

PERFORMANCE E DRAMA

pequenos gestos de reflexão

Leda Martins*
Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO

Neste texto sublinhamos a importância e pertinência de utilização dos estudos e teorias da performance como lente epistemológica que oferece um olhar transversal, não excludente, sobre a multicênica face da cena contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE

Performance, drama, multicena, pós-dramático

O pai do dramaturgo foi o bailarino
Craig

Proliferam hoje inúmeras teorias que tentam dar conta dos desafios que as práticas culturais e artísticas em geral colocam aos críticos e estudiosos dos mais diversos eventos e produções com que nos confrontamos. No âmbito das práticas nas quais se observam índices e pulsos de teatralidade variados e diferenciados, o mesmo fenômeno teórico-conceitual se observa. Lehmann, por exemplo, no seu conceito de pós-dramático, tenta dar conta da diversa cartografia teatral da contemporaneidade, com a seleção bem ampla de um *corpus* teatral que, principalmente, privilegia concepções de encenação ou produções a partir das duas últimas décadas do século 20. Apesar de nos oferecer instigantes subsídios teóricos e de elencar vários dos procedimentos que matizam a pluralidade da cena contemporânea, muitos deles singularizados como próprios do que denomina de pós-dramático, o próprio fato de tentar caracterizar o pós-dramático tendo por referência uma certa ideia da forma dramática como baliza paradigmática, assim como as molduras formais e estilísticas com que fundamenta a inclusão e/ou exclusão de autores e encenadores, dificultam a ambição catalográfica e designativa do autor. Sílvia Fernandes, com muita propriedade, aponta algumas das reduções e mesmo contradições de Lehmann, dentre elas: “a tentativa de dar conta de uma pluralidade fragmentária da cena contemporânea..., o reforço de uma espécie de simbiose entre

* sonsdera@yahoo.com.br

teatro e drama... a omissão das diferentes teatralidades que deram suporte ao drama”,¹ dentre elas, a radicalidade da teatralidade barroca”. Fernandes² observa em Lehmann a falta de realce à “situação instável do drama absoluto no final do século 19, e o não registro das “mudanças paulatinas da forma dramática em relação ao palco que a concretizou. Fernandes destaca também a ênfase do autor na ideia de que seria da natureza do pós-dramático “criar o novo com base em sua própria substância, ganhando identidade a partir de si mesmo”, afirmativa no mínimo contraditória, visto que o mesmo autor define “a cena contemporânea por oposição ao drama”, enfatizando, pois, “a presença dos membros do organismo dramático no teatro pós-dramático, mesmo como estrutura morta”,³ além de excluir de seu paradigma dramaturgos como de Brecht e Beckett. Ainda segundo a autora, “a relevância do instrumental de Lehmann não impede que ele desenhe um horizonte impreciso para o pós-dramático”.⁴

Um dos grandes problemas da argumentação de Lehmann reside justamente nessa tentativa de catalogação e classificação da diversidade, na elaboração de um edifício teórico que tende a uniformizar o diverso, que, no entanto, resiste às categorizações mais generalizantes. Pode-se observar também que esse horizonte impreciso que aponta Sílvia Fernandes revela que, apesar da recusa de Lehmann do termo pós-moderno, que traria em si mesmo uma ênfase periodística, o denominado pós-dramático não consegue escapar de uma sintaxe diacrônica, pautada tanto pela temporalidade quanto pelas facetas formais e estilísticas eleitas para sua configuração delimitadora.

Não nos interessa neste breve texto propor nenhuma chave de resolução na fértil seara crítica sobre a cena contemporânea, até por considerarmos que nenhuma teoria pode almejar dar conta da diversidade disjuntiva dos eventos performáticos, dentre eles o teatro. Por outro lado, acreditamos que várias dessas teorias, nesse vasto e difuso cenário, nos oferecem subsídios valiosos para explorar alguns dos aspectos dessas mesmas práticas, dentre eles os estudos e teorias da performance.

Conforme afirma Richard Schechner, o termo “performance” é inclusivo, podendo aludir tanto a hábitos do cotidiano quanto a “jogos teatrais, práticas esportivas, teatro, dança, cerimônias, ritos e performances de grande magnitude”.⁵ Segundo o autor, a performance tanto se desenha como um leque como também pode ser pensada como uma rede de inter-relações, interlocuções, movimentos e ações motivadas e recuperadas. Em *Performance theory*, Schechner afirma que uma tentativa de definição do termo poderia ser: “Ritualized behavior conditioned/permeated by play.”⁶ Essa conceituação já incluía, potencialmente, o germe da definição clássica posterior de performance como “twice behavior behaved”, comportamento duplamente restaurado que enfatiza a ideia de hábito e de repetição, implicados na modulação anterior. Ao estudar práticas as mais diversas, em domínios sociais, culturais e temporais também diferenciados, Schechner,

¹ FERNANDES. Teatros pós-dramáticos, p. 11-19.

² FERNANDES. Teatros pós-dramáticos, p. 16.

³ FERNANDES. Teatros pós-dramáticos, p. 16

⁴ FERNANDES. Teatros pós-dramáticos, p. 19.

⁵ SCHECHNER *Performance theory*, p. xiii.

⁶ SCHECHNER. *Performance theory*, p. 95.

sempre enfatizando a natureza de leque e de rede tanto da prática como das teorias da performance, modula continuamente seu exercício de definição do termo que designa tanto uma prática quanto uma teoria. Para ele, performances

afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar.⁷

Para o autor/diretor, toda performance se realiza como ação, interação e relação e assiml, institui-se como um entrelugar que designa e acentua sua natureza interativa.

Performances são comportamentos marcados, emoldurados ou acentuados, separados do simples viver – ou comportamentos restaurados restaurados (...). Por que é marcado, emoldurado e separado, o comportamento restaurado pode ser aprimorado, guardado e resgatado, usado por puro divertimento, transmutado em outro, transmitido e transformado.⁸

Diana Taylor⁹ reafirma vários dos pressupostos de Schechner, dentre os quais a ideia de performance como comportamento recuperado, a natureza inclusiva do termo, a distinção entre o objeto e a construção epistemológica e disciplinar do campo de conhecimento.¹⁰ Taylor reforça as relações constitutivas entre performance, história e memória como um modo privilegiado de apreensão da história mesma, uma história alterna, inscrita não pela prática letrada escrita e discursiva, mas, sim, pelo performático que, como memória incorporada, se constitui como e por atos de transferência:

Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad através de acciones reiteradas... Performance, em um nível, constituye el objeto de análisis de los Estudios de Performance – incluyendo diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc, que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de evento. Para constituir las em objeto de análisis estas prácticas son generalmente definidas y separadas de otras que las rodean. (...) Em outro plano, performance también constituye una lente metodológica que les permite a los académicos analizar eventos *como* performance. Las conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad, e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario de La esfera pública. Entender este fenómeno *como* performance sugiere que performance también funciona como una epistemología. Como práctica in-corporada, de manera conjunta com otros discursos culturales, performance ofrece una determinada forma de conocimiento. La distinción *es/como* (performance) subraya la comprensión de performance como um fenómeno simultaneamente real y construido, como una serie de prácticas que aúnan lo que historicamente há sido separado como unidad discreta, como discursos ontológicos y epistemológicos supuestamente independientes.¹¹

⁷ SCHECHNER. O que é performance, p. 28.

⁸ SCHECHNER. O que é performance, p. 34-35.

⁹ TAYLOR. Hacia una definición de performance, p. 18-19. (tradução nossa)

¹⁰ TAYLOR. Hacia una definición de performance, p. 18.

¹¹ TAYLOR. *The archive and the repertoire, performing cultural memory in the Americas*, [s.p.]. (grifos da autora)

A conotação múltipla nos usos do termo “deixa a descoberto as profundas interconexões de todos os sistemas de inteligibilidade entre si, e as fricções produtivas que se dão entre os mesmos”.¹² Uma das mais instigantes aporias que a autora investiga diz respeito, em particular na América Latina, à intraduzibilidade do termo:

Irónicamente, El concepto em si mismo há sido sometido a los compartimentos disciplinarios y geográficos que pretende desafiar, y se Le há denegado la universalidad y transparencia que algunos claman que performance promete a sus objetos de análisis. Estos diversos puntos de intraductibilidad son, de manera clara, lo que hace del término y sus prácticas um campo teóricamente inclusivo e culturalmente revelador.¹³

Podemos acrescentar que essa mesma porosidade gera processos e procedimentos analíticos, estimula a criação de instrumentais que visam pensar tanto as práticas teatrais quanto, por exemplo, os rituais e mesmo certas formas do texto dramático. Com as lentes epistemológicas dos estudos da performance, as reflexões sobre o texto dramático podem se revestir de férteis possibilidades como objeto da perquirição teórica, dentre elas destacaríamos as relações entre o texto dramático e o texto performático. Vale lembrar que a própria fixação escrita, textual e literária do texto dramático, em algumas épocas, como a elisabetana, foi precedida pela sua disseminação oral, pela memorização e repetição do texto performático, cuja divulgação pela letra escritural do mesmo foi muito posterior ao espetáculo. Do mesmo modo, como nos alerta Luiz Fernando Ramos, revisões atuais da *Poética* de Aristóteles nos descortinam a possibilidade de pensar que suas noções sobre a tragédia grega advêm também de uma leitura poética do espetáculo cênico:

Numa perspectiva mais radical, a poeticidade do espetáculo nunca esteve ausente da reflexão sobre o teatro, desde suas formas primitivas às mais acabadas, e mesmo na *Poética* de Aristóteles ela já está apontada. (...) ... estudiosos vêm recentemente reconsiderando o consenso sobre o caráter de estudo literário da *Poética*. É o caso de Gregory Scott, que não só afirma o oposto, ou seja, que a *Poética* é um tratado sobre o espetáculo da tragédia grega, como chega a comparar aquela teatralidade, na busca do exemplo mais próximo daquele fenômeno espetacular, aos musicais da Broadway.¹⁴

De modo a discriminar as redes de relações que se estabelecem no âmbito da performance e as interlocuções aí produzidas, Richard Schechner¹⁵ propõe algumas distinções entre o drama, o script (roteiro), o teatro e a performance, diferenças estas que não são determinantes de fronteiras rigidamente demarcadas, mas de qualidades ou de ênfases em sua natureza. A relação entre esses termos é explicitada pelo autor por meio de uma cartografia, na qual se realça que as relações e distinções que aí se estabelecem não são de exclusão, mas de ênfases diversificadas, de tons e pulsos. Nas legendas que acompanham o desenho, Schechner afirma que o drama seria “o texto escrito, o cenário, a instrução, o plano ou mapa”,¹⁶ o script, o “código básico dos eventos”, o teatro, “o evento efetivado

¹² TAYLOR. Hacia una definición de performance, p. 20.

¹³ TAYLOR. Hacia una definición de performance, p. 20-21.

¹⁴ RAMOS. Pós-dramático ou poética da cena?, p. 65.

¹⁵ SCHECHNER. *Performance theory*, p. 71.

¹⁶ SCHECHNER. *Performance theory*, p. 72.

por um específico grupo de performers, o que os performers realmente realizam na montagem”; e a performance, “a completa constelação de elementos que se produzem no e entre performers e audiência, desde que o primeiro espectador adentra o campo da performance (...) até o momento em que o último espectador se retira”.¹⁷ Em síntese:

o drama é o que o dramaturgo escreve; o script o mapa interior de qualquer produção; o teatro o específico arranjo de gestos performados pelos performers em qualquer performance; e a performance o evento completo, incluindo a audiência e os performers (os técnicos e todos que dela participam).¹⁸

No desenho circular que engloba os termos, o drama é emoldurado pelo script, que, por sua vez, está circundado pelo teatro que a ambos também circunscreve, sendo todos emoldurados e atravessados pela performance. Essas práticas não são estáticas. O drama, o script, o teatro e a performance detêm uma qualidade cinética que propicia o movimento e a transformação dos mesmos. Esta qualidade, a da transformação, pode ser motivada por diferentes meios e modos de transmissão. O drama escrito, por exemplo, é transmitido diferentemente, quer pela performance do mesmo, quer pelo “boca a boca” oral, muito comum, por exemplo, na era de Shakespeare, como antes aludimos.

Na tentativa de delinear a qualidade ou natureza do performático, Schechner¹⁹ elege dentre seus pressupostos a relação diferenciada e interativa com o receptor, mutuamente constituinte da performance. Podemos acrescentar que esta relação é potencializada e propiciada pela reconfiguração mesma da uma espacialidade física e simbólica do lugar-teatro. A cena performática contemporânea privilegiaria não apenas um desenho da espacialidade cenográfica não realista, mas também o local de sua realização se apropria de outros *loci*, entre eles a própria rua. Este uso e resignificação, tanto do espaço físico concreto quanto de sua reconfiguração simbólica, desenham também uma modificação ou transformação necessária do receptor, na medida em que sua função e papel também se metamorfoseiam, não apenas por passar de elemento passivo a ativo (principalmente na derrisão da imaginária quarta parede do drama realista), mas principalmente por poder também ocupar o lugar do performer, como se o fosse, já que este, ao abdicar de uma interpretação mimética naturalista e psicológica, de certo modo dilui, ou no mínimo rasura, as delimitadas fronteiras entre o ator e o espectador, intercambiando essas funções. A espacialidade passa a ter uma densidade performática mais ostensiva e significativa. No âmbito da performance a paisagem temporal também se expande para o antes e o depois do evento, nela incluindo todos que a integram. Das reflexões de Schechner, assim como dos estudos inspirados em Paul Zumthor, podemos deduzir que não é a presença ou ausência do texto ou da forma dramática per se, que inibe ou pulsiona a espessura performática do evento. Tanto é assim que a reciclagem de textos dramáticos ou em prosa clássicos por encenadores e grupos contemporâneos, como por exemplo, Bob Wilson, Zé Celso, o grupo Vertigem, Denise Stoklos, Iara Novaes, o grupo peruano Yuyachkani, o Multimedia e o Galpão, para só citar alguns, primam, em suas concepções,

¹⁷ SCHECHNER. *Performance theory*, p. 72

¹⁸ SCHECHNER. *Performance theory*, p. 85. (tradução nossa)

¹⁹ SCHECHNER. *Performance theory*, p. 71.

por uma densidade performática ímpar. O texto, seja a épica de Homero, a prosa de Euclides, seja o drama de Shakespeare ou de Sófocles, ainda que desprovido de uma forma e composição dramáticas e de concepções miméticas tradicionais, nos é restituído e revestidos de inúmeras outras ênfases por suas qualidades performáticas, encenando outras roupagens para os idiomas dramáticos, menos argumentativos e orgânicos, com maior incidências de entropias, às vezes minimalistas, paratáticos, indeterminados, com formas de composição inacabadas, fragmentadas, pouco lineares e progressivas, sem ambição de totalidade. Em algumas dessas produções, se a forma dramática tradicional perde sua precedência como modelo constitutivo, âncora conceitual, referência estrutural e de composição, certa qualidade dramática, como potência do vivido, nem por isto desaparece, pois como vestígio, rastros, resíduos e restos, o dramático se manifesta ainda em desenhos e tessituras sonoras, visuais, coreográficas, movimentos e gestos. As intensidades, os rizomas ou granulas do dramático se mascaram por outros modos e meios nas redes plurais do performático.

Nenhum modelo formal se mantém estável ao longo do tempo e suas inconsistências e transitividade, por mínimas que sejam, bloqueiam, em algum momento, sua posição central de paradigma. Como sustenta Heuvel:

Through various discourses and their theories, we have been advised that performance can be ludic, liminal, liberating; that it can infiltrate the text, dispossess it, and displace its power along with that of the inseminating author. Further we are informed that performance, in only one of its many paradoxes, can deconstruct Presence utterly, and empower Absence or powerlessness. Since it is activated by nonperiodic, nonlinear activities, improvisation, play, transformation, parataxis, game structures performance breaks down the illusion of rational control and power over meaning (and the structural metaphor of argument underlying the text), and substitutes a dispersal of order into disorganization. Its primary gesture is thus toward chaos or indeterminacy.²⁰

Os estudos da performance como um instrumental teórico e metodológico nos possibilitam, pois, evitar as clausuras de classificações fechadas, observando as nuances e matizes dos eventos, dentre eles os da prática teatral contemporânea, expandindo nosso olhar sobre os complexos e multimacetados sistemas de referência que toda performance contém. Como bem observa Heuvel:

This should not suggest that performance by nature yields no structure or system of reference at all, but rather that, as in chaos theory, the structure comprises a moderated randomness so complex that its underlying order cannot be recuperated entirely within rational systems. Instead of building itself, like the text, in the form of an argument, performance is constructed in terms of networks that may appear disorderly but that contain unique forms of internal order.²¹

No âmbito desse repertório teórico, torna-se possível observar as mutações da forma dramática em escopo menos excludente das mesmas. Em dramaturgos como Beckett, por exemplo, a forma dramática mutante é reveladora de muitas aporias do contemporâneo, forma esta desconstrutora e deslocadora do drama ortodoxo. Essa

²⁰ HEUVEL. *Performing drama\ dramatizing performance, alternative theater and the dramatic text*, p. 5.

²¹ HEUVEL. *Performing drama\ dramatizing performance, alternative theater and the dramatic text*, p. 5.

mutação reinveste o dramático de inovadoras possibilidades, desenclausurando as formas e os sentidos dos modelos mais conservadores. Não há, pois, como desconsiderar o pertencimento de Beckett na reconfiguração da cena contemporânea. Em sua prática textual, peças, cinema, ensaios, os horizontes da performance modulam não apenas suas ideias sobre o teatro, mas também, seu repertório de peças, nas quais desloca os paradigmas, sem abdicar da palavra, do texto, este sim reinventado, renovador dos idiomas dramáticos. Como afirma Heuvel:

For if we remember the most essential experiments that have taken place with performance—that is, performance as a mechanism for dislocating the power of the dramatic text—over the last thirty years, we find that most are either anticipated or paralleled by Beckett’s own innovation. Beckett, for instance, building upon tentative initiatives of Pirandello and Brecht, is among the first playwrights to produce a radical deprivileging of the orthodox dramatic text and, by extension, of the author’s position in the theatrical hierarchy. This in turn leads to Beckett’s well-known experiments with new functions of the *mise-en-scène*, with dramatic language, and with the use (or abuse) of the actor—all concerns in experimental theater as well. These theatrical elements, tightly constrained and formally integrated in conventional literary drama, are often radically disassociated and fragmented by Beckett in order to deconstruct traditional close structures of meaning and to release meaning and interpretation into the “unfinishable forms” of play.²²

As interlocuções entre o texto e a performance que Beckett realiza, e que se intensificam radicalmente em suas últimas peças, arruinam as estruturas fechadas, torcem as convenções do drama, liberam a linguagem, potencializam o gesto, o olhar e a escuta como possibilidades de construção dramatúrgica, realçando no texto dramático sua natureza performática por excelência. O texto performático recobre o texto dramático, qualificando-o. A ideia de performance aí, como bem a define Blau, traduz-se por ser “múltipla, sincrônica, e policênica...”,²³ viés este privilegiado, por exemplo, na concepção da montagem recente de *Endgame*, dirigida por Bob Wilson. A função das didascálias, por exemplo, no texto de Beckett, aponta sua função performática, e não um poder limitador e controlador da encenação, pois indicam antes e primordialmente um elemento de ruptura muito relevante na dramaturgia de Beckett, a disjunção entre significante e significado. Assim, no final de *Esperando Godot*, essa disjunção traduz a tessitura performática do texto. A indicação convencional de movimento expressa pela potência do modo e do tempo verbais (“Vamos lá”) é imediatamente destituída de ação complementar, mimética e analógica pela didascália (“Não se mexem.”). A possível ação cinética de avanço do movimento postulado pela enunciação não produz um significado ou um interpretante esperado, quebrando as expectativas de construção linear de sentido entre significante e significado. Da didascália é que emerge o gesto performático, alternativo, inibidor do sentido, cinético em sua potência mesma de provocador da inércia de “Estragon” e “Vladimir”; gesto que recompõe o presente em uma temporalidade condensada, oblíqua, indicadora da consciência da angústia, motivada não pela espera

²² HEUVEL. *Performing drama\dramatizing performance, alternative theater and the dramatic text*, p. 71.

²³ BLAU. *The eye of play: subversion of the Postmodern*, p. xviii.

em si, mas pela impossibilidade de transformação do instante que se perpetua sem antes e sem depois de si mesmo na absoluta primazia de um desesperador agora.

Essa relevância da didascália nos possibilita evocar a dramaturgia de Nelson Rodrigues, pois nela podemos pinçar seus gestos performáticos. Em *Vestido de noiva*, por exemplo, o desenho espacial revela uma forte intensidade performática. A cartografia dessa espacialidade, inovadora para a época, sugere muito mais que uma divisão do cenário em *loci* diferenciados para abrigar os planos da realidade, da alucinação e da memória, apontando, performaticamente, para um uso da espacialidade como elemento de elaboração da condensação policênica do espaço-palco e das temporalidades ali constituídas, diluindo molduras de linearidade, progressividade e organicidade comuns na forma dramática ortodoxa. Assim, o desenho de luz (e seu suporte, o recurso da eletricidade), como linguagem dramaturgica, já está inscrito e escrito no texto de Nelson, sendo um de seus índices performáticos mais potentes.²⁴

Em síntese, os estudos da performance nos oferecem, como leque e lente epistemológicos, procedimentos e estratégias dinâmicos e múltiplas possibilidades de abordar as práticas incorporadas, a diversidade dos eventos de teatro, dança, assim como os ritos, as celebrações e, mesmo, o texto dramático, do mais convencional ao mais experimental, sem ilusórias hierarquias de valores e de classificação. Afinal, toda classificação deve ser pensada como transitória e incompleta, pois não resiste ao movimento de transformação das formas que se transvestem em si mesmas e em outras, também podendo transformar o meio que as produz. Toda forma, mesmo a forma textual dramática mais ortodoxa, não se constitui como sistema totalmente fechado. Sua própria transmissão, seja escrita ou oral, as redes de interlocução que sua performance estabelece, a recriação que sua própria leitura e recepção produzem, instituem índices de metamorfoses mais tênues ou mais ostensivos, o que é natural, pois mesmo o dramático, como estrutura de composição, qualidade, matiz, estilo, linguagem e, sobretudo, performance, não tem uma natureza sólida. Pelo contrário, sua porosidade é sua própria rasura. Como a própria ideia de performance, que, seja como prática ou como episteme, é, por excelência, relacional, interativa e inconclusiva.



ABSTRACT

In this essay we address performance studies as a field and as an episteme which offer a singular view towards the plurality of the contemporary theatrical scene.

KEYWORDS

Performance, drama, multiscenic, post-dramatic

²⁴ FERNANDES. *Vestido de noiva, um texto escrito no espaço*.

REFERÊNCIAS

- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BLAU, Herbert. The eye of play: subversion of the Postmodern. In: _____. *Theories of contemporary culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. v. 9. p. xviii.
- FERNANDES, Sílvia. Teatros pós-dramáticos. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (Org.). *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p 11-30.
- FERNANDES, Telma. Vestido de noiva, *um texto escrito no espaço*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte, Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (Org.). *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HEUVEL, Michael Vanden. *Performing drama/dramatizing performance, alternative theater and the dramatic text*. Michigan: The University of Michigan Press, 1993.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LIGIÉRO, Zeca (Ed.). *O Percevejo*, Revista de Teatro, Crítica e Estética. Estudos da Performance, Rio de Janeiro, UNIRIO, ano 11, n. 12, 2003.
- RAMOS, Luiz Fernando. Pós-dramático ou poética da cena? In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (Org.). *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 59-70.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance. *O Percevejo*, Revista de Teatro, Crítica e Estética. Estudos da Performance, UNIRIO, ano 11, n. 12, 2003.
- SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. New York/London: Houtledge, 1988.
- SCHECHNER, Richard; APPEL, Willa (Ed.). *By means of performance, intercultural studies and ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. *O Percevejo*, Revista de Teatro, Crítica e Estética. Estudos da Performance, UNIRIO, ano 11, n. 12, 2003a.
- TAYLOR, Diana. *The archive and the repertoire, performing cultural memory in the Americas*. Durham/London: Duke University Press, 2003b.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997.