

POR UMA EDUCAÇÃO PERFORMATIVA

Jéssica Seina Egoshi (Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP)¹
Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi (Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP)²

RESUMO

A presente pesquisa analisa parte das noções de performatividade e o reconhecimento dessa linguagem no teatro contemporâneo. A partir disso, se busca meios para pensar o teatro performativo como forma de ensino em artes em espaços formais, uma vez que o teatro contemporâneo mostra possibilidades que escapa às margens da estrutura aristotélica de unidade de ação e tempo; e que, por isso, não apenas o teatro, mas também o ensino está passando por uma reestruturação, na busca de maior diálogo entre teatro e comunidade, buscando modos de fazer que incidam sobre a coautoria. Assim, a pesquisa foi realizada por meio de pesquisas bibliográficas - que partiram de textos de Josette Féral (2009), John Austin (1990), Judith Butler (2015) e Richard Schechner (2006) -, como também, análise de vários espetáculos e, por fim, entrevistas com especialistas relacionados ao tema.

PALAVRAS-CHAVE

Performatividade; Ensino das Artes; Pedagogia do Teatro.

ABSTRACT

This research analyzed part of the notions about performativity and the recognition of this language in contemporary theater. From this, sought out ways to think of performative theater as a form of teaching arts in formal spaces, since contemporary theater shows possibilities that escape the margins of the Aristotelian structure of action and time; and that, for this reason, not only theater, but also teaching is undergoing restructuring, in the search for greater dialogue between theater and

¹ Graduanda em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Orientada pelo Professor Marcelo Rocco. Bolsista do Programa de Iniciação à Pesquisa da UFOP (PIP-1S/UFOP Nº 17/2020).

² Professor Doutor do curso de Artes Cênicas (DEART) na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Professor Permanente do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFOP. Professor Colaborador PPG Artes (UFMG)

community, seeking ways of doing things that focus on co-authorship. Thus, the research was carried out through bibliographical research - based on texts by Josette Féral (2009), John Austin (1990), Judith Butler (2015) and Richard Schechner (2006) - as well as analysis of various shows and , finally, interviews with experts related to the topic.

KEYWORDS

Performativity; Teaching of the Arts; Theater Pedagogy.

O presente trabalho³ pesquisa as noções de performatividade que estão vinculadas à arte como uma rede de trocas, pautadas não apenas pelo sentido da representação cênica, mas na aproximação entre a arte e a vida, na diluição de elementos que as configuram. Josette Féral (2008) se apropria da noção 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.

Sobre estas acepções, Féral (2008) 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 do teatro contemporâneo, cujos significados da presença cênica, instaurados no corpo do ator, não deixam os elementos supracitados morrer, mas retiram as hierarquizações antes postas.

Referente à 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 a 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

³ Esse texto parte da Iniciação Científica da graduanda Jéssica Egoshi, fomentada pelo Edital 03/2019 PIBIC/CNPq-2019-2020, de título *As Noções de Performatividade como possibilidades de Ensino Teatral* e da tese de Doutorado do Professor Marcelo Rocco, intitulado *Entre a metrópole e a cidade sagrada: uma análise comparativa entre o Obscena - Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica (Belo Horizonte) e o Grupo Transeuntes (São João Del-Rei)*.

surgimento, criticava certas premissas inquestionáveis sobre o que é arte, abalando as concepções dadas por um sistema elitista que definia o que seria ou não aceito pelo mercado (GOLDBERG, 2006). 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.

Optando, diversas vezes, por trabalhos autobiográficos e trazendo questões consideradas, aparentemente, do âmbito privado, diversos artistas performáticos abordaram temas de suas vidas cotidianas que ecoavam em questões sociais, tais como o racismo, xenofobia, entre outros, caminhando gradativamente da esfera da vida privada para uma política em escala “macro”, propondo ao público, uma reflexão aprofundada acerca de tais temas:

Seus praticantes [da arte da performance] quase que por definição, não baseiam seus trabalhos em personagens previamente criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência. Desde que a ênfase esteja na performance e em como o corpo ou o self é articulado por meio da performance, o corpo individual permanece no centro de tais apresentações. (CARLSON, 2010, p. 17).

Dentro desta esfera, pode-se dizer que, ao revelar os elementos constituintes das próprias experiências, os performers traziam à tona camadas de consciência sobre suas preocupações de âmbito social. Segundo Carlson (2010), determinadas performances tornaram-se ferramentas políticas, chamando a atenção para as causas humanitárias, sendo elas, vozes dos oprimidos, estes sistematicamente violentados pelos aparelhos hegemônicos.

A obra da performance, baseada primeiramente em material autobiográfico e frequentemente dedicada a dar a voz aos indivíduos ou grupos previamente silenciados, tornou-se no início de 1970, e ainda permanece nos anos 90, a maior parte da performance social e politicamente engajada (CARLSON, 2010, p.187).

Embora, a performance art se apresente para uma audiência, tal como o teatro dito tradicional, ela articula os corpos dos artistas como o centro da pesquisa e da experiência cênica, elevando a pessoa, o ser humano que se expõe, em detrimento à noção de personagem previamente estabelecida (CARLSON, 2010). A autonomia do processo criativo dada ao performer é um dos princípios fundamentais da genealogia da performance, elaborando projetos que caminhem ao encontro das preocupações socioculturais de diferentes sociedades. A permeabilidade da performance envolve a

plateia em um acontecimento constituído a partir da pluralidade de vozes, dando força motriz aos sujeitos que, geralmente, não fazem parte do discreto circuito artístico.

Dentre outros estudiosos da área, Féral (2008) percebeu a potência da junção dos elementos próprios da teatralidade tradicional com os componentes apresentados pela performance art como forma de reescritura das narrativas acerca dos sujeitos e da sociedade, na configuração de novos sentidos cênicos, denominando, assim, o termo “teatro performativo”.

Sendo assim, o teatro performativo como possibilidade metodológica de ensino pressupõe as noções de corpos produtores de ações, não pautados apenas na narrativa mimética, mas sim, em um discurso pessoal, autobiográfico, que possa abrir margens para múltiplas significações e interpretações na prática performática.

Neste aspecto, o foco do teatro performativo como possibilidade metodológica de ensino possibilita o compartilhamento das experiências entre os alunos, sem hierarquias previamente postas. O tempo da cena é o presente. A experiência performática se dá pela qualidade dessa presença plena dos alunos atuantes, na tentativa de buscar estímulos ao redor, na comunidade em que os mesmos vivem, nas necessidades reais vivenciadas no cotidiano.

As noções de performatividade

Este trabalho aprofunda-se nas características da performatividade e o reconhecimento desse elemento no teatro contemporâneo, a partir disso promoveu-se uma análise teórica acerca da performatividade em sala de aula - em espaços formais - por meio do diálogo entre teatro performativo e ensino teatral, possibilitando criar um lugar de intersecções de alteridades e de subjetividades. Como o teatro performativo tem uma aproximação entre vida e arte, o mesmo possibilita que se hajam múltiplas manifestações éticas, sociais e culturais. Isto é, os alunos, em seus processos de criação, podem buscar estímulos coerentes com suas vidas cotidianas.

Neste sentido, a pesquisa propõe uma abordagem de uma linguagem híbrida, advinda das artes visuais e das artes cênicas, cuja ação dos atuantes não está necessariamente ligada à lógica de causa e efeito do modelo de drama aristotélico. Logo, o teatro performativo no espaço formal de ensino busca ações autorais, sensoriais, sem a obrigatoriedade da construção de personagens, comumente dada nas escolas.

Para isso, a metodologia utilizada consistiu, primeiramente, no levantamento de bibliografias e de outras evidências que tratassem das noções de performatividade para conseguir identificar como o teatro contemporâneo incorporou essas noções para originar o que chamamos hoje de teatro performativo. Assim, foram realizadas leituras e fichamentos de textos dos autores: John Austin (1990), que com a sua obra *Quando dizer é fazer*, apresentou a performatividade dentro do âmbito gramatical e mostra como uma fala nem sempre é descritiva, mas pode ser uma ação, como por exemplo quando um padre anuncia: “vos declaro marido e mulher” que indica o ato de casa; Judith Butler (2015), que ao falar de corpos que importam e as que não importam, reflete sobre a performatividade de gênero dentro de uma sociedade que segue um raciocínio da necropolítica - ou seja, visa ao extermínio de determinados corpos, neste caso o grupo LGBTQ+ - e apresenta que para quem não é permitido existir, o “ser” é sinônimo de resistir; Richard Schechner (2006), que nos mostra como a performatividade permeia as nossas relações sociais e nas nossas culturas; Josette Féral (2009), que já pensava na possibilidade de reação entre teatro performativo e a pedagogia; também foram visitadas obras de Paulo Freire (1987), uma vez que pensar em novas formas de estudar e entender teatro não poderiam ser realizadas sem se aprofundar em suas pesquisas, já que entender a performatividade como meio de aprender e ensinar teatro envolve as experiências de cada ator, não apenas como reproduzidor de conteúdo como acontece no ensino tradicional, mas como escritor que faz a sua cena a partir da sua realidade.

Além desses autores, houve um aprofundamento nos trabalhos e materiais produzidos por Kassandra da Silva Muniz⁴ e Nina Caetano⁵, pesquisadoras que foram entrevistadas com o decorrer do projeto. Kassandra (2016), no seu artigo *Ainda sobre a possibilidade de uma linguística 'crítica': performatividade, política e identificação racial no Brasil* discute a possibilidade de uma desconstrução da estrutura colonial presente por meio de uma linguística crítica. Já os materiais estudados do site do grupo *Obscena*⁶ e do site pessoal *Desautoria*⁷ foram a base para a análise de processo da ação *Espaço do Silêncio*, realizada pela performer Nina.

⁴ Currículo Lattes de Kassandra da Silva Muniz, disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/2766912329416918>>. Acessado em 09/08/2021 às 12:52.

⁵ Currículo Lattes de Nina Caetano (Elvina Maria Caetano Pereira), disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/4396977006055773>>. Acessado em 09/08/2021 às 12:55.

⁶ Blog Obscena. Disponível em: <<http://obsцена.blogspot.com/>>. Acessado em 06/04/2020 às 21:50

⁷ Blog Desautoria. Disponível em: <<http://desautoria.blogspot.com/>>. Acesso em 06/04/2020 às 21:52

Uma vez iniciada a pesquisa bibliográfica, foram assistidos e analisados espetáculos, principalmente mineiros, para identificar características performativas nessas apresentações: *Perfume* (2015), realizada com a direção de Dudude Herrmann, utiliza a dança e a música para contar a história de uma mulher que lutou pela vida enquanto podia sentir o perfume das rosas; *O vestido* (2013), dirigido e atuado por Rosa Antuña, que através da dança questiona o lugar do corpo da mulher dentro da sociedade; *Mordedores* (2015), performance idealizado por Marcela Levi e Lucia Russo, trabalha com os performers mordedores que representa a violência por meio das mordidas; *Aldebaran* (2013), do Grupo Oficcina Multimédia, conta o Aldebaran contrapondo o imaginário do mal que assombrou por muito tempo os humanos e para isso faz o uso de projeções de imagem e coreografias dos atores que se misturam com os objetos de cena; *Casa dos espelhos* (2013), produzido pelo Corpo Coletivo, em que o ator solo, perdido entre vários espelhos, traz reflexões sobre o mundo que vive das aparências; *Mundo Perfumado* (2004), do grupo Primeiro Ato, brinca com as possibilidades de movimento que os bailarinos possuem, sendo os corpos deles o meio e a mensagem; *Naquele bairro encantado* (2011), realizado pelo Grupo Teatro Público, que se originou em Lagoinha - um bairro importante historicamente em Belo Horizonte (MG) - e apresenta atores mascarados que interagem com os moradores do bairro; *Gólgota Picnic* (2011), do diretor Rodrigo Garcia, faz crítica aos valores de adoração e ao mercantilismo da fé por meio de elementos que jogam com o sagrado e o profano.

Houve ainda uma análise comparativa entre os espetáculos mineiros *Nós* (2016), do Grupo Galpão Cine Horto, e *Prazer* (2012) de Luna Lunera; ambas utilizam o preparo do alimento e a propagação de seu aroma no ambiente para transportar os espectadores para o universo das apresentações.

A performatividade, o corpo e o ser

Ao longo das últimas décadas, parte dos pesquisadores da cena contemporânea e da pedagogia do teatro tem se debruçado sobre as noções de performatividade. Apesar da intensificação dos estudos ao redor deste tema, não se pode entender a performatividade como algo captável, reproduzível ou transmitido de forma pragmática. Quando retratamos parte das discussões a respeito da performatividade, é possível abordá-la em diferentes pontos de vista, analisando diversos aspectos acerca dos elementos corporais inseridos na performance em cena. Podemos pensar na presença

cênica sob o viés da disponibilidade corporal, em que o performer se deixa afetar e ser afetado pelo que ocorre ao seu redor.

Neste sentido, a performatividade se configura também pela receptividade corporal e pela corporeidade imediata do performer que se apresenta diante de uma situação dada. Os motes que dão origem à narrativa, à fábula, não deixam de existir, nem de provocar a atitude do espectador de ir ao teatro, mas tais motes dividem espaço com o desejo do espectador de realizar uma espécie de encontro, sentindo os efeitos que a presença pode evidenciar. Para se pensar em presença precisamos discutir a entrega corporal que se dá entre um performer em cena e a sua relação com o espectador que o assiste (FÉRAL, 2015).

Quando um corpo em cena se coloca de maneira exposta, quando um performer se desnuda diante do público, sua tensão muscular se modifica devido ao caráter de atenção que o performer traz. Cohen (2002) afirma que a *presentificação do corpo* é o processo que coloca o performer em outro estado de consciência, em uma relação intensificada de sensações. Este sentido que privilegia a presença física do performer em detrimento da representação expõe o mesmo ao desafio do risco físico, da possibilidade de tensão diante do novo. Nessa acepção, a presença não é uma concretude que se repete. Logo, o performer se desloca frente ao olhar do espectador onde percebe estar sendo visto e, com isto, tenta se desnudar de amarras prévias à cena, ampliando a sua intensidade corporal. A porosidade da cena que, então, se apresenta, permite o cruzamento de ideias, de diferentes linguagens e áreas do saber, proporcionando maior responsabilidade ao espectador. Assim, a obra ultrapassa o ficcional, chegando a uma ideia de acontecimento, fazendo o público confundir a linha imaginária entre o real e o efeito tomado por real.

Neste contexto, foi pesquisada a aplicabilidade da performatividade que carrega em si diferentes significados, sendo necessário observar em qual e/ou quais áreas de estudo ela está inserida, para que assim, se possa compreender melhor o contexto que ela traz. Por consequência, surgiu a necessidade de conversar com pessoas especialistas no tema.

Uma das entrevistadas, Kassandra Muniz - pesquisadora e professora do Departamento de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) - ressaltou a importância da pesquisa realizada por John Austin, considerando a sua trajetória com o projeto do PIBID e a influência do conceito de performatividade dentro de uma linguagem crítica. Com a sua fala, foi possível perceber como a plasticidade da

performatividade permite com que os estudantes, não necessariamente de teatro, achem por meio dela a possibilidade de encontrar a sua identidade em movimento.

Considerando que o Brasil possui uma herança histórica de quase meio milênio dominado por um sistema escravagista, há um constante processo de desconstrução do vigente sistema de ensino colonial. O passado que alastra suas consequências até hoje, trouxe não apenas o extermínio dos corpos negros, mas como também o epistemicídio, o que caracteriza o Estado tomado pela necropolítica, conceito discutido pelo autor Achille Mbembe:

Qualquer relato histórico do surgimento do terror moderno precisa tratar da escravidão, que pode ser considerada uma das primeiras instâncias da experimentação biopolítica. Em muitos aspectos, a própria estrutura do sistema de colonização e suas consequências manifesta a figura emblemática e paradoxal do estado de exceção. (MBEMBE, 2016, p.130)

O processo de desmontagem dessa estrutura é árduo, uma vez que ela é ancorada em tradições que alienam gerações, impedindo questionamentos a respeito da continuidade de uma lógica não apenas escravagista, mas também patriarcal. Entretanto, a exploração da fluidez do sujeito por meio da exercitação da performatividade ao agir e no simples ato de “ser” impede a fixação de costumes estruturais dentro desses ambientes educacionais.

Assim, como escreveu Paulo Freire (1987), o processo de libertação do *oprimido* não pode ser fruto do poder do *opressor*, pois apenas os corpos que foram desumanizados têm a força para recuperar a sua humanidade:

A violência dos opressores que os faz também desumanizados, não instaura uma outra vocação – a do ser menos. Como distorção do ser mais, o ser menos leva os oprimidos, cedo ou tarde, a lutar contra quem os fez menos. E esta luta somente tem sentido quando os oprimidos, ao buscar recuperar sua humanidade, que é uma forma de criá-la, não se sentem idealistamente opressores, nem se tornam, de fato, opressores dos opressores, mas restauradores da humanidade em ambos. E aí está a grande tarefa humanista e histórica dos oprimidos – libertar-se a si e aos opressores. Estes, que oprimem, exploram e violentam, em razão de seu poder, não podem ter, roeste poder, a força de libertação dos oprimidos nem de si mesmos. Só o poder que nasça da debilidade dos oprimidos será suficientemente forte para libertar a ambos. Por isto é que o poder dos opressores, quando se pretende amenizar ante a debilidade dos oprimidos, não apenas quase sempre se expressa em falsa generosidade, como jamais a ultrapassa. Os opressores, falsamente generosos, têm necessidade, para que a sua “generosidade” continue tendo oportunidade de realizar-se, da permanência da injustiça. A “ordem” social injusta é a fonte geradora, permanente, desta “generosidade” que se nutre da morte, do desalento e da miséria. (FREIRE, 1987, p.16)

A outra entrevista realizada durante o projeto foi com a Nina Caetano - performer e professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) - sobre sua performance *Espaço do Silêncio*, na qual, vestida de vermelho e com uma cruz vermelha colada à boca, monta uma mortalha - que se inicia lisa - porém, ao decorrer de toda a ação, o pano é preenchida pela performer com 365 cruzes vermelhas e nomes de mulheres que sofreram feminicídio ao longo do ano (número já assustador, mas muito maior ao total). 365 mortes que são silenciadas, apagadas e sem resolução que são lembradas por esse ato praticado em um espaço público movimentado (FIG. 1).



FIGURA 1 - Performance Espaço do Silêncio. Performer Nina Caetano. Ouro Preto (MG), 2016⁸

Esse ato traz um manifesto lido pelos transeuntes enquanto Nina Caetano monta em silêncio a sua mortalha que, aos poucos toma uma configuração de um cemitério. Esse texto critica a sociedade patriarcal que ao tempo todo molda os pensamentos e os corpos de mulheres, que são criadas como um objeto que deve satisfazer as vontades do homem:

Todos os dias, nas ruas da cidade, mulheres são construídas. Mulher princesa. Mulher boneca. Mulher dócil, muda. Mulher rosa. Mulher doce. Mulher sobremesa. Mulher de cama e mesa. Mulher para desfrute. Mulher melancia, jaca, melão. Mulher Filé: “Chega de fruta. Homem gosta é de carne”. Mulher da vida. Meretriz. Mulher à toa. Meretriz. Mulher da Rua. Meretriz. Mulher da zona. Meretriz. Mulher.

⁸Foto: Fredda Amorim. Fonte: Nina Caetano.

Meretriz. Mulher. Meretriz. Mulher: uma obra em construção [...].
(CAETANO, 2014)

Esse processo de criação de mulheres dóceis, sempre prontas para servir é extremamente nocivo, uma vez que ele cria uma sociedade que normatiza o feminicídio. Assim, o ato se baseia no silêncio e na exaustão que a performer se propõe a passar ao levantar e agachar para colar todas as 365 cruzes e nomes na mortalha, um processo que chegou a ter 07 horas de trabalho sem interrupções (FIG. 2)



FIGURA 2 - Performance Espaço do Silêncio. Performer Nina Caetano. Ouro Preto (MG), 2016⁹

De acordo com o depoimento da performer, ao mesmo tempo em que o silêncio da sociedade esconde os casos de violência contra mulheres, é a partir do silêncio que a artista consegue chamar a atenção dos transeuntes para os nomes escritos nas mortalhas. Logo, essas pessoas que são tocadas e se emocionam com o ato se sentem motivadas a

⁹ Foto: Nathânia. Fonte: Nina Caetano.

fazer parte desse movimento, não necessariamente no ato em si, mas podem se mover de outras formas.

Assim, um ato performativo feito em uma praça pública deixa de ser apenas uma ação da performer para angariar as pessoas que foram transpassadas pela ação. O que se mostra mais acessível do que a estrutura oferecida pelo teatro, que traz problemáticas de acessibilidade, não apenas no sentido geográfico ou econômico. A performance traz uma característica com a qual o teatro não consegue competir, no ato performático se vive o ato, e não é necessário marcar um horário para se viver.

Considerações Finais

Analisando todo o processo realizado é possível concluir que a presença das noções de performatividade nas variadas áreas podem ser as ferramentas para uma emancipação do sujeito mergulhado no seu contexto histórico e socioeconômico, uma vez que as pesquisas bibliográficas e as entrevistas trouxeram experiências de pesquisadores que vivenciaram e assistiram esse processo.

Conversando com a Nina Caetano sobre sua performance foi possível verificar como o seu ato se tornou um ato de todos os transeuntes que ali passaram e foram transpassados pela ação e quiseram fazer parte dele. Assim, o ato já não estava mais sob o controle da performer. Além disso, o ato ser em um espaço público mostrou-se mais acessível do que em espaços convencionais, como no palco italiano de um teatro, que não é distante apenas no sentido espacial ou econômico, mas também na estrutura e linguagem vigente.

Ademais, foi possível verificar na entrevista com a Kassandra Muniz que, ao se aproveitar da plasticidade que a performatividade permite, não apenas na área linguística, mas também no corpo atravessado, é possível projetar métodos inclusivos do ensinar e do compartilhar experiências.

REFERÊNCIAS CITADAS

AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer**: palavra e ação. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. ed 1 . Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Tradução Rogério Bettoni. ed. 1. Belo Horizonte: Grupo Autêntica, 2015.

CAETANO, Nina. **Blog Obscena**. Disponível em: <http://obscenica.blogspot.com/>. Acesso em: 6 de abr. de 2020.

CAETANO, Nina. **Espaço do Silêncio II- Ella(s)**: a escrita. Desautoria, 2014. Disponível em: <http://desautoria.blogspot.com/search/label/escritas%20performadas>. Acesso em: 6 de abr. de 2020.

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).

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**, São Paulo, v. 8, p.197-210, 2008.

FÉRAL, Josette. Teatro performativo e pedagogia: entrevista com Josette Féral. **Sala Preta**, v. 9, p.25-267, 2009.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. ed. 23. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 228p.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Revista do PPGAV/EBA/UFRJ**, Arte e Ensaios, Rio de Janeiro, n. 32, p.123-151, 2016.

MUNIZ, K. S.. **Ainda sobre a possibilidade de uma linguística 'crítica'**: performatividade, política e identificação racial no Brasil. DELTA. Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada (Online), v. 32, p. 767-786, 2016.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** O Percevejo, Ano II, n. 12. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT; ET, 2006, p.28-51.