

GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco de. **Regue-me-se: a busca por encontros íntimos no cotidiano da cidade.** Ouro Preto (UFOP). DEART (UFOP). Professor Adjunto III.

RESUMO: A permeabilidade da arte contemporânea ultrapassa as fronteiras do realismo para se apropriar de encontros reais, na busca pelo estreitamento físico com o espectador. Com isto, os espaços clássicos da arquitetura teatral dão passagem aos encontros íntimos, envolvendo suor, olho no olho, jogo e incertezas, colocando espectador e artista em um espaço de cocriação, onde a fragilidade dos corpos expostos dá possibilidade de expansão ao compartilhamento de afetos.

PALAVRAS-CHAVE: Cotidiano. Encontro. Intervenção urbana.

ABSTRACT: The permeability of contemporary art goes beyond the boundaries of realism to appropriate real encounters in search of physical narrowing with the viewer. With this, the classical spaces of theatrical architecture give way to intimate encounters, involving sweat, eye to eye, play and uncertainties, placing spectator and artist in a co-creation space, where the fragility of the exposed bodies gives possibility of expansion to the sharing of affections. .

KEYWORDS: Daily. Meeting. Urban intervention.

A Arte em rede

As noções de performatividade estão vinculadas à arte como uma rede de trocas entre ação artística e público, pautadas não apenas pelo sentido da representação cênica, mas na aproximação entre arte e vida, na diluição das fronteiras que as configuram. As artes performativas nascem de campos artísticos miscigenados, integrando expressões artísticas que ganharam grande destaque a partir de um pouco mais da metade do século XX. Advinda de uma série de manifestações híbridas, cujos corpos dos artistas são o foco e não o canal para uma mensagem a uma audiência, a performatividade enfatiza o tempo presente para a configuração da corporeidade real e imediata em cena (Féral, 2015). O caráter efêmero do acontecimento artístico é um dos motes

das noções de performatividade, ressaltando as experiências singulares como aspecto da construção artística, na configuração de ações sensoriais intensas.

Outra noção fundamental acerca da performatividade é a percepção do performer sobre a potência da *presença compartilhada*. Ou seja, o performer sabe a todo o momento que seu espaço está sendo partilhado com outro sujeito: o espectador que participa, sob algum aspecto, da composição da obra. Sendo assim, o seu suposto espaço de domínio, onde ocorre a criação cênica, é compartilhado no instante da criação, tendo a noção da presença do outro como condição importante para a continuidade da obra em processo. Isto facilita a troca, o diálogo, os deslocamentos entre performer e espectador, descentralizando as hierarquias, os espaços de poder que o performer possa vir a ter com “exclusividade”, pois o espectador pode (ou não) jogar em cena, obrigando o performer a dialogar com ele, na proposição de um jogo entre as alteridades (Féral, 2008).

A partir da contaminação mútua entre performer e espectador, alguns territórios previamente demarcados e/ ou ao menos pensados pelo artista são desfeitos para a construção de novos territórios mais movediços, mais incertos. Sobre este assunto, pode-se dizer que a performatividade trouxe novas conformações na relação entre espectador e cena, orientando o público a partir de matrizes que operam além da narrativa, caminhando para os aspectos de aproximação física. O espectador é levado a ter a consciência de sua participação em uma obra artística, extrapolando o caráter de observador para se configurar como coparticipante.

Seguindo este raciocínio, pode-se dizer que uma característica importante da performatividade é a diluição de barreiras físicas e/ou imaginárias que separam o performer do espectador, propondo uma série de estímulos sonoros, visuais, olfativos, entre outros estímulos, para quem participar de seu *acontecimento*. Nesse sentido, o espaço praticado a partir da lógica da performatividade transforma-se em nicho para uma obra aberta, processual, na feitura artística de uma *política dos sentidos*. Uma política que não se fixa (apenas) em uma mensagem verbal, analítica e racional, mas que

ultrapassa a rigidez dos discursos formais, institucionalizados, caminhando para outras subjetividades, outras formas de sentir a construção cênica. Ou seja, a performatividade transita entre o verbo e a ação, entre o entendimento lógico e a compreensão sinestésica, entre a potência de uma narrativa formal e a hiperpotência de imagens fragmentadas, simultâneas ou consecutivas.

Ao longo das últimas décadas, muitos teóricos do ocidente se debruçaram sobre a conceituação acerca da performatividade, gerando diferentes olhares sobre a mesma. No entanto, pode-se pensar – como um dos aspectos em comum entre grande parte dos estudiosos – na noção da performatividade como uma linguagem *porosa*. Ou seja, a performatividade nasce da interface das áreas artísticas, contra um sentido pronto, encerrado de uma obra, rejeitando o status de arte como mero produto. A sua *porosidade* está na sua capacidade de ser contaminada por várias disciplinas, por diferentes mídias, e por aglutinar diversas culturas, conceitos e modos de se fazer arte. Além disso, a performatividade tem como o centro de suas preocupações a experimentação autônoma e criativa, na valorização do ato da feitura artística, em detrimento da ideia de produto final. Vale ressaltar que a performatividade não se concretiza, necessariamente, a partir de espaços não convencionais, como as ruas e demais espaços públicos. Contudo, esses lugares podem ampliar ainda mais a potência de experimentação de uma obra, pois as ruas e os demais espaços públicos oferecem a imprevisibilidade do cotidiano, auxiliam na dessacralização dos lugares “próprios” para a feitura artística, democratizam o acesso aos cidadãos que não estão inseridos no mercado de arte e convidam os sujeitos a participar das obras enquanto os mesmos estão em seus trajetos cotidianos.

Ampliando este espectro, Féral (2008) se apropria dos conceitos operativos da *performance art* para criar a terminologia “teatro performativo”, a fim de abarcar uma variedade de expressões artísticas inseridas no teatro contemporâneo, mostrando que a arte teatral foi favorecida por esta linguagem insurgente:

[...] se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos

fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia). (Féral, 2008, p. 198)

Em desacordo com o termo “Teatro pós-dramático”, cunhado por Hans-Thies Lehmann (2007) em seus estudos acerca do teatro contemporâneo, Féral (2008) optou por criar uma terminologia mais condizente, segundo ela, com natureza de tal teatro, denominada “teatro performativo”. A autora acredita que o termo cunhado por Lehmann é muito genérico, gerando uma impressão errônea de que o teatro dramático foi superado, ultrapassado:

A teórica canadense [sic.] Josette Féral opta de maneira deliberada pelo rótulo teatro performativo em detrimento das noções de pós-moderno e de pós-dramático, consideradas por ela demasiadamente gerais, abarcando sob o mesmo rótulo práticas teatrais muito diferentes. Segundo Féral, o conceito de performatividade está no centro de funcionamento das produções de teatro consideradas como pós-modernas e/ou pós-dramáticas (Simone, 2011).

A autora discorda, entre outros pontos, do prefixo “pós” que aparece na terminologia de Lehmann (2007), pois induz à ideia de um teatro que caminha, que vaga além do drama, superando o conceito de unidade de ação aristotélica, quando, na verdade, a ação dramática está presente na atualidade. Segundo a autora, a estrutura do drama foi desestabilizada no teatro, deixando de ser o principal componente do tecido teatral. Entretanto, ela permanece em muitas obras atuais. Sobre estas acepções, Féral (2008) - influenciada pelas noções de *performance art* - descreve que as abordagens teatrais quanto à constituição do personagem, entre outras matrizes cênicas fundamentais ao longo da história do espetáculo ocidental, passam a conviver com outras formas específicas da cena contemporânea, cujos significados da presença cênica instaurados no corpo do performer não deixam os elementos supracitados morrerem, mas retiram as hierarquizações antes postas.

Influenciando a cena contemporânea, pode-se dizer que a *performance art* desestruturou, em meados do século XX, as noções sedimentadas de teatro, modificando a perspectiva da cena até à atualidade.

Nascida da multidisciplinaridade, a *performance art* se lançou como linguagem investigativa, empreendendo a conjugação entre várias formas artísticas que, anteriormente, eram estudadas de maneira fragmentada (Schechner, 2006). Tal linguagem nasceu comprometida com os processos criativos autorais, às vezes autobiográficos, extrapolando, assim, a relação mercadológica que as linguagens artísticas possuíam.

A *performance art*, em seu surgimento, criticava certas premissas sobre as definições de arte, abalando as concepções dadas por um sistema elitista que definia o que seria ou não aceito pelo mercado. Contrários a essa concepção mercadológica, muitos artistas inquietos usaram a *performance art* como meio de veiculação de ideias, como forma permeável de articulação entre as diversas falas, e, sobretudo, como lutas ideológicas, enfrentando determinadas formas de exclusão. Enquanto muitas obras artísticas deram – nos anos 60 e 70 – a continuidade ao caráter contemplativo de exibição pública, geralmente sendo localizadas em recintos fechados e formais do mercado de arte, a *performance art* foi uma linguagem correspondente aos anseios criativos de diversos artistas que buscavam escapar das definições cerceadas por padrões artísticos da época. Alguns artistas desejavam subverter as apresentações em espaços institucionalizados, dando outras possibilidades de feitura nesses lugares. Outros artistas almejavam, inclusive, fugir dos espaços dos circuitos oficiais de arte, caminhando para espaços alternativos, entre eles, a rua e os espaços públicos.

Nesse contexto, a *performance art* apareceu como uma linguagem remodeladora da subjetividade das relações entre artista e público. O corpo do ator/performer ultrapassou a definição de atuante para se transformar, também, em criador. Este ponto é muito emblemático na mudança de paradigma artístico ocidental, pois revelou que o artista cênico deveria defender mais que um texto, mais que uma narrativa. O artista deveria se posicionar como ser humano frente a uma obra. Ou seja, ele deveria colocar o seu corpo em diálogo com a cena, mostrar seus limites, suas dores, seus pensamentos, suas resistências, em uma diluição entre o corpo social – o corpo que se apresenta no cotidiano – e o corpo artístico, muitas vezes exibido para uma audiência.

Grande parte dos trabalhos performáticos da segunda metade do século XX foi pensada como uma defesa de ideias autônomas do artista, indo além da representação de um papel previamente escrito por um dramaturgo, para dar a concretude estética a um pensamento, ou a uma ideologia que seria representada sob o signo artístico. Parte do desejo dos performers foi provocar reações diferenciadas no público. Público que, teoricamente, era mais acostumado a uma arte contemplativa e verbal, propiciando assim, o choque frente às obras, a paralisia, o asco, entre outras afetações. Segundo Renato Cohen:

A apresentação de uma performance muitas vezes causa choque na plateia (acostumada aos clichês e à previsibilidade do teatro). A performance é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor. (Cohen, 2002, p. 45-46).

Sobre o aspecto das afetações, Cohen (2002) vem defender que a *performance art* desequilibrou as relações de distanciamento físico e de certo “conforto” que o espectador possuía em muitas apresentações artísticas tradicionais, forçando o mesmo a repensar o seu lugar perante a arte, a partir do desconforto das obras que se colocavam à sua frente. Neste sentido, a *performance art* começou a ser entendida como uma linguagem experimental que *ressignificaria* parte da identidade artística do século XX e, por conseguinte, do século XXI. Desse modo, a *performance art* nasceu da emergência dos artistas de criarem uma linguagem detonadora de múltiplas sensações, resistindo aos modelos de artes oficiais. Cohen (2002) salienta que, em seu surgimento a *performance art* pretendeu atingir o espectador pelo viés visual, descrito por ele como caráter “não-verbal”, compondo uma obra a partir do discurso corporal dos performers, em suas diferentes entonações e modos de interagir com o espectador. Ainda segundo o autor, ao contrariar o teatro tradicional a *performance art* se estruturou de fragmentos interpostos, dando um caráter de *collage*, de arte fragmentada, caminhando além da “linha narrativa”.

Ainda sobre este assunto, a *performance art* foi responsável por

despontar muitos artistas, cujas intencionalidades foram explorar a corporeidade imediata, as nuances de seus discursos imagéticos, os limites físicos, entre outros riscos que impulsionaram diversos artistas/performers. Desse modo, pode-se dizer que a *performance art* reconfigurou o jogo entre artista e público, criando novas possibilidades frente à noção clássica e sacramentada de arte, esquematizando uma inter-relação entre o corpo do performer em cena e a sua identidade, sem seguir os rígidos parâmetros aristotélicos acerca da noção de personagem (Féral, 2015). Com isto, pode-se ressaltar também que a *performance art* hipervalorizou a plasticidade das *obras em processo* diante do público, visando seduzir o espectador a partir dos subtextos presentes na corporeidade do performer, em uma espécie de “quebra-cabeça”, em que o espectador deveria fechar a obra a partir de signos e de códigos ainda não sedimentados. Isto fez com que o performer não fosse complacente com qualquer entendimento prévio, enquadrado e racional por parte do espectador, envolvendo-o em um emaranhado de sentidos acerca da *performance art*. Além disso, um dos objetivos iniciais da linguagem da *performance art* foi abrigar o caráter de frescor, de algo novo dado às obras, se opondo aos mecanismos *reprodutivistas* de arte que realizavam e ainda realizam obras profundamente demarcadas, e exaustivamente ensaiadas para a realização de apresentações sequenciais. Por conseguinte, o caráter efêmero, de curtas apresentações, ou até mesmo com exposições únicas, fizeram parte do movimento criador de tal linguagem, dando o caráter de “evento” para a mesma:

Uma das marcas da performance é seguramente a característica de “evento”, de um ato que “acontece” no momento presente. A noção de evento nos permite pensar em ações que interfiram no aqui e agora de sua execução, atualizando e/ou transformando esse instante por meio de ações inusitadas (eventualidade), de acontecimentos subsequentes (que sobrevêm) e, por isso, inesperados, imprevistos. (Acácio, 2011b, p. 53).

A exibição de uma performance deveria propor ao espectador a noção de *acontecimento único*, cuja singularidade pudesse repousar na experiência vivida pelo momento dado, na fruição de uma obra, cujos contornos seriam

irrepetíveis, na proposição da mescla artista-performance- espectador. As noções de performatividade – inseridas, então, nos Estudos da Performance – referem-se, em parte, à consciência de um espaço compartilhado, de um lugar de comunhão em que o performer e o espectador dividem a presença no mesmo ambiente. Neste lugar, torna-se difícil desvencilhar a noção de “vida” do que é próprio do “caráter cênico”, pois as fronteiras na relação palco-plateia, ator-performer, real-ficcional, se diluem. No acontecimento em que o ato performativo é instaurado, o teatro e a vida se imbricam de tal forma que as características particulares das ficcionalidades e as compreensões da vida social, pautadas no caráter real, têm suas linhas imaginárias rompidas, em uma construção sequencial de diferentes atravessamentos, em que os efeitos do real e do ficcional se dissolvem.

Pode-se dizer também, que as noções de performatividade consideram “o outro” – no caso, o espectador – como colaborador do jogo cênico. Este, por sua vez, pode observar e ser observado, afetar e ser afetado, na configuração de uma experiência estética marcada por ações abertas, processuais. Além disto, Josette Féral (2015) aponta que as obras de cunho performativo se inscrevem contra a noção de ilusão cênica, insistindo mais: “[...] no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas) [...]” (Féral, 2015, p. 127-128). Com esta afirmação, Féral não pretende dizer que a narrativa desaparece na obra de caráter performativo. Muito pelo contrário, a fábula, o conto e/ou a história podem permanecer na obra, mas eles deixam de ser o único foco, dividindo a atenção do espectador com outros elementos da obra. Dessa maneira, a abordagem sobre a performatividade configura-se na desconstrução da visão clássica da narrativa, – em que o ator usa a sua voz, o seu corpo, seus recursos técnicos para “levar uma mensagem” ao público, estando quase sempre subordinado a um texto – na proposição do próprio corpo do ator/performer como o discurso, ou seja, o corpo vira o enunciado em cena.

Sendo assim, a performatividade foge do lugar comum da corporeidade diária, criando mecanismos de movimentos contínuos, diluindo

fronteiras aparentemente permanentes. Exemplificando melhor, tal linguagem busca desestabilizar as diferenças anteriormente claras de condução do cotidiano, partindo da experiência corporal como mote para a transgressão espacial (Fernandes, 2011). Vale enfatizar que não parece ser interessante à performatividade a noção de obras conclusivas, mas sim, obras abertas que visam gerar a participação por meio da afetação física. Ela recusa alguns códigos já conhecidos, promovendo matrizes potentes de expressão, e, conseqüentemente, configurando possibilidades de pensamento não pautadas apenas no verbo. Assim sendo, a performatividade atua por meio de imagens, pela plasticidade, na materialidade das interações entre cenas e o público.

Sobre Regue-me-se

A urgência de se discutir as políticas do cotidiano, dos espaços internos, dos lugares íntimos, em contraposição a uma ideia sedimentada de unidade de ação aristotélica, permite a veiculação de elementos próprios de criação do artista, agora exposto em cena *work in process* para que não só a narrativa seja dada ao espectador, mas o corpo do artista seja entregue, desnudado em cena.

Nesse sentido, a arte contemporânea caminha para as noções de campo expandido - unindo diferentes áreas do saber – (re)visitando territórios antes sacralizados por obras sobre heróis, reis e rainhas. Desse modo, o performer - em tempo e espaço reais - articula a tensão entre o espaço público e o espaço privado, ora revelando segredos, ora demonstrando um corpo vivo, cuja plasticidade das imagens que se apresenta em cena é fonte geradora de diferentes e até contrastantes perspectivas para o espectador. As obras ultrapassam uma camada conclusiva, caminhando para uma ideia analítica, sem encerrar nada em si. A porosidade da cena, que permite o entrecruzamento de ideias, de diferentes linguagens e áreas do saber, proporciona maior responsabilidade ao espectador, transformando-o em testemunha da obra, em coparticipante, gerando no mesmo a consciência de percorrer diferentes caminhos e chaves de leitura para acessar as obras.

Neste espectro, se inicia a intervenção urbana “Regue-me-se”¹, criada por Rodrigo Tomaz, professor do departamento de Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA), em parceria com alunos da mesma universidade². Tal intervenção ocorreu em meio aos transeuntes que atravessavam a Praça Figueira Sampaio, na cidade de Barbalha (CE). Tal praça se localiza no centro da cidade supracitada, palco de várias manifestações populares, entre elas a “festa do pau da bandeira”, uma homenagem paradoxalmente sacro-profana para Santo Antônio. Tal praça propicia o encontro entre os moradores e turistas da região, se transformando em lócus para abertura de festejos, de encontros fugazes, de longos bate-papos, de passagem para procissões, entre outros eventos e outras ações no cotidiano dessa cidade festiva e acolhedora.

A intervenção se concretiza a partir da seguinte estrutura: cinco performers³ sentados ao redor da Praça, cada um possui uma cadeira vazia à sua frente, permitindo que qualquer pessoa possa se sentar e ter um encontro intimista, individual com os mesmos. Todos os performers, de uniforme (cuja paleta de cores caminha entre bege e azul, salientando certa unidade ao grupo), portam um vaso em suas mãos contendo um pouco de argila úmida. Eles manuseiam a argila, proporcionando uma espécie de massa homogênea, aguardando o desejo de quem pretende se aventurar no jogo proposto.

Aos poucos, os transeuntes se sentam nas cadeiras, consolidando a intervenção. O mote inicial da ação parte de uma pergunta, feita diretamente ao transeunte: “O que você gostaria de regar?”. Dentre várias possibilidades de respostas, em que parte delas pode corresponder a possíveis metáforas espaçadas sobre o tempo, sobre o futuro, sobre si, sobre as relações sociais, sobre amor, sobre amizade, sobre afetos etc., é que se realiza tal ação. A pergunta é real e necessita de respostas com as mesmas intensidades, em um

¹ No dia 11 de junho de 2019, às 17 horas e 30 minutos.

² Segundo Tomaz: “Esta ação compôs parte de “Estação Agora”, produção *work in progress* resultante do componente curricular Jogo e Cena II, no semestre 2018.1, dentro do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri. Atualmente, o recorte “Regue-me-se” segue em experimentação pela turma de estudantes junto ao professor, aprofundando estudos sobre presença e mediação na cena performativa.”

³ São eles: Alice Oliveira, Bruno Tavares, Heliônio Soares, Josefa Monica e Rodrigo Tomaz.

jogo de escuta, cuja porosidade se dá na relação entre quem pergunta e quem responde, numa engrenagem feita de espera, de participação ativa, de co-presença, e de efemeridade, já que a ação se encerra para que outro transeunte possa se sentar e discorrer sobre si.

Após a resposta individualizada/única de cada transeunte, o performer diz sobre o que também gostaria de regar, pedindo ao espectador a permissão de esboçar um desenho com a argila em parte do corpo do transeunte. Em troca, o transeunte também pode realizar um esboço no corpo do performer para que, juntos, reguem ambos os corpos com um pouco de água contida em um regador, agora banhados com desenhos. Tais desenhos passam a caracterizar-se em uma espécie de “segredo revelado” entre performer e transeunte. Uma ação, cujo sentido é compartilhado e guardado apenas para ambas as pessoas que vivenciaram o processo, sem qualquer menção da ação para outras pessoas que passarem por ali. Uma vivência partilhada e encerrada em si mesma.

Diante deste preâmbulo, pode-se destacar o esforço de cada performer da presente ação de se colocar em risco ao se aventurar em uma zona fronteira entre a performatividade contida na pesquisa e a coautoria da obra. Então, jogar-se na aventura da pesquisa, com uma pergunta ainda “anuveada”, faz a diferença na metodologia em arte, cuja resposta não pode ser pré-fabricada, pois o público começa a se aproximar, passando a compor parte da paisagem de tal ação. Além disso, a performatividade apresentada na intervenção tem como o centro de suas preocupações uma experimentação autônoma e criativa, valorizando o ato da feitura artística, em detrimento à ideia de obra finalizada. Com isto, esses lugares podem ampliar ainda mais a potência de experimentação de uma obra, auxiliando na dessacralização de autoria, na busca de uma democratização de acessos acerca da feitura dos elementos teatrais.

A ação vem para frear o ritmo cotidiano, numa ideia de uma vida menos roteirizada, sem tantos planejamentos, com a possibilidade de errar, de deixar ir, de se abrir para o risco, revelando ao transeunte a possibilidade da criação a partir das probabilidades que o acaso traz: de se deixar estar na

cidade, mais que impor uma ideia artística sobre a cidade, mais que meramente propor à cidade. Os corpos efêmeros dos performers da praça se diluem, instaurando uma camada entre a teatralidade e a performatividade. Corpos híbridos, em estados experienciadores, que causam estranhamento e certo fascínio aos habitantes da cidade e aos passantes da mesma.

Por fim, pode-se dizer que a potência da corporeidade passa a ter importante impacto na produção artística contemporânea, desempenhando novos sentidos para os gestos cênicos, novas preocupações com a noção de espacialidade, na configuração multidirecionada e na horizontalidade dos elementos estéticos.

Referências

ACÁCIO, Leandro Geraldo da Silva. **O teatro performativo**: a construção de um operador conceitual. 2011. 92f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011b.

CARLSON, Marvin A. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Maria A. Pereira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço da experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002. 177p. (Debates 219).

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003. 126p.

DONALD, ERIC. **Theatre at the margins**. Text and post-structured stage, 1993.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, v.8, p. 197-210, 2008.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidades e performatividade na cena contemporânea. **Repertório: Teatro & Dança**, Salvador, n.16, p. 11-21, 2011.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições, 1996.

GASPERI, Marcelo. **A aproximação entre a cena e o espectador transeunte**

na sociedade espetacularizada: “às margens do feminino” – agrupamento Obscena. Dissertação de Mestrado defendida na Escola de Belas Artes-UFMG, Belo Horizonte, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SIMONE, Mariana. Atos e desatos teóricos: sobre performatividade no teatro contemporâneo. In: **simpósio nacional discurso, identidade e sociedade, 3,** Anais. Disponível em: http://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/pdf/simoni_mariana.pdf. Acesso em: 10 de novembro de 2019.