

Maria Eduarda Keating
Marie-Manuelle Silva

Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos

O conto oral: entre mediação e performance¹

1.

Assistimos hoje nas nossas sociedades industrializadas e multiculturais a uma revitalização e uma generalização da narração oral, fundada nos princípios e práticas ancestrais do conto tradicional e que aparece hoje sob diferentes formas nos mais diversos contextos da sociabilidade urbana. Do marketing e publicidade à stand-up comedy, passando pela poesia slam e pela cultura rap, até aos encontros e espetáculos de contadores de histórias, o conto transformou-se e as chamadas “Artes da Fala”² em processo de renovação, estenderam-se a uma grande parte das práticas culturais das sociedades contemporâneas.

Verificou-se a partir do fim dos anos 70 do século 20, nalguns países como os Estados Unidos e o Canadá, e a partir dos anos 90 numa grande parte das cidades europeias, o aparecimento do contador de histórias em diferentes contextos – escolas, bibliotecas, hospitais, prisões, bares, salas de espetáculos, etc.. Este movimento foi acompanhado da progressiva profissionalização e institucionalização dos contadores,

¹ Apresentação integrada no projeto FCT PTDC/CLE-LLI/103972/2008 – *Mutações do conto nas sociedades urbanas – exuberância e minimalismo*. Esta reflexão decorre de um conjunto de inquéritos realizados a contadores de várias nacionalidades, de reflexões e testemunhos dos contadores sobre a sua arte, assim como de um conjunto de estudos, maioritariamente de antropólogos culturais e sociólogos, que se dedicaram ao estudo da chamada “literatura oral” em diversos contextos.

² No contexto francófono, a expressão “Arts de la Parole” remete para as artes de palco, que incluem, para além do teatro, manifestações como a *stand-up-comedy*, os espetáculos de performance de poesia e também os espetáculos de contos.

nomeadamente através da organização em associações (que são ao mesmo tempo profissionais, formativas e programáticas), da realização de projetos de investigação, encontros científicos e publicações, assim como da conquista de um espaço próprio no quadro das indústrias do espetáculo e do entretenimento e da intervenção organizada em diferentes eventos de ação política, educativa e de intervenção sociocultural. O retomar da tradição do conto oral nos espaços da vida urbana contemporânea produziu uma nova realidade, caracterizada por novos modos de transmissão, reinvenção e revitalização do conto oral que importa compreender.

O ressurgimento contemporâneo do contador de histórias nas sociedades desenvolvidas do Ocidente veio, por um lado, incluir num movimento amplo, internacional e intergeracional, os contadores de histórias tradicionais (em vias de desaparecimento e trabalhando geralmente de forma mais ou menos isolada no mundo rural) e os “novos contadores”, urbanos, vindos do teatro, da intervenção sociocultural e das universidades. Veio, por outro, recriar no mundo urbano e global o ritual ancestral dos contos: ouvir contar contos ao vivo hoje, tem a ver com presença física, com o encontro com outros numa atmosfera calorosa, respondendo a uma necessidade comunitária de criação de espaços de partilha identitária e de invenção de novas formas de comunicação, nomeadamente artística, na sociedade contemporânea. A redescoberta do conto oral vem-se assim desenvolvendo numa ótica de afirmação regional ou nacional e numa ótica cosmopolita e multicultural, integrada nas dinâmicas identitárias características da globalização. Este fenómeno tem portanto consequências no estatuto e características do conto oral hoje, implicando, quer a recuperação e transformação dos repertórios tradicionais do conto, quer a criação de novos repertórios e de novas estratégias artísticas, visando responder às expectativas de públicos e contextos diferenciados e a objetivos diversos, de carácter cultural e político, terapêutico, social ou pedagógico.

2.

Toda esta atividade do conto oral contemporâneo constrói um quadro diversificado e complexo, que leva ao questionamento e à

redefinição daquilo que tradicionalmente se considera “literatura oral” – durante muito tempo do domínio da etnografia e da antropologia e limitada às produções culturais das chamadas sociedades e comunidades “sem escrita” – e que os estudos contemporâneos, literários, culturais e performativos, assim como a antropologia e a sociologia, começam desde há já algum tempo a abordar numa perspectiva transdisciplinar mais ampla, incluindo todas as formas e práticas artísticas da oralidade nas sociedades contemporâneas.³ Lembramos, entre outros, os trabalhos da antropóloga Ruth Finnegan, que se deslocaram do estudo das histórias africanas de uma aldeia da Serra Leoa, nos anos 60, para o dos músicos “invisíveis” das cidades inglesas contemporâneas nos anos 90⁴, ou das sociólogas Soazig Hernández e Anne-Sophie Haeringer⁵ sobre o papel social dos novos contadores de histórias em vários países europeus.

Estas abordagens não limitam já o conceito de “literatura” à palavra escrita, nem reduzem, numa ótica antropológica estrita, o de “literatura oral” às culturas “sem escrita”. Elas incluem na literatura as diversas formas artísticas da oralidade, das mais tradicionais às mais contemporâneas, e permitem perspectivar-las em toda a sua capacidade de “arte da palavra”, independentemente do suporte. Como observa Barbara Goddard,

The term “oral literature” is sometimes used interchangeably with “folklore,” but it usually has a broader focus. The expression is self-contradictory: literature, strictly speaking, is that which is written down; but the term is used here to emphasize the imaginative creativity and conventional structures that mark oral

³ Ver, entre outros, os trabalhos a este respeito de Ruth Finnegan, Barbara Goddard, Geneviève Calame-Griaule.

⁴ Ver por exemplo: *Oral Literature in Africa* (2nd edition, World Oral Literature Series, Cambridge: Open Book, 2012). *The ‘Oral’ and Beyond: Doing Things with Words in Africa* (Chicago: University of Chicago Press, 2007). *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town* (Cambridge University Press, 1989; 2nd edition, Wesleyan University Press, 2007). *Tales of the City: A Study of Narrative and Urban Life* (Cambridge University Press, 1998).

⁵ Hernández, Soazig, *Le Monde du conte. Contribution à une sociologie de l’oralité* (Paris: L’Harmattan, La Librairie des humanités, 2006). Anne-Sophie Haeringer. *Acclimater le conte sous nos latitudes. Une sociologie pragmatique du renouveau du conte* (Université Lumière Lyon II, 2011), tese de Doutoramento.

discourse too. Oral literature shares with written literature the use of heightened language in various genres (narrative, lyric, epic, etc.), but it is set apart by being actualized only in performance and by the fact that the performer can (and sometimes is obliged to) improvise so that oral text constitutes an event. ⁶

A diversidade e a riqueza das manifestações literárias constitui, nesta ótica, um campo privilegiado para os estudos comparatistas, tanto do ponto de vista retórico e pragmático, como do ponto de vista dos diálogos interartísticos, ou das relações de complementaridade, ou de “porosidade” entre escrito e oral ⁷, tornando visíveis uma complexidade e transdisciplinaridade inerentes ao fenómeno literário, que uma visão centrada exclusivamente no “texto escrito” tende a esquecer:

Once we enlarge our gaze beyond the **written** objects alone, it also becomes clear that *oral delivery is in fact a much more “normal” and frequent occurrence in the world’s literary experience than we would imagine from the conventional closures of English literature studies*⁸. In medieval Europe, for example, written texts did indeed exist, but public oral delivery rather than private reading was the typical mode of literary realization (see for example Coleman 1996). Oral performance of poetry was fundamental to literary experience at the Japanese Imperial court, and recitation the predominant mode for Japanese narrative (Gerstle 2001). Nor is this only in the past or outside Europe. English poetry readings take place in schools, pubs, colleges, halls, and other public places (Middleton 2005), while in American clubs and coffee houses “slam” performers compete in their scintillating manipulation of the arts of oral poetry, with rhyme, alliteration, coded gestures, and “electric and continuous exchange between poet and audience” (Foley 2002:5).⁹

⁶ Barbara Goddard, “Oral Literature in English”, *The Canadian Encyclopedia*, Historica Canada, 2006. <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/>

⁷ Segundo a expressão de Jean-Pierre Faye em “Figures gargantuines et grandes narrations” (*Cahiers de Littérature Orale*, 52, 2002), pp. 11-25.

⁸ Itálico nosso.

⁹ Ruth Finnegan, “The How of Literature”, *Oral Tradition*, Fevereiro 2005. Também em *Oral Literature in Africa* (Open University Press, 2012, p.27), Finnegan declarava: “There is no good reason to deny the title of ‘literature’ to corresponding African forms just because they happen to be oral. If we do treat them as *fundamentally* of a different kind, we deny ourselves both a fruitful

A reivindicação de estatuto “literário” para as “obras orais”, segundo a expressão de Nicole Belmont ¹⁰, é particularmente difícil numa sociedade dominada pela escrita como é a nossa e torna muito visível a contaminação entre oral e escrito, afetando tanto a perspectiva de encarar as produções artísticas e culturais da oralidade como o próprio modo de criação destas – que, com exceção dos casos antropológicos das sociedades “sem escrita”, passa sempre, de uma forma ou doutra, pelo escrito: a tradição oral está na verdade conservada através da escrita, pelo que a sua reativação contemporânea nunca poderá ser simples transmissão, constituindo sempre uma reinterpretação ou reinvenção.¹¹

3.

O sucesso da criação artística e literária oral nas sociedades contemporâneas está sem dúvida ligado a um impulso primordial oral e performativo, de certo modo “recuperado” e desenvolvido pelas culturas urbanas das sociedades industriais e redescoberto pela investigação académica a partir do fim dos anos 60. No que se refere à realidade do conto oral contemporâneo, podemos observar um espaço complexo, com traços distintivos próprios, criando um campo autónomo e híbrido que o distingue de outras formas performativas contemporâneas como o teatro, mas também de outros modos performativos contemporâneos menos canónicos, como a *stand-up comedy*, o *rap* ou o *slam*.

analytic approach and, furthermore, a wider perspective on the general subject of comparative literature”.

¹⁰ “Le passage des contes à l’écrit en fait des objets différents, en dépit du sentiment largement partagé de leur totale similitude. L’écrit imprègne totalement nos cultures, nos sociétés, nos « civilisations ». À ce stade, il serait bon qu’une autre forme d’expression, celle de *l’œuvre orale* puisse être admise, qu’on apprenne à en déchiffrer les modes d’expression et, en particulier, la force d’expression, sans la considérer comme se situant « aux franges de la littérature »”. Nicole Belmont, 2013. « Manipulation et falsification des contes traditionnels par les cultures lettrées »; in *ethnographiques.org*, Numéro 26 – juillet 2013. *Sur les chemins du conte* [online]. (<http://www.ethnographiques.org/2013/> Belmont – consultado a 26.05.2014)

¹¹ Ver Belmont 2013 *op.cit.* e também, da mesma autora, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale* (Hors Série Connaissance, Gallimard, 1999).

No sentido de tentar definir algumas das tendências que caracterizam hoje este fenómeno, partimos de um exemplo, o conto oral em França, que nos parece concentrar características que podem ser também observadas parcialmente noutros países, incluindo Portugal ¹².

Em França e no Canadá francófono surgiu nos anos 1970 um movimento chamado “renouveau du conte”, nascido de entre uma multitude de iniciativas individuais e coletivas em torno das noções de tradição, de revivalismo do passado e de conservação do património. O conto oral é então valorizado como forma de cultura popular e como meio de reestabelecer relações (entre cultura popular e educação por exemplo) que se foram esbatendo nas sociedades modernas e urbanas ao longo do século 20 – provavelmente porque a comunicação foi ocupando um lugar central face à massa urbana e à segmentação das relações entre os homens nas cidades modernas.¹³

A singularidade do caso francês deve-se sem dúvida à tradição da gestão do campo da cultura pelo Estado através do Ministério da Cultura, iniciada por André Malraux no pós-guerra, particularmente sensível à educação pela cultura e empenhada na preservação e transmissão do património, na altura em que aparecem as primeiras iniciativas de “renovação do conto”¹⁴. Assim, a organização de festivais, de encontros e de seminários contribuiu para estruturar uma área de intervenção

¹² Existe já no mundo francófono, e particularmente em França, um número apreciável de estudos sobre o conto oral contemporâneo, que ajudam a compreender as principais tendências e características deste fenómeno. Ver, para além dos estudos citados de Nicole Belmont, Soazig Hernandez, e Anne-Sophie Haeringer, o de Maria Patrini, publicado em 2002 nas Edições Sltkine, Genève: *Les conteurs se racontent*, para além dos diversos relatórios sobre o conto oral publicados pelos organismos oficiais em França e no Canadá. Utilizaremos também sempre que oportuno, os dados recolhidos em inquéritos e entrevistas a contadores de vários países no âmbito do presente projeto de investigação.

¹³ Como sugere Louis Wirth em « Le phénomène urbain comme mode de vie », quanto maiores são as condições de interação, menor é o nível de comunicação e maior é a necessidade de estabelecer comunicação a partir daquilo que pensamos ser comum a todos. In Yves Grafmeyer e Isaac Joseph, (eds.). *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine* (Paris: Aubier, 1979).

¹⁴ No âmbito das políticas de André Malraux, baseadas na filosofia da educação pela cultura, a escola e as redes associativas culturais eram consideradas como fundamentais na formação cultural e na transmissão do património cultural.

sociocultural e artística, partindo de visões contemporâneas do conto oral articuladas com a tradição da literatura oral, algumas das quais fizeram escola e estruturaram os contornos desta área e das suas dinâmicas profissionais, tornando-se num caso exemplar.

Foi nesse contexto que contadores fundadores do movimento francês do “renouveau du conte”¹⁵ como Bruno de La Salle construíram reflexões e desenvolveram estéticas do conto oral que influenciaram decisivamente este movimento de renovação do conto. Este contador pioneiro continua, aliás, a ser um caso emblemático na busca de uma estética singular, construída em torno da narração oral da *Odisseia* enquanto paradigma da literatura oral.¹⁶ Embora o trabalho de Bruno de la Salle se apresente como figura de exceção – é de certo modo semelhante aos homens-livro de Truffaut em *Farheneit 451* – ele despoletou muitas vocações que estão na origem da ampla rede de contadores franceses profissionais, no campo artístico e nos seus prolongamentos académicos¹⁷.

A visão contemporânea do conto oral articula fundamentalmente uma forte ligação com a tradição oral, desenvolvendo um tipo de performance específico, por vezes chamado “contação”, que é comum à grande maioria dos contadores. Mas estabelece simultaneamente novos repertórios e novos modos de performance, em muitos casos influenciados pelas outras artes performativas, especialmente pelo teatro. Podemos estabelecer que os grandes tipos constitutivos desta área ocupam um espaço mais ou menos híbrido em tensão entre estes dois polos – narração informal tradicional e arte de palco.

A maioria dos contadores franceses do “renouveau du conte” utiliza histórias da tradição oral, independentemente de terem sido recolhidas

¹⁵ Para uma reflexão mais ampla sobre o “renouveau du conte” em França ver Anne-Sophie Haeringer *op.cit.*

¹⁶ Num processo que parece prenunciar experiências como a que o actor António Fonseca realizou recentemente com os *Lusíadas*, e que foi comparado pela crítica portuguesa com a performance de um contador de histórias.

¹⁷ O colóquio “Le renouveau du conte” de 1987, organizado por G. Calame-Griaule em Paris, constitui um momento fundamental de afirmação do interesse dos investigadores universitários por uma realidade até aí bastante “invisível” para os investigadores de literaturas e culturas.

por escrito, que o ato de contar recria sempre de forma diferente, conforme a influência da recepção pelo público, das circunstâncias e dos espaços, aquando de eventos com carácter aparentemente informal. Nestes casos privilegia-se a história propriamente dita, não o *performer* nem uma ideia de espetáculo construído, e o contador assume-se como um mediador que transmite uma sabedoria ancestral a um público contemporâneo. Os espaços habituais para essas sessões de contos são as escolas, as bibliotecas, os centros culturais, os museus etc.

Em Portugal, contadores como António Fontinha¹⁸ e mais tarde Cristina Taquelim¹⁹, que se podem considerar fundadores daquilo que seria uma “renovação do conto” em Portugal, desempenham esse papel de mediação educativa e patrimonial, assim como de federação e dinamização desta área e da sua profissionalização.²⁰

A par desta atividade de transmissão do património oral, assumida mais como “artesanal” do que propriamente artística, a que a maioria dos contadores profissionais recorre, existem práticas que apontam para formas de autonomização artística, sem porem no entanto em causa este papel de mediação. Trata-se de um leque de práticas relativamente heterogéneo, que inclui a recitação fiel de textos da tradição oral²¹, assim

¹⁸ António Fontinha com Ângelo Torres e Horácio Santos estão na origem da primeira intervenção assumida como “narração oral” (em contexto sociocultural) no início dos anos 1990.

[http://tapetedesonhos.wordpress.com/2007/09/10/quem-conta-um-conto/;](http://tapetedesonhos.wordpress.com/2007/09/10/quem-conta-um-conto/)
<http://www.cenalusofona.pt/cenaberta/detalhe.asp?idcanal=1&id=140>

¹⁹ Cristina Taquelim é desde 1999 responsável pelo encontro “Palavras andarilhas” de Beja, manifestação anual promovida pela Biblioteca de Beja (que passou a acontecer de dois em dois anos a partir de 2012) dedicada à narração oral, mais particularmente associada à rede das bibliotecas nacionais portuguesas.

<http://narracaooral.blogspot.pt/2010/05/cristina-taquelim.html>
<http://palavrasandarilhas.files.wordpress.com/2012/05/portfolio-2012b.pdf>

²⁰ O encontro internacional “Jornadas do Conto” iniciado em Braga, no Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho em 1997, foi pioneiro na divulgação, em Portugal, da prática e investigação da narração oral em França e em vários outros países (sobretudo na Europa e América do Norte), integrando os contadores portugueses e lusófonos que se vinham organizando desde o início da década de 90. http://ceh.ilch.uminho.pt/jornadas_do_conto.php

²¹ Como é o caso de Bruno de Lassalle com a *Odisseia* ou de António Fonseca com *Os Lusíadas* – que são de facto fundamentalmente trabalhos de ator, embora com

como a recriação/ subversão de histórias mais ou menos conhecidas da tradição oral e da literatura, ou a invenção de novas histórias, coexistindo frequentemente no mesmo contador diferentes práticas, dependendo dos contextos e dos públicos.

Uma destas formas é a adaptação e criação de contos a partir da literatura – através da narração oral de contos escritos, que se afirmam eles próprios explicitamente como tendo origem em contos orais²². Pensamos em várias experiências baseadas no *Decameron* de Boccacio, nas *Mil e uma Noites* ou nos contos de Italo Calvino, mas também em várias adaptações de romances, incluindo best-sellers. Estes exemplos remetem, embora a níveis diferentes, para estratégias de divulgação e promoção cultural, e também para estratégias de legitimação, ou mesmo comerciais, em que o recurso à literatura, mais especificamente a textos canónicos ou “clássicos”, pode ser interpretado como garantia de êxito ou de qualidade.

Verifica-se, também, em vários países, sessões de contos de inspiração mais contemporânea, resultantes de adaptações e de criações a partir de lendas urbanas e de boatos, de histórias de vida, de histórias do quotidiano, ou de *faits divers* jornalísticos – como é o caso do repertório que está na base dos espectáculos de contadores cuja atividade se desenvolve em França, como Pepito Mateo²³ e Achille Grimaud²⁴, na Galiza, como Avelino González²⁵ e Paula Carballeira²⁶, ou em Portugal, como o brasileiro Thomas Bakk²⁷, por exemplo. Estes espetáculos são obviamente muito diferentes uns dos outros: Thomas Bakk utiliza a forma da literatura de cordel brasileira para estruturar as

profundas raízes na literatura oral tradicional. Ruth Finnegan, por exemplo, chama a atenção para a importância dada à reprodução fiel das epopeias tradicionais pela comunidade da Serra Leoa que estudou (*op.cit.* 2012).

²² Nicole Belmont denomina estas obras “fictions d’oralité”. 2013 *op.cit.*

²³ <http://www.icimeme.fr/conteur.php?conteur=1&bio=1>;

<http://www.lestroiscoups.com/article-11347979.html>

²⁴ <http://www.icimeme.fr/conteur.php?conteur=3>;

<http://www.editionsparadox.com/conteur/achille-grimaud/>

²⁵ <http://avelinogonzalezblog.wordpress.com/teatro/> ;

²⁶ <http://www.contesicuentos.com/?narrador=paula-carballeira>; <http://ccespana.com/default.asp?S=24&P=528>

²⁷ <http://espacocompasso.pt/todas-categorias/compasso-de-historias-com-o-contador-de-historias>; <http://albergar-te.com/wordpress/?p=220>

suas histórias, muitas vezes originais, enquanto alguns dos espetáculos de Pepito Mateo, Achille Grimaud ou Avelino Gonzalez se situam já na fronteira com o teatro, pela unidade temática que os enquadra e transforma as diferentes histórias contadas em momentos de um mesmo “monólogo” teatral²⁸. Independentemente do modo de enquadramento dos contos, em todos estes exemplos são apresentadas quer histórias de vida, quer histórias fantásticas a partir do quotidiano, ou ainda paródias e recriações de contos vindos da tradição oral e da literatura, salientando a originalidade e a arte de cada contador.

4.

A tensão entre a narração informal tradicional e as artes de palco remete para a definição do conto como “arte da narrativa” (*art du récit*) e sobretudo como “arte da palavra (*art de la parole*), enunciada por Christian-Marie Pons: “O conto é uma *arte da narrativa* mas é, antes de mais, uma *arte da palavra*, porque a narrativa depende da narração assumida pelo contador (...) e não se cinge a uma leitura, ou à recitação de um texto decorado”²⁹. A noção de “arte”, que diferencia o contador tradicional do contador contemporâneo, e que tem vindo a ganhar relevo nesta área, enquanto comunicação estética em espaços próprios das artes de palco, partilhando fronteiras ambíguas com outras artes do espetáculo, constitui muito provavelmente o traço mais relevante e inovador desta renovação contemporânea do conto³⁰.

Independentemente das transformações históricas de contextos socioeconómicos, culturais e políticos, o contador contemporâneo continua a assumir-se como mediador de um património cultural que não é já exclusivamente tradicional, e muito menos nacional, mas generalizadamente multicultural, afirmando uma dimensão universal das histórias e dos problemas e interrogações da humanidade. Por outro lado, este património também já não é exclusivamente oral nem exclusivamente tradicional, incluindo tanto a narração de textos da

²⁸ Frequentemente, aliás, estes espetáculos são classificados pela crítica como teatrais e aparecem nas secções de teatro de jornais e páginas web.

²⁹ Christian-Marie Pons, “Mémoire présenté au Conseil des arts et des lettres du Québec”, 2005.

³⁰ Hernandez, 2006 *op.cit.*

tradição literária, mais ou menos adaptados e transformados, como a criação de novos contos, com origem no imaginário das grandes cidades e nas questões e vivências por ele produzidas. O contador é portanto um criador em vários sentidos – no contexto único de cada performance, imediatamente condicionado e dependente do contexto específico em que esta se realiza; e é também, cada vez mais, um autor de contos originais – que se vão construindo num vaivém entre escrito/oral, fazendo intervir diversas linguagens artísticas numa mesma performance e constituindo objetos híbridos e complexos do ponto de vista semiótico. As questões de autoria, por outro lado, ganham um novo estatuto nesta renovação contemporânea do conto: ao contrário da tradição, por mais canônicos (ou anônimos) que sejam o autor ou o texto de partida, o trabalho de criação e de performance do contador – numa palavra, de apropriação – afirma este como o “autor” dos contos apresentados, independentemente da sua origem.

Em resumo, o contador urbano contemporâneo tem semelhanças com o ator de teatro ou com o intérprete musical (particularmente de jazz, mas não só). Tal como no teatro, o texto só existe plenamente quando dito, posto em cena. Mas o contexto e a situação de enunciação são específicos: o contador de histórias é ao mesmo tempo e no espaço de um mesmo conto, encenador, personagem e comentarista/ crítico da história que apresenta, numa situação de comunicação que é também ela ambígua. O contador – real – conta uma ficção e vai assumindo diferentes personagens no ato de narrar, alternando diferentes níveis diegéticos e enunciativos concentrados na mesma voz, na mesma pessoa e no mesmo ato de enunciação.

O desenvolvimento e aprofundamento das temáticas, dos contextos, dos modos de criação e de apresentação dos contadores urbanos contemporâneos configuram assim uma arte com identidade própria, entre o teatro, a literatura e a comunicação informal, mas que não é nenhuma delas, atualizando criativamente a conceção antropológica tradicional de “literatura oral” – e desenvolvendo-se cada vez mais neste campo “múltiplo, intergenérico, interdisciplinar e intercultural – e portanto inerentemente instável” que, segundo Richard Schechner, caracteriza os Estudos de Performance contemporâneos ³¹.

³¹ Robert Schechner, “What is Performance Studies anyway?”, *Performance studies: an introduction* (Second edition, New York & London: Routledge, 2006, pp. 28-51).