

O Crítico Kantiano e a Crítica Rapsódica: roteiro para uma palestra-performance

The Kantian Critic and the Rhapsodic Critic:
a script for a lecture performance

MARCO CATALÃO¹

Resumo

Desde Kant, a crítica de arte se fundamenta no apagamento do sujeito singular, corpóreo e desejante em nome de um distanciamento que privilegia uma linguagem supostamente neutra e transparente. Apresentado como um roteiro para uma palestra-performance, este artigo contrapõe à prática tradicional da crítica kantiana uma outra possibilidade de abordagem crítica (denominada “crítica rapsódica”), exemplificada na própria estrutura do texto.

Palavras-chave: Crítica Teatral. Crítica Rapsódica. Dramaturgia.

Abstract

Since Kant, art criticism is based on the erasure of the singular, embodied and desiring subject in the name of a detachment that favors a supposedly neutral and transparent language. Presented as a script for a lecture performance, this article contrasts to the traditional practice of Kantian criticism another possibility of a critical approach (called “rhapsodic criticism”), exemplified in the text structure itself.

Keywords: Theatrical Criticism. Rhapsodic Criticism. Dramaturgy.

1. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6831-1003> Contato: danilosilveira86@gmail.com.

Este artigo é parte da pesquisa Teatro Virtual, processo 2015/07437-0, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Submetido em: 06/11/2017

Aceito em: 24/08/2018

Publicado em: 21/12/2018

A palestra-performance é um dispositivo que vem sendo utilizado com frequência cada vez maior na última década, tanto por artistas quanto por pesquisadores interessados em diluir os limites entre pesquisa científica e criação artística, fraturando o modelo tradicional da crítica distanciada que ainda predomina na maior parte das revistas e simpósios acadêmicos². A apresentação deste artigo sob a forma de roteiro para uma palestra-performance adquire, assim, um duplo objetivo: por um lado, contrapõe duas formas de se conceber a crítica de arte, examinando seus aspectos positivos e negativos; por outro, apresenta-se como exemplificação de como um texto e uma performance podem ter alcance tanto artístico quanto científico, sem precisar necessariamente renunciar a nenhuma dessas duas instâncias.

O roteiro que se apresenta a seguir deve ser executado num congresso, simpósio ou colóquio científico como uma modalidade de teatro invisível³, ou seja: não haverá nenhuma indicação de que se trata de uma palestra-performance. O Crítico Kantiano se apresentará como um pesquisador com nome próprio e credenciais acadêmicas que enunciará uma palestra ou uma comunicação com um título suficientemente genérico para que nela caibam as observações iniciais que demonstram seu *modus operandi* característico. Algo como “O corpo atormentado na dramaturgia contemporânea” ou “Práticas pós-coloniais: panorama crítico” deve bastar. A Crítica Rapsódica se colocará na plateia entre as outras pessoas, e nada em seu comportamento inicial a distinguirá do resto do público que assiste à palestra.

[O Crítico Kantiano entra no recinto e verifica todos os dispositivos que pretende usar para a sua apresentação: computador, *data show*, *pen drive*. Seu figurino é condizente com a postura rigorosa e objetiva que ele exhibe em cada gesto: camisa de manga comprida, calça social e sapato de couro. Ele é a imagem do bom gosto e do profissionalismo, e quando percebe que o horário marcado não será cumprido, começa a olhar repetidamente para o relógio, manifestando sua crítica tácita à desorganização do evento. Enfim,

2. Sobre a vigência da palestra-performance na cena contemporânea, ver Ladnar (2013) e Catalão (2017).

3. Cf. Boal (2011).

ele começa sua exposição, num tom monocórdio e tedioso, que contrasta com as imagens excitantes e vivas exibidas no *data show*. O Crítico Kantiano permanece todo o tempo de costas para a plateia, como se falasse com a parede ou consigo mesmo⁴].

Crítico Kantiano: Começaremos nossa exposição com a análise do espetáculo *Paperlapapp*, de Christophe Marthaler e Anna Viebrock, apresentado no Festival de Avignon de 2010 [À medida que fala, o Crítico Kantiano expõe algumas fotos e vídeos curtos do espetáculo em questão]. Trata-se de uma *site-specific performance*, que não será reproduzida nem transferida para outro lugar além do Palácio dos Papas. Nesse sentido, devemos analisá-la “tanto como uma instalação que subverte o espaço, quanto como um espetáculo que se desenvolve no tempo. Há uma série de cantos corais, sem efeito paródico. A motivação do canto não provém da situação dramática: como uma ária de ópera, a performance cantada se dirige diretamente ao público, sem o desvio da ficção. A qualidade do canto frequentemente suscita aplausos, como se o público abstraísse ruidosamente a situação teatral e transformasse o espetáculo tedioso numa série de breves, mas belos, trechos musicais. Esses momentos de pura performance relativizam a representação teatral, tornam-na quase acessória. Os longos tempos mortos entre os trechos retardam o ritmo a ponto de deixar ao público tempo suficiente para sair do recinto. Alguns fazem isso involuntariamente, em paralelo com os atores que naquele momento percorrem a boca de cena em intermináveis idas e vindas”⁵.

[Neste momento, a Crítica Rapsódica levanta a mão, lança um tímido “Por favor”, mas é ignorada impassivelmente. Ela usa camiseta e calça jeans, ou um vestido simples].

Crítico Kantiano: “Enquanto o público, cada vez mais sofisticado em Avignon como em toda parte, espera um discurso complexo, quiçá autorreflexivo e desconstrutivo, ele é desconcertado, porque ninguém tenta lhe provar nem sugerir o que quer que seja. Nada, nenhuma metaficção, só a arte de se calar e de esperar”⁶.

4. Eu não inseriria este detalhe aparentemente absurdo e inverossímil se não o tivesse observado pessoalmente, na conferência sobre o teatro alemão contemporâneo proferida pelo crítico francês Didier Plassard durante a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, no dia 17 de março de 2017, no Itaú Cultural.

5. Cf. Pavis (2010).

6. *Ibidem*.

Crítica Rapsódica [alçando um pouco a voz para não ser ignorada, mas num tom cortês]: E o senhor, onde estava nesse momento?

[O Crítico Kantiano finalmente se volta para a plateia, aturdido, como se tivesse sido despertado no meio de um sonho].

Crítico Kantiano: Eu não entendi...

Crítica Rapsódica: Quando o público aplaudia as árias, o senhor aplaudia também? Ou ficava à parte, só observando?

Crítico Kantiano: Eu... Acho que isso não vem ao caso.

Crítica Rapsódica: Como não vem ao caso? O senhor acaba de falar sobre um “público cada vez mais sofisticado”... Eu queria saber se o senhor pertence a esse público ou se só o observa de fora, do alto, como Deus, a ponto de saber não só o que ele espera de uma peça, mas também os efeitos que o espetáculo desperta sobre ele.

[Neste momento, é possível que a organização do evento intervenha e proponha polidamente que as discussões sejam deixadas para o final, após a exposição completa e ordenada do Crítico Kantiano — que, no entanto, por conta do seu senso de justiça, se verá obrigado a afirmar que faz questão de responder a todas as perguntas que o público se dispuser a fazer].

Crítico Kantiano: Eu considero que a crítica, para ter algum alcance e um mínimo de relevância, deve abandonar o ponto de vista singular, restrito, parcial, e se elevar a uma perspectiva mais ampla, que abarque o olhar global do espectador...

Crítica Rapsódica: Mas como é possível postular um olhar que não seja particular e parcial? É curioso que, ao mesmo tempo em que afirma o caráter único e efêmero da experiência cênica, a sua crítica tenta unificar a multiplicidade das experiências possíveis numa única versão autorizada e correta, plausivelmente a interpretação do “homem de bom gosto”⁷.

Crítico Kantiano: O que você propõe como modelo? Substituir a crítica pela anedota? Cada um que vai ao espetáculo conta uma historinha sobre o que viu e sentiu, e isso basta?

7. Sobre a crítica kantiana e a figura do “homem de bom gosto”, ver Agamben (2005).

Crítica Rapsódica: Eu não proponho um modelo. Mas você esquece que “o público” também é uma anedota; seja uma metonímia para designar o próprio crítico e seus preconceitos, seja o resultado efetivo da observação de um conjunto mais ou menos numeroso de dados, “o espectador” é sempre uma criação ficcional, formada a partir de inevitáveis elipses, extrapolações e simplificações. Não existe “o espectador”, como não existe “a peça”: o que há são experiências singulares — com alguns traços em comum, naturalmente, mas fundamentalmente distintas e contraditórias.

Crítico Kantiano: Sem simplificação da complexidade do mundo não existe ciência. Aliás, não existe sequer diálogo.

Crítica Rapsódica: O modelo que você usa pode funcionar de modo razoavelmente satisfatório quando o público é relativamente homogêneo e quando a experiência cênica tende a ser previsível. No entanto, em experiências mais performativas, que exigem respostas singulares de cada espectador, fica mais evidente a inadequação de se postular uma única experiência como representativa do “espectador” ou do “público”. Pense em peças ou performances que se estruturam como percursos imersivos⁸ ou naquelas que exigem uma resposta concreta de cada pessoa presente (dançar ou não dançar, por exemplo; interromper uma sessão de tortura ou permanecer à parte): esse tipo de evento torna claro que o distanciamento não é uma postura neutra e imparcial, e sim um comprometimento com certos pressupostos.

Crítico Kantiano: Ainda assim, o comportamento do público não é imprevisível; como seu próprio discurso evidencia, mesmo nesses casos as possibilidades oferecidas ao espectador são duas ou três, não dez ou cem.

Crítica Rapsódica: Nós podemos examinar a questão por outro ângulo: talvez o fato de que seja possível analisar ou descrever um espetáculo a partir do ponto de vista de um “espectador” genérico e uniforme indique que a experiência cênica em questão não é tão imersiva ou participativa quanto se imagina. Por outro lado, nos casos em que há, de fato, caminhos múltiplos e imprevisíveis para cada espectador, o

8.
Cf. Bouko; Van Haesebrouk (2016) e Bouko; Bernas (2012).

crítico será mais convincente à medida que assuma a parcialidade do seu relato, afirmando-se como rapsodo e recriador de uma experiência singular, que só ganhará foro de “objetividade” a partir do momento em que se confronte com outros relatos similarmente parciais (nos dois sentidos da palavra).

Crítico Kantiano: Rapsodo?

Crítica Rapsódica: Eu chamo de crítico rapsodo aquele que assume a singularidade, a parcialidade e a precariedade da sua voz e da sua percepção [Ela procura entre os seus papéis até achar os exemplos adequados]. Quando Anne-Françoise Benhamou e Antoine Pickels reconhecem que seu discurso é condicionado pelas suas (de)formações profissionais e ideológicas⁹, quando Amelia Jones¹⁰ explica detalhadamente como suas circunstâncias biográficas foram determinantes para sua interpretação da performance como manifestação artística, quando Jean-François Peyret assume claramente que sua análise crítica poderia ser diferente caso as circunstâncias casuais da escrita fossem outras¹¹, ou quando Luc Boucris mostra como uma lufada de vento pode alterar a percepção de um espetáculo ao ar vivo¹², o texto crítico assume seu caráter vivo, processual e performativo, e deixa de ser um mero protocolo anódino. Quando Sophie Hossenlopp admite que “Meu desconforto e minha reticência em analisar de forma metódica e racional a obra de Matthias Langhoff me fizeram refletir por muito tempo. Parece que a dificuldade provém da própria essência do seu teatro: ele é fundamentalmente antissistemático, anticonceitual, anticonvencional”¹³, torna-se evidente que o mergulho introspectivo pode iluminar a obra concreta: através do exame de um sentimento específico, a crítica chega a uma conclusão acerca da realização objetiva da obra. O que está em questão não é um objeto externo e alheio, e sim uma experiência subjetiva.

Crítico Kantiano: Propor a subjetividade como lugar de resistência me parece um pouco ingênuo.

Crítica Rapsódica: Não como lugar de resistência, mas como território de embate entre o estereótipo e a invenção.

9.
Cf. Benhamou (2010, p. 25);
Pickels (2012, p. 140).

10.
Cf. Jones (1997, p. 11).

11.
Cf. Peyret (2007, p. 179-181).

12.
Cf. Boucris (2012, p. 59).

13.
Cf. Hossenlopp (1997, p. 67).

Não se trata de opor dois grupos bem definidos de críticos (de um lado, os rapsodos; de outro, os kantianos): trata-se de duas práticas possíveis para todos nós. Uma mesma pessoa pode alternar entre as duas práticas em diferentes momentos (e às vezes até em diferentes partes de um mesmo artigo!).

Crítico Kantiano: Tomemos então um outro exemplo para que eu lhe demonstre que a sua proposta é inviável. [Voltando a operar os dispositivos eletrônicos, ele parece se sentir mais seguro à medida que o *datashow* exhibe imagens da peça 2666] Pensemos na montagem de 2666 por Julien Gosselin, um espetáculo de doze horas de duração apresentado no Festival de Avignon de 2016. Se cada espectador que assistiu a este espetáculo fosse discorrer sobre a fidelidade da adaptação do romance de Roberto Bolaño, a propriedade das mudanças de cenário, as sensações de cansaço, impaciência e surpresa suscitadas pela performance, a atuação dos atores e inúmeras outras questões despertadas pela obra, o volume de material acumulado seria simplesmente inabordável. O crítico deve ter o rigor e a sensibilidade de propor uma avaliação que leve em conta as diferentes perspectivas possíveis sobre o espetáculo, mas que apresente uma síntese satisfatória das diversas interpretações possíveis. Meu cansaço ao fim da quarta parte do espetáculo (quando ainda faltavam duas horas para o fim) só será relevante se eu perceber que ele não é episódico, mas estrutural, fruto das opções estéticas do encenador ou efeito colateral sentido também por outros espectadores. Por outro lado, quando aponto as referências a Warlikowski, Lawers, Orhn e Carstoff na cenografia, não espero que o espectador médio se dê conta de todas elas; nessas referências, talvez eu seja mais pessoal do que impessoal; no entanto, trata-se de elementos objetivos, que eu aponto com base em imagens e argumentos, e que podem eventualmente ser refutados por outro crítico.

Crítica Rapsódica: “Espectador médio”, “elementos objetivos”... Como você é ponderado, lógico, equilibrado! Mas

onde é que fica o corpo? O discurso sem corpo se transforma em estereótipo¹⁴.

[O Crítico Kantiano a observa com certa perplexidade, faz menção de responder, mas depois parece mudar de ideia e volta à sua exposição].

Crítico Kantiano: Passemos a um exemplo em que há espaço para uma abordagem do corpo na cena. Criado para a sexagésima edição do Festival de Avignon, o espetáculo *Paso Doble*, de Miquel Barceló e Josef Nadj, conjuga o universo da dança com o das artes plásticas [Ele exhibe algumas imagens e vídeos do espetáculo. Mais uma vez, o uso dos dispositivos eletrônicos parece tranquilizá-lo]. Durante quarenta minutos, os dois protagonistas desse exercício cênico de escultura ao vivo decoram a matéria moldável, a trituram e realizam uma admirável fusão¹⁵. A cada apresentação, os artistas criam uma obra inédita¹⁶ que produz no espectador uma experiência única e inesquecível.

Crítica Rapsódica: Em qual espectador? No “espectador médio” ou em você, espectador singular?

Crítico Kantiano [começando a se impacientar]: Que diferença faz a denominação? Você não entende o que eu digo?

Crítica Rapsódica: A denominação faz toda a diferença! Quem denomina determina¹⁷. Entendo (e acho que a maioria das pessoas presentes aqui também entende) que, quando você fala que a obra “produz no espectador uma experiência única e inesquecível” você está falando da sua experiência singular e irreproduzível. O problema é que esse discurso generalizante que você utiliza tende a homogeneizar a própria experiência que se propõe como múltipla e imprevisível. Se há, de fato, uma obra inédita a cada representação, qual o sentido em falar em nome de “o espectador”? Como falar em “obra”? A inadequação não é do seu olhar (que me parece arguto e penetrante), mas da forma escolhida, que não permite que a singularidade da sua perspectiva seja assumida enquanto tal.

Crítico Kantiano: O que você propõe então?

Crítica Rapsódica: O que eu proponho? Uma nova forma de crítica, aberta à singularidade de cada experiência artística.

14.
Cf. Barthes (1980, p. 93).

15.
Cf. Ardenne; Barceló (2009).

16.
Cf. Mervant-Roux (2008, p. 44).

17.
Cf. Pinotti (2016, p. 12).

Crítico Kantiano: Isso também é uma generalização.

Crítica Rapsódica: Certo. Eu proponho que cada crítico coloque para si o mesmo desafio que os artistas autênticos se lançam a cada obra: inventar uma forma única, moldada com a própria carne daquela experiência específica. Você não acha curioso que alguns críticos elogiem as práticas artísticas arriscadas e não convencionais num estilo completamente convencional, sem qualquer sombra de ousadia?

Crítico Kantiano: A função da crítica é distinta da função da arte.

Crítica Rapsódica: Talvez seja. Mas eu me pergunto se a pedagogia da dessensibilização pela qual passam os que desejam se tornar “críticos respeitáveis”, que os ensina a assumir uma perspectiva supostamente “transpessoal”, em que as subjetividades são aplainadas e os arroubos são contidos, nos aproxima ou nos afasta de uma compreensão e uma vivência mais intensa das práticas artísticas. Quando você faz uma descrição ponderada sobre os aspectos positivos e negativos da montagem de 2666, por exemplo, eu não posso deixar de sentir que você não vai ao teatro para se transformar ou mesmo para se cultivar: você já é culto e refinado, e vai ao teatro para transmitir um pouco do seu bom gosto aos pobres mortais¹⁸. Mas ser culto e ser sensível são duas coisas diferentes; a sensibilidade não pode aflorar a distância: não é um juízo; é um afeto¹⁹.

Crítico Kantiano: Afetos não são argumentos. Se você diz “gostei” e eu digo “não gostei”, não há discussão possível.

Crítica Rapsódica: Há muitas críticas supostamente objetivas que são apenas paráfrases mais ou menos sofisticadas do “gostei” ou “não gostei”. Mas eu não proponho que os críticos só digam se gostaram ou não de uma performance; ao contrário, eu gostaria que eles me descrevessem em detalhes como eles foram afetados. Acontece que eu estava em Avignon em julho de 2016 e pude assistir à montagem de 2666, e se eu fosse escrever uma crítica sobre a minha experiência como pessoa (e não como “espectador médio”, achatado no gênero supostamente neutro, mas em

18.
Cf. Sloterdijk (2012).

19.
Cf. de Duve (1998, p. 35).

regra associado — como o “crítico desinteressado” — ao homem branco ocidental²⁰), não poderia deixar de narrar minha volta para casa a pé, às duas e meia da manhã, com medo de cada sombra, depois de ter ouvido a leitura minuciosa e terrível dos assassinatos de dezenas de mulheres em Santa Teresa. Você dirá que isso não faz parte da obra, mas certamente fez parte do evento de que eu participei. E uma performance cênica não é um objeto fixo, mas sim uma experiência que transcorre com determinadas pessoas em circunstâncias específicas.

20.
Cf. Jones (2005, p. 20).

Crítico Kantiano: Mas não é possível negar que todas as realizações efetivas de uma peça, por mais variáveis que sejam, seguem um certo padrão e apresentam certas regularidades que o crítico pode tomar como representativas da obra.

Crítica Rapsódica: Nesse caso, pra que assistir à performance de uma peça? Não bastaria então ler o livro em que ela se baseou, ou então (caso ela não se baseie em nenhum texto prévio) ler o comunicado à imprensa que explica não só “sobre o que a peça trata”, mas também como ela deve ser interpretada?

Crítico Kantiano: Você exagera para se tornar mais persuasiva, porém o fato é que, em meio a toda a variedade de experiências possíveis (que nem são tantas quanto você imagina ou finge imaginar) há um substrato comum — performático, sim, aberto a certa imprevisibilidade, mas que pode (e deve) ser abarcado por um discurso crítico que suprima as variantes subjetivas e aspire à objetividade.

Crítica Rapsódica: Você usou a palavra certa: *suprimir*. O discurso supostamente objetivo só se afirma através da supressão e do apagamento das marcas individuais. Mas ele é tão contingente e arbitrário (e, portanto, parcial) quanto qualquer outro discurso. Você não pode ver uma peça, uma performance ou qualquer outra coisa *de fora*, porque para ver é preciso estar *dentro* de um corpo, de uma experiência, de uma situação necessariamente parcial e limitada²¹.

21.
Cf. Nagel (1986, p. 18).

Crítico Kantiano: Sim, eu poderia descrever a cadeira em que me sentei para assistir à peça, a conversa que eu tive com

o homem que se sentou ao meu lado (um belga muito simpático, que disse que era de Bruxelas, “a capital da Europa — ou do que sobrou dela”), poderia falar sobre meu resfriado ou sobre o calor que fazia naquele dia; contudo, como crítico (e como escritor, de modo geral), eu preciso saber distinguir o relevante do irrelevante, o acessório do essencial.

Crítica Rapsódica: O seu discurso crítico parece considerar o corpo como uma distração, algo que deve ser deixado à sombra para que nos concentremos no espetáculo; mas o centro da experiência teatral é o corpo — não só o corpo do ator, mas também o meu, que pulsa, sua, se agita e se recusa a permanecer à parte da cena [Nesse momento, a Crítica Rapsódica abandona seu lugar na plateia e sobe ao tablado (ou ao palco) de onde o Crítico Kantiano proferia sua conferência. Ele parece desconcertado quando ela lhe arrebatou o microfone, senta no seu colo e começa a provocá-lo enquanto continua a falar, com uma segurança irônica que contrasta com a timidez do Crítico]. Essa necessidade de se colocar a uma distância *segura*, de *não se deixar levar* pela emoção ou pelas seduções do espetáculo, não é uma nova versão da tradicional desconfiança da razão em relação a tudo o que é vivo, intenso e imprevisível?

Crítico Kantiano: Mas isso é...

Crítica Rapsódica [ainda o provocando]: “Espetacularizar o debate científico”? Você deve ter lido o artigo²² em que o Marvin Carlson mostra como o ataque ao teatro (ou o medo do seu poder de sedução) remonta a Platão. Não deveríamos ser nós, os críticos das artes da cena, os primeiros a nos contrapormos a esse medo da espetacularização? Quem tem medo da arte são os Movimentos de Burros e Lorpas²³, não eu e você!

Crítico Kantiano [com uma voz subitamente rouca, quase a ponto de desfalecer]: Mas a prática científica tem certas normas...

Crítica Rapsódica: A norma exclui a contingência, a diferença, a divergência, a diversidade²⁴. Os matemáticos provam seus teoremas através de deduções, mas ciências

22.
Carlson (2012).

23.
A Crítica Rapsoda parece aludir aqui ao MBL, que se enuncia como um movimento por um “Brasil Livre”, mas que tem promovido uma série de ações de bullying virtual contra manifestações artísticas supostamente indecorosas ou nocivas a seus supostamente elevados padrões morais.

24.
Cf. Perrin; Guerry (2013).

como a biologia evolutiva ou a geologia não são menos rigorosas por apelar a narrativas²⁵ [Ela enfim se levanta do colo dele, como se estivesse entusiasmada com o próprio fluxo de ideias. Ele aproveita para beber um pouco de água]. Você se coloca à parte da experiência, mas a única forma adequada de refletir sobre um processo é se reconhecer também como processo, como alguém que está dentro do rio, e não em terra firme [A Crítica Rapsódica toma o copo ou a garrafa de água das mãos do Crítico Kantiano e a derrama na cabeça dele]. Se a experiência de uma performance pode ser ambígua, perturbadora e contraditória, por que o texto que narra, comenta ou analisa essa experiência deveria ser linear, lógico ou ponderado?

²⁵.
Cf. Morson (2013, p. 33).

Crítico Kantiano [se recompondo um pouco depois de se secar a duras penas com uma toalha de papel]: Se os seus argumentos são realmente bons, a sua performance é supérflua; se eles são fracos, não há performance que os salve de serem demolidos — se não por mim, agora, certamente mais tarde, por alguém mais arguto que eu.

Crítica Rapsódica: Minha performance é argumentativa, assim como todo argumento é performativo. Não me importa tanto *ter razão* quanto mover a razão para lugares imprevistos (e às vezes nem um pouco razoáveis). Onde há corpo, há incerteza, e eu prefiro a contradição viva à normatização morta.

[A Crítica Rapsódica sai de cena resolutamente, sem olhar para trás. O Crítico Kantiano permanece em silêncio por alguns instantes, aturdido, depois observa suas anotações e seus dispositivos antes de, enfim, voltar a falar].

Crítico Kantiano: Vamos suspender por alguns minutos nossa exposição, mas em breve voltaremos com algumas observações acerca da metodologia da prática científica. Obrigado.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **L'uomo senza contenuto**. Macerata: Quodlibet, 2005.

ARDENNE, Paul; BARCELÓ, Miquel Barceló, À propos de Paso Doble, présentation et extraits de la vidéo-performance. **Performance, art et anthropologie** ("Les actes"), [En ligne], mis en ligne le 27 novembre 2009. Disponible em: <<http://actesbranly.revues.org/423>>. Acesso em: 31 out. 2017.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes par Roland Barthes**. Paris: Seuil, 1980.

BENHAMOU, Anne-Françoise. Lettre à Joseph Danan. **Registres**, Presses Sorbonne Nouvelle, n. 14, hiver 2010, p. 23-30.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. 11. ed.

BOUCRIS, Luc. L'idylle chahutée de l'espace et de la théâtralité. **Théâtre/Public**, n. 205, juillet-septembre 2012, p. 56-64.

BOUKO, Catherine; VANHAESEBROUCK, Karel. De Carl Hagenbeck à Brett Bailey: mettre en scène la problématique des zoos humains aujourd'hui. **Ligeia**, n. 145-148 (Art et Animalité), Paris, Janvier-Juin 2016, p. 28-39.

BOUKO, Catherine; BERNAS, Steven. **Corps et immersion**. Paris: L'Harmattan, 2012.

CARLSON, Marvin. Résistance à la théâtralité. **Théâtre/Public**, n. 205, juillet-septembre 2012, p. 28-35.

CATALÃO, Marco. Uma genealogia para a palestra-performance. **Urdimento**, v. 1, n. 28, 2017, p. 4-14. Disponible em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/9611>>. Acesso em: 3 nov. 2017.

DUVE Thierry de. **Kant after Duchamp**. Cambridge: MIT Press, 1998.

HOSSENLOPP, Sophie. Matthias Langhoff, un théâtre du concret. **Alternatives théâtrales** 52-53-54 (Les répétitions: Un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson).

Hayez, Bruxelles, Décembre 1996 / Janvier 1997, p. 67-72.

JONES, Amelia. Retour au corps, là où toutes les failles se produisent dans la culture occidentale. In: WARR, Tracey (org). **Le corps de l'artiste**. Paris: Phaidon, 2005, p. 16-47.

JONES, Amelia. "Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. **Art Journal**, Vol. 56, No. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century (Winter, 1997), pp. 11-18 Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/777715>> Acesso em: 19 mai. 2016.

LADNAR, Daniel. **The lecture performance: contexts of lecturing and performing**. Tese — Aberystwyth University, 2013.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. De la réalisation sonore historiquement intermédiaire à l'activation par le son des scènes interdisciplinaires. **Registres**, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, n. 13, printemps 2008, p. 35-45.

MORSON, Gary Saul. **Prosaics and Other Provocations: Empathy, Open Time, And The Novel**. Boston, Academic Studies Press, 2013.

NAGEL, Thomas. **The view from nowhere**. New York: Oxford University Press, 1986.

PERRIN, Claire; GUERRY, Maëlle. Danse et corps hors norme: une performance artistique de la vulnérabilité. **Ligeia**, n. 121-122-123-124 (Corps & Performance), Paris, Janvier-Juin 2013, p. 37-44.

PEYRET, Jean-François. Lettre à JPS, Carnets. **Études théâtrales**, 38-39 (La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)). Louvain, 2007, p. 179-196.

PICKELS, Antoine. Performance: de l'évasion du marché à la conformation au marché. **Ligeia**, n. 117-120, juillet-décembre 2012, p. 140-145.

PINOTTI, Aurélio. **Notas sobre Pierre Menard**. Lisboa: Livros do Desassossego, 2016.

SLOTERDIJK, Peter. **The art of philosophy: Wisdom as a practice**. Translated by Karen Margolis. New York: Columbia University Press, 2012.