

Christine Greiner

Un esercizio per ridefinire la pratica della performance, a partire da due esempi brasiliani¹

Quel che si è soliti chiamare performance è stato inteso, fin dagli anni Sessanta, come un linguaggio, un genere artistico e un campo di studio. Queste classificazioni sono fondamentali in termini di mercato, curatela e critica d'arte, tuttavia, io propongo in questo saggio un'ipotesi che ripensa la pratica della performance, abitualmente definita come un genere artistico ibrido. Cerco di riconoscerla come un'azione cognitiva che precede la sistematizzazione del linguaggio e, allo stesso tempo, si integra ad esso, agendo come una specie di operatore di destabilizzazione dei parametri dati per il suo riconoscimento, così come per quello di altri linguaggi, compresa la danza. In questo senso, la performance sarebbe più prossima a un modo singolare di percepire (la vita, il corpo e l'ambiente) che, necessariamente, a un linguaggio. In questo senso, non sarebbe adeguato insistere nella definizione che la performance è un genere artistico ibrido o anche un accadimento che si costituisce ai margini degli altri linguaggi.

Contesto storico

Negli anni Sessanta e Settanta, in vari luoghi del mondo (in Occidente e in Oriente), artisti e pensatori cominciarono a discutere e testare nuovi modi di lavorare il corpo e di riconoscerlo a partire dalle sue manifestazioni e dai suoi stati. Richard Schechner (2003) direttore di teatro e uno dei pionieri degli studi sulla performance in ambito accademico, propose un sistema che chiamò inizialmente “il ventaglio” e pochi anni dopo “la rete”, per descrivere quel che divenne noto come il campo della performance, che sarebbe, secondo lui, un

¹L'ipotesi principale di questa ricerca è stata presentata nel gennaio del 2013 all'VIII Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política, in una tavola rotonda realizzata al SESC Vila-Mariana a San Paolo, a fianco del critico di danza e docente dell'UCLA, Susan Leigh Foster e dello scrittore e saggista Jack Halberstam. Oltre a ciò, il professore dell'Università Federale del Ceará Pablo Assumpção ed io abbiamo coordinato, nello stesso istituto, il gruppo di lavoro su Performance come Metodologia di Ricerca, fin dal 2009. Frammenti delle discussioni sulle opere di Marcelo Evelin e Lia Rodrigues furono inizialmente presentati al Festival di Kyoto nel 2011 e in un corso che tenni all'Università Rikkyo di Tokyo.

termine inclusivo, ossia un termine per mettere in relazione azioni molto diverse tra loro e salvaguardando le loro specificità. La differenza con gli altri sistemi è che non avrebbero più importanza le categorie abituali per definire arte e non-arte, così come i territori dei generi artistici specifici.

Così il teatro, per esempio, sarebbe solo un nodo dentro un continuum che abbraccerebbe ritualizzazioni animali (incluso l'uomo come animale), performances di ogni giorno (anniversari, scene familiari, ruoli professionali interpretati nel quotidiano), sport, cerimonie, riti e altre performances su ampia scala (carnevale, partite di calcio ecc.).

Quando immaginò la metafora del ventaglio, le esperienze apparvero l'una accanto all'altra, come riti, cerimonie, sciamanesimo, scoppio e risoluzione di crisi, performances quotidiane, sport, intrattenimenti, opere teatrali, processi di creazione e di ritualizzazione, il tutto connesso dalla punta del ventaglio: la nozione di performance. Già nella metafora della rete, la dinamica cambiava. Nella rete, le diverse manifestazioni non sarebbero legate ciascuna attraverso un punto in comune (la performance), ma tutte intrecciate: le origini del teatro in Eurasia, in Africa, nel Pacifico e in Asia, riti e sciamanesimo, crisi del comportamento e opere teatrali, performances di ogni giorno, teatro contemporaneo, esperienze di psicoterapia, studi di etologia e così via, tutto intrecciato.

Secondo Schechner, non esiste azione corporea senza crisi, conflitto, tensione, incompletezza e, soprattutto, contaminazioni con l'ambiente. Perciò è nella natura della performance mettere in discussione convenzioni e cornici, modi di agire, portare le manifestazioni agli estremi - come se fosse solo per divertimento².

Dagli anni Settanta fino ad oggi, molte ricerche e speculazioni hanno discusso se la denominazione di performance possa servire per analizzare le *impasses*, ossia le circostanze in cui un linguaggio naviga attraverso un altro e i riferimenti si confondono.

²Vorrei sottolineare che l'obiettivo di questo articolo non comprende una revisione esaustiva della bibliografia della performance. Autori come Roselee Goldberg, Laurie Anderson, Peggy Phelan, Jill Lana, Erika Fisher-Lichte, Saskya Iris, Jain, Minou Arjomand, Tadashi Uchino, Peter Eckersall, Zdenca Badovinac e Nat Muller, tra gli altri, hanno già svolto questo compito, analizzando il linguaggio della performance in differenti contesti culturali. Io presento invece una modestissima contestualizzazione iniziale, solo per contrastarla con l'ipotesi che presenterò in seguito.

L'etimologia della parola *performance* viene dal francese *parfournir*, che è un verbo usato per diversi significati, come provvedere, completare e spostare. Fu nel 1500 che questo termine apparve in inglese come *performance* e, dai secoli XVI e XVII, iniziò a essere usato abitualmente. Fu Victor Turner (1974) a riconoscere che la performance era capace di rivelare le caratteristiche più intime e importanti di una cultura e dei suoi individui. La sua constatazione che la performance sarebbe “la cosa più vera in una cultura”, fu col tempo problematizzata da altri artisti e ricercatori, che passarono a proporre la pratica della performance come la costruzione di un'artificialità. Attraverso la costruzione di qualcosa che non sarebbe essenza né verità, la traccia di qualcosa di più vitale potrebbe emergere come potenza di vita e di azione. Ancora oggi queste questioni provocano un dibattito accalorato che vede al centro discussioni sulle tensioni tra finzione, verità e autenticità, presentazione e rappresentazione.

Per tentare di comprendere questo processo evolutivo, Diana Taylor (2003) ha considerato la performance, innanzitutto, come un comportamento restaurato. Qualcosa che è accaduto una prima volta nella vita e che nella forma di performance accade sempre come una “seconda volta”. Sarebbe in un certo modo una ripetizione che restaura una situazione già accaduta e che deve accadere di nuovo, così da radicalizzare, dispiegare, trasformare e mettere in evoluzione quel che è già passato.

Questa ipotesi ha generato un altro dibattito intorno ai diversi punti di vista da cui potrebbe essere considerata una ripetizione e/o una restaurazione. Il genetista ed etologo Richard Dawkins (1978) ha proposto una spiegazione, attraverso la teoria che ha chiamato “memetica”. I memi (in analogia con i geni, ciò che è lo “stesso” e a memoria) si organizzerebbero come atti reiterativi (imitazioni) che replicano a partire da esperienze precedenti impiantate in nuovi corpi e ambienti. La performance sarebbe un'azione di memi, come tutti gli altri processi di trasmissione culturale - di qui la sua indissociabilità dalla vita.

Tale proposta porta una nuova questione interessante, che non solo ha a che fare con i limiti dei generi artistici e dei linguaggi, ma anche con l'importanza degli apparati mediatici.

Le prossimità con la comunicazione

Durante tutti gli anni Novanta, il critico d'arte Rosalind Krauss (1999) affermò che, fin da Marcel Duchamp, Mondrian e Clement Greenberg, tra altri artisti, c'è il riconoscimento che, prima che la pittura sia pittura, c'era una tela, una superficie con informazione, che non sarebbe neutra, pur se apparentemente sembra vuota. In questo contesto, nulla può essere considerato una tabula rasa (nemmeno la tela, nemmeno il corpo). In certo modo, questo riconoscimento attualizza la celebre frase di Marshall Mac Luhan "il mezzo è il messaggio". Ma quel che si è ampliato in forma significativa è stata la nozione di messaggio - tanto nel senso della trasmissione come della definizione stessa di messaggio.

In termini di arte del corpo, per esempio, un mutamento di stato può essere un messaggio, anche se intraducibile in termini verbali. E quel che si trasmette in un'opera d'arte, molte volte, non ha una configurazione classica di messaggio, essendo in una zona di pre-comunicazione, ossia in una zona della percezione, senza significati riconoscibili.

Rosalind Krauss diagnostica che molti abusi sono stati commessi in nome del supporto comunicativo. Ma, come aveva anticipato Mac Luhan, il mezzo non è mai stato un supporto passivo. Il processo di comunicazione non avviene nella tela, ma nella semiosi (azione intelligente dei segni) tra tela e corpo, in un fenomeno chiamato da Krauss otticalità, che si riferisce a un ampliamento del significato di visione³. Questa condizione di attraversamento che può navigare su media diversi, senza restringersi a un supporto per ogni linguaggio, Krauss arrivò ad identificarla come una condizione post-mediatica. La pittura non avviene soltanto sulla tela, né il teatro sul palco o la poesia nel libro. La legge del genere e dei suoi rispettivi supporti comincia a essere ogni volta più destabilizzata. Nulla si costituisce come pura interiorità o auto-

³C'è una vasta bibliografia che discute su come non si possa intendere la visione da un punto di vista esclusivamente neurofisiologico, e nemmeno esclusivamente come processo soggettivo (il guardare). Questa dicotomia tra visione e sguardo conserva residui della separazione tra natura e cultura, avendo come riferimento i periodi in cui il corpo era bandito dalla discussione. Jonathan Crary (1988) ha attribuito alla nascita della fisiologia dell'occhio e agli studi realizzati a questo proposito nel secolo XIX la responsabilità di nuove riflessioni epistemologiche, che identificano la necessità di alleare biologia e cultura per discutere sulla produzione di conoscenza.

identificazione. L'auto-identico si diluisce in auto-differente. Così, il contesto di ogni medium non è legato solo alla possibilità di smascherare la finzione per “rivelare” la realtà. L'analisi della finzione stessa costituisce la struttura dell'esperienza.

Per quel che riguarda questa finzione/realtà, Jacques Rancière (2005) ha spiegato che il regime di finzione che regge il regime rappresentativo dell'arte è una maniera di stabilizzare l'eccezione artistica e attribuirla a una *technè*, il che vale a dire almeno due cose: l'arte delle imitazioni è una tecnica e l'arte non è una bugia, anche quando crea finzioni. Anche la finzione è reale.

Questa sarebbe una spiegazione un po' diversa da quella proposta dagli antropologi degli anni Settanta. Turner, Erving Goffman e Clifford Geertz affermavano che gli individui erano gli agenti dei propri drammi. L'obiettivo era di contrapporsi alla sociologia tradizionale di Emile Durkheim, che identificava condizioni sociali che determinavano comportamenti e credenze. C'erano, pertanto, due posizioni: la prima, che la società dettava le regole, e la seconda, che l'individuo era agente delle proprie norme e dei propri drammi. Ma poco a poco diverrà ogni volta più chiaro che la chiave stava nelle connessioni.

L'ipotesi principale

A partire dalle questioni proposte da Krauss e Taylor, dalle divergenze tra alcuni antropologi e le sistematizzazioni organizzate da Schechner, le domande cominciano a precisarsi:

- 1- Il corpo è disciplinato dalla società o l'azione individuale è sovrana?
- 2- Le manifestazioni artistiche si riducono alle specificità dei loro media o testimoniano la destabilizzazione delle leggi dei generi e dei loro relativi supporti?
3. La commistione tra linguaggi, procedimenti e pensieri obbedisce a quel che Boaventura de Souza Santos (2000) chiamò sovra-esposizione, presiedendo a processi di dispersione creativa e di diffusione in rete, o ha finito per diventare sotto-esposizione, presiedendo a processi di canonizzazione nella politica e nell'arte?

Per creare un dislocamento di queste questioni (pur senza trascurarle),

vorrei proporre l'ipotesi che la performance sia una singolarità cognitiva che invade e contamina linguaggi (danza, teatro, cinema, arti visive ecc.), destabilizzando le loro particolarità e mettendo in discussione certezze ed evidenze. Sono particolarmente interessata alle contaminazioni tra la performance e la danza contemporanea⁴.

Per sviluppare questa proposta, vorrei condividere tre domande un po' diverse da quelle già citate dagli studiosi della performance e dagli antropologi, e che aiutano forse a chiarire la mia proposta. La prima è: quando e come comincia un processo cognitivo?

Per anni, si è pensato che la percezione venisse prima della cognizione e che la sua natura fosse distinta dall'azione. Si usava affermare che la percezione sarebbe uno stimolo del mondo sulla mente e un'azione di stimolo della mente sul mondo. In questo caso, il pensiero non sarebbe nient'altro che un processo che si costituisce "tra".

Tuttavia, più recentemente, il filosofo Alva Noë (2004) ha spiegato come questa separazione tra percezione e azione (così come tra percezione e cognizione) sia piuttosto pericolosa e inadeguata. Il pensiero non può essere considerato solo qualcosa che sta tra una cosa e l'altra, visto che la percezione è già, intrinsecamente, un pensiero e la base della percezione è una conoscenza pratica dei modi in cui il movimento aziona mutamenti in un soggetto e nel suo ambiente. Questo significa che percepire è già un modo di agire. La percezione non è qualcosa che succede a noi o in noi, ma è qualcosa che facciamo e perciò è sempre, inevitabilmente, singolare. Nessuno fa la stessa cosa nella stessa forma.

Noë va ancora oltre e afferma che percepire non è solo avere una sensazione o ricevere impressioni sensoriali, ma avere sensazioni che qualcuno intende. E questo mi porta alla seconda domanda: un movimento può essere

⁴Fin dall'inizio degli anni Duemila si sono discusse le zone d'indistinzione tra la danza e la performance. Nell'ottobre 2001, un gruppo di artisti e critici, tra i quali si distinguevano, Christophe Wavelet, Jerome Bell, La Ribot e Xavier le Roy, organizzarono un incontro a Vienna per discutere un *Manifesto per la politica europea della performance*, considerando talmente osmotica la relazione tra danza e performance, da apportare mutamenti radicali dei paradigmi del linguaggio, aprendo nuove possibilità di denominazione: *site specific*, laboratorio, danza sperimentale, *body art*, *performance art*, *conceptual dance* ecc. (Lepecki, 2004: 172). André Lepecki, che partecipò e intervenne in tutte queste discussioni, ha analizzato due anni dopo, nel suo libro *Exhausting Dance, performance and the politics of movement* (2006), il mutamento di paradigma della danza, che tiene in scacco il suo principio più primordiale che sarebbe il movimento.

considerato un concetto? In quali circostanze?⁵

In accordo con Noë - e con autori come Lakoff e Johnson (1999), Alain Berthoz (2001), tra altri - tutta la base della comprensione è concettuale. Questa ipotesi è abbastanza peculiare, perché implica il riconoscimento che gran parte del contenuto percettivo è concettuale, se si ammette, in via generale, che per formulare un concetto è necessario essere capaci di elaborare giudizi e articularli come linguaggio. Se, al contrario, consideriamo che il contenuto percettivo sia già concettuale, la percezione non è qualcosa che precede la concettualizzazione, ma è già cognitiva, nel senso che è un'abilità sensomotoria dalla quale emergono pre-concetti organizzati come movimenti corporei. L'abilità sensomotoria è, pertanto, essa stessa un'abilità concettuale. Il movimento sarebbe, in questo senso, basicamente cognitivo, perché il modo in cui comprendiamo come le cose accadono è sempre in termini sensomotori. In questo livello di descrizione, non c'è nessuna possibilità di separare la teoria dalla pratica. Percepire è già un modo di pensare sul mondo o, in altre parole, ogni esperienza, anche senza configurarsi come un giudizio, è pensabile.

Così, avere un'esperienza motoria è confrontarsi con un modo possibile del mondo. Il contenuto dell'esperienza e il contenuto del pensiero, in molti sensi, sono gli stessi. L'ignizione sta nel movimento.

Sono stati questi studi della percezione come azione e cognizione, con l'accompagnamento di alcune ricerche pratiche, che mi hanno portato a pensare a uno stadio anteriore al linguaggio e ai generi artistici. Ossia, al momento in cui il movimento corporeo attiva mutamenti che destabilizzano tutte le certezze e le evidenze. Non tutto il movimento attiva questo tipo di mutamento. Questo sarebbe, a mio avviso, il ruolo dei movimenti performativi. Essi non sono necessariamente classificabili come un genere artistico, bensì come operatori di destabilizzazione cognitiva. Creano territori epistemologici in cui classificazioni, modelli e regole date a priori cessano di essere sovrani.

⁵Ringrazio la coreografa Claudia Muller che mi ha invitato a partecipare alla sua commissione di laurea magistrale nel 2002 all'Università Statale di Rio de Janeiro, dove abbiamo discusso cosa significa dire che una danza è concettuale. Poiché Claudia aveva svolto la sua ricerca nell'ambito delle arti visive e aveva già familiarità con questo campo di conoscenza, aveva importato in pratica tutta la sua bibliografia da quell'area. È stata la sua ricerca che ha rafforzato la mia volontà di proporre una nuova bibliografia per comprendere cosa sarebbe danza concettuale, una volta che il punto di partenza fosse necessariamente il movimento e non solo la spazialità dei corpi e degli oggetti.

Così, al contrario di quel che si usa affermare, la performance non si costituisce a partire dall'ibridazione di molteplici linguaggi artistici. Non arriva mai a costituirsi a partire da paradigmi identificabili, perché rinforza, ad ogni esperienza, la sua attitudine a destabilizzare tutti gli altri linguaggi.

Lancio quindi la terza domanda: potremmo pensare alla performance come un modo singolare di percepire/conoscere, la cui funzione sarebbe reinventare il corpo per attivare forze vitali?

Per discuterla, vorrei presentare due esempi pratici che sto seguendo da alcuni anni e che, in un certo modo, approfondiscono il dibattito realizzato dai ricercatori delle scienze cognitive e della filosofia politica.

Molto oltre i generi artistici

È possibile elencare vari esempi di artisti brasiliani con filiazione da ricerche diverse, che non si inquadrano più in un unico genere artistico o in un linguaggio specifico. Opto in questo momento per due coreografi che realizzano ricerche e creazioni in ambienti piuttosto precari, il che indica un aspetto politico ed estetico abbastanza peculiare: Marcelo Evelin e Lia Rodrigues.

Marcelo ha fondato il suo laboratorio di creazione insieme con il collettivo del Dirceu, situato nello stesso quartiere del Dirceu, alla periferia di Teresina (Stato di Piauí). Lia Rodrigues mantiene la sede della sua compagnia di danza nella Favela de Maré, una delle più grandi favelas di Rio de Janeiro. Benché menzioni altre opere create da questi due coreografi, mi focalizzerò particolarmente su tre coreografie concepite da Lia Rodrigues, prima e dopo il trasferimento della sua compagnia nella favela, e su due coreografie di Marcelo Evelin.

Quel che attira l'attenzione in questi due creatori e nelle loro rispettive opere, è che tanto Marcelo quanto Lia non stanno realizzando lavori sociali tipici, insegnando danza, in modo coloniale, a quelli che “non sanno niente”. Al contrario, stanno costruendo conoscenza e pensiero critico e, allo stesso tempo, attivando una rete sensibile alla creazione. Per questo l'etica che si costituisce a partire da queste esperienze esplicita come la vita umana sia stata annullata in alcuni luoghi e indica percorsi per come si può, in certo modo,

rivitalizzare un sentimento di comunità che è legato, inevitabilmente, a un sentimento di umanizzazione.

Le loro esperienze sono impregnate di alcuni principi considerati fondanti della performance, ma che evidentemente non si riferiscono esclusivamente ad essa: i tratti autobiografici, la restaurazione di una certa logica costituita nel passaggio corpo/ambiente e una destabilizzazione radicale dei modelli dati che caratterizzerebbero il linguaggio della danza, quando essa è così identificata.

Le zone di contaminazione non si restringono a questi linguaggi artistici (danza e performance), ma a operatori descritti e identificati anche per altre conoscenze. Benché una bibliografia specifica di biopolitica non integri sistematicamente la ricerca di questi artisti⁶, c'è senza dubbio una prossimità evidente, in quel che si riferisce ad alcuni principi della vita e dei suoi confini con la morte, così come tra quel che si considera umano o inumano (o subumano).

Nell'ambito della ricerca accademica, Michel Foucault (1977) è stato uno dei responsabili della destabilizzazione radicale tra corpo e parola, tra corpo e discorso, nel richiamare l'attenzione sull'importanza dell'enunciato. Non ha trattato quel che ha sempre occupato la quotidianità degli archivisti tradizionali, che sarebbero le proposizioni e le frasi. Quel che più gli interessava erano gli enunciati in quanto “emissione di singolarità”. Nell'enunciato, ha identificato che tutto è reale e che tutta la realtà si manifesta. Gli enunciati sono inseparabili da quel che ha chiamato “spazio della rarità”. Per spiegarlo, identificava tre fette di spazio:

1- La prima sarebbe lo *spazio collaterale, associato o adiacente*, che è formato da altri enunciati. Poco importava se era lo spazio che definiva il gruppo o se era il gruppo di enunciati che definiva lo spazio. I due si confondevano sempre nelle loro regole di formazione, dato che non smettiamo mai di passare da un sistema all'altro. Gli enunciati sono sempre trasversali.

2- La seconda modalità di spazio sarebbe lo *spazio correlativo*, che non si confonde con quello associato. Tratta della relazione degli enunciati con soggetti, oggetti e concetti. Secondo Deleuze (1988), è lì che vivrebbero i

⁶Lia ha letto alcuni anni fa vari frammenti dell'opera di Gilles Deleuze, e Marcelo e il collettivo del Dirceu hanno studiato alcuni libri di Giorgio Agamben (con particolare attenzione a *Quel che resta di Auschwitz*), così come i saggi di Peter Pál Pelbart.

mormorii senza inizio né fine. Questo perché gli enunciati, nella forma in cui sono stati studiati da Foucault, sono come sogni, ognuno con un suo proprio mondo. Lo spazio correlativo sarebbe, pertanto, l'ordine discorsivo dei luoghi, delle posizioni dei soggetti, degli oggetti e dei concetti, che fanno parte di una famiglia di enunciati.

3- La terza modalità di spazio sarebbe lo *spazio complementare*. In questo caso si trattava delle formazioni non-discorsive (istituzioni, avvenimenti politici, pratiche e processi economici). È qui che possiamo identificare con maggior chiarezza la sua filosofia politica. Le relazioni discorsive si relazionano con mezzi non-discorsivi che non sono né interni né esterni al gruppo degli enunciati. Tutti i confini tra dentro e fuori dei differenti sistemi (incluso il corpo) sono confusi.

Questo modo di pensare, pieno di attraversamenti, discontinuità e movimenti, permea l'opera di Foucault (1994, 1998, 2004, 2006, 2008), così come le esperienze di Marcelo e di Lia. Niente è come sembra. Quel che interessa è che sono forgiatori di rappresentazioni e realtà precarie, così come focolai diffusi di potere e di resistenza.

Si sfugge così ai grandi dualismi discorsivi in favore delle molteplicità. La “microfisica del potere”, proposta da Foucault, starebbe sempre fianco a fianco con l'investimento politico del corpo. Il potere non ha essenza, è operativo. Non è un attributo, ma si configura come una possibile relazione, o meglio, un insieme di rapporti di forza. Così, Foucault non ignora la repressione e l'ideologia, ma, sull'esempio di Nietzsche, riconosce che esse non costituiscono il combattimento delle forze, ma sono solo una specie di indicatore del combattimento.

Occorre osservare ancora, che non solo quello che accade, ma anche gli ampliamenti metaforici dell'accaduto e delle relazioni lì stabilite, sono fondamentali per comprendere la complessità delle operazioni del potere e le loro relazioni con il corpo. Se si lavora sulle differenti manifestazioni della realtà in modo non letterale, l'arte esplicita alcune di queste operazioni non sempre visibili, come fanno anche Lia e Marcelo.

Nel riconoscere che ogni società produce diagrammi e mappe cognitive, Foucault riconobbe alleanze flessibili e trasversali, che definiscono pratiche,

strategie e procedimenti invece di strutture date e fisse. Vedo qui un'importante connessione con le esperienze realizzate al Dirceu e nella Maré, che riconoscono anch'esse sistemi fisici instabili, sempre in disequilibrio, invece di un circuito chiuso di scambi. È in forma di diagramma che si ha l'esposizione delle relazioni di forza che costituiscono il potere. Il visibile è, quasi sempre, inevitabilmente enunciabile. Di qui l'opzione per la costruzione di una possibile epistemologia invece che di una fenomenologia. Il sapere sarebbe una formazione pratica, un dispositivo di enunciati e visibilità. Non è separato dall'esperienza percettiva, né dai valori immaginati. Quel che si vede e può essere descritto è ugualmente pensiero.

Per tornare alla discussione più specifica, voglio presentare più dettagliatamente alcuni esempi.

Fraternità nell'abiezione

Lia Rodrigues (1956) è una delle più importanti coreografe brasiliane. Si è formata nella Escola de Bailados di San Paolo e ha frequentato la Facoltà di storia nell'Università della stessa città. In quel periodo è stata coinvolta nella resistenza contro il regime militare nel Brasile, mostrando fin d'allora un interesse per la politica⁷. Comunque, il tipo di attivismo sociale al quale si è dedicata è stato sempre più rivolto alla danza. Tra il 1980 e il 1982 ha studiato in Francia, partecipando al primo montaggio della coreografia *May Be* di Maguy Marin. di ritorno in Brasile nel 1983, più precisamente a Rio de Janeiro, comincia a coreografare spettacoli teatrali con registi come Bia Lessa e Sérgio Mamberti. Alla fine degli anni '80, fonda l'Atelier de Coreografia con il danzatore João Saldanha, creando lo spettacolo *Catar*. Nel 1992, è invitata dall'Istituto Municipal de Arte e Cultura a organizzare una rassegna di danza nel teatro Sérgio Porto di Rio de Janeiro, che si sarebbe trasformata nel Festival Panorama RioArte de Dança, oggi chiamato Festival Panorama de Dança, uno dei maggiori Festival di danza contemporanea del Brasile. Nel 2004, Lia decide di dedicarsi soltanto al lavoro di creazione, allontanandosi dalle attività di

⁷Il regime militare in Brasile governò dal 1964 al 1985. Il periodo fu segnato da censura dilagante, torture, sparizioni e morti violente di studenti, attivisti politici, professori e giornalisti, insieme a molti altri. Anche molti artisti parteciparono ai movimenti di resistenza. I dati ufficiali indicano che ci furono 356 morti, 25.000 prigionieri politici e 10.000 esiliati, ma fonti non ufficiali ritengono che questi numeri siano stati molto maggiori.

curatrice⁸.

La Compagnia di Danza Lia Rodrigues è stata fondata nel 1990 e, nel 2005, si è trasferita nella Favela della Maré. Il lavoro è cominciato con la presenza della compagnia nella Casa della Cultura della Maré, che stava di fianco al Centro di Studi e Azioni Solidali della Maré, una organizzazione non governativa. L'edificio non aveva porte, così che le persone potessero entrare quando volevano. Durante le prove, tre membri della comunità chiesero di partecipare e furono inclusi nella compagnia. (Allyson Amaral fu il primo e danzò con la compagnia per quasi dieci anni). Alcuni danzatori offersero workshops gratuiti per la comunità. Quando Lia è in viaggio, altri coreografi usano lavorare nel locale, come Paula Nestorov e Denise Stutz. Ci sono anche qualche volta rappresentazioni di artisti stranieri, come Jérôme Bel.

Lia ha varie fonti di ricerca e una delle più importanti è stata l'opera di Lygia Clark, specialmente la sua proposta di corpo collettivo. Lygia creò molte performances tra il 1964 e il 1981, focalizzandosi sulla dissoluzione delle barriere tra artisti e pubblico. Nell'opera di Lia c'è una connessione tra il lavoro di Lygia e la polemica di Susan Sontag, esposta nel suo libro *Davanti al dolore degli altri* (2004), in cui l'empatia è messa in discussione, così come la possibilità di stare, di fatto, al posto dell'altro per brevi istanti. Testare un corpo collettivo ed empatico nella favela della Maré è uno sforzo enorme e, inevitabilmente, esposto a ogni tipo di rischio.

Lia e Silvia Soter, la sua drammaturga, sono coscienti di questa difficoltà. Nessuna delle due pretende di ignorare che esistono differenze sociali, nel rapporto con la comunità della Maré. Al contrario, è proprio ammettendo le singolarità e le diversità che il lavoro diventa possibile, senza farsi ostaggio degli abituali colonialismi.

In *Aquilo de que somos feitos*, le parole perdono la loro identità sociale e il senso comune, in modo da assumere un altro significato relazionale a quel che c'è di corporeo nel discorso, facendo resistenza e confondendo le norme dalle quali il discorso è solitamente regolato. Sono le tracce di Lygia Clark,

⁸È importante notare che questo Festival creato da Lia nel 1992, fu pioniere in Brasile, in quanto non si restringeva alla programmazione di generici spettacoli di danza, ma proponeva invece un pensiero progettuale e politico, volto alla danza contemporanea e che privilegiava le ricerche più sperimentali.

specialmente la nozione di “oggetti relazionali” (testata dal 1976 al 1981) o il corpo all'interno di un gruppo, come in *Baba Antropofagica* (1973) che fa parte della sua *Arquitetura orgânica ou efêmera* (iniziata nel 1969).

Evidentemente, Lia non riproduce queste esperienze, ma esplora alcuni principi per spezzare, a modo suo, alcune barriere importanti tra vita e arte, artisti e pubblico.

Aquilo de que somos feitos è divisa in due parti. La prima esplora la nudità e differenti configurazioni del corpo.

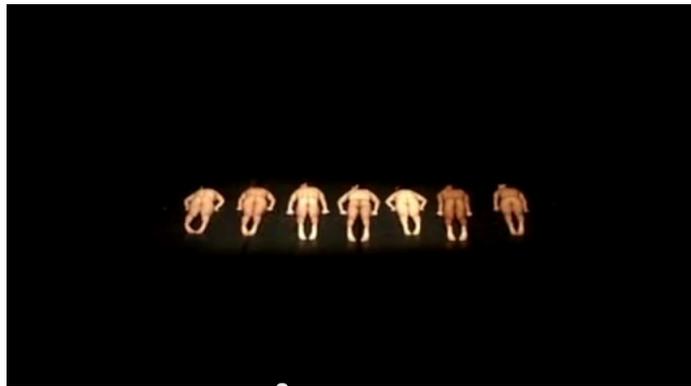


Foto 1: Lia Rodrigues, *Aquilo de que somos feitos*.
<http://youtu.be/kDu4zKnKZvM> (video con brani tratti dallo spettacolo).

Si chiede al pubblico di cambiare di posto durante la performance. Oltre a mettere tutti in movimento, questo permette di osservare l'esperienza da angoli diversi, sperimentando nuove spazialità. I danzatori espongono i loro corpi in modo radicale e la nudità perde, fin dall'inizio, qualunque connotazione erotica. Si tratta di esposizione della carne come fisicità bruta. Nella combinazione tra corpi diversi, un danzatore può apparire con due teste, diverse braccia o gambe. Nella prima versione di questa coreografia, durante la seconda parte, la danzatrice Micheline Torres cita frasi popolari della pubblicità come “il mondo di Marlboro” o slogan politici come quello di Che Guevara “Bisogna essere duri senza mai perdere la tenerezza”. Le frasi sono gradualmente ripetute e trasformate dai corpi in movimento. Durante gli ottanta minuti della performance, c'è una tensione tra quel che già sappiamo - saggezza e immaginario popolare - e il modo in cui questa informazione quotidiana è espressa in maniera crudele, nel senso artaudiano, dai danzatori, il che fa che i movimenti destabilizzino i significati abituali della parola. La contaminazione della performance (come operatore cognitivo di destabilizzazione) è evidente.

Oltre ad *Aquilo de que somos feitos*, Lia ha creato altri lavori nei quali ricorre la destabilizzazione di modelli dati. *Formas Breves*, per esempio, era basata sui bozzetti del *Balletto Triadico* di Oskar Schlemmer e sul libro di Italo Calvino *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Vari modelli e tipi di movimento vengono mostrati e, successivamente, destabilizzati. Si discutono anche le modalità di traduzione. Nella prima versione di questa coreografia, la danzatrice Marcela Levi consultava i disegni di Schlemmer per metterli poi in pratica nel corpo. Quel che conta è sempre il conflitto tra quel che può essere qualunque corpo e quel che si costruisce come un corpo qualunque.

Un altro tratto ricorrente nell'opera di Lia è la testimonianza. Il fatto che il corpo stesso sia presente in scena rappresenta già, di per sé, una specie di traccia autobiografica. Però la nozione di testimonianza rende più complessa questa questione, come ha spiegato Giorgio Agamben nel sollevare questo tema in relazione ai campi di concentramento. Testimoniare la vita o la morte di un altro ha delle implicazioni irreversibili, nel campo e al di fuori.

In latino, spiega Agamben (2008: 27) ci sono due termini che significano testimonianza. *Testis*, da cui deriva il termine testimonianza, significa quello che si pone come terzo in un processo. Invece *superstes* si riferisce a quello che ha vissuto qualcosa in prima persona, e dà la sua testimonianza sull'accaduto. Ricordando Primo Levi⁹, Agamben osserva che, evidentemente, Levi non è un terzo, ma in tutti i sensi un *superstite*. È a partire dalla sua deposizione che diventa chiaro come il confine tra i diversi tipi di sopravvissuti sia tenue. Nella deposizione di Levi, vittima e carnefice sono ugualmente ignobili, poiché la lezione dei campi è quella della fraternità dell'abiezione. Nulla si apprende, tutto è ricavato da chi è passato per il campo.

Si può dire che, nell'opera di Agamben, in un certo senso il potere è sempre il potere politico della morte; mentre per Foucault la morte sarebbe il limite del potere - il momento in cui gli si sfugge, che si configura come quel che c'è di più privato nell'esistenza umana. Agamben sottolinea ancora che la morte prese

⁹Primo Levi fu uno dei primi a pubblicare una testimonianza sul suo passaggio ad Auschwitz, dove fu deportato nel 1944. Nella sua prefazione a *Se questo è un uomo*, pubblicato nel 1958 da Giulio Einaudi, spiega che riuscì a sopravvivere per essere arrivato al campo alla fine della guerra e in un momento in cui il governo tedesco aveva deciso di allungare un poco la vita ai prigionieri, data la scarsità di mano d'opera per lavorare. Levi afferma che la storia dei campi di sterminio dovrebbe essere intesa come un allarme, una specie di segnale sinistro.

le forme più virulente nel caso dei campi di sterminio. Per questo suggerisce il campo come paradigma biopolitico dell'Occidente. Il suo argomento è che anche con la decentralizzazione del potere riconosciuta da Foucault, c'è una certa topologia della sovranità, ossia, proprietà che si mantengono immutabili. È così che la sovranità permane. È sempre una questione di vita o di morte, perché dice, rispetto alla produzione di nuda vita, che sarebbe la vita da scartare.

Non mi pare affatto appropriato usare il campo di concentramento e il campo di sterminio come metafore per la favela di Rio de Janeiro. Tuttavia, ci sono principi logici che attraversano queste, così come altre esperienze, in Brasile e in altri paesi. In questi casi, lo spazio di sovranità non è né sicuro né stabile. Se la nuda vita da principio pareva esposta negli stati di eccezione, ora pare, in circostanze diverse, banalizzata. È nell'amministrazione della morte che Agamben identifica la base del potere. Ed è in questa fessura che la compagnia di Lia Rodrigues lavora giorno dopo giorno. La nozione di sovranità può coinvolgere personaggi distinti in questo contesto, così come operatori diversi.

Ciò che il nazismo e altri regimi dittatoriali hanno mostrato in America Latina è stata la possibilità di combinare il potere sovrano e il biopotere, così come il potere di far morire e di far vivere. Più che una fabbrica di morte, i campi potrebbero essere considerati una fabbrica di nuda vita esposta alla biopolitica¹⁰.

Da secoli si è creduto che il corpo significa quando organizza linguaggio (verbale). Ispirato da Levinas, Agamben dice che il linguaggio è l'appropriazione che trasforma la natura in un volto e questo è un riferimento importante per la formazione della comunità. Ma ogni viso umano, anche il più bello e nobile, è inevitabilmente sospeso sul margine di un abisso. Per mantenersi identificabile è necessario mantenere la comunicabilità. Ed è il gesto, e non necessariamente il linguaggio verbale, che rende il significato visibile. Perciò, suggerisce Agamben, ogni epoca che ha perduto i suoi gesti finisce per ritrovarsi ossessionata da essi. La questione è come tradurli. Come

¹⁰Foucault ha situato la biopolitica all'interno di una strategia che denomina biopotere. Nel differenziare biopotere da potere di sovranità al quale succede storicamente, insiste nella relazione diversa che promuovono con la vita e con la morte. Mentre il potere sovrano fa morire e lascia vivere, il biopotere fa vivere e lascia morire. Sono regimi diversi, logiche distinte, due concezioni di morte, di vita e di corpo. (Pelbart, 2003).



Foto 2: Lia Rodrigues, Piracema.
© S. Landweer



Foto 3: Lia Rodrigues, Pororoca.
© S. Landweer

<http://youtu.be/eMmFrCXdx3g> (video con
intervista alla coreografa e brani dello spettacolo)

“leggere l'altro” davanti all'assoluta indistinzione tra fatto e diritto e a partire dal momento in cui tutta la vita privata ha carattere politico e pubblico, proprio come accade con i *realities shows* e le reti sociali. In questo senso, non è la nuda vita che diventa bios producendo biopolitica, ma è il bios che è tutto il tempo, e ogni volta di più, invaso dalla nuda vita, arrivando in alcune circostanze a essere soltanto nuda vita. Questo tiene aperto un nuovo campo di ricerca e intersezione tra la politica e la filosofia, la medicina e la giurisprudenza, la performance e la biopolitica.

Un esempio importante è l'opera *Encarnado*, concepita da Lia nel 2005. L'eccesso di ketchup che banalizza il sangue che scorre nei media e tutta una serie di cliché ribaltati in modo da mettere in discussione la cultura-mondo in cui stiamo immersi, mostra, ancora una volta, come la compagnia non sia rimasta immune dalla comunità in cui vive. Gli spazi si espandono in forme che non potrebbero essere riconoscibili, come è caratteristico di ogni stato di eccezione. Le parole-chiave sono indeterminazione, indecidibilità, indistinzione e talvolta, anche con maggiore incidenza, l'indifferenza. Tutto si radicalizza nelle coreografie seguenti, *Pororoca* e *Piracema*. In queste opere si evidenzia che la favela può essere riconosciuta come un sistema cognitivo interiorizzato, che minaccia, a ogni istante, di reinventare il corpo.

***Matadouro* e l'esaurimento della vita**

L'altro esempio che vorrei affrontare è *Matadouro* di Marcelo Evelin (1962). Marcelo ha studiato danza inizialmente con Dora Lenir Argento, pioniera del balletto classico a Teresina (Piauí). Inoltre, ha sempre avuto un grande interesse

per il teatro e quando arrivò a Rio de Janeiro nel 1980, per studiare giornalismo, prese contatto con il Teatro dell'oppresso di Augusto Boal, allora molto in voga in Brasile, anche considerata la recente amnistia di Boal dopo dieci anni di assenza dovuta alle persecuzioni del regime militare. Nel 1981, già piuttosto coinvolto nei movimenti teatrali, Marcelo conobbe la coreografa Lenora Lobo e da lei fu presentato allo studio di Klauss e Angel Vianna, una coppia di artisti pionieri della danza moderna e delle esperienze di studio sulla coscienza corporea in Brasile¹¹.

Dopo aver preso parte a diversi gruppi di danza in Brasile, come il Coringa, diretto da Graciela Figueroa, Marcelo viaggia per l'Europa e decide di trasferirsi ad Amsterdam, a partire dal 1986. Nel 2006, decide di ritornare nel Piauí, dove crea un collettivo con giovani artisti e non, chiamato Nucleo do Dirceu.

La coreografia *Matadouro* è stata ispirata dalla terza parte di un'opera classica della letteratura brasiliana chiamata *Os Sertões*, scritta nel 1902 da Euclides da Cunha. Prima di *Matadouro*, Marcelo aveva già creato *Sertão* nel 2003 e *Bull Dancing* nel 2006, che si riferivano rispettivamente alla prima e alla seconda parte della stessa opera.

Inoltre, si deve osservare che la guerra che interessa a Marcelo e al Nucleo do Dirceu non è esattamente la Battaglia di Canudos, che era il tema principale di Euclides da Cunha. La vita e la morte sono comunque in gioco sulla scena di *Matadouro*, ma prima di tutto perché sono in gioco nella vita quotidiana degli artisti del Nucleo do Dirceu, che vivono nella periferia della capitale dello stato più povero del Brasile.

Quel che richiama l'attenzione nella trilogia coreografica proposta da Marcelo, è che non si tratta di estetizzare la miseria o di documentare la vita precaria, sia nel paesaggio arido e sanguinoso dei *Sertões* di Euclides da Cunha o nella periferia della città di Teresina. Ciò che si vede della vita in *Matadouro* (così come in *Sertões* e *Bull Dancing*) non è tutto quel che sta là tale e quale. E nemmeno quel che si crede sia. È possibile identificare di che cosa tratta l'opera, solo penetrando la fessura che evita tanto le trappole della tautologia come quelle della credenza.

¹¹All'epoca, i modi di intendere la danza in Brasile erano molto radicati a tecniche che privilegiavano il "passo di danza", i vocabolari già sistematizzati. Klauss e Angel Vianna proponevano, prima del "passo", una coscienza del corpo e del processo interno del movimento.

Si tratta pertanto di un esercizio di resistenza e non di una coreografia che organizza passi di danza o che ripensa gli elementi che solitamente fanno parte degli spettacoli più convenzionali (passi, costumi, colonna sonora).



Immagine 4: Lia Rodrigues, Matadouro

<http://youtu.be/VYNwTrUv22U> (video con un brano tratto dallo spettacolo)

Nulla di questo è importante per questa esperienza. La discussione sul linguaggio che ripensa a che cos'è danza e coreografia oggi, il dibattito su qual è alla fine oggi lo spazio dell'arte e il suo pubblico, sono presenti, ma non sono il tema o la sfida principale.

La scelta metaforica che simula ed evidenzia lo stato della vita quotidiana di questi artisti, trova nell'insistenza e nell'esaurimento la sua materia prima. Perciò non si tratta più di simboleggiare la lotta quotidiana o le grandi battaglie, ma, con le parole di Marcelo stesso, la proposta è di “testare la fisicità che si organizza quando la vita è messa in evidenza al contrario, la vita svalutata, banalizzata, distanziata da un sentimento di umanità”.

Si tratta di un esaurimento invisibile, che lascia che la vita prosegua, svuotandosi di un senso pieno e autonomo.

Per questo, la chiave per avvicinarsi a questa esperienza non sta in alcuna teoria della danza o nel fatto che il pubblico accompagni o conosca le esperienze e le discussioni contemporanee della danza. Il flusso di comunicazione tra pubblico e artisti si alimenta soprattutto dell'empatia nel momento stesso della performance. Assistendo a *Matadouro* durante il Festival di Kyoto, ho sentito da un giovane giapponese che essere testimone della corsa incessante, che durava praticamente tutto il tempo della rappresentazione, lo aveva immobilizzato. Il ragazzo si sentiva attonito e paralizzato durante

l'esplicitazione di quelle vite senza valore.

Si sa che il sentimento di angoscia e di vergogna assale i sopravvissuti delle grandi tragedie. In greco, testimonia è *martis*, martire. Di lì nasce il termine martirio, usato dai sacerdoti per indicare la morte dei cristiani perseguitati che così davano testimonianza della loro fede. A questo riguardo, i sopravvissuti dei campi di concentramento sono unanimi, visto che tutti ritengono inappropriato chiamare le vittime del nazismo martiri. È come se la loro sorte fosse falsificata, dato che le vittime non erano cristiani e non stavano venendo, in effetti, martirizzati. Quel che tutti i sopravvissuti di Auschwitz credono e riconoscono è che la testimonianza ha sempre una lacuna. Tuttavia, non si tratta di considerare il campo come “indicibile” e “incomprensibile” in modo da adorarlo in silenzio, come si fa con un dio. Si tratta di mantenere fisso lo sguardo sull'inenarrabile, anche al prezzo di scoprire che quello che il male sa di sé, può essere trovato in tutti noi.

Ci sono molti esempi di artisti che hanno scelto di transitare in questa lacuna che, allo stesso tempo in cui singolarizza la testimonianza, garantisce l'impossibilità di testimoniare. Molti hanno scelto di presentare, giustamente, gli avvenimenti che sono impossibili da testimoniare dall'interno (non si può testimoniare dall'interno della morte) e ugualmente impossibili da testimoniare dall'esterno (chi sta fuori è escluso dall'avvenimento).

Dopo *Matadouro*, Marcelo e il Nucleo do Dirceu hanno creato la coreografia *De repente fica tudo preto de gente*, seguendo la stessa concisione dei movimenti. In *Matadouro* il gruppo aveva scelto tre azioni: stare nudi, in piedi, di fronte al pubblico, correre incessantemente in cerchio e cambiare la posizione iniziale presentando uno stato squilibrato del corpo, al suono della respirazione. In *De repente fica tudo preto de gente*, cinque danzatori di diverse provenienze (Teresina, San Paolo, Ipatinga, Kyoto e Amsterdam) si aggrovigliano l'uno con l'altro dipinti di nero. Il pubblico non riesce a distinguere il corpo di ciascuno e finisce gettato nell'oscurità che invade la scena, perdendo la nozione dello spazio e del tempo.

Questa coreografia si ispirava al libro di Elias Canetti *Massa e Potere*. In quest'opera Canetti spiega come la massa sia un fenomeno enigmatico e universale, molte volte indistinto. Nel suo lavoro, Marcelo suggerisce una

situazione ambivalente di questa massa di persone, in cui un soggetto è se stesso, ma si confonde per tutto il tempo con gli altri.

Gli esempi di performances e di artisti immersi in questa situazione senza uscita proliferavano nel corso del XX secolo, ancor prima che sorgesse il campo di studi della performance. Ci sono quelli con malattie allo stato terminale, quelli che hanno vissuto situazioni politiche traumatiche, quelli che sono stati abbandonati, castigati, esiliati, rifugiati e così via. Ciò che mi fa pensare alla performance come operatore cognitivo (prima e dopo il linguaggio), è proprio questa situazione d'*impasse*. Quel che dà testimonianza non può essere più una lingua, una scrittura, ma solo qualcosa di non testimoniato, una lacuna espressa nel transito tra il movimento e l'apparente non movimento, che non è altro che il movimento che si ripiega all'interno.

Questo non si riferisce a tutte le attività o creazioni artistiche. E neppure a tutte le danze o a ogni ombrello che si rifugia sotto la tettoia del genere performance.

Occorre transitare per una certa precarietà e per una soglia di profonda oscurità, affinché il movimento nasca da questa urgenza per smascherare tutte le evidenze, senza accontentarsi di manipolarle per qualsiasi altro fine.

Come si è detto in precedenza, esiste una vasta bibliografia che discute la storiografia della performance, prodotta specialmente negli Stati Uniti e nell'Europa centrale. Tuttavia, c'è una carenza bibliografica intorno allo studio delle specificità estetiche e cognitive della performance in regioni in cui la ricerca accademica è più recente, come l'America latina, alcuni paesi dell'Estremo Oriente, del Medio Oriente e del continente Africano. In queste località, più che un genere artistico, la performance si è mostrata, di fatto, come un operatore cognitivo di destabilizzazione e un dispositivo politico potente per cercare nuove specialità, così come nuovi procedimenti di creazione. È importante notare, che in buona parte di questi paesi non esiste propriamente un mercato per la performance. Perciò, mi sembra sia lecito immaginare che in questi contesti piuttosto diversi tra loro, l'esperienza performativa abbia bisogno di affermarsi, prima di ogni altra cosa, come una tecnologia di trasformazione e produzione di legami con il collettivo. In alcune circostanze ancor più radicali, può rappresentare un'attivazione della vita stessa.

Riferimenti bibliografici essenziali

- Agamben, Giorgio, *Homo sacer, o poder soberano e a vida nua I*, Belo Horizonte, UFMG, 2002.
- Agamben, Giorgio, *O que resta de Auschwitz, o arquivo e a testemunha*, São Paulo, ed. Boitempo, 2008.
- Berthoz, Alain, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 2001.
- Crary, Jonathan, *Modernizing Vision*, in Foster, Hal (a cura di), *Vision and Visuality*, New York, The New Press, 1988.
- Dawkins, Richard, *The Selfish Gene*, Oxford, Oxford University Press, 1976.
- Deleuze, Gilles, *Foucault*, São Paulo, ed. Brasiliense, 1988.
- Foucault, Michel, *Vigiar e Punir, história da violência nas prisões*, Petrópolis, ed. Vozes, 1977.
- Foucault, Michel, *Microfísica do Poder*, trad. R. Machado, São Paulo, Graal, 2004.
- Foucault, Michel, *Dits et Écrits I*, Paris, Gallimard, 1994.
- Foucault, Michel, *Dits et Écrits II*, Paris, Gallimard, 1998.
- Foucault, Michel, *A História da Sexualidade, a Vontade de Saber*, vol. 1, São Paulo, Graal, 2006.
- Foucault, Michel, *Arqueologia do Saber*, São Paulo, Forense Universitária, 2008.
- Krauss, Rosalind, *A Voyage on Art in the Age of the North Sea, Post-Medium Conditio*, New York, Thames & Hudson, 1999.
- Lakoff, George e Mark, Johnson, *Philosophy in the Flesh*, Massachusetts, Bradford Books, 1999.
- Lepecki, André, *Concept and Presence: the Contemporary European Dance Scene*, in Carter, Alexandra (a cura di), *Rethinking Dance History, a reader*, London, Routledge, 2004.
- Lepecki, André, *Exhausting Dance, Performance and the Politics*, London, Routledge, 2006.
- Lispector, Clarice, *A Hora da Estrela*, Rio de Janeiro, ed. Rocco, 1977.
- Noë, Alva, *Action in Perception*, Cambridge, MIT Press, 2004.
- Pelbart, Peter Pál, *Vida Capital, Ensaios de Biopolítica*, São Paulo, ed. Iluminuras, 2003.
- Rancière, Jacques, *A Partilha do Sensível, Estética e Política*, São Paulo, ed. 34, 2005.
- Santos, Boaventura de Souza, *A crítica da razão indolente, contra o desperdício da experiência*, São Paulo, ed. Cortez, 2000.
- Schechner, Richard, *Performance Theory*, New York, Routledge, 2003, 2^o ed.
- Sontag, Susan, *Diante da Dor dos Outros*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- Taylor, Diana, *The archive and the repertoire, performing cultural memory in the Americas*, New York, John Hope Franklyn Center Book, 2003.
- Turner, Victor, *O Processo Ritual, estrutura e anti-estrutura*, Petrópolis, ed. Vozes, 1974.
- Uno, Kuniichi, *A Gênese de um Corpo Desconhecido*, São Paulo/Finlândia, Ed. n-1.