ELECTROPERA: TRAJETÓRIAS SONORAS NA *PERFORMANCE ART*

Vanderlei Baeza Lucentini

Mestre em Estética e História da Arte pelo PGHEA-USP, com dissertação baseada em sua pesquisa e produção artística Electropera: trajetórias sonoras na performance digital examinando as relações conceituais e históricas entre a performance art, música contemporânea e tecnologia audiovisual. No Brasil, estudou composição com Ernest Mahle e Conrado Silva. Nos Estados Unidos, estudou com Charles Dodge e Jon Appleton no Dartmouth College. Estudou performance e artemídia com Renato Cohen e Artur Matuck. Tem experiência nas áreas de música e mídias digitais, atuando principalmente nos seguintes temas: de Performance Art, Arte Telemática, Electropera, Tecnologia Audiovisual e Composição Musical, pesquisando os seguintes temas: composição musical auxiliada por computadores, arte sonora, tecnologia sonora, videoarte, tecnologia nas artes cênicas, performance art e telepresença. Foi curador do Hipersônica (2005) Ubicidades 1 (2011), Ubicidades 2 (2012) e Ubicidades 3 (2013), Perfor1 (2010), Perfor2 (2011) e Pop Performance (2013-2014). Foi diretor artístico do festival de performance sonora SPectrum (2011). Atualmente é pesquisador do grupo de pesquisa COLABOR - Centro de Pesquisas em Linguagens Digitais na área de Processos Criativos em Artemídia. Sua produção artística tem sido exibida na Bienal Internacional de São Paulo, Festival Música Nova, FILE Hipersônica, Perfor e Ubicidades. Atua ainda como coordenador artístico pedagógico no programa de inclusão artística Vocacional da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (2008-2015). Possui graduação em Gestão de Recursos Humanos pela Faculdade de Tecnologia Álvares de Azevedo (2008). Entre suas trabalhos destacam-se: Musas Renegadas (2014), Memória Ubíqua (2012), Ópio (2011), Omnibusonia Paulista (2010) e 0Opera (2009).

http://lattes.cnpq.br/5420878798408002

RESUMO

Este trabalho traça um percurso referencial artístico que culminou num gênero de performance digital denominado electropera. Este gênero híbrido é formado pelo encontro, numa mesma arena, da *performance art*, da música contemporânea assistida por tecnologias eletrônicas digitais e das mídias visuais manipuladas (cinema *found footage* e vídeo arte). A pesquisa parte da abordagem da performance na música com preocupações analíticas acerca do contexto multimídia, da construção da persona no performer musical e da gravação musical como performance.

PALAVRAS-CHAVE

Performance, Música Contemporânea, Arte Performática, Arte Tecnológica, Ópera Multimídia

Electropera: sound trajetories in the *performance art*

ABSTRACT

This work traces the referential path which culminated in a gender of digital performance entitled electropera. This hybrid gender is constituted by the encounter, in a same arena, of performance art, contemporary music assisted by digital electronic technologies and the manipulation of visual medias such as found footage and video art. This study analytically approaches performance in music by focusing on multimedia context, the elaboration of a persona by the musical performer e musical recording as performance.

KEYWORDS

Performance, Contemporary Music, Performance Art, Art Technology, Multimedia Opera

A Electropera é um gênero de performance situada no encontro entre a música eletroacústica (como linha mestra) e outras vertentes artísticas, como a literatura, a poesia, teatro de imagens, a dança, o vídeo, o cinema, imagens fotográficas, narrações e *performance art*. Insere-se na esfera do que Steve Dixon (2007) denominou performance digital, definida por ele como eventos de *performance art*, dança, música e teatro onde as tecnologias de computadores desempenham um papel-chave no conteúdo, técnicas, estéticas e formas de atuação. Sendo mais específico no que se refere ao campo sonoro, podemos considerar todos os procedimentos multimídias acrescidos da construção da persona musical e a gravação como elemento estruturador da performance, esta última em oposição a todo o pensamento performático cênico e visual.

Ao contrário do que acontece no campo das artes cênicas e visuais, constatou-se que poucas e raras formulações teóricas e conceituais referentes ao campo da música e de seus desdobramentos sônicos são encontradas. Philip Auslander, um dos pioneiros nos estudos da performance, apontou a pouca produção acadêmica na área da performance na música. Na opinião desse autor, as revistas e publicações especializadas raramente publicam artigos sobre a música como performance e músicos como performers, sendo que apenas um pequeno número de trabalhos sobre o tema são apresentados em conferências. Auslander credita essa ausência da performance musical nos estudos da performance pela explanação parcial da genealogia da linguagem na área, que frequentemente circunscrevem essas ações aos circuitos restritos dos teatros e das galerias de arte.

Mesmo que a participação da música estar restrita a um eixo auxiliar na construção da ação performática, percebemos que um dos fatores determinantes para o seu papel coadjuvante esteja na pouca familiaridade para analisar a questão musical. Essa fato podemos notar na declaração de Dixon (2007, X) que admitiu o seu referencial musical restrito no prefácio de sua obra referencial *Digital Performance*:

> "[…] gostaria de observar que a música foi uma das primeiras áreas artísticas a experimentar de forma significativa e entusiasticamente com tecnologias, e em termos de produção criativa e produção comercial (assim como ilegal), a música tem sido, sem dúvida, mais radicalmente revolucionada pela "revolução digital" do que foram as outras artes de performance." (Dixon, 2007, X)

A electropera circunscreve-se no universo de muitas iniciativas artísticas similares, a sua nomenclatura, no decorrer do processo histórico, ficou distribuída em uma pluralidade de rótulos, dos quais podemos citar: *gesamtkunstwerk* em Richard Wagner, *happening* em John Cage, intermídia em Dick Higgins e compositores do Fluxus, ópera multimídia em Jocy de Oliveira e Conrado Silva, *performance multimídia* em Laurie Anderson, *brain opera* em Tod Machover, *CNN Opera* em John Adams, *teatro musical e instrumental* em Mauricio Kagel, *ópera televisiva* em Robert Ashley, *teatrical-performance music* em Steve Reich e Beryl Korot, *performance sônica* em Trevor Wishart, *new opera* em Philip Glass e Robert Wilson, Pós-Ópera em Jelena Novak e mais recentemente a *electro metal rock opera* em Lady Gaga.

Teatro Musical

A concepção ampliada da música tem sido conceitualizada por diversos compositores de vanguarda e experimentais. Analisando a dinâmica da evolução da música na obra de compositores de vanguarda do pós-Segunda Guerra Mundial, notamos um constructo composicional que incorporava elementos da performance juntamente com a atuação musical, fugindo aos padrões convencionais da música pura e do som, isto é, a música realizada com o intuito de escuta sem nenhum atrativo visual. Alguns compositores, a maioria residente na Europa, entre eles: Luciano Berio, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel grafavam em partitura as instruções para gestos, falas, movimentos e aleatoriedade sonora. Reginald Smith-Brindle aponta que:

> "[…] Estes elementos da performance podem ser incluídos na categoria de "teatro", e incluiu dança (atividade física, gesto humano e movimento de todos os tipos) na montagem (iluminação, justaposição e manipulação das propriedades da arte do palco), sons naturais (a integração artística de sonoplastia e da fala), e a disposição espacial da performance (os meios de envolvimento e confronto entre o público-espectador com as atividades da performance). […] Os aspectos fundamentais da performance são os efeitos de iluminação e a inclusão de filmes, slides, sons gravados em fita. Na verdade, o objetivo é produzir uma influência mixed-media nos sentidos em geral." (BRINDLEB,1987,p.147)

Essa atitude nos círculos da música de vanguarda do pós-Segunda Guerra Mundial ocorreu devido ao questionamento e a iminente derrocada do modelo wagneriano focada na ação cênica dos cantores e na invisibilidade dos músicos em cena. Com a chegada do teatro musical de vanguarda, os instrumentistas reapareceram no

palco com a mesma hierarquia dos cantores, atores e bailarinos, ao desempenharem papéis da mesma relevância. Nesse gênero musical e performático é demandado aos intérpretes tarefas que extrapolem as especificidades de um instrumentista ou solista, isto é, executar no instrumento a "nota certa na hora certa". Em obras de compositores como John Cage, Mauricio Kagel, Luciano Berio, Luigi Nono, George Crumb, Cornelius Cardew, dos compositores do movimento Fluxus e da música experimental britânica dos anos 60, houve a necessidade intrínseca dos performers, além de decifrar a partitura, realizar diversas atividades corporais, além de cantar e também desempenhar ações com texto falado.

A complexidade resultante da inserção e cruzamento de novas mídias nas obras desse período demandava dos criadores novas resoluções para o grau de complexidade que esses trabalhos exigiam, e as ferramentas do passado se mostravam anacrônicas ou inapropriadas para esse momento. Essa grande mudança na hierarquia cultural nas artes de atuação retificou o desequilíbrio existente, sempre favorável ao criador, e colocando os intérpretes de música, teatro e dança em uma posição coadjuvante. Assim, o teatro musical abriu as portas para um novo enfoque sobre o performer na realização das obras, ao adotar procedimentos similares a companhias de dança, grupos de teatro vanguardista e, no caso da música, o *modus operandi* dos cantores de bandas de jazz e de música popular no qual o repertório é criado em parceria entre o criador e o intérprete.

Performance art

O teatro musical foi modelado pelo ideário da modernidade em que o futuro é um desenvolvimento inevitável do presente e uma anulação radical e definitiva de todo e qualquer passado, permitiu à arte de vanguarda libertar-se de todas as amarras do passado, destruir todos os gêneros e explorar todas as formas de experiências e de sensações. Por outro lado, a *performance art* brota, a partir dos anos 70, da derrocada das utopias vanguardistas. Numa nova configuração social, política e estética que emergiu dentro do capitalismo pós-industrial marcada pelos efeitos colaterais da urbanização, do declínio da intimidade, das relações marcadas pelo anonimato, do efeito fetichista da mercadoria e da exortação ao consumo como prazer em que orbita a produção recente da arte contemporânea.

Nessa conjuntura denominada como pós-modernismo, a *performance art* mantem o compromisso com a invenção e o emergente, numa heterogeneidade de jogos de linguagem e sua multiplicidade insuperável das culturas e das artes. Apesar de não apresenta uma definição fácil e precisa, pois tem uma agenda ampla e singular, a *performance art* permite aos performers realizarem os mais diversos processos de criação, execução e trânsito entre as linguagens. Além do uso do corpo em situações inauditas em apresentações ao vivo, RoseLee Goldberg (2006, IX) afirma que os praticantes da performance utilizam também ao seu modo "quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-as nas mais diversas combinações". Essa proposição de Goldberg encontra muita similaridade no posicionamento adotado por Smith-Brindle ao conceitualizar o chamado teatro musical. Muda-se a nomenclatura, mas o objeto é muito similar.

No tocante a relação entre a *performance art* e a música, segundo Goldberg (2006, p.174), ficou evidenciada com a presença de músicos compositores norte-americanos que trabalharam no contexto performático dominante na cena musical dos anos 60 – Terry Riley, La Monte Young, Charlemagne Palestine, Philip Glass e Steve Reich. Na época, esses compositores desenvolveram individual e/ou colaborativamente trabalhos que se integravam na linha estética do teatro musical através da *live electronics*, que segue até os dias de hoje. Philip Glass e Steve Reich conciliaram a estética da eletrônica e acústica do teatro musical alternativo para as óperas de grande proporção. Glass utilizou esses procedimentos na monumental *Einstein on the Beach* (1976), *Hydrogen Jukebox* (1988) e *1.000 Airplanes on the Roof* (1990). Steve Reich levou essa experiência em dois trabalhos de teatro musical multimídia high-tech, *The Cave* (1990) e *Three Tales* (2002) feitos em parceria com a videoartista Beryl Karot.

Persona Musical

Além da utilização corporal e procedimentos multimídias, outro fator fundamental para o desenvolvimento do desenho da pesquisa de mestrado, foi a aproximação da *performance art* com a música por meio da construção da *persona*. Nesse constructo performático, a figura do performer é o centro do diálogo nas diversas camadas envolvida na realização da obra. Renato Cohen (1989, p.107) parte da premissa de que o performer vai representar partes de si mesmo e de sua visão de

mundo. A *persona* diz respeito a algo universal, arquetípico, enquanto a personagem é mais referencial. Dessa forma, na conjunção de diversos procedimentos artísticos, a atribuição do performer é a construção de sua *persona*, que equivocadamente tem sido confundida com a construção referencial do personagem. Na performance geralmente se trabalha com *persona* e não personagem, essa é uma atribuição específica do ator no teatro tradicional.

Ao apontar a construção da persona, Cohen aponta indícios que também operam música dentro do contexto da performance. Simon Frith foi um dos primeiros pensadores a defender a relação da música com a *performance art*. Frith retorna as proposições defendidas pelos teóricos da performance dos anos 60 dentro da zona nebulosa da *performance art* com as abordagens dos artistas plásticos e dos artistas cênicos. No deslocamento limite entre a ficção e a realidade do cotidiano, os artistas plásticos usam os seus próprios corpos como o material e suporte artístico, e os artistas do palco (atores, dançarinos) que tomaram a si e aos seus corpos como os objetos ou locais de narrativas e sentimentos. Da objetivação do artista como o meio da arte e a subjetivação do artista como local de narrativas, temos a configuração de uma série de oposições binárias: sujeito/objeto, mente/corpo, interior/exterior, privado/público.

A contribuição de Frith para esse debate é transferir esses pontos para além das artes plásticas e cênicas e relacioná-lo ao campo da música, em que o músico também opera como um performer, especialmente no contexto da música pop e rock. Para Frith, a retórica performática cria uma relação de interdependência do performer com o seu público que atua como intérprete do trabalho de seu artista favorito por meio de sua própria capacidade de apreensão dos elementos performáticos do artista como a sedução, a postura, os gestos e a linguagem corporal.

Frith conceitua esse envolvimento dos artistas pop em um processo classificado de *double enactment* [dupla atuação]: em que se configura tanto uma *star personality* (a imagem, idiossincrasias e as habilidades do performer) e uma *song personality* (a personalidade do narrador da canção). Para Frith o papel requerido ao performer de música pop é ter a habilidade de conduzir as duas *personalidades* atuando simultaneamente em cada canção e fazendo com que o público reconheça esses indícios de uma “personagem ou protagonista” em cada canção.

Philip Auslander torna clara a relação entre as identidades musicais colocando o termo personagem mais próximo ao teatro do que da música. Auslander procurou uma

nova terminologia para atender às necessidades e ao funcionamento das camadas envolvidas na performance de um músico. Diferentemente dos atores, cantores de ópera e musicais, ou até mesmo dançarinos de balé, os músicos normalmente não retratam claramente personagens ficcionais em suas performances. Parece, portanto, razoável analisar a performance musical como uma espécie de performance de identidade.

Auslander parte do conceito de personagem para chegar à *persona* musical da seguinte maneira:

> "O conceito de personagem requer uma outra tradução quando aplicado aos músicos, ao contrário dos atores, obviamente porque os músicos não costumam retratar personagens fictícios. Eu argumento que quando vemos um músico tocar ou cantar, não estamos simplesmente vendo a pessoa real tocando, como acontece aos atores, há uma entidade que faz a mediação entre os músicos e o ato de performance. Quando ouvimos o músico tocar, a origem do som é uma versão daquela pessoa construída com uma finalidade específica de tocar a música sob circunstâncias especiais. A performance musical pode ser definida como *uma representação do Eu (self) de uma pessoa dentro de um domínio discursivo da música*. Eu postulo que em performance musical esta representação de si mesmo é o objeto direto do verbo realizar. O que os músicos performam em primeiro lugar não é música, mas suas próprias identidades como músicos, as suas personas musicais." (AUSLANDER, 2006, p.102)

Auslander utiliza o termo *persona* para descrever a presença performática, distante de um caráter abertamente ficcional e sem uma simples equivalência com a identidade real do artista. O autor já havia previamente colocado o termo persona nas discussões sobre a *performance art*, teatro experimental e comédia *stand-up*. O autor propõe três camadas: a própria pessoa (o performer como ser humano), a *persona* na performance (que Frith denomina de *star personality* ou imagem) e o intérprete (corresponderia ao que Frith denomina como *song personality*). Para Auslander essas três camadas estão em atividade simultaneamente na realização de uma performance musical. Auslander enfatiza que o conceito de persona musical pode, em princípio, ser aplicado a uma ampla maioria dos músicos – cantores, instrumentistas e regente. E também, independentemente dos gêneros musicais, o termo pode ser aplicado ao rock contemporâneo, ao jazz, à música erudita, entre outros.

Gravação como performance

A *performance art* no seu *stricto senso* e em suas variantes tem sido sintetizada como atividades artísticas que envolvem artistas atuando para uma audiência. Isso pode

acontecer por meio da palavra falada, música, movimento, dança e acrobacias. No teatro, Pavis (2003) afirma que só existe performance ao vivo e os registros das performances como fotografias ou gravações, servem como objetos de análise adequados, mas apenas como um elemento adicional de documentação do evento original ao vivo. Ponto também defendido por Luiz Roberto Galizia (1986), que classifica como performer qualquer artista - incluindo escultores, pintores, arquitetos, compositores - que se utilize da apresentação artística ao vivo como meio de expressão.

Peggy Phellan (2005) defende a posição de que a essência da performance está na presença ao vivo do performer. Para ela, "a performance não pode ser salva, gravada, documentada, caso contrário seria a circulação das representações das representações". Ao entrar no processo reprodutivo, bem definido por Walter Benjamin em *A obra de arte na era da reprodução*, a performance trai e diminui a promessa de sua própria ontologia, pois o estado performático realiza-se através do desaparecimento.

Na música, Godlovitch (2008) defende que as gravações de performances não são performances. As gravações são apenas traços ou registros das performances, e não mais performances, da mesma forma que as fotos são somente objetos fotografados. Para ele, somos tentados a negligenciar isso, pois somos iludidos pelo efeito causado pela semelhança com o objeto original capturado.

Com a árdua tarefa de desafiar a noção tradicional de *liveness* [presença viva], Philip Auslander (2008) faz a seguinte constatação que a definição comum é que o evento ao vivo é 'real' enquanto que os eventos midiatizados[1] são acessórios e secundários, de certo modo reproduções artificiais do real. Contudo, para o autor, a grande maioria dos apreciadores e aficionados por música, especialmente do universo do rock, da música pop e da música erudita, não necessariamente relacionam as experiências performáticas musicais com a presença física dos artistas. Segundo Auslander, as gravações[2] são o principal veículo que o público tem para consumir música, pois por meio delas o ouvinte experiência e toma contato com as músicas dos artistas. E, assim, ele conclui que as gravações em mídias sonoras podem ser consideradas como performances.

[1] Para Auslander, a performance midiatizada é a performance que circula na televisão, e também nas gravações de áudio, vídeo e em outras formas de reprodução baseadas nas tecnologias.
[2] Por gravações entendemos as mídias: disco (long-play e CD), fita cassete e agora todos os tipos de arquivos digitais sonoros.

Historicamente, no contexto cultural da música, e particularmente na música popular, a gravação ou a "performance aparentemente sem corpo" tem sido norma desde a popularização do fonógrafo, que começou na década de 1890. Determinado por diversos fatores, entre eles o econômico - latente durante os períodos áureos da indústria fonográfica, cujo eixo motriz era essencialmente baseado na venda de gravações sonoras. Contudo, mesmo com o advento das mídias digitais, internet, *youtube* e, consequentemente, a pirataria, as gravações, agora em formatos digitais, continuam tendo a mesma importância.

Por outro lado, além da questão referente ao ouvinte como consumidor, a gravação também permitiu aos músicos ter uma reflexão mais profunda e detalhada sobre o seu registro sonoro e sua persona musical por meio de uma reaudição literal até o infinito; essas possibilidades levaram bandas maiores e mais influentes como *The Beatles* e *Pink Floyd*, no auge da fama, a deixar o palco para um segundo plano e provar as delícias tecnológicas do estúdio.

Michel Chion afirma que a fonofixação[3]:

> "Desempenhou um papel essencial, na medida em que permitiu que o cantor ou o instrumentista se ouvissem a si mesmos do exterior em deferido. Compositores ou músicos de jazz e de rock puderam assim (mesmo que às vezes denegrissem a gravação por oposição ao vivo) permitir-se invenções sonoras e musicais que seriam mais – e eles sabiam disso – do que uma recordação na memória de cada um. […] Com a fonofixação passavam a dispor, ao mesmo tempo, de um espelho e de uma fotografia do som." (CHION, 1994, p.17)

Em oposição ao processo da performance musical buscando o registro de momentos efêmeros nos trabalhos de diversos artistas como materialização da obra, a *performance art*, num determinado período dentro do ambiente das galerias e dos espaços alternativos, estruturou o seu discurso baseado na impermanência. Numa rejeição aos ditames da sociedade de consumo, o artista performático ridicularizou a ideologia da transcendência e da exploração da arte como propriedade, negando os produtos gerados pela pintura, escultura e desenhos. Apesar da ausência física do performer no momento da audição, os ouvintes não percebem na música gravada o performer como uma voz sem corpo.

[3] Fonofixação é um termo pelo qual Chion propõe que se designe aquilo que hoje em dia se denomina de gravação.

Susan Fast (2001) parte do pressuposto de que toda a música é cinética mesmo com a ausência física do cantor ao vivo. Para Fast, na gravação musical sempre há as ações e a presença física de pessoas na produção sonora, não importando como elas podem ter sido manipuladas na gravação. Envolto nessa atmosfera "artificial", a audição de música gravada parece promover o desejo de ver o cantor, mesmo que seja apenas na imaginação. A voz do cantor(a), com o auxílio da tecnologia eletrônica de gravação, com todos os recursos possíveis de mixagem e masterização, tornou a performance vocal mais íntima, mais auto-reveladora e mais (tecnologicamente) determinada.

Auslander coloca que a ausência física do artista faz com que os fãs construam em suas "próprias mentes as performances imaginárias ouvindo as gravações de discos". Frith por seu lado diz que "Eu escuto os discos sabendo completamente que o que eu ouço é alguma coisa que nunca existiu, que nunca poderia existir, como 'performance', algo acontecendo num tempo e espaço únicos; todavia, está acontecendo agora, num tempo e espaço único: assim, ela acontece e a escutamos como uma performance".

A materialidade cultural da música popular não se restringe apenas a um arquivo onde são guardados os restos de performances passadas, mas também uma fonte geradora para a experiência performática no presente. Os artefatos culturais da música popular não são apenas registros preservados das performances que ocorrem em outros lugares, eles são as matérias-primas a partir das quais os fãs constroem ativamente performances, mediante a presença física e midiatizada dos músicos no presente.

In-Conclusão

A tríade formada pelos procedimentos multimídias, persona musical e gravação como performance fundamentou grande parte do trajeto da pesquisa e desenvolvimento da Electropera. A conexão, entre a presença viva e midiatizada no palco ou em um espaço físico, as práticas performáticas e musicais com a tecnologia eletrônica digital ao vivo abriu novos horizontes para os futuras experimentos. Novos desafios estéticos e conceituais estão a nossa espera para as próximas electroperas que se desenvolverão em outras arenas, presenciais ou virtuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

AUSLANDER, Philip. *Liveness: performance in a mediatized culture*. London: Routledge, 2008.

_____. Musical Personae. *TDR: The Drama Review*, MIT Press, Vol. 50, Nº 1 (T189), Spring 2006, p. 100-119, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRINDLE, Reginald Smith. *The new music: avant-garde since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

CHION, Michel. *Músicas, Media e Tecnologia*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

DIXON, Steve. *Digital Performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. Cambrigde: MIT Press, 2007.

FAST, Susan. *Houses of the Holy: Led Zeppelin and the Power of Rock Music*. New York: Oxford Univesity Press, 2001.

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Havard University Press, 1996.

GALIZIA, Luiz Robert. *Os Processos Criativos de Roberto Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GODLOVITCH. Stan. *Musical performance: a philosophical study*. London: Routledge, 2008.

GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PHELLAN, Peggy. *Unmarked The Politics of Performance*. London: Routledge, 2005.