

A VISUALIDADE INCORPORADA

EM LA BÊTE DE WAGNER SHWARTZ

“The embodied visuality in La Bête by Wagner Shwartz”

Sarah Marques Duarte*
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia

RESUMO: Partindo da observação/participação na obra *La Bête* (2013-) de Wagner Shwartz, o escrito desenvolve reflexão acerca dos modos particulares em que se instala a produção de sentido nesta ação de caráter participativo. Para o estudo pretendido, se utilizará como vetor de análise os conceitos de antimimesis e antiteatralidade, a partir da abordagem de Luiz Fernando Ramos (2015), e de visualidade na práxis cênica com base em algumas reflexões surgidas no encontro com prof. Dr. Eduardo Tudella, durante o seminário Práxis cênico- espetacular e visualidades (primeiro semestre de 2017). Posteriormente descreverá a ação proposta por Shwartz aos espectadores para refletir acerca da participação nesta experiência espetacular.

Palavras-chave: antiteatralidade; visualidade; participação; *La Bête*.

ABSTRACT: Starting from the observation/participation in Wagner Shwartz's *La Bête* (2013-), the writing develops a reflection about the particular way in which the production of meaning in this participatory action is installed. For the intended study, the concepts of anti-mimesis and anti-theatricality will be used as a vector of analysis from the approach of Luiz Fernando Ramos (2015), and of visuality in the scenic praxis based on some reflections arisen in the encounter with Prof. Dr. Eduardo Tudella during the seminar “Spectacular and scenic praxis” (2017). It will later describe the action proposed by Shwartz to the viewers, to reflect about the participation in this spectacular experience.

Keywords: anti-theatricality; visuality; participation; *La Bête*.

Partindo da observação/participação na obra *La Bête* de Wagner Shwartz, o escrito desenvolve reflexão acerca das particularidades nos modos em que se instala a produção de sentido nesta ação participativa. A obra em questão gera, tomando emprestadas as palavras de Luiz Fernando Ramos (2015), “um jogo de aproximações e distanciamentos, de deslocamentos, enfim, no espaço e no tempo, que não constroem sentidos finais, mas constituem materialidades provisórias” (p.63). Para o estudo pretendido, se utilizará como vetores de análise os conceitos de *antimímesis* e *antiteatralidade* a partir da abordagem de Ramos, e de visualidade na práxis cênica com base em algumas reflexões surgidas no encontro com prof. Dr. Eduardo Tudella¹. Posteriormente descreverá a ação proposta por Shwartz, para finalmente refletir acerca da participação nesta experiência espetacular.

Ramos (2015) aborda, no livro *Mimesis performativa: a margem da invenção possível*, o antiteatral como uma recusa ao dramático (tratado aqui de forma simplificada), este entendido como uma narrativa de sucessões causais (p.33). O antiteatral aproxima-se do antidramático, não devendo ser confundido com o antimimético. A *mimesis* entendida como uma operação de superposição, transposição da vida, ou de criação a partir dela, de representação, repetição com diferença. A acepção da *mimesis* como cópia,

carente de objetividade e, portanto, ficção afastada da realidade, está na raiz de alguns dos preconceitos históricos referentes à teatralidade. A antítese teatral, como aponta o autor, se opõe à prevalência do *mythos*, explicitando o *opsis*, os aspectos visuais em seu caráter espetacular.

Este é o conceito que interessa explicitar na obra de Shwartz do ponto de vista da antiteatralidade, o predomínio do *opsis* numa ação desenvolvida a partir da participação. A visualidade, noção vinculada à concepção artístico-discursiva, gesto intencional daquele que cria, encontra-se na obra em questão aberta à invenção do espectador, à *poiesis* no momento da recepção. O que se dá a ver na criação de Shwartz é a possibilidade da gênese de novas visualidades. Nesse sentido cabe esclarecer a distinção que se faz aqui entre visibilidade e visualidade. Eduardo Tudella (2013), as diferencia em sua tese de doutorado: *Práxis cênica como articulação de visualidade: a luz na gênese do espetáculo*:

Tal contexto oferece espaço para que se estabeleçam diferenciações entre a visibilidade e a visualidade [...] a adição de luz pode tornar a cena “visível”, como se fosse possível acionar a visão apenas como uma operação físico-química, sem que a visualidade resultante – a afirmação visual – de tal visibilidade atenda a quaisquer critérios artísticos. A visualidade, como abordada no presente trabalho, está relacionada à atitude crítica que orienta o iluminador e confere postura estético-poética à sua contribuição para a práxis cênica. Desse modo, projetar luz sobre a cena promoverá visibilidade. A

análise de aspectos técnicos, estéticos e poéticos de tal ação, identifica a visualidade de um espetáculo, ou a qualidade das imagens [cênicas] que estabelecem a articulação do seu discurso artístico-visual. (Tudella, 2013, p.32)

A partir desta abordagem, torna-se central a diferenciação dos termos para a atribuição de particularidades. A visualidade está, portanto, relacionada à postura artístico-reflexiva, resultante de um 'raciocínio visual', modo de pensar do artista que se dedica à elaboração de discursos visuais. Por outro lado, a visibilidade é a condição de existência da visualidade. Como explicita Tudella, na prática do iluminador é essencial que se entenda que tornar visível não implica raciocínio visual, em outras palavras, nem tudo que é visível implica uma afirmação visual. Ao abordar a imagem nesta práxis, estamos lidando por um lado com a materialidade, com o significante que corresponde à visibilidade. Por outro, mas de forma indissociável, ao significado, isto é, à visualidade em si.

Esta ideia é chave na elaboração da discussão acerca da participação. O 'raciocínio visual', atributo adquirido no estudo do artista-pesquisador, aquele que trabalha com signos na construção de enunciados visuais, está incrustado na poética da criação. Já o 'pensamento visual' é *conditio sine qua non* para a experiência estética. Entendendo a não oposição entre o olhar e o agir

(Rancière, 2012, p.22) - já que olhar não deixa de ser ação - o 'raciocínio visual' é concebido em função daquele que vê. O espectador pensa visualmente, construindo também de forma crítica o sentido da obra. Pensando a figura do receptor como instância ativa de todo processo simbólico, torna-se possível pensar nesse espectador como gerador simultâneo da visualidade, já que esta visualidade é fruto de um 'raciocínio visual' (artista) e de um 'pensamento visual' (espectador). O 'raciocínio visual' motriz do artista, gera a imagem que deflagrará, então, a visualidade que se estabelece naquele que frui a obra.

Em seu modo visual de pensar, o artista visibiliza a imagem que o levou a tal visualidade, gerando assim, as condições de provocar a experiência estética. Toda obra de arte, no campo das artes cênicas e visuais, existe visualmente, mesmo que não se apresente visível (a exemplo de obras que trabalham o espectador com os olhos fechados ou ausência de luz). No entanto, como pensar nesta projeção visual quando a liberdade criadora é cedida ao 'espectador'? A imprevisibilidade faz, neste caso, parte da lógica interna da obra, diretamente conectada com as escolhas visuais do artista em diálogo com o devir criativo dos participantes.

Na obra de Shwartz², a imagem concebida

pelo artista é combustor da visualidade que se estabelecerá no encontro artista-obra-participantes. O raciocínio visual, operação de elaboração do discurso visual da práxis artística, é atividade, *sui generis*, da ordem daquele que concebe, em outras palavras, do artista. Geralmente as imagens mentais que irrompem da experiência estética não são detonadoras de uma práxis. É nesse ponto que a participação na arte modifica poética e estética, na composição de um enunciado visual aberto ao acaso, à elaboração dos que queiram compor uma visualidade mutante, instável, fluida, em diálogo com as imagens outras que se materializaram no espaço anteriormente e com as que irão surgir.

Em *La Bête*, Shwartz atua, primeiramente, como agente na relação com uma réplica do Bicho de Lygia Clark, remodelando-o. Posteriormente, seu corpo torna-se suporte para a intervenção criativa dos espectadores. É nesse sentido que se pode falar da incorporação da visualidade pelo performer. O suporte físico absorverá todas as mudanças, contradições e afirmações visuais propostas pelos participantes. Ao ingressar no espaço da obra, o espectador depara-se com um corpo nu. O artista manuseia o objeto. Em seguida a relação se inverte. Shwartz convida o público a fazer parte do processo de manipulação do objeto-corpo que lhes é apresentado como espaço para a elaboração visual. A ação é descrita no site do

artista da seguinte forma: “Schwartz manipula uma réplica de plástico de uma das esculturas da série Bichos (1960), de Lygia Clark. O objeto permite a articulação das diferentes partes do seu corpo através de suas dobradiças. O público será convidado a participar”³.

Shwartz ao mudar a posição de seu *Bicho*, também movimenta seu corpo. O performer fita o objeto e o transforma, seu corpo segue a mesma premissa, ele altera-se a si e ao objeto algumas vezes. Após certo tempo, o artista olha para os espectadores e pergunta se alguém quer tentar. Depois de olhares mútuos entre o público, alguém se levanta e vai até o *Bicho*. Ao tocá-lo o performer diz: “Não com ele, comigo”. Este é o *programa* de Shwartz, o código é estabelecido pelo performer junto à primeira pessoa que oferece aventurar-se. Durante os cinquenta minutos da obra, os espectadores serão os criadores das imagens realizadas pelo manuseio do corpo de Shwartz.

Ao propor que o espectador proponha, o artista não abre mão da autoria de sua obra, mas enuncia a importância da presença do outro e apresenta uma experiência de distinta ordem com a arte. A participação proposta por Lygia Clark com seus *Bichos*⁴ (1960) responde à falta de sentido encontrada por ela no objeto de arte: “Para mim o objeto, desde o *Caminhando*, perdeu o seu significado, e se ainda o utilizo é

para que ele seja mediador da participação”⁵ (Clark, 1996, p.61). Mesmo estando hoje exposto como uma escultura em museus de forma inerte e afastado do público, a obra foi concebida por Clark para responder à intenção de mediação da participação. A efetivação da obra se dá na relação com o espectador, o objeto visto como fundamentalmente orgânico, “um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ele se estabelece uma integração total, existencial. Na relação que acontece entre você e o ‘bicho’ não há passividade, nem sua nem dele” (p.1).

A proposta de Lygia Clark responde à tendência de rejeição à arte representativa, não busca no mundo seus referentes, mas cria mundos, ou os revela. A artista radicaliza o gesto não figurativo ao propor formas orgânicas e mutantes, que não somente são pensadas como resultantes das distintas perspectivas e produção de sentido dos espectadores, mas que requerem o engajamento físico e criativo destes. A *antiteatralidade*, como vetor do pensamento ao redor da *mimesis* na contemporaneidade, traz também a aproximação do espectador “como olhar e elemento de interação, não para absorvê-lo ou dissimulá-lo, mas para confrontar-lhe e demandar-lhe parceria” (Ramos, 2015, p.41).

Ao pensar a obra de Shwartz, para além

do entendimento do espectador como agente construtor do sentido, há também, a já citada materialidade do corpo que se dá a ver. A espetacularidade proposta por Shwartz distingue a intencionalidade discursiva do projeto Bicho de Clark. Mesmo não sendo apresentada como uma ação teatral, ou como uma performance, mas sim como uma dança, é possível pensar sobre o corpo vivo, suporte discursivo, a partir da reflexão de Ramos com respeito ao preconceito em torno à figura do ator. Ultrapassar esta rejeição arraigada nas ideias platônicas, só ocorreu pela negação do teatro como expressão vinculada unicamente ao drama (2015, p.52). Sendo *La Bête* uma ação aberta à modificação, ao construir um sentido coletivo e aberto, estabelece-se fora de qualquer possibilidade de leitura dramática narrativa. Por outro lado, há como pensar na ação de Shwartz como *antimimética*?

O corpo do performer se coloca disponível para a ação do outro a partir do referencial *Bicho*, de Lygia Clark. Há então, utilizando as palavras de Ramos: “*mimesis*, ou representação de algum modo, mas no mínimo denominador exigido para que haja fruição ou relação entre obra e observador (2015, p.43)”. Não há *mimesis dramática*, pois não há indícios de que o performer incorpore (no sentido de tornar corpo) o lugar de um outro, personagem ou semelhante. A conexão se estabelece entre o corpo do performer com

o corpo do *Bicho*, construindo por e para o espectador-participante um corpo-objeto, corpo-bicho, suscetível ao uso criativo.

A obra de Shwartz manifesta o desvanecimento dos contornos que antes definiam e separavam, pela diferença, as disciplinas artísticas na tradição. Sua ação pode ser pensada desde a perspectiva das artes visuais ou das artes cênicas, o foco de análise e perspectivas de pensamento é que talvez sejam distintos. Como denominador comum, o entendimento do lugar central do espectador. A condição de espectador como aquele que vê, e por isso não age ao passo que julga, é subvertida a favor de sua ação no corpo-espaço do espetáculo.

Em se tratando de um teatro que já não é dramático, ou de um espetáculo que não se quer deixar ver, ou de um objeto em espaço expositivo que se furta à apreensão, será sempre nessa franja inventiva, onde se repete a recusa à mimesis e ao drama, que se confirmará a inexorabilidade, afinal, de alguma mimesis. (Ramos, 2015, p.43)

Ao refletir sobre a experiência artística, John Dewey (1934) propõe que dita experiência só é possível pelo movimento criativo daquele que observa e percebe:

a criação deve incluir relações comparáveis às vivenciadas pelo produtor original. Elas não são idênticas, em um sentido literal. Mas tanto naquele que percebe quanto no artista deve haver uma ordenação

dos elementos do conjunto que, em sua forma, embora não nos detalhes, seja idêntica ao processo de organização conscientemente vivenciado pelo criador da obra. Sem um ato de recriação, o objeto não é percebido como obra de arte. (Dewey, p.137)

Dito isso, nota-se que a criação, para Dewey, é atitude de renovação. O 'ato de recriação' é a ação daquele que *especta*, é pensamento visual do organismo vivo que a partir dos sentidos percebe o mundo. Dewey afirma na experiência estética a ação de recriação do processo de produção. Afirma que o artista cria o produto artístico, a obra de arte é o que ele provoca em quem a experimenta. Na obra de Shwartz, o processo de recriação abre espaço para o processo de invenção. Tendo o corpo como suporte para a gênese da visualidade, a *poiesis* de *La Bête* é um convite à recepção criativa.

Relato como participante da ação

Tive a oportunidade de ver-participar da obra de Shwartz na ocasião do *Encontro Internacional de Artes IC 11: Tô para Jogo* (2017) em Salvador- BA, na data de abertura do evento. Shwartz tinha tónus o suficiente para manter as imagens geradas pelos participantes, ao mesmo tempo o objeto-corpo – signo vivo da ação – não apresentava resistência para as mais diversas posições criadas. A ação foi um crescente, no início havia uma atmosfera de teste, como tocar

este corpo e quais são seus limites? Os primeiros espectadores experimentaram modificações com os membros, posteriormente deitaram o corpo, era perceptível a preocupação em mantê-lo confortável, de modo a encontrar posições que não exigissem muito esforço físico. Nesse mesmo sentido, toda a movimentação se dava de forma lenta, atentando para não causar desconforto em Shwartz.

A descontinuidade se fez quando um senhor posicionou uma perna do performer para cima, sem nenhum suporte que a sustentasse, obrigando-o que a mantivesse erguida. Antes de deixar o espaço cênico, pegou o *Bicho* (réplica cor-de-rosa de um *Bicho* de Lygia Clark) e o lançou para cima de forma abrupta, causando certo burburinho no público que o assistia. Passados poucos segundos, outro espectador se aproximou, abaixou a perna anteriormente movimentada e deitou o performer cautelosamente. Alguns minutos depois, o mesmo senhor voltou, não antes de pedir para uma senhora que o acompanhava que filmasse o que realizaria. Câmera a postos, o participante realizou movimentos bruscos e rápidos com o corpo do performer por algum tempo. Quando terminou, jogou mais uma vez o *Bicho* para cima.

Outras pessoas registravam com suas câmeras a performance. Todos estavam sendo

observados e observam ao mesmo tempo. Era notável que os espectadores se aproximavam do corpo de Shwartz com certo planejamento de ação, tal como explicita Ana Carolina Marinho (2016) ao refletir sobre a obra:

Cada pessoa abriga um universo. Antes de ela tatear o homem-corpo, um turbilhão de possibilidades assalta a mente de quem observa. Ela passa a ser também um contorno observado, desde o instante em que retira ou não os sapatos, a cada escolha, sem dúvida, encaminha para novos sentidos. (Marinho, 2016,p.35)

Os participantes aparentavam conceber mentalmente o que fariam ao manipular o corpo-objeto. Um rapaz sentado a meu lado falou: 'já sei!'; em seguida se aproximou, realizou mudanças e abriu a boca do performer, compondo uma imagem cômica (muitas pessoas riram). Com o passar do tempo, foi ficando visível que os espectadores procediam testando novas possibilidades não exploradas pelos participantes anteriores. Há um teste das capacidades físicas do performer, dos limites do corpo, assim como uma necessidade de criação pela distinção. Perguntei-me o que poderia acontecer passadas algumas horas. Que novas possibilidades surgiriam se o desejo de testar este corpo seguisse?

Estas circulações e negociações nas relações entre corpos são manifestações práticas do que Eleonora Fabião chama de programa performativo.

A noção é desenvolvida por Fabião (2013) para referir-se ao procedimento de composição em performance, de desconstrução da representação: “O programa é compreendido como ‘motor da experimentação’ – enunciado que norteia, move e possibilita a experiência.” (p.1) A experiência é na performance “corpo-em-experiência”, esta “deflagra encontros, reconfigurações, conversas [...] cria relações, associações, agenciamentos, modos e afetos extra-ordinários” (p.5). A ação de Shwartz explicita algumas das questões apontadas por Fabião: “Um performer pergunta sobre capacidades e possibilidades do corpo; sobre pertencimento, exclusão, mobilidade, mobilização; pergunta: de quem é esse corpo? a quem pertence o meu corpo? e o seu?” (p.6).

Em entrevista para o festival de Curitiba em 2016, Shwartz discorreu sobre a incorporação arriscada do acaso na cena, da responsabilidade cedida ao público no trabalho, da necessidade de que exista o espectador e da importância de seu pensamento⁶. Este ‘pensamento’ incorporado na poética-estética - instâncias indissociáveis – poderia ser apontado como um convite ao ‘raciocínio visual’ por parte dos espectadores? Ao compor imagens com a matéria-corpo do performer, o espectador, este que age ao ver pensando, pode gerar discursos visuais que enunciam e denunciam.

Em suma, a concepção de Shwartz visibiliza contradições em movimento. A visualidade instaurada por ele é o gatilho que deflagra pensamentos visuais que podem gerar novas visualidades. Ao requerer que a audiência participe da ação, a torna visível, lança luz sobre ela e a torna parte da obra. A participação, pensada como criação pelo engajamento físico do não-espectador, revela-se prática desestabilizadora de certas concepções. Os que outrora observavam, agora são igualmente observados. O espectador, este que não diz, mas que julga, é agora quem enuncia e pode ser significado. O curso do que se chamará acontecimento espetacular está em suas mãos, as imagens compostas são fruto do pensamento visual ejetado no mundo e tornado expressão.

Muitos dos aspectos estudados na obra de Shwartz podem ser pensados a partir da análise de Ramos acerca da obra de Tino Seghal. A produção do artista encontra-se nas intersecções das chamadas artes visuais com o teatro. O autor afirma que:

o interessante no trabalho de Seghal não é apenas esse ator, ou intérprete, tornado objeto, ou tomado como escultura. O que é provocante e inusitado é a dependência que essa obra tem do observador, de uma interlocução com ele, para se realizar efetivamente (Ramos, 2015, p.46).

Ao fundamentar sua poética nas relações entre artista-espectador como configuradores da obra, requerendo presença compartilhada na duração, disposições do acontecimento espetacular, assim como alguém que observa o ato de um outro, o que Tino Seghal propõe é ainda manifestação do espetáculo, ou, nas palavras de Ramos, da *mimesis performativa*. Da mesma forma que Shwartz, o artista abraça ao *opsis* e renuncia ao *mythos*. Em ambas se estabelece uma realidade que projeta possíveis, e não uma representação do já expresso. A emergência de novas leituras é possibilitada por isso, e nessa acepção, *La Bête* é consonante às reflexões de Ramos acerca do antiteatral.

Nesse sentido, a obra desvenda o corpo como signo de si, em sua concretude afirma a condição humana, acentua sua carnalidade nas possibilidades e limitações da matéria-prima viva. Esse corpo-discurso é, por outro lado e simultaneamente, suporte para enunciados que se darão no contato com o outro-participante. No entanto, é inegável a operação semântica na leitura dessa fisicalidade humana. Como ressaltado por Ramos, “a presença livre desses corpos como objetos vivos nas proposições estéticas é resultado de uma longa batalha para a emancipação das artes performativas das sombras do macaquear” (p.51). Na impossibilidade de anular seus referentes, o corpo opera como

posta em ato de si mesmo, incorporando a ação expressiva de espectadores-criadores.

Finalmente, conclui-se que *La Bête* de Wagner Shwartz compreende características que permitem sua leitura a partir de aspectos identificados por Ramos no tocante à antiteatralidade, podendo ser pensada desde a perspectiva da *mimesis performativa*. A abertura à participação na criação da visualidade da obra é central na articulação reflexiva em torno a esta produção. Gerando um enunciado aberto, mutante, absolutamente determinado pelo receptor, a ação põe em prática diversas particularidades da arte na contemporaneidade. A indeterminação do campo ‘disciplinar’ a qual pertence, a participação, os aspectos relacionais, a performatividade, a polissemia, o caráter experimental, a *antimimesis* e *antidramaticidade*, são somente algumas delas.

NOTAS

¹ Parte-se de reflexões surgidas da experiência como discente no seminário *Práxis cênico-espetacular e visualidades*, ministrado pelo Prof. Dr. Eduardo Tudella no programa de pós-graduação em artes cênicas da UFBA.

² Fragmentos do registro da obra *La Bête* de Wagner Shwartz podem ser encontrados em vídeo no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=JmkPWz5Ck2Q>>. Consulta em: 21/08/2017.

³ Descrição da obra encontrada no website do artista: <<https://www.wagnerschwartz.com/la-b-te>>. Consulta em: 21/08/2017.

⁴ Link com escritos de Lygia Clark acerca do projeto: <http://www.lygiac Clark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=15>. Consulta em: 21/08/2017

Link com instruções para a confecção de um *Bicho*: <http://www.lygiac Clark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=31>. Consulta em: 21/08/2017

Link de vídeo com imagens do *Bicho* e exemplo de manipulação: <https://www.youtube.com/watch?v=lfitsC4m_dY>. Consulta em 22/08/2017.

⁵ A obra *Caminhando* (1964), referenciada por Lygia Clark e de sua autoria, é um convite à participação a partir da ação de cortar com uma tesoura uma fita de Moebius confeccionada com papel. ‘Caminhasse’ pela continuamente proposta pela estrutura, em que perde-se a referência entre espaços internos e externos, assim como o espectador passa a fazer parte do interior da obra, numa relação de continuidade. Link com escritos da artista sobre a obra: <http://www.lygiac Clark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=17>. Consulta em 21/08/2017.

⁶ Link de entrevista com Wagner Shwartz realizada no marco do 25º Festival de Teatro de Curitiba (2016): Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JmkPWz5Ck2Q>>. Consulta em: 19/08/2017.

REFERÊNCIAS

CLARK, Lygia; OITICICA, Helio; FIGUEIREDO, Luciano. *Lygia Clark - Helio Oiticica: Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

CLARK, Lygia. *Bichos, 1960*. In: O mundo de Lygia Clark. Associação Cultural: O mundo de Lygia Clark. Disponível em <<http://www.lygiac Clark.org.br/arquivoPT.asp>> Acesso em: 21/08/2017.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. Trad. Vera Ribeiro; introd.: Abraham Kaplan. São Paulo, Martins Fontes, 2010.

FABIÃO, Eleonora. *Programa Performativo: o corpo-em-experiência*. Revista do LUME, no4, 2013. Disponível em: <<http://www.cocен.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276/256>> Acesso em: 20/08/2017

MARINHO, Ana Carolina. *Crítica Performativa-La Bête*. Revista Antropositivo, Curitiba, 2016. Disponível em: <https://issuu.com/antropositivo/docs/cp_labete> Acesso em: 20/08/2017

RAMOS, Luiz Fernando. *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*. São Paulo: Annablume, 2015.

RANCIÈRE, Jacques e Ivone C Benedetti. *O Espectador Emancipado*. 1ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 2012.

TUDELLA, Eduardo Augusto da Silva. *Práxis cênica como articulação de visualidade: a luz na gênese do espetáculo*. Tese (Doutorado) - Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

* SARAH MARQUES DUARTE é doutoranda em Artes Cênicas na UFBA. Integrante do grupo de pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpo audiovisual com orientação da Prof. Dra. Ivani Santana. É mestre em Lenguajes Artísticos Combinados, Universidad Nacional de las Artes (2016), e especialista pela mesma instituição. É bacharel em Artes Cênicas pela UniRio (2014).

Artigo submetido em: 11/09/2017

Aprovado em: 06/10/2017