

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

O colapso das representações: enfrentamentos teóricos e práticos emergentes

Edélcio Mostaço

Para citar este artigo:

MOSTAÇO, Edélcio. O colapso das representações: enfrentamentos teóricos e práticos emergentes. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573102512024e0110

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



O colapso das representações:¹ enfrentamentos teóricos e práticos emergentes²

Edélcio Mostaço³

Resumo

Desde o último século uma acentuada crise nas representações cênicas emergiu e se aprofundou, problematizando as antigas matrizes práticas e teóricas mobilizadas para produzir certa teatralidade. Um processo que, desde os anos 1960, alastrou-se a partir da lógica informática e numérica e, igualmente, com os movimentos socioculturais associados às identidades e às atuações descoloniais. Reposicionar as teorias cênicas a partir dessas outras bases torna-se tarefa urgente frente a esse convulsionado conjunto de agenciamentos disruptivos.

Palavras-chave: Artes cênicas. Tecnologias numéricas. Crise da representação. Divergências teóricas. *Performances* digitais.

The collapse of representations: emerging theoretical and practical confrontations

Abstract

Since the last century, a sharp crisis in scenic representations has emerged and deepened, problematizing the old practical and theoretical matrices mobilized to produce a certain theatricality. A process that, since the 1960s, has spread from computer and numerical logic and, equally, from sociocultural movements associated with identities and decolonial actions. Repositioning scenic theories based on these other bases becomes an urgent task in the face of this convulsed set of disruptive agencies.

Keywords: Performing arts. Numerical technologies. Representation crisis. Theoretical divergences. Digital performances.

El colapso de las representaciones: enfrentamientos teóricos y prácticos emergentes

Resumen

Desde el siglo pasado, ha surgido y profundizado una aguda crisis de las representaciones escénicas, problematizando las viejas matrizes prácticas y teóricas mobilizadas para producir una cierta teatralidad. Un proceso que, desde la década de 1960, se ha difundido desde la lógica informática y numérica y, igualmente, desde los movimientos socioculturales asociados a identidades y acciones decoloniales. Reposicionar las teorías escénicas a partir de estas otras bases se convierte en una tarea urgente frente a este convulsionado conjunto de agencias disruptivas.

Palabras clave: Artes escénicas. Tecnologías numéricas. Crisis de representación. Divergencias teóricas. *Performances* digitales.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Denise Pessoa Ribas. Editora, preparadora e revisora de texto.  pessoa.de@gmail.com

² Bolsista de produtividade em pesquisa – CNPq.

³ Professor titular aposentado da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Entre seus últimos livros estão: *Incursões & excursões* (Teatro do Pequeno Gesto, 2018); *Cena e ficção em Aristóteles: uma leitura da Poética* (Appris, 2020) e *Grafos: escritos nômades sobre a cena* (Teatro do Pequeno Gesto, 2024).

 hateatro33@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/5151925947504672>  <https://orcid.org/0000-0001-7611-7764>

Teoria e prática

O que é uma teoria e o que é uma prática? – sabe-se que são atravessadas pela estética, embora não do mesmo modo nem almejando as mesmas funções. Sendo o teatro uma arte complexa, híbrida e passível de ser abordada a partir de seus vários elementos constitutivos, como diferenciar de modo pleno o que há ali de teórico e de prático? Fenômeno europeu de nascença, o teatro foi exportado para os impérios coloniais após as grandes navegações marítimas, fomentando, a partir de então, formatos e soluções regionais e nacionais que sugerem investigar se suas criações mais recentes podem ainda ser tomadas como símiles de uma mesma matriz mimética e de representação.⁴

Observando-se o seu transcurso histórico, é possível dizer que o Ocidente não articulou nenhuma teoria teatral até o século 15, momento em que, com a redescoberta de Aristóteles, inicia-se um longo assentamento de postulados que, entrecruzados, remanejados e colocados em sincronia, tudo arrastaram para seu epicentro – inclusive e principalmente o que veio antes deles. Essa força foi, pouco a pouco, expandindo sua abrangência e aprofundando suas implicações, até adquirir a face de uma teorização única para as artes – para toda arte – estruturada em bases filosóficas.⁵

⁴ Reflexões articuladas a partir de afirmações um tanto quanto díspares efetivadas entre Mark Fortier, em seu livro *Theory/Theatre* (2002), e Catherine Naugrette, na obra *L'Esthétique théâtrale*. Segundo a autora francesa, “no sentido estrito do termo, a estética teatral é essa disciplina de origem filosófica no interior da qual são forjadas as ferramentas conceituais que permitem pensar o teatro. De um lado, ela se apoia sobre as diferentes teorias do teatro elaboradas depois da Antiguidade grega por filósofos e escritores, os estetas e os artistas. De outro, ela lhe permite se construir. [...] Assim, as problemáticas que ela forja, em um incessante vai e vem entre teoria e prática, atravessam os sistemas e a cronologia do teatro, estendendo-se do texto à encenação” (2010, p. 5, tradução nossa). “Au sens strict du terme, l'esthétique théâtrale est cette discipline d'origine philosophique à l'intérieur de laquelle vont être forgés les outils conceptuels permettant de penser le théâtre. D'une part, elle prend appui sur des différentes théories du théâtre élaborées depuis l'Antiquité grecque par les philosophes et les écrivains, les esthéticiens et les artistes. De l'autre, elle leur permet de se construire. [...] Les problématiques qu'elle forge ainsi, dans un va-et-vient incessant entre théorie et pratique, traversent les systèmes et la chronologie du théâtre, s'étendent du texte à la mise en scène”.

Três aspectos me chamaram a atenção nessas afirmações: a) a não distinção (ou a equiparação) entre teoria e prática, como se entre ambas não se alojasse marcadas diferenças epistemológicas; b) a concepção idealista de que o fenômeno teatral é construído a partir de uma disciplina; c) a noção de desenvolvimento contínuo da arte teatral no tempo e no espaço, estabelecendo uma história e uma pedagogia próprias, distantes e/ou além das sociedades nas quais as artes da cena se manifestam. O artigo pretende debater, no curto espaço de que dispõe, essas afirmações.

⁵ Sobre tais implicações, cf. Dupont (2017), autora que classifica Aristóteles como um “vampiro do teatro



O que interliga o legado da tradição cênica grega antiga e latina e as várias manifestações espetaculares efetivadas até os estertores da Idade Média? Nada. As formas cênicas da Antiguidade, derivadas da *mímesis* e sob os auspícios da noção de *representação*, definharam aos poucos, conforme as invasões bárbaras avançaram sobre os portões do Império e em face do cristianismo triunfante que – como amplamente conhecido – escorraçou os artistas cênicos e amaldiçoou sua atividade como pecaminosa e idólatra (Le Goff, 2018; Fischer-Lichte, 2002).

Mesmo assim, um sincretismo poderoso incumbiu-se de fundir algumas tradições míticas bárbaras com os mitos cristãos – o Carnaval foi o caso mais eloquente –, conformando cerimônias e festejos que, pouco a pouco, foram dissipando seus contornos em benefício dessas manifestações pulsantes da cultura popular, todas elas práticas, desprovidas de qualquer teoria (Bakhtin, 2010; Burke, 2010). Um estado de coisas que, no período considerado da baixa Idade Média, foi muito lentamente se alterando quando as missas católicas, para ampliarem seu poder evangelizador sobre as populações carentes de latim, começam a recorrer a diálogos e curtas dramatizações de trechos escolhidos das Escrituras, interpretados por monges e padres, a partir do século 12.

Essa nova ascensão da cena foi tomada por diversos analistas e historiadores como um segundo nascimento do teatro na Europa, agora sob o manto da Igreja e por ela incentivado, mas sem qualquer tipo de orientação conceitual que não fossem os ensinamentos transmitidos de geração a geração através do *habitus*.⁶ Foi esse o caminho percorrido pelos autos, mistérios e moralidades que, desde a segunda metade do medievo, começaram a se avolumar nas cidades de então em função da atividade das guildas. Assim, é possível verificar que o extenso caminho entre as origens gregas do teatro e esse seu segundo nascimento à luz da cristandade – um intervalo de mais de mil anos – foi percorrido inteiramente apoiado em práticas desiguais e descontínuas entre si, polivalentes enquanto

ocidental”.

⁶ Conceito de Pierre Bourdieu articulado como praxiológico, ou seja, uma sociologia da prática, baseada no reequacionamento da dicotomia entre estrutura e ação. Ao reequacionar tal dimensão, a da interioridade da exterioridade e da exterioridade da interioridade, Bourdieu possibilita uma análise conciliadora entre um indivíduo que é produto mas também produtor da sociedade (e da história), ou seja, a estrutura é estruturada mas também é estruturante (Bourdieu, 1996).



estatuto e função, tradições representacionais que obedeceram a impulsos diversos enquanto origem, finalidade e relações desiguais entre o *opus operatum* e o *modus operandi*⁷ (Watson e McKernie, 1993; Dupont, 2017).

O aristotelismo cênico

É preciso distinguir Aristóteles e sua obra *Poética* daquilo que é pactuado e conhecido como aristotelismo. Escrito restrito aos estudiosos do Liceu, a *Poética* se constitui de anotações sem grande elaboração metodológica, um conjunto de proposições e conselhos sobre a poesia e a tragédia, visando a subsidiar autores e apreciadores da matéria. Poesia que, naqueles tempos, era predominantemente oral e no caso da poesia cênica, o teatro, era inteiramente oral. Ela tem, nesse sentido, estreita correlação com a *Retórica*, outra obra do autor, bem como conexões com demais escritos de sua lavra. Escondido após a invasão da Macedônia, o texto passou a ser copiado intermitentemente ao longo da Idade Média, somente despertando interesse maior entre eruditos do humanismo a partir dos séculos 14 e 15, quando várias outras obras gregas começam a ser traduzidas e estudadas no Ocidente, inclusive as tragédias remanescentes, movimento este que alcançou seu auge um século depois.

Enquanto a *Poética* jazia nos mosteiros, a *Ars poetica*, de Horácio, circulava com maior desenvoltura entre os eruditos da Idade Média, tomada como o mais consistente legado de preceitos oriundos da Antiguidade sobre aqueles assuntos. A primeira tradução conhecida da *Poética* para o latim foi feita por Guilherme de Moerbeek em 1300. O que não ajudou em sua difusão, uma vez que muitos de seus termos permaneciam obscuros, arredios, frente à inexistência de tragédias conhecidas. Um panorama que começa a mudar a partir do século 15, fomentando um novo interesse sobre a Antiguidade (Bray, 1963; Gerould, 2000).

Segundo especialistas, com esse novo *revival* começam a surgir outras traduções de textos aristotélicos, sendo a versão de Valla (1498) da *Poética*,

⁷ *Opus operatum e modus operandi* – refere a distinção entre uma interpretação autêntica e outra inautêntica através da competência formal. Pela proximidade entre liturgia e jurisdição, observa-se uma correlação entre os processos de legitimação simbólica do ministério sacerdotal litúrgico e as competências jurisdicionais, possibilitando uma distinção crítica relativa à separação entre sujeito e ator social, pessoa e cargo, indivíduo e função, decisão e organização.

realizada em cotejo com a tradução em latim dos comentários antes feitos por Averróis no século 11, mas decorrentes de uma complementação com a *Ars poetica* de Horácio, com suas regras e seus preceitos sobre a obra poética, o *labor poeticus* e o poeta. O texto aristotélico passou também, desde então, a ser tomado como um tratado doutrinário e preceptivo (Bray, 1963; Cornilliat e Langer, 1997). Percurso esse seguido e implementado com as traduções e comentários de Robortello (1548), De' Pazzi (1536), De Maggi e Lombardi (1550), e amplamente consolidados nos extensos escólios de Piccolomini (1575) e Riccoboni (1579). De modo que, nos alvares do Renascimento, a Europa viu nascer o primeiro esboço daquilo que foi tomado como uma teoria sobre a tragédia e o teatro.

Se a obra de Aristóteles, através de suas transformações e deformações, está na base da doutrina clássica da crítica europeia, a duradoura interpretação de Robortello acerca da obra é o primeiro passo na formação desta doutrina. O que emerge do estudo de Robortello sobre o texto determinará de um modo significativo a orientação geral da crítica “aristotélica” durante os séculos seguintes [Weinberg, 1952].

Os comentários de Robortello extrapolam e fazem deduções a partir do texto do Estagirita, estendendo-se sobre tipologias poéticas e cênicas ali não tratadas (como a sátira, o epigrama e a elegia), bem como insistem, quanto à tragédia, na fixação de uma regra para as três unidades, normas ainda mais ampliadas e enrijecidas no compêndio *La Pratique du théâtre*, do Abbé d'Aubignac, no século 17, consolidando um conjunto de prescrições, normativas e conceitos tornados conhecidos como *aristotelismo cênico*. De modo que, pela via da poesia e da literatura, uma prática performativa – quer no passado, quer naquele momento – viu-se constrangida a padrões alheios a ela e, especialmente, alojada em um fluxo temporal que a ligava a um período remoto que lhe era discrepante. As diretivas assumidas pelo classicismo francês tornaram-se preponderantes em toda a Europa, conformando a imaginação teórica desde então – dentro da qual o *ut pictura poesis*, concebido por Horácio, tornou-se um preceito basilar.⁸

De modo que, pouco a pouco, observou-se um entrecruzamento dessas concepções e diretivas do aristotelismo apoiando os intentos com os quais o

⁸ “A poesia é como pintura”, expressão que consagrou a imaginação visual como preponderante em relação ao oral e ao escrito, presente na *Epístola aos pisões* (ou *Arte poética*) e que reverberou com constância na Europa do século 16.



Iluminismo forrou suas certezas e emitiu seus juízos. Winckelmann, Burke e Diderot – este mais próximo do teatro – contam entre aqueles que se debruçaram sobre a história, a cultura e a arte, urdindo as primeiras cogitações de cunho racionalista e teórico sobre tais domínios. No século 18, o espírito cientificista do movimento atingiu seu cume, elevando os nomes de Kant, Baumgarten, Lessing e na sequência Hegel à formulação da mais cultuada teoria dramática do Ocidente.

Uma base filosófica para a arte

O campo da estética constitui um importante denominador subjacente à *Fenomenologia do espírito*, obra maior de Hegel, escrita em 1807, que concebe a existência da universalidade de um espírito subjetivo (representado pela alma, a consciência e a razão), um espírito objetivo (referente ao direito, à moralidade e aos costumes) e o absoluto (que abarca a religião, a filosofia e a arte), entrelaçamento e confronto de estágios tomados como em desenvolvimento dialético, ou seja, em que a uma dada afirmação corresponde uma negação, originando uma posterior síntese – como reza o método dialético. Os fenômenos sensíveis e de percepção inerentes e associados a tais embates foram destacados pelo autor em outra obra, de maior interesse aqui: o *Curso de estética* (1997 [1830]).

Tornada uma ciência do belo, a arte redime o ser humano da rudeza, da violência e das vicissitudes do cotidiano conectando-o com outras esferas, como a imaginação, a criatividade e o sonho – um plano ideal, não alcançável, de onde emerge o conceito de belo – materializável através das obras artísticas quando elas exalam o sublime, um sentimento que nos encanta e traz a sensação de beleza. Percorrendo uma evolução histórica (arte simbólica, clássica e romântica), em cada fase um tipo de elemento constitutivo lhe propicia o principal suporte; vamos encontrar a poesia (e o teatro) no último estágio, quando a civilização atingiu seu cume.

Hegel ratifica que as artes narrativas e literárias se manifestam de três modos expressivos (épico, lírico e dramático), sendo o último o território específico do drama. Síntese de densos embates interpessoais, o drama é absoluto, existe fora e além de seu autor, constituindo a materialização poética do sublime mais refinado, pois colado e produzido pelos corpos e paixões humanos enquanto

resultado de um conflito ético.⁹ O conceito de drama não foi forjado por Hegel, embora no *Curso de estética* tenha conhecido amplo e esmiuçado desenvolvimento. Ao que tudo indica, o termo surgiu com John Dryden (1973), que, em seu *Ensaio sobre a poesia dramática*, de 1668, criou um diálogo imaginário entre dois supostos especialistas em teatro. O autor deu abrigo, com essa generalização vocabular, à vasta produção cênica ocorrida antes da Restauração, que pouco se valera da *Poética* e que desbordava tanto a tragédia quanto a comédia, tais como os interlúdios, as peças escolares, as mascaradas, as *chronicle plays* de Shakespeare, além da tragicomédia e da tragédia doméstica, espécimes tipicamente locais e com equivalentes apenas na Espanha do início do Século de Ouro, outro país imune aos influxos do filósofo grego.

Após Hegel, além de uma filosofia, uma verdadeira teoria da arte restou instituída, sendo que, naquilo que concerne ao teatro, não só quanto a seus aspectos internos (diretivas de composição, coerência nos modos de exposição, normas dialéticas para as personagens, sentidos e sentimentos a elas permitido etc.), mas também quanto aos externos (a exposição tripartida dos conflitos, o modo de interpretação dos atores, as características de palco e espetáculo que lhe eram congruentes etc.). Entre Kant e Hegel localiza-se o tempo histórico tomado como inaugural do regime estético, na apreciação de Jacques Rancière (1996 e 2021).

Tendo entrado em crise na segunda metade do século 19, o drama vai sendo paulatinamente desfeito nas décadas seguintes, quando novos formatos dramatúrgicos e de encenação começam a surgir nos palcos europeus (Williams, 1973 e 2010). Um século após, contudo, o drama volta a ser considerado uma baliza teórica, agora pelas mãos de um jovem húngaro: Peter Szondi.¹⁰

Tal como se apresenta, o estudo *Teoria do drama moderno* (2004) estabelece uma investigação fundamentalmente idealista, uma glosa de Hegel *ça va sans dire*, que pisa em ovos para não despertar polêmicas nem criar entraves. Ele retoma a teoria

⁹ O trágico, no contexto hegeliano, tem por origem uma forma de autodivisão e autoconciliação do espírito, é o desempenho de um atributo humano. Próprio à burguesia de seu tempo, ele se mostra em plenitude naquilo que se convencionou chamar de *drama burguês*. Ver Szondi (2004).

¹⁰ O livro de Szondi foi publicado originalmente em 1956.

dos gêneros, mas, como é amplamente reconhecido, lírico, épico e dramático constituem categorias que se ajustam mal às múltiplas e polivalentes escrituras possíveis e existentes, em qualquer tempo histórico, especialmente porque albergam inextricável aderência ontológica junto à *mímesis*, uma limitação expressiva já abandonada no regime da representação ocidental.

Na proposição de Szondi, todavia, “a forma de uma obra de arte tem sempre algo de inquestionável, o conhecimento de tal enunciado formal só é em geral alcançado por uma época em que o antes inquestionável é posto em questão e em que o naturalmente aceito passou a ser um problema”. Um problema, forçoso reconhecer, apenas para ele, ao se colocar distante do intenso debate teórico já acumulado em decênios anteriores, porque deslocou sua atenção para outro lugar, de cunho eminentemente ideológico, e assim expresso: “A concepção histórico-dialética de forma e conteúdo mina as bases da poética sistemática enquanto tal”, uma vez que está no âmago de uma “poética filosófica, que não busca regras a serem empregadas na *práxis*, nem diferenças a serem consideradas na escrita, mas um conhecimento que se basta a si mesmo” (Szondi, 2004, p. 24-25). Resumindo: o objetivo não é problematizar ou discutir o drama e a cena existentes, mas deixar-se levar pela voragem idealista de seus pressupostos e acidentes de percurso, uma vez que os toma como algo inquestionável e que se auto explicita, quando coados através do funil histórico-dialético, gerando sua própria hipóstase. Com tal operação, estamos diante de um conhecimento autotélico, que busca por uma verdade que se baste a si mesma, conhecimento esse já identificado com o grande projeto erigido pela metafísica ocidental. Ou seja, não se trata do mundo empírico, marcado pela fatuidade, pela diferença, pela ação dos homens e da sociedade, pelos conflitos de interesses e de classes, transtornos e desvãos das linguagens, e menos ainda de um mundo passível de outra representação senão aquela vinculada à *mímesis*. Mas é um caldo de cultura autocomplacente, outro modo de flagrar a ideologia em sua fulgurante emanção.

No Brasil, Szondi foi ressuscitado por muitos artistas e analistas da cena no final dos anos 1990, e sua vigência conceitual durou até a primeira década do século 21, conformando uma teoria cênica regressiva e apassivada, em luta contra as manifestações performativas e de teatralidades que se afastavam ou se

voltavam contra a *mímesis*, se espalhavam sobre novas estruturas narrativas, derivadas de procedimentos inventivos nascidos de outras matrizes representacionais (Watson e McKernie, 1993; Crary, 2012).

Novas tecnologias

Com o aprofundamento da psicologia, a partir do último terço do século 19, novos enquadramentos relacionados ao humano passam a vigorar, redefinindo o que até então fora considerado consciência e representação. No plano filosófico, igualmente, verificam-se mudanças profundas, com o desenvolvimento da fenomenologia. Tais reviravoltas recolocaram em discussão o que era tomado como teoria e prática, além da indispensável *vivência* (ou seja, a experiência), coisas que, no ambiente das artes da cena, implicaram alterações quanto aos paradigmas da atuação. O ator deixou de ser um eco do dramaturgo ou um repetidor mimético de estilos gestuais convencionados, passando a desempenhar um papel criativo no resultado da cena – como podem ser situados os primeiros entendimentos sobre a *performance*. De modo que o século 20 foi marcado por diversas rupturas com códigos, padrões e vínculos estabelecidos desde séculos; e no campo artístico, mais especificamente, identificados como procedimentos oriundos das vanguardas na arte (Goldberg, 2006; Schechner, 2003). Novas ondas de insurgência parcialmente arrefecidas durante os conflitos bélicos, mas que ressurgiram após as décadas de 1950 e 1960, tomadas como neovanguarda, investimentos disruptivos mais intensos de desestabilização diante dos padrões da representação mimética.

Desde meados dos anos 1960 a utilização do vídeo começou a alastrar-se, em função não só da miniaturização dos equipamentos mas, sobretudo, da possibilidade de registro e difusão dos produtos criados, ampliando sua presença. Superando o 16 mm e o super-8, logo surgiram o VHS e o Betacam, gerando a videoarte e a intermídia, produtos híbridos que fundiam várias expressividades anteriores: fotografias, grafismos, imagens em movimento, cores, sons, ruídos, dança e teatro, desestabilizando-as em relação a seus gabaritos instituídos. O que foi colocado em causa foi o princípio mesmo das representações e sua aderência aos vínculos entre presença e convivialidade (Auslander, 2012; Gomes, 2013; Bay-

cheng, 2023).

Não mais o escopo analógico, mas uma outra coisa que, fugindo do tempo e do espaço aparentes, ainda que apenas percebida e inferida, necessitou esperar explicações das ciências numéricas para ser inteiramente decodificada: o cibernético. A intermídia valeu-se de produtos e processos nascidos de máquinas, através de operações que demandavam codificadores e decodificadores, transmissão de códigos e capacidade de gerar bancos de dados que facilitassem e viabilizassem operações futuras. O mundo sonoro foi amplamente atingido, não só pelo surgimento de instrumentos musicais eletrônicos e sintetizadores mas sobretudo pelas novas possibilidades acústicas descortinadas para sons, ruídos, efeitos e emissões capazes de compor palavras e músicas. O espectro das imagens também foi impactado, não apenas pelo aperfeiçoamento de lentes e transistores como, quanto às artes gráficas, pela expansão das possibilidades visuais até então conhecidas. A Polaroid permitiu obter uma foto em instantes, ao contrário do longo processo laboratorial anterior. O *offset*, o *xerox* e o *fax* a reproduzir imagens e textos em alta velocidade. O mundo eletrônico ultrapassou limites, possibilitando colocar foguetes espaciais em órbita, monitorar marés e cardumes de peixes, efetivar intervenções cirúrgicas através de robôs, de modo rápido e eficiente. Toda a vida humana começou a conhecer uma aceleração do tempo, uma diminuição das distâncias, um reordenamento das interações entre indivíduos.

O corpo humano, a *res extensa* de Spinoza, permanecia, todavia, o que sempre fora – um protótipo para a representação, um suporte para a comunicação, um veículo para a interação. Sua presença ou ausência determinavam e isolavam, sem ambiguidades, o real do fictício, o dado frente ao suposto, o modelo mais estável para toda a representação humana ocidental. Em sua totalidade ou em suas partes, o corpo conheceu toda uma semântica largamente assentada de sentidos e acepções. Duas noções centrais atravessaram os séculos: havia identidade entre as ações corporais manifestadas e suas intencionalidades causais; e, quando da encarnação de uma personagem, o intérprete nunca era a criatura ela mesma. Tais princípios apoiavam-se na arraigada crença de identidade entre corpo/função, gerando uma lógica própria,

uma analogia, estribada sobre o ilusório e sobre a força do fictício (Safatle, 2005).

Tudo isso mudou com a *performance*. Quando um artista furou o dedo com um prego, se masturbou em público ou penteou dolorosamente seus cabelos repetindo a frase “a Arte deve ser bela, a artista deve ser linda”, seu corpo já não representava, sua carne sofria os efetivos impactos de suas ações. Foram esses os novos paradigmas propostos pelo grupo Fluxus, pela *body art*, pela arte conceitual, pela antiarte que, em diversos quadrantes, fugiram aos parâmetros de equacionamento do corpo humano e da arte. Os acionistas de Viena chegaram à morte, Joseph Beuys colocou sua vida em risco ao lado de um coite, Burden sofreu o impacto de um tiro real no braço, tudo em nome da negação da representação e da exposição de um corpo orgânico padecendo uma ação efetiva. Ao negar o fictício e o ilusório, a *performance art* voltou-se contra o falso e o ardiloso, extinguiu a analogia experimentada pela representação anterior, em benefício da lógica da sensação, fincando uma matriz artística única e irrepitível, desviando a arte de um dado produto para um dado processo (Deleuze, 2007). O vivo e a vida, em suas pulsações frementes, adquiriram o *status* de valores enaltecidos e documentados por registros e imagens captadas e exibidas em telas a partir de códigos numerais (Auslander, 2012; Vial, 2013; Sadin, 2015).

O impacto causado por essas mudanças foi vivido ora com euforia, ora com melancolia, a depender de cada qual. Para muitos, o “verdadeiro” teatro é aquele ao vivo e capaz de infundir fundas emoções presenciais. Todavia, esses mesmos espectadores não deixam de se comover no cinema ou com música gravada, distantes da presença – um paradoxo de apreensão só inteligível quando verificado que a consciência humana comporta também dessincronias e desajustes sensíveis e emotivos.

Se for compreendido que uma representação constitui a tradução mental de uma realidade exterior percebida e ligada ao processo de abstração interior, tal conceito foi perdido com a cultura numérica. Estamos agora no metaverso, uma dimensão paralela pela qual transitamos quase sem perceber. Um âmbito fortemente estruturado através de *scripts* fornecidos pelas linguagens Python, C#, Java script, Golang, SQL, entre outras, responsáveis pela quase totalidade de funções, operações, conexões, rodagem de aplicativos e funcionalidades de um

website usado diariamente. A maior parte de tudo isso está coalhada de algoritmos, vetores para entrada e saída de dados, direcionados para vários fins, conforme os interesses do *website*, propiciando o *fishing*, o redirecionamento para outra página ou janela, geralmente anúncios comerciais ou formulários para a captura de informações.

Nada disso é *natural*, embora o pareça, dada a massiva presença dos *smartphones* em todas as mãos, utilizados diuturnamente para inúmeras tarefas do dia a dia. Mas tudo isso acarreta também uma outra representação, não mais analógica ou mimética, mas numérica e codificada, obedecendo não mais a agenciamentos de deliberações e desejos humanos diretos, mas ao que é oriundo de operações maquínicas, em uma era considerada por vários analistas pós-humana. Para as artes da cena, seja do ponto de vista teórico ou do prático, essa nova dimensão se tornou uma questão crucial. Quando estruturadas a partir do mimismo – a imitação física ou comportamental de outrem –, as noções de *presença*, *energia* e *convivialidade* restaram fortemente implicadas e impactadas em suas manifestações e ocorrências, componentes que circunscreviam e definiam suas qualidades enquanto fato ético e estético compartilhados entre palco e plateia. Especialmente quando estamos diante da *performance* e do performativo, a realização verdadeira ou efetiva de um ato ou ação dada em espetáculo.

Isso tudo foi impactado e alterado pela representação digital, as interfaces mediadas pelas telas e as funcionalidades então possíveis e produzidas. Aos poucos, uma cisão ocorreu entre um e outro modelo, tornando cada vez mais estranho a um usuário *cyber* adaptar-se aos antigos padrões do outro. Um ponto de passagem entre esses mundos é o ciborgue, esse ser metade silício e metade orgânico que se avoluma nos dois ambientes, espécie de metamorfose ambulante que junta uma ponta à outra. Não por outra razão, avultam atualmente as personagens híbridas, limítrofes ou trans nos discursos amplos e de gênero, como também no *streaming*, nos jogos eletrônicos, nas comunicações, na publicidade e no entretenimento.¹¹

¹¹ O *Manifesto Ciborgue* surgiu em 1985, uma crítica feminista de Donna Haraway (2020) ao identitarismo que marcara um momento anterior do movimento. Fruto de controvérsias, ele levou Rosi Braidotti a ponderar:

Tais parecem ser as razões centrais pelas quais quer a teoria, quer seus epistemas analógicos entraram em crise, incapazes de responder às novas configurações do mundo e, conseqüentemente, pensar e explicar essas representações. Já adubadas pelas incursões do identitarismo, do descolonial, dos *influencers* – a cada dia mais auxiliados e apoiados pelas inteligências artificiais –, as artes da cena também acabaram precisando lidar com o mundo numérico, possibilitando a realização de espetáculos com intérpretes em diferentes cidades e continentes, com atores de faces mutantes, com a visualização de ângulos não visíveis a olho nu e até mesmo sem *performers*.¹²

Um deslocamento crescente que, para falar com Deleuze e Guattari (2014), veio tornando o teatro uma “arte menor”, uma língua minoritária no interior de outra hegemônica. Quer dizer, em meio ao apelo massivo e global de expressividades e linguagens planetárias, ele ocupa uma fatia diminuta. Não apenas as salas de espetáculos se reduziram em tamanho e quantidade como, de resto, ele demanda certo ritual sociocultural: a saída de casa, o percurso até o local de apresentação, a espera pelo início, sua gradual recepção no tempo, o retorno ao domicílio. Esse é um tempo longo se comparado à rapidez daquilo que é obtido *online*. E ele exige paciência, outra virtude em extinção na atualidade, um ócio quase incompatível com as agendas sobrecarregadas das pessoas em geral, mas também na direção oposta à da rapidez dos executáveis utilizados pelos dispositivos numéricos.

Falar em tempo é também falar em espaço, uma vez que as duas dimensões constituem interfaces de uma mesma ocorrência: a localização e a duração. Ainda que a sensação de passagem do tempo seja causada por fatores psicológicos e neurológicos, o espaço também é relativo, variando conforme a velocidade e a gravidade daquele que está imerso no fenômeno – é o que a física nos ensina. Se

“O ciborgue de Haraway insere uma consciência de oposição no coração do debate sobre as novas sociedades tecnológicas em formação, de modo a destacar questões de gênero e diferença sexual dentro de uma discussão muito mais ampla sobre a sobrevivência e a justiça social. Mais do que nunca, portanto, a questão das relações de poder e da resistência ética e política emerge como relevante na era da informática da dominação” (Braidotti, 2006, tradução nossa). “Haraway’s cyborg inserts an oppositional consciousness at the heart of the debate on the new technological societies currently being shaped, in such a way as to highlight issues of gender and sexual difference within a much broader discussion about survival and social justice. More than ever, therefore, the question of power relations and of ethical and political resistance emerges as relevant in the age of informatics of domination”.

¹² A esse propósito, ver nesta edição o artigo “O vídeo em cena”, de Josette Féral e Julie-Michèle Morin.



nos sistemas analógicos a intensidade da experiência era tomada quanto à relação de adequação entre as duas dimensões, o que fazia intensificar e credenciar as sensações e as vivências, agora as coisas se apresentam diversas e em conformidade com outros parâmetros. Os sistemas digitais conectam os eventos espaçotemporais quase simultaneamente, fornecendo um intervalo mínimo para a absorção de sensações e percepções, causando acumulação, sobrecarga, overdose quase impossíveis de ser processadas pelo cérebro humano (Coelho, 2019).

Tais vetores indicam uma paulatina desagregação do teatro analógico e mimético, em função da avassaladora invasão da lógica numérica, o que requer uma intensa e aprofundada reinterpretação das teorias e das práticas que sustentam as artes da cena, para que elas possam adquirir e promover inteligibilidade sobre si mesmas. Ainda mais quando nos encontramos igualmente atravessados pelas demandas cênicas identitárias e descoloniais, que exploram vivamente os recursos *web* numéricos.

Descolonialização e identitarismo

Em circulação desde muito tempo, os movimentos identitários ganharam força e visibilidade no Brasil na última década do século 20. Iniciados bem antes como reivindicações e lutas específicas – de mulheres, de negros, da comunidade LGBTQIAP+ –, eles evoluíram para aproximações e interconexões entre si, em alguns casos interligadas com aspectos socioeconômicos e políticos, em outros, com noções agregadas, como a ecologia, o veganismo, o capacitismo, o etarismo, a gordofobia etc. O alvo preferencial dessas lutas foi e continua sendo o patriarcado, notadamente em suas feições mais odiosas, como o machismo, o autoritarismo e a xenofobia, corporificados no protótipo do macho, branco, hétero, cis, cristão (Silva, 2022).

Ao final do século 20, todas as áreas das humanidades e das expressões culturais e artísticas foram frontalmente atingidas por tais investidas, não só pelo reiterado apontamento do caráter estrutural desempenhado pelo patriarcalismo na engenharia social e do Estado como também pela reivindicação de uma



interseccionalidade costurando o conjunto de suas pautas. Efetivamente, a cultura europeia forjou e disseminou, por meio de conceitos e teorias tomados como universais, seus próprios pressupostos e os impôs ao resto do mundo, supondo a necessidade e a existência de uma civilização global.

Nesse contexto, para o mundo da representação e sobretudo da autorrepresentação, importa destacar duas acepções ou planos referentes às identidades: aquele organizado em torno do *Self* (Mim), a partir das experiências orgânicas e psicossociais íntimas, que vão se consolidar enquanto uma subjetividade autopercebida como única; e um plano maior, dimensionado através das relações e interações coletivas que esse sujeito vai construir ao longo do tempo (Eu), com ênfase sobre a autoestima, os sentidos e os sentimentos mantidos e alimentados no âmbito da convivência com os demais – planos esses que, para o construtivismo, são sociológicos e históricos, abertos às mudanças e exigem permanentes negociações consigo mesmo.

A política identitária, ao tomar por paradigma a *identity policy* estadunidense, opõe ao *establishment* grupos sociais autodefinidos como *excluídos*, pois se sente oprimida e fora das agendas propostas pelas políticas públicas das sociedades, reunindo indivíduos que, por um ou outro aspecto, se identificam entre si, tomados como *comunidades*. Entre seus princípios e fundamentos circulam noções e conceitos genéricos pouco claros ou com acepções desiguais – empoderamento, orgulho, equidade, pertencimento, ancestralidade, sororidade, resiliência, representatividade, passabilidade etc. –, mas reluzentes e atrativos para fomentar adesões e afetos progressistas. O problema político maior que se observa nessas atuações é que pautas concretamente reivindicadas pelos direitos humanos, como a representação (o *Self* e o nós), deslizam para a representatividade (Eu e a tribo), na equívoca suposição de que um indivíduo pertencente a um segmento oprimido vá trabalhar e atuar necessariamente contra a opressão ou promover seus iguais. Por outro lado, novas identidades não param de emergir aqui e ali, fragmentando ainda mais o que antes foi tomado como uma comunidade coesa.

Além disso, nem todas as pautas identitárias se mostram equivalentes ou comungam posturas morais, éticas, estratégicas e políticas: a luta das mulheres brancas é distinta daquela das mulheres de outros fenótipos e trans; as diversas



opressões apontadas podem admitir ou não seu caráter de classe, étnico ou de gênero quando é invocado o conceito de interseccionalidade que as unificaria. Entre as agendas da comunidade LGBTQIAP+ também há desajustes, uma vez que a exigência de igualdade civil defendida pelos *gays* frente à ordem da família heteronormativa é distinta daquela das mulheres lésbicas frente às trans etc. (Butler, 2015 e 2019).

Se esse painel de particularismos fica ainda mais aguçado em função dos ataques e rejeições promovidos pela direita e pela extrema direita que encarnam o *establishment*, os componentes estruturais e de classe inerentes às lutas sociais correm o risco de se dissipar diante do modo de produção. É o que se verifica quanto a algumas concessões já absorvidas pelo mundo corporativo – que acolheu a *diversidade*, a *integração* e a *pluralidade* – como estratégias de assimilação operadas pelo *marketing*, mas não asseguradas por uma legislação civil efetiva que as garanta no tempo – uma vez que não alcançaram os fundamentos do sistema, mas apenas uma sua interface mais amena e filantrópica, um novo rebote neoliberal.

As lutas identitárias se associaram, igualmente, a outra perspectiva problemática, organizada em torno do descolonial, um legítimo anseio de reparação proveniente das ex-colônias dos impérios metropolitanos de outrora e vitimadas pelas estruturas da civilização então implantadas (Mignolo, 2017). A reavaliação e a revitalização das culturas autóctones e originárias, dos símbolos nativos e ancestrais, dos hábitos culturais anteriores à assimilação constituem êmulos poderosos na luta política, racial, étnica, cultural e simbólica, mas desde que alcancem, igualmente, suas interfaces econômicas e sociopolíticas, quer dizer, desde que articulem um descolonialismo. Tais pautas implicam a desconstrução de estruturas mentais e etnológicas arraigadas, de hábitos estratificados e – bem mais difíceis – das associações e alianças sociopolíticas produzidas e incorporadas nos regimes de cooptação atuais, um legado de trato espinhoso e pontilhado por hibridismos, fusões e miscigenações em grande parte irrevogáveis. Em tais circunstâncias intrincadas, quando ocorrem as chamadas *reparações*, elas tendem a ser mais simbólicas que reais, mais afetivas que materiais, mais intencionais que práticas.

Do ponto de vista artístico e estético as lutas identitárias e descoloniais já realizaram muitos espetáculos e continuam muito ativas quanto à desestabilização das representações, atingindo os paradigmas teóricos e práticos tomados como *naturalização*. Naturalização no sentido da *mímesis*, esse marcador de enorme constância entre as culturas ocidentalizadas, agora acossado pelas contestações e reivindicações do *politicamente correto*. Fruto do ambiente acadêmico universitário estadunidense dos anos 1970, a expressão designa as iniciativas e as ações afirmativas decorrentes do multiculturalismo ao promoverem discursos e comportamentos antissexistas e antirracistas. A língua e o *habitus*, portanto, demandam ser ajustados e remanejados para não ofender, injuriar ou discriminar aquelas e aqueles que são suas vítimas, o que coloca a autoestima individual e o apreço social como parâmetros reguladores. Se o *politicamente correto* está na base da equidade, ele invoca, mais atrás, todos os malefícios e preconceitos que a *naturalização* produziu e disseminou, conformando um imaginário coalhado de violências, preconceitos e injustiças. Que se refletiu nas expressões linguísticas, na visualidade, nas inter-relações pessoais, nos símbolos e noções vigentes nas sociedades do passado, mas também em seus paradigmas mentais e teorias sociais, distorcendo e induzindo a equívocos na totalidade de suas representações.

Se as representações nos espetáculos demandam urgentes reequacionamentos, é preciso ficar atento, contudo, aos pressupostos subjacentes à representatividade no plano das expressões artísticas que insistentemente vêm exigindo *autenticidade* quanto às *performances*: um ator não pode interpretar uma personagem parda ou oriental, nem uma indígena ou transgênero se não o for em sua origem. A ficção foi abolida, o imaginário foi aprisionado.¹³ E a reiterada insistência de autodeclaração de seus hábitos íntimos – consagrada pela atitude de *sair do armário* –, tornada um marcador decisivo para sua escalação para tal ou qual papel, resquício dos impulsos populistas vigentes nos primórdios das lutas identitárias e descoloniais, ao privilegiarem uma suposta autenticidade existencial

¹³ Não há aqui espaço para sintetizar, dada sua complexidade, todas as injunções abertas em torno do fictício e do imaginário, razão pela qual remeto à obra seminal de Cornelius Castoriadis: *A instituição imaginária da sociedade* (2008).

do Eu como único lugar de fala autêntico.¹⁴ Ainda que Judith Butler (2015) insista em afirmar que toda a subjetividade de um ser humano é fruto de uma continuada performatividade psíquica e social – e não de uma autenticidade etnocultural –, o superego identitário continua acintosamente apontando a aparência (a *passabilidade*) de cada qual para defini-lo, enquadrá-lo e admiti-lo não apenas enquanto representatividade, mas também enquanto representação. Resulta então uma clara subversão e a revogação do simbólico: ele já não é mais o intercessor, a conexão possível, a base da língua e da comunicação entre humanos, mas tornou-se o pequeno balbuciar da novílingua de uma tribo. Como contraponto a essa atuação fragmentada e subjetivamente autoritária, afirma Butler (2019, p. 322): “A incompletude de qualquer formulação ideológica é central para a noção de futuro político do projeto democrático radical”.

As artes da cena sentiram os impactos dessa emergência sociocultural identitária e descolonial, colocando em cena feitos e depoimentos de indivíduos preñes de reivindicações motivadas por preconceitos, violências e injustiças (*performances* coletivas ou no formato de espetáculos unipessoais, testemunhais e documentais, além de autoficções), assim como voltando sua atenção para símbolos, logradouros públicos ou processos colonialistas que demandam urgentes revisões de *status* (com destaque para o recurso ao *site specific*, ao biográfico e à imersão), aspectos até pouco tempo atrás não abordados pelas curadorias artísticas, como as consequências da diáspora negra, das migrações forçadas, das guerras étnicas e genocidas, a fome, a crise climática, mas também a própria tecnologia e seus processos de interação, novos aportes para um selo abrangente como a arte performativa, pública e relacional. É preciso, contudo, ficar atento: esse estilo de enunciação – já qualificado como imediaticidade – pode estar promovendo tão somente uma nova vítima epistêmica do rebote neoliberal:

O emprego da primeira pessoa como idioma resolve o paradoxo democrático de estar representando outros, elegendo-se como mais denso política e esteticamente do que as teorias ou táticas sustentadas pelas subjetividades coletivas ou pelos significados compartilhados. [...] No entanto, ao esvaziar as dimensões convocatórias e generalizantes da

¹⁴ É quando a *autenticidade* é reivindicada pelo recurso populista, na acepção de Laclau, que a entende como uma lógica discursiva em que uma porção de demandas insatisfeitas se reúnem ao redor de um símbolo que as nomeie em oposição a uma elite. Ver Dunker (2018).



crítica, ele quer preencher esse vazio com as contundentes formas que alteram as classificações de gênero da fala real, a imediaticidade exprime a sua univocidade [Kornbluh, 2023].¹⁵

Estamos no olho do furacão. Crises de todas as naturezas nos atravessam (ideológicas, econômicas, políticas, de saúde pública, ecológicas, entre fundamentalismos, entre tecnologias etc.), em focos de conflitos armados entre países, entre grupos sociais, entre classes e correntes de opinião dentro dos regimes políticos. São momentos decisivos que demandam inovações quanto aos procedimentos, a revisão de padrões, o reequacionamento de recursos e a recusa de estratégias que, comprovadamente, não obtiveram resultados. Repensar o mundo é repensar as teorias e as práticas que lhe fornecem sentido e possibilitam sua compreensão – assim como suas representações –, revolucionando corpos e explorando campos e territórios ainda não desbravados.

Referências

AUSLANDER, P. “Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective”. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, v. 34, n. 3, MIT Press, set. 2012, p. 3-11.

BRAIDOTTI, R. “Cyborgs, Companion Species and Nomadic Subjects”. *Theory, Culture & Society*, v. 23, n. 7-8, Londres/Thousand Oaks/Nova Delhi, SAGE Publications, 2006, p. 197-208.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAY-CHENG, S. “Digital Performance and Its Discontents (or, Problems of Presence in Pandemic Performance)”. *Theatre Research International*, v. 48, n. 1, Cambridge University Press, 2023, p. 9-23.

BURKE, P. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOURDIEU, P. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. 9. ed. Campinas (SP): Papiurus, 1996.

¹⁵ “First-person present as idiom solves the democratic paradox of representing others, electing itself as more politically and aesthetically sound than theories or tactics scaffolded by collective subjectivity or shared signifiers. [...] Yet, in emptying out the convocative and generalizing dimensions of critique and then filling that void with the genre-bending fulminations of the real talk, immediacy pronounces it univocity” (Kornbluh, 2023, tradução nossa). Univocidade é a característica daquilo que só admite um significado; que não possui ambiguidades, como uma lei ou verdade científica.



- BRAY, R. *Formation de la doctrine classique*. Paris: Nizet, 1963.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUTLER, J. *Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"*. São Paulo: n-1 Edições, 2019.
- CASTORIADIS, C. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.
- COELHO, T. *eCultura, a utopia final: inteligência artificial e humanidades*. São Paulo: Itaú Cultural/Iluminuras, 2019.
- CORNILLIAT, F.; LANGER, U. "Histoire de la poétique au XVI^e siècle". In: BESSIÈRE, J. et al. (org.). *Histoires des poétiques*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- CRARY, J. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DELEUZE, G. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. São Paulo: Autêntica, 2014.
- DRYDEN, J. "An Essay of Dramatic Poesie". In: Clark, B. H. (org.). *European Theories of the Drama*. Nova York: Crown Publishers, 1973.
- DUNKER, C. I. L. "Crítica psicanalista do populismo no Brasil: massa, grupo e classe". In: HOFFMANN, Christian; BIRMAN, Joel (org.). *Psicanálise e política: uma nova leitura do populismo*. São Paulo: Instituto Langages/Université Paris Diderot, 2018, p. 203-224.
- DUPONT, F. *Aristóteles, ou o vampiro do teatro ocidental*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.
- FISCHER-LICHTE, E. *History of European Drama and Theatre*. Londres/Nova York: Routledge, 2002.
- FORTIER, M. *Theatre/Theory*. 2. ed. Londres/Nova York: Routledge, 2002.
- GEROULD, D. *Theatre, Theory, Theatre: A Major Critical Texts from Aristotle to Zeami*. Nova York: Applause Theatre and Cinema Books, 2000.
- GOLDBERG, R. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.



GOMES, C. M. G. *Ciberformance: a performance em ambientes e mundos virtuais*. Tese de doutorado em ciências da comunicação.– Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2013.

HARAWAY, D. *Manifiesto cíborg*. Madri: Kaótica Libros, 2020.

HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: o sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KORNBLUH, A. *Immediacy or the Style of Too Late Capitalism*. E-book. Londres/Nova York: Verso, 2023.

LE GOFF, J. *A civilização do Ocidente medieval*. Petrópolis: Vozes, 2018.

MIGNOLO, W. “Desafios decoloniais hoje”. *Epistemologias do Sul*, n. 1, Foz do Iguaçu (PR), 2017, p. 12-32.

NAUGRETTE, C. *L’Esthétique théâtrale*. Paris: Armand Colin, 2010.

RANCIÈRE, J. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, J. *Aísthesis: cenas do regime estético da arte*. São Paulo: Editora 34, 2021.

SADIN, É. *La Vie algorithmique: critique de la raison numérique*. Paris: Édition L’Échappée, 2015.

SAFATLE, V. “Espelhos sem imagens: *mímesis* e reconhecimento em Lacan e Adorno”. *Trans/Form/Ação*, v. 28, n. 2, 2005, p. 21-45.

SCHECHNER, R. *Performance Theory: An Introduction*. Londres/Nova York: Routledge, 2003.

SILVA, A. T. R. (org.). *Vozes do pluriverso: práticas e epistemologias decoloniais e antirracistas em educação*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VIAL, S. *L’être et l’écran: comment le numérique change la perception*. Paris: Presses Universitaires de France, 2013.

WEINBERG, B. “Robortello on the Poetics, 1548”. In: Crane, R. S. (org.). *Critics and Criticism: Ancient and Modern*. Chicago: University of Chicago Press, 1952, p. 319-348.



WATSON, J.; MCKERNIE, G. *A Cultural History of Theatre*. Londres/Nova York: Longman, 1993.

WILLIAMS, R. *Drama from Ibsen to Brecht*. Nova York: Penguin, 1973.

WILLIAMS, R. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Recebido em:12/04/2024

Aprovado em: 07/05/2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br