



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v16i2p145-156

Sala Aberta

---

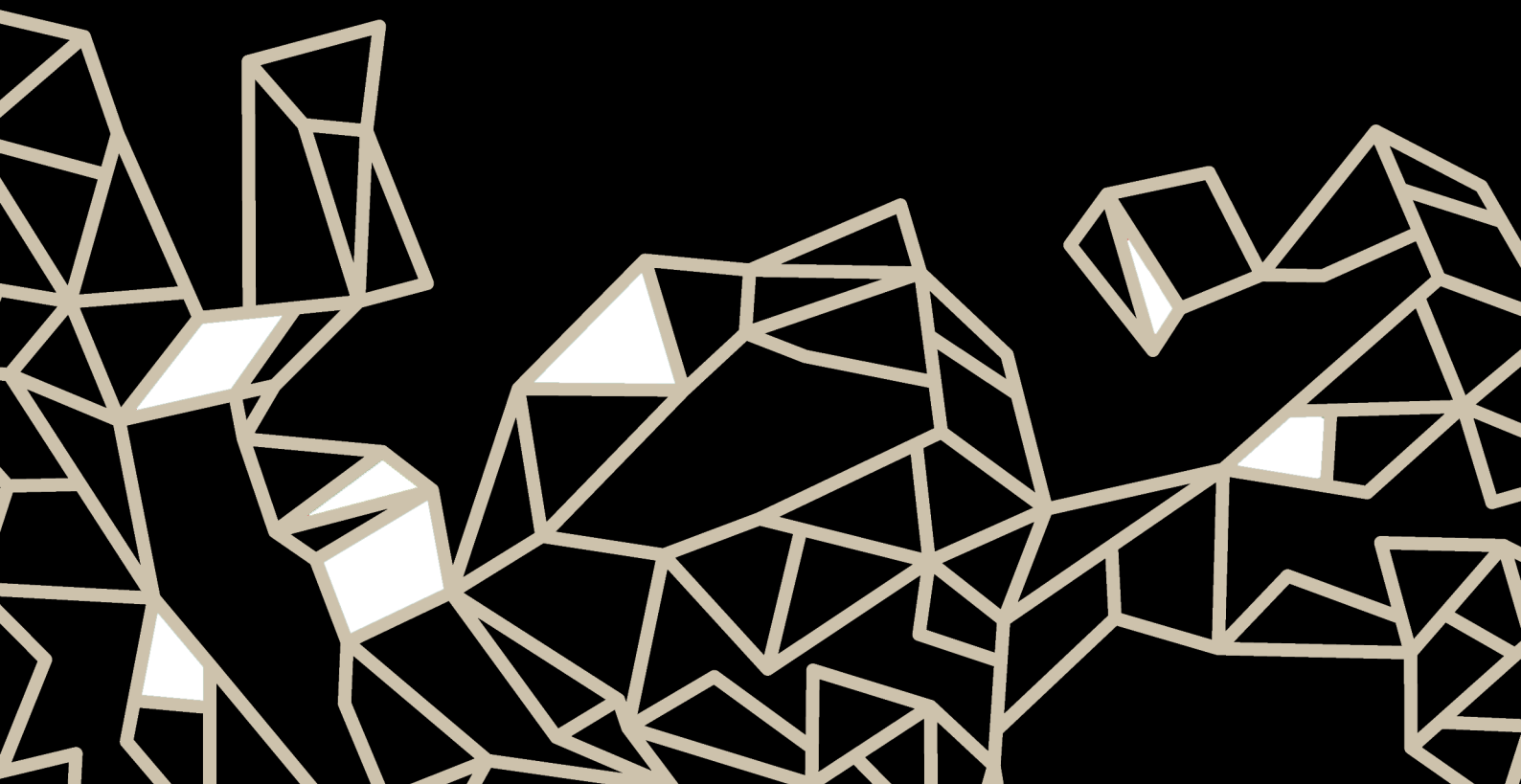
# Corporeidades dissonantes: reflexões sobre o espetáculo *Disabled Theater*

*Dissonant corporealities: reflections on Disabled Theater*

**Paloma Bianchi**

**Paloma Bianchi**

Doutoranda em Teatro pela Universidade do  
Estado de Santa Catarina. Bailarina,  
performer e professora



## Resumo

Este artigo traz reflexões sobre o trabalho *Disabled Theater* da companhia suíça Theater HORA, dirigido por Jérôme Bel, apresentada em Belo Horizonte (MG) em 2014. Ao colocar em cena artistas com diferentes deficiências de aprendizagem, *Disabled Theater* discute temas como corporeidade, normalidade, normatividade e ética. A reflexão aqui apresentada decorre da trama entre teorias de pesquisadores como José Antonio Sánchez, Óscar Cornago e Francisco Ortega.

**Palavras-chave:** Estética, Ética, Corporeidade.

## Abstract

This article reflects on *Disabled Theater*, a piece by the Swiss theatre company Theater HORA, directed by Jérôme Bel, presented in Belo Horizonte (Minas Gerais, Brazil) in 2014. By staging artists with different learning disabilities, *Disabled Theater* discusses topics such as corporeality, normality, normativity, and ethics. The reflection presented here proceeds from the association of theories of researchers such as José Antonio Sánchez, Óscar Cornago, and Francisco Ortega.

**Keywords:** Aesthetics, Ethics, Corporeality.

Um palco com dez cadeiras vermelhas postas em semicírculo no centro. Um homem e uma mulher sentados em frente aos seus respectivos computadores, no canto direito do palco. A mulher apresenta o espetáculo – um trabalho da companhia Theater HORA<sup>1</sup>, dirigida pelo bailarino, performer e diretor francês Jérôme Bel –, discorre brevemente sobre o processo de criação e anuncia o modo como o espetáculo transcorrerá: uma sequência de tarefas-ações propostas por Bel e performadas pelos atores. Do início ao fim, o espetáculo obedece à mesma estratégia: a mulher sentada na lateral da cena apresenta as tarefas-ações e, em seguida, os atores as realizam sob o olhar atento dos espectadores. As tarefas são simples: olhar a plateia por um minuto; falar seu nome, idade e profissão; descrever a sua deficiência; fazer uma dança; falar como se sente ao fazer esse trabalho. A espetacularidade

---

1 O grupo Theater HORA, formado em Zurique em 1993, é composto por artistas com dificuldades de aprendizado, como síndrome de Down e autismo.

está praticamente ausente, o que resta são pessoas fazendo ações no palco. Mas não se trata de qualquer tipo de pessoas, não são bailarinos nem atores tradicionais, são pessoas portadoras de deficiências de aprendizado.

Na primeira tarefa, a mulher sentada na lateral do palco pede que cada um dos atores entre sozinho em cena e olhe a plateia por um minuto. Um performer entra, observa a plateia por um minuto e sai do palco. Essa ação é repetida por cada um dos atores. Não há mais nada, só a observação mútua entre cada um dos artistas e os espectadores. Já nesse primeiro momento uma situação de estranhamento se constitui: são dez minutos de silêncio em que o público é obrigado a suportar o olhar de dez atores portadores de deficiências de aprendizado. A duração dos olhares e a ausência quase de ação me causaram inquietação. Senti-me submetida às minhas próprias inquietações. Fazia-me perguntas que não fui capaz de responder: “*Quem são essas pessoas e por que elas estão no palco?*”; “*como reajo a essa situação?*”; “*devo sentir compaixão?*”; “*devo achar normal?*”; “*se eu não achar normal, será que estou sendo preconceituosa?*”; “*será que esses atores têm plena consciência do que estão fazendo?*”; “*se eu rir, estou fugindo da minha inquietação ou estou ridicularizando os deficientes?*”; “*será que o diretor não está abusando das pessoas deficientes?*”; “*como me posiciono diante disso que vejo?*”. Essas questões me tomaram já nos primeiros instantes do espetáculo, ao mesmo tempo em que me questionava, também me observava questionando, me percebia lutando para conseguir estruturar uma posição diante do que observava no palco.

Para o diretor (BEL, 2013), a experiência teatral se constitui a partir da separação entre palco e plateia. O distanciamento transforma as pessoas da plateia em espectadores, levando-as a percorrer a distância estabelecida entre eles e completá-la com suas próprias vivências. O diretor traz ao palco artistas deficientes, mas não oferece protagonismo somente às suas deficiências. Ele coloca em cena uma comunidade de sujeitos que possui como característica partilhada a deficiência de aprendizado. Porém, também expõe a singularidade de cada um, seus temperamentos, seus modos de mover, suas personalidades. O que está em jogo é a desmontagem de suas deficiências, no sentido de que Bel mostra *quem* são eles e não *o que* são eles, expõe o que os atravessa e o que os compõe para além de suas



deficiências. Bel propõe um olhar sobre *aqueles* sujeitos, com *aquelas* características singulares, eles se mostram e se revelam a nós, sentados nas cadeiras da plateia. Claro que suas deficiências estão presentes e não são ignoradas pelo diretor, mas parecem um meio de discutir outra coisa. O que resta para nós, espectadores, é o exercício de uma experiência menos simbólica e menos mediada, nos resta a função de conectar todos esses dados, essas informações, essas vivências e essas percepções, para que nos seja possível completar o quebra-cabeça sugerido por Bel.

A inclusão de artistas deficientes não é estranha ao universo da dança. O *DanceAbility*, por exemplo, é um método que usa o contato-improvisação para integrar deficientes e não deficientes. Sua estratégia inclusiva tem como objetivo principal a experiência do movimento no encontro de corpos com habilidades diferentes, sem um fim necessariamente espetacular. Já a inglesa Candoco Dance Company, também composta por artistas deficientes e não deficientes, convida diferentes coreógrafos para criar obras artísticas. Obviamente, o questionamento sobre quem pode dançar está presente, a começar pelo nome: *Candoco* é um trocadilho para *CAN* (pode) *DO* (fazer) *CO* (companhia), evidenciando que uma das questões principais gira em torno da superação de alguma dificuldade ou deficiência. Ainda assim, todos os integrantes, deficientes ou não, são virtuosos. Mesmo incluindo deficientes, não são todos e quaisquer deficientes, mas somente aqueles tecnicamente exímios. Evidentemente, o que está em jogo é o maravilhamento da plateia diante da maestria desses corpos tidos como limitados e deficientes exercendo ações que só corpos muito habilidosos conseguem realizar; o que está em jogo é a superação da deficiência.

A maneira com que Bel se aproxima dessa questão diverge sobremaneira dos modos habitualmente propostos. Em *Disabled Theater* não há estratégias inclusivas ou terapêuticas em relação às pessoas com deficiências, nem há menção sobre a questão de superação de algo tido como deficiente, não há disfarce das deficiências dos atores/dançarinos, nem se faz uso de suas deficiências a fim de contar uma história. Tampouco pretende ficcionalizar a história dos performers ou oferecer um olhar politicamente correto sobre os deficientes. As questões levantadas aqui são de outra natureza: Jérôme Bel apresenta cada um dos artistas como cidadão, como sujeito e como profissional, e traz

para o centro da discussão a fronteira entre o que é considerado normal e o que não é, o que é aceito e não aceito, ou, ainda, quem pode fazer arte e o que/quem ganha visibilidade em nossa sociedade.

O espetáculo também me fez problematizar a noção de deficiência. Os atores são diagnosticados como deficientes, ou seja, pessoas desprovidas de algum tipo de capacidade. Mas o que mais me chamou atenção foi a enorme capacidade expressiva e performativa de cada um daqueles performers. Como artista, as habilidades que tento desenvolver para o exercício da minha profissão são aquelas que encontrei nesse trabalho: uma enorme capacidade expressiva e performativa e uma presença que não se impõe, mas viabiliza um espaço de encontro. Então, como pensar em deficiência se aqueles performers conseguem ativar habilidades e capacidades que tanto desejo acionar em meu trabalho? Como, diante disso, não questionar minhas próprias noções de normalidade e de aptidão?

Nitidamente, a trajetória profissional de Bel, que conta com espetáculos como *Véronique Doisneau*<sup>2</sup> e *Cédric Andrieux*<sup>3</sup>, possui como marca o desejo de dar visibilidade ao que se encontra escondido ou em segundo plano. Suas estratégias artísticas, mais do que investigar o movimento, circunscrevem-se nas questões provenientes das relações entre vida e performance, e entre arte e política (BEL, 2004). Ao trazer para o palco o desvelamento das ferramentas e dos artifícios do teatro, assim como a apresentação em primeira pessoa dos próprios artistas em cena, Bel utiliza a dança como um dispositivo viabilizador da criação de um fazer artístico que reflete sobre de si mesmo – autorreferente. Bel também deixa claro em seu trabalho o coengendramento entre o singular e o coletivo ao propor uma discussão em arte sobre como os indivíduos constituem e são constituídos o social e o comum.

No caso de *Disabled Theater*, Bel dá protagonismo a sujeitos fora do padrão, do que é considerado normal, sem os ficcionalizar ou ocultar suas

---

2 A bailarina Véronique Doisneau atua tanto como solista quanto no corpo de ballet da Ópera de Paris, mas nunca chegou a ser a estrela da companhia. Jérôme Bel colocou em evidência partes de cenas de alguns espetáculos nos quais a artista atuou. Bel oferece o protagonismo àquilo que sempre esteve em segundo plano.

3 Cédric Andrieux, que dá nome à obra, é um bailarino cujo corpo foi muitas vezes considerado inadequado para certos tipos de dança. O artista atuou por oito anos na companhia de Merce Cunningham.



deficiências. Ao fazer isso, problematiza o estereótipo de normalidade e questiona a posição que cada indivíduo pode, ou não, ocupar em nossa sociedade. A inversão na teatralidade produzida pelo diretor se encontra justamente em realocar indivíduos que normalmente pertencem aos palcos do circo e dos shows de variedades – juntamente aos anões, às mulheres barbadas e aos gêmeos siameses – ao ambiente do teatro contemporâneo. Esse modo de operar a teatralidade promoveu uma mudança substancial na percepção desses indivíduos; o que poderia ser considerado como um *freak show*, um show de horrores, ganha outra camada de sentido. Não há circunstância para a chacota, para o escárnio ou para o deboche. Em seu lugar aparece um tipo de voyeurismo que cria um ambiente ambíguo em que estados divergentes – como de estranhamento, de curiosidade, de vergonha, de atração, de questionamento, de desconforto, de culpa – coabitam na percepção do público (ou pelo menos em minha percepção).

O convite beira um ultimato, está posto e não pode ser ignorado, cabe ao público a responsabilidade de tecer uma trama que permita uma reflexão acerca de todas as provocações despertadas. O pesquisador e diretor teatral André Carreira (2011), ao discorrer sobre os teatros do real, afirma que esse tipo de conduta que intervém sobre a realidade permite que o espectador se envolva em uma experiência que ultrapassa as fronteiras do teatro, obrigando-o a tomar uma posição ativa diante da problematização que a obra propõe:

Neste contexto de recepção, existiria um gozo particular em sentir-se testemunha de algo real, no pensar-se convidado a observar o que seria proibido, isto é, alguns elementos da vida íntima do performer. Para além de algum escândalo que uma cena do real possa apresentar, a oferta mais tentadora dessa cena é a verdade, ou melhor, a intimidade como matéria que reposiciona o espectador como partícipe de uma experiência. A testemunha é aquele sujeito que se apodera da experiência do outro, pois ao presenciá-la se faz responsável da mesma, estando comprometido na experiência inicialmente alheia. (CARREIRA, 2011, p. 340)

A estética que Bel apresenta não pode ser descolada da ética que propõe. Sob a perspectiva estética, suas escolhas são minimalistas: pequenas ações, proposições simples, narrativas econômicas. As escolhas estéticas, ainda que absolutamente rígidas em termos de estrutura – e

possivelmente por isso mesmo –, deixam espaços vazios e incompletos que geram superfície cênica porosa, a ser preenchida pelo espectador. Não há uma imposição de um discurso, mas a apresentação de momentos. Bel (2012) deseja que o público passe pelas mesmas situações pelas quais ele passou durante os ensaios, justamente para não oferecer ao público uma resposta contenedora daquilo que ele concluiu ou percebeu no processo criativo. Ele oferece uma trajetória a ser experienciada por cada um dos espectadores: um procedimento estético determinado por uma ética, vinculando a ação cênica inexoravelmente a um posicionamento ético (CORNAGO, 2008b).

Para o pesquisador espanhol Óscar Cornago (2008a), na cena contemporânea o corpo passou a ser entendido como local de reflexão sobre a sociedade e de posicionamento perante o outro, transformando o *status* de relação entre corpo e sociedade em relação de fricção entre corpo e sociedade. Com essa mudança, o trabalho artístico expressa um tipo de ação que não só origina, mas é o próprio posicionamento ético do artista. Isso implica um modo específico e singular de se posicionar perante a sociedade e veicula uma maneira mais próxima de se relacionar com o outro.

Existe uma ética na escolha de iniciar o espetáculo com a entrada solitária de cada um dos artistas, seguida da troca de olhares entre artista e espectador com duração de um minuto. O caráter performativo se instaura e junto dele uma posição se coloca: ainda que a ação seja a mesma, a forma, o *como* cada um pratica essa ação, é absolutamente diverso. Da mesma maneira, e talvez devido a isso, a percepção de cada espectador também difere; cada espectador olhará para cada artista de um modo particular e distinto. O jogo não se instaura em *o que se faz*, mas em *como se faz*, *quem faz*, que potência e efeito isso tem. A ética não está somente na estrutura proposta por Bel, mas também no *como* cada um dos artistas age. O sujeito está lá, se mostrando diante da plateia, tomando uma posição que afeta a sua própria experiência, transforma sua relação com a plateia e afeta os espectadores. Esse modo de fazer praticamente não deixa espaço para a plateia ignorar que aquilo que se vê é uma ação cênica que trata daqueles sujeitos específicos, que os expõem como cidadãos, indivíduos e profissionais. Entender essa ação como uma simples e singela apresentação dos atores para o público parece inverossímil.



A segunda e terceira tarefas se assemelham: falar seu nome, idade e profissão e dizer qual é a sua deficiência. O discurso narrativo baseia-se em simples relatos sobre fatos, seu sentido é simplesmente apresentar aqueles sujeitos e situar como eles se inserem no mundo. A fala sequencial de cada um dos artistas cria uma repetição que conduz a atenção do espectador ao modo como a ação é realizada, em detrimento do que é falado ou do porquê aquilo é falado. Assim como todas as outras tarefas-ações, o *como se faz* cada coisa ganha mais relevância do que a coisa em si (COHEN, 2002). Mais uma vez, o sujeito está em primeiro plano, todas as tarefas são acionadas em prol do desvelamento de cada um dos artistas.

O fato de o espetáculo ser realizado por artistas com deficiências abre espaço para uma reflexão acerca do tipo de corporeidade aceita não só pelas artes, mas pela sociedade como um todo. *Véronique Doisneau, Cédric Andrieux e Pichet Klunchun and myself* são trabalhos cujo tema transita em torno da relação de coengendramento entre o indivíduo e seu *métier*, discute a dança e, de maneira mais ampla, discute a construção social desses sujeitos. Nem o assunto, nem o tema de *Disabled Theater* gravita em torno somente das questões do teatro ou da dança; o espetáculo não faria sentido caso fosse performado por artistas com biótipos considerados socialmente normais. O que se vê são corporeidades dissonantes, pessoas que beiram a invisibilidade social. *Disabled Theater* dá visibilidade àqueles indivíduos que são a minoria dentre as minorias, convoca o olhar atento da plateia e demanda seu posicionamento perante os sujeitos em cena. Uma corporeidade que contém características que destoam do ideal de corpo idealizado pela sociedade contemporânea.

O pesquisador e filósofo Francisco Ortega (2008) aponta que vivemos na atualidade um processo de somatização da subjetividade – vivemos em uma cultura somática. O corpo, para ele, “tornou-se o espaço da criação e da utopia” (p. 13), ele é ficcionalizado e se constrói como imagem. Em seu livro *O corpo incerto*, Ortega (2008) afirma que as práticas corporais, nomeadas por bioascese<sup>4</sup>, são dispositivos de subjetivação e agentes transformadores

---

4 Ortega diferencia a bioascese da concepção tradicional de ascese. Segundo o autor, a ascese se define a partir de quatro premissas: ela implica um processo de subjetivação; delimita e reestrutura as relações sociais, criando vínculos sociais e simbólicos diferentes do vigente; é um fenômeno social e político, uma prática social; e está ligada ao exercício da vontade. As ascenses clássicas, de modo geral, estão ligadas à superação



da cultura. O ideal de saúde, os procedimentos e estratégias para se ter uma vida saudável, um corpo pleno e fora de riscos (sejam emocionais, físicos ou psicológicos) tornaram-se praticamente uma lei moral que fomenta o que o filósofo chama de biossociabilidade – um tipo de sociabilidade apolítico que se constrói no agrupamento de pessoas sob critérios como saúde ou performances corporais. Na biossociabilidade, novos critérios de mérito, como a higiene, os cuidados corporais, estéticos e médicos, são criados. Tais critérios, por sua vez, propiciam a emergência de outros valores sociais, como o desempenho físico, os padrões estéticos homogêneos e os modelos ideais de dietas (sem açúcar, sem álcool, sem carne, sem nicotina, sem glúten, sem gordura etc.). Os valores sociais gerados a partir dessa lógica operativa constroem identidades e subjetividades que se autocontrolam, autovigiam e autogovernam (ORTEGA, 2008, p. 32).

As bioasceses contemporâneas se constituem e se afirmam como uma vontade de homogeneidade, aderem a um ideal social normativo e estabelecem modos de existência conformados, individualistas e apolíticos. As bioasceses constroem e auxiliam a perpetuação de um universo dominante e totalizador (ORTEGA, 2008). Tudo aquilo que foge dessa lógica normatizadora, como a obesidade, o tabagismo e a dependência química, é compreendido como “uma falha de caráter, um defeito de personalidade, uma fraqueza individual, uma falta de vontade” (p. 47). As pessoas que destoam dessa lógica tornam-se alvos a serem combatidos, excluídos ou negados. As bioasceses divergem das asceses clássicas no sentido de que são modos de disciplinar o corpo cujo intento não se constitui na ideia de transcendência ou do bem comum; ao contrário, são práticas individualistas e apolíticas. Ortega (2008) conclui:

A forma de sociabilidade originada desse processo constitui uma socialização apolítica que visa à construção de grupos de interesses privados, sem a articulação comum com interesses gerais de raça, classe, estamento, entre outros, e tem como finalidade principal a capacidade do sujeito para se integrar e se adaptar de modo flexível ao mercado de consumo. (p. 49)

---

e à transcendência da condição humana, ao contato com a divindade e à preocupação com o bem comum.



O modo operativo da sociedade contemporânea forja subgrupos sociais desinteressados de qualquer ação política de resistência. Seus ideais estão em consonância com a modelização de subjetividades e o mercado de consumo, tendendo a operar sob padrões morais em detrimento dos éticos<sup>5</sup> (SÁNCHEZ, 2014).

Ao apresentar deficientes, em uma ação artística, se posicionando sobre quem são, o que fazem e o que pensam, *Disabled Theater* parece revelar modos divergentes desses modelos, cavando neles uma fissura. As corporeidades dissonantes saem do isolamento e da invisibilidade, e posicionam-se eticamente. Como sugere Sánchez (2014), o compromisso ético pode reforçar uma ação política ou micropolítica ao negar os comportamentos estabelecidos e resistir a eles.

Na tarefa-ação seguinte, Bel pede que cada um dos artistas crie uma dança da maneira que quiser, com o objetivo de revelar mais sobre cada um deles por meio dela (BEL, 2014a). Eles escolheram a música e o tipo de movimentação que fazem, diz a mulher sentada na lateral do palco. As danças seguem uma após a outra. Cada dança revela muito sobre cada um, são danças que não se ajustam nem às performances profissionais de dança nem às pistas de dança de casas noturnas. No dia em que assisti ao espetáculo, o envolvimento de todos os espectadores, conforme progrediam as tarefas, era nítido e crescente: a plateia riu, bateu palmas no ritmo, gritou quando algum movimento parecia requerer mais habilidade, aplaudiu fora de hora, gritou frases de encorajamento. Ainda que a maioria da plateia estivesse parecendo uma torcida organizada vibrante, pude perceber algumas pessoas chorando e outras com cara de reprovação.

Para mim, ao mesmo tempo que foi tocante e divertido estar envolvida nessa ação artística, me sentia muito desconfortável, pois não conseguia decidir se eu estava presenciando um *freak show* e me divertindo com isso, ou se eu estava gostando e sendo cativada por eles somente em virtude de suas deficiências, ou se eu estava envolvida com aqueles artistas independentemente de suas deficiências. Meu estado era ambíguo, desorientado e impreciso, não consegui definir uma percepção única e conclusiva. A cada dança

---

5 Ética como uma ação prática, uma decisão pessoal, que leva em consideração tanto a experiência pessoal como as reverberações sociais dessa ação. Uma ação não individualista que reconhece e respeita os direitos e os afetos do outro (SÁNCHEZ, 2014).

meu desconforto e confusão aumentavam, me vi desejando saber como seria a dança daquele artista, me vi desejando entender quem era cada um deles por meio de sua dança. Conforme as danças eram apresentadas, comecei a ficar irritada com o próprio espetáculo, parecia que o trabalho havia tomado uma direção mais próxima de um entretenimento vazio. Realmente estados contraditórios que não me permitiam tomar uma posição clara, mas senti que isso era exatamente aquilo que esse trabalho exigia de mim: a tomada de posição. Permaneci nesse estado até a próxima e última tarefa-ação.

Para essa tarefa, Bel pediu um posicionamento claro dos próprios performers em relação ao espetáculo. Ele queria saber como cada um se sentiu ao fazer parte desse trabalho e o que cada um achou do espetáculo como um todo. Um de cada vez foi ao microfone, e do alto-falante se ouviram os mais diversos posicionamentos, desde um simples “sim, gostei” ou colocações como “não gostei da minha dança não ter sido umas das escolhidas porque me considero um bom dançarino”, até um rapaz que falou que pessoalmente gostava, mas a família considerava aquilo não um espetáculo, mas um *freak show* humilhante. Nesse ponto fica claro que não existe só o posicionamento do próprio Jérôme Bel. Se fosse só um posicionamento de Bel, os atores poderiam ser considerados ferramentas para um discurso pessoal do diretor sobre a exclusão. Mas essa última tarefa elimina essa possibilidade, ela quebra com o pseudoentertainment da anterior e instala outro tipo de estado. Quando os próprios atores se posicionam claramente diante da plateia, não como coletivo, mas como indivíduos que não só agem como também refletem sobre sua ação, nós, que estávamos lá, não poderíamos fazer nada diferente do que refletir sobre o posicionamento deles, sobre o posicionamento do espetáculo como um todo, sobre o nosso posicionamento diante de tudo aquilo que foi apresentado ao longo dos quarenta minutos de espetáculo.

Sem discurso panfletário, sem ser politicamente correto, sem moralismo *Disabled Theater* tece um comentário sobre a sociedade individualista, apolítica, na qual estamos inseridos. Seu modo de agir problematiza e cria resistência ao condicionamento ideológico e político da sociedade contemporânea, ou, mais precisamente, da biossociedade. A ação ética individual dos atores, de se colocar e se apresentar para os presentes no teatro, desestabiliza as concepções normatizantes de corpo, propondo aos espectadores um



questionamento sobre sua própria posição ética, estimulando uma reflexão sobre suas concepções de normalidade, de aparência e de modelos preestabelecidos. Não se trata puramente de inclusão, mas de posição.

## Referências bibliográficas

- BEL, J. **Disabled Theater: Festival d'automne à Paris**. 2012. Disponível em: <<http://www.jeromebel.fr/textsandinterviews/detail/?textInter=disabled%20theater%20-%20festival%20d%27automne%20%C3%A0%20paris>>. Acesso em: 3 jan. 2015.
- \_\_\_\_\_. **Disabled Theater: Marcel Bugiel and Jérôme Bel**. 2013. Disponível em: <<http://www.jeromebel.fr/textsandinterviews/detail/?textInter=disabled%20theater%20-%20marcel%20bugiel%20and%20jerome%20bel>>. Acesso em: 3 jan. 2015.
- \_\_\_\_\_. **Phaidon's Frieze interviews: Jérôme Bel**. 2014a. Disponível em: <<http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/october/08/phaidons-frieze-interviews-jerome-bel/>>. Acesso em: 6 jan. 2014.
- \_\_\_\_\_. **Theatricality and amateurism with Catherine Wood and Jérôme Bel**. 2014b. Disponível em: <[http://www.pcah.us/posts/194\\_theatricality\\_and\\_amateurism\\_with\\_catherine\\_wood\\_and\\_jairame\\_bel\\_part\\_i](http://www.pcah.us/posts/194_theatricality_and_amateurism_with_catherine_wood_and_jairame_bel_part_i)>. Acesso em: 3 jan. 2015.
- \_\_\_\_\_. **Veronique Doisneau: Paris National Opera**. 2004. Disponível em: <<http://www.jeromebel.fr/textsandinterviews/detail/?textInter=veronique%20doisneau%20-%20paris%20national%20opera>>. Acesso em: 3 jan. 2015.
- CARREIRA, A. L. A. N. A intimidade e a busca de encontros reais no teatro. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 331-345, 2011. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/22015>>. Acesso em: 4 jan. 2015.
- COHEN, R. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CORNAGO, Ó. Cuerpos, política y sociedad: una cuestión de ética. In: DOMÍNGUEZ, J.; GALÁN, M.; RENJIFO, F. (Orgs.). **Éticas del cuerpo**. Madrid: Fundamentos, 2008a. p. 50-83.
- CORNAGO, Ó. Teatralidade e ética. In: GARCIA, S.; SAADI, F. (Orgs.). **Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008b. p. 20-32.
- ORTEGA, F. **O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.
- SÁNCHEZ, J. A. **Decir, hacer, expresar**. Artigo não publicado. Madrid, 2014.

Recebido em 05/05/2016

Aprovado em 31/10/2016

Publicado em 21/12/2016