

### Meaning of the performance word

**Elisa Belém**

Doutoranda em Artes da Cena pelo Instituto de Artes da UNICAMP  
Pesquisadora bolsista da FAPESP

27

**Resumo:** O artigo expõe três usos da palavra *performance*: o uso corriqueiro pela mídia; o campo *Estudos da Performance*; o gênero *performance art*. São abordadas brevemente as bases teóricas que levaram a constituição do campo *Estudos da Performance*, assim como características da *performance art*. O conceito de performatividade permeia os três termos referidos. Destaca-se, portanto, o uso da palavra para análise e investigação de manifestações humanas e, de outra forma, o uso da palavra ligado à criação artística.

**Palavras-chave:** Estudos da Performance, Performance Art, Performatividade

**Abstract:** The paper presents three uses of the word *performance*: the everyday use by the media, the field of *Performance Studies*; the gender *performance art*. It covers briefly the theoretical foundations that led to formation of the field of *Performance Studies*, as well as characteristics of *performance art*. The concept of performativity permeates the three terms above. It is emphasized the use of the word for analysis and investigation of human manifestations and, otherwise, the use of the word on artistic creation.

**Keywords:** Performance Studies, Performance Art, Performativity

É possível dizer que a palavra *performance*<sup>1</sup> já foi incorporada ao vocabulário da língua portuguesa, através da mídia publicitária e dos diversos campos de trabalho. Os significados do termo relacionam-se ao verbo transitivo, da língua inglesa, *to perform* – fazer, executar. Uma

tradução possível para *performance* é desempenho, referindo-se à execução de uma ação. Assim, se lemos em anúncios que um carro determinado ou um atleta tem uma boa *performance*, entendemos que seus desempenhos são eficientes. No meio artístico, se textos ou falas estrangeiras referem-se a uma *performance* de um grupo teatral ou musical, sabemos logo que trata-se também de seu desempenho ou de uma ação, como um espetáculo. O uso do termo *performance* aparece em várias áreas de estudo, conforme será

---

<sup>1</sup> **Performance.** *n* **1** act of performing; **2** manner in which a mechanical device performs its function; **3** thing done; deed or feat; **4** public exhibition, as of a play or musical entertainment. //

**Perform** *vt* **1** to do or carry out; execute; **2** to discharge or fulfill, as a vow; **3** to portray, as a character in a play; **4** to render by the voice or a musical instrument; **6** to act a part in a play; **7** to perform music; **8** to do what is expected of a person or machine. (The Scribner-Bantam English Dictionary).

abordado neste artigo, através do aprofundamento da questão.

Há dois usos bastante específicos da palavra através dos termos *Estudos da Performance* e *Performance Art*. O campo *Estudos da Performance* tem, como um de seus pensadores mais representativos, o teórico Richard Schechner. Na década de 1970, então diretor teatral, Schechner conduziu os trabalhos do grupo *Performing Garage*, em Nova York. Esse grupo realizou montagens muito importantes como *Dionysus in 69* (1968), baseado na peça *As Bacantes*, de Eurípedes, e *Commune* (1970-2), que partia de questões relacionadas à Guerra do Vietnã e ao massacre de My Lai<sup>2</sup>. Encontram-se reflexões do próprio Schechner sobre essas peças no livro *Environmental Theatre - Teatro Ambiental*, que apresenta este conceito. Schechner se aproximou do antropólogo Victor Turner, realizando uma série de colaborações. A partir daí se formou o

campo de investigação, cujo centro de desenvolvimento situa-se no Departamento de Estudos da Performance, da Tisch School of the Arts, da New York University.

A colaboração entre Schechner e Victor Turner propiciou a expansão do uso do termo *performance*. Turner desenvolveu o conceito de “drama social” a partir de estruturas tradicionais da ação dramática aplicadas à análise de manifestações culturais. Em suas investigações, Turner comparou a forma de alguns movimentos de comunidades à forma dramática. Esse antropólogo propôs então um modelo do “drama social”- termo que utiliza para se referir a um processo social que se origina de uma situação de conflito – com quatro estágios: *ruptura, crise, reparação e reintegração ou cisma (divisão)*. No primeiro estágio, da *ruptura*, uma pessoa ou subgrupo quebra uma regra num contexto público; o segundo, *crise*, compreende conflitos entre indivíduos, seções e facções em continuidade à quebra, revelando conflitos antes escondidos de caráter, interesse e ambição. O terceiro estágio é a fase de *reparação* conduzida pelos líderes do grupo, os mais velhos ou

<sup>2</sup> “**My Lai** (em [vietnamita](#): *thâm sát Mỹ Lai*) é o nome da [aldeia vietnamita](#) onde, em [16 de março de 1968](#), centenas de civis, na maioria mulheres e crianças, foram executados por soldados do [exército dos Estados Unidos](#), no maior massacre de civis ocorrido durante a [Guerra do Vietnã](#).” Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Massacre\\_de\\_My\\_Lai](http://pt.wikipedia.org/wiki/Massacre_de_My_Lai) (acesso em 10/09/2011).

guardiães em busca de resgatar a integridade do grupo e implica em processos jurídicos ou religiosos. O último estágio pode ser de *reintegração* com a restauração da paz e do que antes era a normalidade entre os participantes, ou pode ser de *cisma* (divisão), implicando num reconhecimento social de irremediável ou irreversível ruptura. Nesse sentido, crises nas sociedades podem ser estudadas em termos do que as rupturas, as transgressões, os processos de instabilidade desencadeiam. E também, que tipos de mecanismos são criados nas sociedades para lidar com as questões geradas pelas crises. Se nas sociedades primitivas esses mecanismos eram expressos por meio dos rituais, nas sociedades modernas, são estabelecidos procedimentos jurídicos e políticos.

Para pensar suas proposições, Turner baseou-se na obra de Arnold Van Gennep, particularmente no livro *Ritos de passagem*, de 1908:

Van Gennep estava interessado em desenvolver um modelo para analisar como a organização do

ritual governa a transição de indivíduos ou de sociedades como um todo, de uma situação social para outra. Ele se concentrou em cerimônias nas quais indivíduos passavam de um papel dentro da sociedade para outro e, o termo “ritos de passagem” passou a ser comumente associado a esse processo, especialmente aos ritos de puberdade marcando a mudança da infância para a fase adulta<sup>3</sup>. (CARLSON, 2004, p. 16)<sup>3</sup>

Turner defendeu que a análise proposta por Gennep incluía qualquer cerimônia que marcasse uma mudança individual ou social como uma guerra ou um processo de cura, por exemplo. Nesse sentido, Turner não considerava a *performance* como algo à parte da vida social, fora do cotidiano, mas sim, enfatizava seu aspecto de transitoriedade, de estar “entre”, como um lugar de negociação. Turner se apropriou dos estudos de Gennep que apontavam três fases dos ritos de passagem que compreenderiam: separação, margem ou liminaridade e reagregação. Nessas três fases, há uma mudança de um papel social ou mesmo uma mudança na identidade que provocam

<sup>3</sup> A tradução de referências estrangeiras é da autora.

transformações em todo o grupo ao redor, anunciando uma nova fase, um novo *status* para o indivíduo. Alguns exemplos seriam o nascimento, o casamento e a morte. Turner re-nomeou termos de Gennep e desenvolveu os conceitos *liminar* e *liminóide*. No rito, a fase de separação do cotidiano em que uma pessoa está se despojando de um papel corresponde à liminaridade. Nesse momento, o sujeito sofre uma experiência de transformação na qual recebe a transmissão de experiências de outras gerações. Turner adaptou o conceito de liminaridade do ritual para a sociedade moderna apresentando o termo liminóide. Esse termo expressa a criação de condições especiais para o despojamento de papéis sociais e hábitos perceptivos, corporais, mentais. O liminóide implica em um acontecimento e se diferencia do liminar por um caráter lúdico, experimental e crítico. Nas sociedades agrárias e tribais, marcadas pelo rito, a liminaridade significa uma transformação permanente do sujeito determinada por uma tradição e, assim, uma inversão da ordem estabelecida. Nas sociedades modernas, o liminóide se

refere a uma experiência transformadora, geralmente desvinculada de uma tradição. O liminóide se refere a experiências individuais como o jogo, a representação, o esporte, o tempo livre, a arte que se encontram fora de atividades culturais regulares como o trabalho ou os negócios; ou seja, situações que podem ser estudadas como *performance*:

Uma série de atividades que inicialmente podem parecer ter pouca conexão, como um julgamento, uma partida de futebol, um carnaval, um coro trágico, podem, deste modo, ser associados como elementos de mecanismos de reparação. Todos eles são comportamentos projetados para fazer algo acontecer, para desempenhar uma função. Então todos os fenômenos variados do processo de reparação, incluindo trabalhos estéticos, podem ser investigados como performance e, por isso, se tornam o domínio propriamente dito do analista da performance<sup>ii</sup>. (SHEPHERD and WALLIS, 2004, p. 117)

Outro conceito interessante desenvolvido por Turner é o de *communitas*, dentro de um argumento mais amplo que nomeia como *antropologia da experiência*, percebida, segundo ele, através de algumas formas estéticas incluindo o

teatro e a dança. Turner enfatiza que as artes performáticas apresentam principalmente a terceira fase do “drama social”: o estágio de reparação. Para Turner, citando John Dewey, a experiência do teatro verdadeiro é de extrema vitalidade e significa uma completa interpenetração do *self* e do mundo de objetos e eventos. Citando outros autores, Turner afirma que quando isso acontece numa *performance* é produzido no público e nos atores um “breve estado de êxtase e senso de união (geralmente durando poucos segundos apenas) [...] Um senso de harmonia com o universo torna-se evidente e o planeta inteiro é sentido como sendo *communitas*” (*apud* SCHECHNER, 1990, p.13). O senso de *communitas* pode ser analisado como uma experiência relacional – temporariamente os papéis sociais são suspensos e, portanto, despido de diferenças, pode-se sentir unido ao outro notando uma dimensão de humanidade. Se pensarmos no carnaval, perceberemos que um de seus sentidos é a experiência nomeada *communitas*.

Schechner interessou-se pelos estudos de Turner sobre o “drama social” e, em colaboração com o antropólogo, passou a investigar as relações e diferenças entre a *performance* do “drama social” e do “drama estético”:

Performance deve ser analisada como um “largo espectro” ou “continuum” de ações humanas variando do ritual, jogo, esportes, entretenimentos populares, artes performáticas (teatro, dança, música) e performances da vida cotidiana para a representação de papéis sociais, profissionais, de gênero, raça e de classe e para a cura (do xamanismo à cirurgia), para a mídia e Internet<sup>iii</sup>. (SCHECHNER, 2002, p. 2) (*Tradução da autora*)

Marvin Carlson informa que o desenvolvimento do campo *Estudos da Performance* durante as décadas de 70 e 80, foi influenciado também por modelos sociológicos, como aqueles propostos por Erving Goffman<sup>4iv</sup>. Banes esclarece:

<sup>4iv</sup>A teoria de *performance* recente tem sido muito mais influenciada pelo modelo sociológico, particularmente por aquele presente na obra de Erving Goffman, cujos escritos tiveram influência igual, e talvez até maior, do que a de Turner no estudo antropológico da *performance*” (CARLSON, 2010, p. 45).

No texto *The Presentation of Self in Everyday Life*, Goffmann analisa a vida social em situações de trabalho, utilizando uma perspectiva dramaturgica. Ele descreve como trabalhadores “performam” – um para o outro, para o chefe, para pessoas externas. Ele observa que pessoas diferentes associadas a um ambiente de trabalho juntam-se para colaborar em certas performances e ele analisa como diferentes cenários, rotinas e papéis influenciam o comportamento. De acordo com Goffman, a vida profissional – na verdade, toda a vida cotidiana – é um processo de auto-produção, de planejamento comunicacional para criar – para representar – determinadas impressões. (...) As estratégias dramáticas que utilizamos na vida cotidiana, Goffman sugere, são o mesmo tipo de técnicas utilizadas por dramaturgos no palco – mesmo que os resultados morais e sociais dessas técnicas quando colocadas em prática na vida real sejam mais profundas<sup>5</sup>. (BANES, 1980, p. 210)

E ainda, Carlson argumenta que houve também referências freqüentes, naquele momento, a abordagens do campo da psicologia como, por exemplo, o psicodrama<sup>5</sup>, desenvolvido pelo psiquiatra J.L. Moreno.

<sup>5</sup> “O psicodrama é uma técnica de investigação psicológica e psicanalítica que procura analisar conflitos interiores fazendo com que alguns protagonistas interpretem um roteiro improvisado a partir de determinadas senhas. A hipótese que se configura é a de que, mais do que na palavra, é na ação e na atuação que os conflitos recalcados, as dificuldades das relações interpessoais e os erros de

Mesmo com influências da antropologia, da sociologia e da psicologia, foi o campo da lingüística que ofereceu as ferramentas fundamentais para a investigação sobre *performance*, como o conceito de *peformativo*. A base da lingüística moderna se funda a partir das abordagens para o estudo do comportamento social humano, de Ferdinand de Saussure, que constituíram a semiótica:

O Curso de Linguística Geral, de 1916, compilado a partir de anotações de estudantes de Saussure depois de sua morte, defendeu uma “nova ciência” da semiologia dentro do campo geral da psicologia social, que iria estudar “o papel dos signos na vida social”. O signo que Saussure propôs como a base da unidade da comunicação humana era uma construção social que unia um sentido (o “significado”) com uma representação abstrata daquele significado (o “significante”)vi. (CARLSON, 2004, p. 56)

Roman Jakobson tornou as visões de Saussure mais conhecidas cunhando o termo “*Estruturalism*”. Jakobson definiu sua teoria da estrutura da linguagem em contraste com a de Saussure.

\_\_\_\_\_ julgamento são passíveis de se revelarem com maior nitidez” (PAVIS, 1999, p. 311).

Na lingüística estrutural, a linguagem é tomada como um sistema de significação. Saussure difere a fala real ou os eventos de fala, que nomeia *parole*, do sistema formal da linguagem que governa os eventos de fala, que nomeia *langue*. Nessa visão, a palavra constitui-se como um signo formado por conceito e som – o significado e o significante. O pós-estruturalismo rejeita a visão estruturalista afirmando que a relação entre significado e significante é arbitrária. Desse modo, um som não pode ser associado a um determinado conceito – diferentes línguas têm diferentes significantes para o mesmo significado (conceito). Os pós-estruturalistas defendem uma visão da cultura como texto e a íntima ligação entre discurso e poder. Dessa forma, afirmam que todo ato é performativo, é uma repetição – não há uma primeira voz e sim recombinações, repetições: “Instável ‘iteração’- repetição, mas não exatamente – substituí a estável representação<sup>vii</sup>” (SCHECHNER, 2002, p. 125). Estas proposições são importantes para o entendimento do

neologismo *performativo*, conforme será desenvolvido a seguir.

### **Performativo**

O termo *performativo* foi proposto pelo filósofo da linguagem John L. Austin, em palestras na Universidade de Harvard, em 1955. Essas palestras encontram-se reunidas na publicação *How to do things with words*. Austin defende, através de vários exemplos, que pronunciar determinadas frases, em circunstâncias apropriadas, não corresponde ao ato de descrever ações ou afirmações sobre o ato de fazer. O ato de pronunciar, em alguns casos, constitui-se como o próprio fazer, a própria ação. A proposta de Austin é que esse tipo de frase ou elocução (*utterance*<sup>6</sup>) seja nomeada como uma

---

<sup>6</sup> Segundo Carlson, o conceito de “utterance” é central na obra de Mikhail Bakhtin: “De acordo como Bakhtin, a elocução (*utterance*) é uma expressão de linguagem que é ‘sempre de natureza individual e contextual’, um ‘elo inseparável’ numa cadeia processual de discurso, nunca reaparecendo precisamente no mesmo contexto mesmo se, como frequentemente ocorre, um padrão específico de palavras é repetido. (...) Como Derrida (...) Bakhtin vê toda fala envolvida com citações de falas prévias, mas também enfatiza que nenhuma citação nunca é totalmente fiel por

frase performativa (*performative sentence*) ou como uma elocução performativa (*performative utterance*) ou resumindo, um performativo (*a performative*). Ele explica que o nome deriva do verbo *'to perform'* que é o verbo usual na língua inglesa referente ao substantivo “ação”, o que indica que pronunciar algumas elocuições compreende executar uma ação. Na segunda palestra transcrita na mesma publicação, Austin retoma o assunto considerando que em alguns casos, dizer alguma coisa é fazer algo, ou que quando dizemos alguma coisa estamos fazendo algo:

Um de nossos exemplos era a elocução 'Eu aceito' (tomo esta mulher como minha esposa oficialmente), conforme pronunciado no curso de uma cerimônia de casamento. Aqui nós deveríamos dizer que, ao pronunciar essas palavras, nós estamos fazendo algo – especificamente, casando, ao invés de contando algo – ou seja, que estamos casando<sup>viii</sup>. (AUSTIN, 2003, p. 12-13)

Através desses exemplos, torna-se clara a proposição de Austin em torno do neologismo cunhado por ele, “performativo”- em alguns casos, dizer algo é engajar-se numa ação.

causa do contexto sempre variável” (2004, p. 59).

Outro autor, John R. Searle, aluno de Austin, desenvolveu a teoria dos atos de fala. Searle destacou o aspecto performativo da linguagem como um todo. De acordo com Carlson, esse tipo de análise proposta por Searle levou ao reconhecimento da natureza performativa da linguagem em geral e também, a mudanças nas considerações tradicionais da lingüística a respeito da estrutura e elementos formais da linguagem, em prol de considerações sobre as intenções do falante, os efeitos no ouvinte e da análise dos contextos sociais específicos de cada elocução. O conceito de performatividade permeia discussões contemporâneas sobre as artes da cena, muitas vezes em contraponto à noção de teatralidade.

### ***Performance Art***

Outra utilização mais específica do termo *performance* é aquela ligado ao gênero artístico que emergiu das experimentações das vanguardas e foi nomeada como *performance art*. Segundo Marvin Carlson (2004), os termos *performance* e *performance art* somente passaram a ser amplamente utilizados depois da década de 1970



para descrever trabalhos experimentais daquela década, que, por sua vez, mesmo com novas inquietações, teve como principal inspiração a mistura experimental de linguagens da década anterior.

O gênero da *performance art* é bastante diverso em suas manifestações, já que reúne experimentações de artistas visuais, atores, encenadores, músicos e dançarinos. Alguns teóricos não consideram inclusive que a *performance art* possa ser considerada como um gênero e sim como um “operador de radicalização” a cada vez que a dança, o teatro, as artes visuais e sonoras atingem seus limites. No entanto, torna-se também estranho o uso da palavra limites para as artes, como se pudessemos delimitá-las em inícios e finais. O que parece existir, na verdade, são concepções culturais a respeito desses gêneros. Colin Counsell defende em ensaio que a recepção de uma obra de arte se dá através de *frames* – enquadramentos derivados culturalmente. Esses *frames* na análise de objetos e eventos determinam *o que vemos e como*

*vemos*. Uma análise de uma escultura ou de um espetáculo de dança parte de diferentes *frames* em busca por significados ou por sentidos. Quando se explodem esses enquadramentos, há uma interrupção em estratégias habituais de construção de significados e sentidos, como na *performance art*:

Um dos gêneros com o potencial para efetuar tal ruptura é a *performance art*, já que sua característica chave como uma forma cultural é que não tem nenhuma forma dada. ‘Teatro’ como é definido hoje é muito diverso, mas essa diversidade tem limites os quais, se excedidos, efetivamente fazem com que o evento não seja mais teatro; nossa concepção cultural do que é teatro é continuamente alterada, mas nós sempre temos uma concepção cultural do teatro. Performance art, no entanto, não tem limites gerais, por não usar uma única e reconhecível linguagem estética.<sup>ix</sup> (COUNSELL, 1996, p. 210)

Os estudos de Jean-François Lyotard, referidos por Counsell no ensaio citado acima, apontam que o pós-modernismo é um momento em que se reconhecem os limites da representação. Percebe-se que a realidade é uma construção, uma representação determinada

culturalmente. Dessa forma, a nossa experiência da realidade é sempre “textual”. A *performance art* para Counsell, interrompe a representação na medida em que pratica experimentações radicais.

Além desse deslocamento na recepção da *performance art* destacado por Counsell, parece que a heterogeneidade desse gênero é ainda maior do que de outras artes, haja vista que sua emergência se deu a partir de criações de artistas com experiências primeiras em diferentes linguagens e gêneros. Nessas experimentações percebe-se um diálogo e colaboração entre as linguagens artísticas. É interessante perceber, conforme Bonfitto<sup>7</sup>, que cada *performer* materializa uma noção do que é *performance art*. Já o teórico Marvin Carlson, reconhecendo as resistências que o próprio campo impõe ao estabelecimento de limites, considera a *performance* como uma *anti-disciplina*. Essa consideração mostra-se extremamente interessante, na medida em que parece preservar um caráter de fluxo constante de experimentação, de discussão e de construção de conhecimento, inclusive

para a *performance art*. Impor limites a tal fluxo implicaria numa estratégia de poder que eliminaria outras possibilidades.

De acordo com Carlson (2004), na tentativa de definir o gênero da *performance*, muitos artistas e críticos o fizeram considerando o teatro como ponto de oposição. Carlson refere-se a uma discussão em 1975, liderada pelo *performer* Allan Kaprow que contou com a presença de outros *performers* como Vitto Acconci, Yvone Rainer e Joan Jonas. Essa discussão notou que o espaço utilizado na *performance* era mais próximo de um espaço de ensaio do que de um ambiente teatral formalizado. Além disso, verificou que os artistas da *performance* evitavam, a princípio, a estrutura dramática e as dinâmicas psicológicas do teatro e da dança tradicionais para focar na presença corporal e no movimento. Hoje essas observações permeiam trabalhos artísticos de várias linguagens parecendo haver uma abordagem performativa na criação. Nesse sentido, grupos de teatro exploram espaços não convencionais na dramaturgia de seus espetáculos; dançarinos levam à cena a discussão sobre a preparação técnica e sobre o

<sup>7</sup> Anotações pessoais 2.

próprio ato de dançar. Considero tais propostas como performativas, já que investigam a geração de materiais para a cena a partir da reflexão sobre a própria cena.

A ideia de performatividade permite uma aproximação da *performance art* sem tentar reconhecer o que constitui uma única estética comum a esse gênero, assim como modos exclusivos de treinamento ou metodologias de trabalho e aprendizagem. As diversas práticas abrangem ações performativas que apresentam um jogo entre um aparente significado imediato e múltiplas possibilidades de sentido. Há um deslocamento dos *frames* habituais para o receptor da *performance*, conforme Counsell e podemos dizer também, para o criador que busca exprimir por meio de ações, aspectos de sua experiência individual ou social.

Outro ponto importante para a discussão sobre *performance art* é a noção de “evento” destacada pela teórica Erika Fischer-Lichte. A noção de evento, que também é bastante ampla, parece substituir aquela de

apresentação, oferecendo uma *apresentação*. Ao invés de espectadores teríamos participantes de uma ação que ocorre em um momento presente, atual, comum aos executores e visitantes. Esse envolvimento contribui para a transitoriedade e impermanência da experiência que talvez não se repita da mesma forma com a presença de outros visitantes. Lida também com a passagem do tempo “real” aquele que rege a vida cotidiana e não com a convenção temporal estabelecida pelo drama. Dentro dessa ideia de evento e tentando clareá-la, penso na interferência direta em um espaço social antes determinado para o observador, o visitante, o ouvinte, o leitor, o espectador. A *performance art* rompe esse espaço de modo semelhante a outras manifestações comunitárias, como um jogo de futebol, uma festa, um comício político. Vale lembrar que essa ruptura ocorre também de outra forma, mais densa, nos próprios conteúdos e práticas das *performances* investigando limites daquilo que é ou não é aceito socialmente; da dor;

daquilo que pode constranger moral e eticamente; daquilo que pode causar asco ou repulsa; e também, do belo; do prazer; do erótico; das possibilidades do corpo.

Diante da revisão sobre *performance* apresentada nesse artigo, creio na importância de que pesquisadores e artistas indiquem com qual sentido utilizam o termo, dentro da extensa esfera de possibilidades. O livro de Renato Cohen, *Performance como linguagem – criação de um tempo-espaço de experimentação*, é uma das principais referências bibliográficas no Brasil, a respeito da *performance art*. Há diversos artigos publicados de pesquisadores brasileiros que vêm atualizar a discussão apresentada por Cohen, bem como apresentar os principais tópicos propostos pelo campo *Estudos da Performance*. Pode-se dizer que a ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – contribui bastante para a divulgação e incentivo a tais discussões. As práticas, teorias e conceitos a respeito da *performance*, em suas diferentes vertentes, mostram-se extremamente relevantes para pensar a cena

brasileira e podem auxiliar a investigar de forma mais aprofundada tanto suas particularidades quanto diálogos com a cena internacional.

*Artigo recebido em 11 de março de 2012.*

*Aprovado em 15 de maio de 2012.*

### Referências bibliográficas

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers – Post-Modern Dance*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.

CARLSON, Marvin. *Performance – a critical introduction*. Londres e Nova York: Routledge, 2004.

CARLSON, Marvin. *Performance – uma introdução crítica*. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CLEVELAND, Phil Manning. *Drama as Life: The significance of Goffman's Changing Use of the Theatrical Metaphor*. *American Sociological Association*, spring, 1991. Disponível em: <  
<http://www.jstor.org/stable/201874>  
>. Acesso em: 07/03/2012.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem – criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COUNSELL, Colin. *Signs of Performance – an introduction of twentieth-century theatre*. London: Routledge, 1996.

FISCHER-LICHTE, Érika. *The transformative power of performance – A new aesthetics*. Londres e Nova York: Routledge, 2008.

MOSTAÇO, Edélcio et al. *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1999.

PETERS, Michael. (Trad. Tomaz Tadeu da Silva). *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença (uma introdução)*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SCHECHNER, Richard e APPEL, Willa. **By means of performance** – intercultural studies of theatre and ritual. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies – an introduction*. Londres e Nova York: Routledge, 2002.

SHEPHERD, Simon e WALLIS, Mick. *Drama/Theatre/Performance*. Londres e Nova York: Routledge, 2004.

WILLIAMS, Edwin B. (Ed.). *The Scribner-Bantam English Dictionary*. United States, set. 1991.

#### ANOTAÇÕES PESSOAIS:

1. Oficina “Dramaturgias do Corpo”, ministrada pela Profa. Christine Greiner – 39º Festival de Inverno da UFMG: Diamantina/MG, 16 a 20 jul. 2007.

2. Disciplina *Laboratório IV - O ator e o performer: tensões, fissuras e zonas de imbricação*, ministrada no 1º semestre de 2011 por Matteo Bonfitto, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, no Instituto de Artes da UNICAMP.

3. Disciplina *Teorias das Artes – Artes Performativas: Pedagogias de Fronteira*, ministrada pelo Dr. Cassiano Sydow

Quilici, no 1º semestre de 2011, no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, no Instituto de Artes da UNICAMP.

i Van Gennep was interested in developing a model to analyse the organization of ritual as it governed the transition of individuals or whole societies from one social situation to another. He concentrated on ceremonies by which individuals passed from one role within their society to another, and the term “rites of passage” has become commonly associated with this process, especially with the puberty rites marking the change from child to adult”. (CARLSON, 2004, p.16) *(Original em inglês)*

ii A range of activities which may initially seem to have little connection, such as a trial, a football match, a carnival, a tragic chorus, can thus be linked together as elements of redressive mechanisms. They are all behaviours designed to make something happen, to perform a function. So all the varied phenomena of the redressive process, including aesthetic works, can be regarded as performance, and hence become the proper domain of the performance analyst. (SHEPHERD and WALLIS, 2004, p. 117) *(Original em inglês)*

iii Performance must be construed as a “broad spectrum” or “continuum” of human actions ranging from ritual, play, sports, popular entertainments, the performing arts (theatre, dance, music), and everyday life performances to the enactment of social, professional, gender, race, and class roles, and on to healing (from shamanism to surgery), the media, and the internet. (SCHECHNER, 2002, p. 2) *(Original em inglês)*

iv “As performance studies was developing as a field of investigation during the 1970s and early 1980s, it was in general much more directly influenced by sociological models, particularly as represented in the work of Erving Goffman, whose writings in this area exerted an influence at least equal to, and perhaps even greater than Turner’s in the anthropological study of performance.” (Carlson, 2004, p. 32) *(Original em inglês)*

v In *The Presentation of Self in Everyday Life*, Goffman analyses social life in work situations, using a dramaturgical perspective. He describes how workers “perform”- for each other, for the boss, for outsiders. He observes that different people associated with a workplace team up to collaborate on certain performances and he analyses how different settings, routines, and roles influence behavior. According to Goffman, working life – in fact, all of everyday life – is a process of self-production, of engineering communication to create – to stage – certain impressions. (...) The dramatic strategies we use in daily life, Goffman suggests, are the same sorts of techniques dramatists use on stage – although the moral and social results of those techniques

---

when applied in real life are more profound. (BANES, 1980, p. 210) (*Original em inglês*)

vi The 1916 Course in General Linguistics, compiled from notes by Saussure's students after his death, called for a "new science" of semiology within the general field of social psychology, which would study "the role of signs in social life". The sign that Saussure proposed as the basic unit of human communication was a social construct which united a meaning (the "signified") with an abstract representation of that meaning (the "signifier"). (CARLSON, 2004, p. 56) (*Original em inglês*)

vii "Unstable "iteration" – repetition, but no quite exactly – replaces stable representation."(SCHECHNER, 2002, p. 125) (*Original em inglês*)

viii One of our examples was, for instance, the utterance 'I do' (take this woman to be my lawful wedded wife), as uttered in the course of a marriage ceremony. Here we should say that in saying these words we are doing something – namely, marrying, rather than reporting something – namely that we are marrying. (AUSTIN, 2003, p. 12-13) (*Original em inglês*)

ix One of the genres with the potential to effect such disruption is performance art, for its key characteristic as a cultural form is that it has no given form. 'Theatre' proper as defined today is very diverse, but its diversity has limits which, if exceeded, effectively renders the event no longer theatre; our culture's conception of what theatre is continually alters, but we always have a cultural conception of theatre. Performance art, however, has no generic limits, for it uses no single, recognizable aesthetic language. (COUNSELL, 1996, p. 210) (*Original em inglês*)