

Encontros e desencontros do performático na cena urbana. Um cotejo entre o teatro que experimenta e o *performer* que pede

Marcela Belchior*

Resumo: Este artigo discute os pontos de encontro e as diferenciações entre performances teatrais apresentadas no espaço público urbano e abordagens de vendedores e pedintes. Como objetos de nossa análise, a peça “Cordel do amor sem fim” e a performance de um homem que pede dinheiro para comprar remédios. Ambos são apresentados durante percurso de transportes coletivos por ruas metropolitanas. O que eles têm em comum? O que os difere? Nessa direção, discutiremos dois aspectos importantes desse cotejo: a teatralidade do ato performático e seu elemento político-social.

Palavras-chaves: Performance. Transporte público. Espaço urbano. Pedinte. Teatro.

Abstract: The dilemmas of street performers. A comparison between the experimental theater and the performer who begs. This paper discusses the similarities and different points between theatrical performances, presented in the urban public space, and the approach of beggars and street vendors. The objects of our study are the play “Cordel do amor sem fim” (Cordel of the never ending love) and the performance of a beggar who asks for money to buy medicine. Both are presented inside public transportation running along metropolitan streets. What do they have in common? What does make them differ? With this approach, we will discuss two important aspects in the comparison: the theatrics involved and its social-political element.

Key-words: Performance. Public transportation. Urban space. Beggar. Theater.

Desde que iniciei os primeiros rascunhos do que se tornaria meu Projeto de Pesquisa a ser desenvolvido no Mestrado¹, por volta do ano de 2006, sobre as intervenções comunicacionais de *performers* em ônibus metropolitanos, uma questão em particular me inquieta e se põe como um fator importante a ser discutido num período posterior em meus estudos acadêmicos: os pontos de encontro e de divergência entre as interpelações apelativas

¹ Atualmente, desenvolvo o projeto “Processos comunicacionais em performances apresentadas em ônibus públicos metropolitanos” no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica (PEPGCOS) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

por dinheiro apresentadas em transportes públicos, em sua condição performática, e performances formalmente legitimadas como espetáculos, também encenadas no espaço público urbano.

Se isso me interessa para efetivar uma discussão futura, então por que eu me proponho a dar os primeiros passos dessa comparação já neste momento? Por uma provocação. Em maio deste ano², assisti ao espetáculo “Cordel do amor sem fim”³, performance teatral apresentada dentro de um ônibus em movimento, que circula pelas ruas da cidade, narrando a história de uma família de sertanejos que mora às margens das águas do rio São Francisco. O veículo se transforma num cenário ambientado com a proposta de retratar o interior de uma casa do sertão brasileiro em seus aspectos mais convencionais. A parede de barro batido, onde a peneira de palha e a corda de alho são pendurados, a rede, o lampião, as cortinas de retalho, o amolador de facas disposto junto à banquetta de madeira adaptam o veículo e o espaço cênico é moldado também em seus aspectos imagéticos.

A proposta é tornar o espaço do veículo um teatro de arena que incorpora aos modos de percepção do espetáculo a proximidade do público, acomodado nos assentos do veículo. Luzes e sons da cidade⁴ que pulsa do lado de fora das janelas do ônibus participam ativamente do cenário e possibilitam o encontro da cena urbana ao rural sertanejo interpretado ali. Amaral (2007, p. 60-61) nos indica como a visibilidade do lugar onde ocorre uma performance atua no processo de criação de sentidos:

As representações da cidade, fixas ou fluídas, dimensionam características ao mesmo tempo sociais e semióticas. Enquanto sociais são representações que surgem na cidade e demarcam sua inserção na história do espaço urbano. Enquanto semióticas, são informações/ações que se processam pela cidade que lhe é suporte. Considerando-se que estas informações/ações são fluídas e velozes, correspondem aos fluxos que inspiram e patrocinam ações na simultaneidade espaço/temporal que caracteriza os processos eletrônicos da comunicação e são responsáveis pelo diálogo e tensão entre cidades distantes ou próximas no tempo e no espaço ou entre lugares de uma só cidade. [...]. Do espetáculo à experiência da cidade passa-se às diferenças entre visualidade e visibilidade, passa-se da cidade ao lugar, e de uma semiótica visual da cidade a uma semiótica do lugar invisível. Opera-se uma distinção entre visualidade e visibilidade, entre recepção e percepção, entre comunicação e informação, entre padrão e dinâmica de valores culturais. Em todas essas diferenças se produzem metamorfoses do olhar.

² 2009.

³ Peça teatral da Trupe Sinhá Zózima, recentemente apresentada em São Paulo (SP), cidade na qual assisti o espetáculo. Texto de Cláudia Barral e direção de Anderson Maurício. O espetáculo estreou em 2007 e já esteve em cartaz em Salvador (BA), Campo Grande (MS), Piracicaba (SP), São Caetano do Sul (SP), Caraguatatuba (SP), Campo Limpo (SP), Presidente Prudente (SP), Extrema (MG), Mogi das Cruzes (SP), São José dos Campos (SP) e Jundiá (SP).

⁴ A avenida Paulista atuou como o ponto de partida e o ponto de chegada do percurso, saindo da frente da unidade do SESC, onde a peça esteve em cartaz naquele período, em abril e maio de 2009.

O palco, não mais em formato retangular ou circular, se dilui em vários cantos do veículo e os movimentos do carro que percorre as ruas trazem uma paisagem que se transmuta nas janelas. Realidade e ficção permeiam um ao outro. A cada lance de vista ao lado de fora, nos entremeios do espetáculo, o cenário externo é diferente, ele passa; como as águas do velho Chico; como o tempo, o protagonista da história. Enquanto o veículo se desloca e atravessa diversos panoramas da cidade, a peça desenrola uma narrativa que conta o drama da espera pelo retorno de um grande amor, que deve aportar em alguma das embarcações que avançam para cá do rio. Na cidade de Caririnha, interior de Minas Gerais, este amor que não vem está imerso numa trama que se desenrola submetida aos dizeres do tempo. Carminha gosta de José, que deseja Teresa, que espera por Antônio, para desespero de Madalena, citando a recorrente *Quadrilha*⁵, de Drummond, poema dos desencontros.

O deslocamento do palco teatral para a circulação no espaço público urbano é, de fato, o grande atrativo da peça. O enredo, por mais que tente discutir questões como a submissão ao tempo, temporalidades e espacialidades, enquanto narra a história daquelas personagens, não dá conta da riqueza das relações que são estabelecidas ali. Cabe ao espectador aceitar as provocações e se permitir a novas percepções das possibilidades daquela proposta, que une o frenesi dramático da cidade de São Paulo em pleno horário de pico nas ruas ao clima intimista, bucólico, romântico e, diríamos até, cúmplice, criado pela aproximação entre cenário e espectadores dentro do carro.

Agora que narramos um pouco dessa proposta estética, representada pela Trupe Sinhá Zózima na peça “Cordel do amor sem fim”, vejamos como se dá outro tipo de abordagem que trata o transporte público como ambiente midiático e cênico: a de vendedores e pedintes que percorrem diariamente ônibus das linhas de transporte público ordinárias nas metrópoles brasileiras, objeto de minhas investigações científicas. O intuito é provocar a discussão sobre o que de relevante diferencia esses tipos de intervenção urbano-performática se relacionados um ao outro.

Observemos o seguinte exemplo: é em um dos terminais de ônibus de Fortaleza (cidade onde se encontra o *corpus* de minha análise), no Ceará, onde se dá o cruzamento entre várias linhas de ônibus e passageiros trocam de carro, que um rapaz estabelece seu ponto de

⁵ “João amava Teresa que amava Raimundo/ que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili/ que não amava ninguém./ João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,/ Raimundo morreu de desastre,/ Maria ficou para tia,/ Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes/ que não tinha entrado na história” (*Quadrilha*. Composição de Carlos Drummond de Andrade). (ANDRADE, 2001).

www.pucsp.br/revistacordis

partida para a peregrinação por vários veículos da região. De calça comprida, chinelas e camiseta, ele se posiciona logo no início do corredor do ônibus, à frente dos assentos, onde quase todos os passageiros possam vê-lo. Apoiando os dois braços nas barras de metal dos assentos do veículo e balançando o corpo para frente e para trás, para frente e para trás. Quando o movimento pendular do próprio corpo suaviza, é vez de os pés se revezarem no contato com o chão do veículo, num discreto compasso de marcha ou de intenso desconforto. Observemos o texto verbal de sua intervenção:

Senhoras e senhores. Com licença a vocês, cidadãos. E me perdoem, meus irmãos, se eu “tiver” incomodando. Mas, meus amigos, eu tô aqui desse jeito, falano e pedino a rocês, é que eu sou doente, eu não posso trabaiá, eu não sou aposentado. É que eu sou doente mental, tenho problema de epilepsia e mal de Parkinson. [...] Eu só recebo três [remédios] e compro um, que é o cloridrato. [...] Ele é uma droga forte e é proibido tá vendendo ele. Eu não posso nem andar com eles amostrano que eu posso ser até preso. Dá pra rocês me ajudá? Rocês veem que eu peço ajuda de rocês é por precisão, é por necessidade, não é pra mim beber cachaça, nem é pra mim beber droga. É pra mim ajudá a minha mãe comprar meus remédio e comprar as coisa pra dentro de casa. Me dê uma ajuda, por favor? Qualquer ajuda seeeeeerve. [Ele estende a vogal, ao pronunciar a palavra] [O *performer* recolhe moedas, ao longo do ônibus]. Senhoras e senhores, obrigada a rocês que me ajudaram. Obrigado, tombém, a quem não pôde me ajudar. Que Deus nos abençoe, que nos livre do mal. Amém. (sic)

Em ambas as ocupações performáticas em transportes coletivos, ritualidades perpassam o processo comunicacional. Ambos refazem códigos de ocupação do urbano, ao utilizar o transporte coletivo para uma apresentação performática. Como bem aponta Delgado (2007), os ônibus são espaços comunicacionais baseados na dispersão, além de formas de vida social não assentadas que se constroem numa lógica semelhante a das ruas ou praças, permitindo o encontro entre estranhos. Porém, a ocupação que cada um dos tipos de performance faz é diferente um do outro, estabelecendo, cada qual, novos usos aos aparelhos da cultura e sociabilidade urbanas.

Durante a performance do pedinte, passageiros são transformados em público, o ambiente performático se dá a partir do início da intervenção do *performer* e o percurso do ônibus permanece inalterado. Já em “Cordel do amor sem fim”, é o público que é transformado em passageiro (inclusive, em certa temporada da peça, cobraram o ingresso em valor igual ao preço da passagem de ônibus, simulando percurso regular no deslocamento pela cidade), o transporte não é público, sendo o ônibus alugado pela produção do espetáculo e o percurso do veículo é previamente programado para que o tempo de deslocamento seja simultâneo à duração da apresentação teatral.

Os transportes públicos, aliás, concebem a interação entre sujeitos incorporando um grande número e grande variação de modos de interação entre os sujeitos. E essas novas condições de vivenciar o urbano se dão por meio de um impulso de intercâmbio social instantâneo e acelerado, dotado de visibilidade e corporeidade, capaz de operar enlaces que antes eram realizados nas praças, por exemplo, construindo um espaço comunicacional que conecta territórios e sujeitos.

Podemos afirmar, ainda, que os ônibus são ambientes midiáticos. Considerando que a palavra “ambiente” tem a mesma origem da palavra portuguesa “ambos”, tendo o sentido de “ambivalente”, “de um e de outro”, “de ambos os lados”, caracterizando uma distribuição dos protagonistas dessa construção da irradiação midiática nos ônibus (BAITELLO JÚNIOR, 2009a). “As coisas se misturam. [...] Um ambiente midiático é caracterizado por um espaço onde vários elementos emitem e recebem informação entre si. Emitimos e recebemos o tempo todo” (BAITELLO JÚNIOR, 2009b).

E essa não é uma condição desencadeada apenas pelas performances que são apresentadas, mas já vem construída nas possibilidades espaciais daquele local. No caso dos ônibus do sistema de transporte público regular, os cartazes com anúncios publicitários fixados nas paredes do transporte, os televisores instalados em muitos dos carros, as telas com imagens animadas do trajeto e indicação das próximas paradas, câmeras de segurança, o som do rádio, por exemplo, são elementos da força midiática daquelas quatro paredes sobre rodas. “Fale ao motorista somente o indispensável”, “É proibido fumar no interior desse veículo”, “Assento reservado a idosos, deficientes físicos, gestantes e pessoas com crianças de colo”.

Que aspectos posso, a partir desse panorama, utilizar para tentar discutir a diferenciação entre a condição performática dos vendedores e pedintes e uma performance legitimada como espetáculo, ambos encenadas no transporte público? Primeiramente, a teatralidade, considerando que o corpo do *performer* não é critério absoluto nem elemento único da idéia de “teatralidade”, sendo o ato teatral um reconhecimento de um espaço de ficção.⁶

Paul Zumthor (2000), citando Josette Feral, aponta que há significativa diferenciação entre “teatralidade” e “espetacularidade”. O primeiro termo se encaixa na noção de quando o espaço ficcional se enquadra de maneira programada, enquanto o segundo se refere a quando a programação não se dá. Partindo dessa noção, observa-se que o espectador que desejar assistir a uma apresentação de “Cordel do amor sem fim” deverá estar no teatro onde a peça está em

⁶ Conforme aponta Paul Zumthor (2000, p. 47), em “Performance, recepção, leitura”, citando proposições de Josette Feral, em artigo publicado em 1988, na revista *Poétique*.

cartaz no horário programado, comprar o ingresso, assinar um termo do plano de segurança oferecido pela produção do espetáculo (já que os espectadores serão deslocados no ônibus para fora das dependências da instituição) e se acomodar nos assentos do ônibus, estacionado do lado de fora.

O cenário já está montado e os atores recebem o público já posicionados dentro do veículo. Nesse caso, a inserção do artista na cena urbana, que, como afirma Amaral (2007, p. 51), “deveria ultrapassar as barreiras que separam arte e vida estabelecendo uma aliança vigorosa entre arte e vida cultural das comunidades, com a possibilidade de que artistas saiam de museus e galerias e entrem no espaço público e vivo da cidade”, se faz de maneira sutil, uma vez que a intervenção é programada. “Da virada do século XX até os dias de hoje, a história das vanguardas reconta justamente este espírito de insatisfação com este isolamento e a busca de imersão ou ‘rituais’ de confluência entre a arte e o agora – cotidiano” (AMARAL, 2007, p. 52).

Quando o ônibus dá a partida, o texto da peça começa a se desenrolar. Após a apresentação, os atores se despedem e oferecem um brinde ao público, que varia conforme a temporada – um exemplar de revista, um chá quente servido ao descer os degraus do ônibus, por exemplo. Neste caso, a teatralidade já está presente em todo o ritual que perpassa os caminhos do ator e do espectador até a apresentação, e também depois dela. Assim como teatral é o próprio espaço que se cria como cenário, simulado e encenado.

Gozar da liberdade de circular pelas ruas é ocupar um espaço onde a condição é ver e ser visto para adquirir identidade. Para existir e ser reconhecido nesse espaço urbano é preciso estar nele ancorado. É necessário viver a vertigem do tempo/espaço, do trânsito de veículos, indivíduos e *inputs* informacionais – qual a simulação dos *shoppings* e suas vitrines – como fragmentos de dança/movimento numa coreografia insana, somente perceptível quando se é espectador (AMARAL, 2007, p. 55).

Cada uma dessas ações programadas se configura numa noção de função simbólica ou expressiva do ritual daquela intervenção de mão dupla, entre teatro e espaço público urbano. O simbolismo, no ritual, é entendido por Turner (1974, p. 70) como possuidor de “propriedades de condensação, unificação de referentes díspares e polarização de significado”. Segundo o autor, os símbolos são tirados de muitos campos da experiência social e de avaliação ética. E é a partir dessa construção que se dão as ritualidades presentes tanto em “Cordel do amor sem fim” quanto na abordagem do *performer* que pedia dinheiro para comprar remédios.

No entanto, no segundo caso, diferentemente, a verificação de teatralidade depende da presença do corpo do ator. Um ônibus é apenas um meio de transporte até que seja atribuída àquele ambiente midiático a condição de cenário para uma ação performática. O ônibus realiza seu percurso diário, os passageiros requerem seu serviço para se deslocar de um canto a outro da cidade, ordinariamente. Mas quando o *performer* irrompe o espaço e inicia seu processo performancial, o ambiente se transmuda. Posso, então, pensar em teatralidade neste caso? Segundo a conceitualização de Feral, citada por Zumthor (2000), nem tanto. Por quê? Porque entra em cena outro aspecto importante na diferenciação das duas performances: a intencionalidade.

É a intenção do *performer* que poderá, assim, conferir se há uma ação de teatralidade ou de espetacularidade. E, partindo disso, o espectador também precisa partilhar da intenção de teatro à sua frente.

A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto implica alguma ruptura com o “real” ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade. (ZUMTHOR, 2000, p. 49).

O pedinte não narra uma história na forma de um texto teatral previamente construído. Não há encenação, nem dramaturgia; há dramaticidade. Ele se apresenta como dando um depoimento sobre uma situação real por que passa. Se há encenação ou não, sabe-se lá. O que se mostra, então, não é uma teatralização, mas uma performatização, que lhe confere a espetacularização.

O segundo aspecto importante a ser debatido neste artigo é o caráter político de ocupação daquele espaço, em consonância com novas estéticas de comunicação. A intervenção de vendedores ambulantes, pedintes e “artistas populares” em transportes públicos urbanos vem acompanhada, inúmeras vezes, de um discurso de importante expressão política. Este discurso pode ser configurado sob três aspectos principais: a vitimização do *performer*, a busca por um reconhecimento de sofrimento diante do outro e, por fim, um ideal de emancipação social daquele indivíduo. Estes três fatores se entrecruzam nos elementos discursivos presentes não apenas no texto verbal que é proclamado em público durante o ato performático, como também nas significações intrínsecas no aparato visual e sonoro que acompanham a interpelação, seja através das linguagens do corpo, da voz ou do próprio ambiente do veículo. O discurso ultrapassa o pregão popular ou a ladainha de mendicância e adquire *status* de empenho por (re)conhecimento perante uma platéia e diante de uma sociedade.

Ao irromperem o espaço do transporte coletivo para apresentarem algo em troca de dinheiro, seja uma canção, uma história ou uma bala de jujuba, os *performers* demonstram claramente suas distinções em termos de condição econômica ou pessoal. Cada um conta sua história, cada qual realiza sua comunicação conforme desempenho individual. No entanto, eles representam uma circunstância social coletiva e uma postura de alternativa de sobrevivência comum. Ao mercantilizar o próprio encargo daquele ator, por exemplo, essas performances podem ser tratadas como uma ação social que incorpora um significado de resistência a práticas de exclusão econômica e a práticas culturais de discriminação.

Nesse sentido, pode-se entender a interpelação dos *performers* nos ônibus metropolitanos como uma ação expressiva. Habermas (1987) parte do pressuposto de que a razão possui um potencial emancipatório e democrático. Contudo, segundo ele, para que isso se efetue, é necessário unir essa potencialidade a um modelo de comunicação eficaz, que possibilite um confronto de idéias entre locutor e ouvinte. Sob esse fio condutor, a ação desenvolvida pelos *performers* adquire um caráter eminentemente político-cultural, se inserindo no que Habermas defende como a inserção e atuação do sujeito na sociedade voltada para a libertação do indivíduo da dominação e hegemonia do Estado e do poder capitalista. Sob teoria habermasiana, a interpelação comunicativa aí desenvolvida funciona como um valor de coordenação da sociedade para evitar modos de relação baseados na coerção ou na violência por parte de outros indivíduos e/ou instituições. É por meio da linguagem que um indivíduo deve se emancipar.

Os *performers* não lutam de forma organizada, nem adotam discursos políticos partidários ou de classe, mas contestam explicitamente um problema social, porém de forma particularizada e imediata. O texto verbal se refere bem mais a um discurso político por uma moral de merecimento e de compensação pelo sofrimento do que a uma luta de determinado grupo que se enxerga em situação de dominação ou de discriminação.

Se apoiados nas ideias de Sousa Santos (2003), podemos observar que a todo esse aparato comunicativo das performances é conferido um potencial emancipatório do sujeito. Os discursos podem ser entendidos como recursos estratégicos para práticas emancipatórias, de exigência de reconhecimento e afirmação de um imperativo de ajuda financeira. Até a própria forma de se apresentar na sociedade, expondo seus problemas e buscando uma comoção do público, é também um modo de maior participação social. **Conforme Sousa Santos, há um novo senso comum político que aponta para a abertura de uma maior participação entre os próprios cidadãos na busca por emancipação.**

A nova cidadania tanto se constitui na obrigação política vertical entre os cidadãos e o Estado, como na obrigação política horizontal entre cidadãos. Com isto, revaloriza-se o princípio da comunidade e, com ele, a idéia da igualdade sem mesmidade, a idéia de autonomia e a idéia de solidariedade (SOUSA SANTOS, 2001, p. 278).

Além disso, na medida em que aquele *performer* disside de um acordo de formas de ocupação de determinado local, ele passa a ser mais visto. A abordagem no carro em movimento, em sua corporeidade literal, extrapola a visibilidade, já bastante intensa, dos locais fixos do território externo. O trânsito das apresentações performáticas pelos espaços também itinerantes potencializa sua exposição, ainda mais em uma circunstância de imprevisibilidade, rompendo uma impressão de regularidade.

Já a proposta desenvolvida em “Cordel do amor sem fim” é primordialmente estética. O que se explora são as combinações do tempo da peça teatral, com duração de 50 minutos, com o tempo do trânsito da cidade. As articulações entre a paisagem rural retratada no cenário montado no interior do veículo e a cena urbana em movimento frenético lá fora. As interposições dos sons urbanos com o texto ensaiado e a voz previamente trabalhada para se adequar às necessidades do público. As luzes da metrópole ajudam a compor a iluminação do espetáculo e o sacolejar do veículo interfere na movimentação dos atores durante a apresentação. Processo de experimentação com fortes referências das décadas de 1960 e 1970, que busca romper com convenções do fazer teatral e que flerta com a performance, como gênero de arte (COHEN, 2002). Ainda assim, esse rompimento é feito de maneira discreta e pouco ousada, mantendo grande parte da estrutura do teatro convencional no texto e na montagem da peça dentro do ônibus. De qualquer forma, o espetáculo foge dos padrões e também consegue estabelecer importantes e novas conexões com o ambiente da cidade através da combinação com o transporte coletivo⁷.

As duas formas de intervenção nas possibilidades de encontro comunicativo no espaço público urbano configuram a permanente abertura para novos usos do fazer urbano e do fazer performativo, mas elas dialogam com o social de forma bastante variada, ocupando, de forma clara, cadeiras diferentes numa classificação da performance urbana e colaborando para um fortalecimento da diferenciação do que se entende por “performance” e do que funciona como “condição performática”.

⁷ Para a Dissertação de Mestrado, discutiremos mais estritamente as intervenções que chamo de abordagem em condição performática, apoiados em Zumthor. Ainda assim, pretendemos ampliar a discussão deste artigo e transformá-lo em contribuição para subcapítulos de nosso trabalho.

Referências

AMARAL, Lilian. CorpoPoético: uma cartografia do lugar. In: MEDEIROS, Maria Beatriz; MONTEIRO, Marianna F. M. (Orgs). *Espaço e performance*. Brasília: Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia poética*. 33. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BAITELLO JÚNIOR, Norval. Aula ministrada na disciplina de *Teorias culturalísticas da comunicação*, do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica (COS) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), no dia 12 de março de 2009.

_____. Aula ministrada na disciplina de *Teorias culturalísticas da comunicação*, do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica (COS) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), no dia 19 de março de 2009.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DELGADO, Manoel. *Sociedades movedizas*. Pasos hacia una antropologia de las calles. Barcelona: Anagrama, 2007.

HABERMAS, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa*. Racionalidad de la acción y racionalización social. Tomo I. Madrid: Taurus, 1987.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. *Pela mão de Alice*. O social e o político na pós-modernidade. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. “Introdução: para ampliar o cânone do reconhecimento, da diferença e da igualdade”. In: _____. *Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. v. 3.

TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

* Marcela Belchior é mestranda no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica (PEPGCOS) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), desenvolvendo o Projeto de Pesquisa “Processos comunicacionais em performances apresentadas em ônibus públicos metropolitanos”, financiado pelo CNPq. Membro do Grupo de Pesquisa “Comunicação e Cultura: Barroco e Mestiçagem” (PUC-SP/CNPq). E-mail: <belchior.marcela@gmail.com>.

Recebido em novembro de 2009; aprovado em junho de 2010.