

Cena

PERIÓDICO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
INSTITUTO DE ARTES - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Número **7**

PATRÍCIA FAGUNDES

Diretora, professora e produtora de teatro. Doutoranda na Universidade Carlos III de Madrid, como bolsista da CAPES, desenvolvendo a tese A Ética da Festividade na Criação Cênica. Mestre em Humanidades pela Universidad Carlos III de Madrid. Mestre em Direção Teatral pela Middlesex University de Londres (2003). Bacharel em Direção Teatral pelo Departamento de Arte Dramática da UFRGS.

O TEATRO COMO UM ESTADO DE ENCONTRO

RESUMO

A partir da teoria da “estética relacional” proposta por Nicolas Bourriaud, o artigo desenvolve uma concepção do *teatro como um estado de encontro*, um fenômeno que só acontece em um espaço-tempo compartilhado *entre* atores e espectadores, condicionado por um mecanismo de *autopoiesis*: teatro como um processo que gera eventos e não obras acabadas, que só acontecem em *relação*. Esta dimensão pode ser identificada com muita intensidade nos *processos criativos da cena*, que implicam uma dinâmica coletiva de trabalho baseada na colaboração: uma máquina que provoca e administra encontros. Um processo de ensaios é um laboratório de sociabilidade que demanda a convivência de heterogeneidades e contradições: autonomia e acoplamento coexistindo em um sistema autopoietico de relações. A idéia do *teatro como estado de encontro* significa uma busca por um tipo de *fazer* teatral que assume, intensifica e amplia sua própria dimensão relacional, buscando modelar universos possíveis, em uma experiência em que a ética não está dissociada da estética.

Palavras-Chave:

Estética relacional;
Processos criativos da cena;
Encontro;
Autopoiesis;
Processos colaborativos de ensaio;
Cena contemporânea.

ABSTRACT

From Nicolas Bourriaud's theory of a “relational aesthetics”, the paper develops a concept of theatre as a *state of encounter*, a phenomenon that only occurs in the time-space shared between actors and spectators, conditioned by an autopoietic system; theatre is understood as a process that generates events (not finished works of art; *happenings*, not *things*) which can only happen in a relationship. This relational aspect can be strongly identified in creative scenic processes, which imply a collective work dynamic based on collaboration, a machine that provokes and organizes encounters. A rehearsal process is a social laboratory, demanding a coexistence of heterogenic and contradictory elements: autonomy and dependence living together in a system of autopoietic relationships. The concept of theatre as a state of encounter means a search for a kind of theatre-making that assumes, intensifies and expands its own relational dimension, looking for the creation of possible worlds, in an experience where ethics are not in binary opposition with aesthetics.

Key Words:

Relational aesthetics;
Theatrical creative process,
Encounter;
Autopoiesis;
Collaboration rehearsal process;
Contemporary scene.

Em *Estética Relacional*, influente ensaio publicado em 1996, Nicolas Bourriaud defende que a tendência da arte contemporânea é trabalhar na esfera das interações humanas e seu contexto social, mais que na afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado. “A arte é um estado de encontro” (2006 : 17)¹, afirma o autor, “um lugar de produção de uma sociabilidade específica” (*ibid* : 15) que favorece os intercâmbios humanos e tem como tema central o “estar-junto” e a elaboração coletiva do sentido. Ainda que identifique a ascensão desse aspecto relacional na produção artística a partir dos anos 90, N. Bourriaud considera que, independente da historicidade do fenômeno, “a arte sempre foi relacional em diferentes graus, ou seja, elemento do social e fundadora de diálogo” (*ibid* : 14). Nessa perspectiva, o “valor” da produção artística não reside em *objetos* acabados e, sim, no espaço de relação com o público, onde “a obra representa a ocasião de uma experiência sensível baseada no intercâmbio” (*ibid* : 68).

Se compreendermos o teatro como um fenômeno que só acontece em um espaço-tempo compartilhado *entre* atores e espectadores, que depende da presença física no *aqui-e- agora*, a associação entre a dinâmica cênica e a *estética relacional* proposta pelo autor se torna evidente, como propõe J. Sánchez: “obviamente, o relacional está intimamente ligado ao performativo” (Sánchez, 2007 : 262). Parafraseando N. Bourriaud, que se refere fundamentalmente ao contexto das artes visuais, podemos dizer que o *teatro é um estado de encontro*; um processo artístico que gera eventos e não obras acabadas, que só acontecem em *relação*. Assim, as artes cênicas “oferecem um meio adequado para cumprir este novo objetivo fixado à atividade artística” (*ibid* : 262-263) e a cena assume um papel importante como “laboratório idôneo para o estudo dos novos modos e maneiras da cultura como processo de comunicação, mais que como mensagem” (Cornago, 2005 : 24). Entretanto, em umas poucas palavras, N. Bourriaud exclui totalmente o teatro do âmbito do relacional, já que este produziria “imagens unívocas” que são recebidas passivamente pelo espectador.

A arte as práticas provenientes da pintura e da escultura que se manifestam no marco de uma exposição se revela particularmente propícia para a expressão dessa civilização do próximo porque reduz o espaço de relação, diferente da televisão ou da literatura, que reenviam a um espaço de consumo privado, e do teatro ou do cinema, que reúnem pequenas coletividades frente à imagens unívocas: não se comenta o que se vê, o tempo da discussão é posterior à apresentação. (Bourriaud, 2006 : 15)

Apesar de sua inspirada análise do contexto contemporânea das artes visuais, a perspectiva do autor em relação ao teatro se revela bastante defasada frente à prática cênica atual (e à prática cênica em geral), de modo que torna possível estabelecer uma ruptura tão radical entre a cena e a expressão de uma “civilização do próximo”. Além disso, a efetividade da interação com o fenômeno artístico é definida a partir de possíveis comentários durante a apresentação em uma concepção que revela algo de logocêntrica. Do ponto de vista da cena, a possibilidade de interação entre artista e público reside na co-presença de corpos em espaço-tempo compartilhado, sendo a circulação de energia o elemento central do intercâmbio humano em processo. Por outro lado, a própria idéia de que, no teatro, “não se comenta o que se vê” corresponde a uma consideração restrita a um certo tipo de teatro, uma vez que o espectador é estimulado a comentar o que vê em muitos espetáculos, tanto em propostas populares como nas mais experimentais. Em todo caso, espectadores não 'domesticados' à etiqueta de salas fechadas (formalizadas no século XIX) comentam o que vêem e também o que escutam e sentem sem maiores constrangimentos. É possível entrar em contato com este tipo de público ao sair do circuito dos teatros convencionais das capitais urbanas.

N. Bourriaud, ademais, concebe uma separação radical entre teatro e *performance art*, sendo que essa última integraria exclusivamente o campo das artes “que se manifestam no marcode uma exposição”. Contudo, vivemos justamente em uma época onde as fronteiras se

tornam cada vez mais incertas; especialmente no campo artístico, se destaca a busca por dissolver limites e estabelecer redes de conexão abrangentes. É justamente a partir da problematização da questão da “fronteira” que Guillermo Gomez-Peña constrói seu discurso e prática artística, defendendo a necessidade de cruzá-las constantemente, “*dangerous borders crossing*”. Para o artista, a fronteira entre teatro e *performance art* é especialmente perigosa, e ao analisar as diferenças entre ambas as práticas, deixa claro que seu projeto “não é colocar performance em um oposto binário em relação ao teatro” (Gomez Peña, 2005 : 34)². De forma geral, as oposições binárias são formações desacreditadas. Nesse caso específico, ao citar *teatro* ou *performance*, teríamos que explicar a que tipo de teatro ou de performance nos referimos, em meio às múltiplas possibilidades da cena contemporânea. Como o próprio conceito de “relacional” sugere, é tempo de cruzar e ampliar fronteiras; e a arte pode ocupar um importante papel nesse movimento de conexão.

Talvez meu trabalho seja abrir espaços temporais de utopia/ desutopia, uma zona “desmilitarizada” na qual um comportamento “radical” significativo e pensamentos progressistas são permitidos, mesmo que apenas durante o tempo da apresentação. Nessa zona imaginária, tanto artistas como espectadores recebem permissão para assumir múltiplos e mutantes posicionamentos e identidades. Nessa zona de fronteira, a distância entre “nós” e “eles”, eu e o outro, arte e vida, passa a ser difusa e indefinida. (Gómez-Peña, 2005 : 24)³

Habitar a fronteira como território nômade onde as dicotomias redutoras perdem sentido e o que importa não é a “essência” e, sim, as *relações*, “criar espaços livres, durações cujo ritmo se contrapõe ao que impõe a vida cotidiana, favorecer um intercâmbio humano diferente das “zonas de comunicação” impostas” (Bourriaud, 2006 : 16): essas parecem ser propostas disseminadas no tecido artístico contemporâneo. Não só no contexto de produção artística, todo pensamento atual está marcado pela reivindicação do elemento relacional, como evidenciam os conceitos recorrentes de *rede*, *comunidade*, *rizoma*, conexões entre o mundo, as pessoas e as coisas.

Se a arte, como “prática proveniente da pintura e da escultura”, passa a dar uma importância mais decisiva ao público no panorama atual, o teatro, em uma condição inevitável, não existe sem público, ou seja, é, por condição, uma arte *relacional*, hoje e sempre. Podemos, assim, considerá-lo como um encontro entre pessoas no aqui-e-agora, determinado por um mecanismo de *autopoiesis*. A *autopoiesis* é um conceito desenvolvido pelos biólogos chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela (1999) para designar a organização dos sistemas orgânicos, que foi posteriormente aplicado a várias outras áreas do conhecimento. Segundo os autores, o que define os sistemas vivos é sua *organização autopoietica*, que supõe a capacidade de auto-produção e auto-organização, em processos de contínua interação com o meio. Mesmo mantendo um intercâmbio constante de matéria e energia, que provoca transformações

incessantes, os processos operacionais se conservam autônomos. De acordo com essa perspectiva, os seres vivos são organismos que combinam autonomia e relação; sendo caracterizados pela rede de relações que estabelecem e não por seus componentes específicos (tudo que vive é feito de relações, somos uma associação de moléculas, células, órgãos; nossos corpos necessitam alimento, calor, água, outros corpos). E. Fischer-Lichte (2008) aplica a noção de *autopoiesis* à análise dos processos interativos entre ator e espectador na cena contemporânea: “A retroalimentação, como um sistema auto-referencial e autopoietico que permite um processo fundamentalmente aberto e imprevisível, emerge como princípio definidor do teatro” (Fischer-Lichte, 2008 : 39). Deste modo, a autora considera o teatro como uma atividade entre seres vivos em constante inter-relação, que se transformam mutuamente sem perder a autonomia, em múltiplos mecanismos de *retroalimentação*. É a *autopoiesis* que possibilita a formação da *comunidade teatral*, um tipo de comunidade de natureza temporária, que se estabelece entre atores e espectadores enquanto dura a apresentação, a partir do encontro presencial, da circulação de energias e do intercâmbio de experiência.

Uma comunidade teatral não é apenas temporária, tão transitória e efêmera como qualquer performance. (...) Ademais, é uma comunidade que não está baseada em crenças comuns e ideologias compartilhadas nem mesmo em significados compartilhados, não depende de significados, pois nasce através de meios performativos. Enquanto dura a apresentação é capaz de estabelecer um vínculo entre indivíduos com os mais diversos backgrounds biográficos, sociais, ideológicos, religiosos, que permanecem indivíduos que estabelecem suas próprias associações e percebem diferentes significados. A performance não os força a uma confissão comum, ao contrário, permite experiências compartilhadas. Através dessas experiências, a identidade das pessoas não se dissolve necessariamente, ainda que não possa ser concebida como algo estável, permanentemente fixado ou rígido. (Fischer-Lichte, 2005 : 58)⁴

É a experiência e a relação com o outro que nos forma e transforma sem que estejamos forçados a uma conexão permanente ou uniformizante. Segundo a autora, a comunidade teatral é temporária posto que “uma comunidade que respeita a individualidade, ou seja, uma comunidade de co-sujeitos, é possível apenas por breves períodos de tempo” (Fischer-Lichte, 2006 : 53)⁵. Não obstante, mesmo tendo como base princípios estéticos, a comunidade teatral constitui uma experiência *social*, dentro de uma perspectiva onde a estética não se coloca como oposto binário à ética. E, mesmo sendo livres e temporárias, tais comunidades provocam experiências sociais importantes no que diz respeito à dinâmica de relação com o outro e com o mundo.

Para M. Maffesoli, as relações sociais se constroem justamente a partir de redes de afetos e sensações compartilhadas; a vontade de “estar-junto” e a necessidade de conexão com o outro são elementos fundadores do social: é a *experiência do próximo*, baseada no sensível, que funda comunidade.

A relação com os demais determina o que eu sou. Participar juntos em uma experiência comum, comunicar-se, dividir coisas comuns, etc. Em uma palavra, a experiência não é vivida por um ego poderoso e solitário, e sim deve ser dita, contada, vista. E, não por acaso, a teatralidade se exacerba de múltiplas formas. A experiência é uma perpétua encenação, nos introduz em uma lógica que é relacional de cabo a rabo. (Maffesoli, 2007: 71)

Esta *lógica relacional* destacada por M. Maffesoli pode ser identificada na vida, na cena e com muita intensidade nos *processos criativos da cena*. Ao pensar o teatro, não podemos deixar de considerar o universo do processo criativo; um espetáculo é seu processo, ainda que não seja sempre obviamente aparente, como o sistema nervoso é parte do corpo. Em um contexto artístico, em que se destaca o “processual” e frequentemente os processos de construção de um espetáculo, são expostos, como parte integrante do mesmo, em constantes procedimentos de metalinguagem e auto-referência, se consideramos o fenômeno cênico como *evento* e não como obra de arte completa e finalizada. Então, qualquer ruptura radical entre as esferas do processo e do resultado perde sentido. Com *processo*, nos referimos à dinâmica coletiva de trabalho criativo que marca os ensaios, que acontecem através da *rede de relações* de um determinado grupo de pessoas em um determinado tempo e contexto.

N. Bourriaud identifica o enfoque da prática artística contemporânea na esfera das relações humanas: “só existe forma no encontro, na relação dinâmica que uma proposta artística mantém com outras formações, artísticas ou não” (Bourriaud, 2006 : 22), de maneira que “uma obra pode funcionar como um dispositivo relacional que contém certo grau de variações aleatórias, uma máquina que provoca e administra os encontros individuais ou coletivos” (*ibid* : 31-33). A partir dessa conceituação, podemos considerar o processo de ensaios justamente como um *dispositivo relacional* que acontece a partir da colaboração entre pessoas; envolve jogo e festa, é uma máquina que provoca e administra encontros. Nesse esquema, os papéis de ator e espectador, artista e observador, se transmutam constantemente, a “obra” é uma produção compartilhada, que implica múltiplas relações pessoais intersubjetivas, a parte (e a causa) das atividades específicas do trabalho. A “obra” é tanto composta pelas relações iniciais (entre o grupo) como pelas relações multiplicadas a partir da “forma final” (o “espetáculo”), que tampouco é fixa e se altera a cada realização, pois a forma não é nada se não a própria rede de relações em ambos planos matricial e múltiplo. O processo de ensaios é assim compreendido como uma longa proposta de arte relacional, já é um período de fazer artístico, já é “obra”, enquanto forma relacional.

O teatro se mostra como uma maquinaria de experimentação com os modos de relacionar-se, não apenas os evidentes, as convenções aceitas por uma sociedade ou um teatro, e apresentadas como naturais, mas sim as escondidas, as não-aceitas, as utópicas (...). Através da criação teatral se faz visível o tecido invisível que nos vincula com o outro. O espaço cênico se converte em um campo de provas onde se define uma ética, ou seja, um modo de situar-se frente a quem está diante. (Cornago, 2008 : 26-27)

Este campo de provas não se restringe às apresentações, o processo criativo implica uma experiência ética intensa, que força o contato consigo mesmo e com os outros, em uma dinâmica que exige cumplicidade, jogo, sentido de coletivo. As exigências das situações de encontro são imensas, não é fácil trabalhar em grupo, estar - juntos, depender dos companheiros, reconhecer-se no espelho que os outros colocam diante de ti, dialogar, confrontar, compartilhar. Há certa violência em abrir-se, há sempre riscos no encontro: “a partir do momento que há alteridade, há conflito” (Maffesoli, 2007 : 137). Assim, não devemos supor que encontro e colaboração significam harmonia absoluta e, sim, uma espécie de “harmonia contraditória”: “colaboração para eles nunca foi relativo à unidade perfeita e, sim, à diferenças, colisões, incompatibilidades (Etchells 1999 : 56)⁶. A convivência é uma zona instável, as relações são fenômenos delicados. O desafio é descobrir as maneiras de negociar com as fragilidades, necessidades, sensibilidades e problemas de nós mesmos e dos demais, em uma dinâmica de um equilíbrio sempre precário, sempre em movimento.

Em teatro, freqüentemente supomos que colaboração significa concordância. Eu acredito que demasiada concordância produz montagens sem vitalidade, dialética ou verdade. Concordância automática mata a energia dos ensaios. (...). Sem resistência não há fogo. (Bogart, 2001:88)⁷

A energia surge da resistência, da fricção: entre os corpos, os desejos, as perspectivas, os pensamentos. Podemos ir mais longe em uma sala de ensaios ao aceitar o conflito como parte da dinâmica da vida e da criação, ao compreender que não temos que estar sempre de acordo para ser cúmplices, ao celebrar a diferença como possibilidade de descoberta de novas perspectivas... Não obstante, ainda que a idéia de multiplicidade impregne nossa época, muitas vezes, ainda sonhamos com mundos de perfeita harmonia onde todos pensam como nós e nos compreendem perfeitamente, onde nos comportamos de forma homogênea, um universo livre de contradições e controvérsias em equilíbrio perfeito. Entretanto, não criamos a partir do equilíbrio e, sim, do desequilíbrio. “A arte começa no desequilíbrio. Não se pode criar a partir de um estado equilibrado. (...) Encontrar-se fora de equilíbrio oferece um convite à desorientação e dificuldade. Estás subitamente fora do teu elemento e fora de controle. É aqui que aventura começa” (Bogart, 2001 : 130)⁸.

A colaboração criativa demanda uma *lógica contraditorial*, que conceba uma dinâmica de convivência de heterogeneidades e contradições, que celebre as diferenças, as conexões entre múltiplos pontos de vista: autonomia e acoplamento coexistindo em um sistema autopoiético de de relações. A renúncia à idéia de unidade perfeita não significa o abandono da idéia de cumplicidade e encontro no processo criativo, ao contrário: só podemos nos encontrar ao admitir O desencontro, só podemos ser cúmplices ao aceitar diferenças, só podemos trabalhar em grupo reconhecendo a autonomia e a singularidade de cada um, e então estar aberto ao outro.

Um processo de ensaios é um laboratório de sociabilidade, onde temos que encontrar

ou compor as pontes e as portas das redes de relações. Deixando de lado idealizações utópicas, o teatro e seus processos são sempre fenômenos coletivos, ainda quando se tenta anular esta dimensão e centralizar a criação ou monopolizar a autoria, ainda quando tal característica não seja absolutamente evidente. O encontro está sempre presente nisso que escolhemos chamar 'teatro' de maneira que a criação cênica, na medida em que estimula, forma e demanda espaços de encontro, se apresenta como um procedimento nada desprezível dentro de uma perspectiva de uma política concreta de proximidade, em que “ a arte já não busca representar utopias e, sim, construir espaços concretos” (Bourriaud, 2006 : 55) e modelar universos possíveis.

Aprender a habitar o mundo em lugar de querer construí-lo segundo uma idéia preconcebida de evolução histórica. Em outras palavras, as obras já não têm como meta formar realidades imaginárias ou utópicas e, sim, constituir modos de existência ou modelos de ação dentro do real já existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista. (...). O artista habita as circunstâncias que o presente lhe oferece para transformar o contexto de sua vida (sua relação com o mundo sensível ou conceitual) em um universo duradouro. (Bourriaud, 2006 : 12)

Não podemos falar de encontro sem evocar o corpo. Corpo e encontro são fenômenos relacionados. Os corpos sempre querem encontrar outros corpos. O corpo é um dispositivo de conexão, um vasto órgão sensível que não se basta a si mesmo - somos organismos vivos que funcionam através de dinâmicas autopoéticas, sistemas autônomos, mas em desequilíbrio, que necessitam relações com o mundo. Qualquer impedimento desses sistemas relacionais nos aproxima da morte, o único estado em que um corpo para de estabelecer relações. O teatro é um espaço onde exercitamos esta condição, onde a carne se faz verbo e o verbo carne, onde nos encontramos e nos confrontamos com o outro, conosco mesmo, com o mundo. Considerando que um grupo de criação, seja permanente ou temporário, determina um microterritório social, poderíamos adotar a teoria de H. Maturana e F. Varela e assumir o “amor” como fundamento biológico dos processos artísticos, já que “biologicamente, *sem amor, sem aceitação do outro, não há fenômeno social*” (Maturana y Varela, 1999 : 209).

A idéia do *teatro como estado de encontro* significa uma busca por um tipo de *fazer* teatral que assume, intensifica e amplia sua própria dimensão relacional, uma prática que busca modelar universos possíveis, tanto no momento do processo de criação como no processo de apresentação. Além de conflito, há prazer no encontro. Ao contrário do lugar-comum, é possível que nossa liberdade não termine no contato com o outro e, sim, se amplie a partir das relações: em A idéia do *teatro como estado de encontro* significa uma busca por um tipo de *fazer* teatral que assume, intensifica e amplia sua própria dimensão relacional, uma prática que busca modelar Universos possíveis, tanto no momento do processo de criação como no processo de apresentação. Além de conflito, há prazer no encontro. Ao contrário do lugar-comum, é possível que nossa liberdade não termine no contato com o outro e, sim, se amplie a partir das relações: em

uma sala de ensaios, pelo menos, podemos fazer mais coisas em grupo que solitariamente, como lançar-se no ar e não esborrachar-se no chão ao ser amparado pelos companheiros. Somos animais sociais, buscamos relações no mundo ainda que possa ser tão complicado dividir. Estar aberto ao encontro é estar aberto ao mistério do outro em um difícil exercício de humildade, despojamento e escuta que implica uma atitude ética e artística extremamente exigente e significativa, mesmo que possa parecer que se mova por territórios limitados. O mundo é feito de relações.

NOTAS:

¹ Para facilitar a leitura, opto por traduzir no corpo do texto a bibliografia em espanhol e inglês. A versão em inglês está inserida em notas. Devido à proximidade entre espanhol e português, textos em espanhol não foram incluídos nas notas finais. Todas as traduções são minhas.

² “My project is not to put performance on a binary with theatre” (Gomez Peña 2005 : 34).

³ My job may be to open a temporary utopian/dystopian space, a “de-militarized zone” in which meaningful “radical” behaviour and progressive thought are allowed to take place, even if only for the duration of the performance. In this imaginary zone, both artist and audience member are given permission to assume multiple and ever-changing positionalities and identities. In this border zone, the distance between “us” and “them”, self and other, art and life, becomes blurry and unspecific. (Gómez-Peña : 24)

⁴ A theatrical community is not only a temporary community, as transitory and ephemeral as any performance. (...) Moreover, is a community which is not based on common beliefs and shared ideologies not even shared meanings, it can do without them. For it comes into being through performative means. As long as the performance lasts it is capable of establish a bond between individuals who came from the most diverse biographical, social, ideological, religious backgrounds and remain individuals who have associations of their own and generate quite different meanings. The performance does not force them into a common confession; instead, it allows for shared experiences. Through such experiences, the self of the people who undergo them does not necessarily dissolve but it certainly cannot be conceived of as something stable, permanently fixed, or rigid. (Fischer-Lichte 2005 : 58)

⁵ “A community that respected the individual, i.e. a community of co-subjects, became possible only for very short periods at a time” (Fischer-Lichte 2006 : 53)

⁶ “Collaboration for them was never about perfect unity but about differences, collisions, incompatibilities” (Etchells 1999 : 56)

⁷ In the theatre, we often presume that collaboration means agreement. I believe that too much agreement creates production with no vitality, no dialectic, no truth. Unreflected agreement deadens the energy in a rehearsal. [...] Without resistance there is no fire. (Bogart 2001 : 88)

⁸ Art begins in the struggle for equilibrium. One cannot create from a balanced state. [...]. Finding yourself off balance provides you with an invitation to disorientation and difficulty. You are suddenly out of your element and out of control. And it is here the adventure begins. (Bogart 200 : 130)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BOGART, Anne. *A Director Prepares. Seven Essays on Art and Theatre*. London/New York: Routledge, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

CORNAGO, Óscar. *Éticas del Cuerpo*. Madrid: Fundamentos, 2008.

ETCHELLS, Tim. *Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment*. London: Routledge, 1999.

FISCHER-LICHTE, Erika (2004). *The Transformative Power of Performance*. London and New York: Routledge, 2008.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. *Etcno-techno. Writings on Performance, Activism and Pedagogy*. London and New York: Routledge, 2005.

MAFFESOLI, Michel (2000). *El Tiempo de las Tribus*. México DF: Siglo XXI, 2004.

_____. (2002) *La Tajada del Diablo. Compendio de Subversión Posmoderna*. Buenos Aires y México, DF: Siglo XXI, 2005.

_____. (1990) *En el Crisol de las Apariencias. Para una Ética de la Estética*. Madrid: Siglo XXI, 2007.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *El Árbol del Conocimiento. Las Bases Biológicas del Conocimiento Humano*. Madrid: Debate, 1999.

SÁNCHEZ, José. *Prácticas de lo Real en la Escena Contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an Introduction*. 2ed. London/New York: Routledge, 2006.