

# Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Sobre teatros e métodos

Sílvia Fernandes

Para citar este artigo:

FERNANDES, Silvia. Sobre teatros e métodos.  
**Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas,  
Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573102512024e0104

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



## Sobre<sup>1</sup> teatros e métodos<sup>2</sup>

Sílvia Fernandes<sup>3</sup>

### Resumo

o texto aponta alguns procedimentos de análise da cena utilizados para a leitura das teatralidades diferenciais a que respondem. Menciona a crítica genética, a semiologia teatral, os instrumentos ligados ao teatro pós-dramático e performativo e o método etnográfico, associados a ocorrências cênicas específicas.

**Palavras-chave:** Teatro contemporâneo. Performance. Procedimentos metodológicos.

## About theaters and methods

### Abstract

The text discusses some procedures used to read the differential theatricalities to which they respond. It mentions genetic criticism, theatrical semiology, instruments linked to the post-dramatic and performative theatre and the ethnographic method, associated with specific scenic occurrences.

**Keywords:** Contemporary theater. Performance. Methodological procedures.

## Sobre teatros y métodos

### Resumen

El texto señala algunos procedimientos de análisis de escena utilizados para leer las teatralidades diferenciales a las que responden. Menciona la crítica genética, la semiología teatral, los instrumentos vinculados al teatro posdramático y performativo y el método etnográfico, asociado a manifestaciones escénicas específicas.

**Palabras clave:** Teatro contemporáneo. Performance. Procedimientos metodológicos.

---

<sup>1</sup> Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada pela autora.

<sup>2</sup> Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq.

<sup>3</sup> Professora titular sênior do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Seu último livro, *Políticas da cena contemporânea: comunidades e contextos*, foi organizado com José Da Costa e publicado pela Hucitec em 2023. [silviafernands02@gmail.com](mailto:silviafernands02@gmail.com)



<http://lattes.cnpq.br/5393824704722004>



<https://orcid.org/0000-0002-1988-1771>

Anos atrás, iniciei uma reflexão sobre alguns procedimentos utilizados na leitura da cena teatral contemporânea, especialmente no Brasil. Procurei localizar as questões de método, ou da falta dele, recorrendo ao influente estudo do filósofo italiano Giorgio Agamben sobre o assunto (Agamben, 2008). Como se sabe, na contramão das opiniões correntes, Agamben afirma que na pesquisa em ciências humanas a reflexão sobre o método não precede a prática, mas a sucede. Os procedimentos de investigação em geral são definidos *a posteriori*, como justificativas do longo e contínuo hábito de pesquisar.

Na elaborada reflexão que desenvolve em seu livro *Signatura rerum* Agamben defende o postulado de que a teoria só pode ser exposta, com legitimidade, sob a forma de interpretação. O que significa que o método nunca está completamente separado do contexto em que opera e, mais ainda, que não existem métodos válidos em qualquer domínio, da mesma forma que não há lógica dissociada dos objetos.

Retomando Michel Foucault, Agamben lembra que o filósofo francês define o saber como os procedimentos e os efeitos de conhecimento que um campo específico está apto a adotar em um momento histórico definido. Acrescenta que não se pode configurá-lo a não ser que se leve em conta o conjunto de regras próprias ao discurso científico de uma dada época.

A importância do argumento para esta discussão é que, tanto para Agamben quanto para Foucault, toda pesquisa parte de uma espécie de *a priori* histórico, onde os conhecimentos encontram sua condição de possibilidade. Essa condição é a história das formações discursivas, dos saberes e das práticas, ou seja, um determinado campo epistemológico. Enquanto prática histórica, a episteme é o conjunto de relações que se pode apontar como regularidades discursivas em determinada época, alcançando não apenas o presente, mas também a tradição e a história. No caso do teatro, essa tradição é capaz de indicar as mudanças radicais pelas quais o fenômeno teatral passou e a alteração constante dos procedimentos de análise que buscaram apreendê-lo.

A partir dessa constatação, é preciso admitir que fica difícil para o

pesquisador de teatro acessar o objeto de modo novo sem colocar em causa o paradigma epistemológico de pesquisa e, em certo sentido, a própria tradição teatral em que se inclui. Mas é evidente que não pode confrontá-los sem antes desconstruir as técnicas e as práticas por meio das quais são regradas as formas de transmissão e de acesso ao objeto, além do estatuto do sujeito de conhecimento. Nesse sentido, a análise do teatro é também uma operação sobre o sujeito da investigação, que nunca mostra uma ocorrência cênica sem exhibir, ao mesmo tempo, seus pressupostos de leitura.

### Gêneses da cena

Recuperei as reflexões de Agamben para indicar os limites das abordagens que seguem e, na medida do possível, explicitar seus pressupostos. Ao mesmo tempo, é inegável que os esclarecimentos do filósofo iluminam certas trajetórias de pesquisa em artes cênicas que tenho acompanhado no decorrer dos anos de investigação na área e, em certo sentido, refletem meu próprio percurso. Faz parte desse reconhecimento metodológico *a posteriori* a descoberta de que vários pesquisadores de teatro contemporâneo brasileiro, inclusive eu mesma, trabalharam a partir de procedimentos da crítica genética, dos quais, até pouco tempo, não se tinha consciência precisa. É evidente que as metodologias nunca são puras e parecem nutrir-se, ao menos no caso das artes cênicas, do inevitável hibridismo decorrente da natureza fugidia do objeto. O fato se acentua no teatro contemporâneo, por tratar-se de uma arte performativa da presença, da efemeridade e da desconstrução, gestada no decorrer do próprio processo criativo da cena.

Talvez o grande diferencial da crítica genética, aplicada à cena teatral especialmente na última década do século XX, seja a preocupação em aliar a análise teórica à abordagem dos processos criativos e da prática do teatro, fazendo desse trânsito seu foco de atuação. De fato, a metodologia dá seus primeiros passos no período em que a pesquisadora Josette Féral iniciou seu trabalho sobre o *Théâtre du Soleil*, renunciando o que seria um dos marcos preferenciais de análise da cena contemporânea (Féral, 1998). Naquele momento, a ensaísta já se aproximava da pesquisa genética, priorizando em suas investigações as etapas que

precedem a apresentação de um espetáculo teatral. O acompanhamento, a observação e o estudo do processo, a compreensão do percurso do encenador, dos atores e da equipe de criação, a investigação dos rastros da feitura artística da obra por meio do estudo detalhado de cadernos de direção, anotações de atores e esboços de cenografia passaram a constituir procedimentos imprescindíveis ao esclarecimento daquilo que se apresentava no palco ou fora dele. Foi nessa etapa dos estudos teatrais que o trabalho em processo, inacabado, começou a ser levado em conta no mesmo nível das questões ligadas à representação.

A verdade é que a crítica genética aplicada ao teatro se firmava, nos anos 1990, depois de uma longa pré-história de edições comentadas de textos dramáticos, que em geral reproduziam e analisavam os esboços sucessivos das versões das peças teatrais. Mas os procedimentos que mais se aproximam da abordagem específica da cena ganham força apenas no final do século XX, com os estudos pioneiros de Almuth Grésillon e os seminários internacionais organizados para a discussão dos procedimentos genéticos, que divulgam a metodologia (Grésillon, Mervant-Roux, Budor, 2010). Nessa trilha, destacam-se os estudos de Féral já mencionados, as edições comentadas de cadernos de direção de encenadores e os vários volumes da série *Voies de la création théâtrale*, editados pelo CNRS, com reconstituição de espetáculos e processos criativos de encenadores da importância de Peter Brook, Giorgio Strehler, Tadeusz Kantor, Robert Wilson, Patrice Chéreau e Claude Régy, entre outros.

Durante os vinte anos em que editei a revista *Sala Preta* com Luiz Fernando Ramos, com algumas interrupções, incluímos em todos os números do periódico uma seção intitulada “dossiê espetáculo”, cujo intuito era investigar não apenas a formalização final dos trabalhos teatrais, mas especialmente os processos criativos que, em alguns casos, ultrapassavam as temporadas em importância e duração. Para recuperar esses longos períodos de investigação realizamos entrevistas com diversos artistas, como Antunes Filho sobre *A pedra do reino* (n. 6, 2006), Antonio Araújo sobre *Bom Retiro 958 metros* (v. 12, n.2, 2012), Alexandre Dal Farra e Janaína Leite sobre *Branco* (v. 17, n. 2, 2017), entre outros. Como editores, encerramos a primeira fase da *Sala Preta* em 2021, com um dossiê sobre

José Celso Martinez Correa, que incluía vários textos que caminhavam nessa direção (v. 20, n. 2, 2020).

Como aconteceu nos dossiês da revista, também nos estudos teatrais feitos no Brasil a aproximação dos pesquisadores com a metodologia da crítica genética deu-se mais como fonte de inspiração do que como constituição rigorosa de dossiês a partir de testemunhos e documentos. O que se retém é a iniciativa de derrubar as barreiras que separam a análise do espetáculo do estudo dos processos.

A partir dessa ressalva, é possível associar à metodologia as diversas documentações sobre processos criativos produzidas pelo IDART, atualmente Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, as publicações dedicadas a encenadores, como as de Sebastião Milaré sobre Antunes Filho e, mais recentemente, os estudos de atores e diretores sobre seu próprio trabalho, como os que Miriam Rinaldi e Antonio Araújo dedicam ao Teatro da Vertigem, Leonardo Moreira à Companhia Hiato, Ivam Cabral aos Satyros, Renato Ferracini ao Lume e Janaína Leite a suas performances autobiográficas, para citar os exemplos mais próximos.

A despeito do mergulho na prática do teatro e da experiência de partilha de processos com artistas de diversas extrações, a pesquisa genética nunca relegou a segundo plano as preocupações teóricas. Pelo contrário, a investigação levou diversos pesquisadores a prospectar, com maior acuidade, os conceitos que se adequavam à análise dos percursos artísticos que testemunhavam. Além disso, era evidente que a aproximação entre a teoria e a prática do teatro auxiliava não apenas os pesquisadores, mas os próprios artistas no exercício da criação. Nesse sentido, pode-se dizer que a prática teatral contemporânea problematiza a desconfiança em relação aos estudos teóricos que sempre acompanhou os artistas da cena. Na verdade, hoje alguns deles constatarem que o ensaio analítico, a abordagem histórica e sociológica e os estudos de crítica genética são estados diversos da pesquisa na área e estratégias de investigação das muitas vias de acesso às manifestações cênicas.

A proliferação recente das conferências-performance é outra prova da

infiltração da teoria na prática da cena. É o que nota Júlia Guimarães em texto sobre a “palestra-performance” ou o “ensaio cênico”, em que aponta o movimento de incorporação ao teatro de procedimentos atribuídos à esfera crítica, o que aproxima o artista da figura do crítico-pesquisador-ensaísta. Valendo-se de procedimentos como a documentação, as entrevistas, as inserções comunitárias e as investigações sobre a memória coletiva, os projetos envolvem o pesquisador-artista em um campo de ação específico, teórico e prático, em que a arte é entendida como forma de conhecimento. A pesquisadora observa que, no caso dos trabalhos que analisa, as premissas críticas das criações são usadas para questionar o caráter construído das representações culturais e identitárias. Nota que a principal intenção desses espetáculos é refletir sobre as perspectivas que naturalizam as representações, como acontece em *Stabat Mater*, de Janaína Leite, *A Invenção do Nordeste*, do Grupo Carmin e *Isto é um Negro?* do coletivo EQuemÉGosta? Nas três obras, sublinha o diálogo com a psicanálise, a história, a política e a filosofia, recurso usado para melhor compreender a dimensão processual e performativa das categorias identitárias em criações que “*performam teoria em cena*”, na intenção de criticar essas categorias “a fim de compreendê-las como construções sociais produzidas por ideologias e sistemas de poder específicos, historicamente situados”, conclui Guimarães (2023, p. 321).

### Semiologias, visualidades, tecnologias

Em um período de transição como o atual, o pesquisador que estuda teatro há muitos anos, como é o meu caso, fica à deriva, pois mesmo procedimentos recentes de leitura da cena tornaram-se obsoletos. E aqui a referência não são apenas as metodologias canônicas que, com maior ou menor grau de atualidade, procuram definir o que se entende por tragédia, drama e teatro. Procedimentos comuns nos estudos da área, como as análises amparadas na semiologia teatral, de larga influência nos anos 1980 e 1990 do século passado, com representantes da estatura de Patrice Pavis, Anne Ubersfeld e Marco de Marinis, hoje são considerados ultrapassados.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Na intenção de facilitar a leitura do teatro a partir de pressupostos da semiologia teatral Pavis chegou a

Em geral, é possível afirmar que a semiologia teatral foi produtiva em um período em que os espetáculos mais experimentais projetavam escrituras cênicas predominantemente visuais. A tendência internacional, dominante a partir de meados dos anos 1970, teve como maior expoente o artista norte-americano Robert Wilson, e na cena brasileira, especialmente nos anos 1980, encenadores-autores de uma escritura de palco absolutamente singular e autônoma. Nesse período, os artistas não se restringiam aos procedimentos especificamente teatrais, mas usavam as artes plásticas, a música e a dança como fontes de criação da teatralidade. A série de quadros de imagem que estruturava espetáculos como os que Gerald Thomas e Bia Lessa apresentaram na época - *Electra com Creta* (1986), *Trilogia Kafka* (1988) e *Exercício n.1* (1987) são bons exemplos - era capaz de veicular um universo mental e onírico quase autônomo que, nos casos mais radicais, situava-se entre a abstração e a pura construção plástica.

No final da década seguinte, em livro publicado na Alemanha em 1999, o teórico de teatro Hans-Thies Lehmann incluiria essas experiências em um painel diversificado de manifestações cênicas que considerava pós-dramáticas, cujo traço recorrente era o afastamento do drama para a construção de sua teatralidade e seu sentido. Segundo Lehmann, o território comum das experiências díspares que associava ao teatro pós-dramático seria garantido pela frequência com que se situavam em lugares miscigenados de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance, novas mídias e, especialmente, pela opção por processos criativos avessos à ascendência do dramático, concentrando-se sobre a realidade teatral em prejuízo da representação do mundo (Lehmann, 2007 [1999]).

Na abordagem dos artistas pós-dramáticos é visível o interesse de Lehmann pelo trabalho de Robert Wilson, em quem reconhece a via para uma cena pós-antropocêntrica, que reúne o teatro de objetos, sem atores vivos, ao teatro que usa a forma humana como elemento de composição de estruturas espaciais

---

elaborar um questionário em que discrimina os diversos elementos do espetáculo, como as características gerais da encenação, a cenografia, o sistema de iluminação, os objetos, os figurinos, as maquiagens e as máscaras, a performance dos atores, a função da música, do barulho e do silêncio, o ritmo, a leitura da fábula, o texto da encenação e o espectador. Ver a respeito Patrice Pavis, p.33-34.



semelhantes a paisagens. Essas figurações seriam uma alternativa ao ideal antropocêntrico e comporiam uma espécie de caleidoscópio multicultural, etnológico e arqueológico da história universal (Lehmann, 2007, pp.119-127.)

Ainda que se dedique ao estudo de ocorrências cênicas semelhantes às que Lehmann analisa, Josette Féral discorda do teórico alemão a respeito do termo pós-dramático, que considera excessivamente genérico e pouco efetivo. A ensaísta compreende algumas das experiências enfocadas por ele como o resultado da contaminação radical entre os procedimentos da teatralidade e da *performance* no teatro contemporâneo.

A despeito da distinção de enfoque, é importante lembrar que Lehmann já havia observado a emergência de um campo de fronteira entre a performance e o teatro, na medida em que a cena teatral se aproxima cada vez mais de um “acontecimento e dos gestos de auto-representação do artista performático” (Lehmann, 2007, p. 143). É exatamente o que Féral ressalta quando nota que o teatro contemporâneo se beneficiou de algumas conquistas da arte da performance. A principal delas é deslocar a ênfase do valor de representação para a realização da própria ação. Segundo a autora, essa mutação é responsável por uma ruptura epistemológica de tal ordem que é necessário adotar a expressão teatro performativo para qualificá-la (Féral, 2012).

Em estudo publicado há dois anos, Christophe Triau de certa forma dá continuidade a essas reflexões, a partir da notação de alterações nos espetáculos que assistiu na cena francesa de 2009 a 2022 (Triau, 2022). O que interessa destacar para esse argumento são as considerações que o autor faz a respeito do retorno da ficção teatral e do interesse em contar histórias.

À volta da narrativa ao teatro acrescenta a introdução constante da imagem filmada em cena, que se integra à dramaturgia textual e às sequências atuadas pelos performers, na conjugação simultânea da presença e da reprodução filmada ao vivo no palco. Também observa que é frequente nos espetáculos a inserção de vídeos pré-gravados ou imagens cinematográficas que se integram e auxiliam a narração. Não são raros os casos em que seguem a lógica cinematográfica de focalização e reduplicação de detalhes, seccionando a imagem global para mostrar

aspectos que o espectador não pode ver. Outro objetivo comum no uso de imagens gravadas é reproduzir o extra-campo, um fora de cena contextual que o palco não é capaz de exhibir.

Triau constata que, nessas experiências recentes, a linguagem cinematográfica aparece totalmente assimilada à teatral, o que pode ser constatado nos modos de narração, nos procedimentos de construção das sequências, no trabalho de montagem e nos ritmos que cadenciam a apresentação. Verifica que os meios, os instrumentos e as linguagens de vídeo e cinema integrados à sintaxe teatral são convocados a partir de uma lógica interdisciplinar ou de hibridização. Mas isso não significa que haja contradição entre a totalidade cênica e os detalhes recortados, ou entre duas apresentações de uma mesma situação, ao vivo e gravada, ou entre duas escalas ou dois planos da mesma cena. Em lugar da tensão entre a presença teatral e a imagem cinematográfica, constata uma integração entre os diversos elementos, que parece jogar a favor da narrativa, já que eles se tornam plenamente constitutivos da história apresentada. Em lugar da “difração-duplicação” que os teatros pós-dramáticos apresentavam, o que observa é um procedimento de focalização que integra as diversas perspectivas da cena, associando a intimidade da presença teatral ao caráter público do extra-campo contextual, a que a imagem filmada dá acesso.

Sem dúvida, são esses os procedimentos que orientam a sintaxe cênica da diretora Christiane Jatahy. No diálogo entre a linguagem teatral e a cinematográfica, e no jogo constante entre o presente “ligeiramente diferido” do ator em cena e a mediação cinematográfica, a artista é capaz de mostrar diversas perspectivas da mesma narrativa, que incluem a oscilação entre o real e a ficção.

Mas no trabalho de Jatahy, essa pluralidade não se inscreve em uma lógica de tensão ou divergência, comum na construção agonística do pós-dramático, nem se baseia na emancipação dos diversos elementos que compõem a encenação. O que se observa é um recentramento a serviço da narrativa e da plasticidade cênica, que organiza os recursos plurais colocados em operação.

É o que acontece, por exemplo, em *A hora do lobo* (2021), espetáculo que

abre a “trilogia do horror” feita em reação ao governo de extrema direita de Jair Bolsonaro. Associando a atualidade brasileira ao filme *Dogville*, a encenadora usa o roteiro de Lars Von Trier para refletir sobre o ressurgimento do fascismo em contexto mundial. Tramado na relação entre o filme e a ascensão da extrema-direita, o espetáculo é apresentado aos espectadores, na cena inicial, como a experimentação de um coletivo sobre a obra de Von Trier. Na verdade, a intenção da diretora é usar o processo de mutações característico de seu teatro para abrir frestas na situação sem saída da obra cinematográfica. No giro da tela ao palco, a personagem Grace interpretada por Nicole Kidman transforma-se na Graça de Julia Bernat, refugiada política brasileira perseguida pelas milícias, que vive no exílio em situação ilegal. É ela que permite ao grupo, supostamente progressista, testar sua capacidade de aceitação do “outro”, estigmatizado por preconceitos, racismo e xenofobia.

O ensaio de acolhida da exilada é atuado ao vivo e replicado em uma imensa tela no fundo do palco, em que são projetados detalhes da cena captados pelos próprios atores, alternados a imagens pré-gravadas que remetem a uma dimensão paralela, com personagens e situações que só existem no espaço de fora. As múltiplas perspectivas explodem o olhar do espectador e desestabilizam aquilo que vê. Sem conseguir perceber tudo que acontece na cena e na tela, acompanha o convívio do grupo e as notícias falsas que circulam, quando fica claro que a estrangeira deve pagar pelo refúgio com progressiva exploração, desumanização e exclusão. A série de violências perpetradas contra ela, incluindo o estupro, transforma o palco em plataforma de discussão ética sobre os excessos próprios ao fascismo, revelados no pequeno núcleo de pessoas que as câmeras investigam. O dispositivo estético e político permite a observação dos comportamentos que se modificam sorrateiramente para revelar como o ódio e a intolerância ameaçam a Graça de Júlia Bernat. No final do espetáculo, a tentativa de escrever outra história a partir do filme parece fracassar quando a atriz interrompe a apresentação, toma distância da personagem e fala em nome próprio, para romper o círculo vicioso da representação e da repetição do fascismo.

Processo semelhante acontece em *Depois do Silêncio* (2022), última peça da referida trilogia, sem dúvida um retorno de Christiane Jatahy à discussão dos

problemas brasileiros mais prementes, no caso a posse da terra e a manutenção dos trabalhadores rurais descendentes de escravizados em modos de servidão contemporâneos. Considerado por alguns críticos uma “peça/filme” ou um “docudrama”, o espetáculo usa recursos de documentário para rememorar e discutir questões sociais não resolvidas na história do país, resultantes da colonização predatória e da violência contra os negros e os povos originários.

A investigação acontece especialmente na via da roteirização do romance *Torto arado* (2019), de Itamar Vieira Jr., que trata da comunidade quilombola de Água Negra, um vilarejo fictício da Chapada Diamantina. As protagonistas são as irmãs Belonísia e Bibiana, descendentes de escravizados que se tornaram trabalhadoras rurais sem terra e sem direitos, vivendo em regime de servidão.

No espetáculo, a subalternização forçada dos quilombolas e o extermínio de diversas lideranças militantes pelos direitos da comunidade abrem uma espécie de pano de fundo contextual, seja na via do texto ou da exibição de cenas do documentário de Eduardo Coutinho *Cabra marcado para morrer*, além das imagens de um filme rodado pela própria Jatahy na comunidade quilombola do Remanso, também na Chapada, durante pesquisa de campo para a criação.

Seguindo um procedimento recorrente em seu trabalho, a diretora associa a personagem ficcional de Severo, liderança quilombola assassinada na trama de Vieira Jr., ao assassinato real de João Pedro Teixeira em 1962, na comunidade do Sapé, durante a luta pela reforma agrária das ligas camponesas do Nordeste. A relação entre a morte real e a ficcional é garantida pela exibição de trechos do filme de Coutinho, que resgata a história do líder camponês, com tomadas projetadas em um imenso telão dividido em três partes que ocupa o fundo do palco.

A associação entre ficção e realidade acontece por meio de uma edição feita de cortes rápidos, que justapõe a história de *Torto arado* aos fatos reais mostrados em *Cabra marcado para morrer*, entremeados ao documentário que Jatahy filmou na Chapada. No decorrer da apresentação, as narrativas se embricam superpondo personagens, pessoas, vidas, tempos, lugares e histórias na integração de diferentes camadas e mídias, que envolve o espectador numa tessitura complexa

de elementos cênicos, textuais, musicais e fílmicos. O procedimento, que já aparecia em outros espetáculos da encenadora, como *O agora que demora* (2019), tem um grau de elaboração ainda maior, pois as atrizes no palco contracenam não apenas com os moradores da comunidade chapadense filmados no documentário, mas também com algumas cenas da obra de Coutinho.

A agilidade dessa gramática cênica, devedora da edição cinematográfica, viabiliza o diálogo entre cinema e teatro estabelecendo uma interlocução surpreendente entre o romance, o documentário e as cenas que se apresentam diante dos espectadores, com as atrizes/ personagens aprofundando o jogo de diluição de fronteiras entre real e ficcional, até torná-las indiscerníveis.

O dispositivo criado pela artista permite que as ações dos protagonistas-camponeses do filme de Coutinho, os testemunhos dos habitantes da comunidade baiana e as performances e relatos de vida das atrizes no palco se confundam no trânsito poroso entre documentário e ficção, passado e presente, e na oscilação entre a conferência sociológica, histórica e antropológica e a urgência da situação filmada em campo.

Elaborado o suficiente para permitir que as atrizes praticamente saltem da tela para o palco, o dispositivo garante que as figuras/personagens assumam várias identidades em ritmo velocíssimo, embaralhando ficção e testemunho a ponto de o espectador não saber exatamente quem fala. Em determinadas cenas é difícil discernir se interpretam personagens, são protagonistas da própria confissão ou as duas situações ao mesmo tempo. A impressão de autenticidade se acentua porque as performers se dirigem diretamente aos espectadores para narrar suas vidas, além de viverem a trama do romance de Vieira Jr, do roteiro de Coutinho e do documentário com os habitantes do Remanso.

Sem dúvida, é um exercício dramático complexo, que faz avançar a narrativa na alternância da presença imediata dos performers e da projeção de imagens. Por meio dessa dramaturgia cênica e fílmica, ao mesmo tempo íntima e pública, as três mulheres contam sua vida e a luta pelo direito à terra, a miséria no campo no interior da Bahia, a fome, a exploração, a violência tirânica dos proprietários e a defesa da cultura quilombola. O dispositivo reverbera a discussão

que se abre, o que acentua a potência política, artística e afetiva do espetáculo (Fernandes, 2024).

No caso desse trabalho, pode-se falar, com Triaú, de uma “heterogeneidade centralizada” ou uma “difração convergente” que prioriza a história narrada e cria uma teatralidade expandida em que elementos heterogêneos se completam, se apoiam e se combinam (Triaú, 2022, p. 76).<sup>5</sup>

Como se vê, hoje nada impede que os criadores teatrais se utilizem de uma série de recursos multimídia e de altas tecnologias de reprodução sonora e visual para a realização de espetáculos em que a presença do ator é mediada. A esse respeito é importante lembrar a posição de Philipp Auslander que, em estudos recentes, recusa-se a fazer qualquer distinção binária entre vivo e mediatizado, argumentando que o imediato não antecede a mediação, mas deriva da relação com ela. Para o ensaísta, o vivo só pode existir em uma economia da reprodução e hoje até mesmo a performance pode ser usada para a criação de re-performances (ou *reenactments*), o que seria uma prova de que não se pode separar o vivo do gravado. (Auslander, 2022).

Na verdade, para Auslander as presenças simultâneas do ator e do espectador ao vivo, em um mesmo lugar e um mesmo tempo, não são pré-requisito para que uma apresentação teatral se realize. Contemporaneamente, modos performativos cada vez mais abertos, que pressupõem a telepresença, os materiais gravados em cena ou fora dela, o uso de robôs ou de elementos cênicos e objetos como atuantes parecem referendar suas observações.

É o caso de um espetáculo de Denis Marleau estreado em 2010, *Os Cegos*, que encenava o texto simbolista de Maurice Maeterlink com televisores camuflados transmitindo material pré-gravado para obter o efeito de rostos suspensos no espaço escuro. Com seu trabalho, o diretor atingia tal grau de verossimilhança que levava os espectadores a acreditarem que se tratava realmente de atores presentes em cena, com corpos escondidos e rostos expostos para dizer com clareza falas extremamente fiéis aos diálogos do dramaturgo belga. Nesse caso, a ausência do ator vivo era superada por uma

---

<sup>5</sup> “hétérogénéité centralisée” e “diffraction convergente”. (Tradução nossa)

fantasmagoria (não por acaso, “tecnologia fantasmagórica” era o subtítulo do espetáculo) que alcançava plenamente o estatuto de representação. Diante dessa criação, pode-se concluir, com Luiz Fernando Ramos, que “o *ao vivo* ainda mantém alguma aura, mas já não parece tão relevante essa sincronia, na transmissão, do elemento performativo com a recepção” (Ramos, 2011, p. 68).

Algo semelhante acontece com o uso, cada vez mais frequente, de robôs como protagonistas de certos espetáculos, cuja ação pode ser tomada no sentido literal de um desempenho que se dirige à recepção do espectador. É o caso de *O Vale da Estranheza*, trabalho do Rimini Protokoll cujo título refere-se à zona de turbulência entre real e artificial instaurada quando a emulação se radicaliza a ponto de transformar o robô em algo demasiado humano.

Estreado em 2018, o espetáculo é uma espécie de conferência-performance em que o Rimini se associa ao escritor e dramaturgo alemão Thomas Melle para criar um protagonista maquínico, que discorre no palco sobre relações entre homens e inteligência artificial tangenciando questões ligadas ao pós-humano. Na palestra, o robô reproduz a voz, a aparência e os gestos de Melle por meio de impulsos controlados por trinta e dois motores. A cópia exata da fisionomia do escritor é viabilizada por uma máscara de silicone com a impressão de seu rosto.

O mecanismo literal de mimese, que desconstrói a tradição de representação do personagem pelo ator, é acionado por um meticuloso programa de trabalho que emula as mínimas expressões faciais de Melle, o movimento dos lábios e o piscar dos olhos, gerando uma autenticidade desconcertante. O espectador constata que a imitação do escritor não foi construída com base em técnicas de interpretação tão comuns no teatro, mas por meio de sofisticados mecanismos de reprodução transferidos para a máquina. Na verdade, eles funcionam como um dispositivo que repete a operação mais tradicional do teatro, a transformação do ator em personagem. Talvez por isso, a estranheza atinja o público com tamanha força. A distribuição pouco clara de funções – quem é o performer e quem é o espectador quando seres humanos assistem a um robô? – distancia a relação supostamente natural entre as duas esferas, até pouco tempo consideradas indispensáveis ao acontecimento teatral. A crítica fica ainda mais evidente quando o duplo mecânico interpela o público para lembrar sua situação inusitada. “Se você

veio aqui para ver um ator, está no lugar errado. Mas se veio para ver algo autêntico, também está no lugar errado” (Rimini Protokoll, 2018).

Na reversão crítica do Rimini, o *Vale da estranheza* é um programa performativo capaz de desconstruir o teatro por meio de um dispositivo cênico de reflexão sobre o próprio teatro. Ou sobre o que o teatro se tornou no século XXI. Aliás, a referência do robô à autenticidade é mais um recurso crítico, desta vez dirigido ao próprio coletivo, reconhecido por sua pesquisa com “especialistas do cotidiano”, pessoas comuns que apresentam em cena testemunhos supostamente autênticos. Os especialistas são convidados para os projetos exatamente por serem o que são na vida, representantes de determinados estratos profissionais, sociais e urbanos que os tornam mensageiros de problemáticas diversificadas da sociedade contemporânea. Podem ser funcionários de uma empresa aérea falida (*Sabention, 2004*), caminhoneiros búlgaros (*Cargo Sofia-X, 2006*), muçulmanos das mesquitas do Cairo (*Radio Muezzin, 2008*), atendentes de telemarketing de *callcenters* da Índia (*Call Cutta, 2005*), policiais militares paulistas (*Chácara Paraíso, 2007*), cobradores de ônibus da Bahia (*Matraca catraca, 2002*), porteiros de hotel argentinos (*Torero portero, 2003*), cidadãos cariocas (*Brasil em casa, 2017*) e outras pessoas que nunca pisaram em um palco, como os habitantes de várias cidades do mundo que performaram *100% City*, espetáculo apresentado em São Paulo por cem moradores da capital em 2016 (Schipper, 2021).

### Etnografias e representatividades

Usar os pressupostos dos teatros pós-dramático e performativo como instrumentos de análise da cena realmente tornou-se opção minoritária. Especialmente se levarmos em conta a notável mudança de conformação de uma parcela do teatro brasileiro recente, mobilizada por movimentos identitários e políticos de criadores que desenvolvem seus trabalhos de modo simultâneo à explosão dos movimentos de luta por representatividade e direitos de mulheres, negros, indígenas e comunidade LGBTQIA+. O que se observa é que muitos coletivos teatrais expandem sua prática para engajar os sujeitos criadores, e os



espectadores, em um processo simultaneamente cênico, social e formativo, associando a afirmação da resistência à tomada do espaço físico, político e social em que se inserem.

Para constatar essa guinada, basta examinar a maioria dos artigos publicados em periódicos brasileiros da área em anos recentes, em que é visível a preocupação com as relações entre a arte, os contextos em que é produzida e os movimentos políticos e identitários. O pendor etnográfico das análises indica a tendência das obras se relacionarem às práticas sociais, aos saberes, aos discursos e às formas de sensibilidade ligadas a sujeitos coletivos marcados pela subalternização e submetidos a mecanismos estruturais de exploração em contextos de opressão social.

Pensando nos horizontes que se abrem com a participação desses outros sujeitos na cena teatral e performativa é possível observar que práticas de leitura ligadas aos estudos decoloniais são crescentemente incluídas nas análises, como parte de um debate público expandido, capaz de configurar um espaço de disputa e reivindicações contemporâneas por uma repactuação da “partilha do sensível”, nos termos definidos por Jacques Rancière. Estratégias de visibilidade, autorrepresentação e denúncia revelam um panorama heterogêneo de corpos e narrativas que ultrapassa a suposta unidade dos subalternos.

Nesse movimento, são projetados sistemas de pensamento capazes de abrir horizontes de dissenso ligados à emergência de mundos independentes da cultura europeia. Um dos exemplos é a crescente preocupação com o estudo das cosmologias indígenas, especialmente quando se observa que nas culturas originárias da América do Sul não inexistia a ideia de ficção e muito menos a noção de representação, diretamente ligada a ela. Nesses povos, o contato entre imitador e imitado se dá na via do contágio, que implica em abrigar o outro em si mesmo para se abrir a visões e pontos de vista expandidos (Nodari, 2021).

Mas é inegável que na liderança das expressões cênicas de sujeitos que nunca tiveram voz na sociedade e nos palcos estão os coletivos negros, que apresentam diversos aspectos da experiência histórica e ancestral da população afrodescendente. Em artigo recente, a pesquisadora Rosyane Trotta considera os

teatros negros encenados no Rio de Janeiro nos últimos cinco anos como o “mais definido marco histórico do nosso teatro”, acrescentando que é “possível entender o Novo Teatro brasileiro como parte de um processo de transformação direcionado para a sonhada representação das minorias políticas em todos os setores da vida pública”, reconhecível na valorização de temáticas referidas a realidades locais e preocupado com a manutenção de laços intracomunitários, na construção simbólica e objetiva do pertencimento a determinados territórios (Trotta, 2023, p. 230).

Entre os coletivos negros, Trotta menciona os grupos da Baixada Fluminense e da Zona Oeste do Rio de Janeiro, que se situam em periferias geográficas e culturais, como a Cia Cerne, o Coletivo Sala Preta e o Grupo Código, além da Cia Marginal e do Bonobando, com sedes na Maré e na Vila da Penha. A autora registra a relação próxima que esses grupos mantêm com o território em que se localizam, com trabalhos ligados principalmente à criação coletiva, ao teatro documentário, à performance e à pesquisa etnográfica.

De fato, o uso de procedimentos ligados à etnografia é uma constante nos processos criativos desse teatro. A esse respeito, basta lembrar as observações de Isabel Penoni sobre os trabalhos da Cia Marginal. Em texto publicado recentemente, a diretora nota que nunca realizou uma etnografia propriamente dita durante as pesquisas que antecederam os espetáculos da companhia, mas que já utilizou recursos ligados ao método, como o uso de entrevistas e a observação de campo (Dess, Penoni, Andrade, 2023). Lembra que na criação do espetáculo-percurso *Hoje não saio daqui* (2019), por exemplo, não teve como objetivo precípua descrever as vidas de outras pessoas por meio de uma observação detalhada, feita no decorrer de uma longa experiência, procedimentos característicos da etnografia.

É possível entender o cuidado de Penoni ao referir-se ao método etnográfico. De fato, ele supõe uma combinação de técnicas e recursos metodológicos variados, cuja ênfase recai especialmente sobre a realização de entrevistas e outras estratégias interativas de observação participante. São procedimentos frequentes na arte contemporânea, a ponto de Hal Foster propor o modelo do “artista como etnógrafo”, afirmando que a visada etnográfica desloca o lugar da

política para “o fora e o outro” cultural, pós-colonial e subalterno, com os artistas substituindo as “estruturas binárias da alteridade” por “zonas fronteiriças mistas”, amparadas em “modelos relacionais da diferença” (Foster, 2014, pp. 163-165).

Ainda que não tenha adotado procedimentos etnográficos específicos, Isabel Penoni utilizou a pesquisa de campo na Maré para a coleta de materiais e depoimentos de artistas angolanos, a maioria descendentes de imigrantes africanos, que participaram da criação de *Hoje não saio daqui*, e se envolveram na reconstituição de dois movimentos diaspóricos diferentes, “um ocorrido durante o período pós-colonial e outro no período colonial, ambos desembocando na Maré” (Penoni, 2020, p. 137). A partir de questões ligadas ao epistemicídio e à perda genealógica decorrentes do corte profundo na memória dos imigrantes, resultado da colonização e da tradição escravocrata, Penoni e a Cia Marginal reescrevem a história dos angolanos no “aqui agora” do Parque Ecológico dos Pinheiros. Por meio de um coro de homens, mulheres e crianças montam quadros vivos que projetam fragmentos da memória dos angolanos, em um percurso itinerante e interativo por diferentes pontos da comunidade. (Penoni, 2020, pp.139-142).

### Performatividades da cultura, da memória e da ausência

Talvez seja possível dizer que o teatro enquanto manifestação estética e artística com certa especificidade sofreu sua maior desconstrução por meio dos estudos da performance cultural, especialmente dominantes no contexto pragmático norte-americano e inglês a partir do final dos anos 1970. Esse giro performativo em direção à antropologia e à cultura teve enormes consequências nas criações cênicas. A partir dessa perspectiva, o teatro passou a ser visto como uma manifestação cultural entre outras, prescindindo de abordagens estéticas.

Um dos impulsos mais fortes para essa mutação veio do campo de estudos da performance, que se consolidou nos Estados Unidos nos anos 1970 e 1980 com a equipe liderada por Richard Schechner na Universidade de Nova York. Na verdade, o pesquisador americano define uma área independente, ligada à antropologia e aos estudos culturais, responsável pela criação do que considera um “novo paradigma”, que funcionaria como resposta aos limites dos métodos

modernos de análise que, a seu ver, não conseguiam dar conta da radical mudança no panorama cultural e artístico no último terço do século XX. A alteração mais radical acontece quando Schechner define a performance como qualquer tipo de ação e se propõe a explorá-la em diferentes domínios, colocando as práticas artísticas ao lado de rituais, atividades esportivas, comportamentos cotidianos, modos de engajamento social e até mesmo demonstrações de excelência em variados setores de atuação. (Schechner, 2006).

As posições de Schechner influenciaram diversos pesquisadores, como Rebecca Schneider, que também se liga à performance cultural, distanciando-se da linhagem característica da arte da performance, da antiarte e da crítica à representação. Analisando essas manifestações artísticas, cujo ápice aconteceu entre as décadas de 1960 e 1980, Schneider discorda dos estudiosos que as interpretaram a partir da valorização da presença ao vivo do artista em cena, sem mediação nem repetição.

De fato, os analistas da arte da performance destacavam a troca entre performers e espectadores feita em tempo real, o risco da situação de exposição explícita, o desafio aos limites do corpo na *body-art* e a defesa da experiência efêmera e irre recuperável, que pressupunha a impossibilidade de repetição (Glusberg, 1980; Goldberg, 1988). Era o caso das criações de artistas como Marina Abramovich, Vito Acconci, Gina Pane ou Chris Burden que, na defesa da efemeridade e da independência em relação à reprodução, pretendiam contrapor-se a dispositivos institucionais como os museus e o mercado de arte.

Ainda que vários autores como Jorge Glusberg, Rose-Lee Goldberg, Erika Fischer-Lichte e Josette Féral tenham se dedicado ao estudo da arte da performance, a principal crítica de Rebecca Schneider dirige-se a Peggy Phelan que, no influente livro *Unmarked* (1993), considera a performance um evento irrepetível, impermanente, que não pode ser reproduzido nem gravado. "A única vida da performance é o presente. A performance não pode ser salva, registrada, documentada [...]: se fizer isso, torna-se outra coisa e não performance" (Phelan, 1993, p. 146).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented [...]: once it

Schneider critica Phelan por considerar sua concepção excessivamente centrada na metafísica da presença e no momento singular da apresentação. (Schneider, 2012, p. 71). Mas a verdade é que suas ressalvas também respondem à tendência recorrente no princípio dos anos 2000, que une diversos performers na tentativa de reproduzir seus trabalhos anteriores a partir da documentação das apresentações ao vivo. É o caso emblemático de Marina Abramovic em *Seven easy pieces*, re-performance de trabalhos de Bruce Nauman, Vito Acconci, Valie Export, Gina Pane e de duas criações suas, *Lips of Thomas* e *Entering the other side*, todas apresentadas pela primeira vez nas décadas de 1960 e 1970. A artista justifica a repetição - ou o *reenactment* - afirmando que a única forma real de documentar uma performance é a re-performance (Abramovic, 2007, p.11).

Como se vê, os estudos de Schneider têm sintonia com essas experiências contemporâneas. Como outros artistas e pesquisadores, ela é responsável por reinscrever a performance em uma cultura da repetição, partindo do pressuposto de que suas manifestações são sempre “citacionais” e não-originais. Exatamente por isso é possível relacioná-las a um novo modo de arquivo. Seguindo a trilha de Jacques Derrida, a autora argumenta que a escrita da memória ligada aos arquivos tradicionais é necessariamente falha, pois é um modo de governo contra os povos cuja memória não se ampara no documento material, mas em formas de transmissão performativa não originais, repetidas e contaminadas. Essas práticas estão ligadas a modos incorporados de produção de arquivos, capazes de atualizar a memória por meio de formas de vida impermanentes, que se desvanecem e reaparecem. “A performance joga com atos sedimentados e significados espectrais que assombram o material em constante interação coletiva, em constelação, em transmutação”, observa Schneider (2011, p.102).<sup>7</sup> A argumentação da pesquisadora mostra que a performance pode funcionar como um tipo de transmissão corporal da memória, que reverbera no espectador e lhe permite fazer a travessia de diversas temporalidades graças a um cruzamento complexo entre passado e presente, que não respeita sequências lineares (Schneider, 2011,

---

does so, it becomes something other than performance. (Tradução nossa)

<sup>7</sup> Performance plays the sedimented acts and spectral meanings that haunt material in constant collective interaction, in constellation, in transmutation. (Tradução nossa)

p. 35; Schneider, 2012, p. 75).

De certa forma, os estudos do pesquisador e artista Renan Marcondes têm sintonia com os de Rebecca Schneider, na medida em que também se desviam dos lugares comuns do que se entende por performance e criticam aspectos próprios da arte performativa, como a presença e o desempenho. O ensaísta argumenta que essa arte há muito foi cooptada pela dinâmica de trabalho neoliberal que depende diretamente do capital humano, o que é visível nas permutações constantes entre os procedimentos da economia e da performance, a primeira subtraindo as lógicas de funcionamento da segunda. Nesse contexto, é inevitável que o poder de transformação de uma manifestação artística disruptiva, concebida como modo de recusa ao mercado da arte, torne-se um produto rentável dentro de uma economia imaterial (Marcondes, 2022).

Além do mais, as posições de Marcondes são uma reação contundente ao culto da presença que sustentou a arte da performance no final do século passado. Nesse sentido, o autor nota que a prontidão do artista performativo para estar “presente” deixou de ser apenas um estado estético para conectar-se a novas maneiras de produção e exploração. Da mesma forma, a aproximação entre arte e vida foi apropriada pelo capitalismo, que transformou todo espaço vital em nicho de trabalho.

Coerente com seu argumento, e em posicionamento semelhante ao adotado por Rebecca Schneider, o pesquisador afirma que as manifestações performativas não são irrepetíveis mas, ao contrário, reapresentam traços do passado que permanecem como resíduos no tecido cultural e artístico contemporâneo. Portanto, é compreensível que seus estudos sejam dedicados a trabalhos que fazem releituras de obras anteriores ou partem de materiais preexistentes. É o caso da série *Ensaio sobre a Dádiva* (2014 e 2015), de Nuno Ramos, analisada no último livro do autor (Marcondes, 2022). Na leitura da obra nota que, ao retomar o texto de Marcel Mauss, o artista evita linguagens específicas e se desloca entre instalação, vídeo, filme e *site-specific*, convidando o público a se projetar em uma espécie de “extracampo sutil” em que a imagem lança o desejo “para além daquilo que ela dá a ver”. Trata-se de escapar ao enquadramento na via de gestos negativos como o desaparecimento, a recusa, a destruição e a dispersão, para

remeter àquilo que só é possível imaginar.

Na obra de Ramos, Marcondes sublinha o gesto político de recusa ao narcisismo e à exposição da presença que prolifera nas redes sociais, nas *lives* e nos zoológicos humanos dos reality-shows. Na contraposição a essa visibilidade extremada, os três vídeos e as instalações de grande porte que compõem “Ensaio sobre a dádiva” mostram situações de troca improdutiva e suspensão do valor mercadológico de objetos, pessoas e coisas. As dádivas são trocas imaginárias absurdas feitas em situações aparentemente cotidianas, uma espécie de comércio fracassado entre seres e coisas capaz de paralisar a produtividade e as transações financeiras para forçar o olho a ver o gesto da troca em si. Como nota o analista, talvez por isso a geografia das criações de Nuno Ramos revele um desenho propositadamente difuso, que se furta ao reconhecimento fácil e obedece a uma indeterminação metódica destinada a estimular a consciência crítica de quem faz e quem vê (Marcondes, 2022).

### Sobre teatros e métodos

No apontamento de procedimentos e teatros que procurei esboçar aqui é visível que os métodos de análise da cena nunca estão completamente separados do contexto em que operam. E que os pressupostos de leitura se alteram de acordo com as manifestações artísticas a que respondem. Assim é que a crítica genética aplicada à cena teatral nas últimas décadas do século XX acontece em um período em que as etapas de criação ganham relevância semelhante à do espetáculo concluído, e o trânsito entre obra e processo torna-se o foco de atuação. Já a semiologia do teatro foi produtiva nos anos 1980, período em que os espetáculos mais experimentais projetam escrituras cênicas predominantemente visuais, que convidam à leitura dos signos da linguagem tramada no palco. Algo semelhante pode ser dito dos procedimentos ligados ao teatro pós-dramático e performativo, que respondem a manifestações eminentemente cênicas, cujo traço comum é o afastamento do drama e a aproximação com a performance. A expansão do campo da cena acentuou-se com as novas tecnologias aplicadas ao teatro, que muitas vezes substituem o ator, fazem a mediação de sua presença

ou se integram à narrativa. Já os instrumentos etnográficos parecem atender à mobilização do teatro brasileiro recente a partir de ações identitárias e políticas de coletivos que desenvolvem trabalhos em territórios específicos, com atuação simultânea à dos movimentos de luta por representatividade e direitos. Quanto à performance, tanto o conceito quanto a prática performativa passaram por sucessivas mutações, caminhando da arte da performance, arriscada e irrepetível, às repetições memoriais das manifestações culturais e à indeterminação metódica de obras que se furtam ao reconhecimento fácil. Diante dessa multiplicidade, é inevitável concordar com Agamben quando afirma que a operação analítica nunca mostra uma ocorrência sem exibir, ao mesmo tempo, seus pressupostos de leitura.

## Referências

ABRAMOVIC, Marina. *Seven Easy Peaces*. Milan: Charta, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum. Sur la méthode*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2008.

AUSLANDER, Philipp. *Liveness. Performance in a mediatized culture*. London and New York: Routledge, 2022 (3ª. ed).

DESS, Conrado; PENONI, Isabel; ANDRADE, Jaqueline. “Uma conversa a partir do espetáculo *Hoje não saio daqui*. Sobre representação, representatividade, pesquisa e devoluções”. In: FERNANDES, Sílvia e DA COSTA, José. *Políticas da cena contemporânea: comunidades e contextos*. São Paulo: Hucitec, 2023, p. 255-269.

FÉRAL, Josette. “Entre performance et théâtralité: le théâtre performatif”. *Théâtre/Public*, n. 190, Juillet-Septembre 2012, p. 28-35.

FÉRAL, Josette. *Trajectoires du Soleil*. Paris: Éditions Théâtrales, 1998

FERNANDES, Sílvia. “La mémoire incomplète. Contexte et témoignage dans les spectacles de Christiane Jatahy”. *Théâtre Public*, n. 251, avril-juin 2024.

FOSTER, Hal. “O artista como etnógrafo”. In: *O retorno do real*. São Paulo: Cosacnaify, 2014, p. 159-186.

GLUSBERG, Jorge. *The Art of Performance*. New York: New York University Press, 1980.



GOLDBERG, Rose-Lee. *Performance Art. From Futurism to the Present*. London: Thames and Hudson, 1988.

GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; BUDOR, Dominique (org.). *Genèses théâtrales*. Paris: CNRS, 2010.

GUIMARÃES, Júlia. “Performar teoria, estranhar identidades”. In: FERNANDES, Sílvia e DA COSTA, José. *Políticas da cena contemporânea: comunidades e contextos*. São Paulo: Hucitec, 2023, p.320-338.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MARCONDES, Renan. *Desaparecer. Ausências do corpo na arte contemporânea*. São Paulo: Anna Blume, 2022.

NODARI, Alexandre. “Aparentar(-se) a outro: elementos para uma poética perspectivista”. *Organon*, v. 36, n. 72, 2021, p. 306-346.

PENONI, Isabel. “Hoje não saio daqui: escuta, representatividade e construção coletiva numa encenação com a Cia Marginal”. In: ANDRADE, Clara de; GUENZBURGER, Gustavo; PENONI, Isabel (org.). *Cenas cariocas. Modos, políticas e poéticas teatrais contemporâneas*. Rio de Janeiro: Garamond, 2020, p. 125-152.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Salvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PHELAN, Peggy. *Unmarked. The politics of performance*. London and New York: Routledge, 1993.

RAMOS, Luiz Fernando. “Hierarquias do real na mimesis espetacular contemporânea”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v.1, n.1, p. 61-76, jan./jun., 2011.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies. An introduction*. New York/ London: Routledge, 2006.

SCHIPPER, Imanuel. *2020 Rimini Protokoll 2020*. Bonn: Verlag der Buchhandlung, Walther und Franz König, 2021.

SCHNEIDER, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London and New York: Routledge, 2011.

SCHNEIDER, Rebecca. “Performance remains”. In JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrian (ed.). *Perform, repeat, record*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012, p. 137-150.



TRIAU, Christophe. “Une diffraction convergente? Notes sur quelques mutations de l’image et de la création théâtrales”. *Théâtre Public. Mouvements de la scène actuelle*. n. 245, octobre-décembre 2022, p. 66-76.

TROTTA, Rosyane. “A cena colombiana e o novo teatro brasileiro”. In: FERNANDES, Sílvia e DA COSTA, José. *Políticas da cena contemporânea: comunidades e contextos*. São Paulo: Hucitec, 2023, p.218-238.

TROTTA, Rosyane. “Para ler o novo teatro: contexto e periferia”. *Revista Conceição/Conception*, v. 12, 2023, pp.1-19.

VIEIRA JR., Itamar. *Torto arado*. São Paulo, Ed. Todavia, 2019.

Recebido em: 25/04/2024

Aprovado em: 08/05/2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC  
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT  
Centro de Arte – CEART  
*Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas  
[Urdimento.ceart@udesc.br](mailto:Urdimento.ceart@udesc.br)