

TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE NA CENA CONTEMPORÂNEA

Sílvia Fernandes¹

RESUMO: A crise de identidade e de estatuto epistemológico que o teatro contemporâneo partilha com a dança, as artes plásticas e o cinema, que permite se falar de experiências cênicas com demarcações fluidas de território, em que o embaralhamento dos modos espetaculares e a perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos são uma constante, reincide no recurso aos conceitos de teatralidade e performatividade.

RESUME: La crise d'identité et statut pédagogique que le théâtre contemporain partage avec la danse, les arts visuels et le cinéma, qui permet de parler d'expériences scéniques avec des démarcations fluides de territoire, dont le brouillage des modes spectaculaires et la perte de frontières entre les différents domaines artistiques sont constants, revient aux concepts de théâtralité et performativité.

O teatro contemporâneo partilha com a dança, as artes plásticas e o cinema uma crise de identidade e uma indefinição de estatuto epistemológico. Nesse sentido, pode-se falar de experiências cênicas com demarcações fluidas de território, em que o embaralhamento dos modos espetaculares e a perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos são uma constante.

Em resposta à transformação, vários teóricos do teatro e da performance buscam organizar vetores de leitura dessas espécies estranhadas de teatro to-

tal que, ao contrário da gesamtkunstwerk wagneriana, rejeitam a totalização, e cujo traço mais evidente é a frequência com que se situam em territórios híbridos de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo e performance, além da opção por processos criativos avessos à ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido.

Os aparatos conceituais que enfrentam essa produção heterogênea, de um modo ou de outro, reincidem nos conceitos de teatralidade e performatividade, que têm se revelado instrumentos preferenciais de operação teórica das experiências de caráter eminentemente cênico, que manejam múltiplos enunciadores em sua produção. Ao mesmo tempo em que os dois conceitos definem campos de estudo específicos, chegam a confundir-se em determinadas abordagens, dependendo da filiação do ensaísta a uma ou outra tendência de análise do fenômeno cênico. De qualquer forma, usadas metaforicamente ou como conceito operativo, de modos divergentes ou até mesmo contraditórios, as noções são recorrentes não apenas na teoria teatral, mas em disciplinas como a antropologia, a sociologia, a filosofia, a política, a psicanálise e a economia.²

² Nas áreas da teoria e da história do teatro, aparecem especialmente nos ensaios de Bernard Dort, Patrice Pavis, Erika Fischer-Lichte, Jean-Pierre Sarrazac, Marvin Carlson e Josette Féral; em relação à abordagem específica da corporeidade, são frequentes nos estudos de Eli Rozik, Susan Leigh Foster e Virginie Magnat; na área dos estudos culturais recebem atenção especial de Joachim Fiebach; nos trabalhos ligados à ciência cognitiva são analisados por Malgorzata Sugiera; nos estudos culturais sobre a performance são esmiuçadas por

¹ Professora da ECA/USP, dramaturga, pesquisadora do CNPq.

A partir da frequência com que são utilizadas, é possível especular em que medida os estudos contemporâneos sobre teatralidade e performatividade são uma resposta conceptual à dissolução de limites entre obra e processo, ficcional e real, espaço cênico e espaço público, ator e *performer*. A hipótese que se considera aqui é que ambos os conceitos podem funcionar como operadores de leitura da cena de fronteira criada não apenas por uma parcela significativa do teatro contemporâneo mundial, mas também por artistas brasileiros.

Um bom exemplo do procedimento é o esboço de teatralidades plurais que Patrice Pavis projeta no texto “A teatralidade em Avignon”, publicado há dez anos.³ No ensaio, discrimina a idéia do especificamente teatral a partir de práticas cênicas concretas, em geral divergentes, apresentadas no Festival de Avignon de 1998. Na instigante operação de leitura dos espetáculos da mostra, prova que é possível dissociar o termo de qualidades abstratas ou essências inerentes ao fenômeno teatral para trabalhá-lo com base no uso pragmático de certos procedimentos cênicos e, especialmente, da materialidade espacial, visual, textual, corporal e expressiva de escrituras espetaculares específicas. Sustenta que, para um espectador aberto às experiências da cena contemporânea, a teatralidade pode ser uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético; ou um modo de sublinhar esse real com um traçado cênico obsessivo, a fim de reconhecê-lo e compreender o político; ou um embate de regimes ficcionais distintos que impede a encenação de construir-se a partir de um único ponto de vista, e abre múltiplos focos de olhar em disputa pela primazia de observação do mundo. De acordo com o ensaísta, a teatralidade pode ser também o canteiro de obras de um *work in progress* teatral, ou uma

categoria que se apaga sob formas diversas de performatividade, revelando campos extra-cênicos, culturais, antropológicos e éticos.

Como se vê, segundo Pavis, a teatralidade é um termo polissêmico, que inclui a performatividade e depende da leitura do espectador para se constituir.

Teatralidade e anti-teatralidade

Se para o ensaísta francês o conceito de teatralidade é operacional, para o teórico americano Martin Puchner a teatralidade deve ser investigada a partir das correntes tradicionais que a ela se opõem ou que a defendem, representadas, exemplarmente, na história do teatro, pelas proposições de Stéphane Mallarmé e Richard Wagner, não por acaso dois artistas ligados ao simbolismo.⁴ Enquanto para o poeta francês o que importa é o “teatro do verbo” e a cena mental do leitor, o conceito wagneriano de obra de arte total baseia-se exatamente na materialidade da encenação, já que a *gesamtkunstwerk* propõe a teatralidade como meio privilegiado de fusão do drama, da música, da poesia e do gesto.

Puchner elege as posições antagônicas dos artistas como balizas de demarcação de diversas questões teóricas ligadas ao problema, que analisa exemplarmente, em seu já clássico *Stage Fright*, a partir da vertente que considera anti-teatralista. O argumento avançado por Puchner, defendido anteriormente por estudiosos como Jonas Barish e Evelyn Gould, indica a gênese platônica do anti-teatralismo.⁵ A partir dos diálogos da República, projeta a extensa linhagem dos opositores à “arte do engano”, demonstrando que a suspeita contra a representação é tão antiga quanto a defesa da ação

Richard Schechner, Judith Butler, Freddie Rokem e Janelle Reinelt, ensaístas que promovem a migração da noção de teatralidade para a de performatividade. Também é recidivo o uso dos termos nas análises da cena pós-moderna e do teatro pós-dramático, empreendidas por Johannes Birringer, Timothy Murray e Hans-Thies Lehmann, compondo uma cartografia expandida de pontos de vista que demarcam os principais focos de reflexão crítica sobre o tema. Na bibliografia são arrolados os principais títulos.

³ Patrice Pavis, *Voix et images de la scène*, Paris, Septentrion, 2007, p. 317-337.

⁴ O movimento simbolista tem sido reavaliado por vários teóricos, que passaram a considerá-lo a primeira vanguarda. Ver a respeito o excelente estudo de Frantisek Deak *Symbolist Theater. The formation of an avant-garde*, Baltimore e Londres, The Johns Hopkins University Press, 1993.

⁵ O livro de Puchner foi publicado em 2002 pela Johns Hopkins University Press. O professor da Universidade de Columbia retorna ao tema na coletânea *Against Theatre*, que organiza com Alan Ackerman e edita pela Palgrave em 2006, em que reúne ensaístas como Arnold Aronson, Elinor Fuchs e Herbert Blau. Jonas Barish é autor do estudo *The anti-theatrical prejudice*, Berkeley: University of California Press, 1981.



teatral concreta, que opõe as concepções de Platão e Aristóteles já na nomeação do ator – *hypocritès e prattontes*, o fingidor e o atuante.⁶

Mas, para Puchner, o antagonismo só adquire foros de luta estética a partir do modernismo, quando um assalto avassalador desestabiliza o fundamento dominante da enunciação teatral - a representação da realidade sustentada pela coerência da personagem e da narrativa ficcional do drama. No contexto de quebra de paradigmas que definiu o teatro moderno, a dinâmica anti-teatral funcionou a partir de um processo de resistência acionado no interior do próprio teatro e foi responsável pela definição de mudanças substantivas no texto dramático, na concepção das personagens e também no trabalho do ator.

Nesse sentido, o anti-teatralismo, mais que uma oposição, foi uma força produtiva de criação de experiências radicais de outro tipo de teatralidade. Vista desse ponto de vista, a anti-teatralidade de criadores como Maurice Maeterlinck, Stéphane Mallarmé, Gertrude Stein e mesmo Antonin Artaud, que Puchner alinha à tendência, pode ser vista como oposição ao paradigma teatral em vigor.

A esse respeito, é interessante constatar que a corrente definida por Puchner como oposta à teatralidade em geral funcionou como rejeição à arte do ator, concebido como centro do fenômeno teatral. Os artistas mencionados foram considerados anti-teatralistas por contestarem especialmente a atualização cênica do drama pela metamorfose do ator em personagem, entrando em franca oposição aos princípios vigentes no teatro, no início do século XX. Vale lembrar que Maurice Maeterlinck, o dramaturgo mais representativo do simbolismo, dirige críticas ácidas ao trabalho do ator individual, que acredita ser um dos maiores responsáveis pela impossibilidade de atualização efetiva da poesia dramática. Por paradoxal que possa parecer, a sintonia de princípios em relação ao ator é o vínculo de união entre Maeterlinck e Gordon Craig, tradicionalmente considerados antípodas em suas posições teatrais que, no entanto, aproximam-se

na recusa da personificação do ator e na defesa de um teatro abstrato de andróides e super-marionetes. Seja por considerarem os atores incapazes de encarnar obras-primas da dramaturgia, como é o caso de Maeterlinck, seja por acreditarem que seres humanos são instrumentos pouco eficazes na definição de uma linguagem cênica rigorosa, tramada por espaço, luz e movimento, como é o caso de Craig, é inegável que a encarnação da personagem pelo ator foi um dos principais alvos de ataque dos anti-teatralistas que, olhados por esse ângulo, podem ser vistos como precursores de uma nova teatralidade, não mais baseada na interpretação de um texto dramático por atores, mas na mobilização de recursos de espaço, luz e movimento, ou da palavra concreta e poética, para sua constituição.⁷

Também é possível compreender por essa via as objeções mais sérias de Nietzsche à ópera wagneriana. As críticas do filósofo alemão têm como alvo predileto não tanto a concepção de “obra de arte total” com que Wagner inaugura o primado do encenador, mas principalmente a qualidade gestual e mímica da música wagneriana, que associa aos princípios da atuação. É uma crítica semelhante à que Theodor Adorno fará, bem mais tarde, à música do compositor alemão, considerando-a fruto da “momice” inerente à representação teatral. O azedume crítico de Adorno com intérpretes que lembrariam macacos exibindo-se no zoológico, e o parentesco da atuação com as formas mais primitivas da mimese, são restrições semelhantes às censuras de Maeterlinck e Gordon Craig aos atores de seu tempo. Na verdade, retomando uma longa tradição, Adorno afirma que o sucesso do teatro moderno depende de sua capacidade de resistir à mimese ligada à personalização do ator. Deve-se a essa resistência a admiração deste filósofo pelas criações de Brecht e Beckett, por serem artistas que se rebelaram contra a dependência do teatro à individualização. Especialmente o dramaturgo

⁶ Para uma discussão aprofundada do tema, consultar Denis Guénoun, *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*, Paris, Belin, 2005, especialmente “La face et le profil” e “Entre poésie et pratique”, p.7-52.

⁷ Ver a respeito o ensaio de Maurice Maeterlinck “Menu propos: un théâtre d'androïdes” in *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, Bruxelas: Éditions Labor, 1985. Gordon Craig tem vários estudos sobre a über-marionette, sendo o principal deles “The actor and the über-marionette”, publicado em seu livro *On the art of the theatre*, New York: Theatre Arts Books, 1956, p.54-94.

irlandês, melhor sucedido ao transformar as personagens em personas vazias, inviabilizando por completo a possibilidade de imitação de “pessoas reais” no palco.⁸

Teatralidade e encenação

No ensaio mencionado sobre a teatralidade em Avignon, Pavis discute o termo perguntando-se se é mesmo necessário seu uso nos estudos teatrais, diante da proximidade com a noção de encenação. Segundo o teórico francês, não faz sentido debruçar-se sobre concepções de teatralidade quando a teoria da encenação já descreve, há pelo menos cem anos, o funcionamento dos signos cênicos enquanto objeto empírico, além de contemplar a constituição do sistema de sentido pelo espectador, o que marca a passagem da representação para a encenação.⁹

Mas o que importa a esta argumentação é refletir sobre a sinonímia que o ensaísta detecta entre os termos encenação e teatralidade, pois esta con-

templaria, tanto quanto aquela, os componentes da representação. Em seu dicionário de teatro, Pavis já definira a teatralidade como “aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)”. Mas ressaltara que a noção teria a desvantagem de se revestir de um traço idealista, remetendo, inapelavelmente, à velha questão da especificidade do teatro puro. Olhada por esse ângulo, estaria condenada a permanecer “não apenas abstrata e metafísica, mas inoperante”, tendo algo de “mítico, excessivamente genérico, e até mesmo idealista e etnocêntrico”.¹⁰

É interessante constatar como as reservas não impedem o estudioso de enfrentar o tema, talvez por levar em conta o acirramento das discussões da teoria teatral em torno dessa noção, especialmente nas últimas décadas do século XX. Seguindo sua argumentação, e levando em conta a aproximação entre os conceitos de encenação e teatralidade, é compreensível que a defesa da idéia principie com os encenadores das primeiras décadas do século passado, responsáveis por uma verdadeira mutação de paradigma do teatro, com o deslocamento do ator e do dramaturgo do núcleo central de sua constituição. A celebração sem precedentes da teatralidade, que ficou conhecida como re-teatralização do teatro, sem dúvida é caudatária da emergência desse poderoso criador, que reúne as funções de compositor, poeta, diretor, cenógrafo e teórico da “obra de arte total”. Gordon Craig, Appia e Meierhold são pioneiros no esforço de composição de uma arte cênica relativamente independente do texto dramático, tornando-se os principais modelos da teatralidade centrada no moderno diretor teatral.

Mas, de fato, o uso consciente dos conceitos de teatralidade, teatralização e reateatralização do teatro deve-se a Meierhold, que os entende e os pratica como estratégias de distanciamento do familiar pelo emprego de recursos do próprio teatro, de modo a chamar a atenção para seu caráter de jogo e artifício. Procedimentos de atuação como a biomecânica e técnicas de encenação como o construtivismo visavam exatamente a enfatizar a teatralidade que, para Meierhold, supõe a inevitabilidade

⁸ Friedrich Nietzsche, *O caso Wagner*; Theodor Adorno, Não é possível tratar neste texto das várias posições anti-teatralistas presentes em outras áreas artísticas. O crítico de artes plásticas Michel Fried, por exemplo, foi uma das expressões mais marcantes do pensamento teórico anti-teatralista, especialmente representado no livro *Absorption and theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot*, Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1980. No artigo “Art and objecthood”, de 1968, Fried sustenta que a autonomia das artes plásticas no modernismo findou no momento em que a realização de uma obra passou a depender da recepção do público, de sua capacidade de transformá-la e completá-la com sua leitura. Para o teórico, o inacabamento da obra, afirmado em sua perspectiva relacional, com direção explícita ao espectador, teria correlatos na interação do ator com o público. Nesse sentido, é paradigmática a afirmação de Fried, de que o sucesso, ou mesmo a sobrevivência das artes, depende de sua capacidade de resistir ao teatro. Michael Fried, *Art and objecthood*, 1968.

⁹ Em ensaio anterior, Patrice Pavis já definira a representação como objeto empírico que abrange tanto o conjunto de materiais cênicos quanto a atividade do encenador e de sua equipe dentro do espetáculo. Já a encenação é um objeto de conhecimento, um sistema estrutural que só existe uma vez recebido e reconstituído pelo espectador, cuja leitura, evidentemente, toma por base os sistemas significantes produzidos em cena pelos criadores. Patrice Pavis, “Do texto para o palco, um parto difícil”, *O teatro no cruzamento das culturas*, São Paulo, Perspectiva, p. 22-23.

¹⁰ Patrice Pavis, *Dicionário de teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 372.



da forma, como observa Jacó Guinsburg. A nova poética teatral do artista inicia a transição do dramático e literário para o cênico e performativo.

Uma síntese esclarecedora dessa trajetória de independência paulatina da cena em relação ao drama é apresentada por Bernard Dort no ensaio “A representação emancipada”. Partindo das poéticas de Wagner e Craig, Dort propõe que o princípio da afirmação do encenador como autor do espetáculo, na passagem do século XIX para o XX, é o início de um longo percurso que leva o texto dramático a ser duplicado ou mesmo suplantado pelo texto cênico para gerar, nas últimas décadas do século XX, uma nova concepção de encenação. Nos trabalhos de artistas como Robert Wilson e Klaus Michael Grüber, por exemplo, a teatralidade não é apenas a “espessura de signos e sensações” a que se referia Roland Barthes, essa espécie de “percepção ecumênica de artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior”, mas uma “polifonia significativa” aberta sobre o espectador.¹¹ Para Dort, a teatralidade é “interrogação do sentido” e crítica em ato da significação.¹²

Jean-Pierre Sarrazac dá continuidade às reflexões de Dort quando observa que a separação entre palco e platéia foi abolida a partir do momento em que os espectadores foram convidados a se interessar pela ocorrência do próprio teatro no seio da representação. O teatro épico de Bertolt Brecht seria um dos marcos dessa transformação, por definir uma mudança de regime do espetáculo e incorporar o espectador à criação do simulacro cênico, e a seu processo produtivo. É evidente que, no caso de Brecht, a mudança visava a objetivos políticos bastante definidos. Mas a partir dela, o que se põe em ação é um mecanismo de revelação da teatralidade pelo esvaziamento do próprio teatro.

É uma visão semelhante à de Denis Guénoun, para quem o teatro contemporâneo confessa o gosto de mostrar e oferece ao espectador a “sobriedade lúdica e operatória” do jogo, e não o efeito de

ilusão da representação. Para o filósofo francês, a teatralidade é o “por em jogo”, ou melhor, é o movimento de passagem para o jogo, viabilizado pelo gesto de mostrar a coisa em si, em sua fenomenalidade. De acordo com Guénoun, “o aparecer aí da coisa é a própria teatralidade”.¹³

Nesse processo, o que passa a determinar o trabalho de construção da cena é o princípio de literalidade, responsável por colocar em confronto a materialidade dos elementos que constituem a realidade específica do teatro. Ao colocar em cena um objeto literal, que não tem por função dramática e cênica simbolizar, mas simplesmente estar presente e produzir situações de linguagem, teatros da literalidade, como os de Tadeusz Kantor e Bob Wilson, acionam um gigantesco efeito de estranhamento, posto a serviço da intensificação e da densidade extremas da matéria teatral. Essa exigência de manifestação literal produz uma teatralidade que deixa de fundar-se na obra acabada, para instaurar-se enquanto processo construtivo, cujo sentido nunca é global, mas local e fragmentário, já que o espectador torna-se um parceiro ativo de sua criação.¹⁴

As definições de teatralidade de Sarrazac e Guénoun têm relação muito próxima com o conceito de performatividade, como se verá a seguir.

Teatralidade e performatividade

O conceito de performatividade é trabalhado hoje, prioritariamente, no campo de estudos da performance, que se consolidou nos Estados Unidos nos anos 1970 e 1980, especialmente com a equipe liderada por Richard Schechner, da Universidade de Nova York. O pesquisador americano entende que sua consolidação como área de estudos independente, ligada à antropologia e à sociologia, foi responsável pela criação de um “novo paradigma”, em resposta aos limites dos métodos modernos de análise, que não conseguiam dar conta da radical mudança no panorama cultural e artístico que ocorreu no último terço do século XX. A nova disciplina considera o teatro e a arte da

¹¹ Roland BARTHES, *Le théâtre de Baudelaire*, in *Écrits sur le théâtre*, p. 123.

¹² Bernard Dort, *La représentation émancipée*, Paris, 1990, p. 173-173.

¹³ Denis GUÉNOUN, *A exibição das palavras*, p. 140.

¹⁴ Jean-Pierre SARRAZAC, *Critique du théâtre*, p. 62.



performance como um foco de análise entre outros, já que delimita seu campo de estudo de modo bastante ampliado. Schechner define performance como ação, e propõe-se a explorá-la em diferentes domínios, em que as práticas artísticas aparecem ao lado de rituais, atividades esportivas, comportamentos cotidianos, modos de engajamento social e até mesmo demonstrações de excelência em variados setores de atuação.¹⁵ Para estabelecer seu recorte, volta às origens do termo performativo, que surge como conceito definido nos anos 1950, quando Austin o utiliza para designar as locuções verbais que não apenas dizem alguma coisa, mas de fato a realizam.¹⁶ Retomado por John R. Searle, o conceito é desenvolvido na teoria dos atos da fala, ou da palavra-ação. Schechner baseia-se nos dois scholars para disseminar a noção de performance em todas as esferas da vida social, incluindo tanto as ações cênicas quanto a vida cotidiana na teoria da performatividade.

Não é o caso de tratar aqui as inúmeras abordagens da performatividade que Schechner desenvolve, pois acredita que “não há nada inerente a uma ação que a torne uma performance ou a desqualifique enquanto tal”, abrindo um campo de estudos cuja amplitude dificulta análises específicas. Para este argumento, interessa apenas reter a afirmação de que a performance nunca é um objeto ou uma obra acabada, mas sempre um processo, por estar ligada ao domínio do fazer e ao princípio da ação.¹⁷

¹⁵ Ver a respeito *Performance studies. An introduction*. New York and London, Routledge, 2006.

¹⁶ John Langshaw Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris: Éditions du Seuil, p. 41-43.

¹⁷ Se levada a efeito a definição de Schechner, podem-se incluir na performance todos os domínios da vida social, já que performar é o resultado das ações de ser (*being*), comportar-se (*behave*), fazer (*doing*) e mostrar o fazer (*showing doing*). É evidente que essas categorias podem ser aplicadas a todos os aspectos da vida. “Fazer (*doing*), é a atividade de tudo que existe, desde os quarks até os seres humanos”, afirma Schechner. As performances são feitas de comportamentos representados (*twice behaved*), de comportamentos restaurados (*restored behavior*) e ações (*performed actions*) que as pessoas treinam executar, praticam e repetem, observa na apresentação do livro *Performance studies. An introduction*, completando que o comportamento é o “primeiro objeto” dos estudos da performance. A ideia de comportamento restaurado é central para as teorias norte-americanas da perfor-

Quando à performatividade, seria ao mesmo tempo uma ferramenta teórica e um ponto de vista analítico, já que toda construção da realidade social tem potencial performativo.¹⁸

A dedicação dos estudos da performance a variados aspectos da vida social tem contraponto nas análises voltadas especificamente para a arte da performance, desenvolvidas inicialmente por Rose Lee Goldberg e Jorge Glusberg e, no Brasil, de forma pioneira, por Renato Cohen.¹⁹ Apesar de terem emergido simultaneamente, no contexto contracultural dos anos 1970, os dois campos de pesquisa diferenciam-se. A *performance art* detém-se na instância artística, e não pode ser separada das práticas estéticas que passaram a se desenvolver em vários cantos do mundo no período, como o *happening*, a *action painting*, a *live art*, a arte conceitual e a *body art*. Interessada na experiência corporal e na ação do artista em situações extremas, a arte da performance visa exatamente a desestabilizar o cotidiano por meio da transgressão e da ruptura, promovendo ações artísticas marcadas pela diferença.

A perspectiva ligada à arte da performance é mais produtiva para o estudo da teatralidade, pois, seguindo seus pressupostos, pode-se dizer que diversos traços performativos permeiam a linguagem

mance, e seu risco é exatamente o fato de poder ser aplicada a qualquer ação, uma vez que o comportamento é sempre feito de ações que se repetem ou imitam outras ações. Mostrar fazendo (*showing doing*) está ligado à natureza de todo comportamento humano, e consiste em performar, em dar-se em espetáculo, exhibir (ou exhibir-se), sublinhar a ação. Explicar essa exposição do fazer (*explaining showing doing*) é o campo dos pesquisadores e dos críticos, que refletem sobre o mundo da performance e o mundo como performance (a performatividade). Richard Schechner, *Performance Studies. An introduction*. New York and London: Routledge, 2006.

¹⁸ Richard Schecher, op. cit, p. 123, p. 127.

¹⁹ Glusberg salienta que o corpo do artista é o meio preferencial da performance, e sua característica de gesto original e inaugural deve ser priorizada. É o mesmo enfoque de Goldberg, para quem a performance é um meio de expressão artística. Também para Renato Cohen, ela é antes de tudo uma expressão cênica, que existe em função do espaço e do tempo. Para caracterizá-la, é preciso que algo aconteça naquele instante e naquele lugar. Jorge Glusberg, *A arte da performance*, São Paulo, Perspectiva; RoseLee Goldberg, *Performance art. From futurism to the present*, London, Thames and Hudson, 1988; Renato Cohen, *Performance como linguagem*, São Paulo, Perspectiva, 1995.



do teatro contemporâneo. É o que defende a teórica alemã Érika Fischer-Lichte, ao considerar a performance uma extensão natural do campo do teatro, e não um novo paradigma, como quer Schechner. A ensaísta trabalha com exemplos extraídos exclusivamente do que se pode considerar a prática artística do teatro e da performance contemporâneos. Seguindo a linha européia de abordagem do tema, focaliza suas análises no trabalho de encenadores e performers como Frank Castorf, Einar Schleaf, Romeo Castellucci, Marina Abramovich e Schlingensief, por exemplo. Por outro lado, concorda com ele quando afirma que a performance e o teatro contemporâneo são processos e não obras acabadas.

Para Fischer-Lichte, o teatro experimentou um desvio performativo por volta dos anos 1960, que o transformou em evento, em lugar de obra acabada. A partir daí, não pode mais ser concebido como representação de um mundo ficcional que o público deveria observar, interpretar e compreender. Na verdade, a performatividade elude o escopo da teoria estética tradicional, pois resiste às demandas da hermenêutica de compreender a obra de arte. Para a ensaísta, entender as ações do artista é menos importante do que experimentá-las, fazendo a travessia do evento proposto. A participação nessa experiência provoca uma gama tão ampla de sensações que transcende a possibilidade e o esforço de interpretação e produção de significado, não podendo ser superada nem resolvida pela reflexão. Isso não quer dizer que, numa performance, não haja nada para o espectador interpretar. Mas também não se pode dizer que as ações do artista performativo apenas signifiquem alguma coisa.

É evidente que tanto para a hermenêutica quanto para a semiótica, tudo que é perceptível em cena pode ser definido e interpretado como signo. No entanto, no caso da performance, a materialidade das ações e a corporeidade dos atores dominam os atributos semióticos. O evento envolve performers e espectadores em atmosfera compartilhada e espaço comum que os enreda, contamina e contém, gerando uma experiência que ultrapassa o simbólico. O resultado é uma afetação física imediata que, para a ensaísta, causa uma “infecção emocional” no espectador.²⁰

A abordagem de Josette Féral concorda, em muitos aspectos, com a de Fischer-Lichte, especialmente quando faz dialogar os conceitos de teatralidade e performatividade. Em ensaio publicado pela primeira vez em 1988, cujo título é “Teatralidade: sobre a especificidade da linguagem teatral”, recusa-se a definir a teatralidade como uma qualidade no sentido kantiano, pertinente exclusivamente à arte do teatro e pré-existente ao objeto em que se investe.²¹ Defende a ideia de que ela é consequência do processo dinâmico de teatralização que o olhar produz ao postular a criação de outros espaços e outros sujeitos. Esse processo construtivo é resultado de um ato consciente que pode partir tanto do performer no sentido amplo do termo – ator, encenador, cenógrafo, iluminador – quanto do espectador, cuja visada cria a clivagem espacial necessária à sua precipitação. De acordo com a ensaísta, a teatralidade tanto pode nascer do sujeito que projeta um outro espaço a partir de seu olhar, quanto dos criadores que instauram um lugar alternativo e requerem um olhar que o reconheça. Também é possível que a teatralidade nasça das operações reunidas de criação e recepção. De qualquer forma, a teatralidade não é um dado empírico ou uma qualidade, mas uma operação cognitiva ou ato performativo daquele que olha (o espectador) e/ou daquele que faz (o ator). Tanto *ópsis* quanto *práxis*, é um vir a ser que resulta dessa dupla polaridade.

Em ensaio anterior, “Performance e teatralidade: o tema desmistificado”, Féral opunha o conceito de teatralidade ao de performatividade.²² O texto apresenta a performance como uma força dinâmica cujo principal objetivo é desfazer as competências do teatro, que tende a inscrever o palco numa semiologia específica e normativa.²³ Caracterizado por estrutura narrativa e representacional, o teatro maneja códigos com a finalidade de realizar determinada inscrição simbólica do assunto, ao contrário da performance, expressão de fluxos de desejo

New York: Routledge, 2008, p.36.

²¹ Josette Féral, “Theatricality: on the specificity of theatrical language”, *Substance*, n.2, p. 3-12.

²² O texto “Performance et théâtralité, le sujet desmistifié”, foi publicado no livro *Théâtralité, écriture et mise en scène*.

²³ Josette Féral, op.cit.

²⁰ Érika Fischer-Lichte, *The transformative power of performance*,

que tem por função desconstruir o que o primeiro formatou. Ainda que oponha os dois conceitos, percebe-se que uma das principais intenções do estudo de Féral é considerar a teatralidade a resultante de um jogo de forças entre duas realidades em oposição: as estruturas simbólicas específicas do teatro e os fluxos energéticos – gestuais, vocais, libidinais - que se atualizam na performance e implicam criações em processo, inconclusas, geradoras de lugares instáveis de manifestação cênica. Por recusar a adoção de códigos rígidos, como a definição precisa da personagem e a interpretação de um texto, o performer apresenta-se ao espectador como um sujeito desejante, que em geral se expressa em movimentos autobiográficos e tenta escapar à representação e à organização simbólica que domina o fenômeno teatral, lutando por definir suas condições de expressão a partir de redes de impulso. A condição de um evento não repetível, que se apresenta no aqui/agora de um espaço, é outro princípio de separação entre performance e teatro. Em certo sentido, a performatividade, nessa acepção, aproxima-se do conceito de teatro energético de Jean-François Lyotard, um teatro de intensidades, forças e pulsões de presença, que tenta esquivar-se à lógica da representação.²⁴

Voltando a Féral, em texto recente, a ensaísta atenua a oposição estabelecida nesse ensaio inicial, sustentando que a performatividade é um dos elementos da teatralidade e todo espetáculo é uma relação recíproca entre ambos. Sublinha que a performatividade é responsável por aquilo que torna uma performance única a cada apresentação, enquanto a teatralidade é o que a faz reconhecível e significativa dentro de um quadro de referências e códigos.²⁵ O que varia é exatamente o grau de preponderância de uma ou de outra.

Féral avança uma nova etapa dessa discussão em último ensaio sobre o assunto, em que projeta o conceito de “teatro performativo”.²⁶ Discordando de Hans-Thies Lehmann a respeito do termo pós-

dramático, que considera excessivamente genérico e, por isso mesmo, pouco efetivo, a autora analisa algumas das experiências enfocadas pelo ensaísta alemão como o resultado da contaminação radical, que acontece no teatro contemporâneo, entre procedimentos da teatralidade e da performance.²⁷

A despeito da distinção de abordagem, Lehmann já havia observado a emergência de um campo de fronteira entre a performance e o teatro, à medida que este se aproxima cada vez mais de um “acontecimento e dos gestos de auto-representação do artista performático”.²⁸ É exatamente o que Féral ressalta quando afirma que o teatro contemporâneo beneficiou-se amplamente de algumas conquistas da arte da performance. A principal delas é deslocar a ênfase para a realização da própria ação, e não sobre seu valor de representação. Segundo Féral, essa mutação é responsável por uma ruptura epistemológica de tal ordem que é necessário adotar a expressão teatro performativo para qualificá-la.

Teatros performativos, teatros do real

Há uma série de grupos e criadores brasileiros que assumem as práticas diversificadas do teatro performativo. É possível destacar vários trabalhos, em especial as criações de Enrique Diaz com Companhia dos Atores, como *A bao a qu*, *A morta*, *Melodrama e Ensaio Hamlet*, ou mesmo as encenações sem a companhia, como *A paixão segundo GH* e *Gaivota, tema para um conto curto*, além das práticas atuais com o Coletivo Improviso, como *Otro*.

Mas em lugar das várias manifestações cênicas que se poderia relacionar aqui, como os trabalhos de Beth Lopes, Michel Melamed e Christiane Jahy, o interesse maior é aproximar os teatros per-

²⁴ Jean-François Lyotard. La dent, la paume, in *Des dispositifs pulsionnels*, p. 91-98.

²⁵ Josette Féral. Theatricality: on the specificity of theatrical language, *Substance*, n.2, p. 3-12.

²⁶ Josette Féral. Entre performance et théâtralité: le théâtre performatif, *Théâtre/Public*, n. 190, p. 28-35.

²⁷ Como se sabe, para Lehmann a ausência do drama e a quebra da ilusão de realidade compõem as linhas divisórias entre o teatro dramático e o pós-dramático. É apenas quando os meios teatrais se colocam no mesmo nível do texto, ou podem ser concebidos sem o texto, que se pode falar em teatro pós-dramático, um modo novo de utilização dos significantes no teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação. Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*. São Paulo, Perspectiva, 2007, p. 143.

²⁸ Hans-Thies Lehmann, op. cit., p. 223.



formativos do que vem sendo chamado de teatros do real. Pois é visível que uma parcela considerável das práticas cênicas de hoje não visa apenas à criação de uma peça, ou do que se poderia considerar um produto teatral acabado e comercializável no mercado da arte. Uma parte significativa desse teatro, especialmente quando opta pelo trabalho colaborativo, é reconhecida pelo envolvimento em longos projetos de pesquisa que, ainda que visem, em última instância, à construção de um texto e de um espetáculo, parecem distender-se na produção de uma série de eventos pontuais. Talvez se pudessem caracterizar essas breves criações apresentadas em ensaios públicos ou produzidas em workshops internos como teatralidades contaminadas de performatividade, cujo caráter instável explicita-se no traçado processual e na recusa à formalização. Essas experiências em geral aparecem de modo mais urgente que o desejo de finalização num objeto/teatro – a produção de uma dramaturgia e de um espetáculo –, e em geral se processam numa relação corpo a corpo com o real, entendido como a investigação das realidades sociais do outro e a interrogação dos muitos territórios da alteridade e da exclusão social no país.

Talvez por isso invadam territórios de natureza política, antropológica, ética e religiosa por meio de pesquisas de campo que, aparentemente, deixam em segundo plano tanto as investigações de linguagem quanto a militância explícita. Na verdade, são os próprios processos que se desdobram em mecanismos recíprocos de intervenção direta na realidade e funcionam como micro-criações dentro de um projeto maior de trabalho. Essas intervenções performativas sinalizam a multiplicação de práticas criativas pouco ortodoxas, cuja potência de envolvimento no território da experiência social tende a superar a força da experimentação estética.

Em texto recente, Jean-Claude Bernardet observa movimento semelhante no cinema, que associa a procedimentos da crítica genética em seu empenho de compreender o itinerário das produções. Nessa visada, as etapas de elaboração não constituem os momentos de um processo que antecede um objetivo final, a obra, ou uma mera preparação que deve necessariamente ser superada por ela. “Nas obras que me inspiram estas reflexões, tendencialmente não há obra. Ou então, a obra é outra coisa. A obra

não é o resultado de um processo de elaboração superado por uma finalização, ela é o próprio processo de criação”, afirma Bernardet, vendo nesse traçado processual, que aqui se considera performativo, uma atitude de resistência à obra definitiva e significativa.²⁹

Para o filósofo francês Jacques Rancière, a dimensão política dos coletivos evidencia-se em práticas processuais como essas, em que modos de discurso misturam-se a formas de vida e em que cabe aos artistas criar condições para que uma experiência comunitária se exteriorize, atuando de modo a tornar pública determinada realidade política, cultural e econômica. Rancière considera os artistas coletivos “relacionais”, por desenharem esteticamente as figuras da comunidade, ou melhor, recomporem não apenas a paisagem do visível, mas favorecerem sua evidenciação. E conclui que essas práticas artístico-sociais não são a simples ficcionalização do real, pois encontram seu conteúdo de verdade na mescla entre a “razão dos fatos” e a “razão da ficção”.³⁰

Um bom exemplo dessas práticas são as intervenções em espaços públicos que os coletivos organizam por meio de exaustivas pesquisas de campo dedicadas à coleta de depoimentos dos mais diversos cidadãos, de viagens exploratórias a bairros de periferia das grandes metrópoles brasileiras, de convívio em zonas urbanas de tráfico, criminalidade e prostituição, de ocupação teatral de albergues de moradores de rua, hospitais psiquiátricos e prisões, de oficinas, debates e ensaios públicos abertos à opinião dos espectadores e, principalmente, de processos colaborativos altamente socializados, que fazem questão de incluir interlocutores tradicionalmente alijados da criação teatral e buscam uma aproximação com o espectador não restrita ao momento de apresentação do espetáculo.

Daí a teatralidade complexa que resulta de alguns trabalhos de grupo, contaminada pela performatividade de vozes, saberes e culturas marginais,

²⁹ É interessante notar que Jean-Claude Bernardet comenta nesse texto, “O processo como obra”, a exposição “A respeito de situações reais”, realizada no Paço das Artes de São Paulo em maio de 2003. O artigo foi publicado na *Folha de S. Paulo – Caderno Mais!* em 13 de julho de 2003.

³⁰ Jacques Rancière, *A partilha do sensível: estética e política*, São Paulo, Ed. 34, 2005, p. 52-54.

em que se explicita uma fragmentação da enunciação que funciona como mimese exata da fratura social brasileira. Pode-se mencionar casos exemplares desse tipo de produção, como o espetáculo BR3 do Teatro da Vertigem, as *Bastianas* da Companhia São Jorge de Variedades e *Ueinzz - Viagem a Babel*, da Companhia Teatral Ueinzz.

Não por acaso, dois dos grupos mencionados – o Vertigem e a Companhia São Jorge – buscam espaços urbanos de uso público para suas apresentações, em geral contaminados de alta carga política e simbólica, além de apresentarem um desvio geográfico de interesses, do centro para as periferias urbanas e nacionais e, especialmente, recusarem-se a funcionar em circuitos fechados de produção e recepção teatral. Em seus trabalhos, o que aparece em primeiro plano é a vontade explícita de contaminação com a realidade social mais brutal, em geral explorada em um confronto direto com o outro, o diferente, o excluído, o estigmatizado.

Na maioria das vezes, o trabalho que resulta dessas longas trajetórias de pesquisa não consegue dar conta do intrincado percurso que o precedeu. Um bom exemplo é BR-3, do Teatro da Vertigem, fruto de um processo de mais de dois anos, que envolveu criadores de várias áreas e foi apresentado em curta temporada de dois meses no leito do rio Tietê, em São Paulo, em 2006. Independente da qualidade do trabalho final, a comparação entre a brevidade da temporada e a extensão da pesquisa é um dos índices de uma mudança radical de foco, do produto para o processo, do espetáculo teatral para performances inacabadas, que se distanciam das formalizações canonizadas pela tradição crítica, para dar vazão a uma performatividade extrínseca e híbrida.³¹

A psicanalista Maryvonne Saison observa que outra face do mesmo processo é a opção recidiva por mecanismos de confronto do teatro com escritos testemunhais, como depoimentos, cartas e entrevistas, que hoje proliferam nas cenas de teatro e cinema, como comprova a explosão de documentários ou a tensão entre realidade e ficção recorrente em alguns filmes, como os de Eduardo Coutinho. O “depoimento pessoal” dos processos

colaborativos talvez seja mais um sintoma da necessidade de encontrar experiências “verdadeiras”, “reais”, colhidas em práticas performativas vivenciadas na exposição imediata do performer diante do espectador, como observa Óscar Cornago em palestra recente, em que recorre a Giorgio Agamben para creditá-las ao déficit de experiência que está na base da modernidade.³²

Nos casos mais radicais, essa experiência é transplantada para a cena em estado bruto, gerando manifestações extremamente incômodas para o espectador, que podem acontecer por várias vias. Um dos casos exemplares, por sua radicalidade, continua sendo *Apocalypse 1,11*, do Teatro da Vertigem, estreado há mais de dez anos. Algumas cenas do trabalho, de brutalidade desconcertante, pareciam, à primeira vista, modos realistas de remissão ao contexto social brasileiro. No entanto, um observador atento percebia uma alteração de estatuto nessas intervenções de realidade. A impressão que se tinha era que os criadores procuravam anexar fragmentos do real ao tecido teatral que se apresentava. Era visível, por exemplo, que os traumas da mobilização inicial para o espetáculo, como a queima de um índio pataxó, em Brasília, e o massacre de cento e onze detentos no presídio do Carandiru, em São Paulo, ganhavam analogias brutais, como a cena de um corredor polonês, em que os espectadores, pressionados contra a parede, no escuro, eram roçados pelos corpos que os atores carregavam sob rajadas de metralhadora; ou a vivência do ator crucificado, suspenso pelos pés de uma altura alarmante; ou a da atriz escancarando o sexo ou sofrendo agressões físicas reais, depois que um ator urina em seu corpo diante de espectadores perplexos.

A sofrida experiência do elenco e a exposição de sua intimidade em estados extremos, em que os corpos manifestavam o estado de guerra urbano, pareciam funcionar como fragmento do horror da vida pública brasileira das últimas décadas. Era como se a violência dessa teatralidade, contaminada

³² Óscar Cornago, “Actuar de verdad. La confesión como estrategia escénica”. Ver também o artigo de Ana Bernstein “A performance solo e o sujeito autobiográfico” publicado no primeiro número da revista *Sala Preta*, 2001, p.91-103. Maryvonne Saison faz as observações mencionadas no livro *Les théâtres du réel*, Paris, L’Harmattan, 1998.

³¹ Jean-Claude Bernardet, op. cit.



de performatividade, abrisse frestas para a infiltração de sintomas da realidade. Nesses momentos de intensa fisicalidade e auto-exposição, a representação parecia entrar em colapso, interceptada pelos circuitos reais de energia desses vários sujeitos.

Como *Apocalipse 1,11*, também *BR3* era um teatro performativo. No trabalho, Antonio Araújo projetava uma espécie de cena migratória de exploração do “Brasil profundo” e das grandes metrópoles do país, conturbadas pela violência e pela desigualdade social. O trabalho processual esboçava a identidade dos protagonistas de forma móvel e questionável, respondendo ao primeiro objetivo do projeto, de investigar possíveis identidades brasileiras com base na cartografia de três lugares do país, unidos pelo radical de nacionalidade e por localizações em pontos-limite físicos e imaginários. Em todos os sentidos, Brasilândia, bairro da periferia de São Paulo, Brasília, capital do país, e Brasília, pequena cidade da fronteira do Acre com a Bolívia, formam territórios de exceção, em que a idéia de país é posta em xeque. A cidade planejada, a cidade de fronteira e a cidade periférica projetam territórios em que a idéia de pertencimento nacional é enfraquecida por noções de borda, margem, travessia, e identidades instáveis, processuais e híbridas substituem os sujeitos seguros da brasilidade.

Os lugares inventariados pelo grupo na longa trajetória de pesquisa entrelaçavam-se na saga familiar de três gerações envolvidas em tortuoso percurso de situações, temporalidades e geografias, que partia da construção de Brasília, em 1959, passava pelas décadas de 80 e 90 em Brasilândia, chegava a Brasília na atualidade e retornava a Brasília para fechar um ciclo distendido temporal e espacialmente.

A trama de lugares compunha uma teatralidade expandida, que se espriava no leito e nas margens do rio Tietê. A identidade provisória do protagonista, Jonas, conformava-se a partir das relações do ator Roberto Áudio com o espaço, quer fosse circundado pelos espectadores no barco/cena, quer navegasse solitário as águas poluídas do Tietê, para atuar em voadeiras, debaixo dos viadutos ou nas margens, em meio a detritos e ratos. Em viagem real e ficcional, Áudio apresentava Jonas na travessia das ruínas do Brasil das favelas, do narcotráfico, dos agronegócios, do culto dos evangélicos e do Vale do Amanhecer, dos índios depauperados

e da Virgem de Copacabana, no terreno movediço e pantanoso do rio, flagrantemente real com seus despojos flutuantes. As sucessivas experiências das cidades eram vividas pelo espectador em situação inédita de imersão, rodeado pelo trânsito intenso das marginais, a pobreza das favelas e a riqueza ostentatória das sedes dos conglomerados financeiros. Dentro do rio, era obrigado a suportar o mau cheiro e a confrontar-se com a realidade das águas mortas que atravessam São Paulo.

Ao mesmo tempo, o espectador mergulhava numa espécie de heterotopia. Os espaços imaginários de Brasília, associada ao monumental e aos viadutos, de Brasilândia, abrigada sob as pontes, e de Brasília, dispersa nas margens, forçados a conviver no mesmo leito instável, tornavam-se absolutamente outros em relação às cidades reais que apresentavam. Filtrados pelo olhar coletivo e deformados por essa modalidade contemporânea de teatro do real, performativa e fragmentária, eram lugares de “desvio”, irreconhecíveis em sua identidade original. *BR3* proporcionava ao espectador experiências sociais e existenciais, poéticas e políticas, processuais e espetaculares, reais e ficcionais, destinadas ao reconhecimento de sua cidade e de seu país.

Referência bibliográfica

- ACKERMAN, Alan e PUCHNER, Martin. *Against Theatre*. Nova York, Palgrave Macmillan, 2006.
- AUSLANDER, Philip. *From acting to performance*. Londres, Routledge, 1997.
- BIAL, Henry (ed.) *The performance studies reader*. Londres e Nova York, Routledge, 2004.
- BIRINGER, Johannes. *Theatre, theory, postmodernism*. Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1991.
- BIRINGER, Johannes. *Performance on the edge. Transformations of culture*. Londres e New Brunswick, The Ahlone Press, 2000.
- BIRINGER, Johannes. *Media & Performance. Along the border*. Baltimore e Londres, The Johns Hopkins University Press, 1998.
- BOROWSKI, Mateusz e SUGIERA, Malgorzata (ed.). *Fictional realities/Real fictions*. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- BURNS, Elizabeth. *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life*. Nova York, São Francis-

- co/Londres, Harper Torchbooks, 1973.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 1995.
- COHEN, Renato. *'Work in progress' na Cena Contemporânea*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- COUNSELL, Colin e WOLF, Laurie. *Performance analysis*. Londres e Nova York, Routledge, 2001.
- DAVIS, Tracy C. e POSTLEWAIT, Thomas. *Theatricality*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DOSSIER APOCALIPSE. *Sala Preta* 1, 2001, p. 117-172.
- DUNDJEROVIC, Aleksandar Sasa. *The theatricality of Robert Lepage*. Montreal e Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007.
- ÉTUDES THÉÂTRALES 26."L'acteur entre personnage et performance". Paris/Louvain, Centre d' études théâtrales/Institut d' etudes théâtrales, 2003.
- ÉTUDES THÉÂTRALES. REGISTRES 11/12. *Théâtres du contemporain*. Paris, Institut d' etudes théâtrales/ Sorbonne Nouvelle, 2007.
- FEBVRE, Michele. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris, Ed. Chiron, 1995.
- FÉRAL, Josette (org). *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Québec, Ed.Hurtubise, 1985.
- FÉRAL, Josette. *Teatro, teoria y práctica: más Allá de las fronteras*. Buenos Aires, Galerna, 2004.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The show and the gaze of theatre*.Iowa, University of Iowa Press, 1997.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance*. London and New York, Routledge, 2008.
- FOUCAULT, Michel. "Des espaces autres". In *Dits et écrits* IV, Paris, Gallimard, 1990.
- FRIED, Michael. *Art and objecthood*. Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1998.
- FRIED, Michael. *Absorption and theatricality. Paiting and beholder in the age of Diderot*. Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1980.
- GUÉNOUN, Denis. *Actions et acteurs*. Paris, Belin, 2005.
- GUINSBURG, Jacó. *Da Cena em Cena*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- JOLLY, Geneviève e PLANA, Muriel. "Theâtralité". In SARRAZAC, Jean-Pierre (org.) *Lexique du drame moderne et contemporain*. Paris, Circé, 2005, p.214-218.
- KEMAL, Salim e GASKELL, Ivan. *Performance and authenticity in the arts*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- KERSHAN, Baz. *The Radical in Performance: between Brecht and Baudrillard*. London: Routledge, 1999.
- KOBIALKA, Michal (ed.) *Of borders and thresholds*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*, São Paulo, CosacNaify, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. "Teatro pós-dramático e teatro político". *Sala Preta* 3, 2003, p.9-19.
- LYOTARD, Jean-François. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris, Galilée, 1994.
- LOXLEY, James. *Performativity*. Londres e Vona York, Routledge, 2007.
- MARRANCA, Bonnie e DASGUPTA, Gautam. *Interculturalism and performance*. Nova York, PAJ Publications, 1991.
- MURRAY, Timothy. *Mimesis, masochism & mime*.Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2000.
- NESTROVSKI, Arthur (ed.) *Teatro da Vertigem. Trilogia Bíblica*. São Paulo, Publifolha,2002.
- PARKER, Andrew e SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Performativity and Performance*. Nova York/Londres, Rotledge, 1995.
- PAVIS, Patrice. *La mise en scène contemporaine*. Paris, Armand Colin, 2007.
- PAVIS, Patrice. "Teatralidade". In *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 371-374.
- PAVIS, Patrice. *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris, José Corti, 1990.
- PAVIS, Patrice. *Le théâtre contemporain*. Paris, Nathan, 2002.
- PAVIS, Patrice. *Vers une théorie de la pratique théâtrale* (4a. ed.) Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2007
- PIEMME, J.M. e CORVIN, Michel. "Théâtralité". In CORVIN, Michel (org.) *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris, Bordas, 1991, p. 820-821.
- PUCHNER, Martin. *Stage fright. Modernism, anti-theatricality & drama*. Baltimore e Londres, The Johns Hopkins University Press,2002.
- REINELT, Janelle G. e ROACH, Joseph. *Critical theory and Performance*. Ann Arbor, The University



of Michigan Press, 2007.

SAISON, Maryvonne. *Les théâtres du réel*. Paris, L'Harmatan, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Critique du théâtre. De L'utopie au désenchantement*. Paris, Circé, 2000.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.) *Lexique du drame moderne et contemporain*. Paris, Circé, 2005.

SARRAZAC, Jean-Pierre. "L'impersonnage". *Études théâtrales* 20. "Jouer le monde". Paris/Louvain, Centre d'études théâtrales/Institut d'études théâtrales, 2001.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'avenir du drame*. Paris, Circé, 1999.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies. An Introduction*. Londres e Nova York, Routledge, 2003.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. Nova York e Londres, Routledge, 1988.

SUBSTANCE 98/99. "Theatricality". Ed. Josette Féral, vol. 31, n. 2 e 3, 2002.