

# Corporeidade e performatividade: relações e fricções\*

Paloma Bianchi\*\*

Recibido: diciembre 10 de 2015 • Evaluado: enero 12 de 2016

Aceptado: febrero 5 de 2016

## Resumo

---

As noções de corporeidade e performatividade ocupam, na atualidade, um lugar relevante nas pesquisas contemporâneas de teatro, dança e performance. Não obstante, pouco se tem pesquisado sobre a relação existente entre elas, o que faz que suas diferenças e similitudes não sejam discutidas, de forma mais ampla, no âmbito das artes do corpo. Devido à complexidade inerente tanto na noção de corporeidade quanto na noção de performatividade, este artigo não pretende esgotar as discussões emergentes quando estas noções são colocadas em relação e fricção. Pretende-se aqui apresentar alguns indícios que permitam uma aproximação entre estes temas, tendo como perspectiva um processo de criação do coletivo Mapas e Hipertextos, coletivo de pesquisa e criação em artes presenciais, com sede na cidade de Florianópolis, Brasil.

**Palavras-chave:** corporeidade, performatividade, processo criativo, performance

---

\* Artigo de reflexão sobre o processo de criação do Coletivo Mapas e Hipertextos ocorrido entre março de 2014 e fevereiro de 2015. Essa pesquisa obteve apoio da FAPESC. DOI: <http://dx.doi.org/10.15332/s2248-4418.2016.0001.03>

\*\* Bailarina, professora e pesquisadora. Doutoranda em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). E-mail: bianchi.paloma@gmail.com

## Corporeidad y performatividad: relaciones y fricciones

### Resumen

---

Las nociones de corporeidad y performatividad ocupan, en la actualidad, un lugar de relevancia en las pesquisas contemporáneas de teatro, danza y performance. No obstante, poco se ha investigado sobre la relación existente entre ellas, lo que hace que sus diferencias y similitudes no sean discutidas, de manera más amplia, en el terreno de las artes del cuerpo. Debido a la complejidad inherente tanto en la noción de corporeidad como en la noción de performatividad, este artículo no pretende agotar las discusiones emergentes cuando tales nociones son colocadas en relación y fricción. Se pretende aquí presentar algunos indicios que permitan una aproximación entre estos temas, teniendo como perspectiva un proceso de creación del colectivo *Mapas e Hipertextos*, colectivo de pesquisa y creación en artes presenciales, con sede en la ciudad de Florianópolis, Brasil.

**Palabras clave:** corporeidad; performatividad; proceso creativo; performance

---

\* Artículo de reflexión sobre el proceso de creación del Colectivo Mapas e Hipertextos ocurrido entre marzo de 2014 y febrero de 2015. Esta investigación obtuvo apoyo de la FAPESC. DOI: <http://dx.doi.org/10.15332/s2248-4418.2016.0001.03>

\*\* Bailarina, profesora e investigadora. Doctoranda en teatro de la Universidad del Estado de Santa Catarina. (UDESC). Correo electrónico: bianchi.paloma@gmail.com

## Corporeality and Performativity: relations and frictions

### Abstract

---

The notions of corporeality and performativity occupy a place of importance in contemporary research of theater, dance and performance art. Still, little is investigated on the relation between them, which makes their differences and their similarities not as widely discussed in the field of the arts of the body as it could. Due to the inherent complexity of both corporeality notion as the notion performativity, this article does not aim to exhaust the discussions which emerge when such notions are placed in relation and rubbed. It is intended here to present some indications that allow a connection between those notions, under the perspective of Mapas e Hipertextos' creation process, a research and creation art collective headquartered in Florianópolis, Brazil.

**Keywords:** corporeality; performativity; creation process; performance

## Introdução

As páginas que se seguem indagam acerca dos temas corporeidade e performatividade, tendo como exemplo um trabalho<sup>1</sup> do coletivo de pesquisa e criação em artes presenciais *Mapas e Hipertextos*. Mais do que obter respostas e conclusões, ou ainda, tentar definir esses conceitos – tarefa que beira o impossível devido a grande polissemia que cada um desses conceitos contém –, esse artigo propõe uma articulação entre as concepções de alguns autores sobre esses temas, refletindo sobre suas relações e fricções.

O *Mapas e Hipertextos*, coletivo de pesquisa e criação em artes presenciais sediado em Florianópolis (SC), é composto atualmente por nove artistas-pesquisadoras das artes presenciais advindas de diferentes formações e pesquisas artísticas<sup>2</sup>. Em seus quatro de existência, o coletivo procura a confluência das linguagens da dança, do teatro e das artes visuais, a fim de investigar/inventar métodos de acionamento poético sobre questões concernentes à vida em sociedade, abordando temas como: identidade – social, jurídica ou coletiva – poder, violência, artificialização, risco, fracasso, aparência, dissenso, status, privilégio e competitividade.

Em fevereiro de 2014, iniciamos um processo de investigação sobre a indignação. Exploramos esse tema de duas formas diferentes: por um lado, partimos da ideia de indignação, discutindo em que situação, como e porque nos sentimos indignadas, para depois colocar essa discussão no corpo; por outro, buscamos no corpo estados de indignação, para depois encontrar possíveis consonâncias dramáticas com nossas reflexões. Assim, elaboramos ações que procuram, ou infligir a indignação em nosso próprio corpo, ou infligir indignação no corpo do outro. Dessas pesquisas originaram-se ações-solo e ações-coletivas.

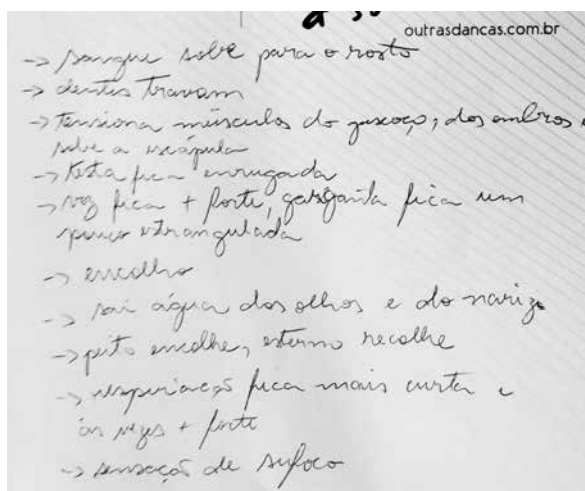
Uma das ações coletivas proposta se mostra extremamente pertinente às reflexões que desejo abordar nesse artigo. Partimos de uma pergunta:

---

1 Entre os meses de fevereiro e junho de 2014.

2 eu sou bailarina, performer e professora, investigo a *Coordenação Motora* como poética para o corpo em movimento; Milene Duenha é atriz e performer, pesquisa a questão da presença não impositiva do performer; Raquel Purper é dançarina e atriz, sua questão é o corpo político; Cecília Jácome é atriz e investiga as artes presenciais no espaço urbano; Michele Schiocchet é performer e pesquisa a site especificidade; Diana Gilardenghi é bailarina e coreógrafa e investiga processos de criação; Diana Piazza é bailarina e pesquisa o corpo inútil.

Como o seu corpo fica quando você está em situação de indignação? O procedimento empregado na tentativa de responder a essa questão consistiu no exercício do *corpar*, metodologia criada pela filósofa e terapeuta corporal brasileira Regina Favre, inspirada no método dos cinco passos de Stanley Keleman<sup>3</sup>. O objetivo não era elaborar essa descrição a partir de lembranças, mas *corpar* as sensações no aqui/agora. A ação de *corpar* é um modo de constituir corpo volitivamente, é trazer para a experiência encarnada a forma que o corpo estabelece em diferentes situações. Nesse caso especificamente trabalhamos com a sensação da indignação, então, buscamos materializar a forma singular que a indignação toma em cada uma de nós. Em seguida fizemos uma descrição anatômica e cinesiológica, tentando ser o mais precisa possível. Abaixo pode-se ver algumas dessas descrições:



3 Keleman, psicoterapeuta estadunidense, em seu método dos cinco passos, propõe que uma ação seja decomposta, dilatando o tempo entre a pré-organização de um gesto e a sua expressão, a fim de permitir que a percepção do gesto se desautomatize, podendo ser modulada e autogerida. A decomposição se dá em cinco passos: identificação da ação (o que se faz); identificação do como se faz; modulação da ação, intensificando-a e desintensificando-a motoramente; observação e percepção dos efeitos da modulação; identificação dessa outra forma gerada a partir da modulação.

Respiração cortada, disforme,  
acelerada. Palavras saem da boca  
como se fossem facas, atropeladas.  
Gruídos, gritos internos que  
explodem de pouco em pouco no  
espaço. Peito fechado, dolorido.  
Ombros tensos e pescoço duro,  
um muro. Boca seca. Imobilida-  
de. Ação zero.

Alguma coisa sobe, talvez do estômago  
e acaba batendo contra o  
topo da cabeça  
As palavras saem suspensas e algo  
doí já trazendo sangue para a cabeça  
e lágrimas nos olhos  
A voz se eleva, fica mais alta e mais  
gruda  
O corpo parece mais e mais forte  
mas tem uma perda

A partir disso, começamos uma pesquisa de *co-corpor* as ações descri-  
tas. O *co-corpor*, corpor o outro, metodologia também aplicada por Favre,  
emerge da noção de que o corpo sempre está inserido no ambiente, afet-  
tando e sendo afetado por ele, numa ação de coengendramento. Em nosso  
trabalho utilizamos o *co-corpor* da seguinte maneira: uma pessoa narra  
as descrições enquanto um grupo de três ou quatro de nós *co-corporávamos*  
o que estava sendo narrado. A formação em trios evidenciou que há tantos  
modos de fazer uma mesma ação quanto há corpos. Nessa ação, os corpos  
agem juntos e se contaminam:

Co-corpor é o ato de fazer corpo continuamente na interação com ou-  
tros corpos: fazer e perder corpo. Os corpos estão em rede, interconec-  
tados e são atravessados por substâncias, acontecimentos e intensidades.

Vivemos sistematicamente e nos construímos em múltiplos ambientes.  
(Favre, 2012a)

A ideia de que corpo e ambiente afetam-se reciprocamente, e que é por meio dessa relação que se dá o conhecimento sobre si mesmo e sobre o mundo, pode ser remetida ao filósofo francês Merleau-Ponty (1999). Segundo ele, todo e qualquer conhecimento, seja intelectual ou não, emerge a partir da experiência vivenciada pelo sujeito e não dá reflexão abstrata. O corpo não é o mediador entre a subjetividade e o mundo; é a experiência do corpo, em relação com o mundo, que possibilita a constituição da subjetividade. Ou seja, para Merleau-Ponty (1999), a corporeidade são modos, práticas – pessoais, intransferíveis – de vivenciar o corpo. O filósofo inclusive substitui a palavra *interioridade* por *corporeidade* a fim de destacar que todo e qualquer conhecimento e racionalidade se dá por meio da relação entre corpo e mundo.

Adensando a reflexão acerca da corporeidade, Bernard (2001)<sup>4</sup> observa que o corpo se constitui, de forma processual, sob grande influência da cultura. Inclusive aponta que a concepção vigente de corpo tem sua origem na tradição teórico-metafísica ocidental – uma visão técnico-científica capitalista normatizada –, chegando até a problematizar o próprio vocábulo *corpo*. Segundo Bernard, a palavra *corpo*, na atualidade, carrega ideias falseadoras e deturpadoras dos processos que constituem nossa relação com nós mesmos e com o mundo. Ele exemplifica essa afirmação dizendo que o processo sensorial da percepção transformou-se em um processo cognitivo de informação, assim como, os processos pulsionais da expressão, transformam-se em simples emissão e transmissão de mensagem, fazendo com que o corpo seja entendido como veículo de informação. Afirma também que a ação se torna utilitária e dependente da razão, ao invés de carregada de intensidades, fazendo com que o corpo seja reduzido a mero suporte. O pensamento, por sua vez, passa a operar em uma lógica meramente organizacional, usurpando os estados inventivos e o imaginário.

---

4 No capítulo *De la corporeit como "anticorps"*, da obra *De la Création choréographique* (2001, pp. 17-25). Tradução de Marta Cesar para estudos da disciplina *Abordagens do Corpo na Arte Filosofia e Ciência*, do Programa de Pós Graduação em Teatro, da Universidade de Santa Catarina.

Bernard conclui que nossa experiência de mundo acontecem por meio de nossas histórias, que podem ser coletivas, individuais, culturais e pulsionais, e que a categoria *corpo* “regula e governa, por suas implicações, a complexidade, a contingência e a fugacidade aparentes de nossa vivência mais banal” (2001, p. 23). A fim de romper com essa lógica operativa de corpo como suporte ou veículo desvinculado das intensidades e dos agenciamento sensoriais, Bernard sugere a substituição da palavra corpo por corporeidade. Corporeidade, para ele, é o corpo vivenciado, não separado do seu fazer. Corporeidade são os diferentes estados, os diferentes processos, por onde o corpo transita em seu estar no mundo, em seu estar em relação. Pensar em corporeidade é pensar o corpo como processo, não como algo pronto e fixo, mas como um *snapshot* de um instante, a presença encarnada em relação com o ambiente. Trabalhar sobre a corporeidade é trabalhar com o que ocorre no aqui/agora onde o sujeito como um todo – sua biologia, sua cultura, suas vivências e experiências únicas, seus possíveis devires, seus afetos, sua história – participa ativamente, age junto com ambiente, transformando-o e sendo transformado por ele.

Retomando as práticas de *co-corporar* do coletivo *Mapas e Hipertextos*, conforme íamos experimentando as formas do corpo do outro e intensificando sua forma em nossa própria forma, fomos também transformando nossa corporeidade a ponto dela se tornar performada e falseada; nossa corporeidade tornou-se performance.

Mas qual é a diferença entre corporeidade e performatividade nas artes da presença? Não pretendo oferecer uma resposta a essa questão, mas problematizar suas discordâncias e suas consonâncias. Existe uma diferença na gênese de cada um desses conceitos: a corporeidade nasce nos estudos fenomenológicos, enquanto a performatividade advém do pensamento construtivista. Tal rixa<sup>5</sup> vem sendo aos poucos desconstruída, e as relações entre eles estão sendo tecidas por alguns pensadores (como Ortega, 2008), embora não se possa afirmar que esta seja a única diferença entre elas. A fim de adensar as fricções entre corporeidade e performatividade, se faz necessário discorrer brevemente no que se pode compreender por performatividade.

---

5 Foucault (2000) combateu muito a visão fenomenológica, assim como os pós-foucaultianos.



O termo performativo foi cunhado pelo linguista John L. Austin, nos anos 1950, a fim apontar que a fala, ou o discurso, possuem o poder de transformar situações sociais, e não só constatar uma realidade (Fischer-Lichte, 2008). Tal termo se alastrou por diversos campos de estudo, sendo aprofundado e ampliado com mais evidência pela filosofia e pelos estudos da cultura. Como este artigo não visa abarcar todos os possíveis entendimentos e aplicações do termo, procurarei me manter na relação da performatividade com as artes cênicas, e para tanto, retomarei a leitura da pesquisadora Féral (2009) faz do conceito de performance desenvolvido pelo pesquisador estadunidense Schechner (2006) em seus *Performances Studies*. Para o pesquisador o termo performance ganha tamanha amplitude e modos de uso tão diversos – Schechner afirma que performance é toda e qualquer ação que de alguma maneira se repete – que fazer uso dele tornaria inviável a reflexão que pretendo fazer, pois, se considerasse uma perspectiva com tanta abrangência, a noção de corporeidade faria parte da de performatividade.

Féral (2009) propõe uma noção um pouco mais sucinta e operativa. Para a autora, performance abrange duas ideias essenciais: toda performance “é feita de ações que *se mostram*, que se dão em espetáculo (porque ‘performar’ é mostrar o feito)” (p. 63); e toda performance é comportamento reiterado, agido novamente, re-apresentado. Sob esse horizonte um pouco mais restrito, a pesquisadora sugere que performance sempre é uma ação, um comportamento reiterado, que se dá a ver.

A partir disso, Féral (2009) traça um esboço sobre performatividade retomando a ideia de verbos-ações de Schechner (2006). Importante salientar que as ações elencadas por ela derivam das de Schechner, mas não são exatamente as mesmas. Para o pesquisador, performatividade diz respeito aos verbos-ações: *ser*; *fazer*; *mostrar fazendo* e *explicar o mostrar fazer*. Féral por sua vez exclui os verbos-ações *ser* e *explicar o mostrar fazer*, e retém o *mostrar fazer* e o *fazer*, somando a eles o *refazer*. A supressão do verbo-ação *ser*, proposta pela autora (Féral, 2009), me levou a refletir sobre a diferença entre corporeidade e performatividade, que desenvolvo nas próximas linhas.

A primeira ação apontada por Féral, *to do* – fazer –, evidencia a característica processual da performatividade: não é algo pronto, mas se faz e se dá no tempo-espaço. A ação de refazer remete ao que Schechner (2006) chama de *restored behavior*, de *twice-behaved behavior*, que pode ser melhor

traduzido como comportamento reiterado, re-atuado, ou re-vivido (Taylor *apud* Agra, 2014, p. 68). A repetição não é mera imitação, mas algo que “surge, a cada vez, como reprodução de si mesmo assim como de outro. A performance, em sua relação ao mesmo, gera o outro (um desdobramento)” (Féral, 2009, p. 77). Mesmo que repetida, a ação se inscreve no instante do espaço-tempo, em contextos específicos – assim evidencia seu caráter simultâneo de repetição e de singularidade, de cópia e original.

Féral (2009) também salienta a importância da ampliação do entendimento sobre performatividade operada por Derrida. Derrida inclui na performatividade a possibilidade de falha, de erro, de não efetivação: “o ‘valor de risco’, o ‘fracasso’ tornam-se constitutivos da performatividade, devendo ser considerado como norma” (p. 71). O fracasso aqui é entendido como um princípio natural, assim, o erro não só é constitutivo da performatividade mas também lhe oferece vantagens, como o fato de abrir possibilidades de diferentes respostas ou entendimentos. Distancia-se da ideia de *um* e se direciona para a ideia de *múltiplos*, evidenciando a ambiguidade e a instabilidade inerentes à performatividade. A performatividade nesse contexto

aparece como sinônimo de fluidez, instabilidade, abertura de campo de possibilidades. [...] Ela é multissignificante e, portanto, decodificável. Porque se ela é código, bem estabelecido em sistema e reproduzível certamente ao infinito, o significado desses códigos, ao contrário, bem como sua composição, não é um, mas são plurais. (Féral, 2009, p. 74)

Relacionando a ideia de repetição com a performatividade, Féral sugere o princípio de simulação por este conter uma qualidade intrínseca de ambiguidade. Uma ação, ou um comportamento reiterado, simulado, gera, indubitavelmente, diferença:

Toda performatividade requer uma apropriação pelo sujeito: o eu se desdobra, se apropria e aprende os códigos, transforma-os, joga com as repetições, joga-os com alargamento de sentidos, entra em conflito ou em acordo com eles. Há, certamente, uma margem, um hiato – uma lacuna como dissemos em outros lugares – entre mim e o código, uma zona a explorar que é individual (cada um explora à sua maneira). O eu reproduz o código, mas mantendo uma originalidade (uma natureza) própria que revela essa *difference* de que fala Derrida. A performance, escreve M. Carlson, é “sempre emoldurada no modo de auto-reflexividade”. Tal inscrição

ou combinação é um processo em si, processo que nunca é transparente (senão todos agiriam da mesma forma, a mesma cópia conforme o original): aquele que mostra é sempre aquele que fez. (Féral, 2009, pp.78-79)

De certo modo, então, o *fazer* já é *mostrar fazer* – a terceira ação – para alguém, ainda que este *mostrar* não seja de todo consciente. Mostaço (2009), aludindo à sociedade do espetáculo de Guy Debord, sugere o *mostrar fazer* como marca indistinta do comportamento humano da atualidade: a performatividade aparece como um desejo de ser visto, um desejo de se dar a ver, um desejo de identificação, ou seja, o comportamento é performativo e caminha na liminaridade entre o real e o ficcional.

No que tange às artes da presença, esses dois verbos-ações se encontram irremediavelmente imbricados: o artista trabalha o seu *fazer* tendo como horizonte o *mostrar*. Sobretudo, o trabalho do ator se constitui pela performatividade, a fim de dar a ver o outro de si mesmo; o performer constrói sua performatividade por meio da caracterização, da tipificação, da composição, da narratividade, do distanciamento brechtiano, da ilustração corporal, e da mimese corporal (Mostaço, 2009). No teatro não naturalista o ator deseja dar a ver sua performatividade.

Performatividade é *fazer, refazer e mostrar fazer*, exatamente o que estávamos fazendo com o exercício de *corpar e co-corpar* no *Mapas e Hiper-textos*. O nosso fazer já continha uma carga de falseamento, de exagero, de simulação, e cada vez mais buscamos o caricato e o literal. Durante os ensaios nos dividíamos em dois grupos: algumas faziam as ações, outras observavam. Irremediavelmente, as que observavam não conseguiam parar de rir, era realmente muito engraçado ver a indignação ser corporificada e performada. A indignação performada ganhou uma qualidade diversa: a comicidade.

A experimentação com as sensações físicas deu origem a uma ação que foi apresentada duas vezes: no trabalho *Sobre (im)posições nos Anais volume 7*, na Semana Performática<sup>6</sup>, e no trabalho *Rainhas Latrinoamericanas*, no seminário VERSO<sup>7</sup>. Para essa ação escolhemos trazer a participação do público de uma maneira não tão direta. Da mesma forma que descrevemos

---

6 Semana voltada a investigação de *performance art* que ocorreu na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) entre os dias 24 e 27 de junho de 2014.

7 Seminário de Verão em Residência, ocorrido no mês de janeiro de 2015, na cidade de Florianópolis-SC.

como o nosso corpo fica quando estamos indignadas, pedimos que algumas pessoas do público nos respondessem a mesma pergunta. Os depoimentos foram colhidos minutos antes das apresentações e se juntaram aos nossos depoimentos antigos. Em ambas apresentações no colocávamos em linha enquanto uma de nós narrava aquilo que a gente havia descrito nos ensaios sobre nós mesmas e as novas informações colhidas do público. Abaixo pode-se ver duas fotos das apresentações, a primeira no trabalho *Sobre (im)posições nos Anais Vol. 7* e a segunda no trabalho *Rainhas Latrinoamericanas*:



A corporeidade de nossas ações, a maneira performativa de fazê-las estabeleceu um ambiente ficcional. Será que a constituição de uma corporeidade gerou a performatividade? Será que o trabalho sobre a corporeidade gera performatividade? Não posso afirmar, mas nesse caso descrito acima foi o que ocorreu: ao trabalharmos sobre o *corpar* e o *co-corpar* – ao colocarmos em jogo a experiência corporificada, vivida, reiterada –, a sensação transformou-se em performatividade.

Neste ponto também aparece uma outra questão, que leva a um espaço de incerteza: Féral (2009), ao citar os verbos-ações da performatividade, havia suprimido o verbo *ser*, concentrando-se no *fazer* e no *mostrar fazer*. Se eu assumisse esta colocação de Féral que separa o *ser* do *fazer*, a diferença entre corporeidade e performatividade estaria clara: corporeidade está ligada ao verbo *ser* – “eu sou minha experiência vivida e corporificada” – e a performatividade está ligada ao *fazer* – “isso é o que faço, isso é como eu faço”. Mas será que essas duas instâncias são de fato isoladas?

Na concepção da filosofia da percepção da atualidade (Berthoz, 2000; Noë, 2004) o perceber já constitui um fazer, perceber já é ação:

Percepção não é algo que acontece com a gente, ou na gente. É uma coisa que fazemos [...] o mundo se mostra à nós, perceptores, por meio do nosso movimento corporal e da nossa interação com ele [...] *O que percebemos* é determinado *pelo o que fazemos* (ou o que sabemos fazer); é determinado pelo que somos *aptos* a fazer. Sendo mais preciso: nós *fazemos agir* (enact) nossa experiência perceptual; a colocamos em prática. (Noë, 2004, p. 1)<sup>8</sup>

Se percepção é ação, e, corporeidade é um modo pessoal e intrasferível de perceber e de se relacionar com o mundo, a conclusão possível é que corporeidade é um fazer, tanto quanto performatividade.

O que sobra de diferença então? A performatividade pode ser falseada, ter um caráter de simulação. Mas e a corporeidade? Bernard (2001) e Favre (2012b) afirmaram que nossa experiência sofre interferência da cultura, da

---

8 “Perception is not something that happens to us, or in us. It is something we do. [...] The world makes itself available to the perceiver through physical movement and interaction. [...] *What we perceive* is determined by *what we do* (or what we know how to do); it is determined by what we are *ready* to do. In ways I try to be precise, we *enact* our perceptual experience; we act it out” (tradução minha; grifos do autor).

história, etc. Dessa maneira, não posso ratificar que a corporeidade também não seja falseada ou simulada de alguma maneira.

Talvez o que resta de toda essa discussão seja exatamente seu ponto de partida: a corporeidade nasce na fenomenologia, enquanto a performatividade nasce do pensamento construtivista, e assim, traçam caminhos paralelos.

## Referências

- Agra, L. J. de S. L. (2014). Performance e Documento, ou o que chamamos por esses nomes? *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 4, 60–69.
- Bernard, M. (2001). *De la création choréographique*. Paris: Centre National de la danse.
- Berthoz, A. (2000). *The Brain's Sense of Movement*. Harvard: Harvard University Press.
- Favre, R. (setembro de 2012a). Mar de palavras. *Laboratório do Processo Formativo*. Recuperado de <http://laboratoriodoprocessoformativo.com/2012/09/mar-de-palavras/>
- Favre, R. (março de 2012b). Presença. *Laboratório do Processo Formativo*. Recuperado de <http://laboratoriodoprocessoformativo.com/2012/03/presenca/>
- Féral, J. (2009). Performance e performatividade: o que são os estudos performáticos? Em E. Mostaço, V. Colaço, S. Baumgärtel, y I. Orofino (Orgs.), *Sobre Performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, pp. 49–86.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Nova Iorque: Taylor & Francis.
- Foucault, M. (2000). *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Mostaço, E. (2009). Fazendo a cena: a performatividade. Em E. Mostaço, V. Colaço, S. Baumgärtel, y I. Orofino (Orgs.), *Sobre Performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, pp. 15–48.
- Noë, A. (2004). *Action in Perception*. Cambridge: MIT Press.
- Ortega, F. (2008). *O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Schechner, R. (2006). *Performance Studies: an introduction*. Nova Iorque: Routledge.