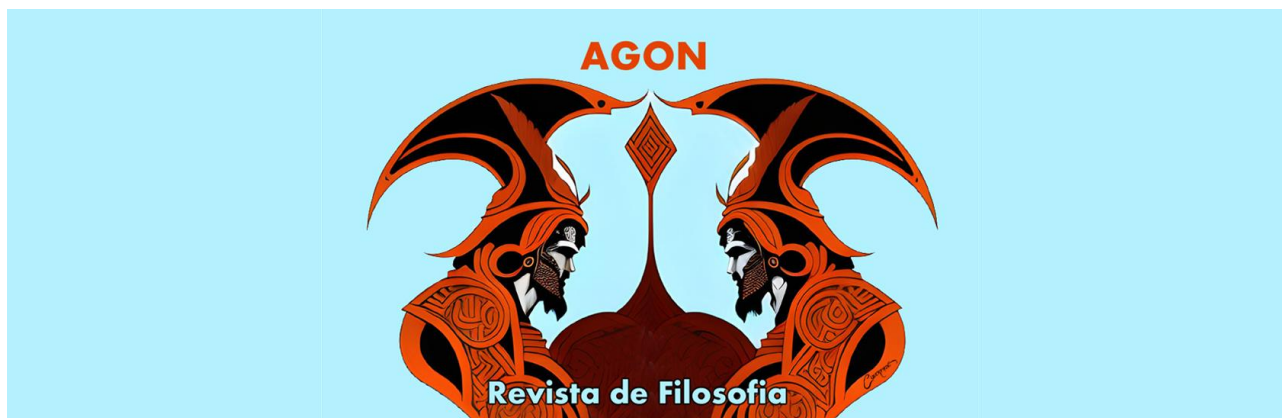




UM ELOGIO AO MAL – ENTENDIDO: A arte da performance

Daniel Fraga de Castro¹

RESUMO: Pensar a arte como um processo cultural permite entendê-la como uma forma de comunicação equívoca. O modo como o corpo humano é tratado em diferentes contextos exemplifica isso e principalmente também pela arte da performance. Este fenômeno se torna ainda mais explícito quando percebido pela ótica da crítica literária de Harold Bloom e da Etnocenologia de Jean Marie Pradier. A arte da performance apresenta-se como o triunfo do mal-entendido.

Palavra-chave: Equívoco; Performance; Mal-entendido

ABSTRACT: Thinking about art as a cultural process allows us to understand it as a form of equivocal communication. The way the human body is treated in different contexts exemplifies this and mainly through performance art too. This phenomenon becomes even more explicit when perceived from the perspective of Harold Bloom's literary criticism and Jean Marie Pradier's Ethnocenology. Performance art presents itself as the triumph of misunderstanding.

Keys-words: Misconception; Performance; Misunderstanding

INTRODUÇÃO

A sociedade ocidental contemporânea tornou-se reconhecida por defender certos valores intelectuais, por ela mesma afirmados como “sólidos” e “precisos”, desde o iluminismo. Toda prática humana deveria ser enquadrada em um racionalismo para que fosse digno de atenção. A comunicação humana, por exemplo, deveria fixar-se em critérios de coerência, lógica e clareza para alcançar o receptor de sua mensagem. Este artigo está longe de pôr em cheque a pragmática desta idéia, pois ele não seria possível se estes valores não existissem. No entanto, esse modo de pensar foi levado a um extremo que fechou uma série de possibilidades que escapam de tais valores. A comunicação humana está longe de ser uma tarefa simples, direta, pura e/ou regular. Não existe mensagem

¹ Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica (2017). UFRGS. E-mail: daniel.mitsein@gmail.com



perfeita, da mesma forma que não existe cultura pura, e é exatamente isso que permite o desenvolvimento humano de modo amplo e complexo. Etimologicamente comunicar significa tornar algo comum, compartilhar alguma coisa, seja uma informação ou um artefato cultural. Esse compartilhamento não está adstrito a canais fechados e protegidos de qualquer ruído. Nenhuma transferência é unidirecional e gratuita. A interação humana é uma incessante troca de conteúdos, muitos passam despercebidos e tantos outros são deslocados de sua função inicial. O processo artístico não é uma exceção. O grande poeta e dramaturgo Oscar Wilde declarou certa vez que seu maior medo era “ser bem compreendido”, porque, se realmente o fosse, todo o seu potencial poético se perderia. A arte é a comunicação que não comunica plenamente, seu valor reside na vasta amplitude de significados possíveis. Aquilo que Deleuze (1987) chama de poder de resistência é o elemento principal dos artefatos artísticos. O poder da arte aparece quando desequilibra o sujeito que a recebe. A abertura para a criatividade do outro é o que torna o fazer artístico imprescindível. Um fato que fica evidente na construção e recepção da arte performática.

OS LABIRINTOS DA COMUNICAÇÃO CULTURAL

Inicialmente pode-se determinar o processo cultural enquanto um procedimento comunicacional. A comunicação é normalmente entendida como a passagem de informações de uma entidade para outra, algum conteúdo é expressado e enviado para algum objetivo. Contudo, este é um conceito, que apesar de abrangente, preso a estruturas muito fixas. Dentro dele podem-se configurar todas as relações entre seres humanos, desde um mero olhar até um golpe mortal com uma arma, mas também permite entender como comunicação as relações entre animais, entre homens e animais, entre plantas, entre microorganismos, e até mesmo entre máquinas. Por exemplo, o envio de espermatozoides



até o óvulo feminino também se configura como ato comunicativo nesse sentido. O problema do conceito é que não abre espaço para as situações em que a relação comunicativa é mutidirecional e surpreendente. Seguindo o raciocínio inicial não se percebe que são os espermatozóides em conjunto que permitem que apenas um consiga fecundar o óvulo. Comunicar exige que se comentem pelo menos três dimensões (LITTLEJOHN & FOSS, 2008): abstração, intencionalidade e julgamento normativo. O primeiro diz respeito aos níveis de observação, podendo entender comunicação tanto de um modo amplo como de modo restrito, como a capacidade de ligar formas descontínuas ou a obediência a um sistema específico.

A segunda dimensão discute a importância de o emissário reconhecer ou não a possibilidade de transformação do ato comunicativo. A terceira dimensão refere-se à possibilidade de ser bem ou malsucedido nesta possibilidade de alterar o alvo. Algumas teorias de comunicação não exigem que o contato seja direto, intencional e bem-sucedido para que se configure como tal. Como já foi afirmado, comunicar é muito mais ambíguo, obscuro e complexo do que se pensa. Uma teoria deve ser ampla o suficiente para dar espaço para aqueles aspectos que muitas vezes ficam esquecidos, mas de alguma maneira não estão completamente desaparecidos.

O que interessa aqui é optar por uma teoria comunicativa que perceba na capacidade humana de interagir através de seus constructos, concretos ou abstratos, uma maneira ampla, não completamente intencional e que não se preocupa em causar uma mensagem específica. Todas as relações que se estabelecem entre seres humanos são governadas por uma multiplicidade incontável de circunstâncias. Todos os construtos, reconhecidos ou esquecidos, compõe essas relações. Comunicar é atravessar espaço e tempo através de algum tipo de canal, permanecendo enquanto tal mesmo que o material carregado se transforma durante o processo. Essa inferência permite avaliar toda noção



comunicativa enquanto noção cultural. Determinar o que é cultura tem se mostrado uma tarefa ingrata aos pesquisadores das mais variadas áreas. A antropologia por si só congrega uma enorme quantidade de definições, mas François Laplantine oferece um conceito amplo e funcional:

“A cultura é o conjunto dos comportamento, saberes e saber-fazer característicos de um grupo humano ou de uma sociedade dada, sendo essas atividades adquiridas através de um processo de aprendizagem e transmitidas ao conjunto de seus membros.” (LAPLANTINE, 2010, pg.120)

Neste rápido e simples conceito apresenta-se a cultura como um processo em andamento, não apenas como um objeto estático, mas algo que se adquire e que se transmite, portanto, algo que se comunica. É impossível pensar cultura dissociada de da comunicação, porque ela não existe por si mesma como um fato bruto que pode ser apreendido ou controlado pelos seres humanos, nem o resultado de uma metafísica que determina essências imutáveis. Na verdade, é a conjunção de um fato físico e de um evento ideacional, a combinação de conceito e mecanismo de produção. Pensamento e objeto, teoria e prática não se dissociam. O comportamento ritual dos dervixes é sem dúvida uma fisicalidade, mas que se atribui uma significação espiritual profunda. A concepção que toma cultura como oposta a natureza é muito limitada para compreender seu poder simbólico. Evidentemente que não deixará nunca de ser um controle do desenvolvimento natural, mas ao configurar-se como uma atividade, cultura aproxima-se mais de um fluxo ou passagem do que de uma entidade puramente concreta. Quando se ensina uma prática passa-se um saber-fazer para outro ser humano. A absorção deste tipo de conhecimento não ocorre através de uma imitação perfeita, mas de uma adaptação às próprias características do receptor. No ballet clássico são ensinados uma série de exercícios que podem transformar o corpo do aluno-bailarino para que possa realizar os movimentos que



compõe a linguagem da dança. No entanto, cada pessoa possui sua própria flexibilidade, altura e força e, por mais que um treinamento possa intensificar suas características, o dançarino nunca poderá desapegar-se de si mesmo enquanto corporeidade. O corpo humano é biologia, mas é também espaço de cultura. Como afirmou Lúcia Calamaro (1999) não existem modelos corporais essenciais, o corpo somente pode ser reconhecido dentro do olhar comparativo do pesquisador.

O processo cognitivo humano está sempre em transformação. Quando Jean Piaget, em sua epistemologia genética, afirma que a passagem de um estágio de conhecimento para outro implica aspectos históricos, sociais, psicológicos e biológicos (EVANS, 1973), está defendendo uma necessidade mútua entre o abstrato e o concreto. A interação do homem com o meio e os outros homens é o que o torna um produtor (e receptor) de cultura². Nas suas relações altera a si mesmo e seu mundo circundante. Os seres humanos estão constantemente trocando estímulos entre si e nisto consiste seu poder de relacionamento. A definição de estímulos tem um cunho muito mais didático do que propriamente realista, pois está longe de ser uma ciência completamente quantificável. As realidades sociais não são separadas por barreiras estáticas permitindo que se delineie perfeitamente uma cultura isolada. A noção de cultura sustenta-se apenas como um padrão geral de certos grupos, mas sempre formada por particularidades individuais e mutáveis. Não existem trocas interculturais entre povos, mas entre indivíduos desses povos (SCOLLON & SCOLLON, 2001). Nenhum povo consegue constituir-se solidamente sem trocas individuais com outros povos que gradativamente alteram seu modo de vida e pensamento coletivo. Esse ponto de vista vivencia sua hipérbole nos tempos de hoje em

² O processo de equilibração de Piaget é ao mesmo tempo formal e material, embora não deva ser visto como um procedimento isomórfico perfeito.



que a internet e outros meios de comunicação aproximam pessoas geograficamente distantes³. No entanto esse fenômeno sempre existiu:

Since the dawn of civilization, when the first humans formed tribal groups, intercultural contact occurred whenever people from one tribe encountered members of another tribe and discovered that they were different. Sometimes these differences, in the absence of multicultural awareness and tolerance, elicited the human propensity to respond malevolently. However, in the pursuit of political alliances, knowledge, or commercial trade, these differences were more often recognized and accommodated. (SAMOVAR, PORTER & MCDANIEL 2010. pg.2)⁴

Os relacionamentos entre diferentes povos, motivados pelos mais diversos interesses, tornaram as trocas culturais comuns. Essas relações não poderiam ser simplesmente unidirecionais, pois o contato com o diferente altera todos os atores sociais. A interação entre seres humanos de diferentes grupos traz trocas, algumas explícitas e outras implícitas. Tomar um dos pólos da relação como ativo e outro como passivo é uma completa abstração. Não se infere aqui que não existam relações de poder, mas que todo poder reconhecido exige a ação de outros poderes menos óbvios, pois Foucault (1997) demonstrou que por trás das ações democráticas e racionais do estado reside a biopolítica que conforma os corpos dos cidadãos. Da mesma maneira que não existe um contato simples, também não existe um contato sem equívocos.

³ Vive-se hoje na modernidade líquida, segundo Zygmunt Bauman. Segundo este autor, o capitalismo fez com que os valores e pensamentos perdessem a solidez capaz de ancorar os seres humanos na realidade.

⁴ “Desde os primórdios da civilização, quando os primeiros humanos formaram grupos tribais, o contato intercultural ocorria sempre que pessoas de uma tribo encontravam membros de outra tribo e descobriam que eram diferentes. Por vezes, estas diferenças, na ausência de consciência e tolerância multiculturais, suscitaram a propensão humana para responder malevolamente. No entanto, na procura de alianças políticas, de conhecimento ou de comércio, estas diferenças foram mais frequentemente reconhecidas e acomodadas”. (TRADUÇÃO NOSSA)



A comunicação cultural também ocorre como deslocamento e des-interpretação. Um breve exemplo pode demonstrar como isso acontece: quando os norte-americanos invadiram o Iraque foram recebidos com crianças mostrando o polegar para cima, o que tomaram como um sinal positivo. No entanto, para o povo da região esse sinal é o equivalente ao sinal ocidental de mostrar o dedo médio, em outras palavras, um sinal de agressão. Como já foi comentado, a comunicação cultural não parece preocupar-se com esse tipo de fenômeno, porque está presa a um sistema linear. Seguindo um pensamento aristotélico, tudo aquilo que se afasta do geral e do substancial, é acidente, algo que necessariamente não acontece. Os equívocos da comunicação enquadram-se como contingências que raramente são estudadas. Na verdade, não existe ato comunicativo perfeito ou puro. Ele está sempre carregado de acidentes e erros. Exige-se uma ciência capaz de lidar com esse fenômeno, que não exclua a possibilidade de desvios no processamento da cultura. Essa ciência é a etnocenologia.

A ETNOCENOLOGIA E O MAL-ENTENDIDO

Jean Marie Pradier preocupou-se, na década de 90 do século passado, em construir uma ciência que permitisse trabalhar com as trocas culturais de forma complexa e ampla, principalmente no nível artístico. O foco de seu estudo são os fenômenos espetaculares tradicionais. Sua preocupação é apreender o fenômeno na complexidade de diversas dimensões simultaneamente, sem que uma tenha preponderância e exclusividade sobre as outras. Sua epistemologia precisa mais de pesquisadores preocupados em conviver com a incerteza do que teóricos armados de manuais de respostas. Essa ética da pesquisa permite escapar das armadilhas do etnocentrismo e do evolucionismo antropológico. Propõe um novo olhar nas trocas culturais, na medida em que não estabelece um centro



absoluto de seu pensamento. A partir desta disciplina abre-se espaço para uma comunicação micropolítica, no entender deleuzeano⁵. A etnocenologia não se preocupa apenas em separar as relações em pólos passivo e ativo, mas demonstra que existe o efeito de retorno, em que uma cultura influencia e é influenciada ao mesmo tempo. Da mesma maneira, não se preocupa com aquilo que se pode chamar de trocas culturais substanciais, mas com seus acidentes, seus mal-entendidos. Aquelas relações que não obedecem a uma troca ou absorção perfeita, mas por isso mesmo acabam gerando resultados extremamente diversos do esperado. Pode ser considerado um exemplo de mal-entendido a história da invasão americana narrada acima. No entanto, não é esse tipo de mal-entendido que se deve elogiar, mas aquilo que Pradier chama de “malentendu fructueux”, o mal-entendido frutífero. Um exemplo aparece em seu livro “La Scène et la fabrique des corps” quando comenta a obra de Delsarte e seu legado:

“Toutefois, l’appropriation tardive et detournée de Delsarte a favorisé l’irruption dun corps em mouvement. Malentendu fructueux? Les héritages de l’esprit ont toujours une dimension chimérique qui n’interdit pas aux héritiers d’y puiser de quoi inventer.” (PRADIER, 1997, pg 160)⁶

Neste pequeno fragmento, fica claro que a apreensão cultural pode desviar-se de sua origem e gerar algo novo e inesperado. Abre-se caminho para a invenção dentro de qualquer relação cultural. Mais tarde o mesmo autor comenta, no que tange o teatro, que “Les malentendus subsistent cependant à l’égard d’un théâtre dont les repères culturels ont

⁵ A noção de micropolítica diz respeito as ações locais que se servem da territorialização totalitária para constituir-se como uma reterritorialização. O uso da língua oficial alemã por Kafka, marginalizado por ser judeu e tcheco, é um exemplo.

⁶ “Contudo, a apropriação tardia e distorcida de Delsarte favoreceu a emergência de um corpo em movimento. Mal-entendido frutífero? As heranças da mente têm sempre uma dimensão quimérica que não impede os herdeiros de tirarem delas algo para inventar.” (TRADUÇÃO NOSSA)



disparu des esprits” (Idem, pg 229). A passagem de uma prática ou comportamento, ou mesmo uma ideia ou imagem pode ser separada de seu contexto e receber vida nova em outro ambiente. Um exemplo clássico nas artes cênicas se deu com Antonin Artaud. Ao presenciar o teatro de Bali pensou que seus praticantes realizavam uma dança que gerava signos a cada instante. Na verdade os bailarinos obedeciam a uma gramática extremamente formal e rígida em que os signos estavam previamente estabelecidos. No entanto, as ideias de Artaud serviram para inspirar um novo tipo de teatro em todo o mundo. O olhar de Pradier não visa defender a noção de tradição como um conjunto de princípios imutáveis presentes dentro de uma comunidade. Implicitamente aceita a crítica de Foucault de que existe uma descontinuidade dentro de toda noção de tradição. As construções humanas que se transmitem servem apenas para fecundar o imaginário daquela geração que as recebe. Sua importância ocorre muito mais por apropriação do que por uma recepção passiva. Assim, a noção de tradição permanece apenas como passagem, combinando o descontínuo com a repetição. Como explica o próprio etnocenólogo: “Le malentendu s’encombre alors d’un contresens”.

É neste sentido que se deve elogiar e incentivar a ocorrência do mal-entendido. No momento em que se aceita uma forma de comunicação cultural indireta, ampla e desenraizada abre-se caminho para a emergência da criatividade. Os construtos culturais perdem a exigência de pertencer a um determinado contexto, não existe fixidez em seus objetos e práticas. A cultura passa a ser vista como estímulo ou, como no vocabulário do pensador norte-americano Emerson, provocação. Não se recomenda com isto um relativismo cultural, onde todas as peças construídas pelo ser humano têm o mesmo valor e, portanto, podem ser utilizadas de qualquer forma a qualquer tempo sem nenhuma restrição. O que interessa é escapar das prisões estéreis das convenções sociais e valorizar a imaginação. A qualidade humana de desviar-se permite a inovação, uma característica



presente na linguagem poética. Uma das muitas características da poesia reside na capacidade de dizer algo indiretamente. Tolstoi poderia ter resumido toda a sua obra a alguns poucos preceitos cristãos, e Brecht poderia ter sido reduzido ao manifesto comunista, mas se assim acontecesse não haveria obra artística. A linguagem da arte consiste em produzir miríades de significações, tantas quantas existirem para recebê-las. Neste sentido cabe usar a literatura como paradigma, ainda que temporariamente.

A literatura não é formada apenas pela poética, mas também pela retórica. Dentro desta encontram-se os tropos literários, a capacidade de substituição de uma expressão por outra. A maior e mais conhecida representante é a metáfora, que se caracteriza pela identificação de dois conceitos/objetos por alguma relação de qualidade, por exemplo: “João é um touro”. Esta afirmação não pretende identificar expressamente o ser humano com o animal, mas afirmar que o primeiro possui características em comum com o segundo, talvez a força, a brutalidade ou até mesmo a imponência. A linguagem dos tropos quebra com a noção lingüística de uma linguagem objetiva, de que para cada objeto haveria uma palavra perfeita, capaz de representá-la em todos os seus aspectos. Os tropos operam desvios em qualquer estrutura, pois perturbam seus padrões cognitivos e sociais criando novas significações. Há uma alteração das funções das palavras, o que antes designava um objeto, passa a designar uma criatura viva. Neste contexto, torna-se fundamental visitar o pensamento do crítico norte-americano Harold Bloom.

MAL-ENTENDIDO COMO ERRO PROPOSITAL

Segundo o escritor, as relações poéticas são sempre relações de influência. Todo poeta nasce tardio, porque é influenciado por toda a gama de poetas que o precederam. Sua única escapatória é apropriar-se de seus predecessores de forma que construa a ilusão



de que ele é o mais original, deve criar a ilusão de que ele é anterior a todos os outros. A única maneira de fazê-lo é através do erro. Muitos consideram que a divindade grega dos artistas é Dionísio, por toda a sua relação com os poderes obscuros e a liberação através dos excessos. No entanto, Bloom contrapõe uma outra figura divina capaz de governar as relações artísticas. Conta-se que o deus grego Hermes chega um ponto de sua existência e envelhece tornando-se um gnomo careca chamado “Equívoco”. Hermes era o deus dos viajantes e ladrões, mas em idade avançada, enquanto Equívoco, institui o comércio. Tanto o roubo como a troca são formas de transferência de alguma coisa. Para Bloom a Literatura é propriedade, na verdade, uma luta para apropriar-se. O poeta está preso em uma continuidade, mas deve lutar para tornar-se descontínuo. Para ser original e, portanto, influenciar ao invés de ser influenciado, o artista deve errar sobre a obra que o antecedeu. Deve realizar um “erro consciente” que possa afastá-lo de tudo aquilo que o formou ou ainda forma. Deve o poeta em sua busca de ser dono de si mesmo desviar-se dos caminhos conhecidos e estabelecidos, deve cometer uma desleitura. Para isso deve utilizar sua imaginação para não ficar preso na primeira leitura de uma obra, mas ir além dela, procurar a liberdade imaginativa em seus espaços vazios.

Dentro da literatura inglesa Bloom usa o arquétipo do Satã do poema “Paraíso Perdido” de John Milton para explicitar o desvio em ação. Sua recusa em seguir o preceito divino e construir seu próprio caminho, seu próprio reino, torna o personagem o protótipo perfeito do poeta moderno. Para ser um poeta ou artista deve-se ter algo de “satânico” em suas ações. A visão de Bloom é polêmica, mas não deixa de ser instigante para qualquer um que trabalhe com artefatos culturais. Tradições são também propriedades e também precisam do erro para manterem-se vivas. Toda comunicação subentende um processo de apropriação que torna a idéia, prática ou comportamento como pertencente ao receptor. Um mal-entendido é uma forma de erro. É impossível livrar-se do equívoco quando se



entra em contato com outros seres humanos. Sua incidência assumida permite, por outro lado, um verdadeiro desenvolvimento cultural. A mistura de objetos e práticas espaço-temporais distantes permite o aparecimento da arte da performance.

A PERFORMANCE ENQUANTO UM “EQUÍVOCO CULTURAL”

O termo já se mostrou tão amplo que desafia a possibilidade de ser conceituado plenamente. A própria teoria da performance, segundo Richard Scheckner, não é em si mesma uniforme, podendo ligar-se tanto aos rituais xamânicos ou as psicoterapias dialógicas quanto ao teatro e as artes ou mesmo a vida cotidiana. O que se aventa aqui é a forma artística que tem suas origens estéticas no futurismo, mas só alcançou a denominação própria na década de setenta do século XX. Híbrida das artes visuais e das artes cênicas, ela mesma pode ser considerada um mal-entendido. A performance é um meio de expressão maleável e indeterminado capaz de reunir qualquer objeto ou comportamento para sua execução. Caracteriza-se pela presença viva, atividade, capaz de intensificar sensibilidades e alterar as realidades coletivas, ao menos, pelo tempo de sua execução. Não existem regras nem uma preocupação em enviar mensagens específicas, seu poder encontra-se principalmente em alterar o estado de vida de suas testemunhas no momento de sua vivência.

Os artistas performáticos desviam vários dos produtos culturais para a consecução de sua obra. Marina Abramovic utiliza o jogo da faca russo para tratar do estado alterado de consciência do performer em “Ritmo 10”. Laurie Anderson toca seu violino com patins congelados em “Duetos no gelo”. Joseph Beuys, em “Como explicar desenhos para uma lebre morta”, caminhava pela galeria com o rosto recoberto de mel e ouro, carregando no colo uma lebre morta com quem ele falava. “O casal na jaula” de Guillermo Gomez Peña e



Coco Fusco utiliza-se de objetos e comportamentos de tribos ameríndias. O poder da performance reside em instaurar esse momento, que poderia ser conceituado no vocabulário de Victor Turner como *liminóide*. Segundo o antropólogo a fase liminal dos rituais seria o momento transitório e ambíguo onde os atributos do domínio cultural do seu passado e do seu futuro parecem não existir. A liminaridade seria a força social de inverter os códigos estabelecidos. Atividades liminóides, por sua vez, marcam locais onde a estrutura convencional social deixa de ser honrada, como a liminaridade dos rituais, mas torna-se até mesmo mais subversiva do que pretende ser a fase liminal instaurando novos significados sociais (CARLSON, 1998. pg. 24).

Os artistas propositalmente afastam-se dos contextos originais para provocar novos olhares em suas platéias. Propositalmente “mal-entendem” formas culturais para realizar suas artes e construir espaços/tempos que libertam a comunidade participante. A comunicação cultural ou intercultural precisa do erro para causar transformação e alterar as percepções dos públicos. A arte da performance se torna o triunfo do mal-entendido. Evidentemente que muitos poderiam utilizar esse pensamento para construir uma série de obras sem nenhuma profundidade, mas o fato é que para despertar novos sentimentos e sensações são necessários mecanismos de tensão onde certos valores são desobedecidos para que se criem outros. Utilizando linguagens fora de suas estruturas habituais o artista rompe com o usual e abre caminho para a criatividade sua e de quem o observa e, portanto, troca com ele. O mal-entendido é o combustível da arte, performática ou não.



REFERÊNCIAS

BIÃO, Armino e **GREINER**, Chritine (org.). Etnocenologia textos selecionados. São Paulo Annablume, 1999.

BLOOM, Harold. Um mapa da desleitura. Rio de Janeiro : Imago, 1995.

_____. Como e porque ler. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. **ABAIXO AS VERDADES SAGRADAS:** poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias. São Paulo : Cia. das Letras, 1993.

_____. **A ANGÚSTIA DA INFLUÊNCIA:** uma teoria da poesia. Rio de Janeiro : Imago, 1991.

CARLSON, Marvin. **PERFORMANCE:** a critical introduction. London: Routledge, 1996.

CULLER, Jonathan. **TEORIA LITERÁRIA:** uma introdução. São Paulo : Beca, c1999

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. In: <http://intermidias.blogspot.com/2007/07/o-ato-de-criao-por-gilles-deleuze.html>

EAGLETON, Terry. A idéia de cultura. São Paulo : Ed. UNESP, 2000.



EVANS, Richard. Piaget o homem e suas ideias. Lisboa: Sociocultur, 1973.

FOSS, Karen A. e **LITTLEJOHN**, Stephen W. Theories of Human Communication 9^o ed. Belmont: Thompson Wadsworth, 2008.

FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. 5. ed. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1997.

HOLLIDAY, Adrian; **HYDE**, Martin e **KULLMAN**, John. Intercultural Communication An Advanced Resource Book. New York: Routledge, 2004.

LAPLANTINE, François. Aprender antropologia. 8. ed. São Paulo : Brasiliense, 2010.

MAUSS, Marcel. Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MCDANIEL ,Edwin R.; **PORTER**, Richard E. e **SAMOVAR** Larry A. Communication Between Cultures, 7^o ed. Boston: Wadsworth, Cengage Learning, 2010

PRADIER, Jean-Marie. **LA SCÈNE ET LA FABRIQUE DES CORPS**: ethnoscéologie du spectacle vivant en Occident. 2. ed. França : Presses Universitaires de Bordeaux, 2000.

_____. Os estudos teatrais ou o deserto científico. Em Repertório Teatro & Dança. Ano 3, nº 4. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2000.



RYAN, Michael. Cultural Studies a practical introduction. Malden: Blackwell Publishers, 2010.

SCHECHNER, Richard. Performance theory. London: Routledge, 2003

SCOLLON, Ron e **SCOLLON**, Suzanne Wong. Intercultural Communication A Discourse Approach, 2^oed. Massachusetts: Blackwell Publishers 2001

TURNER, Victor W. **O PROCESSO RITUAL: estrutura e antiestrutura**. Petropolis: Vozes, 1974.