



Antropologia da Performance ou Antropologia do Teatro Contemporâneo?: notas etnográficas a propósito da *companhia brasileira de teatro* e do *PROJETO bRASIL*

Cauê Krüger¹

¹Pontifícia Universidade Católica do Paraná – PUCPR, Curitiba/PR – Brasil

RESUMO – **Antropologia da Performance ou Antropologia do Teatro Contemporâneo?: notas etnográficas a propósito da *companhia brasileira de teatro* e do *PROJETO bRASIL*** – Tendo por base um trabalho antropológico e etnográfico junto à *companhia brasileira de teatro*, o presente artigo pretende apontar para os limites de uma antropologia da performance ortodoxa e universalizante. Propõe, alternativamente, uma antropologia do teatro contemporâneo tomando as noções de drama, performance e dramaturgia como universos investigativos capazes de apontar para desejos, expectativas e disputas de sentido envolvidas no processo artístico. O estudo demonstra como o uso do teatro performativo, de estratégias metadiscursivas e de desdramatização resultaram em cenas polissêmicas, reflexivas, capazes de promover discursos altamente críticos, suscitar a modificação de pontos de vista e sensibilizar para a alteridade.

Palavras-chave: **Antropologia da Performance. Antropologia do Teatro. Dramaturgia Contemporânea.**

ABSTRACT – **Anthropology of Performance or Anthropology of Contemporary Theatre?: ethnographic remarks on *companhia brasileira de teatro* and *PROJETO bRASIL*** – Based on anthropological and ethnographical fieldwork research with *companhia brasileira de teatro* this article points to some limits of a universalist and orthodox anthropology of performance. It sustains, alternatively, one anthropology of contemporary theatre, dealing with concepts such as drama, performance and dramaturgy as research realms, able to express desires, expectancies, and meanings disputes enrolled in the artistic process. This study reveals how performative theatre, metadiscursive and de-dramatizing strategies lead to polysemic and reflexive scenes that provide critical discourses, viewpoints shifts and encourage sensibility for alterity.

Keywords: **Anthropology of Performance. Anthropology of Theater. Contemporary Dramaturgy.**

RÉSUMÉ – **Anthropologie de la Performance ou Anthropologie du Théâtre contemporain?: considérations sur *companhia brasileira de teatro* et *PROJETO bRASIL*** – A partir d'une recherche de terrain anthropologique et ethnographique avec *companhia brasileira de teatro* cet article démontre des limites de l'anthropologie de la performance de façon universaliste et orthodoxe. On propose, autrement, une anthropologie du théâtre contemporain considèrent des notions de drame, de performance et de dramaturgie comme des univers d'investigation capables d'exprimer des désirs, des aspirations et des disputes de sens dans le processus artistique. Cette étude démontre comme l'emploi du théâtre performatif et des stratégies métadiscursives et de dédramatisation ont résulté en des scènes polysémiques, réflexives et capables de soutenir des discours critiques, de changer des points de vue et de sensibilizer pour l'altérité.

Mots-clés: **Anthropologie de la Performance. Anthropologie du Théâtre. Dramaturgie Contemporaine.**

Em um artigo voltado a promover um estado da arte sobre a antropologia do teatro e do espetáculo, no início da década de 1990, o antropólogo William Beeman destacou estudos de historiadores sociais, sociólogos e folcloristas na análise do teatro enquanto instituição ocidental amplamente consolidada. Apontou também para a utilização frequente de métodos e conceitos antropológicos por parte dos teóricos do teatro e constatou, surpreendentemente, que “[...] pouco trabalho sobre tradições performáticas ocidentais tem sido feito por antropólogos” (Beeman, 1993, p. 376, tradução minha). Após mais de um quarto de século esse diagnóstico ainda parece vigente: embora as áreas da etnocologia¹, da antropologia teatral² e da antropologia da performance³ tenham se consolidado, são poucos os antropólogos que se dedicam à etnografia e observação participante do teatro *convencional*. O objetivo do presente texto é contribuir para o desenvolvimento de uma antropologia do teatro contemporâneo, que está ainda por ser trilhada⁴, a partir de uma pesquisa etnográfica empreendida junto à *companhia brasileira de teatro*.

Do Rito ao Teatro

O motivo da surpresa de Beeman se torna mais evidente ao enumerarmos algumas das reflexões antropológicas sobre as artes do espetáculo desde o início do século XX. Os estudos do ritual consistiram, como era de se esperar, a primeira aproximação entre os domínios. Fundamental para a consolidação da sociologia e da antropologia no panorama acadêmico, a escola sociológica francesa registrou, além dos notáveis trabalhos de Émile Durkheim e Marcel Mauss acerca da magia, da religião e das formas primitivas de classificação, o primeiro livro destinado ao estudo específico do rito. *Os ritos de passagem*, de Arnold van Gennep (2011), publicado em 1908, tornou-se desde então obra inescapável. O autor concebeu o ritual como universo autônomo de investigação, foi capaz de apresentar uma perspectiva de caráter relativista (em um contexto ainda contaminado pelo paradigma evolucionista), enfatizou o caráter dinâmico dos fenômenos rituais e incorporou um vasto contingente de dados etnográficos em sua análise.

O ritual, segundo van Gennep, seria dotado de três fases invariantes: as etapas pré-liminares (ou de separação), as liminares (ou de margem) e as pós-liminares (ou de agregação). Ao salientar o desenrolar dessas etapas o

antropólogo demonstrou a construção de um estado extraordinário, de suspensão das normas e regras da vida social, durante o qual determinados processos simbólicos ocorriam de modo transformador, isto é, capazes de alterar identidades e status social de pessoas ou grupos.

Outro precursor francês, menos conhecido, valeu-se especificamente da metáfora do teatro para pensar o processo ritual. Michel Leiris estudou cerimônias de possessão entre os Gondar da Etiópia desde a década de 1930, sistematizando-os em *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*. Nesta obra (Leiris, 1958) as entidades *zar* são comparadas a personagens teatrais, configurando um *rol de personalidades* disponíveis ao médium, para serem *vestidas* conforme a ocasião demandar. Recusando tratar a possessão como fenômeno psicopatológico ou como mera artificialidade interesseira, Leiris recorreu ao conceito do teatro como mediador para o público europeu. Caracterizou, como *ritual vivido*, as possessões que julgava *autênticas*, de caráter mágico-religioso saliente e, em contrapartida, como *ritual representado*, aquelas baseadas na *espetacularização* ou dotadas de certa *artificialidade* ou *fingimento*, com objetivo de alcançar benefícios materiais ou morais por parte do médium. As ocorrências da possessão estariam, assim, a meio caminho entre a vida e o teatro (Leiris, 1958; Brumana, 2003) aparecendo como uma fusão de elementos da tradição cultural, da experiência intersubjetiva, de aspectos terapêuticos, reflexivos e de lazer.

Em uma recente publicação, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti disponibilizou, em língua portuguesa, textos pouco conhecidos de antropólogos sociais ingleses como Evans Pritchard, Meyer Fortes, Hilda Kuper e Monica Wilson, publicados originalmente entre as décadas de 1920 e 1940. Nela os autores, precursores dos estudos das festas, rituais, dramas e performances, apresentam fenômenos e experiências sociais “[...] elaboradas e vividas por meio da dança, da música, das canções, da festividade, da corporalidade, dos afetos e do uso dos sentidos humanos” (Cavalcanti, 2014, p. 15).

Mesmo com instigantes trabalhos precursores, as ciências sociais tardaram a abordar especificamente os fenômenos teatrais. Foi apenas por meio de estudos de sociólogos como George Gurvitch, Jean Duvignaud e Erving Goffman (Carlson, 2010; 2011) que o tema emergiu. No campo antro-

lógico Victor Turner consta como principal responsável pelo trânsito entre ritual, teatro e performance, como detalharemos a seguir.

Entre Dramas Sociais e Performances

Em seu trabalho de campo realizado durante a primeira metade da década de 1950, junto aos Ndembu da África Central, Turner sustentava, de forma semelhante a seu mentor Max Gluckman, que os rituais “[...] dramatizavam tensões sociais em toda sua ambivalência” (Cavalcanti, 2007, p. 129). Diferentemente de seu orientador e dos demais autores estruturalistas britânicos, contudo, Turner destacava a dimensão processual e criativa dos fenômenos rituais. O conceito responsável por essa nova perspectiva analítica foi o de drama social, apresentado em *Schism and Continuity in an African Village*, de 1957. Ele permitia uma “[...] comparação explícita da estrutura temporal de certos tipos de processos sociais com aqueles dos dramas do palco, com seus atos e cenas, cada um com suas qualidades peculiares e todos cumulando em um clímax” (Turner, 1957, p. 34).

Compreendido como unidade principal de descrição e análise do processo social, o drama social expunha “[...] o desenrolar das ações dentro de uma moldura temporal e espacial nítida” (Cavalcanti, 2007, p. 136) e salientava a “[...] experimentação subjetiva, afetiva e cognitiva, dos princípios estruturais pelos personagens/atores sociais” (Cavalcanti, 2007, p. 135). Seu desenrolar não apenas revelava os focos de tensão da estrutura social, mas constituía também “[...] um lugar de possível reflexão, análise e auto-análise e de transformação conceitual e interior da pessoa Ndembu em seus relacionamentos” (Cavalcanti, 2007, p. 135).

As fases dos ritos de passagem de van Gennep foram reformuladas no conceito de drama social de Turner passando a figurar em quatro estágios. O momento pré-liminar foi desdobrado nas etapas da (i) quebra das relações sociais regulares que, ao ganhar dimensão pública pode dar origem ao período de (ii) crise, com a ampliação do conflito. A liminaridade está presente essencialmente na fase da (iii) ação reparadora (compensatória ou regenerativa) de natureza variada, como resposta ao impasse, que evidenciará como (iv) desfecho a solução do conflito e a reintegração do grupo ou sua inevitável ruptura (Turner, 1957; 2015). A estrutura tempo-espacial desenvolvida aponta para uma narrativa dramática que articula o passado, o pre-

sente e contém “[...] a origem de um futuro ou um destino necessário” (Cavalcanti, 2007, p. 135)⁵. Ainda que sobredeterminado pelo destino final antecipado (Cavalcanti, 2013) associado ao conflito iminente, tal arcabouço foi de grande valia para a análise de diferentes fenômenos da vida social, entre rituais, fenômenos políticos, procissões, revoluções, movimentos contraculturais e artísticos (Turner, 2008; 2013; Peirano, 2001).

A noção de liminaridade em Victor Turner não se resume ao costumeiro comportamento desordeiro, ritualmente enquadrado, enquanto *compensação* pela overdose de regras sociais. Em conjunto com o conceito de *communitas*⁶, desenvolvido em *O processo ritual* de 1969, o autor sempre enfatizou a dimensão criativa, inovadora e polissêmica da liminaridade, associada aos símbolos em ação (Cavalcanti, 2012; 2013). Como aponta a antropóloga, para Turner:

[...] o ritual é, a um só tempo, um contexto sociocultural e situacional característico. Nesse ambiente, impregnado de crenças e valores, os símbolos exercem sua eficácia plena como articuladores de percepções e de classificações, tornando-se fatores capazes de impelir e organizar a ação e a experiência humanas e de revelar os temas culturais subjacentes (Cavalcanti, 2012, p. 119).

A noção de *performances culturais* cunhada por Milton Singer (1972) veio ao encontro do conceito de drama social de Turner. Singer também concebeu as performances culturais como unidades elementares da cultura e formas específicas de observação. Além disso, a categoria integrava expressões *ocidentais* e *orientais*, fenômenos rituais e artísticos em seu bojo. Peças, dramatizações, danças, concertos, leituras, rezas, recitações, ritos, cerimônias e festivais (Singer, 1972) eram performances, caracterizados por: duração temporal; ações segundo um programa organizado, existência de performers e de audiência; de local e ocasião para sua realização (Singer, 1972). Sem deixar de se referir a especialistas e aos embates interpretativos e avaliativos, Singer demonstrou como essas expressões poderiam ser privilegiadas para a análise das tensões e continuidades entre o urbano e o rural, o tradicional e o moderno, seja em sua dimensão comunicativa, seja no âmbito da mudança social.

A influência de Dell Hymes, considerado o fundador da etnografia da fala e da etnografia da comunicação⁷ está presente em Singer. Em seu desejo

de compreender o lugar da linguagem na vida social, Hymes foi importante precursor dos estudos dos atos e eventos de fala. Recusava-se a estudar apenas os casos reveladores da *norma gramatical*, insistindo na necessidade de investigação direta (etnográfica) da linguagem na situação cultural específica (contextualizada).

Em *Breakthrough into performance*, Hymes (1977) apresenta uma definição que abarca as dimensões da interpretação, exposição narrativa, repetição e aceitação, de forma a salientar a importância da audiência no fenômeno comunicativo. Para ele *performance* é uma ação em que uma ou mais pessoas assumem a responsabilidade frente à audiência e à tradição. Ela envolve necessariamente um ato de demarcação (*frame*)⁸, o que diferencia a *performance* da *conduta*, isto é, do comportamento regular sob normas sociais e culturais. Tal definição exerceu grande influência não apenas nos estudos do folclore, etnopoética, linguística e antropologia, mas também nos estudos posteriores da performance.

Marvin Carlson (2011) aponta para a confluência, na década de 1970, dos trabalhos do teatrólogo experimental Richard Schechner e os de Victor Turner, Edith Turner, Erving Goffman, Konrad Lorenz, Jane van Lawick-Goodall e de Ray Birdwhistell. Uma fértil interação interdisciplinar, acadêmica e artística, ocorreu nesse período, resultando em eventos, publicações e espetáculos, um momento inaugural dos *Performance Studies*.

No influente volume *Performance Theory*, de 1988, Schechner já havia se aproximado da antropologia e buscado abarcar uma ampla constelação de eventos sob o rótulo de *performance*, como o teatro, o ritual, o xamanismo, o jogo, o desempenho de papéis cotidianos, cerimônias, esportes e entretenimento. Para o autor *performance* é o *comportamento restaurado* ou o *comportamento duplamente comportado*, isto é, algo aprendido, que revela, por um lado, sua interiorização segundo regras e padrões específicos e, por outro lado, a separação entre a ação praticada e seu referencial sociocultural específico (Schechner, 2003).

Tanto Carlson (2011) quanto Cavalcanti (2013) destacam uma insatisfação comum desse conjunto de autores do contexto da década de 1970, aproximando-a do movimento da *virada pós-moderna na antropologia* cuja obra de Clifford e Marcus (1986) tão marcadamente apresentou. Se as publicações *From ritual to theatre*, de 1982, e os volumes póstumos *The an-*

thropology of experience e *The anthropology of performance*, nos anos de 1986 e 1987 evidenciam incômodo com a racionalização e autoritarismo acadêmico, marcam uma virada temática sobre a performance ocidental, mas também apontam para teorizações descontextualizadas⁹ e de caráter universalizante.

Encorajado pela colaboração com Schechner, Turner assume a proposta do teatrólogo de conceber uma retroalimentação entre o drama social e as performances culturais representando essa relação por meio da imagem de um número oito na horizontal (Turner, 2015) também conhecida como uma representação do infinito. O esquema, reconhecidamente equilibrista, sustenta que a dimensão pública do drama social afeta o *processo social implícito* que tende a gerar diversas *performances culturais manifestas*. Essas, por sua vez afetam a *estrutura retórica implícita* da sociedade, dando margem a novos dramas sociais.

O antropólogo não pôde conceber, porém, as manifestações rituais africanas como dotadas da mesma subversão que identificava em outros gêneros das sociedades ocidentais. Para isso, o autor recorreu a uma orquestração de conceitos como lazer, *play*, *flow*, e, principalmente, à diferenciação, de caráter valorativo e fundamento etnocêntrico, entre os fenômenos liminares das sociedades tradicionais dos liminóides, presentes nas sociedades modernas (Turner, 2015). Apenas a esses últimos seria conferido a qualidade de liberdade, individualidade, voluntariedade, pluralidade, fragmentariedade, experimentalismo, reflexividade e maior propensão à subversão do *status quo* (Turner, 2015).

O arcabouço analítico desenvolvido por Turner, Schechner e diversos outros colaboradores levaram a análises produtivas e interdisciplinares consolidando um caminho fértil para a antropologia da performance¹⁰. Algumas apropriações desses textos referenciais, entretanto, desenvolvem aplicação mecânica das fases dos dramas sociais em determinado contexto etnográfico, desconsiderando a relação entre a ação simbólica e seu contexto. Como afirmamos em outras ocasiões (Krüger, 2008a; 2008b; 2017), a demasiada atenção conferida por Turner ao processo restaurativo pode ter sido responsável pela limitação das análises das performances culturais na fase da ação reparadora, de dimensão pública, favorecendo reflexões descontextuali-

zadas que ele mesmo nunca havia se permitido em seus estudos dos rituais Ndembu¹¹.

Alicerçada em vagas e esotéricas conceituações de *estrutura retórica*, *processo social implícito*, dimensões *inconscientes e manifestas* dos fenômenos, a proposta silencia exatamente naquilo que a análise poderia descortinar. Turner está aqui, muito distante de sua abordagem etnográfica dos estudos rituais. Embora a diacronia temporal de fundo permaneça, o modelo reifica a autonomia dos fenômenos *estéticos* frente aos acontecimentos da *vida social*. Estamos, paradoxalmente, diante de uma dicotomia essencializada entre o *teatro vivido* e o *teatro representado* que nem mesmo Leiris ousou postular. Visando sustentar elementos simbólicos, expressivos e sensoriais universais¹², Turner parece perder de vista tanto a dimensão contextual do fenômeno artístico quanto sua agência e sentido etnográfico singular (Turner, 1988; 2015; Turner; Bruner, 1986). A retroalimentação entre os conflitos sociais e os dramas representados no palco também alude a um mero espelhamento que eclipsa a dimensão conflitiva da tradição, dos processos de inovação e avaliação de desempenho das performances culturais, bem como as disputas simbólicas, rivalidades ou afinidades entre os performers, público, críticos, e instituições. Buscar contemplar essas questões em análises atuais é um fértil caminho para a antropologia do teatro que propomos.

O Drama Acabou?

Peter Szondi certamente levantaria objeções à apropriação que Victor Turner fez da noção de drama. Referência incontornável para o tema, Szondi tratou o conceito de drama em perspectiva histórica e dialética. Nasce no Renascimento, esse gênero artístico tem como característica central a ação intersubjetiva expressa pelo diálogo, o “[...] único componente da textura dramática” (Szondi, 2001, p. 30). Isso exclui da rubrica *drama*, portanto, expressões cênicas muito conhecidas como o teatro grego ou shakespeariano que permitem outras estruturas narrativas.

O drama se caracteriza, portanto, por: (i) seu caráter absoluto, isso é, ruptura com tudo o que lhe for externo; o que implica (ii) a ausência do dramaturgo, que embora configure a situação dramática, está dela apartado – as ações e diálogos são vistas como provenientes das subjetividades em cena; há também (iii) separação e passividade total do espectador frente ao

que assiste no palco – por mais que a ilusão dramática não raro gere empatia e envolvimento; (iv) o perfeito ilusionismo teatral, seja no que se refere ao espaço (tradicionalmente o palco italiano, ou *caixa preta*) seja quanto à interpretação, estando o ator e seu papel em perfeita adesão; (v) a ação deve ser vista como originária, única – o drama não representa nada a não ser a si mesmo – ocorrendo (vi) sempre no presente, sendo o decurso do drama uma sequência temporal de presentes absolutos em (vii) uma unidade de lugar (Szondi, 2001).

Além de caracterizar a forma dramática, Szondi também salientou sua crise, no final do século XIX, quando a ação, o tempo presente e a intersubjetividade foram abaladas em peças de Ibsen, Tchekov, Strindberg, Maeterlink, Hauptmann, entre outros. O século seguinte testemunharia ainda diversas metamorfoses (que Szondi compreende como *tentativas de solução* da crise do drama), empreendidas por dramaturgos referenciais como Brecht, Pirandello ou O’Neill. Articulações da memória e a imersão no universo intrasubjetivo, ao invés do intersubjetivo presente, diminuição da ação e ênfase no mundo onírico ou utópico, e até mesmo substituição do ilusionismo pela forma épica abalaram o modelo canônico dramático.

Novas e significativas alterações dramatúrgicas foram registradas no final do século XX. Os autores contemporâneos evidenciam marcada influência da estética brechtiana (embora sem semelhante compromisso ideológico) e dos autores do Teatro do Absurdo¹³, sustentando importantes singularidades na escrita: pouca ou nenhuma alusão ao contexto histórico; diminuta referência de tempo e espaço; grande interesse no uso de textos não dramáticos; fragmentação da narrativa e forte emprego de personagens desconstruídos ou enfraquecidos (Ryngaert, 2013; Sarrazac, 2017).

Entre as referidas alterações às convenções do drama moderno, talvez a mais evidente seja a manipulação do diálogo teatral resultando em desconexão entre fala e ação, em uma tendência de “[...] minar a situação e assim, fazer recuarem os limites do ‘dramático’” (Ryngaert, 2013, p. 138). É o que Jean-Pierre Ryngaert (2013, p. 137) denomina de “[...] teatro da conversação [...]”, em que “[...] nada ou quase nada é ‘agido’, em que a fala, e somente ela, é ação”. As trocas verbais, as qualidades de sua emissão e profusão prevalecem, portanto, sobre as situações, por mais que as informações que emanam dessas palavras sejam “[...] anódinas, ligeiras, superficiais e sem

relação direta obrigatória com a situação” (Ryngaert, 2013, p. 137). Falas abundantes, excessivas, redundantes ou, inversamente, lacônicas, raras, implícitas, quase anêmicas são comuns. Não se sabe com segurança quem emite essas palavras e tampouco a quem são dirigidas. O encadeamento aleatório das réplicas, a fragmentação discursiva, o encavalamento dos temas bem como os fluxos, hesitações, interrupções ou movimentos de consciência dos diálogos são levados a limite. Seja na encenação ou na leitura do texto, a dramaturgia contemporânea faz com que o aparelho extralinguístico subjacente ao discurso passe a ser o principal portador de sentido em detrimento do conteúdo do discurso ou do desdobramento da trama (Ryngaert, 2013).

Uma “[...] encenação da fala [...]” como essa libera a cena “[...] do peso dos personagens” (Ryngaert, 2013, p. 151) transformando-os de algo *demais* em algo *de menos*. É por isso que o “[...] personagem aberto é contemporâneo ao fim do império da fábula” (Abirached apud Sarrazac, 2006, p. 359), ou, mais precisamente: “[...] a crise do personagem não é senão um dos efeitos – sem dúvida o mais espetacular e o mais diretamente perceptível – de uma crise da mimese” (Sarrazac, 2006, p. 355). O teórico francês Jean-Pierre Sarrazac argumenta que as dramaturgias modernas e contemporâneas “[...] não se ocuparam de outra coisa do que de reconstruir os movimentos deste ‘fantasma sem substância’ e de reconstituir seu espectro” (Sarrazac, 2006, p. 363, tradução minha).

Esse sujeito abstrato, morto, falso, um *eu em perda irremediável de si* expressa a supressão da enunciação subjetiva desde as peças de Strindberg, Pirandello, Beckett. Na dramaturgia contemporânea, esse processo atingiu grau agudo, de modo que a despersonalização tornou-se *impersonalização* da personagem (Sarrazac, 2006). Estamos muito distantes de reconhecer um herói ativo que sofre processos de transformação de seus *status* ao longo do desenrolar dos acontecimentos dramáticos. As personagens concebidas por autores como Nathalie Serrault, Michel Vinaver, Philippe Minyana, Noëlle Renaude e Jean-Luc Lagarce (influências dramáticas da *companhia brasileira de teatro*), tendem a ser aparições ou sujeitos *quase identificáveis* que professam textos incoerentes.

Trabalhando com a concepção de mimese mais afastada da ideia de imitação ou representação, Sarrazac a compreende como ato de *tornar presente*. Assim, a personagem moderna pode ser vista como *presença de um au-*

sente ou *ausência tornada presente*. Ao invés de um procedimento mimético capaz de evidenciar veracidade e coerência, o que se percebe, por meio do desempenho dessas personagens, é a explicitação da relação entre o intérprete e o que ele pode vir a ser no palco, um uso da ambiguidade e multiplicidade na cena.

No contexto do último quartel do século XX a representação deixou de constituir uma tradução do texto para a cena, passando a ser vista através da noção polissêmica de *escrita cênica*. Como bem sintetizou Bernard Dort (apud Féral, 2015, p. 11): “Desde então nenhum prévio acordo fundamental sobre o estilo e o sentido desses espetáculos existe mais entre espectadores e homens de teatro. O equilíbrio entre a sala e a cena, entre as exigências da plateia e a ordem do palco não é mais colocado como postulado”. Mais do que um embate entre as forças do texto e da cena, o cenário mais recente revela contínuo deslocamento dos signos teatrais, processos inauditos e contraditórios de combinação, em confronto sob o olhar do espectador. Em tal configuração o encenador perde sua soberania sem que se retorne à onipotência do texto: “Atualmente, pela emancipação progressiva dos seus diferentes componentes, a representação se abre para a ativação do espectador e se reconecta com o que é talvez a vocação do teatro: não de encenar um texto ou organizar um espetáculo, mas de ser uma crítica em processo de significação” (Dort, 2013, p. 55). É por isso que, para o autor, a teatralidade é o questionamento do sentido.

Nessa nova configuração de *representação emancipada* não há pretensão de unidade orgânica ordenada: texto, espaço, interpretação e os demais elementos cênicos apostam agora em sua independência dentro do espetáculo e visam a uma polifonia significativa, aberta para o espectador, configurando uma espécie de *combate* pelo sentido do espetáculo em que o espectador aparece como juiz (Dort, 2013).

Semelhante processo ocorreu com a dramaturgia. Ainda predominantemente vista como sinônimo de texto teatral, seja no que se refere à produção de determinado autor, período, ou tema, o termo carrega também outras variantes (Torres Neto, 2016; Pais, 2016; Fernandes, 2013). Até mesmo o emprego mais usual, como técnica de composição de dramas, que sustentando a noção burguesa de *pièce bien faite*, calcada em personagens, conflitos, ação dramática, crises, intrigas, nós e desenlaces, de modo a gerar sus-

pense e conduzir uma narrativa ilusionista (Torres Neto, 2016) vem perdendo força para figurar atualmente como “[...] o modo de estruturação e relações de sentidos no espetáculo” (Pais, 2016, p. 25).

Per-For-What?

O longo processo de desconstrução da mimese desdobrado na ruptura de convenções dramáticas relativas à ação, ao diálogo e à concepção de personagens que resenhamos acima revela significativa influência da linguagem da *performance*. Se é difícil ou até mesmo desaconselhável uma definição do conceito, por sua pluralidade e disputa incontornável (Carlson, 2010; Féral, 2015), muito pode ser dito sobre o que a performance recusa. Desde as contribuições precursoras, nas vanguardas modernistas da Europa no início do século XX, até o impulso explosivo da década de 1960, com a *body art* e os *happenings*, a oposição ao teatro dramático não poderia ser mais clara. Todas essas expressões artísticas rejeitam os teatros e os espaços convencionais de exposição, tendem a valer-se do espaço público (predominantemente urbano) ou de locais vistos como *alternativos*, valorizam a abertura ao imprevisto, ao acaso e à espontaneidade (em contraposição à criação mais disciplinada e controlada dos ensaios) e também buscam formas diversas de aproximação (ou até indistinção) entre palco e plateia, atores e espectadores.

Hibridismo, iconoclastia e inconformismo são também características comuns dos *happenings* e da *performance art*, que se se opõem à concepção de obra de arte como objeto *finalizado* e como mercadoria, em um anseio pela expressão *viva*, que recuse a separação entre arte e vida. É isso que evidenciam noções como quebra da representação, acentuação do momento presente, dimensão ritual, unicidade ou cumplicidade, fortemente empregadas pelos mais diversos estudos do tema. Desse questionamento do dramático resulta a transformação do ator em performer, a derrocada da representação substituída pela mera ação, a ampliação da importância do corpo (e posteriormente da imagem) em relação à anterior sacralização da palavra e do texto dramático, a quebra da quarta parede que revela seja o desejo de interatividade, seja a ruptura da habitual passividade dos espectadores frente à cena.

Os anos 1970 testemunham a proeminência da *performance* frente aos *happenings* da década anterior. Essa transição implica diminuição das ten-

dências rituais, coletivas, e da importância do corpo e do acaso (associadas à contracultura e ao movimento *hippie*) em direção à ampliação das características conceituais, do cuidado estético e do uso de aparatos tecnológicos, imagéticos e midiáticos. Nas palavras de Renato Cohen (2002, p. 100) “[...] o trabalho passa a ser muito mais individual. É a expressão de um artista que verticaliza todo o seu processo, dado sua leitura de mundo, e a partir daí criando o seu texto (no sentido sígnico), seu roteiro e sua forma de atuação”. Esse ator-encenador que mobiliza material de sua vida cotidiana, explora sua autobiografia raramente valendo-se de uma personagem (*self as context*) e enfatiza atividades do corpo no espaço e no tempo constitui uma das principais tendências dessa linguagem. A outra é a “[...] tradição de espetáculos mais elaborados já não baseados no corpo ou na psique do artista individual, mas sim na demonstração de imagens não literárias, visuais e orais, sempre envolvendo espetáculo, tecnologia e *mixed-midia*” (Carlson, 2010, p. 120).

Embora a oposição ao teatro tradicional tenha sido essencial para as propostas da performance, em seu desenvolvimento histórico percebe-se recrudescimento da oposição frente ao teatro bem como um retorno à linguagem discursiva e à maior elaboração estética. Apesar de estritamente associada às artes plásticas por conta de “[...] sua origem, sua história, suas manifestações, seus lugares, seus artistas, seus objetivos, sua concepção de arte, sua relação com o público” (Féral, 2015, p. 122), a *performance* acabou por beneficiar amplamente o teatro porque sua virulência com os fundamentos da arte dramática fez com que a experiência teatral contemporânea se ampliasse com o decorrer do tempo: o teatro se tornou performativo (Féral, 2015).

Partindo da conhecida definição do teórico da performance Richard Schechner, de que a natureza da atuação performática envolve determinado comportamento (um ser/estar), uma ação e uma explicitação da ação, e articulando esses pressupostos ao pensamento de Derrida, Josette Féral (2015, p. 122) compreende a obra performativa como composta por dois eixos: “[...] [d]e um lado, seu caráter de descrição dos fatos. Por outro, as ações que o performer ali realiza. A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve, desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador”. Nesse jogo com os signos a instabili-

dade e fluidez resultante do fenômeno artístico desfaz o sentido unívoco e impele o espectador a buscar significados e sentidos constantemente, pois o performer “[...] instala a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizos de sentido. Trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem” (Féral, 2015, p. 122). Nota-se, portanto, grande semelhança desse teatro performativo tanto com as recentes tendências da encenação, quanto com as articulações recentes da dramaturgia contemporânea.

A companhia brasileira de teatro e o PROJETO BRASIL

Fundada em 2000, na cidade de Curitiba, a *companhia brasileira de teatro* revela consistente trajetória artística, contando com histórico de dezenas de espetáculos, diversas premiações¹⁴ e grande relevância no cenário teatral nacional. Ao contrário do que o termo *brasileira* pode fazer crer, o grupo não se distinguiu pela promoção de forma ou conteúdo artístico *caracteristicamente nacionais*. Ao longo de sua trajetória, os espetáculos encenados foram sobretudo peças inéditas de dramaturgos estrangeiros contemporâneos como Philippe Minyana, Jean-Luc Lagarce, Noëlle Renaude, Joel Pommerat, Ivan Viripaev e Hanoch Levin. Os textos caracterizam-se pelo *teatro de conversação*, pela configuração infradramática e exploração do universo íntimo, interpessoal e cotidiano de *impersonagens*. Pode-se afirmar, portanto, que a equipe construiu sua trajetória em afinidade com dramaturgias europeias (sobretudo francesas), acompanhada do desenvolvimento de um capital intelectual e linguístico singular, e por meio da criação e manutenção de uma vasta rede de relações pessoais e profissionais no mundo editorial e do teatro (Krüger, 2017).

Durante a pesquisa etnográfica, realizada junto à Companhia do final de 2013 até agosto de 2016, participei de ensaios fechados, ensaios abertos, palestras, workshops e pude analisar vídeos dos espetáculos, fotos, imagens, textos dramáticos, críticas e arquivos da equipe. Nesse processo de investigação tornou-se claro o tipo de teatro almejado pelo grupo: voltado a promover *o encontro com o outro*. A ruptura da representação, a afirmação do instante presente, a explicitação da teatralidade e enunciações endereçadas diretamente à plateia eram processos recorrentes e característicos de suas criações.

Como veremos, PROJETO bRASIL significou um *turning point* do repertório da *companhia brasileira de teatro*. Desde sua gênese, o objetivo da montagem não era exatamente fornecer uma interpretação teatral do Brasil atual. Segundo o diretor Marcio Abreu: “Não buscamos fazer um retrato do País. Tampouco é uma peça sobre o Brasil. É, na verdade, uma peça *a partir do* Brasil. E essa consciência pautou todo o trabalho. Criar algo a partir de e não sobre” (Abreu apud Brasil, 2016).

O trabalho criativo do espetáculo (que contou com patrocínio da Petrobrás) foi organizado em quatro etapas: (i) um processo de investigação acadêmica que contemplava análise bibliográfica, organização de seminários com professores e pesquisadores convidados¹⁵; (ii) uma expedição, de inspiração etnográfica, por cidades de todas as regiões do país que combinava apresentação de peças do repertório da equipe com oficinas e encontros com artistas e com moradores locais¹⁶; (iii) um período concentrado de ensaios baseados em improvisações e criação coletiva, seguido de (iv) uma temporada de apresentações. Por meio dessa articulação de iniciativas de pesquisa artística o grupo esperava encontrar inspiração para uma microfábula desdramatizada (tal como ocorrido com o espetáculo *Vida* de 2010) que servisse de fio condutor do projeto.

Ao longo dos ensaios essa expectativa se desfez e o grupo decidiu abandonar o teatro da conversação e abraçar deliberadamente o teatro performativo. A assessoria de Eleonora Fabião efetivada por meio de *workshop* foi indispensável para essa definição do espetáculo. PROJETO bRASIL tornou-se, portanto, uma “[...] composição dramaturgicamente articulada em dezesseis discursos verbais e não verbais, de natureza performativa” (Abreu, 2016, p. 51). Pode-se afirmar que o grupo experimentou em seu processo criativo semelhante crise da autoridade antropológica como alardeada pela antropologia pós-moderna (Clifford, Marcus, 1986; Caldeira, 1988). Mesmo com o apoio bibliográfico e acadêmico mobilizado e com a experiência de pesquisa de campo efetuada em diferentes cidades do território nacional, nenhuma *brasilidade* levada ao palco parecia adequada ou suficiente para o grupo. Portanto, ao invés de alinhar os múltiplos discursos sobre o país em uma dramaturgia autoral, como desejado, a equipe tornou o próprio ato discursivo o tema central do espetáculo.

Diversas cenas da peça são construídas sobre a ação de tomar a palavra, de falar para uma audiência ou mesmo sobre a impossibilidade, ilegitimidade ou inconsistência desse discurso. Esse metadiscurso teatral é acompanhado, desde o início do espetáculo, pela explicitação do convívio, da partilha do momento presente entre atores e espectadores:

[...] eu gostaria de agradecer a chance que eu recebi de *estar aqui diante de vocês*, é um momento absolutamente sem sentido, ser colocado *nessa situação*, de fim, ter que *dizer pra vocês, diante de vocês, pra vocês*, o que vem depois do fim. Então eu tenho algumas palavras para dizer, são poucas, mas eu quero dividir, *porque sem vocês eu faria da mesma maneira, mas eu quero fazer diante de vocês, com vocês para vocês [...] tudo o que eu tenho a dizer já foi dito, já foi escrito e vivido* por alguém muito mais emocionado do que eu, com uma voz mais potente do que a minha, essa voz deve ser esquecida por todos vocês, assim como eu esqueci, *não há uma voz dizendo nada para vocês aqui* (Abreu, 2016, p. 54-55, grifos meus).

A passagem acima alerta os espectadores para a ambiguidade e contradição do discurso prenunciando um trato ambivalente sobre o país, que seria a tônica do espetáculo. Após longa procura frustrada de exemplares nacionais, dois pronunciamentos realizados por personalidades políticas estrangeiras foram reproduzidos no espetáculo e constituíram parte mais volumosa do texto dramático. Cristiane Taubirá, então ministra da justiça na França defendeu, no parlamento dessa nação, em abril de 2013, a família homoafetiva e a adoção de crianças por casais de mesmo sexo. Jose Mujica proferiu sua fala na ONU, em setembro de 2013, quando fez uma crítica ao capitalismo contemporâneo, ao armamentismo e à política neoliberal, a partir de sua experiência de vida e na presidência do Uruguai. Não houve qualquer referência aos autores dos textos durante o espetáculo (exceto o uso do idioma espanhol em cena e o nome dos políticos mencionado no programa do espetáculo). Pelo contrário, a intenção era efetivamente descolar o discurso de seu emissor e trocar a audiência e seu contexto de enunciação, fato que explica também a adoção da duração integral das falas.

Não é ocasional que às cenas que tematizam deliberadamente sobre o discurso se intercalem outras, compostas por procedimentos dadaístas de combinação de palavras, como a que transcrevemos abaixo:

Ai, Neide *Caveirão*

Titia Mirian/

Sr. Antônio *polacol*

Oi, Miséria real / Fora vocês, amigos/

104 índios morto caiu na calçada/

Ai, *brasileirol*

Estava enfiado nos *continente invadido!*

Chefe mortinho, tadinhol/

Travessias, lágrimas, daí

Entre ficção/

Realidade/

O sangue sangrento subiu enjoado/

Uzômel

Cadeado gente fina fulano bagaça sem sentido pressão/

Pelamordedeus (ai, ai, ai, ai)/

Dona *violência* (ô yes, ô yes)/

Frágil criança (si si si si)/

Noel sabia/

Tiziu pauzudo fodeu *alemão!*

Profundamente/

Dentro o Carlos perdeu para vovó Ceição/

Balançando as bijuteria bruxaria/

D. Eva dança uma dancinha de repente será será/

As-sas-si-nadal

Atirai encarei *diferença!*

Eu sou muito melhor brasil!

Moldura *cocaína 100% pura* claridade *existe fome sim!*

[...] (Abreu, 2016, p. 64, destaques meus).



Figura 1 – Rodrigo Bolzan, Giovana Soar e Felipe Storino em cena de *Discurso 6*, parte do espetáculo PROJETO bRASIL. Fotografia: Elisa Mendes.
Fonte: Facebook da *companhia brasileira de teatro*.

O texto acima, de criação coletiva e posteriormente musicado por Felipe Storino faz alusão a pessoas, situações, localidades, conflitos ou expressões regionais vividas pela equipe em sua pesquisa de campo. Acompanhando a execução da música ao vivo, Giovana Soar e Rodrigo Bolzan performam uma *dança gaga*, evidente paródia às conhecidas expressões da indústria musical brasileira, enquanto a quarta atriz da peça, Nadja Naira, apenas observa a cena, no palco, com expressão de reprovação (Figura 1).

Outro momento de destaque da montagem é uma cena solo, não verbal, desempenhada por Giovana Soar. A atriz, posicionada no centro do palco, de frente para a plateia, inicia uma série de gestos, expressões e sons ininteligíveis, valendo-se de movimentos com os braços, mãos e expressão facial. Finda a estranha coreografia, a atriz a repete, mas agora em sincronia com a canção *Um Índio*, de Caetano Veloso (interpretada por Gal Costa). Com a correspondência entre ação e música, o público ouvinte pode então perceber que os gestos se referiam à tradução da letra da canção para a língua brasileira de sinais (LIBRAS). A cena articula assim duas condições de alteridade: da população surda e dos grupos indígenas no Brasil, colocando o público (majoritariamente branco e ouvinte) na condição de *outro*. A carga emotiva é potencializada, na repetição da cena, por uma estratégia visual: a atriz molha suas mãos de tinta guache vermelha (analogia ao urucum e ao sangue) em evidente alusão ao genocídio indígena histórica e impunemente praticado no Brasil (Figura 2).



Figura 2 – Giovana Soar executando *Um Índio* de Caetano Veloso em LIBRAS no *Discurso 11*, parte do espetáculo PROJETO bRASIL. Fora de foco, atrás, Felipe Storino. Fotografia: Elisa Mendes.

Fonte: Facebook da *companhia brasileira de teatro*.

Esses excertos do espetáculo são suficientes para demonstrar a associação particular, realizada pelo grupo, entre teatro performativo e dramaturgia contemporânea. PROJETO bRASIL é caracterizada pela ausência de narrativa coesa, de qualquer conflito dramático ou de personagens (os atores figuram como enunciações coletivas que proferem discursos fragmentados e com alto nível de abstração e ambiguidade), pela ambiguidade e reflexividade em grande parte desempenhada pela incidência de metadiscursos e pelo modo de alusão a símbolos tidos como nacionais. Como argumentei em outra ocasião:

O Brasil não seria abordado, esquadrinhado, analisado ou narrado diretamente pelo espetáculo, mas permaneceria em cena enquanto ausência, enquanto não-totalidade, enquanto conceito irrepresentável. Essa estratégia criativa da equipe, aliás, revela um interessante paralelo com a dramaturgia contemporânea, pois tal como o drama burguês, pode-se dizer que o Brasil aparece no palco apenas como ‘escombro’, enquanto referência ausente, suprimida, enfraquecida, ressignificada. A isso se soma a orientação da equipe de fugir dos estereótipos nacionais, ou, mais corretamente, de desestabilizá-los, deslocá-los, subvertê-los, complexificá-los (Krüger, 2019, p. 55).

A teórica e crítica Luciana Romagnolli (2016) argumentou, em texto incluído no livro do espetáculo, que “[...] [o] confronto dessa dramaturgia – e deste país, e deste mundo – é, enfim, entre amor e violência”. Talvez esse seja mesmo o eixo argumentativo central de PROJETO bRASIL: ambivalência entre o amor-identificação e a violência-negação. O grupo não ousa enunciar um Brasil, mas aponta para um não país, seja naquilo que *vem de*

fora e que se quer aqui, seja por seu eterno devir, sua qualidade de projeto, sempre inconcluso, ainda minúsculo, como no título do espetáculo.

Para uma Antropologia do Teatro

Festa, dança, amor, amizade, música popular brasileira, pobreza, diversidade, desigualdade, alteridade, deficiência física, preconceito, grupos indígenas, estupro, violência, chacina, luto, impeachment, corrupção, patriarcalismo, gênero, casamento homoafetivo, adoção, família, crise ambiental, capitalismo global, neoliberalismo, sustentabilidade, fim do mundo, Antropoceno, democracia e cidadania são alguns dos temas aludidos no palco. Essa enumeração demonstra a impossibilidade de identificação de um eixo dramático central ou mesmo do reconhecimento, no espetáculo, de qualquer clímax, resolução de conflito ou desfecho.

Apontar para o caráter crítico, subversivo e político da cena, sua qualidade liminóide é, igualmente, banal. Obviedade semelhante é destacar que a montagem foi criada tendo por base experiências reais que se transformaram em performances e que, novamente, irão impactar o mundo social. Mais profícuo é considerar, como fizemos (ainda que brevemente), por meio de trabalho etnográfico e de observação participante, algumas das características e dos elementos motrizes da criação artística do grupo, em interessante tensão entre o performativo (Féral, 2015) e o da conversação (Ryngaert, 2013). Buscamos tratar noções como teatro, drama, performance e dramaturgia contemporânea como universos investigativos ao invés de conceitos pacíficos, de modo a apontar para as disputas de sentido, expectativas, desejos e críticas da criação artística.

Se o conhecimento antropológico “[...] consiste não em proposições sobre o mundo, mas em habilidades de percepção e capacidades de julgamento que se desenvolvem no decorrer de engajamentos diretos, práticos e sensíveis com aquilo que está à volta” (Ingold, 2016, p. 407) ele tende a ser produzido *com* os outros ao invés de *sobre* eles (Ingold, 2019). Foi esse o caminho que trilhamos junto à *companhia brasileira de teatro* e seu processo criativo de PROJETO BRASIL.

Com esse encaminhamento foi possível perceber que, ao desejo imperativo de tratar do conturbado contexto nacional dos anos 2014 a 2016, somou-se uma espécie de cooptação do discurso, uma crise da autoridade

artística semelhante àquela que acometeu a antropologia nos anos 1980 e 1990. Demonstramos como o uso do teatro performativo e de estratégias metadiscursivas e de desdramatização possibilitaram o deslocamento do ponto de vista dos espectadores, possibilitando transmutações de lugar entre palco e plateia. A forma de estruturação das cenas (dramaturgia em sentido amplo) exigiu dos espectadores não apenas um esforço interpretativo sobre o enredo, mas também um trabalho de contínuo questionamento e alteração dos quadros de referência (*frames*) das cenas, bem como de aguda reflexão sobre seus significados e sensações.

Mais do que terreno fértil de dramas sociais perenes, o Brasil, suas imagens, seus discursos e suas contradições seguem como um devir, um projeto, dessubstancializado, dentro e fora dos palcos. PROJETO BRASIL ainda ecoa.

Notas

- ¹ Essa área de investigação foi difundida em todo o globo sobretudo por Jean Marie Pradier. Sobre o tema, ver Pradier (1998) e Bião (2011).
- ² A expressão refere-se aqui às obras de Eugênio Barba, que não se ocupa em apresentar uma abordagem da antropologia social ou cultural sobre o universo teatral (Krüger, 2008a).
- ³ Efetivar um estado da arte das áreas da antropologia teatral e etnocenologia foge ao objetivo da presente proposta. Uma análise mais detida nos marcos internacionais da antropologia da performance, por outro lado, será desenvolvida a seguir.
- ⁴ As pesquisas antropológicas sobre o teatro no Brasil (Araújo, 2009; Coelho, 1989; Castro, 2012; Mariz, 2007; Toledo, 2007; Krüger, 2017) são raras e configuram, em sua maioria, estudos de pós-graduação, de circulação restrita. Predominantemente estudos etnográficos sobre o ator, desenvolvem reflexões acerca da noção de pessoa, corpo, projeto, estilo de vida e visão de mundo bem como análises sobre o aprendizado e aplicação de técnicas teatrais. Embora importante fonte de inspiração tais produções, salvo raras exceções, não tematizam o universo do teatro contemporâneo, do teatro de grupo e tampouco se ocupam em articular a criação artística ao seu contexto imediato.

- ⁵ O autor sustentava que parte significativa da tendência conflitiva entre os Ndembu estava associada aos princípios contrastantes da matrilinearidade (descendência pela linha materna) e virilocalidade (regra que impõe às mulheres a necessidade de residirem na aldeia dos maridos).
- ⁶ Uma característica fundamental dessas manifestações da liminaridade ou anti-estrutura é a suspensão temporária dos constrangimentos, coerções, papéis e deveres dos padrões normativos regulares, o que tende a gerar uma liberação cognitiva, afetiva, volitiva e criativa dos indivíduos, propensa à criação de formas mais inclusivas, espontâneas, livres e de grande reciprocidade entre os participantes, que Turner chamou de *communitas* (Turner, 2008; 2013; 2015). O conceito foi igualmente muito importante, explorado em diversas configurações da literatura antropológica.
- ⁷ Dell Hymes, ao lado de Denis Tedlock, Richard Bauman, Charles Briggs e do filósofo da linguagem John Austin (1962) constituem uma segunda corrente de grande influência para a antropologia da performance. Ver Carlson (2010), Bauman (2014) e Langdon (2007).
- ⁸ Contribuições igualmente valiosas para esse conceito são as formulações de Gregory Bateson e de Erving Goffman. O estabelecimento de um *frame*, quadro ou moldura, promove demarcação e age no processo de separação-inclusão dos fenômenos sociais, organizando a percepção e tornando-se, conseqüentemente, fundamental no processo de percepção, conhecimento e metacognição (Goffman, 2012).
- ⁹ Embora reconheça diferenças de gêneros e estilos teatrais, Turner (2015, p. 13) opta por uma teorização cada vez mais universalista: para ele o teatro “[...] deve sua gênese à terceira fase do drama social, uma fase que é em essência uma tentativa de atribuir significados aos eventos ‘sociais dramáticos’ [...]”, motivo por meio do qual se percebe “[...] no teatro algo do caráter investigativo, julgador e até punitivo da ‘lei em ação’, e algo do caráter sagrado, mítico, numinoso ou mesmo ‘sobrenatural’ da ação religiosa” (Turner, 2015, p. 13-14).
- ¹⁰ Alguns nomes de expressão global são Dwight Conquergood, Diana Taylor, Barbara Kirshenblat-Giblett, Marvin Carlson, Philip Auslander entre outros. No Brasil a antropologia da performance é uma área fértil, como atestam as publicações de Ferreira, Müller, (2010); Dawsey, Müller, Hikiji, Monteiro (2013); Raposo, Cardoso, Dawsey, Fradique (2013). Ver também Silva (2005), o artigo provocativo de Peirano (2006) e o recente estado da arte realizado por Hartmann e Langdon (2020).

- ¹¹ Neste ponto Richard Schechner (2003) adota escopo etnográfico mais amplo do que Turner, demasiadamente restrito à etapa da *performance pública*, incluindo além dessa fase, a *protoperformance* e as sequelas. A *protoperformance* pode abarcar treinamentos dos mais diversos gêneros expressivos de cada sociedade, etapas de pesquisa e ensaios para selecionar e aperfeiçoar o material escolhido. A *performance* é dividida em aquecimento, *performance pública* e esfriamento. A etapa das sequelas incluem respostas críticas, arquivos e memórias.
- ¹² É possível que o próprio Turner tivesse ciência dessas fragilidades. Em *From ritual to theatre* o autor já havia recorrido à criação da *simbologia comparativa*, um modelo multidisciplinar, intercultural e universalizante, como antídoto para possíveis ameaças etnocêntricas. Em *The anthropology of experience* Turner reenquadra a antropologia da performance dentro da antropologia da experiência.
- ¹³ O termo refere-se a “[...] obras e atitudes que participam de uma forma ou de outra da corrente de pensamento que situa o ser humano em meio a uma constante angústia existencial, uma vez que se encontra em desarmonia com um universo de onde desapareceram as certezas e os princípios básicos inquestionáveis” (Vasconcellos, 2009, p. 230-231). Autores como Samuel Beckett, Arthur Adamov, Jean Genet, Eugène Ionesco, Harold Pinter e Fernando Arrabal, embora não constituíssem escola ou movimento integrado, são abarcados nessa classificação.
- ¹⁴ A *companhia* acumulou, até o ano de 2019, trinta e duas premiações, quatorze delas de caráter regional (Troféu Galha Azul; Poty Lazarotto e Mostra da Fundação Cultural de Curitiba) e dezoito delas relativas ao eixo Rio-São Paulo (Questão de Crítica; Cesgranrio; APTR; SHELL; APCA; Bravo! e Revista Contigo), respondendo portanto, ao âmbito nacional. O espetáculo PROJETO BRASIL conquistou prêmio de melhor espetáculo pela revista Questão de Crítica (RJ) em 2016 e pelo Troféu Galha Azul de 2015, ocasião em que recebeu também a distinção de melhor texto, melhor ator e melhor atriz.
- ¹⁵ O processo criativo do PROJETO BRASIL foi exposto detalhadamente por Kruger (2017). A equipe se debruçou na pesquisa bibliográfica de obras referenciais de Viveiros de Castro, Débora Danowski, Lilia Schwarcz, Heloísa Starling, Jacques Rancière e Antônio Negri. O ciclo de palestras realizado na sede da companhia contou com professores e pesquisadores que trataram de literatura brasileira, música popular brasileira, cultura popular, folclore e cine-

ma. Destaque deve ser conferido à palestra de Eleonora Fabião sucedida de workshop com o elenco do espetáculo.

¹⁶ *A companhia brasileira de teatro* percorreu, no processo criativo, as capitais Porto Alegre, Rio de Janeiro, Brasília, Salvador e Manaus.

Referências

- ABREU, Marcio. **PROJETO BRASIL/Maré**. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2016.
- ARAÚJO, Carolina Pucu de. **Ensaio sobre o ator**: a criação de si e o aprendizado da atuação. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- AUSTIN, John. **How to do things with words**. London: Oxford University Press; Amen House, 1962.
- BAUMAN, Richard. Fundamentos da performance. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 29, n. 3, p. 727-746, set./dez. 2014.
- BEEMAN, William O. The Anthropology of Theater and Spectacle. **Annual Review of Anthropology**, Palo Alto, v. 22, n. 1, 1993.
- BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocritologia. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 346-359, jul./dez., 2011.
- BRASIL, Ubiratan. Companhia brasileira de teatro viaja pelo País para criar a peça Projeto Brasil. **Estado de S. Paulo**, São Paulo, 16 jun. 2016. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,companhia-brasileira-de-teatro-viaja-pelo-pais-para-criar-a-peca-projeto-brasil,10000057451>>. Acesso em: 13 fev. 2019.
- BRUMANA, Fernando Giobellina. Ser otro: Leiris e la posesión. **Ilha**, Florianópolis, v. 5, n. 1, 2003.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. A presença do autor e a pós-modernidade na antropologia. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 2, n. 21, jul. 1988.
- CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte; Ed. UFMG, 2010.

CARLSON, Marvin. O Entrelaçamento dos Estudos Modernos da Performance e as Correntes Atuais em Antropologia. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 164-188, jan./jun. 2011.

CASTRO, Rita de Almeida. **Ser em cena, flor ao vento**: etnografia de olhares híbridos. Brasília: Ed. UNB, 2012.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Drama social: notas sobre um tema de Victor Turner. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 16, p. 127-137, 2007.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Luzes e sombras no dia social: o símbolo ritual em Victor Turner. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, a. 18, n. 37, 2012.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Drama, ritual e performance em Victor Turner. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, 2013.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro (org.). **Ritual e Performance**: 4 estudos clássicos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

CLIFFORD, James; MARCUS, George. **Writing Culture**: the poetics and politics of ethnography. Berkley: University of California Press, 1986.

COELHO, Maria Cláudia Pereira. **Teatro e contracultura**: um estudo de antropologia social. 1989. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1989.

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

DAWSEY, John C.; MÜLLER, Regina P.; HIKIJI, Rose Satiko G.; MONTEIRO, Marianna F. M. (org.). **Antropologia e Performance**: ensaios NAPEDRA. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2013.

DORT, Bernard. A representação emancipada. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 47-55, jun. 2013.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.

FERREIRA, Francirosy C. Barbosa; MÜLLER, Regina Aparecida Pollo (org.). **Performance, arte e antropologia**. São Paulo: Hucitec, 2010.

GOFFMAN, Erving. **Os quadros da experiência social**: uma perspectiva de análise. Petrópolis: Ed. Vozes, 2012.

HARTMANN, Luciana; LANGDON, Esther Jean. Tem um corpo nessa alma: encruzilhadas da antropologia da performance no Brasil. **BIB**, São Paulo, n. 91, 2020.

HYMES, Dell. Breakthrough into performance In: BEN-AMOS, Dan; GOLDSTEIN, Kenneth S. (ed.). **Folklore**: performance and communication. The Hague: Mouton. 1977.

INGOLD, Tim. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. **Educação**, Porto Alegre, v. 39, n. 3, p. 404-411, 2016.

INGOLD, Tim. **Antropologia**: para que serve? Petrópolis: Ed. Vozes, 2019.

KRÜGER, Cauê. Para além das canoas de papel. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 17, n. 17, p. 75-87, 2008a.

KRÜGER, Cauê. **Experiência Social e Expressão Cômica**: os parlapatões, patifes e paspalhões. 2008. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008b.

KRÜGER, Cauê. **A arte do encontro**: uma etnografia da companhia brasileira de teatro e do PROJETO BRASIL. 2017. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

KRÜGER, Cauê. Discursos Deslocados, Imagens Evocadas. **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 20, n. 48, p. 38-67, 2019.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítica: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. **Antropologia em Primeira Mão**, Florianópolis, v. 94, p. 1-34, 2007.

LEIRIS, Michel. **La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar**. Paris: Librairie Plon, 1958.

MARIZ, Adriana. **A ostra e a pérola**: uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

PAIS, Ana. **O discurso da cumplicidade**: dramaturgias contemporâneas. Lisboa: Colibri, 2016

PEIRANO, Mariza. **O Dito e o Feito**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

- PEIRANO, Mariza. Temas ou Teorias? O estatuto das noções de ritual e performance. **Campos**, Curitiba, v. 2, n. 7, p. 9-16, 2006.
- PRADIER, Jean-Marie. **Ethnoscenologie**: la chair de l'esprit. Paris: L'Harmattan, 1998.
- RAPOSO, Paulo; CARDOSO, Vânia; DAWSEY, John; FRADIQUE, Teresa. A terra do não-lugar. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.
- ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood. Marés brasileiras: discursos em contrafluxos In: ABREU, Marcio. **PROJETO BRASIL/Maré**. Rio de Janeiro, Editora Cobogó, 2016. P. 85-93.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Para ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2013.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. El impersonaje: Una relectura de La crisis del personaje. **Literatura: teoría, historia, crítica**, Bogotá, n. 8, 2006.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**: de Ibsen a Koltés. São Paulo, Perspectiva, 2017.
- SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. New York: Routledge, 1988.
- SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**: an introduction. New York: Ed. Routledge, 2003.
- SILVA, Rubens Alves da. Entre artes e ciências: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 11, n. 24, 2005.
- SINGER, Milton. **When a great traditions modernizes**. New York: Praeger, 1972.
- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2001.
- TOLEDO, Magdalena Sophia de. **Antropologia e teatro**: o grupo Ói Nós Aqui Traveiz e(m) Kassandra in process. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.
- TORRES NETO, Walter Lima. **Ensaio de Cultura Teatral**. Jundiaí: Ed. Paco, 2016.
- TURNER, Victor. **Schism and Continuity in an African Society**: a study of Ndembu Village Life. Manchester: Manchester University Press, 1957.



TURNER, Victor. **From Ritual to Theatre: the human seriousness of play.** New York: PAJ Publications, 1982.

TURNER, Victor. **The Anthropology of Performance.** New York: PAJ Publications, 1988.

TURNER, Victor. **Dramas, Campos e Metáforas.** Niterói: Ed. UFF, 2008.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual.** Petrópolis: Ed. Vozes, 2013.

TURNER, Victor. **Do ritual ao Teatro: a seriedade humana de brincar.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2015.

TURNER, Victor; BRUNER, Edward (org.). **The Anthropology of Experience.** Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 1986.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de Passagem.** Petrópolis: Ed. Vozes, 2011.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro.** Porto Alegre: Ed. L&PM, 2009.

Cauê Krüger é Doutor em Sociologia e Antropologia (UFRJ), Mestre em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), bacharel em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP), graduado e licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Coordenador do curso de Especialização em Antropologia Cultural e Professor da Licenciatura em Ciências Sociais da PUCPR.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0137-0121>

E-mail: cauekruger@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 29 de abril de 2020

Aceito em 01 de dezembro de 2020

Editor-responsável: Marcelo de Andrade Pereira

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.