

---

**PONTOS DE CONTATO**

---

**ENTRE O CINEMA**

---

**E AS PERFORMANCES**

---

**CULTURAIS\***

---

DOI 10.18224/frag.v28i3.6686

LISANDRO NOGUEIRA\*\*  
WERTEM NUNES FALEIRO\*\*\*

Resumo: *é possível estudar o Cinema Clássico sob o viés interdisciplinar das Performances Culturais? Para responder essa questão, verificamos maneiras de relacionar os dois campos confrontando autores e elementos da forma e conteúdo da linguagem cinematográfica com textos de Schechner, expoente teórico das performances. Encontramos pontos de contato que contribuem para assentar pesquisas entre as duas áreas e servir como ponto de partida para outros estudos.*

Palavras-chave: *Cinema. Performances. Melodrama. Ritual. Drama.*

**A**o caminhar por um terreno promissor, mesmo que movediço e sinuoso – o das performances –, e na impossibilidade de definir o que não se quer definível, buscamos, com este trabalho, compreender melhor como elas podem iluminar a tela de nossos estudos nessa grande sala escura e atraente que é o Cinema. Propomos uma maneira de estudá-lo para além de dicotomia arte/entretenimento, mas como um meio artístico híbrido de representação narrativa que, ao que pensamos, possa ser mais bem compreendido pelo crivo interdisciplinar das Performances Culturais. Para isso, recorreremos a Richard Schechner (2011, 2012) um dos teóricos fundamentais das performances, que, ao contribuir com Vitor Turner (1974), estreitou as relações entre antropologia e teatro, trazendo para a arte as abordagens antropológicas do estudo do ritual.

Para tanto, precisamos, antes de tudo, situar qual conceito de performances estamos usando como referência. O termo *performance* é um vocábulo que passou por vários idiomas,

---

\* Recebido em: 10.09.2018. Aprovado em: 26.10.2018.

\*\* Doutor em Cinema e Jornalismo pela PUC/SP. Mestre em Cinema e Televisão pela ECA/USP. Professor de Cinema da Universidade Federal de Goiás (UFG), no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da UFG e na FIC/UFG. *E-mail*: lisandronogueira@gmail.com

\*\*\* Mestrando no Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Performances Culturais da UFG. *E-mail*: wertem@gmail.com

chegando ao português, onde tem sido usado recentemente de forma indiscriminada em situações diversas e muitas vezes contraditórias. Usado indiscriminadamente como uma espécie de chave para qualquer porta, essa polivalência do termo e a amplitude de seu emprego na linguagem cotidiana embaça seu entendimento como categoria artística ou metodológica, já que “a performance, como metáfora, reitera Carlson, tornou-se uma ferramenta crítica para quase todos os aspectos da atividade humana” (CAMARGO, 2015, p. 2). Desde uma performance cirúrgica à de um artista ou xamã, o termo “performance” tem sido usado como metáfora em vários campos, o que dificulta ainda mais sua compreensão.

Diminuindo o escopo para a performance enquanto arte, não é menos difícil sua delimitação, até porque o termo performance pressupõe movimentos artísticos que, filiados às vanguardas europeias pós-impressionistas, sempre estiveram intrinsecamente vinculados a um caráter fronteiro, averso aos limites que os conceitos muitas vezes pressupunham às especificidades das artes visuais, dança, circo, teatro.

A arte da performance seria assim o local da articulação das diferenças formais e de conteúdo, do testar fronteiras da arte, do que se institui contra o discurso estabelecido ou a ser estabelecido, um movimento anárquico, multiforme, onde “qualquer definição negaria imediatamente qualquer possibilidade da performance em si mesma (GOLDBERG *apud* CAMARGO, 2016, p. 20).

Nesse bojo, temos o termo performance servindo, ao mesmo tempo, de forma não menos ambígua, à denominação das artes da performance, às artes performáticas e, por fim, às performances culturais, essa última referência mais próxima ao escopo deste trabalho.

Para ancorar o contexto no qual se consolidam as performances a que nos referimos, destacamos a retumbância histórica da década de 1960 como um ponto de inflexão epistemológica, seja nos estudos em História Cultural, que passou a admitir como fonte de estudos às manifestações da cultura (BURKE, 1992), seja numa virada interdisciplinar em que cientistas de campos distintos passaram a contribuir entre si para dar conta de novas empreitadas científicas (SOMMERMAN, 2006). Aliado a isso, houve uma efervescência cultural nessa época, que resultou na manifestação artística das performances. Schechner<sup>1</sup> (VIEIRA; SALGADO, 2012, p. 32) abordou esse período histórico em várias áreas de conhecimento e atuação e defendeu que os chamados anos 1960 se estenderiam de uma faixa de tempo que começaria nos anos cinquenta e iria até meados dos anos 1980. Localizando esse período não apenas cronologicamente na linha das décadas históricas, mas socioculturalmente, temos mais condições de compreender o ambiente que propiciou o surgimento de diversos movimentos contestatórios e de fronteira, que confluíram na mesma direção das performances. Em tempo, data desse mesmo período o surgimento do cinema moderno na França, com a *Nouvelle Vague*, bem como do Cinema Novo no Brasil, na Alemanha e outros (MASCARELLO, 2006). Mais do que datar esse período, sua importância está em se pretender compreender como intensas variáveis sociais, culturais, políticas, morais, filosóficas e epistemológicas confluíram para um ambiente propício ao surgimento de diversas manifestações humanas dessas áreas, de forma a nos desafiar até os dias atuais.

## DESENVOLVIMENTO

A migração do período pós-Guerra também foi um dos pontos essenciais para o florescimento da arte dos anos sessenta. Artistas, técnicos e intelectuais puderam desenvolver com mais liberdade, nos Estados Unidos, sua produção e seus pensamentos. Afirma Schech-

ner: “o que se passou aqui foi uma continuação das vanguardas europeias e uma transformação dessas vanguardas” (VIEIRA; SALGADO, 2012, p. 31). Isso nos remete diretamente a certos aspectos constituintes da consolidação da Narrativa clássica do cinema nos EUA nessa época e que absorveu convenientemente profissionais vindos da Europa, juntamente com todo o seu conhecimento e sua *expertise*. Exemplo disso é Fritz Lang (que iniciou sua carreira nos EUA em 1936), Alfred Hitchcock (que mudou-se para os EUA em 1939), e outros, como Michael Chekhov (vindo da Inglaterra, em 1939), que emigrou para Hollywood, “onde ensinou e modificou a maneira de representar no cinema. Em suma, Stanislavsky foi importado para a América com excelentes resultados” (VIEIRA; SALGADO, 2012, p. 30). Foram seus alunos Jack Nicholson, Clint Eastwood, Marilyn Monroe e Yul Brynner. Essas técnicas foram responsáveis pelo modo de representação naturalista no cinema que se tornou padrão internacional a partir de Hollywood, criando a sensação de que qualquer método de representação diferente pareceria inadequado a partir de então.<sup>2</sup>

O termo *performance* surgiu em lugares e em tempos diferentes, por pensadores diversos, no entanto, próximos, mas qual seria essa *performance* a que Schechner se refere? Entendendo uma estreita relação entre teatro e antropologia, Schechner afirma: “performances são fazer – crer no jogo, por prazer. Ou como Victor Turner disse, no modo subjuntivo, o famoso ‘como se’”<sup>3</sup> (VIEIRA; SALGADO, 2012, p. 23). Dentre tantas tentativas de definição do conceito do que seria *performance*, essa nos interessa em especial, ao tentar entender o cinema enquanto performance. Por mais que “o cinema de narrativa clássica sempre tenha primado por apagar seus vestígios de representação na busca de uma ‘impressão de realidade’, que tanto empenhou o teatro burguês em seu projeto ilusionista” (XAVIER, 2003, p. 16-7). Esse projeto só foi levado a cabo pela predisposição do espectador de cinema em aceitar o jogo, crer nesse jogo por prazer. Retomando o conceito de Schechner e Turner, o espectador aceita o “contrato” sem o qual a experiência cinematográfica não existiria. Por inúmeras vezes ouvimos relatos de espectadores que se deixam envolver pela *performance* cinematográfica e se encantam por prazer no jogo do “como – se” fosse a própria “realidade”.

Talvez parte da credulidade e da identificação do espectador venha de uma crença na objetividade da imagem cinematográfica como se ela pudesse apreender o real sem mediações. Destacamos, porém, que o registro foi sempre feito por alguém que tinha um objetivo de representação, aquele registro é sua versão de determinado acontecimento. “Quando se esquece que a imagem cinematográfica não é um documento, mas um recorte, temos um sujeito totalmente cativo do processo de simulação” (XAVIER, 2003, p. 32). Esse recorte, fortemente fundamentado em técnicas de construção de uma realidade que sem uma linguagem própria específica do cinema não levaria o espectador a sentir esse prazer estético, é o que propomos estudar como performance cinematográfica. Ao analisarmos a questão segundo esse prisma, essas convenções compõem um mecanismo muito mais subjetivo que objetivo em sua enunciação. Por meio do caráter ilusionista, das normas clássicas de representação, essa “impressão de realidade” é construída de forma que se apaguem os vestígios dessa construção. A manipulação da *mise-en-scène* (comportamento de pessoas, iluminação, enquadramento, cenários, figurinos, posição e movimentação da câmera) “cria um evento pró-fílmico aparentemente independente, que se torna o mundo tangível da história, enquadrado e registrado a partir do exterior” (BORDWELL apud RAMOS, 2005, p. 288). O espectador, assim, tem a sensação de realidade ao deixar de perceber os mecanismos de construção desta como a montagem/decupagem, a continuidade, o ritmo, já que, ao longo do desenvolvimento da lingua-

gem cinematográfica, assimilou os paradigmas clássicos de representação. Mais do que isso, encara esses modelos clássicos de representação como os únicos modelos possíveis e “certos”, tal a naturalidade com que já os absorveu.

Em outro texto, chamado “Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral”, Schechner (2011a, p. 213-36) enfatizou a intersecção desses dois campos enumerando os seguintes pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral: transformação do ser e/ou consciência; intensidade da performance; interações entre audiência e performer, a sequência total da performance; a transmissão do conhecimento performático e como as performances são geradas e avaliadas. Com isso, ele retomou as contribuições de Turner e sua aproximação paralelística entre ritual e drama. Nosso empenho aqui está em revisitar essa aproximação feita por Schechner, mas dessa vez ampliando para o Cinema, já que este, como forma artística híbrida, deve muito de sua linguagem e estrutura às mesmas fontes literárias e teatrais que fundaram o Drama.

Acerca do performer e do que ele está performando, bem como de sua relação limiar entre a realidade e o sensível, só apreensível pela performance, podemos identificar que um “performer deixa de ser ela ou ele mesmo quando ela ou ele se tornam outros – eus múltiplos coexistindo em uma tensão dialética não resolvida” (SCHECHNER, 2011a, p. 215). Ora, não seria esse um dos encantos do cinema e de seu *star-system*?! Alguns atores realizaram tão bem determinados papéis que foram eternamente identificados por eles. Outros atores realizaram com igual esmero personagens tão diversas que o público os admira por essa capacidade de performar em diferentes circunstâncias. Esse jogo entre essas duas realidades é um dos pêndulos sedutores do cinema. Há ocasiões em que a performance desses atores num filme é tão bem realizada que os espectadores chegam a esquecer que certos atores já fizeram uma variedade de outros trabalhos. Com exceção dos cinéfilos, poucos são capazes de reconhecer os atores fora do escalão principal e as várias outras obras em que eles atuaram. Essa herança ilusionista do teatro naturalista russo de Stanislavsky não escapou aos olhos de Schechner, para quem o trabalho do russo “forma a base para o naturalismo que busca esconder todo o artifício. Este é o estilo dominante nos filmes e televisão norte americana” (SCHECHNER, 2011a, p. 217).<sup>4</sup>

Em outro momento de seu texto, Schechner estabelece uma ligação direta entre a performance teatral e seu público, ressaltando que teatro e dança são modalidades de performance que dependem mais intensamente da participação presencial de seu público. Isso não acontece com tanta dependência numa ópera, por exemplo, caso em que, conforme ele, o espectador é um receptor passivo. O interessante, aqui, não é tanto a posição passiva ou ativa do espectador, mas, antes de tudo, o reconhecimento de que ao assistir a um filme o espectador está diante de uma performance, a despeito da intensidade maior ou menor em relação à passividade ou atividade do espectador nessa experiência. Apesar de ser algo ligado ao subjetivo e à sensibilidade de cada um, parece não haver dúvida de que, em geral, os espectadores identificam com clareza o momento em que uma performance se inicia ao perceberem que “uma ‘presença’ se manifesta, algo ‘aconteceu’. Os performers tocaram e comoveram a audiência, é algum tipo de colaboração, de vida teatral especial e coletiva, nasce” (SCHECHNER, 2011a, p. 218). Por conta disso, dentre outros conceitos que extrapolam o recorte deste texto, investigamos a hipótese de que, apesar das performances serem frequentemente vinculadas ao corpo (mais especificamente os conceitos relacionados à *performance art*), o caráter de performance nas narrativas audiovisuais não seria anulado pelo fato do corpo (*performer*), seja dos atores,

do diretor ou de qualquer responsável autoral pela obra, não estar presente no momento da fruição da obra cinematográfica pelos espectadores. Muito menos estaria restrito unicamente ao dispositivo clássico de exibição cinematográfica (sala escura e coletiva com projeção em uma tela grande), pois, atualmente, já extravasa as salas de cinema, com apresentações em qualquer lugar que permita suportar uma tela, até mesmo nos cruzamentos de trânsito ou no alto de totens e displays publicitários e prédios. Dessa forma, a performance cinematográfica não estaria ligada nem à presença de um corpo performático, nem ao seu dispositivo de projeção/exibição, mas à comunicação que sua linguagem, ao ser manipulada pelos responsáveis pelo filme (diretor, operador de câmera e atores), estabelece com o público. Como exemplo, basta vermos a diferença que há entre os comerciais, os avisos institucionais, e as obras de propaganda (trailers) e uma obra cinematográfica propriamente dita. Na presença dessa última, temos ciência de que a performance “decola”, a presença se manifesta e algo acontece. Fenômeno este que muito provavelmente não sentiríamos ao vermos um vídeo qualquer como, por exemplo, um vídeo mostruário de ofertas no supermercado.

Ainda sobre essa questão da intensidade da performance, Schechner (2011a, p. 218) declara que: “eu, pessoalmente, não creio que o mesmo tipo de coisa[intensidade] pode acontecer com filmes ou televisão, cujo forte é afetar pessoas individualmente mas não gerar energias coletivas”. Julgamos que essa afirmação possa ter sido um tanto precipitada e mereça mais atenção, primeiramente porque o cinema não se restringe a afetar as pessoas individualmente, ao contrário, como meio de comunicação de massas, ele tem como seu forte justamente o alcance coletivo. Não é à toa que, à despeito da proliferação dos equipamentos de gravação e exibição home vídeo a partir da década de 1980, o cinema continuou com seu domínio. Mesmo com o surgimento de novas mídias e aparelhos televisores cada vez mais nítidos e tecnológicos, o cinema ainda não perdeu seu trono como evento cultural de massas. Nem as últimas inovações vindas com a internet e sua disseminação de filmes – que podem ser baixados e ultimamente até alugados sob demanda –, nem a multiplicação de telas – com os *tablets* e *smartphones* – foram capazes tirar o fascínio pelo cinema. Podemos concluir que isso aponta algo de ritual em ir ao cinema, algo de único nessa experiência de assistir a um filme em tela grande, numa sala escura, na presença de outras pessoas. Essa experiência cinematográfica foi amplamente abordada por Xavier (2008a) de forma que ultrapassa o escopo deste texto, mas não a pretensão da pesquisa da qual este trabalho deriva.

Além disso, Schechner (2011a, p. 218) associa esse elemento de intensidade ao conceito de fluxo. Também temos, na linguagem cinematográfica, algo muito próximo desse conceito, que ficou conhecido como “ritmo” e estaria diretamente ligado à duração de cada plano, ou seja, ao tempo em que cada plano individualmente permanece sendo exibido na tela. Sendo o plano a menor unidade significativa de um filme, seu tamanho seria determinado pela duração do que é filmado entre dois cortes consecutivos que, por sua vez, é o ato de ligar/desligar a câmera.<sup>5</sup> Isso esclarecido, é preciso que cada plano permaneça na tela tempo suficiente para tornar-se inteligível. O tamanho e a composição do plano (enquadramento), portanto, vão ser fundamentais para determinar sua duração. Um plano geral (de grandes proporções e distâncias, geralmente utilizado para evidenciar paisagens), por exemplo, deve permanecer por mais tempo que um primeiro plano por conter muito mais informações a serem captadas pelo espectador. Já o primeiro plano (enquadramento do busto dos personagens) é de uma comunicação e inteligibilidade mais direta e o espectador tem a chance de ver em detalhes o que é necessário à compreensão da narrativa. A escolha da duração de um plano

pode ser orientada jogando-se com a dicotomia “duração/Legibilidade”, ou seja, os graus de facilidade/dificuldade de leitura (BURCH, 1969, p. 75). Alguns planos, muito curtos para serem lidos confortavelmente, podem causar frustração no espectador ou podem ser tão longos a ponto de serem lidos e relidos até a saturação, causando tédio.

Deve-se estar atento, também, ao contraste do andamento geral do filme. Isso quer dizer que não basta uma constante sucessão rápida de planos. Pelo contrário, “vários realizadores já chamaram a atenção para a necessidade de desenvolver a ação tão rapidamente que o público não tenha tempo de refletir – ou entediar-se” (BORDWELL apud RAMOS, 2005, p. 288). A aceleração do ritmo provoca, no espectador, uma sensação muito maior de atividade rápida do que um ritmo constantemente acelerado.

As convenções estruturais da narrativa do cinema clássico como ritmo são tão contundentes e foram tão bem cristalizadas no imaginário do público que de forma geral, para um espectador atento, um ritmo “imperfeito” é facilmente identificado como abrupto e encarado como um “equivoco”. Entretanto, um ritmo adequado é imperceptível, ou seja, encarado como movimento natural e tido pelo público geral como “bem-feito”. Enquanto isso, filmes que quebram esse espaço/tempo imaculado e rompem com essas convenções narrativas são muitas vezes rejeitados pelo espectador comum.

Ao ressaltar que “compreender a ‘intensidade da performance’ é descobrir como uma performance constrói, acumula ou usa a monotonia; como ela atrai participantes ou intencionalmente os barra”, Schechner (2011a, p. 219) está trabalhando uma categoria que teria uma função bem próxima ao que o ritmo como um elemento constituinte da linguagem cinematográfica desempenha no Cinema.

Como o próprio Schechner sugere, devemos procurar uma intercomunicação entre os campos de estudos que possa nos ajudar a dar conta da complexidade dos assuntos a que submetemos nossas pesquisas nesse mundo, que nos desafia com questões complexamente diversas. Dessa maneira, precisamos usar a estética de forma intercultural na medida em que, por exemplo, “o ‘drama social’ em quatro partes de Turner – ruptura, crise, ação reparadora, reintegração (ou cisma) – é derivado do modelo Greco europeu de drama” (SCHECHNER, 2011a, p. 220), mas que muito serviu para dar conta de questões não tão restritas a essa cultura.

Se traçarmos o caminho que o melodrama percorreu, migrando e transitando verticalmente entre literatura, teatro e, por fim, no cinema, podemos perceber essas quatro partes do drama referidas por Turner na estrutura melodramática dos enredos. Segundo ele, a trama é composta por um estágio de equilíbrio, sua perturbação, e a luta e a eliminação do elemento perturbador. Caso semelhante acontece ao considerarmos que “a performance envolve uma separação, uma transição, e uma incorporação (VAN GENNEP *apud* SCHECHNER, 2011a, p. 226). Enxergamos, aqui, outro ponto de aproximação entre o ritual e o cinema clássico, considerando os apontamentos de Bordwell (2005, p. 279) sobre o modo narrativo clássico, que também apresenta uma estrutura tripartida que, em geral, respeita o padrão canônico [do melodrama] de estabelecimento de um estado inicial de coisas que é violado e deve ser restabelecido. A narrativa clássica, conforme ele, começa com uma apresentação do conflito e de onde ele se desenvolverá, especifica o espaço, o tempo e as personagens mais relevantes para a trama das ações. No decorrer do conflito, as personagens agem no intuito de alcançar seus objetivos, e, ao fazê-lo, revelam suas ideias e caracteres. Assim, o desenvolvimento da cena clássica prossegue ao ir concluindo os elementos de causa e efeito deixados pendentes em cenas anteriores, ao mesmo tempo em que abre novas linhas causais para desenvolvimento futuro.

## CONCLUSÃO

Como a intenção deste trabalho é tão somente buscar pontos de aproximação e tensão entre alguns conceitos importantes para as performances colocados por Schechner (2011a; 2011b) e como eles se relacionam com o Cinema, gostaríamos de apontar algumas questões que não foram resolvidas aqui, mas que instigam estudos ulteriores.

Voltando a Schechner, ele explica que “nas iniciações as pessoas são transformadas permanentemente, enquanto que na maior parte das performances as transformações são temporárias (transportações)” (SCHECHNER, 2011a, p. 228). Julgamos que o cinema, ao colocar todas as suas especificidades de linguagem a serviço da performance, não busca outra coisa senão essa breve “transformação/transporte” daqueles que entram em contato com a obra. Buscaremos, em estudos futuros, desenvolver melhor essas duas categorias de Schechner (2011b) – transformação e transporte – e verificar de que maneira podemos considerá-las no cinema.

Outras questões ainda permanecem em aberto até mesmo pelo próprio Schechner no trato com a performance, mas são pontos que instigam investigações no cinema:

Quem são os performers, como eles atingem suas transformações temporárias ou permanentes, qual o papel da audiência – estas são as questões chave, não sobre literatura dramática, mas sobre o evento performático vivo ao ser olhado do ponto de vista dos seres humanos envolvidos na performance (SCHECHNER, 2011a, p. 234).

Pensamos que, assim como Schechner encontrou vários pontos de intersecção entre teatro e antropologia, podemos buscar as encruzilhadas onde o Cinema se encontra com a antropologia, usando a ótica interdisciplinar das Performances Culturais e o estudo comparativo das micro e macrocivilizações, como queria Singer (1959), para entender o Cinema enquanto performance que muito tem a nos dizer sobre nossa sociedade e o mundo contemporâneo.

## CONTACT POINTS BETWEEN CINEMA AND CULTURAL PERFORMANCES

*Abstract: is it possible to study Classical Cinema under the interdisciplinary bias of Cultural Performances? To answer this question we found ways to relate the two fields confronting authors and elements of the form and content of the cinematographic language with two texts by Schechner, theoretical exponent of the performances. We find points of contact that contribute to establishing research between the two areas and serve as a starting point for other studies.*

*Keywords: Cinema. Performances. Melodrama. Ritual. Drama.*

### Notas

- 1 Essa citação refere-se a uma entrevista concedida por Schechner a Ana Bigotte Vieira e Ricardo Seifa Salgado, em 2009, publicada como artigo no livro organizado por Zeca Ligiéro, em 2012.
- 2 Existiram outras técnicas de representação nos EUA, como o *actors studio*, de Lee Strasberg.
- 3 Lembramos que a palavra “se” era um importante termo para as técnicas de atuação de Stanislavsky.
- 4 Ainda que Stanislavsky seja reconhecido pelo “sistema” de interpretação naturalista, é preciso notar que ele também encenou peças de teatro simbolistas, por exemplo.
- 5 Não confundir plano com enquadramento, este estaria diretamente ligado à escala do que se é filmado (objetos, paisagens), tomando como referência a figura humana. Também não confundir plano com tomada, que é a ação de filmar um plano, ação essa que pode ser repetida até a obtenção do plano satisfatório.

## Referências

- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do Cinema*. v. II. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Tradução de Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Coleção Debates).
- BURKE, Peter. *O mundo como teatro*. Lisboa: Difel, 1992.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. Marvin Carlson: *Performance: a Critical Introduction*, uma breve crítica da edição em português. In: PETRONÍLIO, Paulo; CAMARGO, Robson Corrêa de (Org.). *Corpo, estética e diferença e outras performances nômadas*. São Paulo: Edições Paulíneas, 2016.
- MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas-SP: Papyrus, 2006. (Coleção Campo Imagético).
- SCHECHNER, Richard. *Between Theater & Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. Tradução de Ana Letícia de Fiori. *Cadernos de Campo 2 – Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social*, São Paulo, n. 20, p. 213-236, 2011a.
- SCHECHNER, Richard. Performers e espectadores – transportados e transformados. *Moringa*, João Pessoa, v. 2, n. 1, 155-185, jan./jun. 2011b.
- SINGER, Milton. *Traditional India: structure and change*. Edited by Philadelphia the American folklore society, 1959.
- SOMMERMAN, Américo. *Inter ou transdisciplinaridade? Da fragmentação disciplinar ao novo diálogo entre os saberes*. São Paulo: Paulus, 2006.
- TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.
- VIEIRA, Ana Bigotte; SALGADO, Ricardo Seiça. Uma tarde com Richard Schechner. 2009. In: LIGIÉRO, Zeca (Org.). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2008a.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. 4.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008b.