

FACIALIDADE E CORPORIFICAÇÃO COMO *GESTUS* DO PERFORMER

Cesar Huapaya¹

INTRODUÇÃO

Como fugir dessa narrativa de subjetividade cristalizada, que desqualifica e substancializa a facialidade e imagem do povo (no nosso caso: preto, índio, mulher, travesti e nordestino) no Brasil e em outros continentes? A facialidade (rostilidade)² e as expressões corporais são apresentações de imagens de um grupo social em performance. A totalidade dessa corporeidade pode ser definida como *gestus* social corporificado (HUAPAYA, 2019). O *gestus* contém todos os elementos históricos (BOURDIEU, 1979) de uma civilização e formas de vida (WITTGENSTEIN, 1992). Todo o humano possui o mimismo corporal em facialidades (JOUSSE)³.

Vamos encontrar nos tecidos performativos a problemática de como as civilizações apresentam e se fazem representar nas artes (FABIAN, 2013). Eles vão mostrar em dispositivos e *habitus*. Essa facialidade e subjetividade são construídas pelos grupos sociais e equipamentos coletivos (GUATTARI, 2016, p. 33). O estado, nação e grupos são responsáveis pela idealização e manipulações das facialidades⁴. Para Deleuze e Guattari, ela é controlada pelos equipamentos coletivos e sociais. Em Foucault (2006, p. 75), tudo é uma forma de poder. É notório então afirmar que, a partir do momento que há um confronto entre civilizações, existirá sempre uma guerrilha de subjetividades em todo nosso continente. Conforme a história, sempre terá uma civilização querendo dominar e escravizar a outra. Essa guerra, porém, atualmente é potencializada pelo capitalista, que sobretudo franqueia uma facialidade predominantemente bran-

1 Fundador do Grupo de Teatro Experimental Capixaba em 1977, encenador performer de teatro, cinema e música. Bacharel em Artes Cênicas pela UNI-RIO; Pós-Graduado em Teoria e Prática do Teatro, pela UFRJ; Mestre em Teatro pela UNIVERSIDADE PARIS8, Doutor e pós-Doutor em Estética e Tecnologia da Criação Artística, com especialização em Teatro/Etnocologia/Performance pela UNIVERSIDADE PARIS 8, Vincennes Saint-Denis, na França e no IRIS na École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris (EHESS). É professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo, do Centro de Artes, onde leciona as disciplinas Artes da Performance, Antropologia do teatro, Interpretação e direção (teatro e cinema). Foi aluno e trabalhou sob a orientação de Jean-Marie Pradier (Paris 8), Jean Bazin (EHESS), Jerzy Grotowski (Collège de France), Eugenio Barba, Jacques Derrida, Pierre Bourdieu (EHESS), Bernard Müller (IRIS, Paris) e Gerd Bornheim (UFRJ). Professor convidado e membro do grupo (IRIS) de Antropologia do teatro da École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris (EHESS) e do Laboratório de Etnocologia da Universidade Paris8. Coordenador do Núcleo de Performance e Antropologia do Teatro do CNPq do Centro de Artes da UFES, Vitória-ES, Brasil. NPAT.hotmail.com.

2 Não utilizo a grafia de rostilidade de Deleuze e Guattari. Apesar de usar a filosofia de Guattari. Uso a análise sobre a rostilidade onde traduzo como facialidade (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Ano Zero-rostilidade. In: *Mil platôs - Capitalismo e esquizofrenia 2*, São Paulo, v. 3, 1996).

3 JOUSSE, Marcel. *L'anthropologie du geste*. Paris: Éditions Gallimard, 1974.

4 A ordem capitalística produz os modos das relações humanas até em suas representações inconscientes: os modos como se trabalha, como se é ensinado, como se ama, como se fala etc. Ela fabrica a relação com a produção, com a natureza, com os fatos, com o movimento, com o corpo, com a alimentação, com o presente, com o passado e com o futuro em suma, ela fabrica a relação do homem com o mundo e consigo mesmo (GUATTARI; ROLNIK, 1999, p. 42).

queada (*branchement*). Tal coisa gerou e gera vários conflitos com o mundo globalizado, como o debate do africanismo, os direitos dos povos (AMSELLE, Jean-Loup, 2010) e também o debate sobre o pós-colonialismo (AMSELLE, 2010). Tudo isso até porque as organizações sociais, “sociedade do espetáculo” segundo Guy Debord (1967), criaram uma representação conveniente da facialidade, em que o que se representa são cristalizações do capitalismo cuja característica central é a de manipular o outro pela espetacularidade, falseando a realidade em nome do poder. Esse poder, que se quer econômico, é eugenista e vende a facialidade que ele elegeu como principal.

O sistema capitalista constrói um tipo de facialidade dominante (GUATTARI, 2016, p. 140), em que a manipulação da mídia e poder social são de modo onisciente para lá de presentes. A encenação social como as encenações dos espetáculos no cinema e teatro são reproduções desse poder simbólico estagnado nos tecidos performativos (HUAPAYA, 2019). Vamos encontrar nos tecidos performativos e nas encenações várias facialidades cheias de preconceitos políticos e sociais. Os grupos sociais de artistas burgueses são responsáveis pela manutenção dessas facialidades (BENJAMIN, 20003). O cinema e o teatro, como as artes em geral, serão reprodutores dessas encenações e construções sociais que exaltam a facialidade do poder dominante. Entretanto, como a facialidade do povo é montada pela burguesia capitalista (BENJAMIN, 2017) nas práticas e artes performativas (teatro, cinema, vídeo arte, dança e performance, rituais)? A passagem da facialidade do povo para as imagens que serão propagadas pelas mídias já foram muito bem estudadas por Georges Didi-Huberman, Hans Belting e Jack Gody. Essas imagens são encenadas com variantes de estereótipos no mundo, como apresentaremos a seguir.

FACIALIDADE, MONTAGEM E EQUIPAMENTOS SOCIAIS

Como a montagem dessas facialidades do povo, em geral, e do brasileiro são *presentadas* nas encenações artísticas e sociais? No livro **Encenação do *gestus* social** (2019) trago à discussão a estrutura das montagens acerca de preconceitos e eugenismos instalados no Brasil no fim dos séculos XIX e XX. Ali faço uma proposta de uma montagem crítica na criação artística, entre outras possibilidades de leituras em prol de subjetividades revolucionárias. Isso já antecipando que não se pode separar a noção de facialidade de uma imagem que já se tornou também virtual (LEVY, 1996) pois se sabe que o indivíduo é em muito orientado pelos equipamentos sociais e coletivos (GUATTARI, 2016, p. 35). Os equipamentos coletivos são intimidades, desejos, consciência etc. Ou seja: “A consciência [é] situada socialmente e sexualmente” (GUATTARI, 2016, p. 37), já que “Somos equipamentos de ‘modelos’ de percepção, de motricidade, de interrelação, de imaginação e memória” (GUATTARI, 2016, p. 37). Aprendemos ou somos conscientes que pertencemos a um grupo social: “Hoje essas montagens são personalizadas” (GUATTARI, 2016, p. 38). A humanidade no sistema capitalista tornou-se inumana em sua construção da facialidade. Quando falamos da facialidade, estamos pensando no corpo total do *performer* (PRADIER, 1997). Uma facialidade faz parte de um corpo orgânico a que um *performer* e uma civilização pertencem.

As facialidades dos povos são expostas e superexpostas como menciona Didi-Huberman (2012, p. 32). Seguindo a linha histórica de Benjamin (1991), a classe oprimida é destinada a desaparecer na visão do vencedor. “Como fazer a história dos povos” indagação feita por Benjamin e Didi-Huberman? Essas questões são importantes para desenvolvermos nossos es-

tudos sobre a encenação da facialidade na corporificação do *performer*. Hoje, constata-se que milhares de etnias desapareceram e, no Brasil, continuam em pleno ataque: o que faz com que o paradoxo de Benjamin apresentado por Didi-Huberman (2012, p. 33) seja ainda tão importante quando falamos dos sem-terra, sem papel e sem direitos. Também faz com que, para se construir uma performance ou uma personagem no teatro e no cinema, tenha que se levar em conta: a cartografia (corporificação) do espaço do *performer* (local, cidade, história e individualização); como o *performer* (sua facialidade) é visto pelo outro na sociedade?; como o *performer* (facialidade) gostaria de ser visto e se *presenta* com seu *gestus*?; as dificuldades em performatizar e afirmar o seu *habitus*; a composição e montagem afirmativa do *performer* (facialidade) e de sua sociedade; a revolução molecular, devir, subjetividades originais e singulares; a invenção de novas formas de sociabilidade na vida; o estancar e o fraturar do tempo, revelando sua historicidade (HUAPAYA, 2019, p. 56).

O que existe por trás dessas narrativas de desqualificação das personas e personagens nas encenações? De fato, através das representações e apresentações na mídia – teatro, cinema, museu e literatura –, observamos a afirmação desses discursos de desqualificação. Encontramos aqui um dispositivo de poder e dominação de um determinado grupo social. As encenações ou montagens de uma peça ou de um filme não são apenas atividades artísticas, são processos mais abrangentes que se estendem a campos antropológicos que operam sobre os corpos sociais e orgânicos da sociedade em seus tecidos performativos. Ao apresentar o mundo, um determinado grupo social revela todos os seus preconceitos e ansiedades, como a luta pelo poder nas constelações sociais. As ideologias implantadas pela classe dominante vêm sendo reproduzidas e afirmadas há séculos através dos meios de comunicação. As diferentes sociedades, com suas subjetividades capitalistas dominantes, encenam roteiros e textos colonialistas. Falam de ideologias, preconceitos e estereótipos sociais em suas escrituras usando dispositivos cruéis e manipuladores com, no mínimo, a conivência da mídia, dos sistemas legislativos e jurídicos, das religiões e dos núcleos educacionais. Tentam impor assim, a qualquer custo, um olhar etnocentrista de verdade absoluta e de violência meramente simbólica. Nossa pesquisa procura, através da revolução molecular e de uma cartografia do *gestus* social, propor novos caminhos no processo de escritura das encenações artísticas e sociais. Para isso faz uso de novos processos de singularidade, fugindo da subjetividade modelada pelo registro social dominante.

Isso, porque a facialidade vilipendiada pelo sistema social, ao qual pertencemos, vai sendo muito bem propagada pelas quase que absolutas midiáticas. As redes de comunicação, digitais e analógicas, são modelos de reproduções para os ideais capitalistas, sendo eles centrais ao poder econômico.

A estética e história tradicional também são afirmações desses preconceitos, encenando uma facialidade maniqueísta, já que os personagens *performers* ali apresentados, que não são brancos, são tratados, perante as figurações da barbárie, de modo pejorativo: os índios apregoados como crianças indolentes; os pretos, como instrumentos de trabalho; e asiáticos, arquirrivais. Com algumas variantes, a imagem de um povo periculoso é descrita pelos próprios roteiristas mexicanos, brasileiros e latinos, prosseguindo caminho hegemônico do *mains-tream*. Seguindo determinações: as figuras dos povos que migram para Europa e América são vistos como facínora e desasseados, como também os da fronteira do México e do Mediterrâneo. Assim sendo, todos desprezíveis, no mínimo. Isso acontece de forma muito diferente do

processo migratório que fez com que “heróis” europeus saíssem fugindo de seu continente por causa da fome e do desemprego, durante os séculos XIX e XX. As facialidades (dos refugiados) hoje foram reduzidas a imagens de uma doença que deve ser purgada pelo Ocidente.

O cinema americano e a força de sua superprodução são uma violência para lá de simbólica por meio dos clichês dos quais nos alimentamos. Tendo como exemplo o teatro, o teatro Broadway é maciçamente reproduzido em quase todo o Ocidente, com certeza. No Brasil, esse modelo é performado nos grandes centros do Rio e de São Paulo. Também, no interior, um grande porcentual de produções copiam o teatro feito nas grandes cidades. Essa partitura corporal limpa ou *clean* é uma característica central da estética produzida e distribuída pelos grupos sociais dominantes do nosso país. Vê-se que uma estética encenada pela burguesia traz a marca de suas telenovelas e seus respectivos melodramas cinematográficos. Ela, então, tenta moldar uma estética de mau gosto quando fala para e do povo, apelando para exotismos e etnocentrismos, com o máximo de desfaçatez possível.

FACIALIDADE E *GESTUS SOCIAL*

No Teatro Grego e na *commedia dell'arte* essa facialidade era estilizada com máscaras. Até a chegada do classicismo e do naturalismo a face será presente na criação dos personagens. Jean Epstein (1897-1957) em sua tese sobre *photogénie*, não esperava que o que seria a alma dos seres e das coisas, tornar-se-ia um modelo de estereótipos miméticos. A estética ocidental reproduz os modelos de branqueamento das civilizações. O *physique du rôle* europeu e branco (características do ator performer) tornaram-se modelos em todo mudo. A face branca de Cleópatra será eternizada com os olhos azuis de Elizabeth Taylor. A facialidade ou rostilidade das etnias diferentes são negadas. O racismo no Ocidente é um grande comércio e tornou-se estrutural. Onde a maioria da população preta está nas prisões (com a política de encarceramento em massa), que foram financiadas pelo mercado financeiro (ALEXANDER, 2018). A predominância da rostilidade branca no cinema e teatro foi colocada como superior a outras etnias. O povo é representado como feio e sem alma. As formas de teatro no Ocidente (Brasil) criaram escolas no estilo bom burguês. Onde a maneira de interpretar da *comédie française* dominou boa parte das criações. O modelo branco e estilo francês e europeu foram implantados nos continentes americanos nos séculos XIX e XX. A função desse agenciamento burguês e capitalista consiste em colocar todos com as facialidades parecidas. Produzindo um desejo coletivo e uma política fascista, racista, falocrática e capitalista (GUATTARI, 2016, p. 145).

A dimensão da facialidade e rostilidade depende da forma de vida dos performers. O composto de uma facialidade (rostilidade) tem um papel especial na micropolítica de reterritorialização e na transformação de um corpo sexual e um corpo social (GUATTARI, 2016, p. 325). Uma forma de vida pode determinar uma facialidade, uma corporeidade. A dimensão da facialidade e rostilidade depende da forma de vida e *habitus* de uma civilização. Uma rostilidade carrega todo um dispositivo libidinal e fálico, definido por uma rostilidade capitalista e branca no Ocidente. A utilização da mulher e de sua facialidade pelo homem é uma forma patriarcal de poder simbólico e dominação do *homem*⁵ no sistema capitalista. Onde tudo vira objeto e patrimônio do *homem*. As facialidades são mostradas. As etnias e as populações são

5 Não uso a palavra homem em minha antropologia. Ele é falocrático e repressor, como se o mundo fosse só dos homens. Somos humanos e humanidades. No sistema capitalista o dito homem transforma a mulher em objeto de consumo e poder.

presentadas dentro da rede política de dominação, um exemplo foi o eugenismo no Brasil. Ele foi estruturado em forma de lei na Constituição nos anos 1930 e 1937. Entre 1917 e 1937 os intelectuais, políticos, médicos e antropólogos mobilizaram o pensamento eugênico em todos os tecidos performativos do brasileiro. O médico Renato Ferraz Kehl, com seu boletim da eugenia, ajudou a difundir e encenar esses ideais no sistema brasileiro como grande descoberta científica (SCHWARCZ, 2012, p. 307). Após o fim da escravidão em 1888, o Império brasileiro criou um branqueamento no Brasil. No início do século XX vamos ter a predominância de uma rostilidade branca nos grandes centros. No teatro (XIX e XX) essa rostilidade branca tornou-se a partitura corporal que os atores e artistas apresentavam nos palcos. A rostilidade preta e ameríndia era negada, apesar da maioria da população brasileira ser preta no século XIX e no início do século XX. Existe um valor nas divisões sociais do corpo no mundo. Como divisão do sexo, constelações sociais, idades. O valor que o performer indivíduo ocupa no espaço social, está ligado seu tecido individual e a construção de sua facialidade. Podemos perceber em um corpo todo o estado de dominação de uma civilização ou grupo social (GUATTARI, 1996). No Brasil do século XIX e XX, nas pinturas e fotografias dos pretos, podemos observar a forma cruel que foram tratados pela elite dominante.

Nas artes e na mídia, personagens e personas são representações sociais, de um grupo ou de uma dada sociedade, que criam e impõem aos tecidos performativos suas subjetividades e facialidades. Na Grécia, por exemplo, Aristóteles via a personagem com empatia (identificação com o outro) e *harmatia* (falhas no comportamento). A *harmatia*, ou falha do herói trágico, tinha que ser purgada e punida. O herói possuía várias virtudes, mas seu destino era trágico e traçado pelos deuses. O famoso Édipo de Sófocles, a constatar, não tinha como fugir ao seu destino. O personagem não podia mudar sua história. Mesmo em Shakespeare, com seus personagens históricos, que lutam pelo poder e buscam a liberdade, tais permanecem presos a si mesmos com crises existenciais embaladas pelo ódio, pelo amor e pela guerra. Em Brecht é diferente, o homem traça seu próprio destino. O personagem é livre, apesar de preso ao esquema capitalista. Algo mais próximo da filosofia de Deleuze e Guattari, por exemplo, em que a revolução molecular deve produzir as condições de uma nova subjetividade da persona. Nessa invenção de novas sociabilidades a subjetividade é valorizada e as personas lutam por seus ideais.

Hoje, em pleno século XXI, há incontáveis revoluções dramáticas de personagens na história do teatro e da literatura, com o auxílio da antropologia e dos estudos da performance (vide Filosofia). Estudos que colocaram vários problemas em relação à criação e *apresentação* desses personagens e facialidades na sociedade contemporânea. No Brasil, porém, mesmo depois de séculos de evolução no teatro e no cinema, esses papéis sociais continuam sendo representados de maneira estereotipada e preconceituosa por uma grande camada da classe média. Nessa cristalização das políticas institucionais, dramaturgos e roteiristas de televisão e de cinema acabam reproduzindo ideologias dominantes repletas de preconceitos e clichês. Atores e diretores reproduzem o sistema da subjetividade capitalista sem questionamentos. Estão tão preocupados com a grande encenação que esquecem que o ator possui um *gestus*, como dizia Brecht, que pode tomar uma posição (BRECHT, 1999).

O preto, o nordestino e o índio continuam predominantemente a ocupar o espaço dos subalternos nas montagens, representados pela ideologia dominante como personagens exóticos e folclóricos. A televisão e o cinema são os maiores responsáveis pela construção superficial

dessa máquina de subjetividade nas encenações midiáticas e cotidianas. Não podemos esquecer que essas sociedades colonizadoras possuem, em toda parte, aparelhos de subjetivação que afirmam o poder dominante em suas coleções, exibidas como troféus na conquista de outras civilizações. Produções de subjetividade massificada são vendidas pelas redes de televisão e de cinema, que propagam uma tamanha discriminação racial (vide os modelos de beleza vigentes), em blocos internacionais, estruturada do seguinte modo: 1) desqualificam a imagem do preto, do índio e do nordestino; 2) embranquecem a sociedade nas representações sociais nas mídias; 3) culpabilizam e desqualificam a autoestima; 4) estigmatizam a figura do outro; 5) criam o neo e pós-colonialismo; 6) cultivam o relativismo cultural (o passado, como fetiche, anulando a história real); 7) encenam a civilização como espetáculo e usam a lógica museológica e burguesa do conceito de arte; 8) fazem com que noções de etnocentrismo, modernidade e tempo (Rancière) se tornem formas de dominação; 9) apropriam-se dos termos cultura, dominação, fetichismo e colonialismo; 10) consomem a civilização como objeto turístico, cultural e capitalista; 11) consomem o gênero humano e suas lutas contra a dominação de maneira a descrevê-los como maniqueístas para destruir a própria subjetividade e a subjetivação do outro.

Perante isso, o espaço social precisa ser visto como um lugar de permanente combate. A revolução molecular vista como saída para produzir uma vida coletiva de libertação da sociabilidade dessa subjetividade capitalista, inventando novas formas de subjetividade e sociabilidade. Deixando a facialidade do povo ser expressa naturalmente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDER, Michelle. **A nova segregação: racismo e encarceramento em massa**. São Paulo: Boitempo, 2018.
- AMSELLE, Jean-Loup. **Révolutions**: Essais sur les primitivismes contemporains. Paris: Stock, 2010.
- ARAÚJO, Joel Zito. **L'Occident décroché: enquête sur les postcolonialisme**. Paris: Fayard, 2010.
- _____. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Senac/SP, 2000.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. Lisboa: Casa da Moeda, 1986.
- BARBA, Eugenio. **Brûler as maison: origines d'un metteur en scène**. França: MontPELLIER, 2011.
- _____. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. Tradução Patrícia Alves. Brasília: Teatro Caleidoscópio/Editora Dulcinda, 2009.
- BAZIN, Jean. **Des clous dans la Joconde**. L'anthropologie Autrement. Toulouse: Anacharsis, 2008.
- _____. Questions de sens. In: **Enquête 6: La Description**, Marseille, pp. 13-34, 1998.
- BENJAMIN, Walter. **Sur le concept d'histoire**. Paris: Payot & Rivages, 2017.
- _____. Teses sobre o conceito de história. In: LÖWY, Michael. **Aviso de incêndio: uma leitura das teses sobre o conceito de história**. Trad.: Wanda Nogueira Caldeira Brant, com tradução das teses por Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Boitempo, 2005.
- _____. **Essais sur Brecht**. Paris: Éditions La Fabrique, 2003.
- _____. **Écrits français**. Paris: Éditions Gallimard, 1991.
- _____. **Origem do drama barroco**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. **Os cacos da história**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BENSA, Alba. **Apré Lévi-Strauss: pour une anthropologie à taille humaine**. Paris: Textuel, 2006.
- _____. **La fin de l'exotisme**. Essais d'anthropologie critique. Toulouse: Anacharsis, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

- _____. Les rites comme actes d'institution. In: **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, Paris, n. 43, pp. 58-63, jun. 1982.
- _____. **La distinction, L'habitus et l'espace des styles de vie**. Paris: Les Éditions Minuit, 1979.
- BRECHT, Bertolt. **L'art du comédien**. Paris: L'Arche, 1999.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- _____. **Trouble dans le genre**. Paris: La découverte/Poche, 2006.
- CACCIAGLIA, M. **Pequena história do teatro no Brasil (quatro séculos de teatro no Brasil)**. Tradução Carla de Queiroz. São Paulo: T. A. Queiroz/Ed. da Universidade de São Paulo/Biblioteca de Letras e Ciências Humanas, série 2, Textos, v. 4, 1986.
- CÉSAIRE AIMÉ. **Discours sur le colonialism**. Paris: Éditions Presence Africaine, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. **Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica Editora/Editora Fundação Perseu Abramo, 2013.
- _____. **Brasil: mito fundador da sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- COMETTI, Jean-Pierre. **La maison de Wittgenstein**. Paris: PUF, 1998.
- DEBORD, Guy. **La société du spectacle**. Paris: Les Éditions Buchet-Chatel, 1967.
- DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro: um manifesto de menos; O esgotado**. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- _____. **Cinema, corpo e cérebro, pensamento, A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. **Mil platôs**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: Por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. pp.147-157.
- _____. **Qu'est-ce que la philosophie?** Paris: Minuit, 1991.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. **L'écriture et la différence**. Paris: Seuil, 1967.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Peuples exposés, peuples figurants, L'oeil de l'histoire**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.
- _____. **Quand les images prennent position**. L'Oeil de L'Histoire. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
- _____. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed.34, 2005.
- _____. **Images malgré tout**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- _____. **Ce que nous voyons, ce qui nous regarde**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.
- DIWAN, Pietra. **Raça pura, uma história da eugenia no Brasil e no mundo**. São Paulo: Contexto, 2007.
- DUBUIS, Etienne. **Les naufragés, l'odyssée des migrants africains**. Paris: Karthala, 2018.
- FABIAN, Johannes. **O tempo e o outro: como a Antropologia estabelece seu objeto**. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.
- FANON, Frantz. **Peau noire, masques blancs**. Paris: Éditions du Seuil, 2013.
- _____. **Pour la revolution africaine**. Paris: La Découverte, 2001.
- _____. **Les damnés de la terre**. Paris: La Découverte, 2001.
- _____. **Sociologie d'une révolution**. Paris: La Découverte, 1968.
- FOUCAULT, Michel. **A microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- _____. **Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines**. coll. Bibliothèque des Sciences Humaines. Paris: Gallimard, 1972.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e memória em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- GODY, Jack. **La peur des représentations**. Paris: La découverte /Poche, 2006.
- _____. **La raison graphique, la domestication de la pensée sauvage**. Traduction Jean Bazin. Paris: Minuit, 1979.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Lignes de fuite: pour um autre mode de possibles**. Paris:Éditions de l'Aube, 2016.
- _____. **Micropolítica cartográfica do desejo**. 4º ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- _____. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**. Prefácio e tradução: Suely Rolnik, São Paulo: Brasiliense, 1991.
- HACKER, P.M.S. **Wittgenstein**. Tradução Jean-Luc Fidel. Paris: Seuil, 2000.
- HUAPAYA, Cesar. **Encenação do Gestus social: personas, personagens e Corpus em vidas**. Coleção performance. Vitória: Grupo de Teatro Experimental Capixaba, 2019.
- _____. **Estética e performance: dispositivos das artes e das práticas performativas**. Coleção Performance. Vitória: Grupo de Teatro Experimental Capixaba, 2017.
- JOUS, Marcel. **Antropologie du geste**. Paris: Gallimard, 1995.
- LAPLANTINE, François. **Les Social et le sensible: introduction à une anthropologie modale**. Paris: Téraèdre, 2011.
- _____. **A descrição etnográfica**. São Paulo: Ed. Terceira Margem, 2004.
- _____. **La description ethnographique**. Paris: Nathan, 1996.
- LEVI, Pierre. **O que é Virtual**. São Paulo: Editora 34.
- LIGIÉRO, Zeca. **Teatro das origens: Estudo das performances afro-ameríndias**. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.
- _____. (Org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.
- _____. **Corpo a corpo: estudos das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- LYOTARD, Jean-François. **La dent, la paume, Des dispositifs pulsionnels**. Paris: Galilée, 1994. pp. 91-98.
- MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- _____. **Zaratustra, tragédia nietzschiana**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify. 2003.
- _____. **Les techniques du corps, Sociologie et Anthropologie**. Paris: PUF, 1997. pp. 386-378.
- MENDES, M. G. **O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1888)**. São Paulo: Hucitec, 1993.
- _____. **A personagem negra no teatro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1982.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard, 2001.
- _____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MOORE, Carlos. **Racismo e sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.
- MOSTAÇO, E. O legado de set. In: MÜLLER, Ricardo Gaspar (Org.). **Revista Dionysos, Especial: Teatro experimental do negro**, Rio de Janeiro, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A vontade de poder**. Tradução Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- _____. **La naissance de la tragédie**. Traduit Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Paris: Gallimard, 1977.
- PAVIS, Patrice. **Ver une théorie de la pratique théâtrale, voix et images de la scène 3**. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo: Cartografia do esgotamento**. Finlândia: Publications/N-1, 2013.

- PRADIER, Jean-Marie. **La scène et la fabrique des corps, ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident**. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.
- RANCIÈRE, Jacques. **Les temps modernes: art, temps, politique**. Paris: Éditions la Fabrique, 2018.
- ROCHA, Gabriel dos Santos. O Drama Histórico do Negro no Teatro Brasileiro e a Luta Antirracismo nas Artes Cênicas (1840-1950). In: **Sankofa: Revista de História da África e de Estudos da diáspora africana**, São Paulo, ano 10, nº 20, pp. 40-55, dezembro, 2017.
- RODRIGUES, João Carlos. **O negro no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2001.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetina**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- SANTOS, Nilton. **O Pensamento o espaço do homem**. São Paulo: Edusp, 2012.
- SCHECHNER, Richard. **Vers une poétique de la représentation, La relation théâtrale**. França: Presses Universitaires de Lille, 1980.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; SANTOS GOMES, Flávio (Orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SILVA, Carolinne Mendes. **O negro no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora LiberArs, 2017.
- TURNER, Victor. **Le phénomène rituel: Structure et contre-structure**. Paris: PUF, 1990.
- _____. **The anthropology of performance**. New York: Paj, 1987.
- _____. **O processo ritual**. Petrópolis: Vozes, 1974.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Leçons et conversation sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse**. Paris: Gallimard, 1992.
- _____. **Tractatus logico-philosophicus suivi de investigations philosophiques**. Paris: Gallimard, 1986.
- _____. **Grammaire philosophique**. Paris: Gallimard, 1980.

Recebido em: 02/03/2021

Aprovado em: 11/05/2021