



**IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES**

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

LIMITES E AMBIVALÊNCIAS ENTRE O TEATRO E A PERFORMANCE

LIMITS AND AMBIVALENCES BETWEEN THEATER AND PERFORMANCE

Paulo César Sousa dos Santos Junior¹

RESUMO: O presente trabalho tematiza os limites e as ambivalências entre o teatro e a performance a partir do processo de criação executado na pesquisa “1900 – o ranger da liberdade: a memória como indutora de performances de rua”, em desenvolvimento no Mestrado em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, realizado com integrantes do Zecas Coletivo de Teatro em Belém do Pará, em um processo de pesquisa prático-teórico que conversa com as escritas de Pavis (1996; 2017), Schechner (2006), Glusberg (2013), Goldberg (2007), Bonfitto (2013), Cohen (2013), e Féral (1995; 2015), objetivando expor os limites e as ambivalências existentes entre as linguagens do teatro e da performance e suas especificidades epistêmicas.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro. Performance. Teatralidade. Performatividade. Epistemologias.

ABSTRACT: *This work thematizes the limits and ambivalences between theater and performance from the creation process performed in the research “1900 – O ranger da Liberdade: a memória como indutora de performances de rua” (1900 – the groan of freedom: memory as an inducer of street performances), under development in the Master's degree in Arts of the Graduate Program in Arts of the Federal University of Pará, carried out with members of Zecas Coletivo de Teatro in Belém do Pará, in a process of practical-theoretical research that talks to the writings of Pavis (1996; 2017), Schechner (2006), Glusberg (2013), Goldberg (2007), Bonfitto (2013), Cohen (2013), and Féral (1995; 2015), aiming to expose the limits and ambivalences existing between theater and performance languages and their epistemic specificities.*

KEYWORDS: *Theater. Performance. Theatricality. Performativeness. Epistemologies.*

Introdução

Planejar é o que tenho feito desde o momento em que percebi que a performatividade era um fator presente em minhas produções teatrais. E esse planejamento não envolve apenas desejos e objetivos individuais, mas unem-se aos

¹ Ator, performer, diretor e produtor. Mestrando em Artes (UFPA); licenciado em Teatro (UFPA). Integrante do Zecas Coletivo de Teatro e do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq/UFPA. Sócio estudante da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE. Bolsista Capes (2019-2020). E-mail: paulocesarjrr@gmail.com



**IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES**

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

de outros artistas que trabalham no *Zecas Coletivo de Teatro*ⁱ, coletivo do qual sou integrante. É importante ressaltar que em meu trabalho enquanto diretor, encenador e/ou colaborador deste coletivo tenho três planos de criação instituídos. O primeiro refere-se ao processo colaborativo como base de trabalho e produção das obras cênicas que desenvolvo no coletivo. O segundo é o caráter experimental dos processos de criação de nossas obras cênicas, com a necessidade de irmos além dos limites que nos são estabelecidos como viáveis na criação artística. E o terceiro refere-se à dimensão social e política de nossas criações, que em sua maioria colocam-se no campo das artes engajadas na problematização das relações entre as classes sociais e “os modos de existência” (ROLNIK, 2018, p. 118), com ênfase na luta contra: o racismo, as violências e as discriminações de gênero e de sexualidade.

Esse primeiro plano exposto não parte apenas de um desejo de intervir na realidade do outro, mas, principalmente, da necessidade de sermos ouvidos, pois os integrantes deste coletivo são, em sua maioria, negros, mulheres e/ou integrantes da comunidade LGBTQI+. E esses traços identitários, quando analisados em perspectivas sociais, nos colocam na condição de questionadores do sistema colonial-patriarcal-heterossexual-cristão-branco que rege a sociedade brasileira.

Esses planos de produção e criação que realizo nas obras que encabeço no *Zecas Coletivo de Teatro* se materializam, também, nas obras da *Trilogia Secular*, projeto criado, em 2017, sob o nome de *Trilogia moderna*ⁱⁱ, que visa a criação de obras cênicas que tematizem o passado, o presente e o futuro, através de acontecimentos históricos do século XIX e XX, e as aspirações ou “previsões” para o restante do século XXI, operando em suas temáticas a inventividade que a produção artística nos possibilita.

Na *Trilogia Secular* o nosso caminho é traçado tal como fazemos todos os dias de nossas vidas de artistas cênicos: saímos de nossas casas (*1800 - o grito da família morta* habitou um casarão histórico), fazemos nosso caminho pelas ruas (*1900 - o ranger da liberdade* – transita pelas ruas da cidade), para podermos então chegar ao



Teatro (*2000 - o lugar de conexões*, conectará os lugares físicos e virtuais amazônidas e será desenvolvido para a caixa cênica).

Nas pesquisas referentes à criação das obras cênicas da *Trilogia Secular*, enfatizamos não apenas os acontecimentos que envolvem as obras em si, mas, principalmente, os *Dispositivos de Criação*ⁱⁱⁱ desenvolvidos durante o processo de construção de cada obra, levando em consideração: (I) o contexto histórico do século trabalhado; (II) a linguagem artística que norteia o processo de criação da obra; (III) o lugar onde a obra foi desenvolvida como determinante de sentido. Nessa conjuntura, quando finalizarmos as três obras deste projeto, teremos o esboço inicial de dispositivos de criação que poderão nortear pesquisadores e artistas que tenham como objetivo de seu trabalho a rememoração de questões do passado, utilizando os estudos da memória em processos criativos nas artes cênicas.

No presente trabalho faço um recorte das discussões realizadas durante a pesquisa, para tematizar as potências e as vulnerabilidades de estar entre linguagens cênicas analisando os limites e as ambivalências existentes entre o teatro e a performance, e como a noção de ser um artista que habita o *entre* na perspectiva de Matteo Bonfitto (2013) quando fala sobre as suas práticas como *ator-performer* e Josette Féral (2015) ao evidenciar as possibilidades de experimentação *além dos limites* da prática teatral na contemporaneidade, podem potencializar o desenvolvimento dos processos criativos e obras que se apropriam destas ambivalências.

Exploro essa temática por perceber que na perspectiva das pesquisas em *Teorias e interfaces epistêmicas em artes*, neste artigo, o objetivo se aloca na dimensão de expor os limites e as ambivalências existentes entre o teatro e a performance, a fim de proporcionar o entendimento sobre as duas linguagem e seus processos de produção, pois mesmo que as duas sejam denominadas como “linguagens cênicas”, existem questões específicas de cada linguagem que ao mesmo tempo que distanciam as estruturas de seus processos criativos e materiais expressivos, também as aproximam.



Contextualização

A instituição da performance enquanto linguagem artística aconteceu a partir da virada performativa da década de 1960, entendendo que os estudos da performance são razoavelmente novos em relação aos estudos sobre a prática teatral, os quais vêm se construindo (e desconstruindo) na corrente de pensamento ocidental desde a Grécia Antiga. Nesse contexto, não posso afirmar que o ato de “fazer performance” é, historicamente, uma prática nova surgida apenas em 1960. Segundo RoseLee Goldberg (2007) sobre as práticas vanguardistas que podem ser analisadas enquanto performance, destacam-se os movimentos futuristas e construtivistas russos do início do século XX, entendendo que:

Embora o ano de 1909 assinale o início da performance artística, foi em 1905, o ano do domingo sangrento, que verdadeiramente teve início uma revolução teatral e artística na Rússia. Ou seja, quando a crescente energia dos proletariados que tentavam derrubar o regime czarista levou a um movimento teatral da classe trabalhadora, que logo atrairia a participação de muitos artistas (GOLDBERG, 2007, p. 59).

Para Goldberg (2007), um dos marcos iniciais das performances artísticas está ligado a estes atos performativos de protesto. Os proletariados e artistas se uniram criando obras que questionassem, tanto o regime vigente na Rússia, quanto as estruturas de criação, produção e desenvolvimento da linguagem teatral. Esses atos de subversão que se apropriaram das artes cênicas como princípio de militância, segundo a autora, “geraram 30 anos de produções surpreendentes” (GOLDBERG, 2007, p. 60), que se pautavam na experimentação da linguagem teatral, seja em espetáculos realizados nas caixas cênicas ou em ações desenvolvidas em espaços urbanos.

Em uma perspectiva equivalente à de Goldberg (2007), Jorge Glusberg (2013) evidencia que “uma série de performances que ocorreram em 1921” (p. 20) foram, também, ações precursoras da performance artística, as quais consistiram na “visita de dez dadaístas à igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, no centro de Paris, inaugurando uma série de excursões pela cidade” (IDEM). Nesse sentido, essas ações que Goldberg e Glusberg chamam hoje de “performances”, nos anos de 1905 e 1921,



**IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES**

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

tinham outra nomenclatura^{iv}, logo, mesmo que a ação realizada pelos construtivistas, futuristas, dadaístas e demais movimentos que se sucederam até a década de 1950 se enquadrem nas características do que hoje nomeamos como *performance*, essa tomada de sentido só se dá por conseguirmos olhar para o passado com os conceitos do presente, nesse caso, os conceitos surgidos a partir da década de 1960, como a crescente produção de autores e artistas-pesquisadores que se debruçam sobre os estudos da performance.

Podemos supor que muitas obras artísticas, manifestações culturais, ações cotidianas e condições existenciais, do passado e do presente, podem ser conceituadas “como performance ou enquanto performance”^v (SCHECHNER, 2006, p. 02), nos dias de hoje, por nosso olhar analítico, como artistas e pesquisadores que vivem na contemporaneidade, ter em seu arcabouço intelectual as noções propostas pelos estudos da performance em todas as suas esferas de conceituação. Segundo Candau (2013), “esse trabalho da memória nunca é puramente individual [...] o sentimento do passado se modifica em função da sociedade” (p. 77). Nessa perspectiva, ao analisarmos acontecimentos do passado, os lembramos a partir de nossos conhecimentos e contextos sociais do presente, pois “a oposição passado/presente é essencial na aquisição da consciência do tempo [...] na constatação de que a visão de um mesmo passado muda segundo as épocas e que o historiador está submetido ao tempo em que vive” (LE GOFF, 2013, p. 13). Desse modo conseguimos, também, em nosso processo criativo, nos situarmos como indivíduos contemporâneos que se debruçam sobre acontecimentos do passado, visando transformações para o futuro.

Ao supor que nossa visão, enquanto artistas contemporâneos, está impregnada de conceitos dos estudos da performance e noções performativas, mesmo quando analisamos os acontecimentos históricos do passado, entendemos que nessa ação na qual tentamos “esclarecer o presente; o passado é atingido a partir do presente” (LE GOFF, 2013, p. 14). Logo, os nossos desejos e práticas criativas, enquanto artistas e pesquisadores, nos localizam em um lugar de imparcialidade por



considerarmos, também, a subjetividade, os laços afetivos e delimitações conceituais que permeiam nossas pesquisas e criações.

Contudo, enquanto artista cênico, mesmo que minha formação inicial seja em teatro, coloco-me a explorar outros territórios expressivos em meus trabalhos objetivando não apenas definir o que é teatro ou o que é performance em cada ação que desenvolvo, mas, principalmente entender quais os rangidos produzidos por nossos corpos ao habitarmos essa zona de fricções e fundições.

Desenvolvimento

Em síntese, para Bonfitto (2017), estar entre linguagens cênicas é entender o *entre* não como um lugar de dúvidas ou indefinições, mas como a própria condição do corpo vivo que se relaciona com sua expressividade em um processo contínuo, ou seja, problematizando a dualidade de fazer teatro ou performance não como fator de delimitação dos limites entre as linguagens, mas, entendendo o *entre* como um lugar híbrido formado pelas ambivalências presentes nas relações entre as linguagens artísticas na contemporaneidade. Tal como Féral (2015), que expõe as relações entre o teatro e a performance como um lugar de expansão das possibilidades das práticas e teorias do teatro, propondo que seria mais justo renomear o teatro *pós-dramático* conceituado por Hans-Thies Lehmann de teatro performativo, pois as noções de performance e performatividade são seus princípios fundamentais.

É importante evidenciar, também, que para Renato Cohen (2013), “a performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade” (COHEN, 2013, p. 30). Nesse sentido, a performance como uma linguagem híbrida, se instaura em um lugar que não está apenas entre as demais linguagens artísticas, mas, borrando-se e convergindo entre elas.

Esses conflitos entre as duas linguagens artísticas se instalam em um campo estrutural do processo criativo e aconteceram nos primeiros momentos desta pesquisa, por sermos um coletivo de teatro, e a maioria dos artistas que participaram



do projeto não terem contato com a linguagem da performance, e mesmo que tenhamos nos colocado a refletir sobre o *teatro performativo* na obra anterior (1800 – o grito da família morta), explorando a performatividade da linguagem teatral, nessa segunda obra nosso objetivo principal era que realizássemos performances, entendendo suas especificidades enquanto linguagem. Nesse sentido, é importante destacar que na perspectiva de Josette Féral (2015):

O ato performativo se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas de sentido e que remete à memória. Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção, à ilusão cênica que a distancia do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do *performer*, do texto, das imagens ou das coisas). Ela o faz dialogar em conjunto, complementarem-se e se contradizerem ao mesmo tempo (FÉRAL, 2015, p. 127).

Nesse contexto, segundo a autora, a performatividade se instaura nas múltiplas formas do discurso, colocando-se “contra a teatralidade” não como um juízo de valor, mas entendendo que em seu cerne estão os aspectos lúdicos do discurso, ao invés das noções de drama e ficção. O que está em evidência são as contradições entre o teatro e a performance quando analisamos suas especificidades como linguagens cênicas, pois esse distanciamento da linguagem teatral não se refere à desvalorização do teatro, mas à necessidade de ampliar as possibilidades, ou, como a autora coloca, “ir além dos limites” existentes entre os campos teóricos e práticos do teatro.

Segundo Féral (2015), a Performatividade do teatro se coloca no “valor de risco” (p. 122), podendo ou não atingir os objetivos almejados pelo artista, pois essas obras “não são verdadeiras, nem falsas. Elas simplesmente sobrevivem” (IDEM, p. 120), visando “desconstruir a realidade, os signos e a linguagem” (IDEM) teatral a partir da pluralidade de práticas que têm em seu cerne a “execução de uma ação” (FÉRAL, 2015, p. 118) que se sobrepõe a necessidade de racionalização do ato cênico. Nesse sentido, a performatividade se instala na linguagem teatral como campo prático, analítico e teórico, pois se localiza tanto no domínio das *teorias analíticas* que “partem amiúde da observação e da representação. Elas têm por objetivo



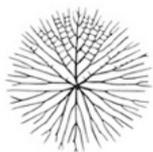
compreender melhor o espetáculo e produzir noções, conceitos, estruturas, sinais que permitam capturar a edificação do sentido sobre a cena e a natureza das trocas que aí se produzem” (FÉRAL, 1995, p. 02), quanto das *teorias da produção*, que visam “compreender o fenômeno teatral como processo e não como produto. Elas procuram dar ferramentas ou métodos para que o praticante desenvolva sua arte. Elas visam à habilidade” (IDEM).

Ainda sobre as noções de performatividades, Patrice Pavis (2017) salienta que nos anos de 1960 e 1970 houve uma “virada performativa [...] tanto nas ciências humanas quanto nas novas experiências teatrais, com o aparecimento da *performance*” (PAVIS, 2017, p. 230). Nas ciências humanas, partindo dos estudos de “John Langshaw Austin e de seu livro *How to do things with words?*” (IDEM) sobre os enunciados performativos em linguística. Já nas práticas teatrais nos estudos e experimentações realizados por pesquisadores e artistas cênicos.

Atualmente, a performatividade amplia seus domínios ao instalar-se, também, na dimensão cotidiana da ação, onde “nós performamos sempre alguma coisa” (PAVIS, 2017, p. 233), pois a performatividade torna-se sinônimo de “pôr em prática” ou de “uma situação de enunciação aqui e agora” (IDEM). Como Pavis (2017, p. 235) destaca: “o importante é avaliar a cada vez este oximoro que reagrupa teatro e *performance*”, tal como, as relações entre a arte e o cotidiano.

É importante evidenciar, também, que “nas performances, como nos rituais, muitas vezes interessa mais o *como* do que o *quê*” (COHEN, 2013, p. 31). Nesse sentido, ao habitarmos o *entre*, percebemos que os antagonismos entre o teatro e a *performance* nos colocaram em uma zona de fricção que potencializaria o processo criativo das performances desenvolvidas na presente pesquisa.

Nessa conjuntura, ao habitarmos o *entre*, também começamos a entender onde precisávamos chegar para realizarmos *performances artísticas*, ao invés de espetáculos. Um desses entendimentos é que uma das características da *performance*, como linguagem artística, se a opusermos à linguagem teatral, é o rompimento do sentido dramaturgico, ao “evidenciar que a palavra “texto” deve ser

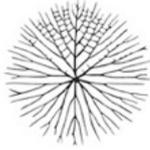


entendida no seu sentido semiológico, isto é, como um conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais” (COHEN, 2013, p. 29). Logo, projetamos as ações e os materiais das performances, entendendo que “ao contrário do que acontece na tradição teatral, o *performer* é o artista, quase nunca uma personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa nos moldes tradicionais” (GOLDBERG, 2007, p. 09). Nesse caso, precisávamos projetar ações ao invés de cenas, criar *agenciamentos* ao invés de textos dramaturgicos, e pensar mais como *performers* e menos como atores.

Sabendo que estamos no campo das linguagens cênicas, ressalto que no presente processo criativo, agenciamos as ambivalências do *entre* para a criação de obras que têm características próprias da linguagem da performance, se as compararmos ao teatro. Essa distinção é exposta em nossa escrita, por objetivarmos com este processo criativo o desenvolvimento de performances de rua. Nesse sentido, ao falarmos de “ação” em performance, partimos da perspectiva de Patrice Pavis (1996):

são ações literais, reais, muitas vezes violentas, rituais e catárticas: elas dizem respeito à pessoa do ator e recusam a simulação da mimese teatral. As ações, ao recusarem a teatralidade e o signo, estão em busca de um modelo ritual da ação eficaz, da intensidade (LYOTARD, 1973), visando extrair do corpo do performer, e depois, do espectador, um campo de energias e de intensidade, uma vibração e um abalo físicos (PAVIS, 1996, p. 06).

Nesse sentido, a ação do performer é viver o *momento presente* do ato cênico, e mesmo que em algumas situações ele decida se colocar como um personagem, ou realizar ações arquetípicas que levem o observador a ver um personagem, no cerne do acontecimento está no performer como indivíduo que age, e estas ações são ambivalentes por natureza, pois o performer pode dançar, cantar, representar, pintar, posar, esculpir, fotografar, falar, recitar, etc., que, mesmo assim, o que está em evidência na ação não é a técnica da dança, ou a construção da personagem em si, mas a performatividade da ação, ou seja, o estado de presença do performer em cena.



Este estado de presença se coloca na compreensão de que “o objetivo do performer não é absolutamente o de construir ali signos cujo sentido é definido de uma vez por todas, mas de instalar a ambiguidade das significações, o deslocamento dos códigos, o deslizamento de sentido” (FÉRAL, 2015, p. 125). Ao operar esses deslocamentos, o performer se coloca como um corpo que ressoa seus rangidos oriundos do atrito entre a performance e as demais linguagens artísticas, em direção ao público.

Durante o processo de pesquisa e experimentação, percebemos que, mesmo quando começamos a realizar as performances, ainda habitávamos o lugar do *entre*, não só por nossa formação inicial ser teatral, mas por entendermos a performance como linguagem híbrida, e que a partir desta compreensão não necessitávamos abdicar de sermos atores, para sermos performers, pelo contrário, as duas práticas se borram em nosso desenvolvimento profissional e nos atos performativos da *Trilogia Secular*. O que colocamos em questão é: “como pensar mais como performers do que como atores”, para que conseguíssemos realizar as performances de rua explorando suas especificidades enquanto linguagem?

Conclusões

Segundo Féral, para o desenvolvimento de teorias do teatro – e amplio essa questão pensando as teorias das artes cênicas na contemporaneidade – é de extrema importância: “esforçar-se para que essas visões não sejam cortadas da própria prática e que se debrucem sobre o ato mesmo de criação de uma obra” (FÉRAL, 2015, p. 15), entendendo que “o pesquisador não está mais em busca de modelos para aplicar, de grades de análise que permitam decodificar sistemas diferentes. Ele não procura mais estruturas fundamentais. Ele desconstrói a obra” (FÉRAL, 2015, p. 20). E essa desconstrução pode ser evidenciada na investigação e análise do próprio processo criativo da obra cênica como movimento fundante do ato teórico.

Contudo, a partir dos agenciamentos teóricos apresentados, concluímos que: **a)** o estabelecimento de limites entre o teatro e a performance se coloca em um nível



explicativo para que consigamos entender as especificidades de cada uma destas duas linguagens cênicas; **b)** não necessitamos abdicar de fazer teatro, para que façamos performance, pelo contrário, as duas noções se borram nas práticas artísticas contemporâneas; e **c)** as ambivalências entre o teatro e a performance podem redimensionar o trabalho dos artistas que se colocam “entre” essas duas linguagens cênicas, pois a *performatividade do teatro* e a *teatralidade da performance* podem potencializar as multicamadas de uma obra cênica.

ⁱ O Zecas Coletivo de Teatro foi fundado em 2015 por integrantes do (Projeto de Extensão Novos Encenadores) Grupo de Teatro Universitário da Universidade Federal do Pará (GTU) que faziam parte da equipe técnica e elenco do espetáculo “Zeca de Uma cesta Só” (GTU – 2014). Desde então se dedicam à produção e criação de obras cênicas que abordem temáticas que permeiam as esferas macro políticas e micropolíticas referentes a sociedade brasileira.

ⁱⁱ Trocamos o nome do projeto de *Trilogia Moderna* para *Trilogia Secular* por percebermos que o conceito de “moderno” estava mais ligado às linguagens artísticas utilizadas, do que com o conteúdo das obras produzidas, pois, segundo Le Goff: “o termo *moderno* assinala a tomada de consciência de uma ruptura com o passado” (LE GOFF, 2013, p. 172) e em nossa trilogia, nossas obras se instalam no caminho oposto, que seria relacionar o passado e o presente a partir da contemporaneidade da arte, nesse sentido “O moderno é exaltado através do antigo” (LE GOFF, 2013, p. 176).

ⁱⁱⁱ A metodologia utilizada na criação da obra cênica.

^{iv} As chamavam de “teatro mal feito”, “horrores em cena”, ou qualquer outra nomenclatura pejorativa, que levantasse questões referentes ao teor estético e estrutural das obras.

^v Segundo Richard Schechner: “algo “é” performance quando os contextos histórico e social, a convenção, o uso, a tradição, dizem que é. Rituais, jogos e peças, e os papéis da vida cotidiana são performances porque a convenção, o contexto, o uso, e a tradição assim dizem” (SCHECHNER, 2006, p. 39).

REFERÊNCIAS

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2013.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

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

_____. **Pour une théorie des ensembles flous**. Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales Au Canada, 16. 1995.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013.



**IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES**

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da Performance: do Futurismo ao Presente**. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

LE GOFF, Jaques. **História e memória**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2013.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. **Dicionário do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: Notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51.