



Crítica e ficção na análise do teatro contemporâneo

Criticism and fiction in the analysis of contemporary theatre

Marco Catalão¹

Resumo

Neste artigo, defende-se a hipótese de que a presença recorrente de narrativas nos textos críticos que analisam a criação cênica contemporânea sugere que estamos diante de um novo gênero ou subgênero literário em expansão, ainda sem nome definido, que se situa na fronteira entre a análise científica e a ficção. A partir dessa observação, delinea-se a figura do crítico-rapsodo, que não só analisa e descreve as experiências teatrais, mas também se apropria delas e as reconfigura a partir da sua leitura. Finalmente, sugere-se uma potencialização dessa figura através do exemplo dos textos híbridos de Jorge Luis Borges e Roberto Bolaño, propondo-se a criação de experimentos cênicos ficcionais que possam fecundar, crítica e criativamente, o teatro contemporâneo.

Palavras-chave: Crítica teatral, dramaturgia contemporânea, formas híbridas, crítica ficcional, crítico-rapsodo.

Abstract

This paper defends the hypothesis that the constant presence of storylines in critic texts that analyse contemporary scene creation suggests we are facing a new literary genre, or sub-genre, in expansion, yet with no defined name, which stands between scientific analysis and fiction. From this remark, the figure of the critic-rhapsodist is outlined, who not only describes and analyses the theater experiences, but uses and reconfigures them from his reading. Finally, it is suggested an empowering of this figure by the example of the hybrid texts of Jorge Luis Borges and Roberto Bolaño, in order to propose the creation of fictional scenic experiments that may fertilize, creative and critically, contemporary theater.

Keywords: Theatrical Criticism, contemporary drama, hybrid forms, fictional criticism, critic-rhapsodist.

Em artigo publicado recentemente, Ravel Paz avança a possibilidade de construir um texto crítico como “experimento ensaístico” (PAZ, 2014, p. 76), em correlação com o “experimento cênico” que ele toma como objeto de estudo. Frente às dificuldades de construção desse novo tipo de discurso, porém, o autor recua e decide “empreender um estudo em moldes mais convencionais” (*Idem*, p. 77). No entanto, a possibilidade de um texto que não apenas tensione os limites da forma acadêmica tradicional, mas que supere a dicotomia entre análise crítica e criação artística permanece como um apelo para outros estudiosos que se dedicam à análise da produção cênica contemporânea.

¹ Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL-UNICAMP). Doutor em Teoria e História Literária. Dramaturgo.

Parece haver um descompasso entre a ousadia dos experimentos analisados, que operam uma série de deslocamentos perceptivos em seus espectadores, e um discurso crítico que em grande medida ainda depende de categorias binárias como realidade e ilusão, falsidade e autenticidade, proximidade e distância (cf. RAMOS, 2011, p. 61).

Como nota Araújo (2012, p. 107), o fato de grande parte desses estudiosos estar também implicada no processo criativo torna ainda mais candente esse impasse:

Via de regra, nos são apresentadas duas opções: por um lado, a “pesquisa sobre arte”, realizada por algum estudioso ou pesquisador, normalmente sob a forma de mestrado ou doutorado; por outro, a “pesquisa em arte”, realizada por algum artista no curso de desenvolvimento de seu trabalho prático. Contudo, além desse conhecido dualismo – que pode também, é claro, gerar trabalhos bastante provocadores – não seria possível imaginarmos outras veredas, outros formatos? Uma instância ou projeto que não fosse nem uma análise *a posteriori* da criação nem um processo artístico em seu curso natural de desenvolvimento?

Embora não seja sempre formulada com tal grau de consciência, a tensão entre análise crítica e criação artística pode ser notada num traço característico dos textos críticos que analisam a produção cênica contemporânea: a presença frequente de narrativas que, se por um lado servem para informar o leitor sobre aspectos dos espetáculos ou dos experimentos cênicos que se analisam, por outro, acabam funcionando como contrapontos ou sucedâneos para a própria experiência teatral. Tomemos como exemplo o número mais recente da revista *Sala Preta*, um dos mais importantes periódicos brasileiros especializados em artes cênicas. Em suas páginas, podemos ler narrativas sobre três intervenções feitas em diferentes locais e momentos em Lima com o intuito de conferir visibilidade aos mortos e desaparecidos políticos no conflito armado entre o Estado peruano e o *Sendero Luminoso* (cf. FLOREZ, 2014); uma narrativa sobre a descoberta do bairro do Bom Retiro por uma estrangeira através da “experiência desorientadora” do Teatro da Vertigem (TAYLOR, 2014); um conjunto de narrativas breves sobre diversas *performances* realizadas em São Paulo em 2013 por mulheres de diferentes países latino-americanos (LOPES; FISCHER, 2014); uma narrativa sobre diferentes manifestações de protesto realizadas por um grupo de mulheres dissidentes em Cuba (GARCÍA LEYVA, 2014); uma narrativa detalhada sobre o espetáculo *Hasard*, da Erro Companhia, realizado em quatro ruas de Florianópolis (BAUMGÄRTEL; MARENGO, 2014); uma narrativa sobre o processo de criação de um espetáculo teatral por um coletivo paulistano (DELMANTO, 2014); uma narrativa histórica que tenta reconstituir, a partir de artigos e críticas da época, uma montagem de uma peça de Brecht por Flávio Império em 1968 (MACHADO, 2014); e, finalmente, como coroamento do conjunto, várias narra-

tivas sobre uma *performance* realizada pelo artista Marcos Bulhões, *performance* estritamente articulada a outra narrativa: a de “uma febre sem diagnóstico que leva ao limiar da morte o *performer*” (cf. NÉSPOLI, 2014, p. 137).

Nesses textos, é frequente o deslocamento do discurso analítico para o narrativo, como podemos observar em FLOREZ (2014, p. 9):

Um programa cultural famoso da televisão peruana entrou em contato com Karen, pois tinham ouvido falar que “nas combis estavam acontecendo *performances* artísticas”. Quando foram ao seu encontro – com câmeras na mão e prontos para gravar tudo que acontecia – Karen explicou que a intervenção não tinha nenhuma espetacularidade, não havia nada de estranho nela e que a única coisa que estava acontecendo era que os passageiros continuavam recebendo um bilhete para a sua passagem, apesar de que esse bilhete tinha impresso – no verso – a foto de um desaparecido. “O quê?” – perguntaram os responsáveis pelo programa – “Foi só isso que você fez? Então, se é disso que se trata, você não fez nada e não temos nada para filmar aqui”.

Também é frequente a utilização de recursos típicos das narrativas ficcionais, como o suspense:

Está escuro e percorremos nosso trajeto em grupos de duas ou três pessoas ao longo de calçadas irregulares de ruas estreitas. Sacos de lixo estão encostados em postes de iluminação a cada esquina. As lojas estão com as portas bem fechadas a esta hora da noite. Para onde estamos indo? (TAYLOR, 2014, p. 26)

Ao primeiro balançar do anjo há uma perturbação estranha entre alguns espectadores, algo fora da ordem, uma espécie de ruído na interação. Ocorre que o corpo do anjo sangra nos pontos em que os dois ganchos de metal – semelhantes aos que se vê no açougue – penetram na sua carne. (NÉSPOLI, 2014, p. 142)

A acumulação gradual de detalhes que sugerem um desfecho surpreendente:

A rua está escura e desolada. Não há quase nada acontecendo, exceto uma mulher sentada em uma cadeira em frente a uma indistinta galeria de lojas fechadas, ouvindo rádio. Tudo o que se ouve é o ruído da estática. De repente, trabalhadores entregando caixas de produtos chegam desmoronando pela rua. (TAYLOR, 2014, p. 26)

Aos poucos as vendas são retiradas, os grupos de espectadores se mesclam, os atores começam a se agrupar e a se deslocar pelo palco, obrigando o público igualmente a movimentar-se. (NÉSPOLI, 2014, p. 141)

A descrição subjetiva e metafórica:

Nós adentramos um mundo do vermelho. É muito escuro lá dentro e todos ficam atentos enquanto olham e tateiam em busca de um lugar para se sentar. (TAYLOR, 2014, p. 36)

O corpo negro de Galindo, com a longa trança nas costas, fica ali parado, como uma rocha, forte, dura, resistente. (LOPES; FISCHER, 2014, p. 48)

A confissão de estados subjetivos perturbadores:

Num momento não-vigiado, Mayana pegou o cofre e se afastou, mas logo percebeu que com este ato o problema não seria resolvido, mas somente deslocado: dos atores para ela. Além disso, sentiu o peso moral (real e não ficcional) de ter feito um ato ilícito, de ter se apropriado de um bem que não era (somente) dela. (BAUMGÄRTEL; MARENGO, 2014, p. 87)

Começo a sentir o estresse da vigilância constante. (TAYLOR, 2014, p. 28)

Deixo a sala que ainda está em plena ebulição e, do lado de fora, ao resgatar os meus pertences, posso ver sendo tratado o anjo/*performer* que tem imensos hematomas nas costas e ainda sangra. Como o *happening* no palco, em mim um lugar vazio também pedia tempo indefinido de preenchimento. (NÉSPOLI, 2014, p. 143)

Longe de ser um exemplo anômalo, a proliferação dessas narrativas – que pode ser observada, em maior ou menor grau, em outras revistas acadêmicas nacionais e estrangeiras (cf. BALESTRELI, 2013; BONFITTO, 2014; BOUKO, 2011; CORNAGO BERNAL, 2006; VAN KERKHOVEN, 2009; YUKELSON, 2010) e nos livros dedicados à criação cênica contemporânea (cf. CAUSEY, 2009; COHEN, 2004; FÉRAL, 2004; FERNANDES, 2010; LEHMANN, 2007; PICON-VALLIN, 1998) – sugere que estamos diante de um novo gênero ou subgênero literário em expansão, ainda sem nome definido, que se situa na fronteira entre a análise científica e a ficção, entre a descrição objetiva e a liberdade imaginativa. Ao analisar o “*status* híbrido” da dramaturgia contemporânea, caracterizada pelo “caleidoscópio dos modos dramático, épico, lírico, [...] colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora”, Jean-Pierre Sarrazac (2012, p. 152-153) utiliza o termo “rapsodo” para se referir a uma escrita que opta pela “monstruosidade” da heterogeneidade genérica com o intuito de criar “esse espaço privilegiado de confronto e tensionamento onde lutam e se superpõem as formas” (*Idem*, p. 154). Apropriando-nos da denominação de Sarrazac, podemos vislumbrar o surgimento da figura do crítico-rapsodo, que não só analisa e descreve as experiências teatrais, mas também se apropria delas e as reconfigura a partir da sua leitura. Evidentemente, não há crítica neutra ou observação puramente objetiva de qualquer fenômeno; contudo, a ampliação do aspecto narrativo nesses textos (evidente num título como “Onde **se narra** a notável relação entre *performance* e ação pedagógica: espécie mal formada de escrutínio e tentativa de reler a negatividade na experiência da II Trupe de Choque a Contrapelo” (DELMANTO, 2014, grifo meu)) os aproxima de um território fronteiro – em evidente correlação com as experiências com que dialogam, frequentemente no limiar entre a representação ficcional e a ação

performativa – ao mesmo tempo em que abre espaço para indagações como as que formularemos na sequência deste artigo.

A primeira indagação que propomos diz respeito à recepção desses textos por quem se interessa pelo teatro contemporâneo. Caso o leitor tenha assistido à apresentação teatral ou performática em questão, as narrativas inseridas nos textos críticos podem servir como contraponto para sua experiência como espectador; em outros casos, porém – talvez na maior parte deles, especialmente quando se faz referência a um espetáculo num país distante ou quando se trata de uma apresentação que não se repetirá – as narrativas serão praticamente o único meio de acesso àquele evento. Opera-se, assim, um deslocamento do teatro do campo da presença para o da imaginação, com consequências que nos parecem ainda pouco estudadas.

Ainda que alguns teóricos caracterizem o teatro como um evento efêmero, singular e irreproduzível (cf. DUBATTI, 2012, p. 20), a experiência contemporânea nos permite afirmar que sua temporalidade se estende em pelo menos duas direções além do momento presente: antes de sua realização cênica, como projeto e processo criativo, e depois, sob a forma dos diversos elementos discursivos (comentários, críticas, relatos) ou iconográficos (fotografias, gravações, sobras de cenários e figurinos) que o ampliam, propagam, dispersam, deformam e transformam. Como lembra DE MARINIS (2011, p. 98), não se faz teatro apenas produzindo-o, mas também assistindo a uma apresentação, estudando-a ou escrevendo sobre ela. Sob essa perspectiva, um espetáculo como *O Paraíso Perdido*, do Teatro da Vertigem, não é simplesmente um evento convivial irrecuperável (definitivamente perdido, como todo paraíso) ocorrido em 1992, na Igreja de Santa Ifigênia, inacessível a quem não o tenha presenciado *in loco*, mas também – e cada vez mais à medida que o tempo passa – um evento discursivo, cujas raízes se estendem a um período anterior à realização cênica, e que se desdobra numa infinidade de textos que o sucedem.

Por outro lado, quando lemos um artigo sobre o espetáculo *La traversée de la nuit*, de Christine Zeppenfeld (2003), em que, enquanto uma atriz interpreta um texto (as memórias de Geneviève de Gaulle Anthonioz, presa num calabouço em Ravensbrück durante o inverno de 1944), uma dançarina executa alguns gestos e movimentos inspirados no teatro Nô, ao mesmo tempo em que, no fundo do palco, há uma grande tela em que se projetam imagens geradas por um programa de computador – que funcionam como projeções líricas dos atos e dos gestos das artistas, uma vez que são

geradas de acordo com o tom e a altura de suas vozes, e também como resposta a seus movimentos (cf. BONARDI; ROUSSEAU, 2004) – o relato desse experimento cênico nos parece tão potente e sugestivo por si mesmo, que podemos prescindir de sua realização concreta. Mais do que isso: a narrativa sobre o experimento cênico ganha um grau de autonomia tão grande, a ponto de tornar-se ela mesma, a narrativa, um material artístico independente, com suas próprias latências e potencialidades – que podem ou não coincidir com as do experimento cênico que lhe deu origem.

Levando essa observação um pouco adiante, podemos formular a hipótese de que o discurso crítico participa da criação do objeto artístico, não apenas o difundindo, mas também o retificando e reformulando. Nesse sentido, as narrativas inseridas pelo crítico-rapsodo apenas tornam mais evidente uma característica presente em qualquer texto crítico: seu aspecto poético (no sentido aristotélico do termo, de trazer algo novo à presença, cf. AGAMBEN, 2005, p. 110) e criativo. Se, como aponta Bourdieu (1992, p. 241), “o discurso sobre a obra não é um simples acessório, destinado a favorecer sua apreensão e sua apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor”, podemos formular uma proposição ainda mais radical: a de que é possível instaurar um discurso crítico que crie seu próprio objeto.

Formulada como simples hipótese, essa proposição pode parecer excessivamente vaga e teórica; afinal, mesmo os textos críticos como os citados anteriormente, que se deixam permeiar por “momentos narrativos”, pressupõem uma separação clara entre duas instâncias distintas. No entanto, podemos buscar na literatura ficcional exemplos de concretização do que propomos para o teatro: é na obra de Jorge Luis Borges que encontraremos uma possibilidade efetiva de realização plena da figura do crítico-rapsodo.

No célebre *Examen de la obra de Herbert Quain* (BORGES, 1974, p. 461), publicado originalmente em 1941, Borges apresenta um texto híbrido entre o conto e o ensaio, em que discorre sobre a obra de um suposto autor inglês, relacionando-a a outras obras “reais”, como as de Oscar Wilde, Gertrude Stein e Henry James. Numa mescla arguta entre realidade e ficção, linguagem expositiva e metafórica, o autor argentino instaura no leitor um estado de hesitação entre realidade e ficção que lembra os efeitos do teatro contemporâneo descritos por Féral (2008, p. 205):

Trata-se precisamente de um *jogo com os sistemas de representação*, um jogo de ilusão em que o real e a ficção se interpenetram. Ali onde o espectador crê estar no real, ele descobre que tinha sido enganado e que o que era dado como real era apenas ilusão.

Tal procedimento será explorado posteriormente por autores como Roberto Bolaño, que em *La literatura nazi en América*, de 1996, claramente inspirada na obra de Borges, compõe uma antologia fictícia que, tomando como modelo as enciclopédias literárias, apresenta uma série de biografias imaginárias de autores americanos simpatizantes do nazismo e do fascismo. Também Ricardo Piglia, em *Formas breves*, de 2000, mistura crítica e ficção, afirmando que “a crítica é a forma moderna da autobiografia” (PIGLIA, 2000, p. 117). Como aponta Gutierrez Giraldo (2007, p. 181), o deslocamento de personagens históricos e ficcionais é um elemento recorrente na narrativa contemporânea:

Essas obras híbridas fazem parte também do repertório de outros autores latino-americanos contemporâneos, como o colombiano Fernando Vallejo, que faz a biografia do poeta José Asunción Silva, *Chapolas negras* (1995), misturando os dados de uma exaustiva pesquisa com as opiniões sarcásticas do próprio narrador; e o argentino César Aira, numa obra como *Las tres fechas* (2001), catálogo de escritores *raros* que explora a relação entre vida e obra, ou história e literatura [...]. Essa tendência à hibridez, por outro lado, não é exclusiva de autores hispano-americanos, sendo possível encontrá-la nas obras de escritores contemporâneos de outras latitudes como o alemão W.G. Sebald, por exemplo, que combina elementos da crônica, da fotografia e do ensaio em obras como *Os anéis de Saturno* (1999) ou *Austerlitz* (2001); ou o triestino Claudio Magris, que usa formas da história e da análise cultural para narrar a vida do rio Danúbio, da nascente até a foz, no romance *Danúbio* (1986).

Por outro lado, em textos como *El acercamiento a Almotásim* ou *Pierre Menard, autor del Quijote*, o próprio Borges já evidenciava o potencial crítico dos textos ficcionais, que podem iluminar questões estéticas ou filosóficas de forma inusitada, oferecendo meios alternativos à argumentação lógica. Ao quebrar os limites entre ensaio e narrativa ficcional, o autor argentino assenta as bases do que pode ser uma alternativa para o impasse da crítica teatral contemporânea.

Podemos imaginar, a partir do diálogo entre teatro e literatura – ou, mais precisamente, entre o teatro performativo contemporâneo e os textos híbridos de Borges e Bolaño – a invenção de experimentos cênicos ficcionais, que só existam como virtualidades, mas que possam fecundar, crítica e criativamente, o cenário da produção cênica contemporânea. Emancipado da dicotomia realidade/ficção, o crítico-rapsodo poderá cumprir plenamente o que até agora só se esboça de forma potencial nos artigos críticos citados acima: um texto que se abra para a liberdade imaginativa da ficção, criando encenadores e dramaturgos fictícios com obras tão consistentes quanto as de Quain ou Menard – que, a despeito de sua inexistência concreta, alimentam a imaginação dos leitores futuros.

Abre-se caminho, assim, para a criação de uma escrita crítica-artística que se coloca em risco e se desloca do terreno seguro das “experiências comprovadamente reais” para as experiências virtuais, em perpétuo devir, que não existem como objeto externo – “exprimível” ou “representável” – mas unicamente como possibilidades. Talvez seja possível estabelecer um paralelo com a atividade dos pesquisadores/artistas/filósofos Louis Bec e Vilem Flusser, que criaram uma “epistemologia fabulatória” (cf. FELINTO, 2014: 12) em que se desenvolve, através de simulações em computador baseadas em dados da biologia evolutiva, uma série de seres potenciais (ou “tipos zoomórficos”) que não existem, mas que poderiam vir a existir. Como no caso do *Vampyroteuthis infernalis* ou do *Malaskunodousse*, não se trata de descrever seres já catalogados pela ciência, mas de propor virtualidades inauditas, porém possíveis.

A abertura para a ficção também propicia a utilização de recursos quase ausentes dos textos mais estritamente acadêmicos, como a multiplicidade de perspectivas, o humor, a ironia, a metáfora, a hipérbole, o paradoxo, bem como outras figuras literárias usualmente banidas dos textos críticos. Finalmente, é preciso assinalar outro aspecto, que apenas indicaremos aqui, mas que pretendemos desenvolver num artigo posterior: a enunciação de textos fictícios em congressos ou simpósios dedicados ao estudo e à discussão sobre as artes cênicas – eventos já carregados de teatralidade – pode promover um curto-circuito muito produtivo entre representação e realidade, crítica e ficção, evidenciando os falsos limites entre espaço cênico e espaço crítico.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *L'uomo senza contenuto*, Macerata: Quodlibet, 2005.

ARAÚJO, Antonio. A cena como processo de conhecimento. In: RAMOS, Luiz Fernando (org). **Arte e ciência: abismo de rosas**. São Paulo: Abrace, 2012, 105-113.

BAUMGÄRTEL, Stephan; MARENGO, Mayana. *The jogo-go-go must go on* – a construção de uma interpelação trágico-farsesca na *performance* urbana contemporânea: o exemplo Hasard do Erro Grupo. In: **Sala Preta, Revista de Artes Cênicas**, v. 14, nº 1, p. 76 a 90. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2014. DOI: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i1p76-90>> Acesso em: 2 set. 2014.

BOLAÑO, Roberto. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 1996.

BONARDI, Alain; ROUSSEAU, Francis. *New approaches of theatre and opera directly inspired by interactive data-mining*. In: **Proceedings of the Int. Conf. Sound & Music Computing (SMC'04)**. 2004, p. 1-4. Disponível em:

<<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.106.7566>> Acesso em: 4 set. 2014.

BONFITTO, Matteo. *The Artist is Present*: as artimanhas do visível. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 83-96, jan.abr.2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>> Acesso em: 2 set. 2014.

- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BOUKO, Catherine. *Les parcours immersifs et l'expérience quotidienne de la marche*. In: **Réel-virtuel**, v. 2, n. 2, 2011. Disponível em:
<<https://dipot.ulb.ac.be/dspace/bitstream/2013/88099/1/BOUKO.pdf>> Acesso em: 4 set. 2014.
- BOURDIEU, Pierre. **Les regles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire**. Paris: Éd. du Seuil, 1992.
- CAUSEY, Matthew. **Theatre and Performance in Digital Culture**. London: Routledge, 2009.
- COHEN, Roberto. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CORNAGO BERNAL, Óscar. *El teatro de acciones o las ficciones reales*. In: **Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral**, Nº 313, 2006, p.134-144. Disponível em:
<http://artesescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/62/ESCENA%20CONTEMPORANEA%202006.pdf> Acesso em: 3 set. 2014.
- DELMANTO, Ivan. Onde se narra a notável relação entre *performance* e ação pedagógica: espécie mal formada de escrutínio e tentativa de reler a negatividade na experiência da Il Trupe de Choque a Contrapelo. In: **Sala Preta, Revista de Artes Cênicas**, v. 14, nº 1, p. 91 a 103. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2014. DOI: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i1p91-103>> Acesso em: 2 set. 2014.
- DE MARINIS, Marco. Nova teatologia e *performance studies*: questões para um diálogo. Trad: Joice Brondaini. In: **REPERTÓRIO: Teatro & Dança**, n. 15, p. 95-103, 2011. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5216/3766>> Acesso em: 3 set. 2014.
- FELINTO, Erick. Zona Cinzenta: Imaginação e Epistemologia Fabulatória em Vilém Flusser. In: **Anais do XXIII Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. Belém: UFPA, maio de 2014. Disponível em:
<http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT13_IMAGEM_E_IMAGINARIOS_MIDIATICOS/compos2014-erickfelintofinal_2252.pdf> Acesso em: 2 set. 2014.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: **Sala Preta, Revista de Artes Cênicas**, nº 8, p. 197 a 210. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2008. DOI: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>> Acesso em: 2 set. 2014.
- _____. **Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo, Perspectiva: Fapesp, 2010, Coleção Estudos; 277, pág. 48.
- FLOREZ, Victor M. V. Poéticas do luto: memórias que ocupam a cidade. Trad: Camila Scudeler. In: **Sala Preta, Revista de Artes Cênicas**, v. 14, nº 1, p. 4 a 22. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2014. DOI: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i1p4-22>> Acesso em: 2 set. 2014.
- GARCÍA LEYVA, Luvel. O corpo cubano e suas *performances* do queleide na ilha do espetáculo. Trad: Hanna Araújo. In: **Sala Preta, Revista de Artes Cênicas**, v. 14, nº 1, p. 67 a 75. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2014. DOI: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i1p67-75>> Acesso em: 2 set. 2014.
- GUTIERREZ GIRALDO, Rafal. Romances híbridos e crítica ficcional na narrativa contemporânea latinoamericana: o caso de Roberto Bolaño. **Gragoatá. Niterói**, n. 22, p. 179-190, 2007.

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

LOPES, Beth; FISCHER, Stela. Cidade, corpo e *performance* nas Américas: subjetividades como zonas de confronto. In: **Sala Preta, Revista de Artes Cênicas**, v. 14, nº 1, p. 39 a 53. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2014. DOI: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i1p39-53>> Acesso em: 2 set. 2014.

MACHADO, Rogerio Marcondes. Flávio Império e a montagem de *Os Fuzis da Senhora Carrar* (1968). In: **Sala Preta, Revista de Artes Cênicas**, v. 14, nº 1, p. 113 a 124. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2014. DOI: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i1p113-124>> Acesso em: 2 set. 2014.

NÉSPOLI, Elizabeth Maria. *Pulsão* propõe choque entre modos de adesão. In: **Sala Preta, Revista de Artes Cênicas**, v. 14, nº 1, p. 137 a 144. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2014. DOI: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i1p137-144>>

PAZ, Ravel. Esperança pós-quase nada: o diálogo com Beckett em *CALABOCA! e grita*, de Jair Damasceno. In: **Pitágoras 500: Revista de Estudos Teatrais**, v. 6, p. 75-94, Campinas: Departamento de Artes Cênicas, IEL/Unicamp, abril, 2014. Disponível em:

<<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/189>> Acesso em: 4 set. 2014.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Les écrans sur la scène**. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1998.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

RAMOS, Luiz Fernando. Hierarquias do real na mimesis espetacular contemporânea. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 61-76, jan.jun.2011. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>> Acesso em: 3 set. 2014.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

TAYLOR, Diana. Arquivar a “coisa”. Trad: José Yoshitake. In: **Sala Preta, Revista de Artes Cênicas**, v. 14, nº 1, p. 23 a 38. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2014. DOI: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i1p23-38>> Acesso em: 2 set. 2014.

VAN KERKHOVEN, Marianne. *European Dramaturgy in the 21st Century: A constant movement. Performance Research*, v. 14, n. 3, p. 7-11, 2009. Disponível em:

<<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528160903519476#.VAMft6OuPUY>> Acesso em: 3 set. 2014.

YUKELSON, Ana. *Hacia una nueva escena de la igualdad: Carnes Tolendas de María Palacios*. In: **Revista Territorio Teatral**, n. 6, *octubre* 2010. Disponível em: <http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n6_04.pdf> Acesso em: 4 set. 2014.