

RIBEIRO, João Pedro Ferreira dos Santos. **Poéticas e políticas da representação**. São Paulo: Unesp. Mestrando em Artes da Cena no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unesp. Ator.

## RESUMO

O conceito de representação está no centro das discussões sobre teatro e sobre democracia. Em ambas as áreas do conhecimento representar é colocar algo que ocorreu em um determinado tempo-espaco em um outro tempo-espaco. A pesquisa a ser apresentada tem por objetivo traçar um paralelo histórico entre estética e política e, portanto, recorre à estruturação em três partes referentes às três grandes ondas de democracia pelas quais o Ocidente passou: a primeira delas busca compreender a relação entre a consolidação do Estado democrático pré-moderno na Grécia Antiga (século V a.C.) e o surgimento dos festivais de tragédia e comédia no mesmo contexto, bem como a representação se organiza nele; a segunda investiga as bases do Estado democrático moderno (século XVIII), suas origens jusnaturalistas e o debate acerca do governo representativo, tudo isso associado à consolidação do drama burguês como gênero teatral; a última parte é dedicada à análise do Estado democrático de direito, que busca transcender o Estado de Direito de origem liberal, que começa a se estruturar em todo o mundo a partir da segunda metade do século XX, na tentativa de restaurar uma democracia (nunca antes de fato consolidada) ameaçada por regimes totalitários. Esta conceituação histórica tem por objetivo constatar que os questionamentos acerca da representação política e a representação teatral estão muitas vezes conectados, bem como pensar possibilidades para o teatro hoje, quando para além da representação pura e simples, surge a demanda por representatividade, isto é, para que a comunidade, em toda a sua multiplicidade seja representada nas funções do Estado e da cena.

**Palavras-chave:** Teatralidade. Democracia. Representação.

## ABSTRACT

The concept of representation is at the center of discussions about theater and democracy. In both areas of knowledge, to represent is to place something that occurred in a certain time-space in another time-space. The research to be presented aims to draw a historic parallel between aesthetics and politics and, therefore, it resorts to the structuring in three parts referring to the three great waves of democracy that the West went through: the first one seeks to understand the relationship between the consolidation of the Pre-modern democratic state in Ancient Greece (5th century BC) and the emergence of the tragedy and comedy festivals in the same context, as well as the representation is organized in it; the second investigates the foundations of the modern democratic state (18th century), its jusnaturalist origins and the debate about representative government, all of which is associated with the consolidation of bourgeois drama as a theatrical genre; the last part is devoted to the analysis of the democratic rule of law, which seeks to transcend the rule of law of liberal origin, which began to structure itself around the world from the second half of the twentieth century, in an attempt to restore a democracy (never in fact consolidated) threatened by totalitarian regimes. This historical conceptualization aims to verify that the questions about political representation and theatrical representation are often connected, as well as thinking about possibilities for the theater today, when in addition to pure and simple representation, the demand

for representativeness arises, that is, so that the community, in all its multiplicity, is represented in the functions of the State and the scene.

**Keywords:** Theatricality. Democracy. Representation.

Esta apresentação tem como base a comunicação oral realizada por ocasião do X Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas, a partir da minha pesquisa em desenvolvimento no Mestrado em Artes da Cena do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unesp. Algumas das reflexões aqui levantadas estão apresentadas com mais profundidade no artigo *Formas de representação e políticas do espaço: teatralidade e democracia*, escrito em parceria com Vinicius Torres Machado e publicado na revista *Pitágoras 500*, v. 10, n. 2 como parte do dossiê *Teatro e comunidade*.

Para além de uma dicotomia sobre o conceito de representação, anunciando o seu fim, em um tom apocalíptico para uns ou libertador para outros, pode-se dizer que um nível de representação sempre ocorre em quaisquer trabalhos artísticos. Isso porque, se a ideia de representação implica uma correspondência entre dois conjuntos, toda realização artística, enquanto pode ser vista como tal, será uma construção por sobre a vida, um recorte de tempo ou espaço que faz assim uma referência a ela. Arthur Danto (2005), aponta que a arte e a linguagem nos fazem relativizar a própria vida ao construir uma outra camada por sobre a realidade que faz referência a ela e que nela atua, isso mesmo em trabalhos que são mais abertos ao acaso.

No que diz respeito à teatralidade, a representação é um fator fundante, sobre o que Josette Fèral (2004) pontua:

[...] a teatralidade é como um ato de transformação do real, do sujeito, do corpo, do espaço, do tempo, por isso um trabalho no nível da representação, um ato que implica o corpo, uma semiotização dos signos; a presença de um sujeito que põe no seu lugar as estruturas do imaginário através do corpo. (FÉRAL, 2004, p. 104).

No teatro dramático, normalmente, a totalidade da representação é oferecida ao espectador por meio da fábula. Essa fábula é construída a partir do desenvolvimento dos caracteres e o entrecruzamento dos mesmos em diversas situações. O espectador então, a partir da leitura das ações dos caracteres apresentados, tendo em vista o objetivo que estes querem alcançar, exercitará a capacidade de dar certas características éticas para aquilo que vê em cena. As ações em função de um objetivo estabelecem a qual fim um caráter tende ou evita em determinada situação. Dizemos, tal caráter é sádico, tal caráter é mesquinho etc. não somente a partir do que ele faz, mas a partir das relações de suas ações com seus objetivos. Por isso, quando essa operação de reconhecer a somatória de traços éticos de um caráter é oferecida de modo muito direto ao espectador na forma dramática, o problema ético e político que demanda uma solução por parte da plateia não é instaurado. Vê-se aí que toda a problemática gira em torno da leitura da representação instaurada.

Desde a tragédia grega, a fábula teatral servia para que a *polis* pudesse compreender, a partir da leitura de caracteres e situações, as decisões tomadas e, conseqüentemente, as relações de culpabilidade numa sociedade que passava a se organizar saindo de uma relação mítica para uma maior responsabilidade individual pelas ações. Nesse sentido, podemos dizer que a representação teatral tinha como fundo um debate jurídico e social:

O momento da tragédia é, pois, aquele em que se abre, no coração da experiência social, uma distância bastante grande para que, entre o pensamento jurídico e social de um lado e as tradições míticas e heroicas de outro, as oposições se delineiem claramente; bastante curta, entretanto, para que os conflitos de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e para que o confronto não deixe de efetuar-se. (VERNANT, 2004, p. 4)

O modelo de teatro representativo que conhecemos nasce justamente em Atenas, no mesmo período da consolidação do Estado democrático pré-moderno<sup>1</sup>, e está a ele intimamente ligado. "A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos jurídicos políticos" (VERNANT, 2004, p. 10). Pickard-Cambridge (1968) pontua inclusive que nos palcos dos festivais em que figuravam as tragédias, por exemplo, também eram organizadas assembleias políticas ao fim das Grandes Dionisíacas. Ter em um mesmo espaço onde se vê e se critica as ações teatrais, a presença de discursos políticos em assembleias e as tomadas de decisões de um povo, é um fenômeno interessante que molda essa íntima relação entre representação teatral e representação política para o cidadão ateniense do século V a.C.

Embora não seja o intuito aqui diminuir o fenômeno da democracia grega a poucas linhas, é importante dizer que o modelo democrático com origem na Grécia Antiga tinha por base a proposta de um autogoverno em que as decisões políticas eram tomadas em praça pública, mediante votação aberta e direta de todos os cidadãos. É o que convencionou-se chamar de democracia não representativa. Contudo, cabe apontar que o conceito de cidadão era bastante restrito nesse contexto, e compreendia apenas indivíduos do sexo masculino, livres, maiores de dezoito anos, atenienses e filhos de pai e mãe atenienses.

Ademais desse conceito restritivo de cidadania, que implica *per se* um caráter representativo ao exercício da política<sup>2</sup>, a representação teatral instituía uma outra problemática para a representação política, ao colocar em questão a identidade de quem fala. A representação teatral ao encobrir a individualidade do ator por um outro (um governante como Creonte, por exemplo) confundia os lugares da fala e do corpo. A fala não pertence àquele corpo que está ali, mas a um outro, ao qual este corpo remete. Durante o século IV a.C. esta tensão fica ainda mais evidente com a profissionalização do trabalho do ator e falas de heróis na boca de classes menos abastadas<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Em Atenas, em 508 a.C., Clístenes lidera uma revolta popular que termina por depor e exilar o último tirano, Hípias, e promove uma série de reformas, na continuidade do que já haviam apontado os legisladores Drácon e Sólon, que terminam por implementar naquele território a chamada democracia dos antigos.

<sup>2</sup> O recorte operado e justificado que limita o exercício da cidadania a apenas uma parcela da população cria demandas que aquele que o detém necessita manifestar, como a capacidade de ir ao culto, por exemplo. Desta feita, pode-se dizer que atividade política representava uma capacidade de atividade religiosa. Ademais, cumpre observar que mesmo que excluídos da vida política ativa, mulheres, crianças, estrangeiros e escravos compunham o corpo social e sobre eles também recaíam as decisões tomadas pelos órgãos jurídicos, legislativos e administrativos; apesar de não tomarem parte ativamente das decisões, integravam o conjunto que era representado na assembleia pelos cidadãos.

<sup>3</sup> Durante o século V a.C., a era de ouro da democracia ateniense e dos grandes festivais, a atuação era uma atividade não profissional e restrita aos cidadãos de família mais abastada, que

A questão da representação teatral e sua relação com a representação política volta a estar em debate na fundação do Estado democrático moderno, que tem sua origem no século XVIII, mais especificamente nas lutas contra o absolutismo, sobretudo através da afirmação dos direitos naturais da pessoa humana. O Estado democrático moderno tem fundamentos e instituições diversos do Estado democrático pré-moderno ateniense, apesar da ideia de governo do povo ser comum a ambos os tipos; o que as diferencia, de fato, é a abrangência da noção de povo. Dado isso, somado ao fato de que o Estado aqui tem proporções consideravelmente maiores que a *polis* grega, à democracia moderna necessitam ser incorporados o ideal de participação popular e o paradigma representativo como características fundantes. O passo decisivo em direção a essa consolidação teórica é dado com John Stuart Mill, em sua obra *Considerações sobre o governo representativo*:

[...] é evidente que o único governo capaz de satisfazer inteiramente todas as exigências do estado social é aquele em que o povo todo participe [...]. Todavia, desde que é impossível a todos, em uma comunidade que exceda a uma única cidade pequena, participarem pessoalmente tão só de algumas porções muito pequenas dos negócios públicos, segue-se que o tipo ideal de governo perfeito tem de ser o representativo. (MILL *apud* RANIERI, 2013, p. 38)

Apesar da grande influência jusnaturalista<sup>4</sup> nesse movimento, os pensadores alinhados a essa corrente não chegaram de fato a propor a adoção de governos democráticos, tendo alguns, a exemplo de Rousseau, externado sua descrença neles. Para ele, a democracia convinha apenas aos pequenos Estados, de povos menos numerosos e costumes mais simples; ao passo que a representação se tornasse demanda, o sistema estaria corrompido, uma vez que o homem constrangeria a vontade geral por meio de seus interesses individuais. “Se existisse um povo de deuses, ele se governaria democraticamente. Tão perfeito governo não convém aos homens” (ROUSSEAU *apud* DALLARI, 2009, p. 147)

O mesmo debate acerca da representação também acomete o teatro do século XVIII. As figuras centrais aqui são Dennis Diderot e o mesmo Jean Jacques Rousseau. Diderot produz e disserta sobre o que ficou conhecido posteriormente, devido ao trabalho do teórico alemão Peter Szondi (2004), como drama burguês, ou seja, uma série de gêneros intermediários entre a tragédia e a comédia produzidas no século XVIII com objetivos morais e pedagógicos. Esse conceito é dado pelo autor para aglutinar obras diversas que tinham em comum o intuito de procurar representar características, formais e conteudísticas, de uma burguesia nascente no século XVIII. Essa burguesia, oprimida pela nobreza e, portanto, muito diferente da burguesia do final do séc. XIX, buscava uma forma

---

tinham tempo e disponibilidade para se dedicar a esta atividade não remunerada. Segundo Easterling (2008), esse cenário começa a se alterar a partir do momento em que é instituído o prêmio em dinheiro para atores nos concursos de tragédia, bem como doravante a organização de concursos de tragédia fora da Ática, o que propicia o desenvolvimento de um mercado competitivo para atores itinerantes.

<sup>4</sup> "De acordo com a doutrina jusnaturalista, existem direitos naturais, inatos, inerentes à qualidade humana de seus titulares, que não têm como fonte o Estado. Tais direitos, por prescindirem do Estado, diferem do direito positivo, sendo-lhes anteriores e superiores. Em síntese, são direitos absolutos, imutáveis e atemporais" (RANIERI, 2013, p. 236)

de se representar nos palcos de sua época, contrapondo-se ao classicismo como forma de representação da aristocracia.

Em seu *Discurso sobre a poesia dramática* (2005), Diderot argumenta a favor de uma representação doméstica e comum, livre das formas e abordagens clássicas, de modo que o espectador se identifique e o teatro cumpra sua função esclarecedora ao ser humano:

As peças honestas e sérias sempre terão êxito, mas certamente sobretudo entre povos corrompidos que em outra parte. Indo ao teatro poderão safar-se da companhia dos perversos que os cercam; é lá que encontrarão aqueles com quem gostariam de viver; é lá que verão a espécie humana tal qual é, reconciliando-se com ela. (DIDEROT, 2005, p. 41)

Rousseau, por sua vez, assim como o faz com a democracia representativa, rechaça o drama sob a pecha de cena privatizada incapaz de mudar qualquer coisa. Como bem aponta Franklin de Mattos (2009), para Rousseau, o teatro se limita a repor em cena a sociedade que o põe: “Não foi a cena que tornou os gregos virtuosos, ela apenas espelhava algo que existia de antemão” (ROUSSEAU *apud* MATTOS, 2009, p. 17). Rousseau acusa o drama, na contramão do teatro grego, de segregar e nega qualquer valia da representação teatral. Em sua *Carta a d’Alembert* (2015) ele afirma:

Não adotemos esses espetáculos exclusivos que encerram tristemente um pequeno número de pessoas num antro escuro; que as mantêm temerosas e imóveis no silêncio e na inação; que só oferecem aos olhos biombos, pontas de ferro, soldados, aflitivas imagens da servidão e da desigualdade. Não, povos felizes, não são essas as vossas festas! É em pleno ar, é sob o céu que deveis juntar-vos e entregar-vos ao doce sentimento de vossa felicidade! (ROUSSEAU, 2015, p. 157)

Essa conceituação histórica de dois momentos específicos, mas fundantes da experiência democrática, quais sejam o século V a.C. em Atenas e o século XVIII sobretudo na França e na Inglaterra, serve para constatar aqui que os questionamentos acerca da representação política e da representação teatral estão muitas vezes conectados. O próprio propósito do teatro de reunir cidadãos em função de um mesmo objetivo (a cena) já o insere na política da comunidade, ao que Guenon (2003) conclui:

O teatro é, portanto, uma atividade intrinsecamente política. Não em razão do que aí é mostrado ou debatido - embora tudo esteja ligado - mas, de maneira mais originária, antes de qualquer conteúdo, pelo fato, pela natureza da reunião que o estabelece. O que é político, no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição, 'física', por assim dizer, como assembleia, reunião pública, ajuntamento. O objeto da assembleia não é indiferente: mas o político está em obra antes da colocação de qualquer objeto, pelo fato de os indivíduos se terem reunido, se terem aproximado publicamente, abertamente, e porque sua confluência é uma questão política. (GUENON, 2003, p. 15)

Por isso, enquanto sujeitos históricos, é importante compreendermos quais as possíveis relações entre as formas de teatralidades contemporâneas e as questões da representação no Estado democrático brasileiro.

Hoje, pode-se afirmar, deveríamos viver naquilo que a Teoria Geral do Estado convencionou chamar de Estado Democrático de Direito. Nas palavras da jurista contemporânea Nina Ranieri (2013):

O Estado Democrático de Direito é a modalidade do Estado constitucional e internacional de direito que, com o objetivo de promover e assegurar a mais ampla proteção dos direitos fundamentais, tem na dignidade humana o seu elemento nuclear e na soberania popular, na democracia e na justiça social os seus fundamentos.

Nessa definição, a democracia acentua, por sua própria dinâmica (o exercício da soberania popular) a atualização do Estado. O Direito, de outra parte, representa o seu elemento conservador, de tal forma que os fins e objetivos estatais, assim como a sua forma de realização são determinados pela via do livre processo político, sob a ordem jurídica.

O livre processo político exige cidadãos ativos, capazes de formular e expressar suas preferências, individual e coletivamente, dado que as suas preferências são os elementos direcionadores de política e ações governamentais. [...] (RANIERI, 2013, p. 317)

Esse Estado, que busca transcender o Estado de Direito de origem liberal, começa a se estruturar em todo o mundo a partir da segunda metade do século XX, na tentativa de restaurar uma democracia (nunca antes de fato consolidada) ameaçada por regimes totalitários através do esforço de promoção do exercício da cidadania para a totalidade da comunidade. No Brasil, por exemplo, ele é inaugurado com a Constituição Federativa de 1988.

A representação permanece aqui como elemento fundante do sistema, mas adquire novos ares, como apontado no trecho citado. Para além da representação pura e simples, surge a demanda por representatividade, isto é, para que a comunidade, em toda a sua multiplicidade seja representada nas funções administrativas, legislativas e jurídicas do Estado. Rosanvallon aponta que “a aspiração a uma sociedade mais justa é, portanto, inseparável de uma expectativa de reconhecimento” (ROSANVALLON, 2017, p. 11); isso se daria via processo eleitoral, por meio do sufrágio universal, por exemplo. No entanto, cumpre indicar que:

Uma ruptura se aprofundou entre a sociedade e os eleitos supostamente para representa-la. Essa constatação está hoje estabelecida. O sentimento da má representação vem, sobretudo daí. Ele se enraíza com evidência na tendência dos partidos a se profissionalizar e a funcionar de maneira insulada. Existe como uma espécie de lei de ferro das organizações em geral e da vida política em particular. Esta tende cada vez mais a se organizar em torno das questões de conquista e de exercício do poder, e não em torno da preocupação de exprimir a sociedade ou de governar adequadamente o futuro. Simultaneamente, a linguagem e o comportamento do “momento eleitoral” e do “momento governamental” não param de se distanciar. [...] (ROSANVALLON, 2017, p. 15)

No Brasil, esse sentimento de má representação citado por Rosanvallon (2017) começou a ser manifestado com grande contundência a partir das de junho de 2013, período marcado por importantes protestos coletivos de cunho político e social. Esses eventos, no entanto, apesar da grande

relevância para o processo democrático, uma vez que se consolidam como uma manifestação pública das demandas da coletividade, proporcionaram a ascensão da extrema-direita no país, assim como a esquerda, insatisfeita com as instituições vigentes. Disso derivou o processo que culminou no recente golpe que resultou no *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff em 2016, perpetrado dentro das próprias estruturas democrática brasileiras, bem como a eleição de Jair Bolsonaro em 2018.

Essa “crise da representação”, que permeia os estudos sobre a democracia hodierna, também se manifesta nas teorias sobre o teatro contemporâneo. O movimento antiteatral modernista e as vanguardas históricas do século XX renunciaram esse movimento que ganha cada vez mais força com a consolidação dos estudos sobre a *performance* e de pedagogias dissidentes para o ator, como a feminista, a negra e a decolonial, por exemplo. Há, hoje, uma demanda cada vez maior para que a comunidade em sua multiplicidade se coloque em cena como atuante, questionando antigos padrões estabelecidos de representação. Determinadas práticas representativas se tornam inaceitáveis à medida que cresce a percepção de que podem ser invisibilizadoras de corpos e vozes, reproduzindo padrões pejorativos.

Em 2015, por exemplo, um evento ocorrido na cidade de São Paulo entrou para história do teatro brasileiro: o tradicional grupo de teatro paulistano Os Fofos Encenam cancelaram uma apresentação no Itaú Cultural do espetáculo *A Mulher do Trem*, realizado desde 2003, após uma onda de protestos nas redes sociais de militantes ligados ao Movimento Negro acusando-a de racismo. A acusação era fundamentada pelo fato dos atores Carlos Ataíde e Marcelo Andrade representarem papéis com o rosto pintado de preto na peça, o que configuraria a prática de *blackface*<sup>5</sup>. O grupo cancelou a apresentação e propôs no mesmo horário e local uma mesa de debate com convidados negros para discutir a questão. A representação enquanto conceito operativo de mecanismos de poder foi colocada no centro do palco.

Essa demanda é similar à do Movimento Nacional de Artistas Trans (Monart), criado em 2017 por atrizes como Renata Carvalho, Leona Jhovs, Fernanda Kawani, dentre outras. Em um manifesto publicado no mesmo ano, elas repudiam a prática do *trans fake*<sup>6</sup>, sob a alegação de que apesar de uma série de produções no teatro, na televisão e no cinema estarem trazendo à tona questões relacionadas à transgeneriedade, na grande maioria das vezes os personagens transgênero são representados por atores cisgênero; elas argumentam que isso reflete e mantém uma marginalização histórica que proíbe as pessoas trans de ocuparem lugares comuns. E é fato que o Brasil é o país que mais mata travestis e transexuais no mundo. Neste caso, para além da questão da mera representação a demanda é também por sobrevivência, dignidade e empregabilidade.

Tais reivindicações, como as do Movimento Negro e do Monart, se alinham às demandas democráticas contemporâneas. Já se apontou a natureza política do teatro pelo próprio caráter de reunir a comunidade em função de um objeto comum, isto é, a cena. A cena configura um espaço de poder sobre o qual

---

<sup>5</sup> O *blackface* é uma prática racista disseminada no teatro de humor norte-americano a partir do século XIX que consiste em pintar de preto o rosto de atores brancos com traços exagerados. Estas figuras, representadas de forma pejorativa por meio de estereótipos negativos, serviam para ridicularizar o comportamento de pessoas negras para o entretenimento dos brancos.

<sup>6</sup> O *trans fake* é a prática de atores cisgênero representarem personagens transgênero.

são colocadas questões e ao redor do qual a comunidade se reúne em assembleia para deliberar sobre algo que diz respeito a ela própria. Essa definição é também apresentada por Guenon (2003):

A cena figura a autoridade, o poder. Ela fala, ficticiamente, em seu nome. E o ator que está no palco já se distingue da plateia, como o poder se distingue na cidade. Simplesmente, o ato da representação, e a disposição circular que o organiza, integra esta autoridade e seu discurso como uma parte da comunidade reunida, colocando-a como um fragmento - destacado - de seu círculo e não como uma irrupção externa, incidente celeste ou enxerto divino. (GUENON, 2003, p. 33)

Nessa perspectiva, o ator, como agente da cena, se destaca da sociedade para exercer uma função de poder, mas também a integra; está elevado, mas circunscrito. Em uma sociedade que demanda por que corpos e vozes sejam colocados em sua multiplicidade, é necessário que a coletividade se faça também representante, e não apenas representada. A representatividade torna-se, portanto, requisito também para o ato de representação na cena.

### **Referências bibliográfica**

DALLARI, Dalmo de Abreu. **Elementos da teoria geral do Estado**. São Paulo: Editora Saraiva, 2009.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar comum**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução de Franklin de Mattos. São Paulo, Cosac Naify: 2005.

EASTERLING, Pat. **O ator como ícone**. In EASTERLING, Pat, HALL, Edith (org.). **Atores gregos e romanos**. Tradução de Paulo Fernando Tadeu Ferreira e Raul Fiker. São Paulo: Odysseus, 2008. p. 383-400.

FÉRAL, Josette. **Teatro, teoria y práctica: más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Galerna, 2004.

GUENON, Denis. **A exibição das palavras: uma ideia (política) de teatro**. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

MATTOS, Franklin de. A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau. **O que nos faz pensar**: Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, Rio de Janeiro, n. 25, p. 0-22, 2009.

MILL, John Stuart. **Considerações sobre o governo representativo**. Tradução de Manoel Inocêncio de Lacerda Santos Jr. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1980.

PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur. **The Dramatic Festival of Athens**. Oxford: Oxford University Press, 1968.



RANIERI, Nina Beatriz Stocco. **Teoria do Estado**: do Estado de Direito ao Estado Democrático de Direito. São Paulo: Manole, 2013.

RIBEIRO, João Pedro Ferreira dos Santos e MACHADO, Vinicius Torres. Formas de representação e políticas do espaço: teatralidade e democracia. **Pitágoras 500**, Campinas, v. 10, n. 2, p. 41-52, 2020.

ROSANVALLON, Pierre. **O parlamento dos invisíveis**. Tradução de Thais Florencio de Aguiar. São Paulo: Annablume, 2017.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a D'Alembert**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unicamp, 2015.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês** [século XVIII]. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2014.