sem, contudo, estarem necessariamente coladas de forma positiva às coisas que evocam. Assim, quaisquer dessas *antropologias do teatro* configuram modos específicos de discurso nos quais encontramos coisas ditas e coisas não ditas, mas que, com efeito, ditam maneiras de pensar e agir.

Ao pensar assim, tais proposições – numa posição diagnóstica e um tanto crítica – estão eivadas de enunciados (FOUCAULT, 2005) ao formarem conjuntos dispersos e nem sempre coerentes de saberes sobre o teatro.

* Professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

¹ Este texto é uma versão ampliada e revisada da comunicação intitulada *Pré-expressividade, inatismo e universalidade*, apresentada no Vº Colóquio Internacional de Etnocenologia, em Salvador-Bahia, em 2007.



Vejam, por exemplo, que a própria palavra teatro é substituída em ambos os casos por termos considerados mais adequados: os “comportamentos cênicos” (BARBA, 1993, p.23) são o alvo certo dos estudos chamados Antropologia Teatral, enquanto que os “comportamentos humanos espetaculares organizados” (PRADIER, 1996, p.16) são, por sua vez, o foco de estudo e o objeto de investigação da Etnocologia.

Antropologia Teatral

Para situar o leitor menos avisado, de forma rápida e esquemática, bastaria dizer que a Antropologia Teatral é um estudo empírico, sem pretensões de cientificidade, levado a cabo por um artista da cena que convoca a cada período não regular um conjunto de artistas de diferentes estilos e tradições de teatro e dança, de diversas partes do mundo. Para Barba, promotor de tal estudo, ele não passa de “um conjunto de bons conselhos” (1995, p.08) para o artista da cena, a partir do olhar sobre a própria cena.

Tanto para a teoria, quanto para a prática do trabalho do ator, nenhum outro termo parece mais consistente, dinâmico e imanente à Antropologia Teatral do que o conceito de *pré-expressividade*, a ponto de tornar-se a teoria, proposição ou princípio definidor do que Barba denominou como “o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que está na base de diferentes gêneros, estilos, papéis e das tradições pessoais ou coletivas” (1993, p.23). A hipótese de que subjaz ao trabalho do performer uma dimensão intrínseca, a qual seja detentora do poder de organização de um *bios* cênico, configura a centralidade da questão que a Antropologia Teatral se coloca desde suas origens.

Barba delimita na teoria da pré-expressividade duas instâncias distintas, embora solidárias, o cotidiano e o extra cotidiano, esse último, constituindo a dimensão que caracteriza o que chamamos no mundo euro-americano de teatro. Mover-se, respirar, falar, agir sob a égide do extra

cotidiano significa, com efeito, trabalhar a energia numa qualidade que se distingue da cotidiana. Ao contrário do que se poderia pensar num primeiro momento, Barba define a dimensão cotidiana, na qual nos constituímos como sujeitos de uma determinada cultura, como a dimensão automatizada, domesticada e banalizada. Não necessitamos nenhum tipo de consciência mais rebuscada para vivermos e agirmos na inconsciência dos automatismos cotidianos. Por outro lado, no teatro – e nas artes do corpo que lhe são similares – o uso distinto do corpo, com bases e princípios pouco comuns para a vida cotidiana, constituem uma utilização intencional a produzir tensões que fazem atrair a atenção do espectador. Essa qualidade intencional de dar-se a ver, circunscrita como “presença”, supõe “a utilização extra cotidiana do corpo-mente [e] é isso que se chama ‘técnica’” (BARBA, 1993, p.23).

A abordagem pragmática do diretor italiano supõe uma pesquisa, uma experimentação e uma conseqüente reflexão sobre os dados extraídos. Apesar das lacunas ou, segundo De Marinis (s/d), “parcialidades” que a Antropologia Teatral contém, suas explorações parecem render um sem número de questões e desdobramentos, em particular, às pedagogias do ator que se beneficiaram sobremaneira dos princípios descritos e desenvolvidos pela Antropologia Teatral, tais como o princípio da *oposição*, do *desequilíbrio*, da *equivalência* entre outros. Esses princípios podem ser considerados verdadeiros instrumentos, pois organizam o *bios* cênico, permitindo um *corpo dilatado*, capaz de atrair a atenção do espectador, quase a margem de seu caráter semântico. Eles circunscrevem uma idéia, tomada de Decroux, na qual as artes “[...] ‘se assemelham nos seus princípios, não em suas obras’. Poderíamos acrescentar: também os atores não se assemelham nas técnicas, mas nos princípios” (BARBA, 1993, p.29-30).

A semelhança atribuída por Barba – tomada de empréstimo de Decroux – aos princípios, refere-se, tão somente, ao nível pré-expressivo. É nele e

não no nível expressivo – semanticamente articulado, culturalmente determinado e individualmente singular – que os princípios encontram modos de operação similares. Esses modos similares que recorrem em distintas culturas, articulando o nível pré-expressivo para lhe conferir a possibilidade de organicidade e eficiência, não existem separados da expressão, tampouco podem ser cientificamente identificados, delimitados, rastreados. Eles estão, com efeito, articulados na própria ação, no próprio comportamento. Podem ser mais ou menos conscientes; gradualmente explícitos ou implícitos na ação. Mas nunca configuram o objeto do ator, senão seu instrumento de trabalho.

É preciso também afastar as interpretações equivocadas sobre o nível pré-expressivo, as quais compreendem ou fazem relações entre conteúdo e forma; preparação e atuação; dentro e fora; técnica e emoção. Nenhum desses pares traduz a diferença – que só existe virtualmente – entre os planos expressivos e pré-expressivos.

Se o nível pré-expressivo constitui um instrumental para o ator ele seria, em consequência, uma técnica? Não se poderia, a essa altura, tomar a palavra *técnica* no sentido restrito, mas, perceber que por detrás, por baixo (a posição na qual localizamos não é essencial) do modo expressivo do ator trabalhar, existe um conjunto de princípios, mais ou menos objetivos, nos quais a superfície semântica se apóia. Como toda técnica é sempre um segredo, pois não deve estar à frente do que o espectador vê, mas sim, sub-repticiamente entranhada, mascarada, escondida, o nível pré-expressivo é, com efeito, a organização dinâmica e culturalmente variada, senão de todos, ao menos de muitos dos modos espetaculares que conhecemos. O nível-expressivo se ocupa do *como*, antes de se ocupar do significado. Funciona à parte, mas não independentemente, do nível semântico que expressa e ao qual confere apoio. Esse *como* não é a forma de tradução cultural, a técnica, os códigos, o tema, tampouco, as idéias intencionais, os não do artista cênico; mas, um mundo de modos liminarmente corporais de se fazer presente e, com

isso, interessar, encantar, atrair a atenção do Outro.

Abusando um pouco dessa exploração, não seria incorreto dizer que a Antropologia Teatral é a teoria, por excelência, da pré-expressividade, essa última, por sua vez, circunscrevendo um campo novo de investigação e abrindo um sem número de problemas a serem explorados, tal qual tem sido feito em diversos espaços, nos últimos anos.

Etnocenologia

Bem mais recente, talvez a versão ulterior das *antropologias do teatro*, a Etnocenologia é mais uma perspectiva de pesquisa que um conjunto organizado de objetos bem conformados. Segundo seu idealizador, Jean-Marie Pradier, o prefixo *etno* indica a necessidade de marcar a devida distância das posturas etnocêntricas que comumente os Estudos Teatrais aduzem. Da complexidade do termo *scéno*, em sua origem grega, ele retém a idéia de que o corpo é o *locus* dos comportamentos e práticas espetaculares.

Numa definição, segundo Pradier, provisória, a Etnocenologia é “o estudo nas diferentes culturas das práticas e dos comportamentos humanos espetaculares organizados” (1996, p.16). Ainda que o autor francês se esforce em sublinhar a não conformidade do termo *comportamento* com as posturas comportamentalistas, o termo remete em muitos casos a um tipo de compreensão, proveniente em muito das psicologias comportamentais ou *behavioristas*, que há muito foram colocadas na berlinda da validação. Assim, prefiro pensar na ampliação do termo *práticas*, com o qual poderíamos tratar tais experiências em diferentes culturas. Por Práticas espetaculares dir-se-ia a necessária relação de comunicação entre os seres humanos mediada pela presença física de ao menos dois indivíduos se dando a ver em tal experiência.

A palavra espetacular – opção primeira de Pradier, novamente para enfatizar a distância segura do etnocentrismo que palavras como teatro, cena, dança, e tantas outras implicam – circunscreve o foco dos estudos da Etnocenologia



ao pretender não se reduzir ao puramente visual, mas, também, a um conjunto de modalidades perceptivas humanas. No âmbito do estudo do espetacular estão implicados os aspectos globais das manifestações emergentes, incluindo as dimensões somáticas, psíquicas, cognitivas, emocionais e espirituais. É preciso lembrar que a palavra *emergentes* (do francês *émergentes*) carrega não apenas o sentido de algo que vem de dentro, que emerge, como também, que aparece aos sentidos, que se dá a ver, que se mostra, que se torna aparente, ou seja, “a dimensão espetacular de um evento corresponde à aparição de elementos perceptíveis” (PRADIER, 1996, p.17).

O termo espetacular se adequa aos propósitos de Pradier para reforçar a idéia de que tais práticas, as espetaculares, espriam-se para além daquilo que o mundo euro-americano convencionou chamar de teatro ou espetáculo.

Da mesma forma, o termo espetacular envolve uma dupla relação, ou seja, ele indica a impossibilidade de distinção entre as dimensões do atuante e do público. Uma abordagem sistêmica requerida por Pradier aduz, portanto, não só a necessidade de um estudo que envolva essas duas dimensões, mas, também, e de forma mais acentuada, uma abordagem que não reduza as práticas espetaculares e seus fenômenos à simples descrição linear.

Na visão da Etnocenologia, o estudo das práticas espetaculares, envolve, principalmente, colocar em evidência a diversidade e a unidade das práticas espetaculares humanas; desenvolver o estudo sistêmico dos elementos (psíquicos e não psíquicos) e das organizações que lhes funda; realizar uma abordagem das estratégias cognitivas que sustentam a emergência/aparição dos comportamentos e das práticas; analisar as estratégias relacionais que caracterizam os eventos estudados; empreender uma descrição das modalidades nas quais as práticas e os comportamentos humanos espetaculares organizados se inserem dentro do seu quadro sociocultural; e, por fim, tomar em consideração a

história sinuosa e múltipla do corpo, portadora e criadora das representações e das técnicas, dos códigos, dos modos e do modelos que geram e regulam as atitudes e os comportamentos do indivíduo em sociedade (PRADIER, 1996, p.18).

Se a multidisciplinaridade é a condição necessária para a pesquisa nessa área, a interdisciplinaridade seria a escolha justa. Pradier propõe, nesse sentido, estudos cruzados entre *análises interiores* com critérios próprios da cultura estudada e *análises exteriores*, fundadas em noções e métodos científicos em uso. (1996, p.20). Tais análises sistêmicas, como já mencionadas, abandonam as estratégias unidimensionais e sublinham o caráter intercultural das práticas espetaculares, em razão de sua imediatez para o espectador.

A Etnocenologia, portanto, circunscreve uma nova dimensão de estudo, procurando analisar as práticas espetaculares a partir de diferentes culturas.

Dos perigos, das verdades

Uma das questões que os estudos de Barba, e seus colaboradores – por intermédio da ISTA – International School of Theatre Anthropology – apresenta é justamente a condição de imanência da pré-expressividade. Assim sendo, para se pensar a pré-expressividade como condição ou, melhor ainda, pré-condição do trabalho do ator, algumas problematizações são necessárias. Os problemas que gostaria de levantar no momento dizem respeito a duas ordens distintas: a primeira de natureza antropológica, na qual questiona-se a universalidade da proposição e, a segunda, de caráter epistemológico, que aborda possíveis laivos de inatismo.

A pretensão universalista de Barba representa um ponto atenuado na demonstração de seu pensamento, re-discutido em *La canoa di carta* (1993). Dizer que existiria um nível universal no trabalho do ator, significaria reconhecer uma unidade – lingüística, discursiva, prática – que seria capaz de englobar e dar um sentido único à palavra *teatro*. Barba não se arrisca de forma tão ingênua.

Quando Barba define a pré-expressividade como condição de possibilidade do trabalho do ator, de que ator ele estaria falando? Essa parece ser uma questão basilar para se problematizar o sentido universalista da pré-expressividade. Suporíamos que ele fala de todos os atores ou uma parte deles? Ao procurar uma condição universal, Barba estaria imerso numa posição etnocêntrica, na qual a verdade teatral estaria, do seu ponto de vista, na dimensão pré-expressiva. Esse olhar centrado, reduzido, trataria as diferentes formas espetaculares como *o teatro*, como um fenômeno generalizado. Entretanto, chamar *teatro* determinadas manifestações e práticas culturais individuais e/ou coletivas é alocar no discurso hegemônico euro-americano e somente por efeito de uma operação artificial o rico e infinito *modus operandis* de dar-se a ver, de chamar a atenção, de se fazer humano por intermédio da ação espetacular. Isso – essa posição de quem fala sobre – plasmaria outras formas espetaculares, circunscrevendo-as nos limites daquilo que uma determinada cultura – a qual pertence o autor – convencionou chamar de *teatro*.

A saída para tal armadilha pode ser pensada com a Etnocenologia de Pradier (2002) e, do mesmo modo, no próprio plano imanente, o qual a teoria de Barba supõe.

Os modelos caóticos propostos por Pradier (2002), para compreender os comportamentos humanos espetaculares, borram as fronteiras entre o biológico e o cultural. A idéia de comportamento, para ele, não se reduz a um padrão de respostas de ação a partir de um estímulo (como ao gosto de Skinner), e tampouco a biologia se reduz ao funcionamento da substância viva. Ao contrário, comportamento e biologia se emaranham de tal sorte que as fronteiras entre o que é inato e o que é adquirido se tornam cada vez mais obnubiladas pela visão não linear de sua investigação.

Assim, se o olhar de quem pensa tais práticas do ator é uma posição sempre comprometida com sua própria cultura é, com efeito, uma condição de qualquer teorização, pois toda manifestação carrega em si o prefixo *etno*, uma vez que sempre estará

impregnada, advinda e constituída de e numa determinada cultura. Fala-se sempre de um lugar preciso, logo, nos manifestamos dentro de uma cultura, ainda quando falamos do Outro.

Os laivos dessa dificuldade de se afastar de si mesmo já impregnam o próprio conceito de pré-expressivo. O prefixo *pré* possui tão somente um caráter lógico e não cronológico, dessa forma, não há uma anterioridade à expressão. É nela que os indícios, os sinais, as inferências do pré-expressivo se assinalam. É no plano da expressão que vivemos – nós os atores – nossas vidas espetaculares. Trata-se da dimensão na qual nos reconhecemos como herdeiros de uma tradição, como possuidores de uma técnica, como artesãos de nós mesmos, mas representantes autorizados de nossa comunidade – ainda que ela não seja apenas o nosso entorno.

Essa posição é, então, dada a partir do ponto de vista – profundamente cultural – do espectador. São os efeitos de atenção, a eficiência da presença do ator que Barba normatiza como o princípio dos princípios. Ele pré-supõe que todo teatro estaria preocupado, interessado e se apoiaria na premissa de chamar a atenção do espectador, antes mesmo de querer significar. Há, portanto, um sentido quase biológico e, senão biológico, limiar entre o biológico e o cultural. É nessa função de espectador que Barba, ainda nos primórdios da Antropologia Teatral, reconhece os princípios recorrentes e deles extrai, abstrai, considerações. No entanto, nas palavras de De Marinis, “afirmar que todo teatro [...] tem a ver com a atenção do espectador significa que todo teatro, indubitavelmente, tem que ver com o mesmo problema, mas não exatamente com a mesma coisa e, muito menos, com as mesmas soluções (1997, p.104).

Um possível universalismo da Antropologia Teatral se desfaz, dessa forma, na medida em que o olhar que Barba lança sobre os fenômenos estudados, ainda que de seu próprio ponto de vista cultural, faz reconhecer que para essa cultura, da qual ele fala, chamar a atenção do espectador pareça ser uma verdade profundamente legitimada culturalmente. Trata-se, também, de uma operação



lingüística que faz unir o que reconhecemos como *teatro* com um modo específico de se dar a ver, de se comportar de forma espetacular e, sobretudo, de ter êxito em chamar a atenção do Outro nessa tarefa. É desse ator que Barba fala e somente dele. Do ator que apoiado em um comportamento espetacular, culturalmente constituído e intencional, é eficiente em chamar a atenção do espectador além do que narra, conta, expressa e significa. Além, mas não independentemente.

Se Barba não está falando de qualquer ator, de um modelo universal, resta ainda pensarmos: seria a pré-expressividade uma condição inata do ser humano? Haveria um *a priori* definitivo nessa dimensão pré-expressiva? Barba suporia um antes como condição suficiente e necessária para as artes de dar-se a ver? Da mesma forma, Pradier na discussão nomeada como Etnocenologia, não atinge um estatuto universalista ao propor um estudo sobre os comportamentos humanos espetaculares e ao propor que a espetacularidade humana cumpre um dispositivo biológico?

A questão é complexa e sugiro aqui uma primeira aproximação. Dificilmente poderíamos sustentar – depois de tudo o que, no século XX, foi desenvolvido nessa área – um discurso sobre um *a priori* como condição, na qual se apoiariam e se sustentariam os desdobramentos do pré-expressivo ou o vínculo biológico dos comportamentos espetaculares. A esse respeito se pode lembrar dos trabalhos desde Piaget (1990) até Maturana (2002), para citar alguns.

O comportamento de *chamar a atenção* - que Bião (1996) já localiza nas reações do bebê como gênese do que virá a ser ulteriormente comportamento espetacular – poderia ser até uma espécie de instinto, uma informação genética que se manifesta em nosso comportamento, mas, as estruturas de pensamento e ação que essa informação pode engendrar pressupõem, em grande medida, a interação. E não devemos subestimar o poder desse conceito. Interagir possibilita, sobretudo, tomar as informações biológicas e refazê-las na ação. O processo de

interação é um processo limiar – está já dado biologicamente como potência, como possibilidade, mas forma, também, e na mesma direção, o processo de culturalização, de ingresso em uma cultura, pois permite ao sujeito se tornar o que é, ou o que virá a ser. Esse caráter de dinamismo das relações de interação entre o biológico e o cultural – presentes em teorias tão distintas quanto a Epistemologia Genética de Piaget, as ciências cognitivas de Maturana, a Etnocenologia de Pradier – que se manifesta nas fronteiras de idéias, que nossa tradição insistiu em delimitar como separadas, articula suposições para o pré-expressivo e para os comportamentos espetaculares que vão além de um mero inatismo.

Quando Barba fala sobre uma dimensão pré-expressiva do trabalho do ator como um nível de organização do *bios* cênico, não está a defender um *a priori*, pois não há uma separação entre o plano pré-expressivo e o plano expressivo. Somente por uma operação racional de investigação inferimos que a eficiência – também ela culturalmente constituída – em chamar a atenção, é constituída no amálgama que forma a constituição da dimensão expressiva.

Eis dois usos duvidosos que poderíamos fazer dos conceitos de pré-expressividade e comportamentos espetaculares, e que constituem perigos prementes para a pesquisa: tomá-los como universais e como inatos. Poderíamos, entretanto, pensar que o trabalho do ator na dimensão pré-expressiva é um lugar limiar entre a ficção e a vida (RUFFINI, 2001), local descontínuo no qual o ator se dá a ver, explorando e articulando informações culturalmente construídas a partir de pequeninas – mas fundamentais – possibilidades biológicas. Não se é ator, portanto, desde sempre, torna-se ator. Tampouco, não existe um único modo de ser ator, senão uma diversidade de possibilidades.

Barba não está, portanto, falando de qualquer ator. Não poderá fazê-lo. Não haverá de ser o seu, um ator transcendental, ideal, legítimo. Sua pesquisa se baseia, ainda que parcialmente, em

experimentos artísticos que, sem um controle científico no senso tradicional (De Marinis, s/d), estão inseridos numa cultura, ao mesmo tempo pessoal e histórica. Disso, sobressai o caráter pessoalizado de sua proposição. E cabe a nós, sabendo de todas as parcialidades e limites da Antropologia Teatral, aceitá-la ou não, usá-la como pedagogia ou não, pensar com ela, a favor dela, a partir dela, mas conscientes que estamos falando de um lugar determinado e, portanto, o que dizemos serve aos interesses teatrais não como uma verdade única e normativa, mas como um conjunto de explorações titubeantes, provisórias e parciais.

Num caminho muito similar, a Etnocologia pode inferir justamente à diversidade cultural. O prefixo *etno* já indica essa vocação. E a compreensão de sua dinâmica pode ser bem estabelecida quando Pradier (2000) demonstra, por intermédio de inúmeros exemplos e dados, a correlação das idéias do corpo representado na cena e do corpo interpretado e descrito pelas ciências.

Falamos, portanto, de dentro dos comportamentos espetaculares, pois eles não são objetos separados de nós, eles não constituem uma positividade a ser alcançada. Eles são construídos histórica e culturalmente nas nossas práticas. Precisamos entendê-los, portanto, a partir de sua condição efêmera e mutável.

E não seria essa a postura de qualquer ciência das artes do espetáculo contemporânea?

Referências:

BARBA, Eugenio. *La canoa di carta*. Trattato di Antropologia Teatrale. Bologna: Il Mulino, 1993.

_____. *A arte secreta do ator*. dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo/Campinas: Hucitec/Unicamp, 1995.

BIÃO, Armindo. Estética performática e cotidiano. In: *Performáticos, performance e sociedade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

DE MARINIS, Marco. Dal pre-espressivo alla drammaturgia dell'attore. Saggio sulla "canoa di carta". In: _____ (Org.). *Drammaturgia dell'attore*. Porreta Terme: I Quaderni Del Battello Ebro, s/d, p.225-293.

_____. *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1997.

_____. Contra la distancia: hacia nuevos paradigmas para la experiencia teatral. In: PELLETTIERI, Osvaldo (Org.). *Imagen del teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2002, p.35-52.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

MATURANA, Humberto. *A ontologia da realidade*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2002.

PIAGET, Jean. *Epistemologia Genética*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

PRADIER, Jean-Marie. El bios y la cultura en el arte de lo viviente. In: PELLETTIERI, Osvaldo (Org.). *Imagen del teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2002, p.19-34.

_____. *La scène et la fabrique des corps : Ethnoscénologie du spectacle civant en Occident (V^e siècle av. J.C. – XVIII^e siècle)*. Bordeaux : Presses Universitaires Bordeaux, 2000.

_____. Ethnoscénologie: la profondeur des émergences. La scène et la terre : questions d'ethnoscénologie. *Internationale de l'imaginaire*. Maison des cultures du monde. n.05, 1996, p.13-41.

RUFFINI, Franco. *Per piacere*: itinerari intorno al valore del teatro. Roma: Bulzoni, 2001.

