

## O SILÊNCIO DA PERFORMANCE

Elisângela Tavares Dias<sup>1</sup>

Lucrécio de Araújo de Sá Júnior<sup>2</sup>

**Resumo:** O silêncio, tema bastante recorrente nas discussões linguísticas da análise do discurso, e a performance, alvo das ciências sociais, fornecem-nos de maneira apriorística uma dicotomia emblemática, porém com nuances de analogia entre si. Isso porque, é por estas duas dimensões que a voz se faz presente, em que revestida de linguagem o ato (re)produz e se vivifica. Ao discutirmos as relações existentes entre silêncio e performance aduzimos a ideia de que as vozes dos actantes passam por esses dois filtros e se fazem significar. Nessa perspectiva, as motivações performáticas resultam numa concretude da voz e onde acreditamos que a presença desta também se faz pelo interdito, pelo interdiscurso, ocorrida na recepção abstrata do ouvinte. Nosso diálogo, portanto, encontra-se consubstanciado nas proposituras analíticas de Orlandi (2007), Zumthor (1997; 2000; 2005; 2010), Carlson (2009) e Fortuna (2000), dentre outros.

**Palavras-chave:** Silêncio. Performance. Vozes. Interdiscurso.

### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O fio condutor que nos leva a aventar essa simbiose entre a performance e o silêncio recai no fato de que a atividade narrável participa de uma ‘ligação secular entre mão e voz; gesto e palavra<sup>3</sup>’ (BENJAMIN, 1987, p. 11), sedimentada pela acuidade vocal entre os actantes. Dito de outro modo, quer pela escrituralidade ou por seu oposto, há na performance e, conseqüentemente, em seu silêncio um interdiscurso em cena, que se veem presente nesse par. Auferimos, então, à vocalidade (ZUMTHOR, 2010) a conservação e continuidade

---

<sup>1</sup> Mestranda em Linguística pelo programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – UFRN. E-mail: *tdelys@hotmail.com*.

<sup>2</sup> Doutor em Linguística. Professor Adjunto I – Centro de Educação – Departamento de Práticas Educacionais e Currículo – UFRN

<sup>3</sup> Prefaciado por Jeanne Marie Gagnebin na obra de Walter Benjamin (1987).

textual, apoiada na performance que marca relativamente e envolve os sujeitos, produzindo essa movência através de seus discursos. Esta mesma voz se encontra silenciosa na linguagem desses indivíduos, mas não esmaece em seus discursos. Ela permanece lá, significando; fazendo-se presente.

Tais fronteiras podem, por exemplo, ser observadas facilmente em clássicos adaptados da literatura, textos com vieses cinematográficos, televisivos ou cênicos, destinados a públicos distintos, ou até mesmo em ritos sacro-profanos, dentre outros, em que o silêncio, compreendido como linguagem (cf. ORLANDI, 2007, p. 35), assevera um estatuto de identidade e de formação de discursos significantes, pois as palavras são, segundo o autor, *cheias de sentidos a não dizer* e colocamo-nos, muitas vezes, o silêncio nelas (ibidem, p.14). Isso acontece, em rigor, pela relação existente entre a língua e o discurso e seu reconhecimento e fronteiras, colocadas em causa constantemente (ibidem, p. 19).

O ouvinte, ao observar uma espetacularidade, coloca o sujeito na mediação: mundo e pensamento (cf. ORLANDI, 2007 & ZUMTHOR, 2000) pelo sentido que faz daquilo que vê. O silêncio é, pois, a *garantia do movimento dos sentidos* (ORLANDI, 2007, p. 23) e isso acontece pela possibilidade constitutiva que faz com que qualquer discurso se remeta a outro e lhe confira uma nova realidade significativa (ibidem, 2007, p. 24).

Zumthor (2010, p. 261) notou que pelo universo teatralizado “a que pertencem um e outro por um tempo, o ouvinte reage à ação do intérprete como ‘amador esclarecido’, ao mesmo tempo consumidor e juiz, sempre exigente” resgata, interpreta, julga, faz uso, através do silêncio, dessa performance. Certamente, é dessa constatação que corrobora nosso artigo: a palavra/gesto imprime significado na clausura do silêncio.

Numa propositura analítica macro, os clássicos adaptados ao público infanto-juvenil, quando representados, por exemplo, fazem-nos perceber que a leitura/interpretação não é compreendida como um ato separado ou abstrato (cf. ZUMTHOR, 2000, p. 72) e que pelo ruído da arquipalavra<sup>4</sup> teatral o sujeito ouvinte se apodera do ato e o condiciona culturalmente (ibidem). Isso é visto, por exemplo, na

Atual literatura romanesca juvenil, criação sem raízes, por onde circula uma seiva melancólica, nasceu no solo de um preconceito inteiramente moderno. Trata-se do preconceito segundo o qual as crianças são seres tão diferentes de nós [o adulto] com uma existência tão incomensurável à nossa, que precisamos ser particularmente inventivos se quisermos distraí-las. [...]

---

<sup>4</sup> Tomamos por empréstimos a expressão zumthoriana (ibidem, 2000).

Assim, as próprias crianças constroem seu mundo de coisas, um microcosmos no macrocosmo (BENJAMIN, 1987, p. 237).

Em meio a esse universo, a performance lida com elementos dessa espetacularidade de maneira *soberana e imparcial* (ibidem, p. 238). A interação infanto-juvenil com a linguagem do adulto, com as formas de expressão desse grupo, em sua complexidade, finca raízes a partir do enlace que há entre o gestual, em sua forma de dizer o dizível (cf. ORLANDI, 2007), e o não-dito (ibidem, p. 24), pela suposição do movimento entre silêncio e linguagem, incidindo claramente pelo o evento performático, que o significa. Sob um olhar atento, a adaptação ampara o ouvinte através da expressão da concretude imediata (cf. ZUMTHOR, 2000, p. 59), de comunicação perceptiva, observável na performance e analisável pelo silêncio (ou, por seu interdiscurso).

A adaptação do texto ao ouvinte se produz, mais facilmente, no curso da performance. O intérprete varia espontaneamente o tom ou o gesto, modula a enunciação, segundo a expectativa que ele percebe; ou, de modo deliberado, modifica mais ou menos o próprio enunciado (ZUMTHOR, 2010, p. 262-3).

A condição narrativa dramática que se apresenta, por exemplo, em textos cinematográficos, televisivos e cênicos consubstanciam, mais uma vez, essa relação existente entre o silêncio fundante<sup>5</sup> (cf. ORLANDI, 2007, p. 29) e a performance. Nela, censuramos, criamos condições imagéticas, hipotetizamos soluções antecipadas, apoiamos causas, fazemos jus a teses que inferimos coerentes, etc. no ato em evento, ressaltado pelo silêncio interdito.

Nas palavras do escritor medievalista Paul Zumthor a performance se configura como uma experiência, mas é, sobretudo, a própria experiência (2010, p. 264). No momento do ato, há uma suspensão do julgamento pelo intérprete<sup>6</sup> onde o texto se sobrepõe à interpretação no espetáculo vivido. Assim, *a voz que o pronuncia não se projeta nele* [no espetáculo] (ibidem). Nessa perspectiva assumida, nas tradições populares o ato em ato não aduz a falta do silenciamento. Essa *opacidade* manifesta-se de forma ambígua: presente e ausente no espetáculo. Ou seja, essa interseção do silêncio e da performance no agir do

---

<sup>5</sup> Orlandi (2007, p. 29) sugere como silêncio fundante aquele em que a matéria significativa por excelência, é um *continuum* significativa, em que o real da significação é visto pelo silêncio e este é o real do discurso [palavras do escritor].

<sup>6</sup> Condição não observável no ouvinte, uma vez que há todo um processo de sentidos silenciados no entendimento do não-dito sob a rubrica do implícito que faz significar (cf. ORLANDI, 2007).

intérprete se reveste do silêncio, naquele que atua, dos seus conceitos/discursos, daquele que vivencia essa teatralidade momentaneamente.

## **1 Silêncio e Performance: interseção ou distinção**

Segundo Orlandi (2007, p. 12) há uma “dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem”. Para o autor, “todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer” (ibidem). Entretanto, no ato em performance, na teatralidade em cena, esse silêncio permite uma linguagem que migra nos falares dos sujeitos. Isto é, o “silêncio é a respiração da significação” (idem, p. 13), mas seu sentido não repousa no eco da significação individual. Ela se esvai no silêncio do ouvinte passivo e se faz significar na linguagem nas formas sociais, culturais históricas e ideológicas do falante.

O fio condutor entre silêncio e performance repousa no ouvir a rubrica implícita de um ato de fala e transportá-lo cotidianamente, cruzando a relação entre o interdito/silêncio e o dito/performance. Para o autor (idem, p. 14) as “palavras são cheias de sentidos a não dizer e, além disso, colocamos no silêncio muitas delas”. Mas ao ouvi-las, fazemos delas nosso discurso que é a “fala do outro, através de outras palavras” (idem, p. 15).

“O funcionamento do silêncio atesta o movimento do discurso” (idem, p. 17) e faz sentido no entremeio entre o dito, o interpretável e o aplicável no discurso, compreendido como a relação simbiótica entre língua e ideologia (ORLANDI, 2007, p. 17) e o não-dito.

Com efeito, o sentido se produz nas relações (ibidem, p. 20). Compreender o silêncio, enquanto sentido, reflete em posições ideológicas quer seja pelo não-dizível ou o seu contrário. Constituinte dessa relação expectador/performer a perspectiva discursiva se manifesta concomitantemente pelo silêncio e pelo ato de fala do sujeito.

No caso, segundo Fortuna (2000, p. 16)

O ator, senhor da palavra oral, tem o poder de usá-la como poderoso instrumento à sua liberdade ou à sua escravidão cênica, podendo desenvolver-se de maneira mais ampla ou acanhada, mais correta ou incompleta, na medida do maior ou menor domínio da expressão vocal. Através dela, permite – via de acesso fácil – que sua personalidade artística revê-se enevoadada, sombria e confusa ou iridescente, empática e fascinante.

Se, cabe ao intérprete usar a palavra oral, também é pertença o seu silêncio interpretável enquanto discurso. E como tal, a representação cênica, veículo porque passa sua voz, e que impregna o silêncio de ouvinte/intérprete, não passa a ser apenas efemeridade sucessiva de falas e gestos representados. O representável pelo *performer* também conduz ao silêncio, não apenas como complemento da linguagem (ORLANDI, 2007, p. 23), mas possui significado próprio: é a “garantia do movimento dos sentidos” (ibidem) que, segundo Orlandi (idem, p.24), é a “possibilidade para o sujeito de trabalhar sua contradição constitutiva”, em que discursos são remetidos a outros, dando-lhes “realidades significativas”, mesmo que seja a interpretação do que se houve enquanto cena.

Daí, a própria autora esclarece (ibidem):

Distinguimos entre: a) o *silêncio fundador*, aquele que existe nas palavras, que significa o não-dito e que dá espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar; b) a *política do silêncio*, que se subdivide em: b1) *silêncio constitutivo*, o que nos indica que para dizer é preciso não-dizer (uma palavra apaga necessariamente as “outras” palavras); e b2) o *silêncio local* que se refere à censura propriamente dita (àquilo que é proibido dizer em uma certa conjuntura).

Referimo-nos, nesse caso, à *política do silêncio*, proposta pela autora, para aferir nossa propositura analítica: tanto o *constitutivo* quanto o *local* permite ao *performer/expectador* o uso da palavra e dela encontrar “um ritmo no significar que supõe o movimento entre o silêncio e a linguagem” (idem, p. 25).

Numa análise de Orlandi (idem, p. 27), “o ato de falar é o de separar, distinguir e, paradoxalmente, vislumbrar o silêncio e evitá-lo”, pois a linguagem intenta dar a estabilidade necessária aos movimentos dos sentidos, e o silêncio, contrariamente, se observam sentido e sujeito em movimento.

Não obstante, o que impera não é o próprio silenciamento; o ato estático de observar imutável é, antes de tudo, a compreensão da linguagem desse silêncio para além de sua dimensão política (cf. ORLANDI, 2007, p. 29). O silêncio, nesse caso, se aloja no real do discurso, pois tudo que se vê, conseqüentemente, advém uma interpretação e, com isso, se faz significar.

O silêncio é, em síntese, indisponível e transitório (ibidem, p.32), em que sua durabilidade inexistente. De acordo com Orlandi (2007, p. 32-33) há que se comparar o silêncio ao mar (imagem) e ao eco (som). Esse, visto como “não-finitude, movimento contínuo”, ou

fresta para se ouvir. Enquanto que aquele, compreendido como “movimento monótono, disperso e profundo” e tem nas ondas as frestas para sua visibilidade. Conferimos, desse modo, nossa proposição inicial, a evocação da performance enquanto silêncio repetitivo, argumentativo, incalculável. Aglutinação, portanto, dessa metáfora orlandiana: mar/eco = imagem/som. Ou seja, um texto performatizado em sua instantaneidade e vivacidade oral se faz pela arte do convencimento e do bem dizer (cf. FORTUNA, 2000, p. 71). Argumentos e eloquência, de seus expectadores/*performer*, traspassam as medidas do interpretável, do narrável. Encontram-se presentes na linguagem oral, como efêmeras, mutáveis e presentificadas (ibidem, p. 70) na oralidade presente, no momento do ato. Mas não há pausas ou lacunas em quem presencia, ou quem pronuncia, a teatralidade. O texto não é opaco, reflete. Mostra-se um organismo vivo, no qual se ouve, enquanto texto representado, e têm-se cotidianamente a representatividade, enquanto discurso.

O que mantém o texto vivo é seu *continuum* de vozes moventes, a fruição da oralidade, o ato em duas vozes: por um lado, através da voz do expectador e, por outro, pela performance de um texto narrado.

Parece-nos então pertinente aduzir que o silêncio, enquanto linguagem, pertença a duas instâncias concomitante: ao mundo e ao pensamento (ORLANDI, 2007, p. 35). Disso resulta a compreensão de que há uma interseção entre as vozes de quem representa ou performatiza e daquele que ouve, circunscrito no silêncio de cada um. Isto é, ao mesmo tempo em que se estabelece a oralidade do ato, o silêncio reina em pensamento/sentido entre os sujeitos envolvidos.

A introspecção, a indagação, a contradição, a contemplação, etc, permitem o engendramento de um novo pensamento, de outras significações sem o alarido das vozes dos sujeitos, mas restrito no silêncio, urgindo sentido, mesmo no calar.

Logo, os excertos abaixo sugerem a reflexão sobre a relação entre silêncio e emoção (ibidem, p.39) e performance. Nesses casos, o que constitui a relação é o sentido em sua contextualidade, a subjetividade envolvida e as injunções dos ouvintes. Vejamos um exemplo,

Sim, primo, embora rei do mundo,  
Seria vergonhoso hipotecares  
Este país. Cingindo-se o te mundo  
A ele somente, é mais que vergonha  
Desonrá-lo a esse ponto. És o intendente  
Da Inglaterra, tão-só, não seu monarca.  
O Estado soberano à lei se curva;

Mas tu...  
(fragmento de “Ricardo II” – Shakespeare)

Nesse exemplo, observamos a relação entre a doença política do rei e a afirmação da destruição por Ricardo II. O jogo de palavras utilizado, aqui, carrega no silêncio um significado. Outro exemplo:

Não, Luísa; oh! Não; jamais.  
Quem, quem há-de criminalar-te  
vendo o teu e os outros pais?  
os outros sempre extremosos;  
o teu de avareza tal,  
de modos tão rigorosos,  
de alma tão desnatural,  
tão pouco pai, ou tão nada...  
(desculpa um falar tão cru,  
mas a verdade é sagrada)  
pois assim devias tu  
imolar-lhe a tua dita,  
o meu bem, o nosso amor?  
(fragmento de “O avarento” – Molière)

Nestes, o espectador não se deleita apenas com o observável, testemunha uma arte, observa um repertório textual sendo performatizado. Vai além. O sujeito é capaz de se envolver, criticar, inferir julgamentos, compadecer-se com as *personae*. Faz do seu silêncio um “novo teatro”, “novas falas ou atos” são representados pelo próprio sujeito. Sua co-participação é vivificada pelas emoções sentidas e pelo significado dado ao texto performatizado, pois “no silêncio sentido e sujeito se movem largamente” (ORLANDI, 2007, p. 27).

Como então perceber sua existência? Como compreender esse silêncio? Inquietações que Orlandi (ibidem, p. 42) se depara para, ao mesmo tempo, imediatizar suas respostas: é pela perspectiva discursiva (ibidem, p. 43), e necessária à significação (ibidem, p. 45), que o silêncio aporta. Ele “não se remete ao dito”; é mantido como é. Não sendo o vazio (ibidem), sua presença é perceptível. Por sua intangibilidade, percebemos numa obra representada, por exemplo, pistas dadas pela performance de uma *persona*.

É por fissuras, rupturas, falhas, que ele se mostra, fugazmente. [...] mesmo se o silêncio está sempre lá, ele é efêmero em face do homem, no que diz respeito à sua observação. [...] Discursivamente, o sentido se faz em todas as direções (ORLANDI, 2007, p. 46).

Daí reconhecimento de que a performance, em sua arte, pode balizar e aferir o silêncio, enquanto sentido, vivido pelo sujeito, através de suas observações, aceitações e contestações, circunscrito no não-dito. Essas pistas, reiteradas vezes já apontadas, encontram-se na performance não pela interpretação de uma *persona*, mas pela informação que este faz agir tanto em quem representa, como em quem ouve e nas atribuições discursivas que estes sujeitos empregam socialmente.

Segundo Prandi (cf. ORLANDI, 2007, p.53) o “silêncio adquire identidade positiva no discurso quer sejam por reticências, descontinuidade temática, ou por preterição”. No caso da performance, este mesmo silêncio é compreendido pelo corpo, voz, gesto, movimento e pelo significado/interpretação produzido por eles.

Entre performance e silêncio há um “espaço intermediário” em que o sujeito trabalha a linguagem ouvida e a sua própria linguagem. Segundo Orlandi (ibidem, p. 85), é o silêncio que movimentava a subjetividade com o discurso que se estabelece, passando a existir outros sentidos nesse silêncio. Nesse caso, a autora sintetiza: é recorrendo ao já-dito que o sujeito ressignifica e se significa (ibidem, p. 88).

## **2 A performance: o gesto no silêncio**

Um texto se define por sua materialidade; por sua presença. E nesse caso, “presença e silêncio se cruzam no mesmo acontecimento de linguagem” (ibidem, p. 74). Assim sendo, quando representado, a partir do trinômio zumthoriano – saber-fazer, saber-dizer e saber-ser – dentro de um cronotopo definido, a performance ocorre pela manifestação “que se estabelece entre o executante e o público, que nem sempre precisam ser mediatizadas, mas engendrada maiores liberdades” (ZUMTHOR, 2010, p. 167). Por certo, essa interação cronotópica, para o autor

Abre, assim, de todas as partes, as perspectivas sensoriais e intelectivas, oferece a cada qual sua chance. A mensagem é *publicada*, no sentido mais forte que se pode conferir a esse termo... cujo uso corrente, relativo à escrita impressa, perfaz uma metáfora derrisória. A performance é *publicidade*. Ela

é a recusa desta privatização da linguagem que consiste a neurose (ibidem, p. 176).

Essa motivação, configurada num tempo sociohistórico, de acordo com o autor, possui valores próprios, que podem mudar ou se inverter entre os envolvidos (ibidem, p. 168), torná-la pública, significativa, ou mesmo circunscrita no silêncio fundante.

Essa voz que performatiza é a mesma do indivíduo que encontra na encenação teatral um sopro de história que conduz à emoção e se ancora noutras tantas histórias produzidas pelo interdiscurso.

Desde seu jorrar inicial, a poesia aspira, como a um propósito ideal, a se depurar das limitações semânticas, a sair da linguagem, ao alcance de uma plenitude, onde tudo que não seja simples presença será abolido (ZUMTHOR, 2010, p. 179).

E, nesse caso, essa presença acolhe a emoção/ilacões, de seu ouvinte, assumindo novos discursos em seus contextos socioculturais. A fim de elucidar essa dicotomia construída por nós, apoiamo-nos no conceito zumthoriano. Segundo o autor (ibidem, p. 168) a performance é compreendida através de um tempo (i) *convencional*, que aporta num ritmo fixado pelo costume, ritualístico e socialmente normalizado, que acontecem dentro da religião, como é o caso de festas particulares e periódicas, por exemplo; (ii) *natural*, pertencem mais às atividades socioculturais e tem “ancoragem na duração vivida (ibidem, p. 169), festas cíclicas como o Carnaval é um exemplo desse tempo performático; (iii) *histórico*, que é marcado por acontecimentos não previsíveis e “não ciclicamente recorrentes”, é o caso do improvisado e, por fim, (iv) *livre*, em que performance e fato vivido fluem naturalmente não importando o texto, mas a fluidez do ato. Desse constructo, aduzimos essa simbiose avultada por percebermos que o lugar da performance não está exclusivamente na mimese textual mas, sobretudo, enraizado nas vozes dos sujeitos, circunscrito no seu interdiscurso.

Palavra global, a performance reúne cheiros, cores, formas, movimentos, mimeses e infere na linguagem dos sujeitos, contextualizando em seu meio a partir da voz dita/cantada. De acordo com o autor medieval:

Uma cultura age sobre os indivíduos do grupo social como uma programação contínua; ela lhes fornece gestos, falas, ideias, de acordo com cada situação. Mas, ao mesmo tempo, ela lhes propõe técnicas de desalienação, oferece zonas-refúgios, de onde se pode banir, ao menos

ficticiamente, as pulsões indesejáveis. A arte é a principal dessas técnicas (ZUMTHOR, 2010, p. 202).

Esse exercício, com efeito, traduz contextualmente o sujeito em sua relação com seus pares. A performance é, portanto, um dos suportes porque passa o silêncio que se faz significar, sustentáculo do sentido que se faz cotidianamente, como também é a arte de escrever, pois a escrita, segundo Orlandi (2007, p. 83), sugere um distanciamento do dia a dia das pessoas, da “suspensão dos acontecimentos” possuindo significado, mesmo no silêncio, uma vez que faz “ressoar o silêncio dos *outros* sentidos (ibidem, p. 84). Eis porque aventamos essa relação análoga, uma vez que “toda a situação performática se torna *um certo tipo de real* com efeitos reais e duradouros sobre a comunidade ou os indivíduos dentro dela” (CARLSON 2009, p. 67).

Salientamos, ainda, que Carlson (ibidem, p. 75) reconhece que a natureza performativa da linguagem, resultado da arte observada, em geral, tende a se preocupar com as “intenções dos falantes, seus efeitos na audiência e a análise do contexto social específico de cada fala”. Ou seja, um texto performatizado não é meramente uma reprodução de falas (des)conexas, desprovidas de um sentido sociocultural, mas um engajamento entre essas intenções, efeitos e análise que se incrustam no discurso do sujeito pelo silêncio, ou não, e pelas vozes sociais de dominação ou resistências (ORLANDI, 2007, p. 76), resultando novas performances individuais.

### **3 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

As considerações precedentes abrem perspectivas analíticas em que é possível colocar a questão: como se dá essa relação entre silêncio e performance. Ao longo do texto, cremos ter deixado claro que essa analogia acontece a partir do momento em que a performance se realiza e opera sentidos nos actantes, pois existem dois “eus” o do *performer* e aquele que está sendo apresentado (cf. CARLSON, 2009, p. 68) e essa certeza realiza a compreensão do silêncio significando no momento do ato.

Relação estreita entre *personae*, atores/intérpretes, audiência e seus textos constituem reflexos para o fascinante mundo da encenação performatizada e das reações provocadas entre esses actantes como autorreflexão pessoal e sociocultural coexistem.

Evidentemente, o texto aponta algumas inquietações que se encontram “no silêncio” e que ainda precisam acurar as proposituras analíticas a que evidenciamos, mas cabe ressaltar que essa fluidez textual esbarra na convergência de outros temas que se assemelham a essa analogia. É o caso do conceito de vocalidade zumthoriana que merece ainda discussões acerca da linguagem e do discurso.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. Obras escolhidas. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3 ed, vol I, São Paulo: ed. Brasiliense, 1987. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet e Jeanne Maria Gagnebim.

CARLSON, M. A. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução de Thaís Flores Nogueira e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

FORTUNA, M. **A performance da oralidade teatral**. São Paulo: Annablume, 2000.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

SÁ JÚNIOR, L. A. **Vozes benditas**: entre o nomadismo e a performance estão os atos. João Pessoa, UFPB, 2009 (Tese de doutoramento)

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. P. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Maria Lúcia Diniz Pochat. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção e leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

\_\_\_\_\_. P. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Escritura e nomadismo**: entrevistas e ensaios. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz, Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.