

# TRAÇOS DO CONTEMPORÂNEO: Uma Reflexão Sobre as Vanguardas

## TRACES OF CONTEMPORARY A Reflection About the Vanguardas

Rejane Kasting Arruda<sup>1</sup>

### Resumo

Acredita-se que destacar os alicerces da cultura cênica contemporânea pode auxiliar os jovens diretores a perceber filiações, apropriando-se de princípios para desenvolver o próprio trabalho no que diz respeito a autoria e singularidade. O método é o diálogo com Berthold e a extração de comentários que evidenciam, nas Vanguardas, traços do Teatro Pós-dramático, apontando rupturas, destacando o valor do diálogo com a história em função de uma ação sobre o seu tempo.

**Palavras-chave:** Dramaturgia, Encenação, História do Teatro, Pós-dramático, Teatro Performativo.

### Resumen

Se cree que destacan las bases de la cultura escénica contemporánea puede ayudar a jóvenes directores a realizar afiliaciones, apropiarse de principios para desarrollar su propio trabajo en cuanto a la autoría y originalidad. El método es el diálogo con Berthold y la extracción de los comentarios que ha hecho evidente en las Vanguardias, rastros de teatro post-dramático, apuntando descensos, destacando el valor del diálogo con la historia en función de una acción en su tiempo.

**Palabras clave:** Dramaturgia, Historia del Teatro, Post-dramática, Puesta en Escena, Teatro Performativo.

### Abstract

We believe that to point out the basis of contemporary scenic culture may help young directors, to see filiations and use principles for its own work, regarding authorship and singularity. The method is the dialogues with Berthold and highlights that, in the avant-garde, there are traces of Post-dramatic Theatre, pointing out ruptures, to show the dialogue with History serving as an action on today's work.

**Keywords:** Dramaturgy, History of Theatre, Performative Theater, Post-dramatic, Staging.

<sup>1</sup> Professora na Universidade Vila Velha. Graduada, mestre e doutora pela Universidade de São Paulo. Pesquisadora com o apoio do CNPQ/UNIVERSAL e FUNADESP. [rejane.arruda@usp.br](mailto:rejane.arruda@usp.br)

## Um Legado

“A Rússia é o rochedo que propagará a onda da Revolução Mundial”, escreveu Piscator em 1919 (BERTHOLD, 2001, p. 499). O desejo era de revolução. O seu teatro tinha este superobjetivo<sup>2</sup>, que circunscreve uma série de resoluções estéticas. Seu teatro era composto por trabalhadores e este foi também um ideal de Brecht: um teatro feito por quem sustenta a linha de produção e não por artistas segregados. As peças eram realizadas no chão das fábricas. No Proletkult russo, cada fábrica tinha um grupo de teatro. Piscator queria a agitação política. Fazia teatro nos prédios usados para comícios e assembleias em bairros operários de Berlim: “Palcos miseráveis, cenários primitivos, fumaça de tabaco e vapor de cerveja” (2001, p. 499-500).

O espetáculo chamado *Revista do Barulho Vermelho* (1924), entre textos seus e de Gasbarra (colaborador), tinha “muita coisa reunida de maneira crua, o texto era desprezioso, mas foi justamente isto que permitiu a intercalação, até o último momento da atualidade” (2001, p. 500), diz ele em “O Teatro Político”. Temas atuais eram utilizados em jornal, revista, colagem, justaposição de números, cenas soltas, linguagens, colcha de retalhos: “E nós usávamos indiscriminadamente todos os meios possíveis: música, canções, acrobacias, caricaturas, esporte, imagens projetadas, filmes, estatística, cenas interpretadas, discursos” (2001, p. 500) - para certo fim. O que unia as diferenças era o propósito, ou seja, o superobjetivo. Dialogava-se com “os espetáculos dadaístas e sua algazarra, descrita como *Klamauk*: barulho ensurdecido ou, ainda, como “quebra provocativa da forma dramática burguesa” (2001, p. 500). A técnica de Piscator ficou conhecida como ação direta: “martelar o leitmotiv político” (2001, p. 500).

Artaud também “proclamava uma teoria do teatro enquanto ação (não mais a ilustração de um texto literário, mas 'forjado no palco') com o uso irrestrito de todos os meios teatrais, entregando o palco a um vitalismo eruptivo que transforma a ação cênica num foco de inquietação contagioso” (2001, p. 500). Mas ao encenar Strindberg, utilizou o texto dramático. O compromisso não era com um procedimento específico, pois alterava o arranjo cênico conforme o que lhe servisse em direção ao propósito do contágio. O teatro precisava “ser vida” e não a representação do texto, mesmo que este esteja sendo utilizado como material. O teatro para além da “posta em cena” (Pavis, 1999), se estabelece como ritual e performance. O texto dramático é cravado em nova escrita, que é cênica.

A oscilação entre teatro “de texto” e performativo que encontramos em Artaud está também em Piscator que, em 1926, realizou uma montagem de “Os Salteadores”, de Schiller – “atualizando o texto, vertendo-o em peça politicamente engajada” ao “fazer com que Paul Berdt, no papel de Spielberg, usasse uma máscara de Trótski” (BERTHOLD, 2001, p. 500). Outra “posta em cena” a ser destacada é “Oba! Estamos vivos!”, de Toller, em 1927: “uma montagem altamente técnica onde a parte filmada possuía acentuada função didática”. De acordo com Berthold, “Piscator colheu os últimos rebentos do drama expressionista ao qual se opusera violentamente em 1920 e tentou impregná-los de grande tensão política” (2001, p. 501). Seja com a posta em cena de um texto dramático ou com a colagem em uma revista, os seus propósitos estavam lá.

“Apesar de Tudo” (1925) foi um “drama-documentário de massa” “com discursos, impressos, artigos, recortes de jornal, manifestos, folhetos, fotografias e filmes, diálogos impressos, entre personagens históricas e cenários arranjados”

<sup>2</sup> Encontramos em Knébel uma ideia de superobjetivo ampliada; não do personagem ou do ator, mas da obra: a “supertarea del espectáculo” (KNÉBEL, 2002, p. 132)

(2001, p. 500). Esta ideia da peça-jornal (colunas, reportagens) se deslocou no tempo, pois esteve também presente nos EUA em 1935 com a chamada Living News-paper. E também nos Anos 60, na modalidade de peça-documentário chamada “jornal vivo” (2001, p. 500). “Passagens épicas, episódicas e pedagógicas, jograis, comentários, poemas e inserções musicais constituíam os elementos motores do Jornal Vivo” (2001, p. 502).

Piscator teve como ponto de partida material literário: “As Aventuras do Bravo Soldado Schwejk” adaptado por Gasbarra e Lania, junto com Brecht. Com “um herói passivo, contínuas trocas de cena e passagens glossantes portadoras de teor satírico” (2001, p. 502), “uniu tantos episódios numa possível continuidade sem costuras com o recurso de uma esteira rolante” (2001, p. 502): “atravessando o palco da esquerda para a direita, em direções opostas” (idem). “Sobre elas ficavam os tipos petrificados da vida política e social na velha Áustria” (2001, p. 502). As marionetes desenhadas por Grosz “davam aos tipos de figuras uma função supercaricaturesca, cômico-clownesca” (2001, p. 502). “Para as cenas de rua em Praga, Piscator usou como fundo um filme feito no local” (2001, p. 502); “renques de árvores copiados de naturezas mortas, desenhados ao longo do palco, como representação de uma estrada infinita” (2001, p. 502). O ator “deu à personagem algo remanescente do espetáculo de variedades e de Charles Chaplin” (2001, p. 502). Piscator se referia a este estilo como um “novo, matemático gênero de interpretação” (2001, pg. 502).

Vemos diferentes pontos de partida em resoluções estéticas circunscritas por um mesmo propósito e um mesmo princípio de trabalho: “intensificar o efeito ao grau máximo, pelo uso de meios extrateatrais”. Seja com texto dramático, material literário ou peça-jornal, a utilização dos meios extrateatrais (como chamava), talvez possa

ser tomada como um diapasão, um denominador comum, um elemento-síntese da obra de Piscator. Os trabalhos de Vanguarda deixam um legado para o teatro: o impacto da cena enquanto poética da teatralidade.

Artaud falava da ação direta, de seu coupe de théâtre ritual e rítmico, da força da peça cuja ação é desdobrada espacialmente na direção dos quatro pontos cardeais, cindida por paroxismos e depois enfeixada pela luz, e de novo atizada. Ele considerava o grito o elemento primordial da ação direta, um grito lançado da extremidade da sala de espetáculos e transmitido de boca em boca, num acelerando selvagem (2001, pg. 504).

Pensemos em outros dois casos desta Vanguarda: Living Theatre e Jerzy Grotowski. Os dois são devedores de Artaud, segundo Berthold. O ponto em comum: o “ritual de movimento e gesto” (2001, pg. 504). Também apresenta alternância entre o trabalho com o texto dramático e o teatro performativo. Grotowski montou Ionesco e outros. Artaud montou Strindberg e outros. Living Theatre montou Doctor Faustus Light the Lights (1951) de Gertrude Stein, The Brig (1963) de Kenneth H. Brown, Antigone (1967) de Bertold Brecht.

Nestes casos, o texto é matéria: “O lema é a direção para a ação. O texto, na medida em que é considerado obrigatório, é simplesmente matéria-prima” (2001, pg. 504). Este é um jeito de se pensar o texto dramático que a Vanguarda nos legou: ele é... matéria, superfície. Não é algo a ser representado; “ele é ele”. Ele é superfície e, como tal, jogado em cena com outras matérias. O que se evoca (o que se imagina) do jogo e da química entre as matérias é algo que se dá em escuta (e em interpretação) a posteriori. Ganha-se, então, espaço para interpretar. A matéria é inserida no ritual; ação direta sob o palco – que se estabelece como poética com a junção dos materiais.

## Somos Filhos de Brecht

Surgia, em certo tempo histórico, um “novo drama”. Se em Piscator, materiais extra-teatrais eram colados para um teatro-jornal, em Brecht, havia a peça, um drama que, no entanto, era novo. E por que novo? Brecht produziu uma tabela das diferenças entre o teatro épico e o teatro dramático. A sua dramaturgia era épica (não dramática). Épico e dramático reaparecem tal como dois modelos que se opõe. Tanto a dramaturgia quanto a teoria de Brecht são referências – e seguem como uma linha

de influência para o teatro contemporâneo pós-dramático. Pensadores alemães diversos se dedicaram à teoria das constantes tensões entre o épico e dramático. Para Szondi, o teatro moderno é produto de diferentes resoluções das tensões entre os dois. Tchecov, Strindberg, Ibsen, não são “dramáticos puros” – são um pouco épicos; contém tensões entre o épico e o dramático. A diversidade das dramaturgias surge como hibridismo entre estes dois polos. Dois polos que Brecht (apud Berthold, 2001, p. 507) explicita da seguinte maneira:

<i>Teatro Dramático</i>	<i>Teatro Épico</i>
o palco personifica o evento	ele narra
envolve o espectador	torna-o um observador, mas
usa sua atividade	desperta sua atividade
possibilita-lhe sentimentos	exige dele decisões
transmite-lhe vivências	transmite-lhe conhecimento
o espectador é imerso na ação	é confrontado com ela
ela é trabalhada como sugestão	ela é trabalhada como argumentos
os sentimentos são preservados como tais	são levados ao ponto do conhecimento
o homem é pressuposto como algo conhecido	o homem é objeto de uma investigação
o homem é imutável	o homem se transforma e é transformável
tensão voltada para o desfecho	tensão voltada para o processo
um cena em função de outra	cada cena pra si
os acontecimentos desenvolvem-se num curso linear	os acontecimentos desenvolvem-se em curvas
natura no <i>facit saltus</i>	<i>faciti saltus</i>
o mundo como ele é	o mundo como ele se torna
o que o homem deve fazer	o que o homem tem de fazer
seus instintos	seus motivos
o pensamento determina a existência	a existência social determina o pensamento

Como marxista, Brecht enxergava o homem um produto da sociedade, determinado pelas macroestruturas sociais. Em suas peças ele mostra como o homem poderia ter tido outras escolhas se não sucumbisse a estas determinações, provocando o espectador, para que pense em suas próprias escolhas. Ele mostra as contradições. Não os conflitos (como no teatro dramático), mas as contradições da sociedade. Assim, cada cena passa a fazer parte de um “inventário de argumentos”, como diz Berthold; e a “exibição mais objetiva possível de um processo interno contraditório como um todo” (2001, p. 507). Assim, o teatro de Brecht tem caráter “exposicional” e é nisto principalmente que somos herdeiros: a teatralidade exposta, assumida, bem como o processo de sua construção. Os bastidores revelados: homens de macacão para montar o cenário na frente do público; cenas diferentes reveladas ao mesmo tempo; canções como comentários; letreiros para anunciar cenas; imagens projetadas. O ator com a estilização dos gestos mostra que está representando o personagem; critica ações da personagem (se distanciando dele). São os “elementos distanciadores” que definem o palco como épico. A instância narradora surge, se ocupando de outro e de sua história. O ator não “veste” a personagem; o palco não produz a ilusão de que o ator é a personagem ou que aquilo está acontecendo no instante (tal como a “fatia de vida” de Antoine)<sup>3</sup>. O palco é construção realizada para alguém com um propósito.

Através de materiais extra-teatrais (para usar a terminologia de Piscator), o trabalho de Brecht documenta, como a fragmentação é utilizada dentro de um teatro de “texto”, de “dramaturgia de autor”. Foi contaminado por Brecht que o Teatro Pós-dramático (tal como Lehmann teoriza) encena

textos de maneira “desconstruída”: o texto em choque, sendo rompido por outros materiais.

A História do Teatro se move através de um jogo de influências. O Teatro Pós-dramático se inspira em Brecht e Brecht tem suas influências. Ele as declara. Ele teria escrito no começo dos anos 30:

Do ponto de vista estilístico, o teatro épico não é nada particularmente novo, com seu caráter exposicional e sua ênfase no artístico, ele é aparentado ao antigo asiático. Tais tendências didáticas são evidentes nos mistérios medievais, assim como no drama clássico espanhol e no teatro jesuíta (2001, p. 505).

A estilização do gesto (ou distanciamento) está ligada à influência da arte chinesa. O ator narra o percurso dos personagens, estilizando os seus gestos. Ele não se traveste; ele é narrador. Para isto, Brecht elabora procedimentos, experimentados nos ensaios, como “mudar as falas para a terceira pessoa e transpô-las para o passado; incluindo as rubricas” (2001, p. 505) e a tipificação: “toda ação representada adquire automaticamente o caráter de um modelo” (2001, p. 505). A ação não é singularizada; não é “de um ser humano específico”, mas de todos que representam aquele tipo. Ela é histórica; diz da história e não de “um” sujeito; diz de um “tipo de gente” que é determinada socialmente; de um “tipo social” que se repete – como se fôssemos todos fantoches da sociedade. Assim, há “o” operário e “o” patrão se digladiando na luta de classes. Uma redução do humano ao tipo; com a representação deste tipo e/ou seu valor ou função na sociedade; seu valor de “peça” de engrenagem da estrutura social.

Assim, segundo Berthold, há em Brecht uma “renúncia à psicologia em favor da exemplaridade” (2001, p. 505). Por isto a preferência por “heróis negativos” (2001, p. 505), exemplares do que não se deve fazer. Mãe Coragem (protagonista da peça

<sup>3</sup> Roubine trabalha muito bem esta questão em “Introdução às Grandes Teorias do Teatro” no capítulo “A Mutação Naturalista”.

homônima) sobrevive do comércio da guerra enquanto perdeseus filhos, um a um. Com esta figura, Brecht “não pretende provocar compaixão, mas promover o conhecimento e a condenação da exploração da guerra” segundo Berthold (2001, p. 507).O caráter didático das peças não excluía o deleite:

Com dialética brilhante, Brecht negou, por fim, que pretendesse 'emigrar do reino do agradável'. Laconicamente, ele admitiu que o caráter didático de seu teatro épico não precisa necessariamente excluir os aspectos burgueses da beleza e da fruição. Fez as pazes entre os irmãos distanciados, “Teatro” e “Diversão” porque “nosso teatro precisa provocar o prazer no conhecimento, organizar a brincadeira, a alegria da mudança da realidade” (2001, p. 510)

O papel de “parceiro especulativo” que o espectador cumpre, para Brecht, indica que a peça está inacabada. Surge o modelo brechtiano de uma “forma aberta”. A peça não se fecha – ela deixa uma questão.

Ele pretende que seus incidentes dramatizados sejam compreendidos como situações exibidas de um acidente social, com ações que podem ser prolongadas a vontade. “Sentimo-nos desapontados, e nos levantamos com desalento quando a cortina se fecha, e nossas perguntas permanecem penduradas no ar” como ele próprio diz no epílogo da peça parábola A Alma Boa de Setsuan (2001, p. 510).

Assim, a questão didática veiculada ao teatro de Brecht não circunscreve um fechamento da obra (como nos ensinamentos moralistas do Iluminismo), pois “a lição é rompida em múltiplas refrações irônicas e conduz o espectador por trechos de rica e

áspera poesia” (2001, p. 510).Mas, este procedimento não é novo.

A ruptura dramatúrgica da ilusão teatral, a peça dentro da peça, a inserção do discurso direto ao público, o pronunciamento de sentenças críticas ou didáticas e canções sobre temas da época – todos são expedientes que o teatro conheceu e usou por milhares de anos, desde a parábasis da velha comédia ática à canção de Salomão em A Ópera dos Três Vintens. Sob o signo da ironia romântica, o drama extraiu centelhas poéticas do salto entre o infinito e o finito e usou o teatro dentro do teatro para polemizar (2001, p. 510).

Se estes recursos são antigos, o que de fato diferencia o Teatro Épico de Brecht?A história o constrói como um traço – que vai, com olhar retrospectivo,se definir como “diferente”. O projeto de Brecht inclui as proposições teóricas – para um mundo que precisa se repensar (no pós-guerra). Este vetor, de um olhar retrospectivo sobre a obra de Brecht, dialoga com o passado e atribui valor a um fato de 1797: “um ataque parodístico ao Iluminismo de Berlin, em “O Gato de Botas”, a peça de Ludwig Tieck” (2010, p. 510).Peçade um caráter antiilusionista– que também está presente nos personagens da Commediadell'Arte – mas deslocados para o “teatro de texto”. O material popular no “teatro erudito de texto” muitas vezes promoveu a sua renovação.

(...) forças atemporais, antiilusionsitas, quer em seu próprio nome, como nas famosas montagens de Golgdoni e Gozzi por Max Reinhardt, Vankhtângov ou Strehler, ou ainda como figuras “clownescas” intercambiáveis, despersonalizadas e neutralizadas, como na niilista Esperando Godot, de Samuel Beckett (2001, p 502).

## Parceiros no Antiilusionismo

Na esteira de Brecht, elementos ícones do antiilusionismo – recorrentes na história – circulam em diversas poéticas ou tempos. O antiilusionismo, como um recurso épico, significa uma ruptura dramatúrgica da ilusão teatral. Há ruptura daquele mundo fechado dos personagens, que estariam sendo representados como mimese da realidade. Aqui, a representação é posta em questão, interrogada. O teatro é interrogado. Quando Pirandello coloca o personagem conversando com o autor, evidencia a construção teatral apresentando outra camada, superfície e tessitura de relações. Em “Seis Personagens à Procura de Um Autor” os personagens invadem o palco durante um ensaio. Com este recurso, “Pirandello problematiza as relações entre ser e parecer, e vida e forma” (2001, p. 511). Servindo à problematização da cena, o teatro serve também à filosofia.

Quando o diretor, no final, manda embora os espectadores, para continuar a ensaiar, atrás das cortinas, “a peça que ainda está por ser feita”, a questão da “verdade” humana remanesce tão aberta quanto a de Brecht no tocante à revisão futura das relações sociais. O esquema formal de Pirandello, o de situar sua ação na moldura de um ensaio teatral, propagou-se em um sem-número de ecos (2001, p. 511).

A visualidade da representação aparece (e seu enigma); a visualidade da tessitura de sua construção – gerando um distanciamento. A distância (ou seja, um olhar que se introduz entre nós e o mundo representado) é considerado pelos teóricos um recurso épico. O palco de Pirandello, assim como o de Brecht, diz: “Isto é uma representação, estamos apresentando-a para vocês com um determinado propósito”. Ao invés de: “isto é uma fatia de vida, isto é a mimese do que acontece na realidade” (abordagem realista).

Existem outros dedicados a “desiludir o palco”, como Oscar Wilde, Peter Weiss, Thornton Wilder, Paul Claudel. Existe um “jogo de molduras” na peça de Peter Weiss “A Perseguição e o Assassinato de Jean Paul Marat Representada pelo Grupo de Atores do Hospício de Charenton sob a Direção do Marquês de Sade”: “Já com a natureza de seu título, ele nos dá a conhecer o duplo chão de seu jogo de molduras” (2001, p. 511). Este jogo de molduras gera estranhamento.

O teatro no teatro oferece uma oportunidade de apresentar dramaturgicamente o familiar como estranho, empurrando-o para a distância, na acepção brechtiana, dando-lhe uma refração irônica, interpretando-o “epicamente” com o auxílio do diretor, locutor, narrador ou do coro (2001, p. 511).

Segundo Berthold, Wilder seria até mais rigoroso que Brecht quanto ao objetivo de “desiludir” o palco.

Prefere um palco inteiramente despido de cenário, arranjando-se com uma mesa e algumas cadeiras que, como nos jogos infantis, servem de carros ou trens. O narrador explica a cena e os acontecimentos, apresenta as personagens co-atuantes e interpreta os incidentes episódicos da vida real, para revelá-los como pequenas parábolas do grande curso de toda a existência (2001, p. 512).

Peças de Wilde como “Nossa Cidade e Por um Triz” são citadas para ilustrar estas afirmações. De Paul Claudel, “Cristóvão Colombo”, que traz a figura de um narrador ao lado do palco com um livro aberto, utiliza também projeção e canções em coro. Em “A Sapatilha de Cetim”, o autor utiliza-se de “pantomimas, dança e esquetes, interlúdios alegóricos e filosóficos” (2001, p. 513). São procedimentos que percebemos hoje, contemporaneamente, invadindo a cena.

## A Um Passo do Contemporâneo

No teatro contemporâneo estamos na rasteira das reverberações dos tipos de arranjo citados, que instalaram modalidades variadas do que se pôde chamar de autonomia da poética teatral. Piscator, Artaud, Meyerhold, Grotowski, Brecht, Pirandello, Wilder e outros. O movimento de vanguarda americana com vocação para a experimentação; o Teatro do Absurdo; os grupos ativistas dos Anos 60; vanguardas do começo dos anos 20; os trabalhos de Craig; Coupeau; formam a base do que hoje se chama Pós-dramático (ou Teatro Contemporâneo). Passamos por Mnouchkine, Barba, Bausch, Kantor, Wilson até... cairmos nos anos 90. Na virada do Século XX para o XXI, Lehmann invadiu a cena e contaminou a pesquisa da história e da prática teatrais com o seu “Teatro Pós-dramático”, enquanto Josette Feral propôs o resgate e aplicação, no campo teatral, do termo “performativo”<sup>4</sup>. A problematização das pesquisas hoje se dá a partir do viés destas novas práxis (Teatro Pós-dramático ou Teatro Performativo), que procuram reler a história do Teatro de maneira a consolidá-lo como poética própria, autônoma em relação à presença da literatura, bebendo em produções onde as suas bases foram lançadas.

No Brasil, tivemos uma série de rupturas para a instauração de um Teatro Moderno, que primaram pela encenação enquanto linguagem, como a

montagem de “Vestido de Noiva” dirigida por Ziembinski na década de 40 (considerado o grande marco, com sua abordagem expressionista e a valorização dos cortes, fragmentação, deformação e desenho abstrato da luz). Temos o Teatro Brasileiro de Comédia (com a experimentação e importação de autores, que possibilitou e fomentou o surgimento de uma dramaturgia nacional forte); o Teatro de Arena nos Anos 60 (com um teor político, entre o realismo e a retomada da paródia, da sátira, do absurdo, do deboche, jornal, distanciamento); temos o Teatro Oficina no final dos 60 e 70; e nos Anos 80, o Teatro “dos grandes diretores” (quando Antunes Filho e Gerald Thomas se juntam a José Celso Martinez Corrêa), na esteira do Teatro de Imagem de Bob Wilson; até chegarmos aos Anos 90, com a proliferação dos teatros de grupo de experimentação de linguagens.

Hoje fazem parte deste panorama, no cenário nacional e mundial, grupos e autores que repetem, de uma maneira ou de outra, recursos estéticos fundados durante os movimentos das vanguardas no Século XX. Não se trata de cópia, mas de diálogo e apropriação de princípios e procedimentos de uma cultura cênica, em função de seus próprios propósitos. Como citamos no início, para além das resoluções estéticas específicas (como Piscator se valeu de diferentes arranjos) está um objetivo maior que implica uma ação sobre o mundo.

<sup>4</sup> O termo performativo foi inicialmente proposto por Austin para a Teoria da Linguagem.



**Bibliografia:**

AUSTIN, J. L. Quando Dizer é Fazer. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

KNÉBEL, M. La Poética de la Pedagogía Teatral. México: Siglo XXI, 2002.

BERTHOLD, M. História Mundial do Teatro. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2001.

FERAL, J. Por uma poética da performatividade: o

teatroperformativo. In: Sala Preta, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, n. 08, 2008, pg. 197-210

LEHMANN, Hans-Thies. O teatro pós-dramático. São Paulo, Cosac Naify, 2007

PAVIS, P. Dicionário de Teatro. São Paulo, Perspectiva, 1999.

ROUBINE, J. Introdução às grandes teorias do teatro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003

---

Recebido: 31/03/2016

Aprovado: 30/04/2016

Publicado: 21/10/2016