

**Ficção como crítica, crítica como
performance**
Fiction as criticism, criticism as performance

Marco Catalão¹

Resumo

Tomando como ponto de partida o apagamento dos limites entre crítica e ficção observado nos textos híbridos de Jorge Luis Borges e Roberto Bolaño, este artigo investiga a incorporação de elementos tradicionalmente associados à esfera literária nos textos críticos que analisam a cena contemporânea. A partir do diálogo entre literatura e teatro, crítica e ficção, atividade criativa e esforço teorizador, propõem-se alguns experimentos críticos-cênicos com o intuito de promover curtos-circuitos entre representação e realidade, evidenciando os falsos limites entre espaço cênico e espaço crítico.

Palavras-chave: Crítica teatral; dramaturgia contemporânea; formas híbridas; crítica ficcional; literatura hispano-americana.

Abstract

Taking as starting point the erasure of the boundaries between criticism and fiction observed in hybrid texts by Jorge Luis Borges and Roberto Bolaño, this paper investigates the incorporation of elements traditionally associated with literary sphere in critical texts that analyze the contemporary scene. From the dialogue between literature and theater, criticism and fiction, creative activity and theorist effort, we propose some critical-scenic experiments in order to promote short circuits between representation and reality, showing the false boundaries between scenic space and critical space.

Keywords: Theatre criticism; contemporary drama; hybrid forms; fictional criticism; Spanish-American literature.

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Prof. Dr. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, SP, Brasil. marcatalao@yahoo.com.br

Duas das obras mais fecundas da literatura hispano-americana do último século evidenciam a possibilidade de a narrativa de ficção invadir o espaço do discurso crítico: as obras de Jorge Luis Borges e Roberto Bolaño. Não nos referimos aqui a obras de arte que podem iluminar lateralmente aspectos da crítica literária, como o *Ulisses* de James Joyce ou *Fogo pálido* de Vladimir Nabokov, nem tampouco a escritores que, de forma paralela à sua atividade criativa, empreenderam também importante reflexão crítica, como é o caso de T. S. Eliot ou Octavio Paz; trata-se de obras em que os limites entre atividade criativa e gesto teorizador são definitivamente apagados. Pensemos num conto como *Examen de la obra de Herbert Quain*, publicado originalmente por Borges em 1941. Um leitor desavisado pode perfeitamente acreditar que está diante de um texto crítico sobre um autor inglês recentemente morto: a apresentação de sua suposta obra (“experimental” e “heterodoxa”, mas não absurda ou impossível) segue a estrutura das notas literárias que se liam em jornais e revistas da época, com referências a fontes autênticas, como o *Times*, e a escritores conhecidos, como Gertrude Stein e Henry James. O fato de Herbert Quain ser uma personagem de ficção e de os livros resenhados por Borges só existirem como virtualidades não invalida seu teor crítico e seu apelo imaginativo. Leia-se, por exemplo, a descrição de um dos livros atribuídos a Quain:

Há um indecifrável assassinato nas páginas iniciais, uma lenta discussão nas páginas intermediárias, uma solução nas últimas. Já aclarado o enigma, há um parágrafo longo e retrospectivo que contém esta frase: *Todos acreditaram que o encontro entre os dois jogadores de xadrez havia sido casual*. Essa frase dá a entender que a solução está errada. O leitor, inquieto, revisa os capítulos pertinentes e descobre *outra* solução, que é a verdadeira. O leitor desse livro singular é mais perspicaz que o *detetive* (Borges, 1986, p. 462)

Ao mesmo tempo em que instiga seu leitor a imaginar um livro que não existe, mas que poderia existir, o narrador insinua uma teoria que terá grande fortuna crítica nas discussões teóricas que se travarão alguns anos mais tarde: a de que o papel do leitor é muito mais ativo do que se supunha, e que o texto não tem um significado único, já conferido de antemão pela autoridade do autor (cf. a célebre argumentação desenvolvida por Barthes, 1988, p. 70: “a unidade de um texto não está em sua origem, mas em seu destino”). Embora a figura do “leitor perspicaz” já possa ser vislumbrada em obras mais remotas, como *Dom Casmurro* ou mesmo *Dom Quixote*, sua inscrição num texto de caráter teórico-ficcional abre espaço para as futuras teorizações sobre a “morte do autor” (ensaio seminal publicado por Barthes em 1968), a “obra aberta” (de 1962) e o “Lector in fabula” (publicado originalmente em 1978), de Umberto Eco, em que se postula que o texto artístico está sempre entremeado de espaços em branco, de interstícios a serem preenchidos pela “iniciativa interpretativa” do leitor (cf. Eco, 1998, p. 37).

Ao sintetizar o enredo do livro atribuído a Quain, portanto, Borges não se limita a propor um divertido exercício de imaginação: também opera um deslocamento da perspectiva crítica, até então centrada na figura do autor como conferidor de sentido, para as estratégias textuais através das quais se implica o leitor nessa construção. Sutilmente, Borges não opera esse deslocamento apenas de forma temática (quando se refere ao leitor-detetive da obra de Quain), mas também na própria estrutura do

seu texto, que supõe um leitor capaz de recriar imaginativamente os livros cujo enredo ele apenas esboça, ao mesmo tempo em que é capaz de discernir os deslizamentos entre ficção e realidade, seriedade e ironia, presentes no texto.

Como nota Gutierrez Giraldo, com Borges, a crítica se torna um gênero literário entre outros:

Assim, Borges inventa resenhas de livros que nunca existiram, ou biografias e estudos críticos de escritores imaginários, fazendo da crítica um gênero fantástico. Mas também faz que em seus textos crítico-ficcionais se profile uma teoria e uma crítica literária que, sem ser sistemática, ilumina e revela aspectos e detalhes centrais da história da literatura e da arte de escrever, mostrando novas formas de compreender e interpretar o ato da escrita, assim como ensaiando leituras inovadoras de clássicos da literatura universal (Giraldo, 2010, p. 102).

Mais recentemente, a diluição da fronteira entre crítica e ficção será um dos elementos fundamentais na obra de Roberto Bolaño, que renova o panorama da narrativa contemporânea através da criação de personagens que, em grande medida, personificam uma parcela significativa do campo literário latino-americano da segunda metade do século XX. Ao analisar o romance *Os detetives selvagens*, publicado em 1998, cujas personagens são fundamentalmente escritores e pessoas ligadas à literatura, o mexicano Domínguez Michael afirma que “com uma versão anotada [do livro] se poderia reconstruir quase com perfeição o mapa literário do México nos anos setenta” (Michael, 2008, p. 77).

Um exemplo da crítica realizada pelas personagens de Bolaño pode ser vista numa passagem do romance *Amuleto*, de 1999, em que sua narradora, a uruguaia Auxilio Lacouture, imagina o que poderia ter acontecido se o poeta Rubén Darío não tivesse morrido antes de completar cinquenta anos e pudesse ter conhecido Vicente Huidobro, cumprindo um papel semelhante ao desempenhado por Ezra Pound em relação a Yeats:

Imaginem só: Huidobro secretário de Rubén Darío. [...] Darío teria aprendido mais e teria sido capaz de pôr fim ao modernismo e iniciar algo de novo, que não teria sido a vanguarda mas uma coisa próxima da vanguarda, uma ilha que agora chamamos de ilha inexistente, palavras que nunca foram e que só poderiam ter sido (agora já é supor demais) depois do encontro imaginário entre Darío e Huidobro, e o próprio Huidobro após seu frutuoso encontro com Darío teria sido capaz de fundar uma vanguarda ainda mais vigorosa, uma vanguarda que agora chamamos de vanguarda inexistente e que, se houvesse existido, teria nos feito diferentes, teria mudado nossa vida. (Bolaño, 2008: p. 48-49)

Para além da caracterização da personagem de Auxilio, o fragmento acima evidencia não apenas uma leitura crítica da construção do cânone literário latino-americano, mas também a capacidade de envolver o leitor num jogo imaginativo que questiona a suposta solidez das obras artísticas, ao mesmo tempo em que abre espaço para se pensar nas possibilidades que permanecem inexploradas ou apenas latentes. “Em todo caso, o procedimento funciona como um pequeno mecanismo explosivo na imaginação do leitor que faz com que ele reflita sobre as possibilidades de rearticulação de um cânone e finalmente sobre seu caráter construído” (cf. Giraldo, 2010, p. 112).

Por outro lado, além de evidenciar a potência crítico do texto ficcional, a obra de Borges abre caminho para um novo tipo de crítica literária que se tornará recorrente

a partir da década de 1960: um discurso que, abdicando à pretensão de objetividade absoluta, reconhece o papel da subjetividade em sua construção. Esse discurso responde a uma nova concepção da ciência como um todo, que passa a ser vista, nas palavras de Rorty (2007, p. 26-27),

como mais uma das atividades humanas, e não como o lugar em que seres humanos deparam com uma realidade não humana ‘concreta’. De acordo com essa visão, os grandes cientistas inventam descrições do mundo que são úteis para o objetivo de prever e controlar o que acontece, assim como os poetas e os pensadores políticos inventam outras descrições do mundo para outros fins. Não há sentido algum, porém, em que *qualquer* dessas descrições seja uma representação exata de como é o mundo em si.

A partir do momento em que a linguagem deixa de ser vista como um instrumento transparente que representaria um objeto já dado de antemão, o discurso científico passa a incorporar elementos tradicionalmente associados à esfera literária. Como observa Gutierrez Giraldo,

se, em sentido estrito, não há uma realidade objetiva fora da percepção subjetiva, a distância entre a crítica e a história literária e a ficção se encurta ou pelo menos se faz um pouco difusa, o que permite jogos de lado a lado: tanto a incorporação da crítica e da história literária na ficção como uma certa ficcionalização ou jogo ficcional de parte dos estudos literários, como pode ser observado em obras como as de Blanchot ou Barthes, e também em teses acadêmicas que atualmente incorporam registros de diários, diálogos ou passagens ficcionais (Giraldo, 2010, p. 123).

Essa característica é particularmente acentuada nos textos críticos que têm analisado a criação cênica contemporânea. Tome-se como exemplo um texto publicado pela pesquisadora Diana Taylor no número mais recente da revista *Sala Preta*, um dos mais importantes periódicos brasileiros especializados em artes cênicas. Numa narrativa sobre a descoberta do bairro do Bom Retiro através da “experiência desorientadora” do Teatro da Vertigem, notamos a presença de alguns recursos típicos das narrativas ficcionais, como o suspense (“Está escuro e percorremos nosso trajeto em grupos de duas ou três pessoas ao longo de calçadas irregulares de ruas estreitas. Sacos de lixo estão encostados em postes de iluminação a cada esquina. As lojas estão com as portas bem fechadas a esta hora da noite. Para onde estamos indo?” (Taylor, 2014, p. 26); a acumulação gradual de detalhes que sugerem um desfecho surpreendente (“A rua está escura e desolada. Não há quase nada acontecendo, exceto uma mulher sentada em uma cadeira em frente a uma indistinta galeria de lojas fechadas, ouvindo rádio. Tudo o que se ouve é o ruído da estática. De repente, trabalhadores entregando caixas de produtos chegam desmoronando pela rua” (Taylor, 2014, p. 26); a descrição subjetiva e metafórica (“Nós adentramos um mundo do vermelho. É muito escuro lá dentro e todos ficam atentos enquanto olham e tateiam em busca de um lugar para se sentar” (Taylor, 2014, p. 36); a confissão de estados subjetivos (“Começo a sentir o estresse da vigilância constante” (Taylor, 2014, p. 28).

Longe de ser um exemplo anômalo, a tendência a aproximar o discurso crítico das narrativas de ficção pode ser observada, em maior ou menor grau, em outras revistas acadêmicas nacionais e estrangeiras (cf. Bonfitto, 2014; Bouko, 2011; Cornago

Bernal, 2006; Van Kerkhoven, 2009; Yukelson, 2010) e nos livros dedicados à criação cênica contemporânea (cf. Causey, 2009; Féral, 2004; Fernandes, 2010; Lehmann, 2007; Picon-Vallin, 1998), e pode ser relacionado às tendências antidramáticas do teatro contemporâneo, em que o receptor se torna o “agente performativo por excelência” (cf. Ramos, 2014: 16). Uma vez que a relação do espectador com a obra torna-se o elemento central da experiência cênica, o crítico deve se indagar não apenas sobre o que ele observa a certa distância, mas também sobre os efeitos disparados em si mesmo a partir do contato com a obra. Dilui-se, assim, a distinção entre sujeito e objeto, e o discurso crítico se torna indissociável do depoimento pessoal.

O exemplo de Bonfitto (2014) parece-me paradigmático: a análise da performance “The Artist is Present”, realizada por Marina Abramović em 2010, é um texto ensaístico e narrativo, em que a subjetividade do crítico participa simultaneamente como sujeito e objeto do discurso:

O olhar de Abramović não é investigativo, nem questionador. Nesse primeiro momento, é um olhar acolhedor, que reage aos estímulos gerados pelo contato direto. Algo, então, gradualmente, é processado.

Percebo, lentamente, a progressiva relativização das percepções que havia tido ao observar essa performance como espectador. Percebo, assim, aos poucos, que o olhar pode ser extremamente enganador.

O contato com os seus olhos gera, com o passar do tempo, uma espécie de afunilamento do espaço e uma diluição do tempo cronológico. Seus olhos já não são mais seus olhos, são caminhos, portais que permitem o acesso não mais a imagens ou falas, mas a qualidades. Ao mesmo tempo, as sonoridades produzidas pelo ambiente vão se tornando cada vez mais distantes, até se transformarem em uma frequência quase contínua (Bonfitto, 2014, p. 91).

Por outro lado, é importante atentarmos para outro aspecto fundamental desse deslocamento do discurso crítico: uma narrativa não é a simples transposição de algo que já ocorreu no passado, mas sim uma recriação que, por sua vez, propicia uma nova experiência lançada para um futuro indeterminado, a experiência de leitura. Ao mesmo tempo em que o crítico reelabora suas sensações e percepções, reconfigurando-as ao narrá-las (neste caso específico, a quatro anos de distância), podemos supor que o leitor (entendido como sujeito ativo, não mero receptor de mensagens unívocas) também as recriará mentalmente e as transformará em outra experiência subjetiva.

Opera-se, portanto, um deslocamento do campo da “presença como dimensão instauradora de processualidades que dissolvem inúmeras fronteiras” (cf. Bonfitto, 2014, p. 93) para o campo da imaginação disparada pelo fluxo verbal. Sob certo aspecto, poderíamos pensar que abandonamos o campo propriamente teatral e adentramos na literatura. No entanto, como lembra De Marinis (2011, p. 98), não se faz teatro apenas produzindo-o, mas também assistindo a uma apresentação, estudando-a ou escrevendo sobre ela. Sob essa perspectiva, os textos críticos não se limitam a difundir experiências artísticas, mas também participam do seu processo de criação. Como aponta Bourdieu (1992, p. 241), “o discurso sobre a obra não é um simples acessório, destinado a favorecer sua apreensão e sua apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor”.

Essa característica se torna particularmente relevante quando transferimos nosso olhar dos textos acadêmicos para os simpósios e eventos científicos em que se discute a criação cênica contemporânea. Diante de uma plateia que se reúne com o intuito de ouvi-lo, num evento efêmero, singular e irreproduzível - características que Dubatti (2012, p. 20) considera como definidoras do acontecimento teatral - o crítico desempenha (*performa*) um texto que, por suas características poéticas (e não apenas reflexivas ou teóricas, como vimos acima), tende a provocar em seus espectadores efeitos próximos aos que se observam numa apresentação mais evidentemente teatral.

É no mínimo curioso pensarmos que, num momento em que "a apresentação em lugares impróprios para o aconchego do público ou para o conforto dos atores abre outras possibilidades, que reinventam o teatro não apenas como entretenimento, mas como *experiência*" (cf. Fernandes, 2002, p. 48), os congressos sobre teatro ainda continuem a operar segundo a lógica de uma separação nítida entre o lugar da reflexão crítica e o lugar da criação artística. No entanto, a partir das reflexões elaboradas acima, podemos imaginar alguns experimentos críticos-cênicos que promovam curtos-circuitos muito produtivos entre representação e realidade, crítica e ficção, evidenciando os falsos limites entre espaço cênico e espaço crítico.

O primeiro experimento sugerido é a criação de um discurso crítico ficcional que, à maneira das obras de Borges e Bolaño, crie seu próprio objeto. Podemos imaginar uma série de dramaturgos e encenadores fictícios cuja obra, como a de Herbert Quain, seja discutida e analisada como se existisse concretamente, ponderando-se suas implicações e seus possíveis desdobramentos. O fato de essas obras existirem apenas virtualmente, como potencialidades ainda não realizadas, não deveria ser um impedimento para que elas fossem objeto de discussão. Tomemos como exemplo o texto abaixo:

Baseado num jogo polifônico de linguagens artísticas, o espetáculo *La traversée de la nuit*, de Christine Zeppenfeld (2003), oferece um ótimo exemplo das potencialidades do teatro contemporâneo: enquanto uma atriz interpreta o texto (as memórias de Geneviève de Gaulle Anthonioz, presa num calabouço em Ravensbrück durante o inverno de 1944), uma dançarina executa alguns gestos e movimentos inspirados no teatro Nô; as duas representam dois aspectos da mesma personagem (consciente e inconsciente, ou *shite* e *waki*, de acordo com a denominação do Nô). No fundo do palco, há uma grande tela em que se projetam imagens geradas por um programa de computador — que funcionam como projeções líricas dos atos e dos gestos das artistas, uma vez que são geradas de acordo com o tom e a altura de suas vozes, e também como resposta a seus movimentos. Assim, a uma entonação suave corresponde uma projeção tênue e esfumada; a um grito abrupto, uma imagem cortante e fragmentada; a um movimento ritmado, um padrão de cores e formas. A atriz e a dançarina, por sua vez, respondem à instância da tela (que às vezes é complementada por ruídos e fragmentos musicais), estabelecendo um efeito de diálogo, como se a tela fosse a terceira personagem da peça. As roupas utilizadas pelas artistas, móveis e fluidas, são concebidas também como um elemento de projeção, o que favorece a sensação de fusão entre os planos verbal, tátil e virtual (cf. Bonardi; Rousseaux, 2004).

Embora haja algumas referências a elementos supostamente reais, que ajudam a conferir certa autenticidade ao texto, não podemos afirmar indubitavelmente se estamos diante da descrição de uma experiência que de fato ocorreu em 2003, ou se lemos um texto fictício, criado unicamente a partir da imaginação do seu autor. Em

grande medida, no entanto, tal distinção é irrelevante: muito mais importante do que o caráter real ou ficcional de um texto é seu efeito sobre o leitor; muito mais relevante do que sabermos se Christine Zeppenfeld é ou não uma criatura de carne e osso é refletirmos sobre o experimento cênico descrito acima, cuja potência imaginativa nos parece altamente instigante. De forma similar, é irrelevante discutirmos em que medida o texto de Bonfitto (2014) é completamente fiel a suas sensações e percepções autênticas e em que medida ele ficcionaliza sua experiência de modo a tornar sua argumentação mais convincente. Num caso como no outro, crítica e ficção se tornam indissociáveis.

Podemos sugerir ainda um segundo experimento que problematize a relação confortável entre o estudioso do teatro e seu objeto de análise: propomos que o crítico assista a uma palestra sobre teatro como quem assiste a uma performance. O corpo do palestrante, até então neutralizado pelo contexto em que se inseria, será subitamente resignificado, deixando de ser o mero instrumento de um discurso autônomo para tornar-se uma presença cênica; as hesitações e os desvios do discurso deixarão de ser considerados como falhas e se transformarão em signos da relação entre o sujeito e seu objeto; finalmente, as análises e descrições proferidas não serão ouvidas como representações de elementos previamente existentes, mas como tentativas de criar imagens na mente do espectador.

Não se trata aqui de revelar uma teatralidade supostamente oculta ou latente à espera de ser descoberta, mas de evidenciar o caráter fluido das distinções entre o discurso científico e o artístico. Da mesma forma que, como aponta Borges (*apud* Gutierrez Giraldo, 2010, p. 99), “os gêneros literários dependem menos dos textos que da maneira como estes são lidos”, o deslocamento do nosso olhar pode transformar um discurso crítico em uma manifestação artística, e vice-versa. Embora possam ter um efeito desconcertante, esses exercícios de deslocamento nos ajudam a questionar certos pressupostos implícitos em nossas análises, como a “metafísica da presença” (cf. Samperi, 2009, p. 256), que tendem a privilegiar sempre um dos polos de cada oposição estabelecida em detrimento do outro (considerando o “real” superior ao imaginado, o imediato mais autêntico que a representação, a crítica supostamente objetiva mais confiável que o relato pessoal, etc).

Num momento em que, segundo Josette Féral (2012, p. 78), “a originalidade de algumas formas artísticas mais interessantes e mais inovadoras se liga ao trabalho neste espaço entre o real e o teatral, entre o representado e o imediato, entre a ilusão e o evento apresentado sem mediação em cena”, a leitura das obras híbridas de Borges e Bolaño à luz dos textos críticos sobre os experimentos cênicos contemporâneos evidencia a necessidade de se atentar para a artificialidade dessas oposições, voltando nosso olhar para o território fronteira entre a atividade criativa e o gesto teorizador, entre a objetividade e a subjetividade, onde o teatro e a crítica podem novamente se reinventar.

Referências

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Trad: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BONARDI, Alain; ROUSSEAU, Francis. New approaches of theatre and opera directly inspired by interactive data-mining. In: *Proceedings of the Int. Conf. Sound & Music Computing (SMC'04)*. 2004, p. 1-4.
Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.106.7566>. Acesso em: 22 ago. 2014.
- BONFITTO, Matteo. The Artist is Present: as artimanhas do visível. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 83-96, jan.abr.2014.
Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 25 ago. 2014.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BOUKO, Catherine. Les parcours immersifs et l'expérience quotidienne de la marche. In: *Réel-virtuel*, v. 2, n. 2, 2011.
Disponível em: <https://dipot.ulb.ac.be/dspace/bitstream/2013/88099/1/BOUKO.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2014.
- BOURDIEU, Pierre. *Les regles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éd. du Seuil, 1992.
- CAUSEY, Matthew. *Theatre and Performance in Digital Culture*. London: Routledge, 2009.
- COHEN, Roberto. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CORNAGO BERNAL, Óscar. El teatro de acciones o las ficciones reales. In: *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral*, N° 313, 2006, p.134-144.
Disponível em: http://artesescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/62/ESCENA%20CONTEMPORANEA%202006.pdf. Acesso em: 30 ago. 2014.
- DE MARINIS, Marco. Nova teatrologia e performance studies: questões para um diálogo. Trad: Joice Brondaini. In: *REPERTÓRIO: Teatro & Dança*, n. 15, p. 95-103, 2011.
Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5216/3766>. Acesso em: 23 ago. 2014.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Servidumbre y grandeza de la vida literaria*. México: Joaquín Mortiz, 1998.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- FÉRAL, Josette. O real na arte: a estética do choque. In: RAMOS, Luiz Fernando (org). *Arte e ciência: abismo de rosas*. São Paulo: Abrace, 2012, 77-94.
_____. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva: Fapesp, 2010, Coleção Estudos; 277, pág. 48.
- GUTIERREZ GIRALDO, Rafael. *Da literatura como um ofício perigoso: crítica e ficção na obra de Roberto Bolaño*. Rio de Janeiro, 2010. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Les écrans sur la scène*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1998.

RAMOS, Luiz Fernando. Arte Contemporânea e Artes Performativas: fusões e fricções de uma cena expandida. Conferência proferida no *Seminário Encenações Contemporâneas*, realizado pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, no Museu de Arte do Rio de Janeiro, em 21 de agosto de 2014 (texto cedido pelo autor).

RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. São Paulo: Martins, 2007.

SAMPERI, Ida. Critical fiction, fictional criticism: Christine Brooke-Rose's experimentalism between theory and practice. 2009. Tese (Doutorado). University of Edinburgh. Disponível em: <https://www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/4067>. Acesso em: 1 set. 2014.

TAYLOR, Diana. Arquivar a "coisa". Trad: José Yoshitake. In: *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas*, v. 14, n.º 1, p. 23 a 38. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i1p23-38>

VAN KERKHOVEN, Marianne. European Dramaturgy in the 21st Century: A constant movement. *Performance Research*, v. 14, n. 3, p. 7-11, 2009. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528160903519476#.VAMft6OuPUY>. Acesso em: 31 ago. 2014.

YUKELSON, Ana. Hacia una nueva escena de la igualdad: *Carnes Tolendas* de María Palacios. In: *Revista Territorio Teatral*, n. 6, octubre 2010. Disponível em: http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n6_04.pdf. Acesso em: 26 ago. 2014.

Recebido em: 05/09/2014

Aprovado em: 07/10/2014