



O CONCEITO DE ESPETACULAR E A ENCENAÇÃO CONTEMPORÂNEA

EL CONCEPTO DE ESPECTACULAR Y LA PUESTA EN ESCENA CONTEMPORÁNEA

THE CONCEPT OF SPECTACULAR AND THE CONTEMPORARY STAGING

Pedro Isaias Lucas Ferreira¹

RESUMO

Nas pesquisas recentes em artes cênicas observa-se a ocorrência de três diferentes usos do conceito de espetacular. Neste artigo esses três usos foram intitulados de “o espetacular como aquilo que atrai o olhar”; “o espetacular como poética da cena” e “o espetacular como acontecimento extra-rotineiro”. Além de analisar esses três usos recorrentes, este artigo avalia alguns desdobramentos de um caso específico em que essas três acepções coincidem, que é o caso do “corpo espetacular”.

PALAVRAS-CHAVE: corpo, espetacularidade, performance.

RESUMEN

En las investigaciones recientes en las artes escénicas es posible observar la ocurrencia de tres usos distintos del concepto de espectacular. En este artículo estos tres usos son identificados como “el espectacular como lo que atrae el ojo”; “el espectacular como la poética de la escena” y el “espectacular como un evento fuera de rutina”. Este artículo analiza estos tres usos recurrentes del concepto de espectacular y evalúa algunos desarrollos para un caso específico en el que estos tres significados coinciden, como es el caso de “el cuerpo espectacular.”

PALABRAS CLAVE: cuerpo, espectacularidad, performance.

ABSTRACT

In research in performing arts is possible to observe the occurrence of three different uses of the concept of spectacular. In this article these three uses were titled “spectacular as what attracts the eye”; “spectacular as poetry of the scene” and “spectacular as a non-routine event”. In addition to reviewing these three recurring uses, this article examines some developments of a particular case where these three meanings coincide, which is the case of “spectacular body.”

KEYWORDS: body, performance, spectacularity.

* * *

¹Cineasta. Bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral. Mestre em Artes Cênicas. Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: arteriacine@gmail.com. Pesquisa em andamento na área de Etnocologia. Orientadora: Professora Inês Alcaraz Marocco.

Espetacular: o que atrai o olhar

O entendimento de que o espetacular é uma elaboração visual destinada a captar e manter a atenção de espectadores é muito presente em estudos sobre teatro, circo e até mesmo em cinema e arquitetura. O espetacular nesse caso é uma demonstração, uma exibição, algo posto para ser visto e que tem a capacidade de provocar o interesse, o assombro ou a curiosidade daquele que assiste. Em muitas situações, essa capacidade de atrair está associada à ideia de algo urdido com esmero para causar efeitos notáveis no público. Nessa acepção a espetacularidade é utilizada, às vezes, quase como um adjetivo que atesta um grau de eficácia a um evento que tem o objetivo de estabelecer um vínculo consistente com o espectador. Por vezes essa noção está associada ao resultado grandioso e à surpresa que instiga o olhar, valendo-se de recursos superlativos como a habilidade fora do comum ou o apelo irresistível aos sentidos, entre outros. É esse tipo de associação que pode ser identificado no trabalho sobre o melodrama e a espetacularidade, em que um grupo de pesquisa orientado pela professora Luciana Hartmann trabalhou com o que a autora chama de “elementos da encenação melodramática” (HARTMANN, 2008, p. 2). De acordo com esse trabalho, a espetacularidade “está entre as principais características do Melodrama” (HARTMANN, 2008, p. 2) e associada à “estética do admirável”, que segundo Jean Marie Thomasseau (THOMASSEAU, 2005, p.87) é o maravilhoso na cena melodramática, recheada de eventos de grande proporção como naufrágios, terremotos ou vulcões em erupção. O trabalho orientado por Luciana Hartmann também considera espetacularidade a grandiloquência dos elementos visuais reconhecível na encenação melodramática, como a sucessão de numerosos cenários – alguns com elementos gigantescos – além de efeitos de iluminação e de efeitos especiais como explosões e outras pirotecnias. O espetacular aqui se manifesta na atração e manutenção da atenção do espectador e os dispositivos visuais que operam esta tarefa denotam espetacularidade.

Em trabalhos sobre a atividade circense, a utilização do conceito de espetacular como uma demonstração de habilidades considera

implicitamente a atração do olhar como seu objetivo principal. A demonstração de acrobacias aparentemente impossíveis é uma estratégia para cativar a atenção do público. No circo, as habilidades são desenvolvidas e treinadas para provocar a expectativa e mantê-la em suspensão, pela excentricidade, pelo jogo cômico ou pelo perigo que inspiram. Mario Fernando Bolognese considera o circo uma “exposição espetacular das habilidades humanas” (BOLOGNESE, 2010, p. 11) que mistura teatro, música, dança e esportes variados. Para Bolognese a exposição de habilidades tende a reafirmar a supremacia humana em relação aos outros animais no ritual circense. Fica entendido que as demonstrações possuem excelência para induzir o público a um estado de ânimo que justifique a afirmação de Bolognese. Nesse caso, o espetacular ou a estupefação do olhar do espectador induziria a observação de uma demonstração de forças no ritual circense. Segundo o mesmo autor houve na história do circo um incremento da exposição de habilidades na doma dos animais, com destaque para os hipodramas, que na Europa do século XIX exaltavam os feitos guerreiros das conquistas coloniais e transformavam os cavalos em “atores principais” das representações (BOLOGNESE, 2010, p. 13). É conveniente observar que, se a performance dos cavalos era tão atrativa a ponto de torna-los o centro convergente dos olhares daquelas plateias, então, pode-se concluir que, além da habilidade do domador, a capacidade de execução dos animais também merece crédito. Se o treinador obteve êxito em seu trabalho, muito se deve à capacidade do cavalo de aprender os movimentos e de performá-los, a ponto de surpreender, de extasiar o público. Nesse sentido, o cavalo também seria um objeto espetacular, tanto quanto o cavaleiro que participava da cena e talvez fosse o seu domador. Ambos eram elementos visíveis a partir dos quais o espetacular se concretizava naquele drama de picadeiro.

Em uma comparação entre a cena teatral e a cena cinematográfica, Maria Helena da Costa aponta a diferença entre a sugestão provocada pelos elementos visíveis da cena teatral, em contraste com o “mecanismo de visualização do real” que é próprio do cinema (COSTA, 2011, p. 157).

Segundo a autora, o cinema tem a vocação para detalhar visualmente as imagens que o teatro só consegue evocar. Esse aspecto que ela denomina de “primazia visual” do cinema e seu poder ilusionístico é também o dispositivo espetacular que atrai o público para uma vivência virtual na sala escura. Costa afirma que “a noção de espetáculo” no cinema está alicerçada na “submersão do espectador” no universo visual do filme (COSTA, 2011, p.157). A partir dessas afirmações, podemos inferir que o espetacular em uma projeção cinematográfica se manifesta por meio do seu poder de reprodução de imagens. Da mesma forma, podemos supor que as imagens que são apenas sugeridas pela visualidade teatral também são espetaculares, uma vez que a atividade imaginativa estimulada pela vivência cênica também cativa o olhar do público e mantém sua atenção voltada para a cena. Nessa perspectiva, o encantamento visual ou o espetacular no teatro inclui as imagens que ultrapassam a materialidade da cena e existem por consequência da imaginação anônima do público.

O espetacular como poética da cena

A evolução da encenação como discurso artístico ocorreu a partir de textos teatrais que propunham formas específicas de representação – Tchekhov, Maeterlinck, Brecht, Beckett – e também a partir das propostas estéticas dos encenadores – Antoine, Stanislavski, Craig, o próprio Brecht e outros que vieram depois deles. O acontecimento teatral que durante muito tempo foi subordinado ao texto dramático e somente justificava sua existência caso fosse fiel às diretivas do dramaturgo, passa a ser orientado pela concepção do encenador que se utiliza do texto para a construção de um discurso próprio. Esse discurso praticado ao longo das décadas constituiu uma poética da encenação e estudos teatrais recentes associam o conceito de espetacular a essa poesis. Assim, os elementos coordenados pela concepção do encenador e que concretizam a poética da cena, são considerados elementos da espetacularidade, como a luz, a sonoridade, o figurino e até mesmo a atuação. Vinicius Torres Machado afirma que no século XX a cena teatral passou a incluir procedimentos de outros campos artísticos como as

artes visuais e isso causou uma transformação no seu aspecto ficcional. Segundo Vinicius, a cena deixou de pertencer exclusivamente ao teatro e incorporou “formas de espetacularidade” oriundas das artes plásticas como o happening e a performance (MACHADO, 2015, p. 190). É certo que a crítica à artificialidade da representação teatral também contribuiu para o advento da performance na encenação, assim como a valorização do gesto autêntico também aproximou o teatro da dança moderna. O desejo e a experimentação de gerações de encenadores, críticos e autores realizaram alterações no plano ficcional da cena teatral. A textura ficcional do teatro passa a compor a figura do ator junto a do performer, a representação junto com a vivência e a experiência convival com a demonstração. Nessa composição os encenadores utilizam-se do que Vinicius Torres chama de “formas de espetacularidade” de outras artes como o circo, a dança, o cinema, além de reciclarem formas desprestigiadas pelo gosto erudito e que eram utilizadas no teatro popular, como o Music Hall, o Vaudeville e o teatro de rua.

A utilização do conceito de espetacular como poética da cena também pode ser observado no trabalho de Luis Fernando Ramos, que questiona a superação do paradigma dramático na cena teatral contemporânea. Na argumentação de Ramos os “fenômenos espetaculares” citados por Lehmann para caracterizar o pós-dramático como evolução histórica da crise do drama originado no século XIX, já eram identificáveis na ópera de Wagner, quando, segundo o autor, “o paradigma da poética do drama começa a ser substituído pelo de uma poética da cena” (RAMOS, 2006, p. 1-2). Para Ramos não houve uma progressiva desdramatização que culminou no teatro pós-dramático, mas sim, uma tensão crescente entre uma poética do espetáculo e uma poética do dramático, o que indicaria que o paradigma emergente no século XX seria o do “espetacular” (RAMOS, 2006, p. 1-2). Sem negar a ocorrência de uma desdramatização na cena teatral, Ramos rejeita o pós-dramático como um estado terminal, o coroamento, ou o ápice da crise do drama, porque o teatro contemporâneo, segundo o autor, continua a utilizar-se da poética do drama. A cena desdramatizada seria mais um procedimento espetacular, que junto a outros procedimentos, tem reposicionado o drama

dentro do rito teatral. Na proposição de Luis Fernando Ramos a desdramatização ocorreu por consequência do advento de práticas espetaculares que ampliaram as possibilidades do discurso cênico. Sendo assim, a cena desdramatizada seria mais um recurso poético da encenação do que um paradigma novo.

A validade do modelo pós-dramático supõe a eliminação da tensão entre a poesia do espetáculo e a poesia do drama, enquanto Ramos afirma que essa tensão é tão persistente que adquiriu “características próprias na contemporaneidade”. Uma dessas características seria uma espécie de reciclagem do uso da poética dramática na encenação de artistas contemporâneos como Robert Wilson e Robert Lepage (RAMOS, 2006, p. 8-9). No início do século XX a tensão entre o dramático e o espetacular gerou tanto manifestações anti-miméticas, quanto manifestações anti-espetaculares, como as críticas ao simbolismo, ao realismo e à teatralidade em Meyerhold. Na contemporaneidade a poética da cena pode até mesmo combinar esses vetores opostos e tornar orgânica a conjunção de performance e drama em uma mesma obra, por exemplo. Nessa perspectiva, o drama seria hoje mais um dos elementos que compõem a poética da cena, portanto, seria também um recurso espetacular, ainda que desdramatizado em algum nível.

O uso do conceito de espetacular como poética da cena está, portanto, associado ao desenvolvimento da encenação enquanto discurso. Talvez por isso, seu uso esteja presente em trabalhos que se utilizam de uma perspectiva histórica para abordar os fenômenos teatrais que ocorreram a partir da crise do drama e seus desdobramentos. Nesses casos o espetacular pode ser identificado com uma pluralidade de procedimentos cênicos, muitos deles externos ao teatro e que ascendem ao status de poética de acordo com a forma como são elaborados e arranjados pela concepção da encenação. A efetividade do espetacular enquanto poética está, portanto, intimamente ligada à coesão da proposta formal da encenação.

*

O espetacular como acontecimento extra-rotineiro

A associação do espetacular a situações ou eventos que fogem da rotina cotidiana pode ser encontrado em pesquisas que trabalham a partir do marco teórico da Etnocenologia. Para Armindo Bião, a espetacularidade é formada por “macroeventos que ultrapassam a rotina”, em contraste com a teatralidade, que seria formada por “microeventos da vida cotidiana” (BIÃO, 2009, p. 163). A espetacularidade seria uma categoria de jogos sociais “onde o aspecto ritual ultrapassa o aspecto rotina” (BIÃO, 2009, p. 163). Dessa forma, a espetacularidade seria uma tipologia ou a natureza extraordinária que caracteriza um evento espetacular. Todos os que estão presentes e assistem o evento participam dele, para Bião, porém, a espetacularidade requer “um treinamento específico”. Isso equivale a dizer que em um cortejo circense a população que assiste a passagem dos artistas e dos animais é parte do espetáculo, porém a espetacularidade ocorre por meio da execução de técnicas corporais não cotidianas, que são treinadas pelos integrantes do circo e apresentadas nas ruas, um acontecimento que transtorna a rotina das pequenas cidades e manifesta o espetacular. Exemplo disso é a intervenção dos palhaços que subvertem a ordem séria dos acontecimentos e alteram o comportamento das pessoas com burlescas e técnicas cultivadas na palhaçaria. Alda Fátima Laborda afirma que o cortejo circense é animado pelo palhaço que faz “um convite absurdo” a “deixar de lado a máscara social” (LABORDA, 2013, p. 182). A adesão, mesmo que acanhada, de uma coletividade ao convite subversivo do palhaço muda a rotina de todos por alguns momentos. O palhaço Arrelia conta que saía montado em um burrico, “em posição contrária a cabeça do animal, voltado para o rabo” (LABORDA, 2013, p. 183); em outro circo o palhaço saía às ruas com perna de pau. Em ambos os casos, uma criançada se juntava ao redor do alarido e à medida que o cortejo avançava pela cidade, alguns adultos iam se somando aos que já seguiam a itinerância. Laborda comenta que muitas crianças nunca tinham visto “um homem tão alto”, para elas o cortejo do circo “cumpria a sua função de espetacular” (LABORDA, 2013, p. 184). De acordo com a autora a interação fora de rotina entre os palhaços e as crianças caracteriza

o espetacular e, de acordo com Bião, todo o cortejo seria um macroevento, portanto estaria na categoria da espetacularidade, que se constituiu como tal a partir do uso da perna de pau e de outras técnicas da palhaçaria para quebrar a rotina das ruas.

Algumas pesquisas que trabalham com referenciais da Etnocologia descrevem a espetacularidade de ritos religiosos e folguedos, como o Reisado Mulungu na Chapada Diamantina no interior da Bahia. Eloísa Brantes narra a sua inserção entre as reiseiras e descreve as práticas corporais do ritual do Reisado, uma maratona de cantoria sacra regada à cachaça, que atravessa vinte e cinco horas e é performada dentro das casas da comunidade, que são visitadas em procissão. Em sua narrativa descritiva Eloísa não faz indicações de quais são os indícios da espetacularidade no Reisado, mas ela empreende uma detalhada apresentação dessa mistura de folguedo com ritual sacro, na condição de reiseira e pesquisadora. Esse detalhamento evidencia o caráter extra-cotidiano do evento e as técnicas desenvolvidas pelas reiseiras para evocar o santo a partir de seus corpos. O que transforma a rotina é o canto e o corpo devoto é o seu suporte. O esforço de cantar mobiliza todo o corpo, a cachaça lubrifica a garganta, o cansaço é utilizado como elemento motivador de um estado alterado. O corpo em êxtase transmuta sofrimento em dor e imprime ao canto os matizes dessas sensações. “A expressão segurar o reis na garganta, utilizada pelas reiseiras, é significativa da importância do canto no ritual” (BRANTES, 2007, p. 36). “Cantar o Reis” é sinônimo de “Fazer o Reis” (BRANTES, 2007, p. 36). A entrega corporal que requer a cantoria eleva as reiseiras a um estado de ânimo que pode ser considerado extra-cotidiano. Além disso, a própria música cantada em mutirão e a interação com os habitantes das casas por onde passam, também não são cotidianas. Segundo a nomenclatura de Bião, o Reisado Mulungu é um macroevento e pertence à categoria de jogos que caracteriza a espetacularidade.

Na pesquisa de Cristiano Fontes sobre a espetacularidade da prática do Terço de Nossa Senhora da Comunidade do Salgado Grande, também há uma detalhada descrição dessa prática que remonta ao cristianismo ibérico

do período medieval. Em seu trabalho, Fontes utiliza o termo “práticas espetaculares” para designar as atividades extra-cotidianas que fazem parte da celebração do Terço em Salgado Grande (FONTES, 2008, p. 71). Entre essas práticas ele destaca o modo de recitar as orações e os procedimentos ritualísticos do evento. Em estudos de Etnocologia, a ritualização por si já caracteriza uma interrupção do fluxo da vida rotineira, uma vez que o aspecto liminar do ritual compreende a suspensão temporária das regras que normatizam o cotidiano. De acordo com Victor Turner, em seu trabalho sobre a antropologia da experiência, a fase liminar do ritual corresponde a uma “terra-de-ninguém” (TURNER, 2005, p. 183) na qual a estrutura régia da rotina é rompida, o que desestabiliza temporariamente o arranjo dos papéis sociais das pessoas que participam do ritual. O caráter anti-estrutural da fase liminar do ritual é para Turner uma possibilidade de se recorrer “às fontes do poder frequentemente inibidas na vida do modo indicativo da sociedade” (TURNER, 2005, p. 184). Essa desinibição de forças causa abalos nos modos de agir cotidianos. Nesse sentido as práticas ritualísticas do Terço em Salgado Grande também são práticas espetaculares.

O corpo espetacular

Os diferentes usos do conceito de espetacular possuem fronteiras difusas e muitas vezes seus significados são coincidentes. Existem casos em que o espetacular pode ser algo que atrai o olhar e também um evento extra-cotidiano. Ou, ao mesmo tempo em que é poética da cena, também tem a capacidade de atrair o olhar. Da mesma maneira, a espetacularidade dos elementos que constituem a poética da encenação também pode ser equiparada às práticas extra-cotidianas, que tornam um evento comunitário em um macroevento espetacular. Em ambos os casos, o espetacular pode se manifestar a partir da utilização de objetos especiais, manejados por um ou mais corpos. Em todos os casos observados o corpo é o suporte principal das atividades espetaculares. O corpo espetacular é um dos casos em que as três acepções do espetacular aqui estudadas valem ao mesmo tempo. Ou seja, o

corpo espetacular atrai o olhar, é o principal componente da poética da cena e também tem a capacidade de provocar situações não cotidianas. A demonstração de habilidades corporais do palhaço pode embaralhar momentaneamente os papéis sociais, assim como o corpo das reiseiras é o dispositivo mestre do extraordinário na celebração do Reisado do Mulungu.

O corpo espetacular interrompe o fluxo cotidiano da vida, atrai olhares e convida esses espectadores a participar da suspensão temporária dos comportamentos regrados do real e substituí-los pela ficção e pelo jogo, em cultos, festas, teatro, dança, procissões. O diálogo entre os corpos dos fiéis afirma a gravidade do contexto e o furor das suas crenças. O corpo é receptor e emissor de sinais, capaz de induzir e ser induzido a sensações. É o que Victor Turner sugere quando fala de “um fugaz estado de êxtase e sentido de união” (TURNER, 2005, p.185) que ocorre em um partilhamento de experiências que ele chama de *communitas* temporária. O corpo e suas potencialidades gestuais, vocais, facias – e até mesmo na imobilidade – é receptor e emissor capaz de vibrar em uníssono, em apresentações musicais, espetáculos teatrais e mesmo numa narração de causos. Luciana Hartmann em seu trabalho sobre corpos que contam histórias (HARTMANN, 2009, p.1) relaciona o espetacular na performance do contador de histórias com a transmissão de experiência. Hartmann descreve os recursos narrativos de Dona Nair de 69 anos, cujo engajamento físico no ato da contação dos causos é motivado pelo conjunto de opiniões que regem o tratamento literário que ela faz a partir do fato ocorrido. A força da vivificação de um evento passado é possível por meio de recursos corporais que transmitem e partilham experiências.

O corpo espetacular desde as propostas de Stanislavski, Meyerhold, Craig, Artaud, Brecht e Becket é o principal elemento poético da encenação. É certo que contemporaneamente existem experimentos teatrais que prescindem de atores, projetando faces em bonecos detalhadamente esculpidos. Mas, mesmo nesses eventos, para que o efeito teatral se complete com tais artifícios, as potencialidades do corpo como poética continuam sendo os principais recursos. Os corpos dos personagens sugeridos pelas

peças de Becket são elementos de expressão cênica que possuem um vínculo muito forte com a rede de significação de que fazem parte os outros objetos cênicos indicados em seus textos dramáticos. Os corpos e suas emanções não se dissociam dos objetos e do espaço que utilizam em cena. Grotowski desde a sua busca pelo teatro pobre até o teatro como acontecimento, sempre concentrou as suas pesquisas nos corpos dos atores. Um corpo que gasta energia e demonstra como o faz, expõe a si como doação que convida ao compartilhamento. Ao longo do século XX ocorreu uma aproximação da dança e do teatro, tanto a partir da iniciativa de encenadores, quanto de coreógrafos e que ficou evidente no trabalho de Pina Bausch e Ariane Mnouchkine. Desde então os recursos poéticos do corpo espetacular tem sido trabalhados como ponto de partida para a criação teatral. Na cultura de teatro de grupo contemporânea o aprimoramento dos recursos corporais é a medida da expressividade cênica que o espetáculo terá. Acrobacia, sapateado e práticas do atletismo são alguns dos recursos utilizados na cena contemporânea que exigem uma habilitação corporal para transformarem-se em recurso poético.

Na encenação contemporânea ou em eventos não cotidianos o corpo espetacular é o agente que provoca o olhar e transtorna a rotina com sua plasticidade poética. O corpo performa a cena, evoca imagens e causa empatia. O corpo ritualiza, dramatiza e desdramatiza. Ele faz o gesto e perturba-se ao mesmo tempo. O corpo emite e recebe o próprio sinal retransmitido por outros corpos. Nenhum objeto espetacular pode prescindir de um corpo que o maneje e ou interprete-o. O corpo é índice, suporte e receptor do espetacular.

* * *

REFERÊNCIAS

BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BOLOGNESE, Mario Fernando. O Circo na História: Pluralidade Circense e as Revoluções Francesa e Soviética. In: **Revista Repertório: Teatro e Dança**. 2010, ano13, n. 15, pp.11-16. Artigo Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/issue/view/558>. Acesso em 22 Julho de 2016.

BRANTES, Eloísa. A espetacularidade da performance ritual no Reisado do Mulungu (Chapada Diamantina - Bahia). In: **Relig. soc.** [online]. 2007, vol.27, n.1, pp.24-47. Artigo disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872007000100003&lng=en&nrm=iso. ISSN 0100-8587.

<http://dx.doi.org/10.1590/S0100-85872007000100003>. Acesso em 18 de Maio de 2016.

COSTA, Maria Helena. A cena espetacular: Cinema e Arquitetura. In: **Revista ArtCultura**. 2011, v. 13, n. 23, p.155-165. Artigo disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br>. Acesso em 15 de Maio de 2016.

FONTES, Cristiano. **A Espetacularidade na prática do Terço de Nossa Senhora da Comunidade do Salgado Grande**. 2008. 117 páginas. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas defendida na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 30 de Junho de 2008. Disponível em: < <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9027> > Acesso em 18 de Maio de 2016.

HARTMANN, Luciana; PEREIRA, Henrique Daniel; GOMES, Deivid Machado; ROSSI, Luiza De; RIBEIRO, Aline Fernandes; ALBINO, GianeLuccas; Theobald Thiago. O Melodrama e a Espetacularidade. **Anais do IX Salão de Iniciação Científica da PUCRS**, 9, 2008, Porto Alegre. PUCRS, 2008. Disponível em: <http://www.pucrs.br/research/salao/2008-IXSalaoIC/> Acesso em 15 de Maio de 2016.

HARTMANN, Luciana; **Corpos que Contam Histórias: Performance e Identidade de “Contadores de Causos” da Fronteira. Repositório**

Institucional – Universidade de Brasília, 2009. Artigo disponível em < <http://repositorio.unb.br/handle/10482/13200>> Acesso em 1 de Maio de 2016.

LABORDA, Alda Fátima. Cortejo Circense: Trajeto Festivo. In: **Revista Repertório: Teatro e Dança**. 2013.2, n. 21, pp.178-185. Artigo disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/12096/8639> Acesso em 1 de Maio de 2016.

MACHADO, Vinicius Torres. O Olhar no Limite da Percepção. In: **Revista Sala Preta**. 2015. Volume.15, n.2, pp. 188-197. Artigo disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/104485/107042> Acesso em 1 de Maio de 2016.

RAMOS, Luis Fernando. La Piedra de Toque. Pós Dramático ou Poética da Cena? In: **Revista de Humanidades**, Universidade de Brasilia, 2006, n. 52, pp.27-34. Artigo disponível em: <http://docplayer.com.br/17176473-La-piedra-de-toque-luiz-fernando-ramos-o-conceito-de-um-teatro-pos-dramatico-vem-galvanizando-o-interesse-de.html> Acesso em 1 de Maio de 2016.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. Trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TURNER, Victor. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência. In: **Cadernos de Campo**, 2005, n. 13, pp.177-185. Artigo acessível em:

<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/50265/54378>

Acesso em 10 de Janeiro de 2016.

Recebido em março de 2019.

Aprovado em abril de 2019.

Publicado em junho de 2019.