

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS**

TESE DE DOUTORADO

**A arte do encontro: uma etnografia da *companhia brasileira de teatro* e do  
PROJETO bRASIL**

**Cauê Krüger**

**2017**



**A arte do encontro: uma etnografia da *companhia brasileira de teatro* e do  
PROJETO bRASIL**

**Cauê Krüger**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, área de concentração em antropologia, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de doutor em Antropologia e Sociologia.

Orientador: Marco Antônio Teixeira Gonçalves

**Rio de Janeiro  
Outubro de 2017**

**A arte do encontro: uma etnografia da *companhia brasileira de teatro* e do  
PROJETO bRASIL**

**Cauê Krüger**

Orientador: Marco Antônio Teixeira Gonçalves

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, área de concentração em antropologia, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de doutor em Antropologia e Sociologia.

Aprovada por:

---

Presidente Prof. Dr. Marco Antônio Teixeira Gonçalves

---

Prof. Dr. Wagner Neves Diniz Chaves (PPGSA/IFCS/UFRJ)

---

Profa Dra Glauca Kruse Villas Bôas (PPGSA/IFCS/UFRJ)

---

Profa Dra Adriana Schneider Alcure (ECO/UFRJ)

---

Profa Dra Maria Claudia Coelho (ICS/UERJ)

Rio de Janeiro  
Outubro de 2017

KRUGER, Cauê.

A arte do encontro: uma etnografia da *companhia brasileira de teatro* e do PROJETO bRASIL / Cauê Krüger. – Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS, 2017.

xiii, 370f. il.; 31 cm.

Orientador: Marco Antônio Teixeira Gonçalves

Tese (doutorado) – UFRJ / Instituto de Filosofia e Ciências Sociais / Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2017.

Referências Bibliográficas: f. 355-370.

1. Antropologia do teatro. 2. *companhia brasileira de teatro*. 3. Dramaturgia contemporânea. 4. Antropologia da arte. 5. Sociologia da arte. 6. *Performance Studies*. I. Gonçalves, Marco Antônio Teixeira. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. III. Título.

## Agradecimentos

Aos professores, colaboradores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do IFCS e da UFRJ, em especial ao meu orientador Marco Antônio Gonçalves, pelo incentivo, disponibilidade e contribuição à presente tese.

Aos membros das bancas de qualificação Dra. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti e Dra. Adriana Facina; e de defesa da tese Dr. Wagner Neves Diniz Chaves; Dra. Glauca Kruse Villas Bôas; Dra. Adriana Schneider Alcure; Dra. Maria Claudia Coelho, pelas inestimáveis contribuições na apreciação e interlocução do presente trabalho.

Aos membros e colaboradores da *companhia brasileira de teatro* Márcio Abreu; Nadja Naira; Giovana Soar; Cássia Damasceno; Fernando Marés; Isadora Flores e Henrique Linhares, pela abertura e parceria que possibilitaram a presente pesquisa.

A Ranieri Gonzalez; Rodrigo Bolzan; Rodrigo Ferrarini; Felipe Storino; Christiane de Macedo; Maureen Miranda; Marcelo Munhoz; Luis Carlos Teixeira da Silva; Bia Reiner; Guilherme Weber; Guto Gevaerd e demais membros do cenário teatral paranaense pelas entrevistas concedidas e valiosas conversas.

À minha mãe, Valdelucia Krüger, por tudo.

Ao meu pai, Dilson Krüger e meus irmãos Giordano, Marília e Emmanuel pelo apoio e afeto capazes de renovar continuamente as energias e esperanças.

A Luciana Romagnolli pelo estímulo, confiança e oportunidades de diálogo.

Aos colegas Dayana Zdebsky de Cordova; Leonardo Carbonieri Campoy; Fagner Carniel; Hilton Costa; Jonas Wilson Pegoraro; Gesoel Mendes; Ana Paula Nadalini Mendes; Henrique Saidel; Paulo Müller; aos demais professores do departamento de ciências sociais da PUCPR, em especial à coordenadora Sandra Maria Mattar Diaz pelas agruras e delícias do mundo acadêmico.

Aos grandes amigos e familiares que não poderei citar individualmente.

Aos meus alunos, que me fizeram professor.

Para Camila e Alice.

*Rien ne vous tue un homme comme d'être obligé de représenter un pays*

*(Jacques Vaché – carta a André Breton)*

**A arte do encontro: uma etnografia da *companhia brasileira de teatro* e do  
PROJETO BRASIL**

**Cauê Krüger**

Orientador: Marco Antônio Teixeira Gonçalves

Resumo da Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, área de concentração em antropologia, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de doutor em Antropologia e Sociologia.

**RESUMO:** A *companhia brasileira de teatro* é um dos mais consagrados grupos em atividade no Brasil, reconhecida por sua proposta vanguardista focada na encenação e dramaturgia contemporâneas, e por traduzir e encenar textos inéditos, polifônicos, plurais, “incompletos” e “endereço ao outro”. Tais propostas, analisadas como estrutura de sentimento (Williams, 2002, 2010), optam pela narrativa e pela não-representação, valem-se de ambiguidades na relação entre atores e personagens e exploram formas de convívio e presença cênicas, tidas como capazes de estabelecer “encontros” singulares. De 2013 a 2016, a *Companhia* implementou um projeto de manutenção patrocinado pela Petrobrás, que envolveu circulação de espetáculos, pesquisa de campo, bibliográfica e acadêmica para a construção de uma montagem inédita sobre a atualidade nacional, o *PROJETO BRASIL*. A presente tese elegeu a Companhia e esse projeto como objetos de estudo etnográfico e apresentou uma interpretação da trajetória, das práticas e concepções artísticas (e intelectuais) da equipe, com destaque para a dramaturgia contemporânea, as amplas redes de relação estabelecidas, o processo de consagração do grupo, a importância do conhecimento acadêmico e as condições de produção artística atuais. Além de evidenciar as afinidades desta estrutura de sentimento com a *performance art*, estética relacional (Bourriaud, 2009), e o teatro pós-dramático (Lehmann, 2007), a proposta demandou também apreciação crítica das representações do país, da cultura e identidade nacional e uma análise da singular relação de proximidade (e apropriação) entre arte e antropologia, em consonância com pesquisas contemporâneas (Marcus, 2004 e 2006; Foster, 1995; Bishop, 2004; Schneider e Wright, 2006 e 2010; Sansi, 2015). Partindo de conhecidas relações entre ritual, teatro e performance, a ambição de fundo da presente investigação é contribuir para desdobrar novas possibilidades para uma antropologia do teatro, ainda por ser realizada (Beeman, 1993; Müller, 2009).

**The art of encounter: un ethnography of *companhia brasileira de teatro* and  
PROJETO bRASIL**

**Cauê Krüger**

Guider: Marco Antônio Teixeira Gonçalves

Abstract da Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, área de concentração em antropologia, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de doutor em Antropologia e Sociologia.

*ABSTRACT: companhia brasileira de teatro* is one of the most consecrated groups in activity in Brazil, renowned for a vanguardist approach centered at contemporary staging and dramaturgy, and for the translation of inedit texts, also poliphonical, plural, “uncomplete” and “directed to others”. These proposals, analysed as structure of feeling (Williams, 2002, 2010), adopt an unconventional narrative, based on a non-representational perspective, in which ambiguities between actors and characters emerge, and result at specific “encontros”. From 2013 to 2016, the group runned a project maintained by Petrobrás, that implied circulation of plays, bibliographic, academic and field researches, that lead to de creation of *PROJETO bRASIL*. This thesis elected *companhia brasileira de teatro* and the mentioned project as ethnographic objects and presented an interpretation of the group’s trajectory and consecration; their artistic and intelectual practices and conceptions, highlighting contemporary dramaturgy, the broad networks and specific conditions for actual artistic production. This structure of feeling relates to *performance art*, relational aesthetics (Bourriaud, 2009), and post-dramatic theatre (Lehmann, 2007). *PROJETO bRASIL* also demanded a critical appraisal of representations of the country, its culture and national identity, and an analysis of the relation between art and anthropology, also registered by other studies (Marcus, 2004 e 2006; Foster, 1995; Bishop, 2004; Schneider e Wright, 2006 e 2010; Sansi, 2015). Starting from known bonds between ritual, theatre and performance, this research aims to contribute to unfold new possibilities for an anthropology of theatre still not accomplished (Beeman, 1993; Müller, 2009).

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Imagem 1 - Cartaz dos seminários projeto brasil veiculados pelo facebook da *companhia brasileira de teatro* \_\_\_\_\_ página 282.
- Imagem 2 - Cartaz dos seminários projeto brasil veiculados pelo facebook da *companhia brasileira de teatro* \_\_\_\_\_ página 282.
- Foto1: (Nena Inoue). Eleonora Fabião na sede da *companhia brasileira de teatro* durante seminário “Projeto Brasil”. Imagem disponível no facebook da *companhia brasileira de teatro* \_\_\_\_\_ página 283.
- Foto 2 - esquerda (Isadora Fores). Registro do processo de pesquisa bibliográfica do PROJETO bRASIL. Imagem disponível no facebook da *companhia brasileira de teatro* \_\_\_\_\_ página 292.
- Foto 3 – direita (Isadora Flores). Flagrante de um dos encontros do ciclo de seminários. Imagem disponível no facebook da *companhia brasileira de teatro* \_\_\_\_\_ página 292.
- Foto 4 (autor não identificado): Oficina Off cena ministrada em Belo Horizonte, no SESC Palladium, 2016, disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro* \_\_\_\_\_ página 300.
- Foto 5: (CBT). Disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro* \_\_\_\_\_ página 302.
- Foto 6 (CBT). Registro de oficina durante o “Projeto Brasil”. Disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro*. \_\_\_\_\_ página 304.
- Imagem 3 – esquerda: Cartaz do espetáculo PROJETO bRASIL \_\_\_\_\_ página 324.
- Foto 7 – direita (autor não identificado): Foto noturna do Teatro José Maria Santos, da Fundação Cultural de Curitiba – disponível em: <http://guia.gazetadopovo.com.br/c-teatro/-teatro-jose-maria-santos/928/> Acesso em abril de 2017 \_\_\_\_\_ página 324.
- Foto 8 (Isadora Flores). Recepção do público no Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, Distrito Federal. Imagem disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro* \_\_\_\_\_ página 326.
- Foto 9 (Lenise Pinheiro). Nadja Naira com um copo de cachaça interagindo com a audiência no início do espetáculo. Imagem disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro* \_\_\_\_\_ página 327.
- Foto 10 (Isadora Flores). Cena inicial do espetáculo PROJETO bRASIL. \_\_\_\_\_ página 327.
- Foto 11 (Nana Moraes). Giovana Soar no Discurso 3 - Imagem disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro* \_\_\_\_\_ página 329.
- Foto 12 (Elisa Mendes). Interação entre atores e espectadores durante cena do espetáculo PROJETO Brasil. Imagem disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro* \_\_\_\_\_ página 330.
- Foto 13 (Elisa Mendes). Interação entre atores e espectadores durante cena do espetáculo PROJETO Brasil. Imagem disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro* \_\_\_\_\_ página 330.
- Foto 14 – esquerda (Marcelo Almeida) Giovana Soar e Rodrigo Bolzan em cena de “Discurso 5”, parte do espetáculo PROJETO bRASIL. Imagem disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro* \_\_\_\_\_ página 331.
- Foto 15 – direita (Elisa Mendes). Giovana Soar e Rodrigo Bolzan em cena de “Discurso 5”, parte do espetáculo PROJETO bRASIL. Imagem disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro* \_\_\_\_\_ página 331.

Foto 16 (Elisa Mendes): Giovana Soar, Rodrigo Bolzan e Felipe Storino em cena de “Discurso 6”, parte do espetáculo PROJETO bRASIL – disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro* \_\_\_\_\_ página 333.

Foto 17 (Isadora Flores). Registro do ensaio da equipe na *companhia brasileira de teatro*. Imagem disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro* \_\_\_\_\_ página 334.

Foto 18 (Elisa Mendes). Rodrigo Bolzan na cena “Discurso 7”, parte do espetáculo PROJETO bRASIL. Imagem disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro* \_\_\_\_\_ página 335.

Foto 19 (Elisa Mendes). Giovana Soar e Rodrigo Bolzan na Cena “Discurso 9”, parte do espetáculo PROJETO bRASIL. Imagem disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro* \_\_\_\_\_ página 337.

Foto 20 (Elisa Mendes). Rodrigo Bolzan como Jose Mujica no “Discurso 10”, parte do espetáculo PROJETO bRASIL. Imagem disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro* \_\_\_\_\_ página 338.

Foto 21 (Elisa Mendes). Giovana Soar executando “Um Índio” de Caetano Veloso em LIBRAS no “Discurso 11”, parte do espetáculo PROJETO bRASIL. Imagem disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro* \_\_\_\_\_ página 339.

Foto 22 (Elisa Mendes). Felipe Storino e Rodrigo Bolzan executando “Discurso 12”, parte do espetáculo PROJETO bRASIL. Imagem disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/projeto-brasil/> . Acesso em Abril de 2017 \_\_\_\_\_ página 341.

Foto 23 (Felipe Almeida). Felipe Storino, Rodrigo Bolzan, Giovana Soar, Nadja Naira em “Discurso 14”, parte do espetáculo PROJETO bRASIL. Imagem disponível em: <http://teatrojornal.com.br/2016/07/projeto-brasil-onde-comeca-o-futuro/> Acesso em abril de 2017. \_\_\_\_\_ página 342.

Foto 24 (Elisa Mendes). Nadja Naira e Rodrigo Bolzan em “Discurso 14” , parte do espetáculo PROJETO bRASIL. Imagem disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro* \_\_\_\_\_ página 343.

Foto 25 (Elisa Mendes): Palco e cenário após término do espetáculo PROJETO bRASIL. Imagem disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro* \_\_\_\_\_ página 345.

## Sumário

Paródia à guisa de introdução.....	14
Capítulo 1: Do rito à performance e (de volta?) ao teatro contemporâneo .....	21
Da antropologia ao teatro: que ritual? Qual drama?.....	24
Do drama à performance (e experiência) .....	32
Performance Studies.....	40
Per-for-what?.....	52
Para uma etnografia do teatro.....	62
Preâmbulo 1 - Tempos, espaços e sentidos do teatro contemporâneo .....	90
Novo mundo, nova dramaturgia? .....	105
Habitar textos que permitam encontrar o outro.....	117
Capítulo 2: Uma companhia (de abrangência) brasileira? .....	121
Sobre nomes, renome e afinidades.....	121
Cidades e sotaques: fluxos e cosmopolitismo da companhia brasileira de teatro .....	137
Da arte fora do mundo à arte no mundo: produção teatral, fomento e profissionalização administrativa na companhia brasileira de teatro .....	145
Capítulo 3: Autonautas do palco e da página - a companhia brasileira de teatro, trajetória e dramaturgia. ....	162
Sobre influências e marcos fundadores .....	162
Uma nova volta nos mundos da arte .....	179
A Vida em Curitiba e alhures.....	203
A família en close.....	225
Sobre cosmopolitismos sobressalentes e esmaecidos .....	235
Preâmbulo 2: Arte de antropólogo, etnografia de artista.....	245
O antropólogo no confessionário: sobre o surrealismo e a crítica etnográfica pós-moderna	245
Antropologia e arte contemporânea: afinidades, colisões, (des)afetos.....	255
Da polarização à relação .....	274
Capítulo 4: Da crise do “drama em crise” ao PROJETO bRASIL.....	280
Entre palestrantes, professores e críticos: aspectos da intelectualidade na companhia brasileira de teatro.....	280
PROJETO bRASIL: um palco para as ciências sociais?.....	298
Da ópera transcultural ao fim do mundo .....	306
Do “brasil” ao PROJETO bRASIL: qual cena? quais discursos ? .....	314

Discursos em ato .....	323
Considerações finais: O fim do mundo como o começo ou o autor sob rasura .....	349
Referências Bibliográficas .....	355

## ***Paródia à guisa de introdução***

Imagine-se o leitor sozinho, sem qualquer equipamento, em um sábado às 19 horas, adentrando o segundo maior espaço teatral de Curitiba: o Auditório Salvador de Ferrante (integrado ao complexo Teatro Guaíra). Você nada tem a fazer senão ocupar imediatamente seu lugar, poltrona 16 da fila “f”, como consta em seu ingresso. Suponhamos que você seja um mero diletante no mundo do teatro, sem nenhuma experiência, desconheça o texto dramático da peça, não tenha apanhado o programa do espetáculo e nem identificado, entre os presentes, qualquer conhecido que o possa auxiliar.

Esse quadro descreve, inversamente, minha iniciação na pesquisa de campo, no mundo do teatro contemporâneo. Entrei no Guairinha no dia 7 de dezembro de 2013 acompanhado de minha esposa e de uma grande amiga, atriz e produtora teatral, para assistir *Essa Criança*, uma colaboração entre a Cia Brasileira de Teatro e Renata Sorrah Produções. Não sou neófito em teatro: a prática amadora durante o Ensino Médio, no grupo de teatro do CEFET-PR, me levou a ingressar no bacharelado em Artes Cênicas da Faculdade de Artes do Paraná, onde me habilitei em Direção Teatral – embora minhas experiências práticas de atuação nesta área se resumam à direção da peça de conclusão de curso e à coordenação, em regime de professor substituto, por um ano e meio, do mesmo grupo em que havia iniciado.

Diferentemente dos demais, a motivação para a minha presença no espetáculo era antropológica. Desde a graduação em Ciências Sociais, na UFPR, e no mestrado em Antropologia Social na Unicamp, me ocupei em desenvolver pesquisas antropológicas no universo das artes cênicas. Por conta disso, ainda que este tenha sido o primeiro contato com a famosa *companhia brasileira de teatro*, já detinha algumas informações prévias acerca do espetáculo<sup>1</sup>, do renomado diretor e dramaturgo Márcio Abreu (figura-chave da companhia), bem como de Nadja Naira, a mais famosa iluminadora teatral paranaense, prima distante desta amiga que nos acompanhava (e que iria nos apresentar). Sabia, inclusive, que mesmo sendo amáveis e receptivos, possivelmente os integrantes da CBT não iriam dispor de muito tempo para nos receber.

---

<sup>1</sup> O que mais despertava a curiosidade da classe teatral era o fato da atriz “global” Renata Sorrah estar envolvida na montagem do presente espetáculo *Essa Criança*. Conforme relatado, Sorrah teria entrado no camarim da companhia, após um espetáculo do grupo e manifestado seu interesse, e até obstinação, em trabalhar com o coletivo.

Embora as situações fossem absolutamente distintas da *mise-en-scène* malinowskiana<sup>2</sup>, encontrava-me hesitante, como o antropólogo polonês em seu texto canônico (MALINOWSKI, 1978) parodiado acima, talvez por estar ciente de que toda investida etnográfica implica um descentramento, uma angústia criativa, *blues*, deriva, instabilidade. Nesse sentido, minhas inquietações no primeiro dia de pesquisa de campo foram semelhantes às que acometeram a antropóloga e atriz Adriana Dantas de Mariz, que as registrou em *A Ostra e a Pérola*, resultado de sua pesquisa etnográfica sobre o universo teatral:

O desafio passa a ser o de estranhar aquilo que é familiar e que, de certa forma, já foi naturalizado, ou seja, o *outro* em *mim*. Sendo assim, enquanto mensageira, me encontro na difícil posição de ‘um duplo marginal, alienado de dois mundos, transitando entre o desejo de dois grupos que me são familiares: de um lado, o dos atores teatrais e, do outro, o dos antropólogos (...) Esse estranhamento de si mesmo parece ser uma tendência tanto na antropologia quanto no teatro. São cada vez mais numerosos os estudos etnográficos nos quais o antropólogo discorre sobre aspectos de sua própria cultura, ou próximos a ela. Banais ou relevantes, esses trabalhos fazem surgir novas questões epistemológicas e metodológicas. Se, de um lado, a ponte semântica se torna mais fácil, de outro, é muito mais difícil, porque os termos e as categorias usados pelo interlocutor são os mesmos de que se utiliza o etnógrafo, o que pressupõe um estranhamento do que é familiar, do que já foi “naturalizado” por este enquanto ator social, enquanto pessoa. Ao passo que, diante de uma alteridade radical, o estranhamento é um dado objetivo, quase “natural” (MARIZ, 2007: XXIV-XXVI).

A impressão de estabilidade, entretanto, se dissolveu tão logo o espetáculo começou. Sobre o palco um rol de personagens, interpretado por apenas quatro atores, compunha dez cenas que apresentavam conflitos entre pais e filhos. Nessa narrativa pouco coesa, os personagens não evidenciavam relações entre si além do que ocorria em cada cena. Em algumas situações ocorriam interações efetivas, com diálogo e réplicas entre os intérpretes, mas longos monólogos, silêncios, e falas sem destinatário eram muito presentes no espetáculo. Não havia qualquer referência que atestasse o compartilhamento de um mesmo espaço-tempo. No limite, não era possível garantir que se tratava de personagens.

O texto dramático igualmente revelava algo particular. As falas, algumas vezes sem receptor definido, eram a um só tempo, impactantes e esquivas, densas e fragmentadas, dotadas de ritmo específico, vivacidade, materialidade e peso central no espetáculo. Embora estivéssemos todos “protegidos” pelas convenções teatrais e espaciais, elas pareciam tensionadas. Não era apenas o cenário que se recusava a

---

<sup>2</sup> A expressão deve-se a George Marcus e foi aplicada ao contexto etnográfico de Malinowski (MARCUS, 2004) e Geertz (MARCUS, 1997). Há, entretanto, uma série de análises do processo, contexto e forma da escrita etnográfica que envolve também outros autores: Clifford e Marcus (1986), Clifford (2002), Geertz (2009), Marcus (1980), Marcus e Cushman (1982), entre outros.

permanecer dentro dos limites do palco italiano e projetava-se sobre a plateia, todos os demais elementos do espetáculo apresentavam algum nível de suspensão.

Este foi, evidentemente, o início de um processo de relativização das minhas pré-noções, (como ocorre, geralmente, em todo processo de pesquisa de campo) que, gerou aprendizado, novas relações e sensibilidades sobre o microcosmo específico em que passava a investir novo esforço etnográfico. Diferentemente do universo teatral de minha experiência anterior, a *companhia brasileira de teatro* não fundamenta seu trabalho de criação em um processo de treinamento físico do ator ou em uma forma de atuação vinculada a determinada linha de encenação, mas confere grande valor a um tipo específico de dramaturgia. As características distintivas da companhia, como demonstrarei neste trabalho, estão centradas na divulgação e exploração de textos dramáticos de autores contemporâneos que, conforme a ótica nativa, favorecem a valorização do momento presente no palco, promovendo “encontros” singulares, cuja capacidade de afetar a audiência é evidente. Embora soubesse que essas características não eram exclusividade da equipe, não estava familiarizado com o cenário da “dramaturgia contemporânea brasileira”, como compreendem os próprios artistas, e que consistiu no primeiro interesse teórico e etnográfico da presente pesquisa.

Logo a seguir dediquei-me às especificidades da criação artística da *companhia brasileira de teatro*. Queria saber o que o grupo entende por teatro, hoje; qual a visão sobre a arte, o artista, e em especial, sobre o ator; quais os critérios de seleção e criação das dramaturgias encenadas; de que forma os diferentes elementos cênicos eram integrados e convergiam para a criação do espetáculo; qual a realidade, visão de mundo, restrições, condições sociais, econômicas e escolhas artísticas dessa equipe teatral profissional; como compreendem, significam e justificam sua prática. Essa empreitada implicava, evidentemente, um esforço de reconstruir sua trajetória e relacioná-la ao contexto mais amplo e também dar conta de analisar alguns dos motivos de seu prestígio singular, do impressionante processo de consagração e projeção da equipe no cenário teatral brasileiro.

Após a apresentação, refletindo sobre questões como as mencionadas acima, rompi o lacre do material de divulgação do espetáculo seguinte da equipe, em formato de correspondência, chamado “projeto brasil”<sup>3</sup>. Dentro do envelope havia um pequeno portfólio dos trabalhos de repertório da *companhia brasileira de teatro* e a divulgação da

---

<sup>3</sup> A grafia do espetáculo seria reformulada pela equipe, posteriormente, para “PROJETO BRASIL”.

futura proposta, patrocinada pela PETROBRÁS, que anunciava a criação de um espetáculo, com dramaturgia própria, a partir de viagens, impressões dos artistas e de elaborada pesquisa sobre a história recente do nosso país (CBT, 2013). As palavras finais do texto de apresentação do processo, escritas pelo diretor do grupo, Márcio Abreu, são as seguintes:

Abertos ao desafio de se deixar afetar pelas forças plurais e contraditórias que mobilizam os muitos discursos sobre o Brasil, pelas histórias recolhidas a esmo, pela memória resgatada de fatos históricos esquecidos, pelos humores, pelas vozes dissonantes de pensadores reconhecidos e anônimos, pelo rumor, pelo vozerio, pelas texturas e sonoridades que vibram por aí afora, desejamos responder a esses tantos estímulos com a criação de uma peça que habite o campo da invenção e que, uma vez mais, crie pontes em direção ao outro. Estamos diante do abismo! É só o começo... (CBT, 2013, s/p).

Diversas outras questões de pesquisa emergiram: qual representação do país será levada à cena pela companhia? Que perspectiva da cultura e identidade nacional privilegiará? De que forma tal processo de pesquisa, discussões e trocas entre pares será materializado em uma nova criação? Qual o sentido, para a *companhia brasileira de teatro*, dada a sua trajetória, de um trabalho artístico sobre este universo? Tais questionamentos embasaram a proposta da presente tese: desenvolver uma análise da trajetória e da consagração da equipe e uma pesquisa etnográfica de sua mais recente produção: o “Projeto Brasil”.

Refletir antropológicamente sobre teatro na atualidade é, portanto, uma empresa pertinente não apenas por apresentar olhar diferente do empregado na estética ou crítica de arte, mas por orientar a investigação etnográfica de uma das expressões artísticas ocidentais de maior relevância, que pode ser retratada de forma inovadora e mais acurada pelo olhar antropológico. O teatro, mesmo em seu formato mais convencional, é fenômeno social complexo e multidimensional. Apresenta um vasto universo de práticas, sentidos e valores a ser ainda descortinado pelas ciências sociais, em uma empreitada que extrapola, em muito, o valor conferido à mera execução de um gênero artístico. Quais as motivações para seu aprendizado? Quais caminhos se apresentam aos artistas, hoje? Que relação se estabelece com a tradição, os gêneros, os grupos e companhias anteriores? De que forma se articulam os múltiplos elementos da cena?

O artista contemporâneo merece a mesma atenção dispensada pela tradição antropológica e etnográfica aos xamãs, médiuns e feiticeiros. Quem são esses outros, tão próximos e idealizados, louvados e fabricados, cujo trabalho coordenado dá luz à recriação de uma transfiguração da realidade? De que forma suas trajetórias, concepções de si, técnicas e aprendizagens, identidades (de ator, diretor, produtor, iluminador,

sonoplasta, cenógrafo, figurinista, etc.) permitem refletir acerca do ato da criação e também o lado burocrático de suas “profissões”? Em que medida suas interações são regidas por códigos mais ou menos conscientes e como o resultado de sua produção dialoga com os demais integrantes deste mundo da arte?

Como fenômeno inerentemente coletivo, é plenamente impossível dar conta de registrar e pesquisar o teatro sem investigar o sentido de união e de projeto coletivo que faz com que uma série de pessoas organizem suas vidas, amizades, afetos, metas e realizem decisões conforme um sentido semelhante, compartilhado e fortemente vinculado às tradições e contextos locais. A característica do trabalho em grupo envolve captar as lógicas das ações coordenadas, a forma e significado das práticas, as afinidades, suportes mútuos (e rivalidades) como desempenhados por uma rede de integrantes desse universo social.

A etnografia e a observação participante demandam autorreflexão e avaliação constantes quanto ao processo de pesquisa e suas dimensões. Questões relativas ao desempenho e recursos mobilizados pelo antropólogo em campo não devem ser deixadas de lado. Quais dispositivos acessar para registrar, da melhor forma possível, as representações, o processo e o resultado final do trabalho do grupo? De que forma construir uma análise antropológica do texto e da dramaturgia, que se apresenta como tão essencial, para conferir sentido nas práticas destes especialistas em formatar afetos e afetações? Como representar textual ou imagetivamente a produção artística e este processo etnográfico?

Por fim e, fundamentalmente, não se pode esquecer de formular a pergunta antropológica de fundo, que implica na sadia integração entre alteridade e identidade, constitutiva desta área de saber. De que forma uma análise antropológica da *companhia brasileira de teatro* pode contribuir para pensar, ilustrar ou tensionar seu contexto sociocultural mais amplo, bem como outras instâncias e fenômenos da sociedade brasileira? E que contribuição específica a análise etnográfica deste grupo pode conferir às ciências sociais nacionais? Como interpelar a antropologia a partir desta realidade etnográfica?

Inevitavelmente, uma pesquisa de tal teor traz à tona a questão de pensar (ou repensar?) a etnografia do teatro. À medida que o mundo do teatro passa a configurar não apenas uma dimensão comum da vida social, mas um universo de investigação antropológica, uma série de deslocamentos vêm à tona, de forma a constituir um objeto-sujeito-contexto da pesquisa. Além de compreender os princípios, motivos e

representações que fazem dessas questões elementos relevantes para aqueles que participam deste mundo da arte, o desafio é o de transpor a caracterização meramente profissional destes artistas e materializar em palavras um projeto emocional, afetivo e intelectual coletivo singular. Trata-se de dar conta de registrar, textualmente, afetivamente, existencialmente, algo considerado como atividade infável do espírito humano, e que, exatamente por isso, permitiria estabelecer a fusão do “eu” e do “outro” em um único e fugaz encontro. Este foi o desafio a que me propus enfrentar desde dezembro de 2013, em um processo etnográfico junto à *companhia brasileira de teatro* durante a construção do PROJETO bRASIL.

Desde então, em diálogo e interação com a equipe, a pesquisa de campo ganhou certo caráter diaspórico. Embora tenha ocorrido, principalmente em Curitiba, por meio de visitas à sede da companhia, foi necessário realizar importantes incursões a São Paulo e Belo Horizonte, para acompanhamento dos espetáculos, workshops, ensaios, debates, seminários, eventos de outras naturezas e da realização de 17 entrevistas semi-estruturadas, com os membros da equipe e personalidades relevantes do contexto etnográfico.

Grande parte do material bibliográfico de pesquisadores nacionais e de outros países que constituíram balizas iniciais para uma antropologia do teatro foi sintetizada no primeiro capítulo. Apresento breves registros de trabalhos clássicos da antropologia que se dedicaram às formas culturais espetaculares e sintetizo as contribuições da abordagem majoritária, que se tornou conhecida como antropologia da performance. Ainda que aberta a propostas interdisciplinares, há pouca atenção nos estudos desta área à linguagem da *performance art*, de indispensável contribuição para reflexões sobre o teatro contemporâneo. Estes estudos não constituem, entretanto, o sustentáculo teórico do presente trabalho, mas foram fundamentais para a construção do referido recorte de pesquisa. Por isso realizo, também no primeiro capítulo, um breve “estado da arte” de trabalhos de caráter antropológico e etnográfico do teatro nacional. Este procedimento, um tanto exaustivo, permitiu apresentar diferenças (e algumas semelhanças) entre técnicas, instituições e grupos pesquisados por outros cientistas sociais e meu contexto e interlocutores.

O segundo capítulo foi destinado a uma análise da *companhia brasileira de teatro* voltada a situá-la no cenário do teatro brasileiro contemporâneo, com destaque para a criação e manutenção do nome, do prestígio da equipe, seus fluxos e trocas dentro da enorme rede de relação mantida pelos seus integrantes, bem como salientar a importância

das divisões do trabalho de criação e produção cultural para a realização das diversas tarefas que a equipe desenvolve. Entretanto, para que alguns conceitos e tomadas de posição pudessem ser dotadas de maior sentido ao leitor, foi necessário construir um preâmbulo ao capítulo, capaz de apresentar a estrutura de sentimentos do teatro contemporâneo que norteia a forma de atuação da equipe.

No terceiro capítulo, incontornavelmente extenso, apresento uma leitura da trajetória da *companhia brasileira de teatro*, em um duplo esforço de contextualização e de explicitação dos marcos dramáticos que caracterizaram os elementos diacríticos da equipe. A escolha narrativa que adotei nessa sessão objetivou uma espécie de “diálogo” entre os dados etnográficos e textos de outras naturezas: excertos das peças da equipe e de reflexões provenientes de críticos teatrais e jornalistas, cuja ação no cenário teatral atual foi igualmente fundamental para a trajetória do grupo em questão.

O quarto capítulo tem como foco uma descrição etnográfica do longo processo de construção do espetáculo PROJETO BRASIL com destaque para a importância da atividade intelectual da Companhia e sua ambiguidade com a academia. À semelhança do segundo, recebe um preâmbulo voltado a salientar os trânsitos entre arte e antropologia, que estiveram no horizonte do trabalho criativo da equipe (e deste antropólogo), para frisar a singularidade de algumas apropriações na criação deste espetáculo e suas reverberações no cenário cultural e artístico.

As considerações finais constituem, por fim, uma tentativa de articular as diversas frentes interpretativas e os dados etnográficos coletados para construir uma leitura antropológica desse importante fenômeno artístico que se revele distinta do trabalho jornalístico, dos textos da crítica especializada ou dos estudos teóricos da arte, no difícil e característico esforço de compreender e estranhar o mundo artístico contemporâneo.

## Capítulo 1: Do rito à *performance* e (de volta?) ao teatro contemporâneo

Desde as últimas décadas do século XIX, a maior parte dos cânones da antropologia, independe da corrente teórica que adotem, se dedicou, de forma intensiva ou ocasional, ao estudo dos rituais. Entre eles figuram nomes como James Frazer, Edward Tylor, Émile Durkheim, Arnold van Gennep, Henri Hubert, Arthur Maurice Hocart, Bronislaw Malinowski, Claude Lévi-Strauss, Gregori Bateson, Michel Leiris, Claude Rivière, Jean Duvignaud, Roger Callois, Clifford Geertz, Max Gluckman, James Clyde Mitchel, Edmund Leach, Mary Douglas e Victor Turner. Não é exagero, portanto, afirmar que a formação de uma teoria do ritual é um dos principais movimentos intelectuais responsáveis pela gênese da antropologia, à medida que tal teoria “busca elucidar a natureza simbólica da ação humana e, nesse sentido, converge para uma visão geral da cultura e da vida social” (CAVALCANTI, 2014, p.9).

O ritual goza, também, de posição semelhante nas artes cênicas: há grande consenso, entre os mais diversos estudiosos da história do teatro, em atribuir a origem do gênero aos ritos e cerimônias milenares dos cultos dionisíacos, ditirambos, saturnálias, procissões, carnavais, e outros ritos agrários ou de fertilidade<sup>4</sup>. Segundo Patrice Pavis (2015, p. 346), “a separação dos papéis entre atores e espectadores, o estabelecimento de um relato mítico, a escolha de um lugar específico para esses encontros, institucionalizaram pouco a pouco o rito em acontecimento teatral”. Embora esse processo de formalização do gênero tenha sido muito expressivo na história ocidental (BERTOLD, 2006; WILLIAMS 2002 e 2010; DUVIGNAUD, 1972) são diversos os registros do que Pavis (2015) aponta como “nostalgia original”, isto é, o interesse de resgatar um estatuto de acontecimento único, muitas vezes concebido enquanto “teatro ritual” ou “sagrado” (ARTAUD, 1999; GROTOWSKI, 1992; BROOK, 1970; BARBA, 1995). Na análise do autor “tudo indica que o teatro, depois de ter apenas se apartado do rito e da cerimônia, busca desesperadamente voltar a eles, como se uma matriz do teatro sagrado (...) fosse sua única oportunidade de sobrevivência ao contato com as artes de massa industrializadas” (PAVIS, 2015, p. 346-347).

Entretanto, essa afinidade de origem obscurece longos e intrincados processos de aproximação e distanciamento entre ritual e teatro como visto pelas óticas das respectivas

---

<sup>4</sup> É importante mencionar, ao menos, que as espinhosas discussões sobre “a origem do teatro” remetem a divergências interpretativas e também entre tradições expressivas “ocidentais” e “orientais”, que não é objetivo deste trabalho depurar.

disciplinas ao longo do tempo. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2015) destacou esse fato, enumerando, como elementos comuns entre esses fenômenos, o compartilhamento de um tempo-espço, por meio de “encontros diretos entre pessoas” (idem), em que a condição de “interações corporais plenas” (ibid.) e a “natureza expressiva” (ibid.) são absolutamente marcantes. Por outro lado, Cavalcanti ressaltou que tais semelhanças “convivem com diferenças significativas” (ibid.). Embora não tenha desenvolvido esse argumento em profundidade, por ocupar-se, no referido artigo, do debate acerca do enredo nas expressões da cultura popular, a antropóloga destacou o risco de perda da singularidade e complexidade dessas noções e conceitos pelo deslocamento entre circuitos culturais diferenciados:

Na teoria antropológica, as definições conceituais de ritual abundam – eles representam, performam, comunicam, conhecem, metacomunicam, transformam, dramatizam, teatralizam. Geralmente, todas vicejam sob o profícuo ‘guarda-chuva durkheimiano’ (SKORUPSKI, 1983), que colocou o ritual como centro ativo da transfiguração da experiência em representação coletiva, ou seja, como centro da produção simbólica do grupo. O problema, no entanto, é sempre etnográfico, pois rituais podem simbolizar dos mais variados modos, fazer muitas coisas diferentes e podem dizer, por vezes, muitas coisas ao mesmo tempo. Suas afirmações podem ser ambivalentes e mutuamente contraditórias (...). Os rituais – esses agregados de comportamentos simbólicos, como bem formulou Valeri (1994) – estão sempre articulando, desarticulando e rearticulando elementos díspares oriundos da experiência social (CAVALCANTI, 2014, p. 87).

Uma concepção como esta dificilmente é projetada para o teatro, por conta de uma falsa familiaridade e estabilidade, mantida por uma tradição suficientemente potente que comprime as diferentes expressões em um conceito unitário. Raymond Williams, referindo-se especificamente à tragédia, assinala que o termo carrega a suposição de uma tradição originária da civilização ocidental: “Ela une, culturalmente, gregos e elisabetanos. Congrega helenos e cristãos numa atividade comum (WILLIAMS, 2002, p. 33-34). O autor não objetivava desmentir a continuidade, mas chamar atenção para os processos de seleção, conexão e interpretação específicos que fundamentam toda tradição.

Em *A Ostra e a Pérola*, um dos poucos livros dedicados à reflexão antropológica do teatro, Adriana Dantas de Mariz critica a perspectiva evolucionista e etnocêntrica de grande parte da historiografia convencional dessa linguagem artística, que enfatiza o processo de laicização do teatro e ignora a diversidade de suas manifestações em detrimento do cânone ocidental. Afirma que o teatro “é plural e culturalmente diversificado, o que impede generalizações universalizantes” (MARIZ, 2007, 14).

Críticas antievolucionistas, como as apresentadas acima, não são novidade nas ciências sociais. Franz Boas, em 1927 já proferia, em *Arte Primitiva*, uma avassaladora

desconstrução da lógica de convencionalização artística progressiva como processo histórico geral da arte. O antropólogo concebia os estilos artísticos em estado de fluxo constante, rompendo com a aparente estabilidade da cultura primitiva, e apontava para a ocorrência diferenciada e simultânea tanto da tendência formalista, quanto da representativa (BOAS, 2014; ALMEIDA, 1998). Fazendo da arte parte importante da reflexão que embasou o particularismo histórico, Boas questionava a análise meramente formal e descontextualizada realizada por antropólogos evolucionistas e, dando vazão à sua ótica relativista, salientava a especificidade das manifestações artísticas relativas à pluralidade histórica, psicológica e cultural humana.

Dessa forma, embora o termo “teatro” evidencie, nas sociedades ocidentais, elementos e convenções relativamente comuns, ainda é necessário salientar a enorme variedade de tipos, estilos, sentidos e valores articulados por essa expressão em todo o globo. Mesmo se nos restringirmos à manifestação cênica ocidental, é importante destacar que por trás da aparente estabilidade da noção de teatro, há (e sempre houve, ao longo da história do gênero) inúmeras disputas acerca de sua “quintessência”. Estas perspectivas não apenas justificam uma atenção etnográfica ao fenômeno, voltada a refletir sobre seus contornos, particularidades, sentidos e sensibilidades específicas, especialmente na contemporaneidade, mas evidencia também o fato de que uma reflexão cuidadosa sobre as apropriações divergentes das noções de “ritual” e “teatro” tanto por parte da antropologia, quanto por parte da teoria teatral, empreendimento ainda a ser realizado.

Esse árduo trabalho, ainda que necessário, extrapola os objetivos da presente investigação, de modo que será, por enquanto, satisfatório o alerta lançado acerca das tendências evolucionistas e unilineares ainda vigentes, como também a observação de que antropólogos estão igualmente sujeitos a realizarem usos simplistas e reificadores, não apenas do termo “teatro”, mas também de noções como drama e *performance*, seja enquanto conceitos ou metáforas.

Este capítulo refletirá sobre essas tensões terminológicas e conceituais, apresentando um estado da arte das principais tendências de análise antropológica, inspiradas pelas referidas noções, tendo como objetivo paralelo a demonstração da importância do trabalho etnográfico na compreensão da complexidade desses fenômenos expressivos.

## Da antropologia ao teatro: que ritual? Qual drama?

Os rituais sempre foram vistos pela disciplina antropológica como atos de sociedade, capazes de revelar visões de mundo de determinados grupos, por sua natureza “especial”. Mais formalizados, estereotipados, estáveis e ordenados, os rituais têm um “sentido de acontecimento cujo propósito é coletivo, e uma percepção de que eles são diferentes” (PEIRANO, 2001, p. 8). Se toda teoria do ritual é uma teoria da cultura (CAVALCANTI, GONÇALVES, 2010), seu estudo implica também atenção à dimensão da vida social nas modulações de tempo, espaço, sensibilidades, símbolos e experiência operadas dentro de seus domínios.

Como assinalou Cavalcanti (2015), um aprendizado precoce para todo estudioso de antropologia é tomar o ritual, conforme orientação de Marcel Mauss, como fato social total, capaz de abarcar aspectos econômicos, políticos, jurídicos, morais, cognitivos, estéticos através de uma “(...) multiplicidade e simultaneidade de significados experimentados em uma mesma ação” (CAVALCANTI, 2015, p. 11). Entretanto, investigar efetivamente os sentidos diversos e de linguagens sobrepostas que “recorrem ao canto, à dança, à música, à plasticidade e aos gestos e encenações” (idem) é abordagem recente na disciplina.

Cavalcanti (2015) disponibiliza quatro textos de estudiosos africanistas estruturais-funcionalistas, escritos entre as décadas de 1930 e 1970, que vinham sofrendo indevido esquecimento na academia nacional. Parte de “uma rica tradição etnográfica na qual se destaca uma nítida preocupação com as dimensões rituais da vida social e um fecundo interesse na conceituação da ação simbólica” (idem), os artigos de Edward Evans-Pritchard, Meyer Fortes, Hilda Kuper e Mônica Wilson transcendem a interpretação mecanicista predominante acerca desse paradigma antropológico, que tende “a ver no ritual apenas um reforço das normas e a expressão de conflitos que sempre, afinal, rumam em direção à restauração do equilíbrio e da coesão social” (CAVALCANTI, 2015, p.11).

Embora a coletânea abarque estudos de fenômenos africanos díspares (danças, festivais, rituais de coesão, rituais de realeza, rituais funerários, de puberdade e casamento, sacrifícios), em seu conjunto os textos permitem demonstrar a riqueza das análises etnográficas dos autores, bem como a importância e complexidade conferida aos aspectos simbólicos e às concepções expressivas nativas. Tais expressões dificilmente podem ser vistas como elementos desvinculados da trama da vida social nativa e sua

riqueza e beleza envolve a articulação de corpos, objetos, espaços, sons, valores, afetos e aspectos cosmológicos e políticos específicos na composição das *performances* analisadas. Nessas abordagens fundadoras dos estudos das festas, rituais e *performances*, Cavalcanti (2015, p.15), afirma: “(...) as coisas e experiências sociais são elaboradas e vividas através de símbolos e formas expressivas, por meio da dança, da música, das canções, da festividade, da corporalidade, dos afetos e do uso dos sentidos humanos”.

Ganha destaque especial no volume, o antigo artigo A Dança, de Evans-Pritchard, pela sua antiguidade e por ser pouco conhecido pelo público brasileiro. O texto, originalmente publicado em 1928, pode ser visto como uma defesa do estudo antropológico da dança “em seu contexto de existência da vida nativa” (EVANS-PRITCHARD, *apud* CAVALCANTI, 2014, p.21). Voltado a articular funções fisiológicas, psicológicas, sociais, religiosas, descreve com esmero o valor social dessa atividade desempenhada coletivamente pelos azande. Evans-Pritchard enumera um grande número de tipos de dança e estabelece sensíveis vínculos com as expressões constituintes da música, canto, movimento, padrão e liderança dessa famosa população africana.

O referido texto incentiva análises comparativas com o famoso artigo sobre a dança Kalela, de 1956, que até então parecia uma contribuição um tanto isolada. O autor, Klyde Mitchell, integrante do desdobramento da tradição clássica da antropologia britânica, que se chamou Escola de Manchester, trata o fenômeno expressivo paradoxal em que representantes do povo Bisa (grupo étnico Bantu) executa sua dança tribal em um contexto urbano, mobilizando trajes e linguagem explicitamente provenientes dos colonizadores, enquanto exemplo de análise situacional. Em sua interpretação, a dança foi articulada enquanto elemento de interação, processando criativa e simbolicamente elementos derivados das diferenças raciais, étnicas e de classe, em uma apropriação específica do conceito de tribalismo (MITCHEL, 1956).

Argumento semelhante pode ser sustentado acerca de *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, escrito por Michel Leiris em 1958, e fruto de estudos etnográficos anteriores sobre as cerimônias de possessão africanas que envolvem as entidades *zar*, semelhantes a personagens teatrais<sup>5</sup>. Na análise de Leiris esse “rol de

---

<sup>5</sup> Nas palavras do autor: “[d]ans le domaine de la vie quotidienne comme dans celui de la thérapeutique, on voit donc les zar constituer une galerie de personnages caractéristiques constamment liés à une action, comme s'ils n'avaient pas d'autre raison d'être que de déterminer et signifier cette action. Ils ressemblent à cet égard à des personnages de théâtre, puisque ceux-ci n'existent qu'en fonction des événements scéniques qu'ils conditionnent et dans lesquels leur caractère trouve son illustration (LEIRIS, 1958, p.1032-1033).

personalidades” a serem “vestidas” conforme a ocasião demandar estão a “meio-caminho entre a vida e o teatro”. O teatro figura, neste processo, como uma espécie de “elemento de tradução/mediação” que carrega também determinadas categorias de avaliação. Leiris utilizou um gradiente (dotado de múltiplos intermediários) para classificar, de um lado, as possessões “autênticas”, com evidente caráter “mágico-religioso” e que o autor conceberá como “teatro vivido” e, do outro lado, as “inautênticas”, chamadas de “representadas” porque baseadas na espetacularização ou na busca de benefícios materiais ou morais (em que o médium se aproveita da situação e usa a possessão como um alibi). Entretanto, Leiris não consente em ver a possessão totalmente como artifício, sob risco de perder seu sentido, “caso se pense que os seres míticos aos quais ela se refere não são realmente ativados” (LEIRIS, 1958, p.1045).

Leiris se ocupa da reflexão acerca do gênero estético, da *performance* em si, de seus elementos espetaculares, das formas de avaliação mobilizadas, sem deixar de considerar, nesse fato social total, o público. Assim, por mais que utilize categorias aparentemente valorativas entre o ritual “vivido” e o “representado”, é importante assinalar que essa a avaliação do ritual não exclusivamente feita pelo analista, mas efetivada por todos os envolvidos, se apresenta em constante disputa.

Vécu par l'acteur (qui n'a pas grand-peine à se mettre, comme on dit, dans la peau du rôle, encouragé qu'il est par l'ambiance et par sa propre croyance en la réalité du zâr en tant qu'esprit se manifestant normalement par possession), ce théâtre d'une espèce assez particulière, puisqu'il ne peut jamais avouer sa nature théâtrale, est vécu également par le spectateur. D'un instant à l'autre, ce dernier peut en effet être possédé lui aussi et, de toute manière, il n'est jamais un pur observateur vu que non seulement il contribue par ses battements de mains ou par son chant à l'évocation des esprits mais que, une fois ceux-ci 'descendus', il a commerce avec eux bien loin d'être tenu à distance par ceux qui les incarnent. Même s'il n'est pas à son tour possédé et n'intervient que secondairement, le spectateur ainsi mis en cause participe à un événement et le vit avec ses protagonistes, au lieu d'en être le simple témoin passif. Grâce à cette participation de tous, à cette osmose constante entre acteurs et public, de telles manifestations (quoique en rupture avec le cours ordinaire des choses) ne se situent pas, à la manière de manifestations proprement théâtrales, dans une sphère particulière où les êtres qui y évoluent sont séparés des autres et se trouvent, de ce fait, en marge de la vie. Il s'agirait, en somme, de moments privilégiés où c'est la vie collective elle-même qui prend forme de théâtre (LEIRIS, 1958, p.1054-55).

É essa a preocupação do autor: colocar em evidência sua crítica à noção de autonomia da arte ocidental, coerente com o referido ambiente francês de interação entre arte e antropologia (GONÇALVES, 2008; CLIFFORD, 2002). O ponto de interesse aqui é salientar a recusa de Leiris em tratar somente dos “fatos estéticos”, concebendo um olhar sobre a possessão que (i) articule “a vida pública” da exibição das crises ou sessões do transe, e a “vida privada” dos médiuns-atores, o que permite refletir sobre conflitos e valores locais, além da noção de pessoa do ator/médium; (ii) procure relacionar

representação e “vida”, não limitando a análise ao aspecto comunicacional; e (iii) destaque as disputas, os processos de fruição, avaliação e envolvimento dos diferentes participantes com os gêneros expressivos, relativos à cada tradição cultural específica e suas relações com as tradições (LEIRIS, 1958).

Embora esses elementos tenham sido também apontados pelos famosos escritos de Lévi-Strauss (1996), *A eficácia simbólica* e, sobretudo, *O Feiticeiro e Sua Magia*<sup>6</sup>, igualmente centrados na construção sociocultural da crença, e no compartilhamento de representações coletivas no sistema simbólico, que são a condição da eficácia do complexo xamanístico, eles tendem a ser marginalizados na maior parte dos estudos que partem do arcabouço da antropologia dos rituais para a análise do fenômeno teatral<sup>7</sup>.

Em que pese a diversidade de autores e abordagens sobre rituais, os principais responsáveis por uma renovação dos estudos dos rituais nas décadas de 1950 e 1960, foram Mary Douglas, Edmund Leach e Victor Turner, que focalizam “a ambiguidade, os estados intermediários, as contradições, o paradoxo em uma antropologia até então preocupada com a padronização” (CAVALCANTI, 2013, p. 414).

A trajetória acadêmica de Victor Turner pode ser vista como personificação desse processo de afastamento das tradições do estrutural-funcionalismo britânico em direção à análise simbólica e abordagem processual. O enfoque analítico de Turner foi fortemente marcado pelo *Rhodes-Livinston Institute*, e pelo grupo de pesquisadores da Universidade

---

<sup>6</sup> Nesses artigos, Claude Lévi-Strauss apresenta a trajetória de Quesalid, um rapaz que não acreditava no poder dos xamãs e que, em seu objetivo de desmascará-los, aceitou ser iniciado. Por mais que permanecesse descrente do xamanismo, a iniciação e convivência de Quesalid com os xamãs fazia com que os demais moradores da tribo o concebessem como um deles. Certa vez, solicitado pela família de um doente que sonhara com ele como seu salvador, efetuou sua primeira cura. O jovem apenas se convenceu dos dotes adquiridos quando, em um embate com xamãs da tribo vizinha, descobriu técnicas distintas e, a seu ver, inferiores àquelas nas quais havia sido iniciado. Vencendo sucessivos desafios com outros xamãs célebres (e sofrendo a ampliação de seu *status*) Quesalid passou então a defender calorosamente, sua técnica xamanística, perdendo de vista a natureza falaciosa que julgara anteriormente. O objetivo de Lévi-Strauss é demonstrar que a dimensão estrutural do inconsciente nos complexos simbólicos envolve inescapavelmente tanto as práticas dos agentes como as representações coletivas e princípios culturais mais amplos. Assim, o “complexo xamanístico” se dá em uma tripla experiência, indissociável, envolvendo o xamã (que experimenta estados específicos, íntimos, psicossomáticos); o doente (que apresenta ou não uma melhora da doença); e o público (em sua adesão coletiva, *consensus* coletivo).

<sup>7</sup>Embora a ênfase de Lévi-Strauss recaia sobre o inconsciente estrutural, capaz de ordenar tanto a ação simbólica quanto a eficácia da mesma no complexo xamanístico (e também na psicanálise, seu par ocidental que operaria, conforme o autor, segundo os mesmos processos mentais e simbólicos, com pequenas inversões), os paralelos com os argumentos de Leiris acerca da possessão africana são evidentes. Por outro lado, Marco Antonio Gonçalves assinala uma importante distinção sobre a noção de sagrado entre os surrealistas e os estruturalistas que serviria também para dispor Leiris e Lévi-Strauss, nesse quesito, em lados opostos. Os primeiros compreendiam o sagrado de forma ligada ao vivido, à experiência e à subjetividade, enquanto os segundos se ocupavam em dissecá-lo para apreender sua lógica formal. Conforme Gonçalves (2008, p. 82): “[d]estas percepções derivam, por sua vez, concepções de alteridades distintas. Enquanto o sagrado está localizado na fronteira do eu (border of the self) para os surrealistas, para os estruturalistas, a alteridade estaria na fronteira do outro (border of otherness)”.

de Manchester, voltados a estudos sobre “os sistemas políticos e legais, urbanização, migração de mão-de-obra e organizações sociais e econômicas” (DEFLEM, 1991, p. 4), na África. Seguindo os passos de seu orientador, Max Gluckman (1966), Turner também se ocupou de investigar a dimensão diacrônica dos fenômenos sociais, os conflitos, lealdades, rebelião e ordem<sup>8</sup>.

Com base em sua etnografia entre os Ndembu, da África Central, o autor identificou uma contradição fundamental no grupo, entre a forma de residência (virilocal) e de descendência (matrilinear)<sup>9</sup>, responsável pela instabilidade da organização social que ameaça a coesão do grupo e a continuidade dos padrões de habitação das vilas (valores estimados e tidos como ideais). Esse paradoxo Ndembu seria então visto por Turner em um molde teatral, a partir da noção de “dramas sociais”:

(...) it is clear that the different personalities involved occupy social positions that must inevitably come into conflict, and each occupant of a position must present his case in generally accepted norms (...) The situation in Ndembu village closely parallels that found in Greek drama where one witnesses the helplessness of the human individual before the Fates: but in this case the Fates are the necessity of the social processes (TURNER, 1957, p. 94).

A necessidade dos processos sociais de que fala o autor é, portanto, o “paradoxo Ndembu” que produzia inúmeros atritos derivados dos princípios culturais contraditórios assinalados. Os conflitos, inevitáveis e recorrentes, emergiriam das disputas entre os homens poderosos da vila, em busca de *status*, ou mesmo da posição de chefes, capazes de mobilizar parentes e afins em seu favor. O destino da aldeia dependeria, portanto, do equilíbrio entre o sentido de pertencimento e dos vínculos

---

<sup>8</sup> Max Gluckman em *Custom and Conflict in Urban Africa*, se ocupou em refletir acerca do fundamento da ordem social e coesão nas sociedades, dando especial atenção à dimensão diacrônica e aos conflitos eminentes dos arranjos sociais, que revelavam princípios de lealdades contraditórias, e poderiam identificar o ponto nevrálgico que mantém a união, coesão e continuidade das sociedades. Gluckman considerava o conflito parte fundamental da vida social, e na referida obra propôs que os conflitos ocorridos em pequena escala serviriam para consolidar uma união em uma escala mais ampla, tendendo a inibir as batalhas abertas. Para ele, quanto maior as divisões em uma área “micro”, maior seria a coesão “macro”. O ritual foi apontado, por Gluckman, como desempenhando um papel central nesse processo: “The acceptance of the established order as right and good, and even sacred, seems to allow unbridled license, very rituals of rebellion, for the order itself keeps this rebellion within bonds. Hence to act the conflicts, whether directly or by inversion or in other symbolical forms, emphasizes the social cohesion within which the conflicts exist. As the social order always contains a division of rights and duties, and of privileges and powers as against responsibilities, the ritual enactment of the order states its rightness” (GLUCKMAN, 1966, p. 125).

<sup>9</sup> Como argumenta o autor na referida obra: “A system of patrilineages, if it is to be 'the skeleton of the social structure', requires virilocal marriage (TURNER, 1957, p. 222). No caso, o casamento Ndembu é virilocal, mas o sistema de linhagens matrilinear. Em outras palavras, os homens tinham de “importar” mulheres e “exportar” irmãs, que passavam a morar na vila do marido. O alto grau de fissão e de mobilidade individual eram fenômenos característicos naquela sociedade (embora tidos como maléficos pelos os nativos), provocando a contradição masculina entre o papel de pais que querem manter sua mulher e filhas junto de si e tios, que buscam resgatar a fidelidade de suas irmãs e sobrinhos. A boa administração de tal fenômeno, inevitável na sociedade Ndembu, é essencial para que o homem consiga chegar ao posto de chefe de sua vila (idem, ibidem)

morais forjados nos cultos rituais (CAVALCANTI, 2012)<sup>10</sup>, e das ações e estratégias dos “personagens” centrais da aldeia. O “erro trágico” grego forneceu a Turner, a um só tempo, uma metáfora teatral e uma reorientação teórica materializada na noção de dramas sociais “(...) com seus atos e cenas, cada um com qualidades peculiares, mas todos culminando em direção a um clímax” (TURNER, 1957, p. XXXIV).

Desenvolvido em 1957, quando da publicação de *Schism and Continuity in an African Village*, o conceito, que garantiu imediata visibilidade ao trabalho de Victor Turner<sup>11</sup>, partia da noção de “margem” ou *limen*, que Arnold Van Gennep havia proposto em 1908, em *Os ritos de passagem* (1978). Os estágios pré-liminares, liminares e pós-liminares de van Gennep foram reordenados por Turner nas quatro fases do drama social: (i) brecha; (ii) crise; (iii) ação compensatória; (iv) reintegração ou cisma (TURNER, 1957). Assim,

Tais formas de confronto e conflito podem ser observadas através de uma sucessão de etapas relativas ao seu desenvolvimento: a primeira fase, de sua aparição, faz com que uma “brecha” se apresente, por exemplo, a partir de uma obrigação transgredida, uma interdição ignorada, uma estrutura de *status* ou honra ameaçada. Essa situação ganha amplitude, chegando ao segundo estado, chamado “crise”, em que se torna explícita e não mais pode ser tolerada. A terceira fase desse processo chama-se “ação compensatória” e possui qualidades performativas e reflexivas intensas, pois diversos mecanismos de compensação e reparo, que vão desde repreensões de uma autoridade, passando por rituais de diversos tipos, *performances* teatrais ou julgamentos, podem ser ativados. A fase final pode tanto restabelecer a ordem anterior através de processos de reintegração, quanto acabar consolidando um abismo irreparável que causará o fracionamento da comunidade e sua consequente separação (KRUGER, 2011, p.113).

Em sua apropriação da liminaridade de van Gennep, Victor Turner se notabilizou por enfatizar, em suas diversas publicações, não apenas sua qualidade de separação e extra-cotidianidade, mas a ambiguidade, o paradoxo, o simbolismo efervescente, a qualidade criativa singular e a “pura possibilidade” desse estágio (TURNER, 1973). As manifestações da liminaridade revelariam características antiestruturais, isto é, 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,

---

<sup>10</sup> Nas palavras do autor: “By establishing ties of co-participation in cults which operate independently of kinship and local linkages, the ritual system compensates to some extent for the limited range of effective political control and for the instability of kinship and affinal ties to which political value is attached (TURNER, 1957; p. 291).

<sup>11</sup> Para uma cuidadosa análise do conceito de drama social, do funcionamento dos símbolos na análise de Turner, e para uma contextualização das relações entre antropologia e ritual, ver Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2007, 2012 e 2013).

livres e de grande reciprocidade entre os participantes, que Turner chamou de “*communitas*” (Turner, 2013; 2008; 1982).

Desta forma, Turner não tratou os comportamentos extra cotidianos, desordeiros, carregados de elementos simbólicos da *communitas*, apenas como uma “compensação” pela overdose de regras sociais, e sim pela dimensão criativa, inovadora e polissêmica, dos símbolos em ação (CAVALCANTI, 2012). Afastando-se da abordagem estrutural-funcionalista mais clássica, o antropólogo escocês passou a percebê-los como formas de aprendizado, de experimentação e dinâmica, à medida que geram a “possibilidade de diacronia, da mudança social em que: (...) novos modelos, símbolos, paradigmas, etc. emergem – de fato, como as sementeiras da criatividade cultural” (TURNER, 1982, p. 28).

Por mais que a concepção de ritual em Turner seja surpreendentemente frágil, como salientou Cavalcanti (2012), foi o antropólogo britânico um dos principais responsáveis pela extensão do arcabouço ritual na análise dos mais diversos tópicos. Em seus livros *O Processo Ritual*, de 1969 e *Dramas, Campos e Metáforas*, de 1974, há diversos exemplos da vastidão e riqueza que o emprego das configurações da liminaridade e *communitas* pode trazer à reflexão antropológica. Em um conhecido texto, o antropólogo americano Clifford Geertz assinalou esse ponto em Turner, ao comentar as duas tendências que operavam nas ciências sociais nas décadas de 1970 e 1980, que chamou de analogia dos jogos e do drama:

No momento, o principal proponente da teoria ritual nas ciências sociais talvez seja Victor Turner. Antropólogo com formação britânica e, mais tarde, norte-americana, Turner, em um conjunto de trabalhos excelentes sobre a vida cerimonial de uma tribo centro-africana, desenvolveu a concepção do ‘drama social’ como um processo regenerativo, que, assim como a teoria de Goffman relacionando ‘o jogo social’ à interação estratégica, conseguiu atrair pesquisadores de alto nível em número suficiente para constituir-se em uma escola interpretativa característica e de muita influência.

Para Turner dramas sociais tem lugar ‘em todos os níveis da organização social, do Estado à família’. Estes dramas surgem como resultado de situações conflitivas (...) e se desenrola até o desfecho final, graças a um comportamento convencionalizado e atuado em público (...) Em graus diferentes de zelo e de detalhe, Turner e seus seguidores aplicaram esse esquema a rituais de passagem tribais, cerimônias de cura e processos judiciais; insurreições mexicanas, sagas islandesas, e nas dificuldades de Thomas Becket com Henrique II; na narrativa picaresca, em movimentos milenários, carnavais caribenhos e na busca de mescal pelos índios americanos; e nas rebeliões políticas dos anos 60. Uma fórmula para todas as estações (GEERTZ, 2003, p. 45-46).

Se a metáfora teatral havia aparecido no trabalho de Turner enquanto modelo para a análise processual de um recorte etnográfico muito preciso, seus textos da década de 1970 já tinham por objetivo explorar toda a potencialidade dos ritos em ação. No prefácio à edição brasileira de 1974 de *O Processo Ritual*, Turner, salientando sua

distinção das premissas de Lévi-Strauss, concebe a dialética estrutura/antiestrutura como um universal cultural, cujo drama “(...) termina no palco da cultura” (TURNER, 2013, p. 14), o que o teria estimulado “a passar do estudo das culturas tribais para as que possuíam grandes tradições no campo das letras” (idem). O livro pode ser visto como uma das primeiras tomadas de posição do autor, e mobilizava dados etnográficos comparativos em direção a uma análise de caráter mais universalista. Nas palavras do próprio autor:

As pessoas da floresta, do deserto e da tundra reagem aos mesmos processos como as pessoas das cidades, das cortes e dos mercados. As revoluções e reformas podem ser estudadas empregando-se a mesma terminologia que se usa para o estudo dos produtos culturais das grandes e estáveis civilizações, *O processo ritual* é uma tentativa de compreender algo desse processo social total de interação e interdependência, bem como das disjunções, às vezes frutuosas, entre acontecimentos ordenados donde se origina o pensamento independente (TURNER, 2013, p. 14).

A passagem acima evidencia influência da obra *When a Great Tradition Modernizes*, de Milton Singer (1972) de quem Turner retirou o termo “*performance* cultural”, categoria capaz de integrar tanto expressões ocidentais como peças, concertos e leituras, quanto “prayers, ritual readings and recitations, rites and ceremonies, festivals and all those things that we usually classify under religion and ritual rather than with the cultural and artistic” (SINGER, 1972, p. 71).

Singer tratou as *performances* culturais como “the elementary constituents of the culture and the ultimate units of observation” (idem), seguindo sua percepção de que os interlocutores indianos com quem interagira “thought of their culture as encapsulated in these discrete *performances*, which they could exhibit to visitors and to themselves” (ibid.). Em sua análise etnográfica, o antropólogo pôde diferenciar, entre as diversas *performances* culturais observadas, as variações da duração temporal, “an organized program of activity, a set of performers, an audience, a place and occasion of *performance*” (ibid.), sem deixar de se referir a especialistas e aos embates interpretativos e avaliativos.

Atento às expressões da escrita e das diversas práticas de leitura da tradição indiana, Singer percebeu nas variadas formas de comunicação não linguísticas da dança, música, das canções, do drama, da representação, das artes visuais e arquitetura, que chamou de “mídias culturais”, processos privilegiados através dos quais a tradição era “ensinada” e inserida na vida social. Segundo o autor (e também seu influenciador, Robert Redfield), essas expressões poderiam ser privilegiadas para a análise do *continuum* entre o urbano e o rural, o tradicional e o moderno. Desta forma “[a] detailed

analysis of cultural media would cast much light on the ways in which cultural themes and values are communicated as well as on process of social and cultural change” (SINGER, 1972, p. 77).

### Do drama à performance (e experiência)

Os escritos de Singer e de outros teóricos das ciências sociais e linguística, como Erving Goffman, Dell Hymes, John Austin, Richard Bauman, Brian Sutton Smith, Mihaly Csikszentmihalyi, Barbara Myerhoff, Sally Moore parecem ter estimulado Victor Turner a mobilizar seus textos, cuja repercussão acadêmica positiva já era notável, em progressiva aproximação com o mundo das artes cênicas.

O maior incentivador e interlocutor de Turner neste processo, entretanto, foi Richard Schechner, diretor teatral do já famoso *The Performance Group*. Schechner, um dos mais importantes estudiosos da *performance* e figura central de integração entre artes e ciências humanas, procurava aproximar-se da antropologia. Estimulado pelo trabalho conjunto entre o antropólogo Collin Turnbull e o diretor teatral Peter Brook na encenação de *The Mountain Pelopole*, Turner aceitou participar de experiências cênicas promovidas por Schechner, com os atores do seu grupo, tendo por base seu trabalho etnográfico entre os Ndembu. A proposta deu início a uma amizade e estreita interação intelectual, responsável por instigantes articulações entre ritual, teatro e *performance*, capazes de impactar diversos outros pesquisadores em todo o mundo.

Ciente de que na vida social, elementos cognitivos, afetivos e volitivos encontram-se sempre inseparáveis e são compreensíveis ao investigador enquanto experiência vivida e compartilhada, Turner já argumentava, no início da década de 1980, que o texto etnográfico não deveria ter posição privilegiada no processo investigativo ou comunicativo em antropologia. Segundo o autor: “monografias antropológicas e filmes podem descrever ou apresentar os incentivos para ação característicos de um grupo específico, mas apenas raramente estes gêneros poderiam prender seus leitores plenamente na rede motivacional da cultura em questão” (TURNER, 1982, p. 90). Para potencializar esse processo, o antropólogo apresentou uma proposta, pouco mencionada por seus estudiosos no Brasil<sup>12</sup>, em sintonia com a tendência da posterior virada pós-

---

<sup>12</sup> A única exceção que registrei é uma breve menção ao tema realizada por Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2013).

moderna da antropologia, que pode ser também compreendida a partir da noção de *work in process*<sup>13</sup> como realizada nas artes:

Como, então, isso poderia ser feito? Uma possibilidade pode ser tornar as partes mais interessantes das etnografias roteiros, e atuá-los em sala, e finalmente, voltar às etnografias armado com o entendimento que vem de ‘entrar dentro da pele’ dos membros das outras culturas ao invés de apenas ‘tomar o papel do outro’ em sua própria cultura. Toda uma série nova de problemas é gerada por este processo aparentemente simples, pois cada um dos três estágios (etnografia transformada para roteiro, roteiro performatizado, *performance* em meta-etnografia) revela muitas fragilidades da antropologia, que essencializam a disciplina ocidental tradicional. E o processo nos força a olhar além das questões puramente antropológicas – para literatura, história, biografia, incidentes de viagem – buscando dados que possam contribuir para tornar os roteiros convincentes (TURNER, 1982, p. 90).

A escolha de textos etnográficos ou “etnotextos” seria feita, portanto, pelo potencial performático, à medida que o objetivo seria transformá-los em um roteiro preliminar. Turner (1982, p. 99) enfatiza, nesse processo, a importância da interação entre os teatrólogos, por “seu senso de diálogo, conhecimento de cenário e acessórios e o bom ouvido para frases revelatórias” (idem), com “o entendimento antropológico dos significados culturais, da fala nativa e da cultura material” (ibid), assinalando a tendência de contínua modificação durante todo o processo de ensaios até a *performance* final.<sup>14</sup>

Se em seu livro de 1977, *Performance Theory*, Richard Schechner já havia buscado compreender como *performance* uma ampla constelação de eventos que abarcaria o teatro, o ritual, o xamanismo, o jogo, o desempenho de papéis cotidianos, cerimônias, esportes e entretenimento, a influência de Victor Turner ao teatrólogo se tornaria evidente nos trabalhos da década de 1980, especialmente em *Between Theater and Anthropology*. Nessa obra, Schechner (1985) estabelece seis “pontos de contato entre a antropologia e o teatro”: 1) a transformação do ser e/ou da consciência; 2) a intensidade da *performance*; 3) a interação atores-espectadores; 4) a sequência do processo da *performance*; 5) a transmissão do conhecimento da *performance* e 6) a avaliação da *performance*. Embora seja difícil precisar o que o autor compreenda por antropologia, os itens listados evidenciam a interessante proposição de desdobrar a noção de *performance*

---

<sup>13</sup> Ver, por exemplo, Renato Cohen (2002)

<sup>14</sup> O autor ainda estabelece as seguintes recomendações: “Neste estágio, seria necessário um diretor com experiência, preferivelmente com o teatro não-ocidental (como Schechner ou Peter Brook), e certamente familiarizado com a estrutura social e as regras e temas sob as estruturas superficiais da cultura que está sendo encenada. Deve ocorrer um constante movimento para frente e para trás da análise antropológica da etnografia, que fornece detalhes para a encenação para a atividade sintetizadora e integradora da composição dramática, que inclui o sequenciamento das cenas, o relato das ações e palavras dos atores para eventos passados e futuros além da integração das ações nos cenários apropriados (TURNER, 1982, 99).

(termo que abarcaria tanto o teatro quanto o ritual, esportes, acontecimentos ou festividades), para além das molduras do evento expressivo em si<sup>15</sup>.

Schechner tornou-se conhecido por seu conceito de *performance* que valoriza a multidisciplinaridade e o caráter processual do fenômeno, definido a partir da noção de “comportamento restaurado”:

Restored behavior is used in all kinds of performances, from shamanism and exorcism to trance, from ritual to aesthetic dance and theater, from initiation rites to social dramas, from psychoanalysis to psychodrama and transactional analysis. In fact, restored behavior is the main characteristic of performance. The practitioners of all these arts, rites and healings assume that some behaviors – organized sequences of events, scripted actions, known texts, scored movements – exist separate from the performers who ‘do’ these behaviors. The performers get in touch with, recover, remember, or even invent these strips of behavior and then rebehave according to these strips, either by being absorbed to them (playing the role, going into trance) or by existing side by side with them (Brecht’s *Verfremdungseffekt*). The work of restoration is carried on in rehearsals and/or in the transmission of behavior from master to novice. Understanding what happens during training, rehearsals, and workshops – investigating the subjunctive mood that is the medium of these operations – is the surest way to link aesthetic and ritual performance (SCHECHNER, 1985, p. 35-36).

Se por um lado as formulações de Schechner remetem a interesses teóricos relacionados à prática artística e espetacular, por outro eles revelam fortes pretensões universalistas. Mesmo assim, deve-se destacar a ênfase, por parte do autor, nos processos culturais de aprendizado, expressão e avaliação das *performances*, que nem sempre são apontados nos escritos de Turner. Isso se torna ainda mais evidente na análise do “processo da *performance*” (de evidente inspiração nos dramas sociais) feita por Schechner, que propõe uma sequência tempo-espacial composta por três grandes etapas: *protoperformance*, *performance* e sequelas (Schechner, 2003).

Cada uma dessas etapas abarcaria, por sua vez, uma série de subdivisões. A *protoperformance* seria composta por (i) “treinamento”, derivado dos diversos gêneros

---

<sup>15</sup> Em 2013 Schechner escreveu um artigo publicado na Revista de Antropologia, da Universidade de São Paulo e, no mesmo ano, na coletânea de John Dawsey, Regina Müller, Rose Hikiji e Marianna Monteiro. Nesse texto, Schechner sugere um novo entrelaçamento entre antropologia e teatro a partir de três pontos de contato, inter-relacionados e de caráter mais “conceitual”, a saber (i) incorporação; (ii) o tratamento das “fontes da cultura humana como performativas”; e (iii) o cérebro como um local de performance. A proposta, semelhante à anterior, chama maior atenção ao corpo e à experiência; à dimensão performativa da cultura e alude a questões relativas às ciências cognitivas. O autor mantém sua definição ampla da noção de performance: “A ‘performance’ como eu resumia na época (e ainda resumo hoje), é um ‘amplo espectro’ de atividades que vão desde o ritual e o play (em todas as suas variedades desconcertantes e de difícil definição) até formas populares de entretenimento, festas, atividades da vida diária, os negócios, a medicina e os gêneros estéticos do teatro, da dança e da música. Não se tratava de afirmar que *tudo* nessas atividades é performativo, mas de dizer que cada uma delas tem qualidades que poderiam ser efetivamente analisadas e entendidas ‘como performance’. O alcance dessa teoria não era limitado. Argumentei que *qualquer coisa* poderia ser considerada e analisada ‘como’ *performance*, embora o que *performance* ‘é’ – um domínio muito mais limitado – só possa ser determinado dentro de contextos culturais específicos, localizados dentro de pontos ou intervalos de tempo específicos” (SCHECHNER, 2013, p. 37-38).

expressivos de cada sociedade, a partir de textos, scripts, ideias, cenários, notações musicais, religião, tradições variadas ou *performances* anteriores; (ii) “workshop” seria uma sub etapa em que a pesquisa ocorreria, na articulação dos recursos, marcações e roteiros, discussões e *feedbacks*, dando origem ao material “bruto” da *performance*; a seleção e aperfeiçoamento do material levantado ocorre nos (iii) “ensaios”, finalizando a etapa criativa.

A fase seguinte, da *performance*, tem início com o (iv) “aquecimento”, o momento imediatamente anterior à apresentação, que pode envolver a organização do espaço, o preparo dos *performers* (físico, político, ritual, organizacional) e da audiência. Após essa ambientação ocorre a (v) “*performance* pública”, isto é, a enorme variedade dos comportamentos que podem ocorrer entre um começo e um final estabelecidos. Os (vi) “eventos” ou “contextos mais amplos” que sustentam a *performance* pública, quando existentes, podem ser formados pelas variadas atividades técnicas, sociais, econômicas, políticas ou rituais de preparo e suporte, necessários para o andamento e finalização da *performance*. Com o fim do momento expressivo ocorre a etapa do (vii) “esfriamento”, responsável pelo retorno de todos os envolvidos para a regularidade da vida cotidiana. É comum que essa subetapa abarque comentários, avaliações e particularidades da apresentação, seja por parte dos atores ou da audiência. Muitas vezes, um momento posterior de socialização (que vão dos cumprimentos logo após a *performance* até confraternizações mediadas por refeições e bebidas), ocorre após a *performance* pública. Por parte dos que ficam no local em que a *performance* pública se desenvolveu, há também uma série de atividades necessárias para o reestabelecimento do espaço, que envolvem limpeza, arrumação e armazenagem de assessorios e equipamentos.

A última das fases do processo da *performance* seria a das sequelas, que incluiriam as seguintes subfases: (viii) “respostas críticas”, (ix) “arquivos” e (x) “memórias”. Segundo Schechner, esse período pode se estender por anos, pois a fortuna crítica não é formada apenas pelos comentários, impactos e reações imediatas à *performance* pelos presentes ou pela ação de jornalistas e avaliadores profissionais em textos jornalísticos, veiculados na internet ou em periódicos, mas envolve também trabalhos acadêmicos, cujas publicações, compêndios e estudos podem surgir muito tempo depois do evento. Além desses textos, registros diversos de fotos, *releases*, programas dos espetáculos, roteiros, vídeos, geralmente feitos pelos envolvidos na produção do evento ou por alguns membros da plateia compõem os arquivos. O autor salienta ainda que as memórias, de caráter dinâmico e inventivo, são geradas (e reformuladas) portanto, na articulação de

todos esses elementos e podem ser novamente utilizados para pesquisas, consistindo eventualmente, material para o início de um novo ciclo da *performance*.

O teórico e diretor teatral desenvolveu uma importante carreira acadêmica, como comprovam as publicações de diversas obras, como *By Means of Performance*, *Performance Studies* e *The future of ritual*, além das inúmeras edições do periódico mais representativo da área, “The Drama Review”. A consolidação de um programa acadêmico de investigação interdisciplinar de *Performance Studies* dentro do departamento de Drama da *New school of Arts* da *New York University* pode igualmente ser vista como evidência do sucesso acadêmico de Schechner, um de seus principais articuladores e responsáveis.

Victor Turner foi, evidentemente, estimulado por Schechner e por essa conjunção teórica e prática entre antropologia, teatro e *performance* a que nos referimos. Tal como Singer, Turner preocupa-se com o papel dos símbolos em ação nos processos de mudança social, e revela o objetivo de manter sua análise processual e expandir ainda mais as possibilidades reflexivas à luz de *performances* culturais derivadas dos mais variados contextos. A década de 1980 testemunhou o aparecimento dos livros: *From ritual to theatre*, de 1982, e os volumes póstumos *The anthropology of experience* e *The anthropology of performance*, nos anos de 1986 e 1987.

Na primeira obra, como se evidencia no próprio título, Turner promove a articulação de suas noções teóricas prévias, já célebres, para o mundo artístico<sup>16</sup> e em especial, ao teatro. O autor considera que as “raízes do teatro estão nos dramas sociais” e que a expressão cênica ocidental, pertencente a um domínio muito mais especializado, se limitaria à fase que concebeu como “ação compensatória” em seu modelo analítico:

“Theatre is, indeed, a hypertrophy, an exaggeration, of jural and ritual processes; it is not a simple replication of the ‘natural’ total processual pattern of the social drama. There is, therefore, in theatre something of the investigative, judgemental, and even punitive character of law-in-action, and something of the sacred, mythic, numinous, even ‘supernatural’ character of religious action – sometimes to the point of sacrifice” (TURNER, 1982, p. 12).

Ao lançar-se nessa vasta empreitada comparativa e teórica, com pretensões universalistas, percebe-se que Turner não pôde conceber as manifestações rituais

---

<sup>16</sup> Nas palavras do autor: Just as when tribesman makes masks, disguise themselves as monsters, heap up disparate ritual symbols, invert or parody profane reality in myths and folk-tales, so do the genres of industrial leisure, the theatre, poetry, novels, ballet, film, sport, rock music, classical music, art, pop art etc., play with the factors of culture, sometimes assembling them in random, grotesque, improbable, surprising, shocking, usually experimental combinations (TURNER, 1982;40).

africanas como dotadas da mesma subversão que identificava em outros gêneros das sociedades ocidentais. Para isso, o autor recorre a uma orquestração de conceitos como lazer, *play* (que envolve jogos, brincadeiras e representação), *flow*, mas, principalmente, à diferenciação que constrói entre fenômenos liminares das sociedades tradicionais e os que chama de liminóides, presentes nas sociedades modernas, democrático-liberais, industrializadas. Esses últimos seriam caracterizados, segundo o autor, por sua liberdade, individualidade, voluntariedade, pluralidade, fragmentariedade, experimentalismo, reflexividade e maior propensão à subversão do *status quo*. Embora enfatizando que os conceitos não seriam mutuamente excludentes (pois há convivência de fenômenos de caráter liminar e liminóide nas sociedades ocidentais) e frisando a necessidade de se analisar em ambos, a operação dos símbolos no tecido da ação social, é evidente que a diferenciação de Turner tem caráter valorativo e fundamento etnocêntrico.

Como argumentei anteriormente (KRÜGER, 2008 e 2011), esses conceitos de Turner tendem a ser empregados por uma série de estudos atuais da antropologia da *performance* que, se por um lado estimularam a efervescência de análises sobre os aspectos rituais e performáticos de diversos grupos e sociedades, por outro, não foram suficientes para desenvolver reflexões argutas destes fenômenos expressivos por conta de algumas limitações.

Em primeiro lugar, mostraram-se incapazes de alinhar adequadamente a clássica relação entre arte e sociedade. A famosa imagem de um número oito na horizontal (Turner, 1982) – também conhecida como uma representação do infinito – em que uma das duas esferas (que se tangenciam no centro) representa o “mundo social” e a outra o “mundo da arte”, além de efetivamente equilibrista, como o próprio autor admitiu, remete à conexão entre as áreas por meio de uma vaga e esotérica noção de “inconsciente”, silenciando exatamente naquilo que a análise poderia descortinar.

Em segundo lugar, ainda que as contribuições de Schechner (1985, 2003) permitam lançar olhos a todo o processo envolvido na *performance* cultural a partir de sua concepção de “processo performático”, a contextualização da expressão simbólica em seu ambiente sociocultural tende a ser tratada de maneira demasiada frágil, e, portanto, incapaz de explicar as concepções de tradição e inovação artísticas dos gêneros analisados, seus significados, tensões e articulações nem mesmo as disputas simbólicas e rivalidades entre as expressões.

Por fim, a grande atenção conferida por Turner ao processo restaurativo limitou as análises desta abordagem (salvo poucas exceções) ao estudo das *performances*

públicas, favorecendo reflexões descontextualizadas, como já alertaram vários autores, como Geertz (2003) e Peirano (2006)<sup>17</sup>.

Talvez o próprio Turner tivesse ciência dessas fragilidades. Em *From ritual to theatre* o autor explicita sua pretensão de exceder a uma mera análise antropológica do teatro e busca uma reflexão intercultural dos fenômenos expressivos a partir de um novo enquadramento interdisciplinar: a “simbologia comparativa”, uma abordagem interdisciplinar<sup>18</sup> que se ocuparia das relações entre símbolos, conceitos, sentimentos e valores nativos com atenção ao seu significado segundo linguagem e contexto específicos (TURNER, 1982, p. 20). Essa “nova disciplina” forneceria, por um lado, um modelo intercultural de análise simbólica de caráter universal, e por outro, uma (ingênu) proteção de qualquer ameaça etnocêntrica.

É também significativo que em *The anthropology of experience*, Turner tenha proposto um escopo ainda mais vasto. Inspirado nas noções de experiência, pragmatismo, prática e *performance* de Wilhelm Dilthey e John Dewey, o autor se ocupou em refletir sobre o modo como os indivíduos vivenciam sua própria cultura, e como os eventos são recebidos pela consciência, incorporando, para além da dimensão puramente racional, sentimentos e expectativas. À dificuldade de transposição da experiência pessoal Dilthey sugeria a “interpretação das expressões”, que abarcaria não apenas *performances*, mas também representações, objetificações e textos. O reenquadramento da antropologia da performance dentro da antropologia da experiência sinaliza o esforço em relacionar, de forma dinâmica e processual, os conceitos de realidade, experiência e expressão, problemática que Turner considera elemento-chave de sua proposta:

Nesta perspectiva, uma expressão nunca é um texto isolado e estático. Ao contrário, ela envolve uma atividade processual, uma forma de verbo, uma atividade enraizada numa situação social, com pessoas reais em uma cultura particular e em uma era histórica dada (...) Um ritual tem de ser encenado, um mito recitado, uma narrativa contada, um romance lido, uma peça performatizada, e estas encenações, recitações, declamações, leituras e *performances* são o que faz o texto transformativo e nos capacitam a re-experienciar nosso legado cultural. Expressões são constitutivas e moduladoras, não como textos abstratos, mas na atividade que atualiza o texto. É neste sentido que os textos têm de ser performatizados para serem experienciados, e o que é constitutivo está na produção. Nós lidamos com textos

---

<sup>17</sup>Em seu trabalho apresentado na 25ª Reunião Brasileira de Antropologia, posteriormente transformado em artigo, Mariza Peirano, após destacar o grande número de pesquisas recentes nesta área da antropologia no país, critica a ênfase da teoria antropológica do ritual em detrimento das perspectivas empíricas nestas contribuições. Argumentando que “(...) a concepção de que um evento ‘é diferente’, ‘especial’, ‘peculiar’, tem que ser nativa” (PEIRANO, 2006, p. 10), a autora se contrapõe exatamente àquela aplicação simplista e descontextualizada da Antropologia da *Performance* que se privaria de realizar o “recorte antropológico” na análise do fenômeno estético, pois as *performances* seriam já “destacadas” por definição.

<sup>18</sup> Nas palavras do autor: “Sem dúvida esta perspectiva mais ampla força a simbologia comparativa a se adequar aos métodos, teorias e descobertas dos especialistas e experts de várias disciplinas que a maioria dos antropólogos conhece muito pouco como: história, literatura, musicologia, história da arte, teologia, história das religiões, filosofia, etc. (TURNER, 1982, p. 23-24).

performatizados, reconhecendo que a antropologia da *performance* é uma parte da antropologia da experiência. Como expressões ou textos performatizados, unidades estruturadas da experiência como histórias ou dramas é que as unidades de significado são socialmente construídas (TURNER; BRUNER 1986, p. 7).

Ainda que a vida como fluxo, e a relação entre esta e a experiência como mediada pelo significado que articularia presente e passado<sup>19</sup>, a busca de articular experiência e expressão é frutífera, por mais que deva ser mais plural e complexa do que Turner pode expressar em sua última publicação.

A profícua colaboração entre Victor Turner e Richard Schechner, potencializada pelos diversos eventos, publicações e pelo programa de *Performance Studies* da Universidade de Nova Iorque, gerou uma fértil área de investigação acadêmica, de caráter interdisciplinar, mobilizando intelectuais e pesquisadores da área das ciências sociais, humanidades, filosofia e artes, como Dwight Conquergood, Diana Taylor, Barbara Kirshenblat-Giblett, Marvin Carlson, Philip Auslander entre outros.

O legado de Victor Turner no Brasil é também vasto e antigo, tendo impactado fortemente a antropologia nacional desde a década de 1970 por meio das apropriações estabelecidas por Roberto DaMatta (1978), Yvone Maggie (1975) e, posteriormente, por autores como Mariza Peirano (2001); Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (1999, 2002); John Dawsey (2005, 2006, 2009); Regina Polo Müller (2000, 2003, 2005); Rubens Alves da Silva (2005); Esther Jean Langdon (1999, 2007a, 2007b); Vânia Zikan Cardoso (2007, 2009, 2010) e Luciana Hartmann (1999, 2005). Núcleos de pesquisa em antropologia da *performance*, em sua maioria vinculados a programas de pós-graduação, surgiram na Universidade de São Paulo, Universidade de Campinas, Universidade Federal de Santa Catarina e também na Universidade de Brasília, por meio do trabalho de João Gabriel Teixeira. Além das referências acima, as coletâneas de Francirosy Ferreira e Regina Polo Müller (2010); de John Dawsey, Regina Polo Müller, Rose Satiko Hikiji e Marianna Monteiro (2013) e de Esther Jean Langdon e Everton Luís Pereira (2012) compilam grande parte dessa produção nacional.

---

<sup>19</sup> Menciona Bruner: “Although life is a flow, we can never experience that flow directly because every observed moment is a remembered moment. Temporal succession cannot be experienced as such because the very observation of time fixes our attention and interrupts the flow of experience, leading to periods of reflexivity when the mind becomes ‘conscious of itself’”. (TURNER;BRUNER, 1986, p. 8)

Entre o vasto espectro das produções mais recentes dessa área interdisciplinar de investigação, *Performance: uma introdução crítica*, de Marvin Carlson ganha destaque tanto pelo potencial de síntese quanto pela qualidade analítica. O autor salienta que o conceito de *performance* é ainda mais disputado do que a noção de teatro, pela utilização, por número cada vez maior de artistas, teóricos e pesquisadores diversos, ampliando seus empregos e significados. Isso implica “reconhecer usos rivais desse conceito (...) não apenas como algo logicamente possível e humanamente provável, mas também como sendo algo de valor crítico potencial permanente, para o próprio uso ou a interpretação do conceito em questão” (GALLIE apud CARLSON, 2009, p. 12).

A progressiva consolidação dessa noção no panorama acadêmico não pode ser vista, portanto, de forma dicotômica, meramente enquanto “teoria” ou “tema” (PEIRANO, 2006) pelo fato da *performance* ser reflexo e também um dos principais agentes de mudanças sociais, epistemológicas e da sensibilidade, que extrapola o campo das artes “em direção a quase todos os ramos das ciências humanas – sociologia, antropologia, etnografia, psicologia, linguística” (CARLSON, 2009, p. 17). Segundo o autor:

E como a performatividade e a teatralidade tem sido desenvolvidas nesses campos, tanto como metáforas quanto como instrumentos analíticos, os teóricos e praticantes da arte performática têm, por sua vez, se tornado conscientes desses desenvolvimentos e encontrado neles novas fontes de estímulo, inspiração e insight para seu trabalho criativo e para sua consequente compreensão teórica. (CARLSON, 2009, p. 17-18).

Em consonância com esse diagnóstico, Carlson abarca em seu livro, os mais diversos usos da noção de *performance*, justapondo apropriações das ciências sociais, folclore, linguística e filosofia com abordagens da teoria e história da arte, raramente mobilizadas pelos demais analistas.

Um dos primeiros empregos do termo, efetuado por William H. Jansen nos estudos de folclore da década de 1950, contrapõe *performance* e participação. *Performance* foi utilizado pelo folclorista para identificar total separação entre atores e espectadores de determinado fenômeno cultural, enquanto participação salientava a qualidade inversa, do envolvimento direto da comunidade na realização do evento. Pode-se incluir, ao lado de Jansen, publicações de estudiosos posteriores, como Alan Lomax, Roger D. Abrahams e Dan Ben-Amos, voltadas a deslocar o estudo do folclore da preocupação textual, até então predominante na área, para focar no processo

comunicativo, adotando a noção de *performance* como elemento chave em sua perspectiva analítica (HYMES, 1971). Lomax assinalou a “orientação performática” da pesquisa à medida que concebeu atenção especial à situação da *performance* e também às regras (ou normas) da *performance*, que governam a relação entre os participantes<sup>20</sup>. Abrahams mencionou a necessidade analítica de um método que enfatize todos os aspectos poéticos da *performance* estética e empregou o termo tanto como sinônimo do evento expressivo quanto referente a um tipo particular de “comportamento estilizado”. Ben-Amos salientou a *performance* como noção que evidencia a dimensão contextual do fenômeno, dando foco no estudo do folclore enquanto processo comunicativo.

Contribuição também inaugural dos estudos da *performance* nas ciências sociais, mas de impacto muito mais significativo, foi a efetivada por Gregory Bateson em um curto texto de *Steps to an ecology of mind*. O ensaio “*A theory of play and fantasy*” de 1954, apesar de não empregar especificamente a referida noção, tornou-se famoso por explorar a dimensão comunicacional, contextual e cognitiva de processos como brincadeiras, jogos, representação, fabulação, piadas, arte e até mesmo magia, religião e rituais, articulados pelas noções referidas no título.

O antropólogo procurou salientar no texto como os seres vivos distinguem “seriedade” da “brincadeira” por meio dos conceitos de *play* e *fantasy*, que revelam algum grau de “inverdade”, de comportamento e consciência alterada entre os envolvidos. Além disso, o processo envolve critérios de abstração da comunicação verbal que incluem o nível metacomunicativo, por meio do estabelecimento de um *frame*, quadro ou moldura que age no processo de separação-inclusão, organiza a percepção e torna-se, conseqüentemente, fundamental no processo de conhecimento. Autor de interesses diversos, Bateson não expandiu ou sistematizou essa análise em seus textos, de forma que tal contribuição permaneceu um tanto residual no conjunto de suas publicações, embora amplamente influente.

O teórico cuja vasta e influente obra geralmente tende a ser equiparada à de Victor Turner é o sociólogo canadense Erving Goffman. Em livros como *A representação do eu na vida cotidiana*, *Ritual de Interação* e *Estigma*, o autor, associado ao interacionismo simbólico e fortemente influenciado pelo contexto efervescente da Escola de Chicago do início do século XX, desenvolveu sua teoria da análise sociológica dos comportamentos e interação face a face destacando as qualidades comunicacionais, simbólicas e cognitivas

---

<sup>20</sup> Segundo Lomax (*apud* HYMES, 1971) tais regras se referem ao tamanho do grupo vocal, à inter-relação entre grupo e um líder, ao grau de dominância desse líder e ao nível de organização do grupo.

envolvidas. A preocupação do teórico pode ser sistematizada, grosso modo, como relativa à busca da compreensão da complexidade das interações sociais cotidianas, que envolvem dimensões comunicacionais, simbólicas e estratégias dos atores na manipulação da impressão ou aparências, na recepção ou negociação do significado das interações sociais entre os participantes e seus impactos no estabelecimento de rótulos, papéis sociais, identidades e convenções que agem na constituição do “mundo real”.

O arcabouço analítico de Goffman está fortemente baseado na metáfora da vida social como drama, de modo que diversos de seus conceitos se relacionam ao mundo teatral. Noções como “fachada”, “definição da situação”, “representação”, “expressões”, “comportamento”, “palco”, “bastidores” e “ritual” são algumas das utilizadas pelo autor na construção de um paradigma sociológico inovador, por adotar influências teóricas variadas, uma ótica microestrutural de grande sensibilidade etnográfica, arguta consciência das determinações da dimensão pública do comportamento social e da complexa dinâmica interativa nos processos de construção do significado e da experiência.

A obra *Os quadros da experiência social* traz significativas contribuições para a discussão sobre *performance* à medida que enfatiza não apenas a dimensão interacional, face a face e pública, que envolve atores e observadores da ação, mas o processo de enquadramento (*framing*) como constitutivo, seja da organização da experiência, seja dos processos de compreensão e da tomada de posição nas formas de interação social. Goffman (2012, p. 34) compreende os quadros como “princípios de organização que governam os acontecimentos – pelo menos sociais – e nosso envolvimento subjetivo neles”. A noção está diretamente ligada à definição da situação e aos processos de reflexão e ação social, de modo que o autor compreende a análise de quadros como uma expressão que alude à organização da experiência humana (*idem*).

Por conta disso, os enquadramentos são também de certa medida compartilhados, segundo sentidos, convenções e princípios comuns da vida social, e podem adotar “tons” (*keys*) compreendidos como “o conjunto de convenções pelas quais uma dada atividade, já significativa em termos de algum esquema primário, é transformada em algo pautado sobre esta atividade, mas visto pelos participantes como algo muito diferente” (GOFFMAN, 2012, p. 71). Essa transformação sistemática da atividade, que pode ser muito sutil, envolve um esquema de interpretação que tende a ser reconhecível pelos participantes, que também percebem a demarcação de início e fim empregada.

No processo de desenvolvimento de sua vasta obra, Goffman se aproximou dos estudos da linguagem, do folclore, da sociolinguística e da filosofia da linguagem. Foi, portanto, um dos autores que canalizou influências diversas em suas publicações cujo impacto excedeu os limites das ciências sociais. Seu legado pode ser novamente reivindicado em especial para a reflexão de fenômenos cênicos em regime de mudança, em que diversas convenções teatrais vêm sendo questionadas, enfrentadas ou desconstruídas, como ocorre na manifestação do que vem sendo considerado “teatro contemporâneo” cuja especificidade os capítulos seguintes irão apresentar.

Um importante interlocutor de Goffman e referência central a diversos estudiosos da *performance* foi o teórico da linguagem Dell Hymes. Conhecedor dos trabalhos de precursores como Franz Boas, Edward Sapir e Leonard Bloomfield, Hymes esforçou-se por construir uma abordagem holística e contextual capaz de relacionar a linguística com as demais ciências sociais (em especial antropologia e o folclore).

Considerado o fundador da etnografia da fala e da etnografia da comunicação, o autor adotou perspectiva contrária à dos linguistas do período, exclusivamente preocupados com a gramática e os aspectos formais da língua<sup>21</sup>, que valorizavam análises abstratas, cerebrinas e universalizantes. As publicações de Hymes, inversamente, estavam voltadas à compreensão do lugar da linguagem na vida social, concebendo-a como portadora de formas de organização para além da sentença e do texto, incorporando atos e eventos de fala. Recusando-se a estudar meramente os casos reveladores para a “norma gramatical”, Hymes defendeu a necessidade de tratar das propriedades sociais da sintaxe, semântica e fonologia em seu emprego situacional, especificando os meios verbais utilizados, e incluindo na análise elementos como: ênfase, expressividade, estilo, formas de falar, organização do discurso em atos e reflexões sobre as condições de seleção.

Essa integração de aspectos linguísticos, formais, contextuais e culturais em uma mesma perspectiva, tratando da linguagem em seu uso, fez com que o teórico se

---

<sup>21</sup> Hymes se contrapõe, em especial, aos autores que identificam o objeto da Linguística como exclusivamente voltado ao estudo da *langue* em oposição à *parole* (segundo proposição de Ferdinand de Saussure), ou da *competence* em detrimento da *performance* (conforme a reconfiguração efetuada por Noam Chomsky). Embora reconheça a importância de Noam Chomsky para a linguística e as ciências sociais, Hymes desenvolveu diversas críticas ao autor. Dentre elas, argumenta que a reconceituação de Chomsky é meramente nominal, pois por “‘competence’ Chomski has not meant the full range of abilities possessed by a user of language, but a kind of knowledge, and specifically only grammatical knowledge. Everything else has been relegated to the residual category of ‘performance’” (HYMES, 1971, p. 47). Além disso, para Hymes, Chomski faz da competência um ideal e trata a *performance* enquanto forma imperfeita, revelando uma premissa potencialmente elitista. Seu uso de um “falante-usuário fluente” seria a criação de um “indivíduo abstrato”, diverso da proposta do folclore e da etnografia da fala, de evidenciar diferenças de conhecimento e competência dentro mesmo das comunidades.

estabelecesse no horizonte da antropologia, desenvolvendo estudos de base etnográfica, escopo comunicativo e poético. Mesmo revelando certa preferência pela disciplina antropológica<sup>22</sup>, Hymes também levantou significativas ressalvas a abordagens comuns desses teóricos, especialmente no que tange à restrição do foco no conteúdo da linguagem e à pouca importância conferida às características próprias dos discursos nativos, em seus aspectos formais e linguísticos: “In short, linguists have abstracted from the content of speech, social scientists from its form, and both from the patterning of its use” (HYMES, 1971, p. 43).

No texto de 1964 *Introduction: Toward Ethnographies of Communication*, um dos primeiros a estabelecer a proposta de uma “etnografia da comunicação” em consonância com a perspectiva antropológica, Hymes questiona a mera tentativa de correlação dos resultados de estudos especializados (da linguística, psicologia, sociologia e etnologia) e defende a necessidade de investigação direta da linguagem na situação cultural específica. A pesquisa, portanto, deve tomar a comunidade como contexto “investigating its communicative habits as a whole, so that any given use of channel and code takes its place as but part of the resources upon which the members of the community draw” (HYMES, 1964, p. 2-3).

Entre os méritos da abordagem etnográfica, na ótica do autor, estão a congruência metodológica, interdisciplinaridade, perspectiva holística, articulação de perspectivas “de perto” e “de longe”, ampliação da análise para além do conteúdo, incorporando o contexto

---

<sup>22</sup> Segundo o autor: “It ought to be the part of anthropology to contribute to a truly comparative poetics, logic, and rhetoric, and what perhaps distinguishes the ethnography of communication as a perspective from sociolinguistics and psycholinguistics, as commonly conceived, is its inclusion of such humanistic subjects. If it can encourage the trend in folklore to the joint study of the structures of codes, messages, and performances, there will be mutual benefit” (HYMES, 1964, p. 26). No mesmo texto Hymes salienta os vínculos estreitos entre a etnografia e a linguística descritiva, a prática da observação participante e a abertura para os valores culturais e pontos de vista nativos do processo comunicacional. O autor enumera, ainda, a atenção antropológica às: “structures, degrees of elaboration, distinctiveness, values and genres associated with channels, codes, message-forms and settings attract attention partly in their own right; the linguistic codes, as most explicit, and as indispensable, if not wholly adequate, avenues of access to other codes, and to the meanings of other components; specialized subcodes and marginal systems, techniques of speech disguise, languages of concealment, drum-languages, ceremonial speech; the channels, especially when complexly elaborated as in West Africa, or distinctively specialized, as writing for lovers communications among the Hanunóo; the forms of poetry and dramatic enactment; and so forth. Such aspects of communication are less likely to receive full due in studies whose concern with communication is with it not so much as a dimension of culture, and purposes of others, but as a problem of achieving, through situations and others, purposes of one's own” (...) The anthropologist is likely to look at communication from the standpoint and interests of the local community itself, as well as from the outside, and see its members not as objects of persuasion and manipulation, but as potential sources of knowledge and insight. His work may willy-nilly facilitate efforts at persuasion and manipulation, but if it does, the modification of original intentions by the results of his work is likely to make the ensuing process more one of cooperation-one process of feedback be-getting another (HYMES, 1964, p. 10-11).

e a padronização dos códigos na situação comunicativa (HYMES, 1964). A opção pela etnografia significava, ao teórico, em meio do contexto acadêmico da década de 1960 “a ênfase da fala em detrimento do código, da função sobre a estrutura, do contexto sobre a mensagem e do etnograficamente adequado ao invés do etnologicamente arbitrário” (HYMES, 1964, p. 10-11). Isso permitiria tratar dos fenômenos, de suas inter-relações de forma tal que “one can not only generalize the particularities, but also particularize the generalities” (idem).

O analista deve considerar, segundo Hymes, os diversos componentes dos eventos comunicativos (como sintetizados por Roman Jakobson), a saber: a relação entre o emissor, receptor ou falante e o intérprete; os canais comunicativos disponíveis; os códigos variados compartilhados pelos participantes (linguísticos, paralinguísticos, sinestésicos, musicais e outros); o cenário ou configuração da comunicação; as formas das mensagens, rotinas e estilos; tópicos e comentários sobre os quais a mensagem pode se referir e, evidentemente, o evento comunicativo como um todo. Tais componentes devem ser vistos não como elementos isolados, mas em suas relações, e avaliados conforme sua capacidade e estado, de forma a considerar também a atividade e dinâmica do sistema (HYMES, 1964). A etnografia da fala é, portanto, necessária para revelar adequadamente o fato da diversidade do uso da linguagem.

Hymes se distancia do estudo de categorias abstratas em detrimento de situações e eventos, sendo importante contribuinte da “virada performativa” das ciências sociais. Em “Breakthrough into *performance*” assinala a relevância dessa noção para o estudo da comunicação, do folclore e também das ciências sociais, defendendo a *performance* “as something creative, realized, achieved, even transcendent of ordinary course of events” (HYMES, 1973, p. 2). Sua definição de *performance* abarca as dimensões da interpretação, exposição narrativa, repetição e aceitação, de forma a salientar a importância da audiência no fenômeno comunicativo. Para Hymes (1973) *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, 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, linguística e antropologia, mas também nos estudos posteriores da *performance*.

Richard Bauman, um dos autores amplamente influenciados por Hymes, desenvolveu importantes pesquisas e publicações em direção semelhante, usando o termo em dupla valência, seja como sinônimo de “atividade”, ou de “evento artístico”. A

abordagem desse teórico confere distanciamento de perspectivas texto-centradas, ampliação da importância do aspecto poético da linguagem e ênfase na especificidade da forma comunicacional. Isso se evidencia na própria definição de *performance*, caudatária das noções de enquadramento já mencionadas anteriormente:

Fundamentally, *performance* as a mode of spoken verbal communication consists in the assumption of responsibility to an audience for a display of communicative competence. This competence rests on the knowledge and ability to speak in socially appropriate ways. *Performance* involves on the part of the performer an assumption of accountability to an audience for the way in which communication is carried out, above and beyond its referential content. From the point of view of the audience, the act of expression on the part of the *performer* is thus marked as subject to evaluation for the way it is done, for the relative skill and effectiveness of the performer's display of competence. Additionally, it is marked as available for the enhancement of experience, through the present enjoyment of the intrinsic qualities of the act of expression itself. *Performance* thus calls forth special attention to and heightened awareness of the act of expression, and gives license to the audience to regard the act of expression and the performer with special intensity (BAUMAN, 1975, p. 292).

Em *Verbal art as performance*, Bauman vale-se de diversos exemplos etnográficos para argumentar que a arte verbal não deve ser definida *a priori*: “just as speaking itself as a cultural system (or as part of cultural systems defined in other terms) will vary from speech community to speech community, so too will the nature and extent of the realm of performance and verbal art (BAUMAN, 1975, p. 294).

O autor enfatiza a importância dos enquadramentos, salientando o caráter metacomunicativo dos *frames* e performances, de forma que cada comunidade de fala determinada faz uso de um conjunto estruturado de meios comunicativos “from among its resources in culturally conventionalized and culture specific ways to key the performance frame, such that all communication that takes place within that frame is to be understood as performance within that community” (BAUMAN, 1975, p. 295).

Entre esses enquadramentos constam códigos e fórmulas especiais; linguagens figurativas (como a metáfora e metonímia); dispositivos estilísticos formais (ritmo, harmonia das vogais, paralelismo); padronizações (ênfases, tempo, aceleração); padrões paralinguísticos de qualidade vocálica; apelos às tradições e até mesmo à deslegitimação da *performance*. Nas palavras do autor: “The basic point here is that one must determine empirically what are the specific conventionalized means that key performance in a particular community, and that these will vary from one community to another” (BAUMAN, 1975, p. 295). A análise etnográfica da performance, para Bauman, além de abarcar o domínio total de sua expressão e indicar as especificidades de seu

enquadramento, inclui também a atenção aos gêneros, padrões estéticos e ao desempenho da totalidade da comunidade e contexto<sup>23</sup>, envolvendo, evidentemente, a audiência.

Ainda que o presente trabalho não se pretenda a uma análise exaustiva da contribuição dos estudos da linguagem para a *performance*, o legado de John Austin não pode ser desconsiderado. A conhecida “teoria dos atos de fala” foi desenvolvida por meio de conferências realizadas em Harvard em 1955 e publicadas, em 1962, no livro *How to do things with words*. Como o título expressa, a obra tem por objetivo refletir sobre o aspecto da fala que implicaria uma efetiva ação no mundo, por meio das palavras.

Austin dedicou grande esforço intelectual aos fenômenos da fala, que não são meras proposições (o que chama de constativos) mas “atos de fala performativos”. Trata-se de verbos do indicativo presente ativo, geralmente da primeira pessoa do singular, que prometem, oferecem, aceitam, ordenam, ameaçam, de maneira que o que foi dito tende a ser considerado não como “falado”, mas como “feito”, em uma efetiva ação no mundo. Por se diferenciarem dos constativos, os performativos não descrevem ou relatam fenômenos e, por isso, não podem ser tidos como verdadeiras ou falsos em si mesmos, pois limitam-se aos casos em que dizer algo é efetivamente fazer algo. Esses atos são dotados, evidentemente, de características rituais ou cerimoniais, sendo os exemplos mais evidentes situações como casamentos, batismos, testamentos e apostas.

O autor está ciente de que a mera emissão desse ato de fala não é suficiente para sua eficácia. Os performativos devem ser proferidos por completo, escutados e compreendidos como promessas por interlocutores, e, além disso, devem ocorrer em circunstâncias e envolver comunidade apropriadas, tendo desenvolvimentos futuros coerentes<sup>24</sup>. Austin desenvolve longa discussão acerca das possibilidades das condições

---

<sup>23</sup> Segundo Bauman (1975, p. 298) “We view the act of performance as situated behavior, situated within and rendered meaningful with reference to relevant contexts. Such contexts may be identified at a variety of levels—in terms of settings, for example, the culturally-defined places where performance occurs. Institutions too—religion, education, politics—may be viewed from the perspective of the way in which they do or do not represent contexts for performance within communities. Most important as an organizing principle in the ethnography of performance is the event, or scene, within which performance occurs”.

<sup>24</sup> As premissas mínimas para a boa execução (que Austin chama de “felicidade”) desses atos de fala, segundo o autor são: “(A. 1) There must exist an accepted conventional procedure having a certain conventional effect, that procedure to include the uttering of certain words by certain persons in certain circumstances, and further,

(A. 2) the particular persons and circumstances in a given case must be appropriate for the invocation of the particular procedure invoked.

(B. 1) The procedure must be executed by all participants both correctly and

(B. 2) completely.

(r= I) Where, as often, the procedure is designed for use by persons having certain thoughts or feelings, or for the inauguration of certain consequential conduct on the part of any participant, then a person participating in and so invoking the procedure must in fact have those thoughts or feelings, and the participants must intend so to conduct themselves, and further

desses performativos falharem por problemas de execução, por formas de anulação da sinceridade das sentenças ou inadequação das condições, ou até mesmo por atos deliberadamente falsos. Entre essas condições de anulação dos performativos constam os enquadramentos de circunstâncias especiais, como a fala de um ator no palco, a presença da sentença em um poema, ou a realização de um solilóquio. Por conta disso: “performative utterances, felicitous or not, are to be understood as issued in ordinary circumstances” (AUSTIN, 1962, p. 22).

Entre os atos de fala, Austin apontou três níveis: os “locucionários”, “ilocucionários” e “perlocucionários”. Os primeiros são aqueles empregados “in conformity with the grammatical rules of a particular language and with certain senses and certain references as determined by the rules of the language from which they are drawn” (SADOK, 2006, p.54).

Já os ilocucionários constituem a principal contribuição de Austin: “are acts done *in speaking* (hence *illocutionary*), including and especially that sort of act that is the apparent purpose for using a performative sentence: christening, marrying, and so forth” (SADOK, 2006, p.54-55, grifos no original). Esses atos são dotados de certa “força” convencional e envolvem ordens, demandas, promessas, mas também podem informar, afirmar, refazer proposições. São geralmente realizados por meio do emprego de sentenças imperativas, embora possam envolver sentenças interrogativas de avaliação.

A última categoria performativa é o ato “perlocucionário” que foca no resultado da fala no ouvinte: “a consequence or by-product of speaking, whether intended or not. As the name is designed to suggest, perlocutions are acts performed *by speaking*” (SADOK, 2006, p.55). Em geral são atos de convencimento, persuasão, dissuasão, surpresa, confusão (Carlson, 2009).

Embora Austin descarte, por definição o contexto performático, os atos de fala e, em especial os ilocucionários, ganharam destaque nos estudos da *performance* à medida que atentaram para o poder da ação verbal e também das condições ambientais, enquadramentos e para a relação entre emissores e receptores.

O artigo *Poetics and Performance as Critical Perspectives on Languages and Social Life*, escrito por Bauman com Charles Briggs, apresenta um panorama das contribuições da antropologia linguística no estudo da *performance*. Grande importância ao legado de Austin e à análise dos atos de fala é conferida no artigo, à medida que seus

---

(r. 2) must actually so conduct themselves subsequently” (AUSTIN, 1962, p. 14-15).

postulados exerceram forte influência em apontar a linguagem como forma de ação social. Uma das principais críticas dos autores, entretanto, é a restrição feita por Austin, de que os performativos seriam aplicáveis apenas no exercício cotidiano da linguagem. Uma série de autores defendem sua aplicação também aos fenômenos de natureza performativa argumentando que “a padronização formal, enquadramentos, gêneros, estruturas participativas e outras dimensões da performance chamam atenção ao status do discurso como ação social” (BAUMAN; BRIGGS, 1990, p. 65).

Bauman e Briggs partem da histórica marginalização da poética e da estética nos estudos da linguagem e assinalam uma efervescência dessa abordagem nas décadas de 1970 e 1980, que contribuíram para uma ênfase contextual, relativizadora e anti-etnocêntrica, nas pesquisas acadêmicas, sendo uma das principais manobras, a passagem do estudo “de textos” para o estudo “destes textos” em seu contexto. Essas orientações são também percebidas nas críticas dos autores aos postulados de Austin, em um esforço de diminuir o caráter mais abstrato e universalizante das proposições do autor e enfatizar a importância do ambiente e o impacto da diversidade e especificidade cultural na pesquisa da linguagem.

A atenção aos gêneros, as mudanças de estilo, os contextos, regras e enquadramentos semióticos, que especificam as múltiplas formas de relação entre os atos de fala e a complexidade de sua ocorrência social, ganha, assim, importância particular. Ao invés do mero uso de marcadores especiais que sinalizam efeitos ilocucionários dentro de determinadas convenções, os estudiosos da *performance*, destacados pelos autores, a concebem como “a interação de padrões formais complexos e heterogêneos na construção social da realidade” (BAUMAN; BRIGGS, 1990, p. 65).

Como é comum em todas as esferas das ciências sociais, a abordagem teórica performativa abriga também premissas conflitantes. O antigo embate entre a abordagem “externalista” ou “internalista” da obra de arte (ZOLBERG, 2006, HEINICH, 2008) tem expressão, no cenário apresentado por Bauman e Briggs, nas disputas entre a ênfase conferida à análise do contexto ou do fenômeno expressivo em si mesmo. Diferentes autores acusam determinados trabalhos de excessivamente contextualistas (e, por isso, incapazes de lidar com a especificidade dos fenômenos da linguagem), enquanto outros responsabilizam a tendência interacionista e microssociológica por separar a expressão performativa do contexto, o ato do ator e o espaço físico de seu entorno sociocultural.

Parte dos problemas dessa polarização, na ótica de Bauman e Briggs, advém da falsa objetividade na construção dos contextos, que tendem a ser reificados em várias

análises de teor positivista<sup>25</sup>. Além disso, há pontos frágeis no marco dos estudos da *performance*, conforme apontaram críticos diversos e sintetizaram os autores:

First, there is the problem of history, the need to link series of speech events into historical systems of interrelationship in discourse-centered terms. Second, there is the perennial micro-macro problem of how to relate the situated use of language to larger social structures, particularly the structures of power and value that constitute the political economy of a society. Again, the problem is to identify discursive practices that mediate between the situated use of language within speech events and those larger structures. And finally, there is the problem of linking the artful speaking of performance to other modes of language use so that performance analysis does not fall into the trap of segregating poetics from other ways of speaking (Bauman; Briggs, 1990, p. 79).

Como forma de contornar esses impasses, Bauman e Briggs (1990) propõem a mudança do contexto para “contextualization” de forma a salientar a negociação entre os participantes no processo de interação social. Mais do que uma mudança de nomenclatura, a proposta teria o poder de evitar a reificação do contexto e de sinalizar para o vínculo da arte verbal na ação e transformação da vida social.

To claim that researchers must choose among analyses of poetic patterns, social interaction, or larger social and cultural contexts is to reify each of these elements and to forestall an adequate analysis of any. The shift we identify here represents a major step towards achieving an agent-centered view of performance. Contextualization involves an active process of negotiation in which participants reflexively examine the discourse as it is emerging, embedding assessments of its structure and significance in the speech itself. Performers extend such assessments to include predictions about how the communicative competence, personal histories, and social identities of their interlocutors will shape the reception of what is said (BAUMAN; BRIGGS, 1990, p. 69).

Essa tendência centrada na *performance* enfatiza os fundamentos dialógicos da etnografia, coerentemente com a tendência da antropologia dialógica ou pós-moderna do final dos anos 1980 (TEDLOCK, 1986; CLIFFORD; MARCUS, 1986). Cientes desse debate acerca da escrita etnográfica, Bauman e Briggs (1990) se ocupam em diferenciar “texto” e “discurso”, visando a enfatizar os processos dinâmicos a que estão sujeitos. De forma sintética (e um tanto simplificada), definem texto como o “discurso descontextualizado”, isto é, extraído do cenário interacional e tornado uma unidade autônoma, que pode ser submetida a processos de entextualização, descontextualização e recontextualização.

---

<sup>25</sup> Segundo os autores: “The problem of false objectivity emerges from the positivistic character of most definitions of context. This equation of “the context” with an “objective” description of everything that surrounds a set of utterances has two important implications. First, since it is obviously impossible to point to all aspects of the context, the researcher becomes the judge of what merits inclusion. Second, positivistic definitions construe context as a set of discourse-external conditions that exist prior to and independently of the performance. This undermines the analyst’s ability to discern how the participants themselves determine which aspects of the ongoing social interaction are relevant. It also obscures the manner in which speech shapes the setting, often transforming social relations. Reifying “the context” also implicitly preserves the premise that meaning essentially springs from context-free propositional content, which is then modified or clarified by ‘the context’” (BAUMAN; BRIGGS, 1990, p. 68).

A entextualização, conforme os autores, seria a capacidade reflexiva do discurso de referir a si mesmo, manifesta diretamente na metalinguagem e nas funções poéticas: “The metalingual (or metadiscursive) function objectifies discourse by making discourse its own topic; the poetic function manipulates the formal features the discourse to call attention to the formal structures by which the discourse is organized” (BAUMAN; BRIGGS, 1990, p. 73). A *performance* é, portanto, altamente reflexiva porque enquanto uma forma de encenação da função poética, é marcada e fornece, por definição, um quadro perceptivo a partir do qual o fenômeno expressivo é compreendido pela audiência.

À medida que explicita o próprio ato de falar “objectifies it, lifts it to a degree from its interactional setting and opens it to scrutiny by an audience” (BAUMAN; BRIGGS, 1990, p. 73) a *performance* também “heightens awareness of the act of speaking and licenses the audience to evaluate the skill and effectiveness of the performer's accomplishment. By its very nature, then, performance potentiates decontextualization” (idem). Os autores consideram a descontextualização e a recontextualização como dois lados do mesmo processo de destacamento do contexto social e situacional, enfatizando sua dimensão dinâmica.

Em publicação recente, voltada ao público brasileiro, Bauman enfatiza três linhas de investigação da organização formal da *performance*: toma a noção de gênero como conceito-chave por referir-se aos estilos, textualidades e formas culturalmente específicas, que revelam um procedimento metapragmático, orientador da “entextualização”, “isto é, a produção, a recepção e a circulação de determinadas ordens de textos e para a produção da intertextualidade” (BAUMAN, 2014, p. 734). A etnopoética é a segunda linha, merecendo destaque seja pelas suas investidas analíticas acerca dos aspectos poéticos das expressões culturais, dando atenção às formas narrativas, “(...) unidades de medida e sua organização em textos utilizando mecanismos como partículas iniciais, pausas de respiração, estruturas sintáticas, contornos entonacionais e assim por diante” (BAUMAN 2014, p. 734), seja pela preocupação sobre os processos de tradução e transcrição do fenômeno ao formato impresso de uma forma tal que sua organização poética fique aparente na versão impressa, tanto para fins de análise como para o aprimoramento estético da experiência literária (idem).

A importância do público, já saliente na própria definição de *performance* de Bauman, se evidencia também nessa terceira dimensão formal da *performance*, voltada à tomada de posição e ao envolvimento do público. O autor explicita que a tomada de posição por parte de um *performer* “invoca inevitavelmente a postura complementar do

público, convidando os coparticipantes a assumirem um alinhamento com a performance que exige uma resposta avaliativa (...), o reconhecimento verbal, comentários, encorajamento ou ratificação” (BAUMAN 2014, p. 734). As normas e os termos da avaliação são variáveis conforme a comunidade, a situação e o contexto, tal como qualquer outro enquadramento, portanto até mesmo a *performance* pode ser submetida a um novo *framing*. Por isso “a *performance* é instável, suscetível a alterações em seus elementos chave, pode ser relatada, demonstrada, imitada, ensaiada, transmitida, traduzida, citada ou relatada de maneira alternativa, em vez de ser performada” (BAUMAN 2014, p. 735).

Diversos outros autores desenvolveram reflexões de importância no âmbito das ciências sociais, história, filosofia e linguística, em continuidade aos estudos até aqui brevemente apontados, no fértil cenário que se convencionou chamar de “virada linguística” e que fogem do escopo do presente trabalho. O objetivo dessa sessão foi demonstrar algumas possíveis aplicações da análise da *performance* em relação aos aspectos linguísticos, filosofia da linguagem e o importante legado do encaminhamento da etnografia da fala e da *performance* para a investigação dos fenômenos artísticos e culturais e também como ferramenta metodológica e epistemológica de pesquisa. A próxima sessão atende a orientação de Carlson (2009) e apresenta os argumentos centrais acerca da noção de performance do ponto de vista da história e teoria das artes.

### *Per-for-what?*

A expressão *performance art* refere-se a uma linguagem artística híbrida, formada por desdobramentos das artes plásticas e do teatro e reconhecida na tradição ocidental a partir da década de 1970. Mesmo referindo-se a fenômenos mais restritos do que a noção ampla e disputada de *performance* (até aqui apresentada) e gozando de relativo consenso, estabelecer um marco fundador da *performance art* não é tarefa simples. Marvin Carlson, por exemplo, é um dos poucos autores que consideram, nesta categoria, atividades ainda mais remotas, relativas às tradições diversas de expressões populares das feiras, circos e mercados, desde a Idade Média.

Em contrapartida, a maior parte dos pesquisadores tende a retroceder até as vanguardas modernistas, considerando expressões futuristas, dadaístas, surrealistas e da Bauhaus como precursoras da linguagem da *performance art*, devido ao caráter crítico,

iconoclasta, e voltado à expansão dos horizontes institucionais da arte do período. Para Jorge Glusberg, “[q]ualquer pré-história das performances do século XX deve forçosamente começar no final do século anterior, mais precisamente na noite de 10 de dezembro de 1896, com a estreia – no Théâtre de l’Ouvre de Paris de Lugné-Poe – de *Ubu Rei* de Alfred Jarry” (GLUSBERG, 2003, p.13). O autor destaca a deliberada intenção do jovem autor, também presente em cena, de valer-se da sátira para demolir os pressupostos dramáticos do gênero teatral e atacar as convenções sociais burguesas, criando um espetáculo onírico e delirante que “apresentou soluções novas para a cena, particularmente para a forma de atuação no que tange a entonação de voz e o uso de figurinos” (idem).

*A arte da performance*, de RoseLee Goldberg<sup>26</sup>, uma das mais conhecidas obras a apresentar um panorama histórico dessa linguagem artística, igualmente ressalta a importância do referido espetáculo de forma a relacioná-lo com as principais vanguardas europeias. Alfred Jarry valeu-se deliberadamente, nessa peça, de processos de derrisão e de elementos satíricos, muitos deles inspirados em gêneros populares, que atingiam em cheio as principais convenções teatrais em voga<sup>27</sup>.

Proposta semelhante foi também desenvolvida pelo autor do manifesto futurista, Filippo Tommaso Marinetti, publicado em 1909, um importante entusiasta

---

<sup>26</sup> O livro foi lançado em 1979 e passou por revisões e atualizações ao longo de duas décadas, de forma que a edição brasileira teve sua primeira versão em 2001.

<sup>27</sup> A interessante narrativa dos propósitos da montagem, embora longa, tem grande poder ilustrativo: “Jarry explicou as características principais da produção numa carta a Lugné Pöe, também publicada como prefácio da peça. Uma máscara identificaria o personagem principal, Ubu, que usaria uma cabeça de cavalo feita de papelão presa ao pescoço, ‘como no antigo teatro inglês’. Haveria apenas um cenário, eliminando-se assim o subir e descer das cortinas e, ao longo da encenação, um cavalheiro vestido a rigor ergueria cartazes indicativos da cena, como nos espetáculos de marionetes. O personagem principal usaria ‘um tom de voz especial’ e os figurinos teriam ‘o mínimo de cor e exatidão histórica possível’. Esses elementos, acrescentava Jarry, seriam modernos ‘uma vez que a sátira é moderna’ e sórdidos ‘porque tornam a ação mais ignóbil e repugnante’. Toda a Paris literária se preparou para a noite de estreia. Antes de a cortina subir, uma mesa tosca foi trazida ao palco, coberta com um ‘sórdido’ pedaço de pano. O próprio Jarry apareceu com o rosto pintado de branco, bebendo de um copo, e, durante dez minutos, preparou a plateia para o que ela devia esperar. ‘A ação que está prestes a iniciar-se, declarou, se passa na Polônia, ou seja, em lugar nenhum’. E a cortina subiu, pondo à vista o cenário único – concebido pelo próprio Jarry com o auxílio de Pierre Bonnard, Vuillard, Toulouse-Lautrec e Paul Sérusier –, pintado de modo que representasse, nas palavras de um observador inglês ‘o interior e o exterior, e inclusive as zonas tórridas, temperadas e árticas ao mesmo tempo. Então Ubu (o ator Firmin Gémier), com um traje que lhe dava forma de uma pera, declamou a primeira fala da peça, na verdade uma única palavra: ‘Merdre’. Um pandemônio tomou conta do teatro. Mesmo com um acréscimo de um ‘r’, a palavra ‘merda’ era rigorosamente proibida nos espaços públicos; sempre que Ubu insistia em repetir a palavra, a reação era violenta. Enquanto Pai Ubu, o representante da patafísica de Jarry, ‘a ciência das soluções imaginárias’ foi abrindo caminho até o trono da Polônia em meio a uma chacina geral, os músicos se pegavam a socos na orquestra e os manifestantes aplaudiam e vaiavam, demonstrando seu apoio ou repúdio diante do que ali se passava. Bastaram duas apresentações de *Ubu Rei* para que o Théâtre de l’Ouvre ficasse famoso” (GOLDBERG, 2006, p. 1-2).

posteriormente tido como precursor da *performance art*, pela realização de “teatros de declamação”, Balés e Saraus Futuristas, igualmente escandalosos e tumultuosos, cujos criadores, tornados eles mesmos “objetos de arte”, não faziam qualquer separação entre suas realizações enquanto poetas, pintores ou *performers* (GOLDBERG, 2006). Esses artistas valiam-se das diversas expressões do teatro, dança, rádio, cinema, acrobacia, esquetes de palhaços, e do que mais pudesse explorar o assombro do público, que também era estimulado a abandonar a postura passiva tradicional e interagir efetivamente com o espetáculo.

Podem-se apresentar as propostas futuristas, grosso modo, como releituras da proposta híbrida e antitradicional do teatro de variedades, remodelada segundo o espírito destrutivo, crítico, irreverente e apologista da tecnologia e modernidade, mesclando cenário, luzes, objetos e *performers* conforme ritmos, gestos, ruídos e velocidade inspirados nas máquinas modernas.

A despeito do forte interesse pelo corpo físico em manifestos como esse, as produções futuristas frequentemente enfatizam o corpo do ator mecânico, circundante (e mesmo escondido) nas armadilhas da tecnologia moderna pela qual o Futurismo tinha uma paixão inesgotável. Transformar corpos em máquinas ou substituir corpos por máquinas certamente pode ser encontrado na performance moderna, mas a tendência do Futurismo, de mover-se em direção aos teatros de bonecas, às máquinas e mesmo às nuvens de gás colorido, em geral, foi contra a performance mais recente, orientada para o corpo. A maioria das performances futuristas também seguiu o formato de variedades com a sequência ou a apresentação simultânea de trechos curtos – quadros, acrobacias, efeitos mecânicos de som e de luz, exibição rápida de movimentos ou de objetos. Essa variedade estonteante e movente era essencial para a estética da velocidade, surpresa e novidade do futurismo, mas resultou num formato de apresentação, que, em geral, voltava-se para as performances de cabaré vaudeville, do circo e do teatro de variedades e não para a arte de performance de tempos mais recentes, que tem sido dedicada à exibição de atos individuais, mesmo quando eles são de duração curta (Carlson, 2009, p. 104).

RoseLee Goldenberg registra também os desdobramentos do movimento na Rússia, que vieram a dar origem ao construtivismo, por meio de artistas emergentes (que logo viriam a se consagrar) como o poeta Vladimir Maiakovski; os teatrólogos Vsevolod Meyerhold e Alexander Tairov; o cineasta Sergei Eisenstein; pintores como Kazimir Malevitch e Vladimir Tatlin e o menos reconhecido Nikolai Foregger. Em que pese as diversidades estilísticas e linguagens artísticas, esses produtores revolucionários buscavam subverter os padrões visuais difundidos por meio de experiências com as formas, cores, peso, harmonia, melodia, e novas utilizações das palavras. Os futuristas enfatizavam a fisicalidade e o espetáculo e buscavam encontrar uma expressão artística menos solene, capaz de romper com o confinamento espacial burguês e voltar-se a um público novo. A inspiração provinha de gêneros populares da feira, circo, *vaudeville* e do

Cabaré remodelados de forma a dar vazão a uma sensibilidade urbana, industrial e moderna (CARLSON, 2009).

Tais influências futuristas também se fizeram notar no virulento movimento dadaísta, capitaneado por Emmy Hennings e Hugo Ball, no famoso Cabaré Voltaire, em Zurique, onde jovens artistas como Frank Wedeking, Marcel Janco, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck e Jean Arp realizavam diariamente apresentações artísticas diversas e leituras de obras literárias anticanônicas, como declamações de poemas simultâneos, estáticos, ginásticos, “bruitistas”, sonoros (GOLDBERG, 2006). Além dos mais diversos esquetes de mágica, dança, circo, ilusionismo, *performances* musicais, manifestos, teorias e pinturas, o Cabaré contava com noites temáticas, uso de máscaras e marionetes pelo público, entre diversas outras formas de divertimento. Carlson (2009) salienta o interesse dadaísta na aleatoriedade, na possibilidade de criação artística pelo próprio público bem como a exploração expressiva das palavras, fonemas, ruídos e de sons não musicais, que abririam caminho para experimentos posteriores.

A instituição se difundiu e se modificou: com a fundação de uma revista e de uma galeria Dadá, a natureza do trabalho tornou-se mais organizada e didática, envolvendo realização de cursos, palestras, planos para o estabelecimento de uma sociedade e para a formalização de uma tendência artística mais formal (GOLDBERG, 2006). Embora a galeria Dadá não tivesse perdurado, o movimento contou com grande sucesso em Viena e em Berlim, expandindo-se progressivamente: “[c]idades alemãs, holandesas, romenas e tchecas foram igualmente sitiadas por dadaístas estrangeiros e por grupos de formação local” (GOLDBERG, 2006, p. 61), ao que se somou registros em outros polos culturais como Nova Iorque, Barcelona e Paris, envolvendo novos artistas representativos como Max Ernst, Marcel Duchamp, André Breton, Francis Picabia e Guillaume Apollinaire, Erik Satie, Jean Cocteau, Man Ray, entre outros.

Como principais realizações artísticas do “dadaísmo parisiense” Goldberg (2006) menciona o famoso balé *Parade* de Satie, Picasso, Cocteau e Léonide Massine; *Les Mamelles de Tirésias*, de Apollinaire; *Les Mariés de la Tour Eiffel*, de Cocteau; um espetáculo de variedades realizado na Salle Berlioz; o *Festival Dadá*; uma excursão dadaísta a uma igreja abandonada e o *juízo e condenação de Maurice Barrès pelo Dadá*. Esses eventos e *performances* deram continuidade às experiências dadaístas, mas também acentuaram disputas da liderança do movimento, diferenças estéticas e pessoais entre os diversos artistas envolvidos. A animosidade levou à emergência do movimento

surrealista, em 1925, marcados pela publicação do manifesto de Breton e a fundação da revista *La Révolution Surréaliste*.

Como destacam Goldberg (2006) e Carlson (2009) os surrealistas, fortemente influenciados por Sigmund Freud, passaram a enfatizar a atividade criativa espontânea, as dimensões do sonho, do inconsciente e as articulações da memória. Isso se manifesta na conhecida definição do surrealismo de André Breton (*apud* Goldberg, 2006, p. 79): “substantivo masculino, puro automatismo psíquico por meio do qual se tenta expressar oralmente, por escrito ou de qualquer outra maneira, o verdadeiro funcionamento do pensamento”.

Igualmente fundamental para o teatro experimental e a *performance* foi a contribuição de Antonin Artaud, uma personalidade um tanto marginal do movimento surrealista francês. O poeta e teatrólogo lançou-se em forte oposição ao caráter textocêntrico do teatro, por meio de seus impactantes escritos conhecidos como teatro da crueldade. Membro do círculo dos surrealistas franceses de 1924 a 1926, Artaud foi um dos mais ferinos críticos do teatro ocidental de seu tempo, que via como petrificado e morto, mas ainda capaz de ressurreição desde que passasse a buscar “(...) o sentido de uma certa ação ritual e religiosa, ação de dissociação psicológica, de dilaceração orgânica, de sublimação espiritual decisiva, à qual ele estava primitivamente destinado” (ARTAUD *apud* QUILICI, 2004, p. 38).

Nos capítulos de *O teatro e seu duplo* o autor teorizou sobre tal “teatro verdadeiro”, percebido sobretudo nas expressões não-ocidentais (na cultura tarahumara no México e no teatro balinês), que “(...)perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual” (ARTAUD, 1999, p. 24). Esse “teatro da peste”, “teatro alquímico”, “metafísico” ou “mágico” “vaza abscessos coletivamente” e “convida o espírito a um delírio” (ARTAUD, 1999, p. 8).

Artaud investe contra a ditadura da palavra e do texto, bem como contra a representação psicologizada e naturalista em sua busca de emancipar a linguagem da realização da cena (gestos, signos, atitudes, sons). É em contraposição a esse cenário que se inspira no teatro oriental, que a seu ver toma o ritual como inspiração, e seria capaz de gerar “consequências físicas e poéticas em todos os planos da consciência e em todos os sentidos” (ARTAUD, 1999, p. 44), constituindo uma “metafísica em atividade”. Cassiano Quilici (2004), em seu estudo sobre Artaud, explica que a busca do autor francês sempre esteve voltada a encontrar uma experiência intelectual que se enraizasse no corpo e irradiasse “(...) repercutindo por múltiplos planos: afetivos, sensoriais, imaginários,

racionais, intuitivos, etc.” (QUILICI, 2004, p. 39) investindo nos “espaços e fraturas entre os códigos, que seja arejada pela ‘não forma’ e pelo ‘não sentido’” (idem), rompendo “(...) a linguagem para tocar na vida” (ARTAUD, 1999, p.8). Portanto:

A ‘metafísica em atividade’ artaudiana traduz, portanto, uma ideia de ação que não se confunde com a manipulação ‘mágica’ pura e simples de efeitos cênicos, capaz de despertar impressões mais ou menos fortes. Ela visa provocar deslocamentos e fissuras naquilo que já está estratificado e sedimentado, conduzindo-nos a uma região de incertezas que nos acordam e nos desafiam. Para tanto, apoia-se na multiplicidade das formas de expressão, na qual não há uma ‘sobrecodificação’ dada pela linguagem verbal (QUILICI, 2004, p. 40).

Durante toda a década de 1920, a Alemanha testemunhou um importante marco para a *performance*: a Bauhaus. Essa instituição, fundada por Walter Gropius e situada em Weimar, estava voltada ao ensino interdisciplinar, que almejava a fusão de todas as artes em uma “nova unidade”, embora a proposta ocorresse de forma um tanto assistemática, por meio de cursos livres ministrados por uma variada gama de artistas tutores. Tão logo a direção da escola foi entregue ao pintor, escultor e coreógrafo Oskar Schlemmer, a tímida oficina de teatro logo se tornou o centro das atividades da Bauhaus potencializando a paródia e sátira dos aspectos tecnológicos em voga no contexto (GOLDBERG, 2006). Os objetivos do diretor eram fusão da música, dança e figurino em uma “totalidade”. Isso ocorreria por meio do equilíbrio de opostos entre teoria e prática, ética e prazer, expressas na articulação da bidimensionalidade racionalista da pintura ao movimento e uso do espaço no teatro. O espaço cênico foi visto como elemento integrador dos diversos interesses da escola, que progressivamente desenvolveu “balés mecânicos” mesclando forma e movimento humano a situações e contextos inspirados em marionetes ou máquinas: “por volta de 1923, as marionetes e figuras operadas mecanicamente as máscaras e figurinos geométricos haviam se tornado as características centrais de muitas *performances* da Bauhaus” (GOLDBERG, 2006, p. 99).

A oficina de teatro da escola da Bauhaus logo tornou-se uma companhia itinerante, cujo repertório oferecia um resumo das composições concebidas pela instituição, sendo o “Balé triádico”, criado em 1922, o mais famoso espetáculo concebido e dirigido por Schlemmer. Intensificando cada vez mais a criatividade dos figurinos, efeitos de iluminação, reflexos, projeções, cenários e acessórios de palco, o movimento evidenciou influências do construtivismo russo, do cubismo, e também de teóricos da dança como Rudolf von Laban e Mary Wigman. Conforme sintetiza,

A *performance* fora uma maneira de expandir o princípio, germinado na Bauhaus, de ‘obra de arte total’, resultando em produções cuidadosamente concebidas e coreografadas. Traduzira diretamente as preocupações estéticas de artísticas em forma de arte viva e ‘espaço real’. Apesar de frequentemente galhofeira e satírica, nunca foi intencionalmente

provocativa ou abertamente política como fora o caso dos futuristas, dadaístas ou surrealistas. A exemplo destes, porém, a Bauhaus reforçou a importância da *performance* como meio de expressão independente, e com a aproximação da Segunda Guerra Mundial, houve um acentuado decréscimo das atividades performáticas, tanto na Alemanha quanto em muitos outros centros europeus (GOLDBERG 2006, p. 110):

Após o fechamento da Bauhaus por ordem do governo nazista, uma nova iniciativa institucional floresceu nos Estados Unidos. Em 1933 foi fundado o Black Mountain College, que abrigou alguns alunos e ex-professores da Bauhaus e tornou-se “o ponto de geração das novas manifestações artísticas, e foco da vanguarda americana e internacional, mantendo viva, dessa forma, a corrente precursora da arte da *performance*” (GLUSBERG, 2003, p. 23). A exemplo da Bauhaus, essa instituição, concebida por John Rice e potencializada por meio da direção de Xanti Schawinski, recebeu artistas tutores influentes para a *performance art*, que ofertaram cursos livres, como John Cage e Merce Cunningham, que na década de 1950 também atuaram na New School for Social Research, de Nova Iorque.

Ex-aluno de composição de Schoenberg, Cage não diferenciava “música” de “ruído”, de forma que suas propostas sonoras giravam em torno de formas de dominar a “biblioteca dos sons do mundo” e empregá-los como instrumentos musicais (GOLDBERG, 2006). O artista tornou-se conhecido pelo emprego dos mais variados objetos capazes de produzir som em suas obras ou mesmo pela manipulação de instrumentos como no caso de seu “piano preparado” cujas cordas continham objetos capazes de efetuar distorções sonoras. A *performance 4’33’’*, de Cage, em que um pianista executava todos os atos “cerimoniais” de um concerto, mas permanecia em suspensão, sem emitir um som qualquer pelo referido tempo (pelo qual a obra foi batizada) tornou-se um marco nos estudos do gênero.

Merce Cunningham havia sido bailarino de destaque no grupo de Martha Graham que, insatisfeito com a tendência dramática e narrativa dos espetáculos da companhia, passou a investir na pesquisa de processos aleatórios e indeterminados, fugindo das orientações básicas de compasso e coreografia: “Da mesma maneira que Cage via música nos sons cotidianos do nosso ambiente, Cunningham também propunha que se podia considerar como dança os atos de andar, ficar de pé, saltar e todas as outras possibilidades do movimento natural” (GOLDBERG, 2006, p. 114). A afinidade de perspectivas sobre arte fez com que Cunningham e Cage trabalhassem juntos em diversas ocasiões. Entre elas, destaque-se *Untitled Event*, de 1952, uma proposta de integrar teatro, poesia, pintura, dança e música, mantendo a especificidade das linguagens por meio de orquestração

similar a um concerto, em que as partituras indicavam apenas momentos de ação, quietude e silêncio (GLUSBERG, 2003).

Elementos comuns dos trabalhos de Cage, Cunningham e outros artistas, incluindo propostas dadaístas, surrealistas e de outras vanguardas europeias foram englobadas pelo multiartista e teórico brasileiro Renato Cohen enquanto parte do amplo movimento da *live art*. A expressão, que tem o mérito de abarcar os dois sentidos de “arte ao vivo” e também a “arte viva”, tem por objetivo comum efetivar uma aproximação direta entre arte e vida. A *live art* se apresentaria, portanto, como “um movimento de ruptura que visava a dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista” (COHEN, 2002, p. 29). Por isso, aspectos de espontaneidade, aleatoriedade e acaso sobressaem sobre as convenções, ensaios e elaborações mais cuidadosas. Segundo o estudioso, “a ideia é resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de ‘espaços mortos’, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição ‘viva’ modificadora” (COHEN, 2002, p. 29).

Um dos exemplos mais salientes dessa proposta foi *18 happenings in 6 parts*, organizado por Allan Kaprow em 1956, na Reuben Gallery de Nova Iorque, que se tornou o marco da tendência que passou a ser chamada de *happening*<sup>28</sup>. Renato Cohen compreende a expressão como sinônimo de acontecimento, ocorrência ou evento, aplicada a “um espectro de manifestações que incluem várias mídias, como artes plásticas, teatro, *art-collage*, música, dança” (COHEN, 2002, p. 43).

Em *18 happenings in 6 parts*, os convidados receberam instruções sobre como se comportar no espaço, dividido em três cômodos, que abrigaram os blocos de *performances* simultâneas caracterizadas por uma justaposição de ações físicas simples que abarcavam declamações, uso de sons e ruídos, uso de imagens e pinturas ao vivo<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Goldberg chama atenção para o fato de que o *happening* não foi constituído como movimento, não teve manifesto, revista, nem sequer um grupo de artistas coeso que estabelecesse propostas comuns. Foi um termo utilizado pela imprensa para qualificar os diversos acontecimentos artísticos de caráter anárquico que vinham ocorrendo em Nova Iorque. A inspiração foi proveniente de Kaprow, que batizou sua proposta artística de “um evento que só podia ser apresentado uma única vez”. Embora os artistas não tivessem concordado com o termo, tampouco o repudiaram, de modo que *happening* foi lentamente tornando-se um conceito que abrange vasta gama de atividades artísticas.

<sup>29</sup> Na descrição de RoseLee Goldberg (2006, p. 119-120): “Os visitantes (que no programa vinham designados como membros do elenco) tomaram seus assentos ao soar de uma campainha. O início da *performance* foi anunciado em amplificadores de som: figuras marcharam rijamente em fila única pelos estreitos corredores entre as salas improvisadas; em uma delas, uma mulher permaneceu imóvel por dez segundos, com o braço esquerdo erguido, o cotovelo apontado para o chão. Slides eram projetados numa sala contígua. Em seguida, dois performers leram em cartazes que traziam às mãos: ‘Diz-se que tempo é essência (...) nós conhecemos o tempo (...) espiritualmente (...)’; ou em outra sala: ‘Anteontem, eu pretendia falar a vocês sobre um tema que lhes é muito caro – a arte (...) mas não consegui começar’. Ouviam-se sons de flauta, uquele e violino, pintores pintavam em telas não-imprimidas, presas às paredes, gramofones

Embora o referido happening tenha sido exaustivamente ensaiado e planejado, o evento manteve caráter de espontaneidade e gerou, pela natureza de sua organização, uma interessante inclusão dos espectadores na proposta. A radicalidade das rupturas com a expressão cênica convencional passou a ser característica dos *happenings*, que tendem a abandonar completamente as estruturas teatrais ou narrativas, utilizar espaços alternativos, ao ar livre ou em localidades urbanas, promover aproximações (ou indistinção) entre palco e plateia, atadores e espectadores e entre ator e personagem. Essas características ficaram conhecidas por meio de expressões como “quebra da representação”, “acentuação do momento presente” ou “dimensão ritual” de tais eventos artísticos, que podem gerar uma atmosfera diferenciada de irrepetibilidade e de comunhão entre artistas e público. Nas palavras de Cohen:

A relação entre o espectador e o objeto artístico se desloca então de uma relação precipuamente estética para uma relação mítica, ritualística, onde há um menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador. A característica de *evento* da *performance* (muitas vezes os espetáculos são únicos, não se repetem, ou quando se repetem são diferentes) acentua essa condição dando ao público uma característica de cumplicidade, de testemunha do que aconteceu (COHEN. 2002, p. 98).

Diversos outros marcos artísticos apresentam tendências semelhantes das propostas apresentadas até aqui: a construção de instalações ou *environments*, em que espaços alternativos, salas de galerias ou de museus são confeccionados para gerar efeitos sinestésicos e propor sensações e interações com o público; as *action paintings*, de Pollock, pinturas instantâneas realizadas como espetáculo diante de uma audiência; as diversas propostas associadas à *body art* que fazem do corpo do artista o objeto mesmo do fenômeno artístico<sup>30</sup> e as propostas radicais de “esculturas sociais” desenvolvidas por Joseph Beuys.

---

circulavam sobre mesinhas com rodas e, finalmente, depois de noventa minutos de dezoito *happenings* simultâneos, quatro rolos de papel de quase três metros de altura desceram de uma barra horizontal entre *performers* masculinos e femininos que declamavam monossílabos – ‘mas...’, ‘bem...’. Como prometido, a campainha tocou duas vezes, anunciando o fim da *performance*. Ao público coube imaginar o que significariam aqueles eventos fragmentados, pois Kaprow tinha avisado que ‘as ações não terão nenhum significado muito claro no que diz respeito ao artista’. Da mesma maneira, o termo *happening* não tinha sentido: pretendia-se que indicasse ‘algo de espontâneo, algo que por acaso acontece’. Não obstante, a peça toda foi cuidadosamente ensaiada por duas semanas antes da estreia, e diariamente durante o programa semanal. Além do mais os performers tinham memorizado desenhos e marcações de tempo precisamente indicados por Kaprow, de modo que cada sequência de movimentos era mantida sob rigoroso controle”.

<sup>30</sup> Ainda que o termo *body art* agrupe diversas tendências internas, “o denominador comum de todas essas propostas era o de desfeticizar o corpo humano (...) para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem” (GLUSBERG, 2003, p. 43). Tomando o corpo como matéria prima a *body art* explora suas capacidades, aspectos sociais e individuais tornando o sujeito objeto da arte. As mais conhecidas propostas deste tipo de trabalho artístico são as pinturas resultantes dos movimentos corporais de modelos nuas encharcadas de tintas em contato com telas dispostas no chão ou nas paredes, que Yves Klein realizou; as “assinaturas” que Piero Manzoni efetivava em pessoas vivas, transformando-as em “obras de arte” bem como os “discursos do corpo” de Vito Aconcci. Para maiores detalhes ver Goldberg (2006).

Mais do que apresentar um histórico detalhado dos eventos e personalidades artísticas que foram articulados retrospectivamente sob o rótulo (ou como precursores fundamentais) de *performance art*, empreitada que foge aos objetivos desta sessão, cabe destacar uma importante clivagem acerca da institucionalização dessa expressão ao longo da década de 1970.

Cohen sintetizou tal passagem da seguinte forma: “*a performance* está para os anos 70 assim como o happening esteve para os anos 60”. O autor aponta a diminuição das tendências rituais, coletivas, e da importância do corpo e do acaso (associadas à contracultura e ao movimento hippie) dos *happenings*, em direção à ampliação das características conceituais, do cuidado estético e do uso de aparatos tecnológicos, imagéticos e midiáticos na *performance art*<sup>31</sup>.

Simpson Stern e Handerson, autores de *Performance: Texts and Contexts* citados por Carlson, sistematizam algumas tendências gerais das múltiplas expressões da *performance art* sem ter a pretensão de apontar uma “definição” rígida enumerando as seguintes características:

1) postura performática de anti-*status quo*, provocativa, não-convencional, eventualmente intervencionista; 2) oposição à acomodação da cultura com relação à arte; 3) textura multimídia tendo como materiais não apenas os corpos vivos dos *performers*, mas também outras mídias, monitores de televisão, imagens projetadas, imagens visuais, filmes, poesia, material autobiográfico, narrativa, dança, arquitetura e música; 4) interesse nos princípios da *collage*, *assemblage* e simultaneidade; 5) interesse em utilizar materiais “achados” bem como “feitos”; 6) dependência intensa de justaposições de imagens incongruentes e aparentemente não-relacionadas; 7) interesse nas teorias dos jogos (...) incluindo paródia, cômico, a quebra das regras e destruição de superfícies estridentes e extravagantes; 8) finalizações em aberto e indecisões de forma (CARLSON, 1996, p. 80, tradução minha).

De forma semelhante, Carlson identifica duas tendências da *performance art*:

De um lado, havia a *performance* como ela era, em grande parte desenvolvida na Califórnia e em Nova Iorque - a obra de um único artista frequentemente usando material da vida cotidiana e raramente fazendo o papel de um personagem convencional, enfatizando as atividades do corpo no tempo e no espaço, em algumas vezes enquadrando o comportamento natural, noutras vezes expondo as habilidades físicas virtuosísticas ou as exigências físicas extremamente desgastantes, e se voltando gradualmente em direção a explorações autobiográficas. Por outro lado (...) espetáculos mais elaborados não baseados no corpo ou na psiquê do artista individual, mas dedicada à exibição de imagens

---

<sup>31</sup> Como exemplo das tensões conceituais e das modificações das expressões entre *happenings* e *performances*, o estudioso Richard Kostelanetz (*apud* Carlson, 2010) propôs a expressão “Theater of mixed Means” como um termo mais abrangente, capaz de englobar tanto os “*happenings* puros”, pouco estruturados, voltados à improvisação e à interação com a audiência, que tendem a serem apresentados em espaços alternativos; os “*happenings* de palco” que são eventos mais estruturados, ocorrendo algumas vezes em um palco teatral e que usam a aleatoriedade, os movimentos de não-dança, e os espetáculos de multimídia; as “instalações sinestésicas” que criavam um campo de atividade multi-sensório, constante e interminável em que os espectadores podiam agir como quisessem e, finalmente, as “*performances* de palco” que lembravam o teatro tradicional, mas que traziam uma ênfase menor na fala e mais nas variadas mídias misturadas.

não-literárias visuais e orais, sempre envolvendo espetáculo, tecnologia e mixed-media. Ambas as abordagens eram usualmente realizadas fora dos espaços tradicionais do teatro, mas a *performance* de uma pessoa tendia a favorecer os locais 'artísticos' como as galerias, enquanto os espetáculos maiores procuravam uma quantidade maior de espaços de *performance*, dentro e fora de casa. Uma parte importante dessa última atividade veio a ser conhecida como 'site-specific' ou 'environmental' (CARLSON, 2010, p.120).

Em ambas as definições, o esforço de distanciamento e diferenciação da *performance art* em relação ao teatro salta aos olhos. Nas palavras da teórica francesa Josette Féral, (2015, p. 135) “[t]udo coloca a *performance* do lado das artes plásticas: sua origem, sua história, suas manifestações, seus lugares, seus artistas, seus objetivos, sua concepção de arte, sua relação com o público”. Entretanto, como mostra a própria autora: “se há uma arte que se beneficiou das aquisições da *performance*, é certamente o teatro” (2015, p. 114). À medida que a institucionalização da *performance* abalou os fundamentos do teatro dramático, isto é, “ilusionista” e “convencional” (tema detalhadamente apresentado no preâmbulo ao capítulo 2) uma série de fundamentos da *performance* passaram a ser apropriados pelo teatro, que se tornou “performativo” (FÉRAL, 2015) ou pós-dramático (LEHMANN, 2007). Desse processo é possível enumerar, de forma provisória, a transformação do ator em performer, a derrocada da representação, substituída pela “mera ação”, a ampliação da importância da imagem em relação à anterior “sacralização” do texto dramático e a mudança da relação de passividade entre palco e plateia.

Embora tais modificações sejam vistas como uma tendência difundida nas artes cênicas em diversos lugares, diagnósticos universalizantes são temerários, de modo que os contextos devem ser investigados em sua especificidade e em relação, qualidades que são reconhecidamente características da abordagem etnográfica.

### Para uma etnografia do teatro

Em que pesem os vastos estudos antropológicos acerca dos rituais, os desdobramentos da antropologia da *performance*, dos estudos linguísticos, etnopoéticos brevemente delineados acima, o diagnóstico apontado tanto por William Beeman (1993), quanto por Bernard Müller (2009), de que há pouco trabalho antropológico sobre tradições performáticas ocidentais permanece ainda vigente. A maior parte dessas investigações se debruça sobre a análise de expressões étnicas, populares, indígenas e,

portanto, periféricas ao “mundo do teatro” convencional ou institucionalizado. Diferentemente este trabalho tem a pretensão de adotar um olhar antropológico “do centro” (LATOUR, 2002) no que se refere à pesquisa dos processos de criação e circulação do teatro brasileiro contemporâneo.

As escassas etnografias do teatro nacional são pouco conhecidas se comparadas com as abordagens da antropologia da performance ou dos *performances studies* e estão, em sua maior parte, restritas ao formato de trabalhos de pós-graduação<sup>32</sup>. Essas pesquisas influenciaram fortemente a presente investigação e, de forma geral, refletem sobre a construção da pessoa, do corpo e das técnicas do ator, e embora não deixem de conferir atenção ao contexto mais amplo do recorte etnográfico, dificilmente apontam para a formação dos grupos, suas práticas, representações e a variabilidade dos “estilos” ou linguagens artísticas. Tampouco abarcam reflexões sócio-antropológicas sobre a história e especificidades do campo teatral brasileiro, premissas que buscaremos, a medida do possível, encampar na presente tese.

As publicações de Maria Cláudia Pereira Coelho são pioneiras na investigação sobre a noção de pessoa, corpo, estilo de vida, visões de mundo, projetos, carreiras e profissão dos atores. Seguindo orientações teóricas de Gilberto Velho com base em Alfred Schutz, Georg Simmel, Clifford Geertz e Louis Dummont, a autora efetivou trabalho de campo entre 1988-1989, em uma escola de teatro na zona sul do Rio de Janeiro, tendo participando das aulas, de ensaios para montagens e realizado diversas entrevistas.

A escola de teatro aparecia naquele contexto como uma necessidade para adquirir a habilitação legal do ofício, embora não tivesse caráter imperativo, pois o registro profissional pode ser obtido de outras formas. Ainda que as experiências mais valorizadas dos aspirantes a atores e atrizes fossem aquelas “fora dos muros da instituição”, por serem consideradas “mais reais e efetivas”, os cursos, exercícios e interações eram também vistos com importância, enquanto elementos facilitadores do processo de construção de si e do aprendizado “de caráter prático” da arte da atuação.

Coelho (1989, 1990a, 1990b, 2003, 2007) apontou com acuidade a inter-relação entre a escolha da profissão teatral e a adoção de um estilo de vida particular. O trabalho de interpretação, visto como diferente dos demais, não poderia ser dicotomizado em relação à vida pessoal ou privada, isto é, como a antropóloga ouviu recorrentemente em

---

<sup>32</sup> As exceções são os livros Mariz (2007) e Castro (2012) publicados por editoras de perfil universitário.

seu contexto etnográfico: “quem é ator, é ator vinte e quatro horas por dia”. Se por um lado essa frase expressa as características “necessárias para ser ator”, como a extroversão, desinibição, criatividade e talento que tendem a ser vistos como inatos no contexto<sup>33</sup>, por outro referem-se a certos horizontes do possível: não visar concentração de capital, estabilidade profissional ou luxo, tendo como compensação para esse desprendimento material o prazer de trabalhar fazendo exatamente (ou apenas) o que se gosta (COELHO, 2003).

Essa forma de lidar com “as inseguranças do mercado teatral revendo valores muitas vezes aprendidos em família e colocando em segundo plano as preocupações com a realização financeira” (COELHO, 2003, p. 220) são vistos como “um estilo de vida marcado pela recusa do que consideram ‘burguês’ ou ‘do sistema’” (idem). Tal oposição, de caráter contracultural e hedonista, trata a profissão de ator como incompatível com um projeto de vida “comum”. Coelho explica que, nesse estilo de vida artístico, é fundamental ter a “cabeça aberta” – pensar e agir de forma a valorizar tudo o que é visto como “marginal” – e “levar uma vida alternativa”, isto é, caracterizada pela flexibilidade, liberdade individual, indeterminação e contraposição ao “projeto burguês”: as carreiras tradicionais, a rotina, o mundo corporativo, o apego ao bem-estar material, e demais condutas vistas como “caretas” (preconceitos quanto às drogas, à liberdade sexual, ao homossexualidade).

Tais predisposições, que têm de ser reafirmadas continuamente em uma série de situações sociais concretas, se relacionam com uma das “linhas mestras do aprendizado do ator”: o “processo de sensorialização”, relativo ao desenvolvimento e aperfeiçoamento dos canais de sensibilidade, que são objeto de uma série de exercícios continuamente desenvolvidos. Em uma recente análise sobre seus trabalhos anteriores, a pesquisadora apresentou a seguinte síntese:

Ao analisar o *ethos* e visão de mundo dos estudantes entrevistados, destaquei a presença de traços muito nítidos do individualismo qualitativo descrito por Simmel (1971), marcado pela certeza da própria singularidade. Esses traços vinham acompanhados por uma visão de mundo que delinee a partir de três oposições, recorrentes na fala dos informantes: corpo-mente, emoção-razão, talento-técnica. Nelas, o primeiro termo era sempre o mais valorizado, esboçando assim uma visão de mundo orientada pela sensorialidade, pela intuição e pela emotividade, desdenhosa das formas racionais e disciplinadas de compreensão do mundo. Seu discurso era assim repleto de categorias às quais me referi então como categorias “mana” (nos termos mesmo de Mauss [1974]), ou seja, categorias de pensamento voltadas para a

---

<sup>33</sup> Segundo a antropóloga: “Esta concepção da carreira teatral tem relação com uma das principais razões apontadas como tendo levado a esta escolha – a ‘essência’ de cada um, a ideia de que é possível ‘nascer ator’, de que esta é uma profissão ditada por traços de personalidade, manifestos já em criança. É assim que muitos justificam a decisão de ser ator remetendo-se à infância e falando da sua extroversão ou fascínio pela televisão, por exemplo” (COELHO, 1990:31).

apreensão do inefável e indizível. Exemplos: a recorrência da noção de “energia”, utilizada para explicar um sem-fim de situações e percepções; a definição de talento como “brilho”, “peso” e, claro, “energia”; o recurso à noção de “vodu” (uma espécie de “mau-olhado”, uma “energia” movida pela inveja), para explicar fracassos e azares, etc. (COELHO, 2013, p. 25-26).

Além de sintetizar a visão de mundo dos atores e atrizes aprendizes, e apontar para a concomitância da construção de sua identidade profissional e pessoal em relação às dimensões corporais, sensitivas e a especificidade da formação artística, Coelho indica caminhos para a análise da experiência, do léxico e das práticas do universo teatral como categorias nativas, descortinando importantes possibilidades etnográficas atuais, à medida que os gêneros, estilos, discursos, práticas e representações artísticas vêm se diversificando de modo significativo.

Assim, a sensibilidade aparece como atributo fundamental do ator que, além de perceber agudamente o mundo através dos canais dos sentidos, desenvolve continuamente um processo de autoconhecimento. Nesse processo, um instigante paradoxo é levantado pela antropóloga: “o propósito explícito de fazer teatro para fins terapêuticos é unanimemente condenado entre os entrevistados” (COELHO, 1990, p. 35) mas, por outro lado, a maior parte dos jovens admite “que é exatamente a possibilidade de autoconhecimento através das dificuldades encontradas para representar um dado papel, que torna a profissão tão atraente” (idem).

Ao analisar seus dados, colhidos na passagem da década de 1980 para 1990, a antropóloga identificou uma forte relação entre o interesse na profissão de ator/atriz e o desenvolvimento de uma “cultura psicanalítica”, como estudada por Velho (1988) e Vilhena (1988), centrada em um processo de análise de si (em sua subjetividade, seu íntimo) e dos demais, capaz de gerar uma ideologia da intimidade (SENNET, 1988). É, portanto, através da vinculação desta noção de intimidade com a dialética do talento-técnica que Coelho explicou a perspectiva estruturante naquele contexto analítico: a individualidade do talento unida ao processo de “lapidação” da técnica como o caminho a seguir na profissão teatral.

Exemplos claros desse processo narrado por Coelho são as ocasiões frequentes em que dificuldades na execução de algum exercício ou na representação de determinado papel resultavam em um deliberado exame dos problemas pessoais manifestos naquela dificuldade. O ator/atriz envolvido “prestava-se àquele exame público do seu íntimo, com a participação de várias pessoas, numa espécie de terapia de grupo invertida: vários analistas para um analisando” (COELHO, 1990, p. 35).

Vinte anos depois do início de suas pesquisas, Maria Cláudia Pereira Coelho (2007) efetuou uma releitura de seu trabalho com o objetivo de avaliar a adequação entre os ideais da contracultura e o *ethos* teatral vigente. Finda a efervescência potencializada pelos anos sessenta, os variados processos de revolução individual, subjetiva e comportamental deixaram de ser vistos como propostas efetivas de transformação da sociedade. Segundo a autora, esse fracasso do projeto político da contracultura “não impede que ele tenha sequência no nível comportamental, conquistando ainda adeptos que fazem do novo código um fim em si: transformar a si mesmos deixa de ser um meio de mudar a sociedade para ser o próprio objetivo final” (COELHO, 2007, p. 125). Ainda que haja evidentes ressignificações, elementos de caráter contracultural permanecem vigentes nas expressões teatrais:

A predominância da palavra cede lugar às experiências corporais, pesquisa-se o uso de novos espaços com a proposta de abolir a distância espacial entre a representação e a vida, questiona-se a passividade da posição do espectador, etc. A própria concepção do trabalho do ator muda, surgindo a ideia do ‘ator visceral’: aquele que não apenas representa emoções, mas experimenta-as em cena. Decorrem daí duas novas categorias de avaliação do trabalho do ator: ‘verdade’ e ‘sinceridade’, ambas medidas do quanto ele coloca de si no palco” (COELHO, 2007, p. 124).

Com isso, Coelho evidencia, também, influências provenientes dos movimentos *live art*, *happening* e *performance art*, que delinhamos na sessão anterior. Porém, mais do que isso, as “categorias mana”, enumeradas por Coelho, apontam para fecundos caminhos a serem trilhados para uma etnografia do teatro contemporâneo, consciente das continuidades das práticas e *ethos* derivadas das tradições teatrais, mas igualmente atenta para a emergência de elementos diacríticos no contexto teatral das últimas décadas.

Embora tenham propostas originais e interesses específicos, pode-se compreender as recentes investigações de Ribeiro (2008a) e Araújo (2009) como decorrências dos trabalhos de Coelho, seja pela adoção de importante inspiração das categorias analíticas desenvolvidas pela autora e por Gilberto Velho, seja pela exploração de escolas de teatro como universo etnográfico. Andrea Rangel Ribeiro focou seu trabalho de campo no processo pedagógico do aprendizado e da construção de identidades e subjetividades de uma turma específica de alunos da Escola de Teatro Cacilda Becker, na Zona Sul do Rio de Janeiro. Carolina Pucu Araújo, sem pretensão de efetivar uma análise comparativa, investigou a “fabricação do ator” como construída em duas outras escolas de teatro cariocas: na Casa de Artes de Laranjeiras (CAL), uma importante instituição profissionalizante do Rio de Janeiro, fundada em 1982, situada no bairro de mesmo nome

e n'O Tablado, na Lagoa Rodrigo de Freitas, famoso centro de ensino de improvisação e teatro, de caráter amador, fundada em 1951 por Maria Clara Machado.

Ribeiro sintetiza as motivações dos atores e atrizes no ingresso na referida escola em três tendências: (i) uma aspiração de alcançar “a fama” seja na televisão (em especial nas telenovelas da Rede Globo), seja no teatro; (ii) um interesse efetivo na formação de atores para carreira teatral, haja vista que embora não descartassem a possibilidade de atuação “mais comercial” nas mídias de massa, parte significativa dos estudantes buscava atuar nos palcos convencionais; (iii) compreensão (minoritária e nem de todo consciente) do teatro como um “ordenador da vida social e/ou psíquica”, isto é, como um ambiente em que os sujeitos “desajustados”, dependentes financeiramente da família, ou que “ainda não se encontraram” pudessem passar por um processo de transformação.

Tal como Maria Claudia Coelho, Ribeiro também refletiu sobre a categoria “talento”, investigou representações sobre o ator, corpo e atuação, avaliou os processos do cultivo de si e as tensões entre o teatro e a televisão<sup>34</sup>. A narrativa etnográfica de Ribeiro especifica experiências da turma tanto em sua dinâmica própria – salientando a disputa por *status*, competitividade, desenvolvimento de autoconfiança, de rivalidades e a moldagem de afetividades ao longo da formação<sup>35</sup> – e também na relação com os diversos professores do curso. É em especial a partir de uma análise da configuração pedagógica desenvolvida na relação entre docentes e discentes, em cada disciplina, que a antropóloga identifica, no contexto, a construção de valores, práticas e visões de mundo em ação.

Concepções de “entrega” ao teatro, de orientação semelhante a visões de mundo religiosas (em sentido amplo) foram registradas. A “atuação verdadeira”, também chamada de “plena”, “presente” ou “orgânica”, era tida como elemento-chave para a

---

<sup>34</sup> Pertinente observação de Ribeiro (2008a): a recorrente percepção dos estudantes de que as dificuldades do mercado de trabalho, relativas à remuneração e oportunidades, poderiam ser suavizadas por meio da inserção em uma rede de contatos influentes no meio artístico. Embora o mundo da televisão seja de forma geral, mais vantajoso financeiramente aos atores, eles se apresentavam conscientes das dificuldades também nesse nicho de atuação, considerando os comerciais de TV as melhores oportunidades de rápida visibilidade e bons cachês.

<sup>35</sup> Como menciona a antropóloga: “Essa atenção individualizada e aparentemente o momento de tensão esperado por todos, ou pela grande maioria. O simples fato de ser visto e analisado em um exercício é, para esses alunos, uma forma de reconhecimento social especial. A seriedade ritualística das apresentações em aula é notória. Cada uma representa um momento importante no curso” (RIBEIRO, 2008b, p. 13). E ainda: “A importância conferida a essas performances curtas talvez esteja relacionada à oportunidade de aproveitar um ambiente aberto à singularidade dos alunos. Cada apresentação tem aparentemente o potencial de destaca-los como ‘talentosos’ ou pessoas especiais e criativas, mesmo que seja por um curto prazo. Categorias como ‘talentoso’, ‘sensível’, ‘criativo’, ‘bom ator’ e ‘orgânico’ são algumas das que conferem aos indivíduos um status diferenciado na sua turma e até na escola (RIBEIRO, 2008b, p. 14).

explicitação da categoria “talento” em um longo processo de enfrentamento da racionalidade, vista como empecilho para o trabalho e a vida pessoal do ator. No processo de construção de si, as palavras de ordem são “(...) liberdade, intuição, sensibilidade, alma, espírito, criatividade, vida, pulsão, energia, natureza, felicidade, sagrado, expressão, comunicação, desbloqueio psicofísico, primitivo, corpo, entrega e talento (...)” (RIBEIRO, 2008a, p. 53). A valorização desses elementos pode ser universalizada. Segundo a autora, impressões subjetivas e pessoais sobre situações, localidades e mesmo obras de arte são elementos recorrentes e valorizados na ideologia nativa, à medida que, para os interlocutores de Ribeiro, (2008a, p. 53) “a percepção subjetiva das coisas é supostamente considerada o ‘real autêntico’”.

Carolina Pucu Araújo também explorou a categoria “verdade cênica” compartilhada por alunos e professores das mais diversas tendências do teatro, que pode ser compreendida como a permanente busca de uma “verdade de si” e que atestaria o grau de competência do ofício do teatro. Apoiando-se em Luiz Fernando Duarte e Luc Boltanski, Araújo (2009, p. 89) trata a “metafísica da interioridade” como “marcada pelo processo da sensibilização (*attendrissement*) e pelo acordo social em torno da ideia de que há coincidência entre ‘interioridade’ e ‘verdade’, tudo opera sobre a prova do ‘coração’”. Seja no que tange à memorização do texto, à emissão da fala, à formatação de uma postura, gestualidade ou (re)construção corporal, esse “trabalho do ator sobre si mesmo” está fortemente vinculado aos ensinamentos do teatrólogo Constantin Stanislawski em seu “método das ações físicas”<sup>36</sup>, base das mais diversas apropriações e aperfeiçoamentos posteriores.

Em uma referência ao acompanhamento etnográfico das aulas da professora Celina Sodré, Araújo (2009, p. 95-96) apresenta uma interessante síntese do aprendizado dos atores: “deveria ser constante, disciplinado e persistente; uma construção da pessoa que remete à tentativa de ‘conciliação’ individual da tríade cristã verdade/interioridade/vontade (DUARTE & GIUMBELLI, 1994), juntamente com uma “ética da insatisfação interior (Weber, 1978)”. E ainda:

De maneira muito breve, poderíamos analisar o trabalho de construção da personagem – de um corpo-personagem – a partir da ideia de um devir-personagem, para usar a terminologia de Deleuze (2005), como um apoderar-se do corpo de outrem como seu, em um movimento em que o corpo do ator é um devir-corpo da personagem. Mas aqui não se trata de uma transformação no sentido de uma “troca” de corpo, mas de um processo que, ideal e desejosamente, poderia ser entendido nos termos de uma espécie de crença

---

<sup>36</sup> É enorme a bibliografia dos estudos teatrais acerca do tema, com destaque para o livro de Odette Aslan (2005) e o de Matteo Bonfitto (2001).

na possessão, quando acontece o que chamam de “verdade cênica” e o corpo “transilumina-se”, “liberto de suas resistências”, vira “matéria luminosa”, tornando-se um “corpo-canal”, mais uma vez na terminologia grotowskiana, ou um “cometa”, como disse o ator Fernando Caruso. O processo, se bem executado, potencialmente culmina em um desejado e relativo esquecimento de si – caso contrário, o ator fracassa ao se observar em cena, mais consciente de si do que seria almejado. Este discurso convive aparentemente com a ideia de que o ator é uma espécie de duplo, na verdade, seu duplo varia conforme a personagem. (ARAÚJO, 2009, p. 105-106).

A condição de “verdade” da atuação, fortemente associada a instantes “mágicos”, únicos, irrepetíveis, e que, paradoxalmente, precisam ser recriados como se ocorressem pela primeira vez<sup>37</sup> a cada encenação, pode ser contrastada com a concepção oposta, da atuação “canastra”. Nas palavras da antropóloga:

“Canastrar” pode ser entendido como um “interpretar a mais”, saída dos limites da verdade, o que tornaria possível ao espectador perceber que o ator está “tentando interpretar”. Na interpretação “verdadeira” a composição da personagem passaria pelo interior do ator – suas emoções, histórias, lembranças, experiências e imaginação, todo um arsenal emocional que ele acessa (seja como for) para dar a sua interpretação pessoal sobre a personagem que, uma vez “criada”, transpareceria no corpo. Já no outro caso, o ator formataria a personagem antes de “sentir a emoção”, resultando em uma interpretação somente exteriorizada, portanto (a princípio) falsa. A avaliação de quem é ou não é “canastra” é bastante subjetiva (ARAÚJO, 2009, p. 101-102).

Segundo Araújo (2009), o processo do aprendizado da interpretação teatral é algo perene ao longo de toda a carreira dos atores e atrizes. O universo teatral é tido por seus integrantes como fortemente diversificado e a atuação nessa profissão envolve permanente contato com propostas “diferentes”. Métodos de ensaio, construção de personagens, integração do elenco, execução musical, acrobática, performances envolvendo dança, canto, construção vocal, trabalhos envolvendo técnicas corporais e sensoriais variadas constituem a própria “rotina” desse ofício, variando conforme orientações teóricas, estéticas e condições financeiras da produção.

Todos os trabalhos antropológicos sobre o ator destacam a importância dos processos de desbloqueio psicofísico do ator para a atuação “verdadeira” ou “espontânea”, tendo os exercícios de improvisação<sup>38</sup> papel central, seja enquanto

---

<sup>37</sup> Araújo (2009, p. 235) salienta o diferencial da repetição no teatro, em relação à televisão e ao cinema: “Uma peça pode ficar dias, meses e até anos em cartaz e faz parte do discurso dos atores de teatro dizer que ‘cada dia é diferente’. Os dias são diferentes - seja porque ‘muda’ a plateia ou o estado de espírito do ator; até mesmo o clima meteorológico pode influenciar o andamento de um espetáculo. Contudo, o desejo de alcançar o momento ‘certo’ da emoção não se restringe ao teatro, ele é próprio da profissão do ator”.

<sup>38</sup> A passagem de Araújo (2009, p. 112-113) ilustra a questão: “No caso da Cal, o ensino da improvisação era mais orientado para o trabalho de eliminação das tensões físicas e psicológicas do ator, visando à descoberta de uma ação física que possa ser repetida exaustivamente na busca de uma “organicidade” - ou seja, da capacidade de repetir o instante do improviso, sem perder a emoção que é natural à espontaneidade do improviso. O desafio para o ator profissional é ser capaz de fazer a mesma ação psicofísica todos os dias do espetáculo sem que a “emoção” seja negligenciada. A libertação do corpo, a criação de ações próprias da personagem e a manutenção da emoção são temas caros na escola”.

processo ou mesmo resultado cênico final<sup>39</sup>. Um atestado da verdade da interpretação do ator identificado por Araújo (2009) foi a capacidade de chorar em cena. Essa espécie de “prova da emoção” é muitas vezes vista como uma habilidade técnica invejável de construir estados psicofísicos adequados e à serviço das mais variadas situações demandadas pelos espetáculos.

Também a capacidade de transpor tabus sinaliza para a qualidade de “entrega” e a condição sacrificial do intérprete, pois a “desinibição e desrepressão do corpo do ator parece ser um fator fundamental para a construção de si na profissão” (ARAÚJO, 2009, p. 125). Situação recorrente nos palcos (e que revela ainda grande dose de polêmica) atrelada a esse tema é a apresentação de cenas de nudez do intérprete. Ainda que, por sua recorrência, a ameaça da cena ser vista como “apelativa”, “gratuita”, e, portanto, “desnecessária”, a capacidade de fazer cenas de nudez tem valor em si mesma ao mundo do teatro, indício de desinibição, de despojamento do ator com o seu próprio corpo, de sua capacidade de entrega (ARAÚJO, 2009).

O inverso da nudez é também revelador da arte da cena. Araújo (2009) trata da relação entre o ator e o figurino como continuidade associada ao processo de constituição de um personagem e parte essencial da “criação de um Outro em si mesmo”. Segundo a antropóloga, as falas dos atores revelam que “ao trajar-se como o personagem (e não de), o ator espera criar em si um Outro-dentro”. (ARAÚJO, 2009, p. 177). Além disso, o figurino, porta uma ambiguidade constitutiva (semelhante à apresentada por Lévi-Strauss no que se refere à máscara e à pintura facial): ao mesmo tempo em que pode ocultar, transformar, reconfigurar o corpo do ator por sua condição de invólucro, é também signo de representação, capaz de informar o espectador sobre a encenação, tendo força de conceito e de significado específico no todo do espetáculo (ARAÚJO, 2009).

Em diálogo com as marcantes publicações de referência de Maria Cláudia Coelho, Ribeiro (2008a) e Araújo (2009) apontaram, com base em processos etnográficos mais recentes, aspectos divergentes do contexto e ideologia contracultural dos anos sessenta. Ribeiro (2008a) menciona que os estudantes pesquisados revelavam ausência de perspectiva crítica sobre o capitalismo e o “sonho burguês”, manifestando, ao contrário, comportamentos e representações favoráveis ao culto do mercado e consumismo. O visual dos atores era também coerente com o aparente paradoxo: evidenciava

---

<sup>39</sup> Em diversas situações cênicas, geralmente propensas à comicidade ou de índole terapêutica, os jogos, estruturas e exercícios de improvisação constituem o resultado mesmo do processo (Chacra, 1983; Spolin, 2000; Salas, 2000; Araújo, 2009; Krüger, 2005).

características “alternativas” e “descoladas”, mas também valorização das marcas e grifes internacionais. Embora a manutenção da hierarquia de prestígio da atuação no teatro em relação à televisão se mantivesse no ambiente da escola, a antropóloga menciona que o sentido revolucionário, existencial e de ruptura desse estilo de vida se não desapareceu por completo, foi enfraquecido significativamente.

Valendo-se de conceitos de Richard Sennet, Christopher Lasch, Gilles Lipovetski e Jean-François Lyotard, Ribeiro se lança a uma interpretação do hedonismo, individualismo e narcisismo da sociedade ocidental moderna que vê, segundo a interpretação de Luiz Fernando Dias Duarte (2006), como decorrência da ruptura romântica que instaura a ideologia da arte e do artista modernos<sup>40</sup>. Esse movimento neorromântico se apresenta, portanto, em consonância com tendências pós-modernas relativas ao abandono da pretensão de verdade e universalidade aclamando “o relativismo, o indeterminável, o indizível, o impossível, o incontrolável, o efêmero, a descontinuidade, o particularismo e a fragmentação” (RIBEIRO, 2008a, p. 161).

Araújo também assinalou semelhante distanciamento com a proposta contracultural, apontando uma nova ideologia do trabalho dos atores, recorrente no contexto de pesquisa de Ana Amélia Brasileiro Medeiros Silva<sup>41</sup>:

Esta “ideologia do trabalho” refere-se não somente à incorporação de uma ética profissional (dentro do processo de aprendizagem técnica e teórica da profissão de ator), mas diz respeito à incorporação de uma identidade social específica que leva o estudante a aderir a novos códigos culturais e novos valores, os quais giram em torno da profissão, mas que contaminam e passam a fazer parte de sua experiência pessoal. Esta “ideologia do trabalho” busca sublinhar o trabalho do ator como uma “profissão como outra qualquer”, tão séria, tão respeitável, tão digna quanto qualquer outra profissão “burguesa”. A reivindicação por este novo status da profissão de ator – que os estudantes, ao mesmo tempo, afirmam e buscam incorporar – procura inclusive, em relação a alguns

---

<sup>40</sup> Nas palavras da autora: “As cinco dimensões do romantismo descritas por Duarte [totalidade, singularidade, fluxo, pulsão e experiência] formam o arcabouço que ele define como a perspectiva romântica. A expressão estética ocidental do final do século XVIII até hoje seria, segundo o autor, uma manifestação do romantismo. Todas as suas dimensões constitutivas contribuíram para as condições de legitimidade da arte como a ‘totalidade’ (sob a forma da autonomia estética), a ‘diferença’ (fazendo uso da ‘intensidade’ como critério para a ‘autenticidade’) e o ‘fluxo’ criativo (sob a forma do expressivismo criador)” (RIBEIRO, 2008a, p. 156).

<sup>41</sup> Não foi possível realizar aqui, por falta de tempo hábil, uma análise adequada da dissertação de mestrado de Ana Amélia Brasileiro Medeiros Silva “Quando se segue uma borboleta: estudantes de teatro, expectativas, sonhos e dilemas em torno da profissão de ator” dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Sociologia, do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, em 2003. Optamos, na presente tentativa de “estado da arte”, por contemplar o trabalho de doutorado da autora, apresentado posteriormente neste capítulo. Duas lacunas significativas a serem mencionadas, são o trabalho de doutorado de Rosi Marques Machado (2005) intitulado “Através da ‘máscara’: uma abordagem sociológica do discurso do ator sobre sua identidade e formação profissionais” e a dissertação de Angela Domingos Peres (2013) “Entre o querer ser e o tornar-se: um estudo etnográfico sobre aspirantes à carreira de ator de televisão”, que tive conhecimento apenas por ocasião da minha banca da defesa, ao que agradeço a arguidora Maria Cláudia Coelho.

pontos, se distanciar da imagem “contracultural” do ator, a qual poderia acentuar certos aspectos não desejáveis para este novo perfil.” (SILVA, *apud* ARAÚJO, 2009, p. 60).

É evidente o esforço de distanciamento de elementos diacríticos da contracultura em especial no que tange a (ainda) persistente tendência de estigmatização da profissão de ator. Os intérpretes atuais tendem não apenas a justificar a importância de sua atividade, como salientar os aspectos “técnicos”, “profissionais” e “especializados” do ofício.

Os trabalhos de Adriana Dantas de Mariz (2007) e Rita de Cássia de Almeida Castro (1992, 2012) também são voltados a explorar etnograficamente o teatro, enfatizando o processo de aprendizado de técnicas corporais e expressivas específicas. Mariz explora a concepção de “teatro de pesquisa” ou “laboratório”, a partir de uma investigação antropológica das técnicas de construção do corpo e da pessoa do ator em Jerzi Grotowski e Eugênio Barba – dois grandes marcos do teatro mundial – e também no trabalho do famoso diretor brasileiro Antunes Filho. Tais expoentes se tornaram conhecidos no mundo teatral por desenvolver trabalhos (e instituições) de pesquisa teatral que afetaram outras equipes em todo o mundo:

Uma grande rede de intercâmbios liga esses centros de pesquisa teatral. Baseados, principalmente, na noção de ator como figura-chave na arte da representação, eles buscam redefinir o papel do teatro na cena contemporânea, e estabelecer uma identidade, um sentido para o ofício do ator, a partir de princípios éticos, filosóficos, técnicos e estéticos que regem a representação teatral. Quase sempre associados à figura emblemática de um grande diretor, que, via de regra, é também considerado um pensador, um pesquisador, esses centros de pesquisa promovem simpósios, festivais e oficinas de trabalho que reúnem atores, diretores e teóricos de diversas áreas, a fim de discutir os resultados práticos e teóricos das pesquisas e avaliar sua importância para o avanço técnico e científico da arte teatral” (MARIZ, 2007, p. 39-40).

Em afinidade com a proposta de Coelho, o objetivo de Mariz (2007, p. XXVI) é “mostrar como esses atores, à medida que desenvolvem uma técnica corporal, constroem uma noção de corpo que pode ser lida como uma espécie de gramática simbólica, de mapa semântico, que revela uma cosmogonia de grupo”. Tal percepção geralmente se revela crítica à racionalidade, modernidade e ao capitalismo contemporâneos, ganhando conotação transcendente e ritualística.

Os laboratórios e centros de pesquisa teatral adotam um vocabulário que é, ao mesmo tempo, místico e científico, desconstrutivo e simbólico. Tanto o vocabulário como também seus métodos lembram aqueles utilizados pelos místicos e pelos cientistas. Tal como o devoto, que se isola do mundo para se entregar à sua vocação, ou o cientista que, trancafiado no laboratório, dedica-se a experiências, o ator ligado a esses centros de pesquisa também se retira do mundo, em certa medida. Adota um estilo de vida quase monástico. Torna-se uma espécie de alquimista (MARIZ, 2007, p. 39).

Por conta de sua rede de relacionamentos e atuação na área das artes cênicas Mariz pode assistir a espetáculos, palestras, demonstrações de trabalho e desenvolver pesquisa etnográfica junto aos grandes nomes do “teatro de pesquisa” Jerzi Grotowski e Eugênio Barba, sempre em uma atmosfera de mistério, reverência e sacralidade.

O teatrólogo polonês Jerzi Grotowski, considerado o grande herdeiro do teórico russo Constantin Stanislawski, tornou-se mundialmente famoso por seus escritos, montagens e por constituir, na cidade de Varsóvia em 1965, um instituto de pesquisa, chamado *Teatr Laboratorium*, que inspirou o aparecimento de grupos teatrais análogos em todo o mundo. Em oposição às inovações tecnológicas, comerciais e à indústria cultural, o teórico polonês defendia o “teatro pobre”, desprovido de superficialidades e ocupado apenas com o elemento essencial do teatro: o ator e o “encontro”, isto é, “o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta, viva” (GROTOWSKI *apud* MARIZ, 2007, p. 107).

A expressão “via negativa” é ilustrativa do método de trabalho adotado por Grotowski, relativo à erradicação de bloqueios, tabus e constrangimentos de ordem corporal, emocional e energética. O ator grotowskiano, nas palavras de Mariz, “não representa para a plateia, mas desnuda-se em presença do espectador que, por sua vez, testemunha um ato espiritual, sendo levado a se desnudar também, deixando cair a máscara cotidiana” (MARIZ, 2007, p. 107). O próprio teórico polonês estabeleceu uma oposição ilustrativa de sua concepção teatral, que opunha o “ator santo” ao “ator cortesão”. Enquanto o primeiro desenvolve treinamento disciplinado, continuado, verdadeiro ato de sacrifício e doação de si mesmo, voltado à diminuição de seus constrangimentos, bloqueios, tabus e limitações para o amadurecimento e autoconhecimento potencializadores do transe ou ascese espiritual/teatral, o segundo utiliza-se de técnicas acumulativas voltadas a obter os favores da plateia, agradá-la e receber lucro imediato.

Mariz salienta, ainda, que a forte ênfase concedida por Grotowski à técnica biofísica não se limita ao adestramento do corpo, à medida que a mera obediência não significa necessariamente maleabilidade e disponibilidade para a criação e para as energias que o trabalho demandaria. É necessário, portanto, “desafiar o corpo”, leva-lo a criar “o impossível”, isso é: “nessa perspectiva, o corpo se transforma em um canal aberto às energias e encontra a conjunção entre o rigor dos elementos e o fluxo da vida, a espontaneidade” (MARIZ, 2007, p. 124). A proposta pode ser vista, de modo geral, como a tentativa da eliminação da dicotomia corpo/mente e outras, correspondentes, como

experiência/razão. Assim, não seria a metafísica que geraria uma determinada técnica, mas “a técnica que leva à metafísica (...) e à sabedoria” (idem). Grotowski vale-se de diversas categorias mana (COELHO, 2003) como “verticalidade”, “conexão”, “organicidade”, “consciência” e “presença” para se referir aos seus ensinamentos e à expressão que considera correta, adequada, viva.

Essa linha de trabalho teatral, de evidente conotação ritualística e cerimonial, também se notabilizou pela busca da eliminação da dicotomia palco-plateia, pela adoção de “espaços alternativos, que guardavam ao mesmo tempo, uma aura mística ou solene, tais como igrejas e museus” (Mariz, 2007, p. 108) e pela proposta progressivamente experimental, voltada para plateias selecionadas, valendo-se da exploração de estados oníricos, apropriações de “ritos tribais”, mitos e cantos xamanísticos. Mariz (2007, p. 111) também aponta a utilização de expressões derivadas da psicologia junguiana (arquétipo, inconsciente coletivo, símbolo), “da antropologia (ritos, mitos), da religião (paixão, sacrifício, encarnação, confissão, comunhão, transiluminação, transe, expiação, transubstanciação) e da física moderna (pesquisa, laboratório, experimento, energia, massa etc.)” na construção de uma linguagem e conceitos paracientíficos.

O contato com Grotowski e sua equipe ocorreu em 1996, quando da realização do Simpósio Internacional *A pesquisa de Jerzy Grotowski e Thomas Roichards sobre a Arte como Veículo*, promovido pelo SESC-SP. A antropóloga integrou um grupo de cerca de vinte pessoas, selecionado para assistir à demonstração de *A Ação*, ocorrido em caráter sigiloso, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Como narra a autora:

De maneira distinta da Arte como Apresentação (ou espetáculo), na qual está presente uma história ou ideia que se quer contar, a Arte como Veículo prescinde da fábula; não existe história a ser contada ou experiência a ser vivida. A partitura ‘cênica’ de *A Ação* é elaborada a partir de imagens ligadas à memória dos atores, a cantos rituais e a fragmentos de textos muito antigos. De fato, apesar de parecer extremamente espontânea, de guardar um frescor da coisa feita pela primeira vez, a *Ação* – ou a obra, como Grotowski às vezes se refere a ela – possui uma estrutura performática bastante precisa, repetida há anos pelos atuantes, comparável a um espetáculo. Mas ao contrário deste, a *ação* é desenvolvida em função dos atores e não do espectador. É algo criado para ser vivido e não para ser visto, embora eventualmente possa haver espectadores convidados (MARIZ, 2007:119).

A arte como veículo aparece, portanto, como um dos desdobramentos mais recentes das ações parateatrais de Grotowski e uma radicalização da proposta do teatro pobre, pela eliminação do caráter de apresentação ou espetáculo e, também, pela desconsideração da plateia (que não chega a ser suprimida, mas transformada em um grupo restrito de iniciados, em geral especialistas e artistas). As condições de execução do trabalho do diretor polonês, o uso ambíguo da linguagem, o silêncio e a recusa em

especificar determinadas categorias auxiliam na criação de uma aura mítica em torno desse ícone do teatro mundial e de suas propostas.

Grotowski tinha como assistente e discípulo o italiano Eugênio Barba, que logo desenvolveria seu próprio grupo de teatro, o *Odin Teatret*, e um centro de pesquisas teatrais, a *International School of Theatre Anthropology (Ista)*, fundada em 1979, na cidade de Holstebro, na Dinamarca. A proposta de Barba, fortemente influenciada por Grotowski, em especial no que tange à centralidade do ator, do corpo, do treinamento e da disciplina, apresentou também contribuições singulares, entre elas, maior aproximação com a Antropologia, desenvolvendo apropriações bem específicas dessa área de saber.

A Antropologia Teatral de Barba parte da interculturalidade e almeja a transculturalidade no que tange à situação de representação. A formação de um elenco contendo atores, bailarinos e pesquisadores universitários de diversas nacionalidades, a pesquisa, estudo e treinamento de tradições cênicas de todo o mundo e, especialmente, o teor universalista na análise dos fenômenos espetaculares são as principais características dessa proposta. Ela se fundamenta no postulado da existência da “pré-expressividade”, ou dos “princípios que retornam”, compreendidos por Barba como “a técnica das técnicas”, isto é, elementos situados em nível biológico que fundamentariam todos os gêneros, estilos, papéis e demais formas de criação artística sendo, por isso, recorrentes e onipresentes<sup>42</sup>.

O *Odin Teatret* abriga atores do mundo todo (em sua experiência, Mariz confere destaque para Roberta Carreri e Julia Varley), que realizam treinamentos, concebem espetáculos e auxiliam Eugênio Barba no desenvolvimento de seus cursos, demonstrando o trabalho realizado pela equipe, ministrando aulas, transmitindo técnicas e tradições teatrais, recepcionando e orientando os participantes e envolvendo-se em questões administrativas. Além do *Odin*, há também outros grupos paralelos que fazem parte da equipe pedagógica do Ista, chamados de *ensembles* artísticos. A equipe do *staff* científico “composto por estudiosos de várias áreas, especialmente teóricos do teatro e antropólogos, ligados à universidades e centros de pesquisa” (MARIZ, 2007, p. 86) tem papel mais discreto, porém, de grande importância, conforme a natureza da “Antropologia Teatral” praticada.

---

<sup>42</sup> Para uma sucinta apreciação crítica da proposta, ver Krüger (2008).

Em 1994, Mariz participou da VIII Sessão pública da ISTA, que ocorreu em concomitância com o Festival Internacional de Londrina, organizados por Nitis Jacon<sup>43</sup>. Embora relacionado ao Festival, o encontro seguiu articulação tempo-espacial específica e teve participantes selecionados. Dos dez dias de programação, seis foram dedicados a “sessão fechada”, um intenso workshop para cerca de cem pessoas, que integrou treinamento, demonstração de trabalhos e espetáculos num hotel-fazenda, nas proximidades da cidade de Londrina. Os demais dias foram destinados a “sessão aberta”, ocorrida em localidades urbanas diversas, em que as palestras foram preponderantes.

Descrevendo a experiência como ato social total, evidenciando seu caráter ritualístico, Mariz aponta efeitos ilocucionários e perlocucionários na sessão fechada, voltada a difundir e concretizar os pressupostos da Antropologia Teatral de Barba, tendo, portanto, caráter de iniciação ritualística e eficácia transformadora, ocorrendo em um espaço tido como sagrado, de acesso restrito. A sessão aberta, de caráter público e qualidades vistas como “científicas”, ocorreu em espaço profano, fechado (porém de livre acesso), revelando apenas força locucionária e exigindo dos participantes apenas familiaridade com a linguagem teatral.

A explícita diferenciação entre o grupo dos iniciados e os neófitos foi constante durante toda a sessão fechada. Um *tour* de reconhecimento do local, ocorrido já na chegada dos convidados não foi apenas uma cortesia da recepção, mas um périplo de demarcação “etapa preliminar para entrar no tempo e no espaço rituais da Ista” (Mariz, 2007, p. 88).

A sequência diária, típica de organização do workshop, foi: os participantes acordavam cedo e faziam o desjejum em silêncio, o que durava até as sete horas da manhã, quando um semicírculo era formado em um espaço aberto demarcado, para assistir ao nascer do sol<sup>44</sup>, acompanhado de música ao vivo. O aquecimento físico era realizado sob coordenação de um integrante do *Odin Theatret* e Eugênio Barba realizava uma breve

---

<sup>43</sup> Mariz também participou de um seminário para atores, ministrado pela atriz Iben Nagel Rasmussen, em Salvador, no ano de 1995 e de um encontro fechado, envolvendo Barba e professores de teatro da UNB em Brasília, em 1996.

<sup>44</sup> A seguinte passagem é altamente reveladora: “O ritual de assistir ao nascer do sol todos os dias proporcionava uma sensação de estabilidade temporal, de continuidade. Esse ato tão simples pode ser visto, simbolicamente, como um signo ao mesmo tempo indéxico e metafórico, no qual a ideia de alvorecer de um novo conhecimento, de um novo saber, de uma nova prática e, eu diria, de um novo ator está presente. O amanhecer, com todas aquelas pessoas dispostas em um grande círculo, evoca, ainda, a ideia, a utopia de um novo mundo, no qual homens e mulheres de diferentes países, línguas e culturas possam viver – e conviver – em harmonia. A associação da música de diversas culturas ao nascer do sol evidencia o aspecto poético e emotivo do evento – sobretudo se nos lembrarmos que, até então, reinava o silêncio” (Mariz, 2007, p. 100).

participação, propondo exercícios variados que envolviam texto, ações e canções. Um dos *ensembles* artísticos que acompanhavam o diretor desenvolvia, a seguir, uma aula-demonstração de tradições expressivas culturais específicas, para ilustrar a importância do trabalho com a energia e os “princípios que retornam”. A última parte da manhã era dedicada a trabalhos com grupos temáticos, compostos por equipes menores, sob orientação de um dos atores do *Odin*. Após o almoço, tempo livre para pesquisas, leitura, formação, lazer ou ensaios fechados e, a partir da metade da tarde Eugênio Barba conduzia um trabalho intensivo de treinamento e demonstração dos princípios da antropologia teatral que durava cerca de quatro horas. Após o jantar, apresentação de espetáculos dos *ensembles* e um período de lazer e confraternização, que durava até as 22 horas, quando a obrigatoriedade do silêncio voltava a ter vigência.

Essa sequência, inalterada em todo o período do workshop, na perspectiva de Tambiah e Mariz (2007, p. 98) revela repetição e redundância, que visam a “eliminar o ruído e assegurar a transmissão da mensagem. É pela repetição de sequências e pela ocorrência de estruturas homólogas que a progressão do ritual se expressa”. A antropóloga defende que o evento deve ser percebido, portanto, em suas formas verbais, não-verbais e também segundo seus múltiplos meios de comunicação e expressão, capazes de articular sentimento, pensamento e ação.

“A ênfase do ritual do ISTA não se limita, portanto, ao seu aspecto locucionário; recai também sobre seu aspecto performativo, não-verbal. As aulas e demonstrações práticas dadas por Eugênio Barba, pelos grupos que a integram e pelos próprios atores do *Odin Theatre* funcionam como exemplificações, tipificações da mensagem a ser transmitida; exemplos de comportamento, de atuação, que, na prática, dão sustentação à noção de ator que se quer ressaltar. A prática dos exercícios com o staff artístico da ISTA faz com que os participantes percebam, em seus próprios corpos, os princípios que retornam, de que trata a Antropologia Teatral” (MARIZ, 2007, p. 101).

O workshop de Antropologia Teatral tem, portanto, a qualidade de transformação, capaz de absolutizar “significados, práticas, acontecimentos e representações” (Mariz, 2007, p. 103). Mas, se o caráter eficaz, seja ele locucionário ou perlocucionário, prepondera por meio da *performance* e do caráter ritualístico do workshop, a força locucionária da sessão aberta revela ainda, uma importante particularidade que sustenta a autoridade de Eugênio Barba para além de seu discurso, demonstrações e da visibilidade da enorme instituição que concebeu (pela interação com os diversos participantes e subgrupos): trata-se da linguagem e do saber científicos, vistos por Mariz como poderosos aliados.

Sua escola possui um staff permanente de cientistas de várias áreas e de diversos países, que proporcionam embasamento teórico e status de cientificidade ao trabalho desenvolvido por ele. É como se a ciência atuasse claramente no sentido de garantir o

significado, a mensagem. Assim, a participação de cientistas nas conferências que integram as Sessões Abertas da ISTA assegura a necessária ênfase na força locucionária própria do discurso acadêmico e científico. A Sessão Aberta reforça o caráter de cientificidade que se quer atribuir à Antropologia Teatral (MARIZ, 2007, p. 103-104).

Mariz inclui, ainda, em seu abrangente livro, uma análise do trabalho do diretor teatral brasileiro Antunes Filho e das instituições Centro de Pesquisas Teatrais e do Grupo de Teatro Macunaíma, cuja relevância, no contexto nacional, é comparável ao impacto dos teóricos apresentados até aqui. Rita de Almeida Castro já havia desenvolvido trabalho etnográfico relevante, com orientações semelhantes às de Mariz, em 1990, o que faz com que o pensamento e atividade de Antunes Filho, do Teatro Macunaíma e do Centro de Pesquisas Teatrais abrigado pelo SESC-SP contem com reflexões antropológicas ímpares.

Mariz (2007) e Castro (1992) reconstruíram o histórico e o cotidiano desse marco do teatro brasileiro moderno, sem deixar de conferir atenção etnográfica à especificidade de sua estética antinaturalista, baseada em um método corporal, teórico e espiritual muito particular. As autoras destacam a influência do pensamento oriental, sobretudo do budismo e do taoísmo, cujas noções de impermanência e transitoriedade fundamentam a perspectiva de trabalho do diretor.

Tal como para Grotowski, para Antunes o teatro extrapola a dimensão estética, é um instrumento para o desenvolvimento e transformação do ator, não apenas em nível técnico, mas também espiritual e filosófico, envolvendo ampliação da consciência e da percepção humanas. Muito mais do que mero executor de um papel dentro do todo do espetáculo, o ator de Antunes deve ser transformado em artista, isso é, ter algo a dizer e saber como dizê-lo, “deve ser culto, conhecer a história da arte, ser capaz de pensar por si mesmo, ser livre para criar. Enfim, ter uma sensibilidade educada” (MARIZ, 2007, p. 151)<sup>45</sup>.

Rita de Almeida Castro compreende como peculiaridade significativa do método de Antunes a realização de estudos e pesquisas que “(...) não passariam pela teoria teatral especificamente, mas sim sobre temas mais abrangentes, que diriam respeito ao homem num sentido amplo e universal” (CASTRO, 1992, p. 15). Referências a Sigmund Freud, Carl Jung, Mircea Eliade, Fritjof Capra, entre outros pensadores, foram recorrentes ao

---

<sup>45</sup> Antunes confere grande ênfase na formação e constituição do ator. Conforme o depoimento registrado por Mariz (2007, p. 142) que revela também a linguagem característica do teatrólogo: “o ator deve saber ler, compreender as situações arquetípicas com as quais lida, não somente no teatro, mas na vida. O ator precisa ter cultura para não confundir estereótipo com arquétipo, provoca ele. Ser capaz de trabalhar unindo o consciente e o subconsciente (...) O ator, portanto, deve ter igualmente sabedoria e método”.

longo do processo etnográfico efetuado por Castro, que acrescentou que o forte embasamento teórico buscado precisava adquirir aplicabilidade prática, como evidenciaram os depoimentos dos laboratórios teatrais empreendidos, colhidos junto a atores da equipe (CASTRO, 1992). Essa proposta do diretor é uma iniciativa que a um só tempo constrói uma especificidade de uma forma de trabalho teatral fortemente disciplinar e uma justificação teórica e cosmológica para o procedimento.

A intensidade, rigor e meticulosidade do trabalho corporal a que Antunes Filho submete seus atores é elemento conhecido por qualquer membro do campo teatral brasileiro. Castro identificou no “método Antunes” três princípios centrais, relativos aos conceitos-mana de “impermanência”, “incondicionado” e “insubstancialidade”, que revelam grande semelhança com os processos grotowskianos da “via negativa”. Segundo sua interpretação:

Com a impermanência os atores tinham que estar abertos a uma maior fluidez, não apegar-se a nada, viver simplesmente o instante com toda a intensidade. Na perspectiva do incondicionado, o ator tinha que liberar-se das regras rígidas das convenções socialmente colocadas, que limitariam a criatividade empobrecendo o processo teatral. A insubstancialidade era traduzida por um exercício que estimulava os atores a perceberem-se em interação com os elétrons e não mais com a dimensão do corpóreo cotidiano (CASTRO, 1992, p. 122).

Esses processos permitiriam aos atores “desvincularem-se de si mesmos” encontrando caminhos para atingir todas as possibilidades de personagens e construções cênicas. Apenas por meio da disciplina e da técnica seria possível a transformação da “emoção”, de caráter intempestivo e bruto para a “sensibilidade educada” disciplinada e adequada à cena. Essa particularidade do trabalho de Antunes Filho é bem ilustrada pela oposição que realiza entre de dois modelos de atores: o dionisíaco e o shivaíta.

O primeiro é aquele que se deixa possuir, encontra-se recorrentemente em êxtase, em vertigem, deixando-se levar pelas emoções. Essa possessão não é vista pelo diretor como benéfica ao teatro à medida que o ator não tem consciência de seus atos. Já o ator shivaíta, revela características contrárias, é distanciado e controlado: “cria uma realidade que ilude o espectador, mas ele mesmo não se ilude – ele é o ilusionista” (MARIZ, 2007, p. 140).

Em sua pesquisa realizada em 1990, Castro registra que o diretor tinha a seu dispor jovens<sup>46</sup> de várias procedências nacionais, de condições socioeconômicas diferentes e de

---

<sup>46</sup> Segundo Mariz (2007, p. 152) “Ao contrário do diretor, os atores não são subsidiados pelo Sesc. Tendo em vista que a jornada no CPT é diurna e envolve cerca de seis a oito horas de trabalho, de segunda a sábado, os atores veem-se obrigados a trabalhar à noite, e, de modo geral, em subempregos. Muitos deles

formações anteriores bastante heterogêneas, atraídos seja pelo *status* do teatrólogo e da instituição, seja pelas condições muito particulares de formação<sup>47</sup>. Paralelamente ao processo criativo de cada montagem, os atores tinham aulas de técnicas específicas (como dança, dicção, tai-chi-chuan, música e sensibilização) bem como um forte trabalho de pesquisa teórico, totalizando uma intensa carga de trabalho, em torno de dez horas diárias.

Tal como a exigência disciplinar, é impossível não constatar a configuração hierárquica dentro do grupo, que tem seu apogeu no prestígio detido por Antunes Filho, e que decresce à medida que se passa do diretor aos membros do Grupo de Teatro Macunaíma, e desses aos iniciados do CPT, chegando, por fim, aos demais, que constituíam certo “exército de reserva”. Castro (1992) constatou que diferente de Barba e Grotowski, Antunes Filho não conta com atores que o acompanham desde a formação do grupo, embora vários deles tenham sua imagem associada ou mesclada com o CPT em determinados períodos da história do teatro. Essa significativa rotatividade na equipe (em geral menor de 5 anos de duração) é justificada por Antunes como decorrência natural de um trabalho dedicado à pesquisa teatral.

O acompanhamento etnográfico de Castro (1992) e Mariz (2007) permitiu-lhes acrescentar a essa interpretação, dificuldades econômicas e profissionais relativas à necessidade de sustento financeiro dos intérpretes e também sacrifícios relativos às exigências de dedicação integral ao processo, que envolvem fortes processos de alteração do “self”, derivados do “método” implementado<sup>48</sup>. Isto implica, por um lado, a ruptura com a história de vida pretérita do ator, e, por outro, a adoção de técnicas, disposições, formas de consciência e conduta cênica específica<sup>49</sup>, seja no árduo processo de “limpeza” corporal, cultural, sensorial e emotiva do método, seja na “situação de personagem” construída meticulosamente pelo intérprete. Diversas tensões no processo de construção

---

acabam sendo sustentados pelos pais ou pelos companheiros (...) Talvez seja essa a razão pela qual os jovens são maioria entre os atores do CPT”.

<sup>47</sup> Castro (1992) informa que desde 1982 o patrocínio do SESC-VILA-NOVA subsidia o Centro de Pesquisa Teatral, o que garante a utilização de um espaço de ensaio, do Teatro Anchieta para a apresentação dos espetáculos (no mínimo uma montagem anual) e parte da bilheteria. Não havia, no período pesquisado, financiamento, exceto em caso de viagens.

<sup>48</sup> O depoimento da atriz Giulia Gam é ilustrativo: “Era tudo muito radical, casamentos dançavam, filhos dançavam. Ninguém tinha uma outra vida que não fosse aquilo, fora que aquilo era tão empolgante, fascinante que ninguém queria outra coisa também. A gente tinha a sensação que o mundo era aquele grupo, sabe aquele umbigo do mundo? Não existia mais nada que não fosse filtrado por aquele grupo, todas as opiniões eram aquele grupo, o Antunes né? (...) o teatro é uma reclusão total, uma coisa super conflituada, as pessoas vivem naquele lugar fechado, mas por um lado você sente que a tua alma está ali completamente” (Gam, *apud* Castro, 1992, p. 150-151).

<sup>49</sup> Interessantes estudos de caso de atores e atrizes membros do Grupo de Teatro Macunaíma foram realizadas por Castro em uma cuidadosa articulação da dimensão biográfica, da construção de si do intérprete e da trajetória de vida, horizontes de possibilidades e aquisição de *status* artístico.

de si, na elaboração da relação pessoa-personagem e na convivência com a equipe aparecem nos referidos estudos, bem como conhecidos embates entre diretor e o elenco.

Castro salienta, ainda, o forte posicionamento de Antunes em favor da condição de ator-dramaturgo a ser assumida pelo intérprete: “[n]a Nova Teatralidade, defendida por ele, o ator criador não apenas atua, mas praticamente cria o texto e as cenas do espetáculo, cuja montagem final fica a cargo do diretor, a quem cabe, ainda, apontar erros e caminhos, ao longo do processo” (MARIZ, 2007, p. 142). Um exemplo dessa orientação é a linha de exibição dos processos de trabalho que intitulou *prêt-a-porter*, composto por breves cenas, feitas de maneira completamente autônoma pelos atores.

Outra referência de equivalente importância ao teatro brasileiro é o Teatro Oficina, que recebeu recente pesquisa etnográfica efetuada por Maria Angélica Rodrigues de Souza (2013). Em contato com o grupo desde 2008, a antropóloga realizou pesquisa etnográfica entre 2012-2013 conferindo atenção ao cotidiano, a lógica de atuação, relações históricas com o campo artístico e o espaço urbano circundante, as enormes redes de relação, sem deixar de considerar a forma de organização e as dificuldades para a execução dos espetáculos (tarefa conhecida no meio teatral como “produção teatral”), como elementos que orientam os modos de execução e percepção do trabalho da mais antiga companhia teatral em atividade no país.

Tendo como uma de suas principais inspirações o antropólogo Alfred Gell, Souza, reflete sobre a trajetória e as produções recentes do Oficina de maneira vinculada à leitura de códigos, e a concepções relacionais de arte, especificamente situadas. Grande atenção da autora recaiu sobre a noção de “corpo em arte”, visto como atividade em seu caráter performativo e ritualístico, revelando afastamento do realismo representacional, segundo influências de Artaud e Grotowski reconstruídas de forma antropofágica. A síntese abaixo é reveladora da ideologia (ou, conforme a preferência dos integrantes, filosofia) da equipe:

“A noção que emerge neste momento entende que o ator não mais interpreta a si mesmo, mas vive uma cena, por isso o teatro, a arte, assumida enquanto ritual pelos membros do grupo, passa a ser transformadora, devendo ainda violentar a própria ideologia dos componentes do grupo assim como dos espectadores. Os espetáculos, provocativamente, desafiam concepções e valores fortemente enraizados na sociedade que o envolve, utilizando, a exemplo, excrementos corporais em cena: leite materno jorrado diretamente dos seios na plateia, sêmen, e uma nudez que vai da sacralização ao grotesco.

Segundo enunciados do grupo, cabe à arte não apenas denunciar, mas ainda transformar – em cena inclusive – aquilo que entendem como mazelas, formas de repressão, contradições do capitalismo, da sociedade burguesa que o engendra e suas consequentes falhas na efetivação de uma sociedade democrática. Neste sentido, a transformação, sobretudo de si, é função específica da arte para o grupo (...) O grupo assume, portanto, uma noção de arte que é em si sinônimo de transformação, a quem ficou incumbida a

função de ‘ressignificar mitos’, transformando-os de ‘tabus’ em ‘totens’” (SOUZA, 2013, p. 36).

A passagem evidencia forte caracterização dos aspectos rituais, hibridismos e cruzamentos entre as noções de “sagrado” e “profano”, e grande ênfase em elementos tidos como tabus, considerados sempre pelo Oficina como o material de trabalho de maior riqueza. A dimensão coletiva, carnavalizadora desses “corpos em arte” é articuladora central da experiência artística subversiva, voltada a uma purgação, seja por parte dos membros do Oficina, seja por parte da plateia, da “existência moralista e limitada por eles vislumbradas no mundo contemporâneo” (SOUZA, 2013, p. 37):

“É nesse sentido que a arte do oficina, ao imbricar em sua linguagem estética os dramas sociais que considera latentes, configura no corpo alterado pela performance um novo espaço e tempo para a reflexão e experimentação sobre as possibilidades de ser. Possibilidades estas que buscam confrontar-se com os corpos passivos da modernidade” (SOUZA, 2013, p.169).

Uma tal concepção de arte toma o corpo como “potência imanente de transformação” (Souza, 2013, p.41), configurando uma dimensão política associada à experiência, ao vínculo corpo-mente que aparece como método central do Oficina. A apropriação muito particular da antropofagia de Oswald de Andrade, marca registrada do teatro oficina desde a retumbante estreia do Rei da Vela em 1967, tem evidente destaque na linguagem, nos símbolos e nas referências aos corpos e à sexualidade.

Nessa configuração, a nudez recebe singular importância no trabalho, sendo visto não como “lugar de marcas sociais ou representação, mas como espaço-tempo no qual o sujeito precisa ser desconstruído e construído perpetuamente” (SOUZA, 2013, p. 78). É por meio de um processo ambíguo, envolvendo a mescla da sacralização e da profanação, que a nudez, como desmistificação e equalização dos corpos, aparece como “componente estético fundamental nas obras do grupo, configurando-se enquanto símbolo-chave de uma série maior de concepções sobre o corpo em arte operadas no grupo” (SOUZA, 2013, p. 78).

Se, como afirma Souza (2013, p.95) “arte e vida são esferas – ainda que distinguíveis – coextensivas para os sujeitos em questão”, mais do que revelar talento ou técnica de interpretação, o ator do Oficina deve “estar disposto a marcar em seu corpo uma série de procedimentos e ideais ‘libertários’ operados pelo grupo” (SOUZA, 2013, p. 41) dentro ou fora do palco. Em forte afinidade com os ideais da contracultura, essa predisposição implica forte exaltação, liberação e permissividade comportamental e sexual - geralmente orientada como ofensa à moral, haja vista que “em todos os lugares

onde passa, o grupo faz-se notar” (SOUZA, 2013, p. 95) – e disposição ao uso de substâncias que promovam a alteração da consciência<sup>50</sup>.

O encaminhamento teatral do Oficina apresenta, do ponto de vista do ator, a mais perfeita oposição da proposta monástica do ator *shivaíta* preconizada por Antunes Filho, e vale lembrar que o Oficina assume, nas mais diversas situações e condições discursivas, a categoria “dionisíaca” como reveladora de seu estilo de atuação. O forte rechaço à “atuação”, “memorização”, “repetição” e controle tem como complemento a ênfase na experiência, vivência, “uma perpétua atualização e presentificação das cenas nos corpos colocados em relação” (SOUZA, 2013, p. 48).

Os ensaios não são marcados pela repetição ou correções técnicas, mas sim por princípios de caráter ritual, energético, calcado na construção de um imaginário, por meio de diversos estímulos (músicas, figurinos, imagens, falas) e pela busca de “viver a cena” e interagir efetivamente com os demais, revelando total disponibilidade aos acontecimentos catalisados pelo teatro<sup>51</sup>. Inspirada em Carneiro da Cunha, Maria Angélica Souza apresenta uma interessante reflexão acerca do uso da noção de ritual pelos artistas. Para ela, não se trata de metáfora ou alegoria: “esses artistas apropriam-se propositadamente do termo ritual como forma de trazer para si também seu plano de registro, a saber, a transcendência – ou imanência – (enquanto potencial criativo) que lhe é atribuída em contextos outros” (SOUZA, 2013, p.112).

Conhecido pelos diversos procedimentos de interação (que inevitavelmente implicam improvisação) com a plateia, que extrapolam em muito a mera “quebra da quarta parede” em direção à busca de absorvê-la em cena, o Oficina adota esse encaminhamento também nos ensaios, nos quais nem mesmo observadores ou jornalistas ficam à margem<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> Segundo Souza “a entrega de vidas (afetivas e sexuais, inclusive) é prática efetiva e constituinte não apenas dos sujeitos que fazem o teatro Oficina, mas ainda de seu próprio ideal de arte: em que a vida ‘pessoal’ desses artistas não pode ser descolada de seu fazer artístico. Desta forma, a adequação aos padrões estéticos do grupo não é suficiente para garantir a coesão das pessoas ao Oficina. A falta de comprometimento com projetos extrapalco ou a inadequação ao modo de operar do teatro podem constituir fatores de exclusão de membros: é preciso efetivamente incorporar o ideal de arte do grupo para ser artista do Oficina” (SOUZA, 2013, p. 39-40). A antropóloga aponta, ainda: que o uso de drogas como “catalisadora do desenvolvimento de potencialidades humanas é militância do Oficina desde a década de setenta, e pode ser facilmente detectada nas ações e discursos do grupo contemporaneamente” (SOUZA, 2013, p.56).

<sup>51</sup> Souza (2013) registra a característica ausência de pontualidade da equipe. Segundo a pesquisadora, há situações em que os ensaios começavam efetivamente duas horas depois do marcado, o que dificultava enormemente o planejamento de outros compromissos e relações, e gerava transtornos aos atores, relativos ao deslocamento de volta para casa.

<sup>52</sup> Maria Angélica Rodrigues de Souza (2013) afirma não ter percebido grande distinção entre ensaio e espetáculo.

O privilégio à vivência ritual e não à reflexão “pura” e desinteressada, faz com que o coro ganhe grande importância política na estética do grupo. Mais do que apenas romper a quarta parede, ele é o principal proponente das transformações, sobretudo da plateia (SOUZA, 2013), combatendo a passividade e interagindo com os espectadores, de forma a invadir o conforto e, não raro, de maneira ofensiva<sup>53</sup>.

O público, geralmente ausente das reflexões etnográficas, aparece brevemente na investigação de Maria Angélica Souza. Não se trata, evidentemente, de espectadores convencionais, pois assistir aos espetáculos não constitui tarefa fácil, não apenas pela constante demanda de envolvimento e participação por parte dos atores, ou frequente afronta aos espectadores, mas também pela ausência de uma estrutura de plateia e poltronas no referido “teatro estádio”, e longa duração dos espetáculos (recorrentemente chegando a 3 ou 4 horas). A experiência é, portanto, igualmente tida como ritual para o público, formado basicamente por jovens “alternativos”, universitários, intelectualizados com vínculos com o mundo artístico. Há “tietes do oficina”, que assistem diversas vezes aos espetáculos, participam assiduamente das cenas interativas e, também militantes naturalistas, *voyeristas* e espectadores virtuais de todo o mundo, pois os espetáculos recentemente passaram a ser transmitidos também pela internet.

A ruptura com o ilusionismo, a rejeição à representação e a adoção de uma linguagem metateatral são características do Oficina. O distanciamento entre o ator e personagem é recorrente, bem como a tendência a não estabelecer vínculo fixo entre estes e determinados atores<sup>54</sup>; a utilização de formas de enunciação metadiscursivas e a diminuição de importância do texto dramático em detrimento da cena e da “experiência viva” da performance-ritual<sup>55</sup> são características que a equipe compartilha com grande número das propostas teatrais contemporâneas.

---

<sup>53</sup> A oposição entre o “coro” e os “representativos” é histórica no Teatro Oficina, tendo sido responsável por conflitos e rupturas no elenco do grupo. Atualmente, embora seja menos acentuada, ela ainda tem forma dramático-política central na equipe, pois revela a oposição entre os estabelecidos e os recém-chegados, geralmente jovens, integrantes de outra geração e com menor ou mesmo nenhuma experiência teatral. Souza (2013) registra críticas dos atores representativos quanto à falta de energia, ausência de leitura e formação, ou comportamento pouco combativo de integrantes do coro, e também uma recorrente tentativa de horizontalizar as relações no grupo, que acabam sempre por se hierarquizar na prática. O próprio Zé-Celso ocupa evidente estágio de prestígio na equipe: as rodas de conversa e discussão formam-se sempre em sua volta, e ao comando de sua voz, sempre ouvida, os enunciados logo se convertem em ações. O diretor porta sempre adornos corporais e cênicos exclusivos e desempenha papéis de lideranças nas peças.

<sup>54</sup> Essa proposta se assemelha à orientação que se convencionou chamar de “coringa”, proposta por Augusto Boal no teatro do oprimido. Há, evidentemente, exceções no que se refere a atores protagonistas da narrativa e também à interpretação, do próprio José Celso, de personagens icônicos e de destaque na montagem.

<sup>55</sup> Souza demonstra como o trabalho de texto não ocorre como atividade convencional “de mesa”, mas vincula-se à dimensão corpórea, primando pela desmimetização da ação teatral: “o texto deve ser lido e

Ainda que o fundador, diretor e única permanência original do grupo, José Celso Martinez Correa, seja inegavelmente um ícone de referência, prestígio e autoridade das artes cênicas nacionais, exercendo liderança absoluta e incontestada no cotidiano da equipe e atribuindo sentido a ela, “atribuir todo o projeto estético do Oficina a José Celso é, no mínimo, insuficiente: o grupo partilha, de maneiras plurais, o léxico artístico e político ali engendrado” (SOUZA, 2013, p. 40). Segundo a pesquisadora, reduzir o Oficina ao núcleo mais denso, formado pelo porta-voz e principal articulador da equipe e artistas representativos (também chamados de diretores de área) seria equivocado, dado o princípio de criação coletiva, constitutivo do grupo, a fluidez das tarefas e envolvimento constante de todos os presentes na performance-ritual<sup>56</sup>.

Souza identifica, portanto, um projeto estético, ideológico e diversos códigos partilhados por um número significativo de membros, que formam uma rede não muito definida, dada sua extensão e grande heterogeneidade, que revelam autonomia e que se ocupam de operacionalizar a continuidade da equipe, mantendo vigente o mais duradouro grupo do teatro brasileiro.

Estruturado como associação, o Teatro Oficina tem uma organização pouco esquemática e um tanto fluida, embora nitidamente estruturada por prestígio, cujos assuntos burocráticos são deliberados em assembleias que tendem a buscar um caráter de igualitarismo<sup>57</sup>. Conforme estimativa efetuada por Souza (2013) na época da pesquisa etnográfica, O teatro Oficina é composto majoritariamente por jovens (78,6 % do elenco tinha entre 20 e 40 anos) com pouca ou nenhuma experiência teatral e recém integrados ao elenco (65% pouco ou nenhum tempo de trabalho junto à equipe). Para a antropóloga,

---

vivido simultaneamente, sendo incorporado ao mesmo tempo em que é compreendido pelos atores” (SOUZA, 2013, p. 47).

<sup>56</sup> Nas palavras de Souza “Alguns dos atores com mais tempo de casa compõem as tarefas de atuações principais (mas não exclusivamente), direção e preparação do grupo (corifeus nos termos de meus interlocutores), sendo eles Zé Celso, Catherine Hirsh (poetisa de cena e corifeu das multidões), Marcelo Drummond (há 25 anos no grupo), Camila Mota (há 14 anos no grupo), Mariano Matos (há 10 anos no grupo), Sylvia Prado e Letícia Coura (também há 14 anos no grupo). No entanto, essas pessoas são também articuladoras de outras funções, como a composição musical, a dramaturgia, a preparação vocal do coro, a elaboração de projetos e o treinamento da Universidade Antropófaga. Não obstante, membros de toda a rede de produção e circulação das peças atuam nas cenas: os operadores de câmeras, sem fundo realista cênico algum, aparecem despidos, assim como o elenco. Os contrarregas, figurinistas e outros membros da produção também fazem parte do espetáculo assim como o público. Nesse sentido, podemos delinear alguns núcleos ideais, conceituais, mas jamais precisar a composição de seus membros que se constituem em linhas de fuga para outros núcleos e formas de atuação” (SOUZA, 2013, p. 66-67).

<sup>57</sup> Esse igualitarismo é inexistente no que tange aos assuntos estéticos. Segundo Souza (2013), Zé Celso tem total autoridade nas escolhas e deliberações, revelando-se diretor rígido e insistente no que tange às suas orientações artísticas e marcas, ensaiadas exaustivamente até que correspondam a seus anseios.

essas características derivam tanto do projeto artístico da equipe como de aspectos de ordem econômica.

Embora dotado de grande legitimidade no cenário teatral e tendo por isso maior facilidade em conseguir grandes verbas de patrocínio, o Teatro Oficina também sofre com dificuldades financeiras. A forma de remuneração registrada por Souza (2013) ocorria por projeto e, segundo critérios de desempenho que consideram funções, *expertises*, grau de participação na peça e tempo de atuação na equipe. Mesmo assim, havia grande instabilidade econômica, períodos sem remuneração e ausência de planejamento financeiro, sobretudo considerando os habituais gastos colossais de cada produção<sup>58</sup>. O patrocínio oficial da Petrobrás, que viabiliza anualmente um milhão de reais em verbas para o teatro é fundamental à companhia, mas não é capaz de evitar a grande rotatividade de parte significativa do grupo.

Importante fazer referência a outro coletivo teatral, que à semelhança do Oficina, caracteriza-se por proposta contracultural, fortes pretensões políticas e ideológicas, forma de atuação centrada na corporalidade, gestualidade e na interpretação tida como “visceral”, que também desenvolve características rituais em suas montagens: é a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz de Porto Alegre. Magdalena Sophia Ribeiro de Toledo (2007), desde 2003, desenvolveu pesquisa etnográfica com o grupo, realizando uma série de entrevistas, acompanhando oficinas ministradas pela equipe e ensaios do espetáculo *Aos que virão depois de nós, Cassandra in process*, cuja estreia ocorreu em 2002, mas que manteve longa vida de apresentações em todo o país.

A equipe, em atividade desde 1978, reconhece como influências centrais o Teatro Oficina e o Teatro Arena, constituindo seu projeto na junção da experimentação de novas linguagens e no desenvolvimento de um teatro político de caráter popular. Frente a uma série de restrições, demandas e limitações percebidas na constituição de um grupo profissional de teatro, Paulo Flores, o principal articulador do grupo, percebeu que apenas o teatro amador “não por falta de rigor técnico, mas no sentido de um teatro feito por pessoas que não buscassem nele um meio principal de sobrevivência” (TOLEDO, 2007, p. 39) teria a configuração adequada para as pretensões libertárias do coletivo. Tratava-

---

<sup>58</sup> Souza (2013) menciona que um administrador de empresas foi contratado em 2013 para empreender processo de estruturação e gestão financeira do grupo visando minimizar os diversos e recorrentes problemas do coletivo. Uma das principais dificuldades da equipe é a flexibilidade das funções, difíceis de serem mapeadas e organizadas. Além disso, como as demais relações, a proposta anti-racionalista, anti-burguesa permanecia em vigor, como mencionou o próprio Zé Celso: “é preciso comer a burocracia e ritualizar a profissão” (CORREA *apud* SOUZA, 2013, p. 67) ou “nosso profissionalismo é ligado a um rito (...) é um transprofissionalismo” (CORREA *apud* Souza, 2013, p. 67).

se de evidenciar o afastamento do trabalho das propostas comerciais, tomando o amadorismo como projeto de teatro (TOLEDO, 2007).

A própria noção de ator revela afastamento da categoria ator e, conseqüentemente, do processo mimético e de tendência psicologizada da constituição de um personagem. Ao ilusionismo teatral, o ator propõe tomar o personagem como uma máscara porosa, explicitando o jogo cênico e revelando, ao mesmo tempo, o ator e seu “outro”. Essa proposta foi derivada da proposta do Te-Ato desenvolvida pelo Teatro Oficina, na década de setenta e que ganhou contornos próprios na Tribo de Atores. Para Toledo (2007, p. 111):

Tal visão política presente no discurso da contracultura, de que a mudança social passa primeiramente pela mudança do indivíduo (se não primeiramente, ao menos em conjunto), encontra-se presente na noção mesma de ator tal como é empregada pelos integrantes do Ói Nós Aqui Traveiz (...). O teatro passa a ser visto não apenas como instrumento de mudança da sociedade, como ocorria com o teatro político das décadas de 50 e 60 (sobre o qual o Ói Nós, em seu momento de formação, lança suas críticas), mas como instrumento de mudança do indivíduo, para este, a partir dessa mudança, constituir uma relação diferente com a sociedade na qual está inserido.

Desde a gênese do grupo, as propostas de caráter não naturalista consistiram na pedra angular do trabalho cênico, com destaque para a fuga do palco italiano e adoção dos espaços alternativos e do *environmental theatre*, a ênfase na relação ator-espectador, forte carga simbólica, gestual e sensorial dos espetáculos. Princípios contraculturais motivaram tanto o esforço de manutenção de um espaço próprio (busca que ocorreu desde 1977 e que contou com episódios dramáticos, como um despejo por falta de condições financeiras) para os espetáculos e oficinas, como a proposta dos atores de estabelecerem uma moradia comunitária, solapando os resíduos que impediam a plena integração entre vida e arte.

No processo de criação de uma peça (e, de forma semelhante, na divisão das múltiplas tarefas de produção de cada espetáculo) o Ói Nós parte sempre de uma proposta coletiva radical. A construção dos personagens, cenário, sonoplastia, iluminação, e dramaturgia são compreendidos como possibilidade de vivências coletivas (TOLEDO, 2007), em que se enfatiza a mais plena colaboração dos integrantes e o maior caráter equitativo possível. Esse encaminhamento contagiava também a escrita dramática, vinculada aos processos de improvisação e à criação das ações físicas dos atores, o que resulta em uma diluição da autoria.

Exemplo particularmente evidente ocorre na construção dos personagens, por meio dos “rituais de personagem” e do trabalho de “incorporação”. O ritual de

personagem é um procedimento criativo realizado após as etapas iniciais e coletivas de pesquisa, reflexão e discussão, a partir do qual cada ator prepara uma cena com texto, figurino, cenografia, iluminação e música, voltado a apresentar sua concepção do personagem para os demais. Esse exercício prioriza a experiência subjetiva de cada integrante da equipe, bem como o que se concebe como “ações físicas” (à revelia da concepção de Stanislawski): formas inspiradas em princípios da *performance art* e baseadas em gestos e movimentos não-cotidianos, que se afastam do realismo, mimetismo, da interpretação psicologizada ou coerente com o texto dramático. Os elementos enfatizados nessa abordagem coletiva, com todos os participantes desempenhando os referidos rituais, são a “energia” do personagem, seu caráter polissêmico, a colagem como elemento criativo e a formalização das escolhas em partituras de ações.

A noção utilizada pelo grupo de um “teatro de vivência” sintetiza, portanto, tal projeto coletivo, em que a constituição do espaço, das personagens, da corporalidade, da dramaturgia ocorrem de forma a enfatizar uma dimensão ritualizada da apresentação, por meio de “uma relação viva, um encontro sincero, que tenha a força de um acontecimento do qual atadores e espectadores sairão transformados” (Ói Nós Aqui Traveiz *apud* TOLEDO, 2007, p. 125)

O longo itinerário realizado nesse capítulo teve por objetivo demonstrar as múltiplas apropriações das noções de teatro e performance no horizonte da antropologia. Mais do que apenas enumerar os diversos usos dos termos ao longo da história da disciplina, nosso propósito foi apresentar a abordagem majoritária da antropologia do teatro e da performance (capitaneada sobretudo por Turner e Schechner) e apontar para algumas de suas limitações, passíveis de serem sanadas por investigações que considerem aspectos linguísticos e contextuais específicos, valendo-se para isso, inclusive, da literatura artística especializada.

Visando incentivar o desenvolvimento dessa incipiente antropologia do teatro (BEEMAN, 1993; MULLER, 2009) as pesquisas etnográficas que nos referimos na segunda metade do capítulo<sup>59</sup> são exemplares para a presente tese, a medida que refletem sobre a construção social do artista, sua relação com o “mundo da arte”, a formação dos

---

<sup>59</sup> Importantes contribuições ao estudo etnográfico do teatro foram também dadas por Bernardo Curvelano Freire (2008) e Ana Amélia Brasileiro Medeiros Silva (2010). Por conta da maior proximidade desses textos com o universo do teatro contemporâneo, suas contribuições aparecerão de forma difusa ao longo do restante da presente tese.

grupos, carreiras, trajetórias e prestígios, sem deixar de levar em consideração o aprendizado técnico, as múltiplas linguagens e os determinantes econômicos envolvidos na produção dos espetáculos, bem como processos de recepção e legitimidade. Esta tese é mais uma contribuição para a antropologia do teatro tendo por foco um trabalho etnográfico junto à *companhia brasileira de teatro*, de Curitiba, e o desenvolvimento do seu PROJETO BRASIL.

## Preâmbulo 1 - Tempos, espaços e sentidos do teatro contemporâneo

*Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues* deriva da pesquisa de doutorado de Adriana Facina. Impossibilitada de realizar o “rito de passagem” tradicional do trabalho de campo, a pesquisadora se dedica a construir uma leitura etnográfica dos escritos de Nelson Rodrigues. Ao adotar a literatura como fonte de análise, a autora se une a historiadores, cientistas sociais, psicólogos e críticos literários que buscam na literatura “(...) não são somente as ideias do autor, como se ele fosse um indivíduo isolado da sociedade, e sim valores e visões de mundo que são produtos sociais e históricos” (Facina, 2004:21). Orientada por uma manifesta perspectiva bourdieusiana a antropóloga relativiza a ideia do artista como gênio criador e recusa a adoção reducionista de tratar a obra literária como espelho da realidade, reflexo imediato do real. A análise de qualquer manifestação cultural exige o reconhecimento da relação entre o objeto e seu contexto “como uma interação e não como uma determinação de mão única” (Facina, 2004, p. 23). A literatura, portanto, “não é somente fruto do mundo social, mas ela também constrói esse próprio mundo. Valores, visões de mundo, idéias, costumes são material para a criação literária, mas são também a própria criação” (idem).

De forma semelhante, a realização de uma etnografia do teatro, muito além da descrição do processo de construção de um espetáculo e da investigação sobre os seus possíveis significados ou motivações, implica compreender e analisar os diversos discursos e tomadas de posição estéticas de uma equipe teatral em relação ao seu contexto de atuação e em relação às múltiplas e emergentes especificidades da linguagem teatral. Significa também considerar com seriedade os argumentos relativos à singularidade e especificidade do grupo, proferidos pelos artistas, como também a manifestação dos colegas, críticos, estudiosos e, quando possível, do público que vai aos espetáculos.

Logo no início do trabalho etnográfico junto à *companhia brasileira de teatro*, foi possível perceber que a companhia de teatro mais prestigiada de Curitiba estava imersa em um “fazer teatral contemporâneo”. Artistas, público especializado e crítica compartilhavam a percepção de que um “tipo” muito específico de produção teatral estava em andamento, em que o texto dramático ganhava, novamente, destaque. Esse preâmbulo tem, portanto, o objetivo de apresentar a estrutura de sentimento<sup>60</sup> compreendida por meio

---

<sup>60</sup> Maria Elisa Cevasco em seu estudo *Para Ler Raymond Williams*, destaca que estrutura de sentimentos é o termo usado por Williams “(...) para descrever como nossas práticas sociais e hábitos mentais se coordenam com as formas de produção e organização socioeconômica que as estruturam em termos do

da noção de dramaturgia contemporânea e que se apresenta em deliberada tensão com a noção mais difundida de “teatro” ou “drama”. Por conta disso, foi essencial recorrer às publicações de pesquisadores e teóricos, de modo a evidenciar alguns dos contornos mínimos para enquadrar a produção artística da *companhia brasileira de teatro* em um cenário teatral mais amplo.

Em *Teoria do drama burguês* e *Teoria do drama moderno*, Peter Szondi demonstra como o gênero dramático passou por um processo de canonização, a ponto de se tornar sinônimo de “teatro” na modernidade. Esse processo estabeleceu uma série de condições para a expressão cênica, desde a formação arquitetônica do que se concebe como “palco italiano” até o predomínio do texto no teatro, com destaque para o poder absoluto conferido ao diálogo, elemento motriz de todo desenvolvimento da trama, subsidiado pela ação dramática em direção a um desenlace. Não há qualquer interferência capaz de efetuar a função narrativa endereçada à plateia, que deve ver e analisar, por si mesma, a fatia de realidade a se reproduzir diante de seus próprios olhos. O dramaturgo, após ter conferido vida ao palco, isto é, ter concebido as situações e ações dramáticas, deve desaparecer por completo e tornar-se, como o público, um mero observador distante dos diálogos e ações que são encenadas.

O tempo empregado é sempre o presente, e os acontecimentos são necessariamente vistos como motivados (não há acasos), pois as personagens, densamente psicologizadas, expressam, nas ações e diálogos, suas decisões frente às circunstâncias apresentadas. A ambientação tem grande importância e o espaço, cenário, figurino, os objetos utilizados em cena, a forma de atuação dos atores e a interpretação densa dos personagens devem ser definidos de modo a permitir o mais perfeito ilusionismo, configurando um desligamento de tudo o que é exterior ao drama.

Raymond Williams (2014) associa esse “fechamento” do palco, característico da expressão burguesa (distante dos palácios, mas também dos fóruns e do ambiente popular da rua) à criação, nas representações, de “cômodos fechados”, “quartos”, “ambientes

---

sentido que consignamos à experiência do vivido” (CEVASCO, 2001, p. 97). Para Frederic Jameson (*apud* CEVASCO 2001, p. 151) o conceito expressa o modo de coordenar “novas formas de práticas e hábitos sociais mentais (...) com as novas formas de produção e organizações econômicas postas em prática pela modificação no capitalismo”. Coerentemente com sua orientação de pensar a cultura e a criatividade como elementos ordinários, como um modo de vida (isto é, símbolos e significados) e também como força produtiva (também por meio da linguagem, da escrita, das tecnologias e formas de comunicação), o termo evidencia o embate entre os significados sem deslocá-los da vida social, dando especial atenção não apenas aos aspectos hegemônicos nas artes, mas aos elementos residuais e aos emergentes. O conceito me parece especialmente útil por estar diretamente ligado aos aspectos da emergência de novas convenções, formas e sentidos com grande atenção ao registro dramaturgicamente escrito.

domésticos”. Nesses “limites” se desenrolam cenas da vida privada, isto é, onde a vida burguesa seria substancialmente vivida, ainda que o mundo “lá fora” possa interferir, por meio de algum personagem que chega, uma carta, um grito vindo da janela, um telefonema.

Diversos outros teóricos como Walter Benjamin (2013), Roger Chartier (2002), Eric Auerbach (2007), Jean Duvignaud (1972), entre outros, além dos já citados Raymond Williams e Peter Szondi, demonstram os complexos processos histórico e culturais que fundamentaram a confluência entre a formação da sociedade burguesa, a construção de uma noção de sujeito universal e a expressão convencionalizada do gênero dramático desde o século XVII. Mas foi Peter Szondi quem se tornou célebre ao diagnosticar a crise do drama, isto é, as dificuldades e limitações deste cânone para as expressões teatrais emergentes.

Enquanto forma poética do fato (1) presente (2) e intersubjetivo (3), o drama entrou em crise por volta do final do século XIX, em razão da transformação temática que substitui os membros dessa tríade conceitual por conceitos antitéticos correspondentes. Em Ibsen, o passado domina no lugar do presente. Não é temático um acontecimento passado, mas o próprio passado, na medida em que é lembrado e continua a repercutir no íntimo. Desse modo, o elemento intersubjetivo é substituído pelo intrasubjetivo. Nos dramas de Tchekhov, a vida ativa no presente cede à vida onírica na lembrança e na utopia. O fato torna-se acessório, e o diálogo, a forma de expressão intersubjetiva, converte-se em receptáculo de reflexões monológicas. Nas obras de Strindberg, o intersubjetivo ou é suprimido ou é visto através da lente subjetiva de um eu central. Com essa interiorização, o tempo presente e ‘real’ perde o seu domínio exclusivo: passado e presente desembocam um no outro, o presente eterno provoca o passado recordado. Na esfera intersubjetiva, o fato restringe-se a uma sequência de encontros, meras balizas do verdadeiro fato: transformação interna (SZONDI, 2001, p. 92).

Szondi registra diversas tentativas de salvamento e resolução da crise do drama, realizadas por meio de obras teatrais de autores de fundamental importância para a produção atual, como Ibsen, Tchekov, Strindberg, e, mais recentemente, Beckett e Brecht (SZONDI, 2001; WILLIAMS, 2002). Sendo nosso interesse específico a discussão da estrutura de sentimento da chamada “dramaturgia contemporânea”, não abordaremos as contribuições de todos esses dramaturgos. Contudo, é inevitável apresentar, ainda que sinteticamente, as alterações no modelo institucionalizado do drama feitas por Bertolt Brecht e Samuel Beckett, que contribuíram, de modo inquestionável para a emergência do teatro contemporâneo.

No teatro que batizou de “épico”, pelo abandono da empatia e da catarse ilusionista creditada a Aristóteles, Brecht identificou uma nova atitude a ser assumida pelo espectador. Ao invés da postura “passiva, embebida de sonho, do homem lançado ao seu

destino” (BRECHT, 1967, p.139), ao invés de encantar-se com o mundo através dos artifícios da arte, o espectador deixaria de ser sequestrado pela ficção para ser, inversamente, introduzido “bem acordado, em seu mundo real” (BRECHT, 1967, p.139).

Fundamentando-se em matrizes marxistas do pensamento, Brecht foi o principal opositor da empatia e do ilusionismo do encantamento no teatro, que via como o fundamento central da ideologia burguesa. Como antídoto para essa restrição, o dramaturgo e encenador alemão propôs o distanciamento, a historicização, a representação dos fatos e personagens como efêmeros e circunstanciais e, portanto, não mais como “dados” ou imutáveis.

No texto que foi visto como espécie de manifesto-síntese de sua proposta teatral *Pequeno Organon para o teatro*, Brecht advoga o emprego de sensações, ideias e impulsos voltados para a transformação social; um teatro que apresente as condições históricas da sociedade, como criadas e mantidas pelos homens, e não como circunstâncias dadas. É evidente o esforço educativo, desalienador e reflexivo, em direção à conscientização das massas. É por meio do “efeito de distanciamento” que esse “choque” seria efetivado, em um procedimento característico do teatro épico, responsável por uma efetiva revolução nos padrões teatrais, à medida que impacta todo o cânone dramático estabelecido até então, desde a escrita, passando pela representação dos papéis, até a encenação da peça.

Brecht orienta seus atores a não se transformarem na personagem, mas “mostrarem-na”, não envolverem os seus sentimentos com os da personagem (sem serem, evidentemente, impassíveis ou frios), para que a plateia também não se envolva por meio da catarse. O ator deverá aparecer e mostrar algo, preocupando-se em “mostrar que está mostrando”. Deve adotar o procedimento oposto à empatia e remover o que é mágico, ilusionista, e também o que é particular, buscando sempre passar da situação específica à análise crítica das relações sociais. Por fim, o ator não deverá pretender que a plateia não esteja presente e poderá, também, dirigir-se diretamente a ela se assim for necessário, rompendo o cânone naturalista da “quarta parede”<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Conforme o Dicionário de teatro de Luiz Paulo Vasconcellos (2009, p. 196), “quarta parede” foi um termo “criado por André Antoine (1858-1943) para designar a parede imaginária situada na altura do arco do proscênio que separa o palco da plateia. A quarta parede constitui uma convenção do naturalismo no teatro, e sua prática exigiu o desenvolvimento de uma técnica de interpretação em que o ator simula, através do seu comportamento, a continuidade do cenário através dos quatro lados do palco. Em consequência, o ator representa ignorando a presença do espectador diante dele (...)”.

Partindo dessas premissas, “assim como o ator não mais deve iludir o público mostrando que se trata de uma personagem fictícia no palco e não dele, ator, não deve também simular que o que está acontecendo no palco não foi ensaiado” (BRECHT, 1967, p. 204). Ao contrário, o enredo utilizado deve permanecer sempre perceptível ao espectador, “os episódios individuais devem ser interligados de tal forma que suas juntas sejam facilmente notadas (...) [para] dar-nos a possibilidade de interpormos nossos juízos críticos” (BRECHT, 1967, p. 213).

Em seus processos dramaturgicos e de encenação, Brecht subverte a proposta de obra de arte total wagneriana, que é a integração de todas as artes no palco, dotadas de tamanha perfeição a ponto de chegar a uma fusão imperceptível; pelo contrário, vê o inter-relacionamento adequado consistindo “no distanciamento mútuo” (BRECHT, 1967, p. 218). Isso implica uma série de rupturas do ilusionismo teatral burguês<sup>62</sup>, que abarcam também novas formas de disposição e exibição dos elementos cênicos: refletores tornados visíveis, o cenário que não mais simula uma localidade real, a música que interrompe a ação e não apenas gera “ambientação”, telas e projeções empregadas pela narrativa teatral.

São diversas as modificações entre a forma dramática e a épica do teatro: ao invés de “incorporar” um processo, o teatro épico narra um processo; enquanto o teatro dramático tem por objetivo captar o espectador para dentro da ação, o épico contrapõe o espectador à ação; à medida que o ser humano é pressuposto como conhecido e o mundo como dado no drama, este aparece como objeto de investigação e aquele como um processo em devir. Nas palavras de Peter Szondi (2001, p. 137) o espetáculo, explicitamente representado, “não possui mais a condição absoluta do drama e é referido ao momento da ‘representação’, posto agora a descoberto – como objeto dela”. O épico se apresenta como incompatível ao dramático.

Raymond Williams acrescenta duas importantes análises à estética brechtiana até então brevemente exposta: a proposta, percebida pelo próprio Brecht, de que o estilo dramático levaria o espectador a “pensar dentro” da peça, enquanto o estilo épico o

---

<sup>62</sup> Jean-Jacques Roubine, ao apresentar as rupturas empreendidas pelo teatro épico brechtiano, assinala o fato de que o teatrólogo alemão não rompeu completamente com os cânones vigentes: “(...) não é necessário, no fundo, rejeitar a arquitetura italiana. Basta fazê-la trabalhar, por assim dizer, *no sentido contrário*. Ajudando a teatralidade a exibir-se assumidamente, em vez de recalá-la. Mostrando os meios de produção do espetáculo, equipamentos elétricos, instrumentos musicais, etc. em vez de dar-se tanto trabalho para torná-los invisíveis (...) tudo isso se torna a própria base do teatro épico: o espectador brechtiano deve ver a *distância*. Deve conservar a cabeça fria frente a um espetáculo que não pretende mais substituir a realidade. Deve estar em condições de exercer suas faculdades de surpresa, de julgamento crítico” (ROUBINE, 1998, p. 91-92).

obrigaria a pensar “acima”. É também Williams quem apresenta uma defesa mais consistente das comuns acusações de maniqueísmo da motivação ideológica das peças do dramaturgo. Segundo o sociólogo britânico “Brecht teve a coragem de rejeitar o sacrifício como uma emoção dramática” (WILLIAMS, 2002, p. 255) operando o deslocamento “da experiência isolada do mártir, (...) para o processo social do seu martírio” (idem). O autor (2002, p. 261) insiste na interpretação de que embora apresente situações sociais explícitas, Brecht opera uma visão complexa, articulando “tanto uma verdadeira quanto uma falsa consciência; o que Brecht nos convida a ver é o fato desta coexistência”.

Outro dramaturgo que se tornou célebre por efetivar mudanças no drama burguês de impacto comparável às de Brecht mobilizando propostas radicalmente diferentes da estética do teatrólogo alemão foi Samuel Beckett. Enquadradas por Szondi como formas do teatro “da conversação”, as peças do teatrólogo irlandês desafiavam os processos tradicionais de interpretação, ação e narrativa teatral, operando manipulações no processo da intersubjetividade dramática efetuando uma espécie de “paródia involuntária do drama clássico” (SZONDI, 2001, p. 105).

Diferentemente do diálogo, a conversação é incapaz de transmitir adequadamente expressões subjetivas, de estabelecer um decurso temporal e levar à ação dramática. Ela “não tem uma origem subjetiva e uma meta objetiva: ela não leva a outra coisa, não passa para a ação (...) não é capaz de definir os homens” (SZONDI, 2001, p. 106), apenas lança ao palco elementos temáticos, cotidianos, anedóticos, incapazes de vincular os personagens à cena. No lugar da elaborada trama intersubjetiva dramática, o teatro da conversação meramente cita os problemas momentâneos, evidencia uma “conversa nula”, útil apenas para apontar a existência de personagens que compartilham um mesmo tempo presente. Aliás, talvez não se possa sequer nominar os seres das peças de Beckett como “personagens”. Suas identidades emergem, antes como negatividade, pois eles se apresentam como anti-heróis, fracassados, esvaziados, com características suprimidas, reduzidas ao máximo, aproximando-se de uma tipificação social avessa aos critérios realistas e psicologizados da forma dramática tradicional.

O teatro de Beckett é antidramático à medida que se esforça por efetuar a desconstrução da ação, do espaço e do tempo. Todos os seus textos são caracterizados pelo “não acontecimento”, pelo “nada a fazer”, pois tangenciam a mesma imobilidade, dificuldade ou impossibilidade de agir das personagens.

Em seu estudo sobre a evolução das rubricas, Luiz Fernando Ramos dá grande destaque a Beckett por considerá-lo um caso limite tanto da proposta dramática quanto

da interface com a cena, e salienta, como característica de toda sua obra, procedimentos de metateatralidade e de “discussão da viabilidade da representação dramática como tema do próprio drama” (RAMOS, 1999, p. 57). O pesquisador salienta que nos textos desse dramaturgo:

(...) a ação dramática não tem finalidade explícita, como recomenda a receita aristotélica, mas não deixa de percorrer um arco bem nítido. Se não há propriamente ‘unidade de ação’, não deixa de haver uma vala comum bem delimitada, por onde escorrem as ações específicas e concretas das personagens. A seu modo, pisando em ovos, em círculos concêntricos e espiralados, elas cumprem seu destino. Estranhamente, mesmo alheias a qualquer trama perceptível, funcionam como *dramatis personae*. Suas ações são motores de ‘um’ drama tanto quanto das personagens das tragédias clássicas. A diferença é que ele nunca deixa de ser ‘talvez’ um drama. Ao contrário das personagens da tragédia, as de Beckett recusam-se a comover as testemunhas de suas tristes sinas, ou pelo menos não as alimentam com as informações indispensáveis para que elas, as que assistem ao drama, possam compreender completamente sua condição. Nessa medida, não podem conquistar a piedade do público nem aterrorizá-lo com seu destino terrível. Podem, apenas, manifestar sua presença imediata à ‘materialidade’ de seus movimentos de baratas tontas. Serão decifrados pela via de uma percepção visual, física, e das abstrações que esta *physis* (ação física) venha a gerar na assistência, e não pela via do entendimento racional, das palavras que venham a dizer, do *logos* (RAMOS, 1999, p. 59).

Evidencia-se o paradoxo beckettiano: o dramaturgo mantém a estrutura dialógica, transformada, contudo, em conversação; ainda opera por meio de personagens, por mais que enfraquecidas, enigmáticas, impotentes; fortalece, por outro lado, a rubrica que ganha estatuto semelhante ao texto principal (RAMOS, 1999) e por meio dela gera uma série de ações que, se dão alguma dinâmica e vitalidade à trama, não deixam de demonstrar o imobilismo e a busca da ruptura do paradigma aristotélico da ação com uma finalidade. A esse diagnóstico, Luiz Marfuz (2013:XXIX) destacou a adoção do “espaço desfigurado e o tempo incapturável” nas peças do dramaturgo irlandês, pois o não-deslocamento das personagens, isto é, o característico “encarceramento” ou a “errância imóvel” geram uma perda de referências objetivas da realidade espacial, e, com ela, a dificuldade de materialização do tempo. Essas características seriam suficientes para perceber em Beckett um novo paradigma, pois mesmo permanecendo dentro da estrutura teatral convencional, “a viabilidade da representação dramática é problematizada a tal ponto que se instaura, muito mais do que em Brecht, uma fissura incontornável neste projeto realista” (RAMOS, 1999, p. 60).

As propostas de Brecht e de Beckett são absolutamente centrais para os futuros desdobramentos do texto e da cena teatral contemporâneos, que levam ao limite as rupturas efetuadas por eles e pelos demais dramaturgos do contexto da crise do drama. Essas heranças seriam exploradas exaustivamente não apenas pelo teatro do século XX, mas pelos movimentos do *happening* e da *performance art* que também deixaram fortes marcas nas artes cênicas a partir dos anos 1960 e contribuíram para as inovações da dramaturgia contemporânea.

Nessas formas de expressão cênica, o retorno do narrador e da função épica no palco instaura uma metateatralidade cujos efeitos extrapolam em muito o emprego brechtiano centrado na crítica ideológica da narrativa. O mesmo pode ser dito para a fissura entre “personagem” e ator, no que tange à libertação do processo mimético de construção naturalista de uma alteridade em cena: múltiplos jogos, estados e formas de atuação cênica constituíram tendências do futuro mundo teatral. São também características do *happening* e da *performance art* a ênfase na unicidade e irredutibilidade do fenômeno cênico, e a consciência da relação entre atadores e espectadores, que alguns teóricos do teatro conceberam como “ritualização da cena”. Além disso, a ruptura da quarta parede, do “cômodo fechado”, sentida como uma efetiva libertação da dramaturgia, desobrigada do naturalismo e do ilusionismo teatral, deu margem para uma série de experimentações sobre usos não convencionais de tempo e espaço.

Esses são alguns dos diversos elementos que ganhariam novo significado e valor na emergência da dramaturgia contemporânea de que trataremos a seguir. Entretanto, antes de dar continuidade ao detalhamento desse processo, é importante mencionar que a transformação dessa estrutura de sentimento que delimitamos, está também relacionada ao declínio da figura hegemônica do encenador, ao mesmo tempo efeito e influência do surgimento do drama moderno.

Responsável pela imbricação dos diferentes elementos autônomos que compõem o fenômeno teatral, como figurino, adereços, cenário, sonoplastia, iluminação e a interpretação dos atores, o encenador se consolidou, na segunda metade do século XIX, como “vontade soberana [que] deve impor-se aos diversos técnicos do espetáculo” (ROUBINE, 1998, p. 42), de modo a conferir à representação “a unidade orgânica e estética que lhe falta, mas também a originalidade que resulta de uma intenção criadora” (idem). O prestígio desse autor supremo da orquestração teatral e grande responsável pelo estatuto de obra de arte do fenômeno teatral, entretanto, perdurou por um século.

Em *A representação emancipada*, de 1978, Bernard Dort, registra com precisão o momento inicial em que o encenador passou a ser visto com certa desconfiança, condenado pela presença excessiva e onipotência. Em uma frase ilustrativa, Dort atestou: o encenador teria se tornado “obeso”.

No decorrer do século XX, a representação deixou, portanto, de constituir uma tradução do texto para a cena passando a ser vista através da noção polissêmica de “escrita cênica” (Dort, 2013). Esse diagnóstico inaugura a percepção dessa “nova concepção da representação”, emancipada da pretensão da unidade orgânica ordenada: texto, espaço, interpretação e os demais elementos cênicos apostam 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).

Assim, a questão “texto e cena” se mostra pouco pertinente. Não se trata mais de saber qual elemento vai prevalecer sobre o outro (o texto ou a cena). A relação entre eles pode nem mesmo ser pensada em termos de união ou subordinação. É uma competição, uma contradição que se revela diante de nós, espectadores. Sendo assim, a teatralidade não é apenas essa ‘espessura de signos’ da qual nos falou Roland Barthes. Ela é também o deslocamento desses signos, sua combinação impossível, seu confronto sob o olhar do espectador desta *representação emancipada*. Em tal prática, o encenador perde sua soberania. Isso não significa um retorno ao *status quo* anterior, a um teatro de atores ou um teatro de texto. A mutação que ocorreu no início do século XX não se anulou: pelo contrário, ela se prolongou e, possivelmente, se completou. Através da tomada do poder pelo encenador, a representação tinha conquistado sua independência e seu status. 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. A interpretação reencontra todo o seu poder. Enquanto construção, a teatralidade é o questionamento do sentido (DORT, 2013, p.55. Grifos no original).

Portanto, a configuração do teatro da segunda metade do século XX não implica um retorno à tradição textocêntrica tradicional, mas uma integração de outra ordem entre texto e espetáculo. Esse processo tem efeitos na constituição da figura do dramaturgo bem como em sua produção: Ryngaert enxerga um deslocamento de uma posição de criação isolada, retirada e solitária (em uma espécie de torre de marfim) do escritor teatral da década de 1950, para tornar-se uma figura pública, em diálogo com os espectadores, seus pares, intelectuais, e com os criadores do mundo teatral, o que afeta decisivamente a produção dos textos:

(...) Os autores dos anos 90 são, com frequência, personalidades do mundo teatral, atores, diretores, conselheiros literários, responsáveis por publicações ou diretores de trupes, expostos ao teatro tal como é feito, companheiros de estrada em diversas aventuras. Talvez seja porque o teatro se fechou em si mesmo e sobre os seus, talvez porque, em busca de sua memória, recorde-se dos ‘poetas contratados’ do século XVII ou da sombra de Molière. Realmente não são mais ‘autores literários’, nem por isso ‘escritores públicos’ que colocariam sua pena a serviço de causas comuns, mas, cada vez com maior frequência, homens e mulheres de teatro que se assumem como escritores (RYNGAERT, 2013, p. 77).

À referida mudança do lugar social e das condições de trabalho dos escritores de teatro correspondeu um desvelamento do autor teatral no texto dramático, que passou a apresentar-se deliberadamente em cena a partir da explicitação das inovações formais na linguagem empregada. O que Ryngaert compreende como “ideologia da narrativa” é essa modificação da forma e de conteúdo que se evidencia no final do século XX e constitui uma estrutura de sentimento articulada em torno da noção de teatro contemporâneo ou dramaturgia contemporânea.

Embora haja, nesse panorama, grande diversidade e idiossincrasias autorais significativas, podem-se perceber princípios e elementos comuns, capazes de marcar diferença entre textos e encenação dramáticos até então concebidos. Pode-se elencar como características dessa estrutura de sentimento: (i) deslocamentos nas noções de tempo e espaço (ii) o interesse pela fragmentação dos textos e da narrativa; (iii) manipulação não convencional das formas de organização do diálogo e (iv) emprego de personagens desconstruídos ou enfraquecidos.

Tendo como precedentes as famosas alusões de manipulações do espaço e tempo no Teatro do Absurdo<sup>63</sup> (como as contradições temporais de Ionesco em *A cantora careca* ou a própria tematização da espera em *Esperando Godot*, de Beckett) e o impacto dos *happenings* na cena convencional, com suas qualidades irrepetíveis, que evidenciam “o presente” e conferem aos acontecimentos características “rituais”, as dramaturgias contemporâneas desestabilizam as relações espaço-temporais dramáticas.

Ainda que compreendamos, com Antoine Vitez (*apud* RYNGAERT, 2013), a própria definição do teatro como um “aqui e agora” da representação que remete a um

---

<sup>63</sup> Segundo o Dicionário de teatro de Luiz Paulo Vasconcellos (2009:230-231) o “Teatro do Absurdo” foi um movimento literário surgido na dramaturgia dos anos 50 do século XX. Seus representantes jamais chegaram a se considerar integrantes de uma mesma escola ou movimento, mas suas obras e atitudes 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 (...) Os principais dramaturgos citados pela crítica como pertencentes ao movimento são Samuel Beckett (1906 - 1989), Arthur Adamov (1908-1970), Jean Genet (1910-1986), Eugène Ionesco (1912-1994), Harold Pinter (1930) e Fernando Arrabal (1932)”.

“alhures, outrora” da ficção, arranjos inusitados entre espaço e tempo são característicos da escrita atual. Isso ocorre, para Ryngaert (2013), porque os autores levam em consideração o momento específico de sua escrita na criação da obra e também porque se valem de “efeitos de teatro no teatro”, confundindo a ficção (passada) com a representação (presente), tornando o teatro seu próprio referente, fazendo coincidir o presente da ação e o presente da representação. Ryngaert destaca a intenção utópica da dramaturgia contemporânea de criar uma escrita capaz de reduzir a distância entre o que acaba de acontecer e o que é mostrado (RYNGAERT, 2013, p. 113).

Outro aspecto dessa ênfase no tempo presente é a recusa, diminuição ou a forma diferenciada de referenciar no texto teatral, narrativas históricas, elementos temporais ou mesmo a própria História. As poucas peças que aludem diretamente a fatos históricos nesse contexto o fazem por meio de personagens populares, de menor (ou nenhuma) significância histórica, promovem uma leitura dos acontecimentos passados à luz do presente, servem-se do contexto como mero pretexto para acessar “um cotidiano tratado com nostalgia” (RYNGAERT, 2013, p. 120) ou um microcosmo a ser explorado. De maneira geral, o contexto dessa escrita teatral, desde os anos 1980, relaciona diálogos insignificantes com breves menções a uma situação histórica tolerada, vista como secundária e não como plenamente vivida. Assim, o testemunho social da História tende a ser “progressivamente substituído por uma exploração dos territórios privados” (Ryngaert, 2013:93).

No que tange à fragmentação dos textos e da narrativa, novamente se faz necessário referenciar os dramaturgos considerados “do absurdo” que, contrariando os critérios de clareza, precisão e completude do padrão dramático convencional, propuseram formas de “embaralhamento” da trama e do enredo e questionaram a necessidade mesma da enunciação. Estes autores:

(...) fizeram da fala repisada, verborrágica, desregrada em sua necessidade e na segurança das informações que transmite, uma das chaves de seu teatro. A fala circular, de utilidade duvidosa, embaralha as trocas entre personagens e lança, em direção ao espectador, informações incertas ou contraditórias. A convenção do diálogo em que se falava para dizer e construir o enredo foi abalada (RYNGAERT, 2013, p. 136).

Muito mais do que uma mera “brincadeira com a linguagem” que englobaria toda forma de questionamento do valor da linguagem na mesma espécie de jogos surrealistas ou dadaístas com o sentido, Ryngaert assinala que as diversidades do emprego da fala variam “(...) conforme venham de uma vontade geral do autor, de um personagem a quem

a língua vem a faltar, de uma falta do que dizer, ou de um nada a dizer, de um abismo entre o projeto do personagem e o que ele profere” (RYNGAERT, 2013, p. 161). As palavras dos sujeitos podem apresentar-se abundantes, excessivas, redundantes ou, inversamente, lacônicas, raras, implícitas, quase anêmicas. Elas dificilmente são caracterizadas com segurança como emanadas pelo autor, narrador ou mesmo pelos atores e é também comum que não se saiba a quem são dirigidas.

Diversos são os procedimentos dramaturgicos que geram efeito de semelhante desestabilidade no diálogo e texto teatral: a adoção de múltiplos pontos de vista sobre a narrativa, não raro, contraditórios e conflitantes; a justaposição de quadros sucessivos e desconectados; a composição de réplicas desequilibradas (diálogos rápidos e monólogos de longa duração, por exemplo) ou mesmo a imbricação de vozes anônimas na composição do texto. Essa organização incomum gera, muitas vezes, incerteza, por parte do espectador, acerca da correção ou veracidade das informações emitidas pelos personagens, imersos em seus universos subjetivos, emocionais, ou explorando as vacilações da memória e o limite dos sonhos na expressão e articulação de suas experiências.

Entre as referidas alterações às convenções teatrais, talvez a mais evidente seja a exploração dos limites do diálogo, ou a transformação das réplicas teatrais para além das interações verbais entre personagens em cena. Tais alterações impactam a própria convenção do drama burguês, à medida que implicam desconexão entre fala e ação, revelando a tendência de “minar a situação e assim, fazer recuarem os limites do ‘dramático’” (RYNGAERT, 2013, p. 138). O teatro da conversação pode ser visto como:

(...) um teatro em que as trocas e as circulações de palavras prevalecem sobre a força e o interesse das situações, um teatro em que nada ou quase nada é ‘agido’, em que a fala, e somente ela, é ação. Pode-se até acrescentar, considerando a palavra ‘conversação’ ao pé da letra, que os enunciados intercambiados apresentam um interesse restrito, que as informações que circulam por intermédio dessas palavras são antes anódinas, ligeiras, superficiais e sem relação direta obrigatória com a situação. Tornada assim independente da situação, desconectada da urgência de nomear ou de fazer progredir a situação, a fala se manifesta por si mesma na situação, apenas expondo as implicações das trocas entre os personagens-enunciadores quando ainda existem (RYNGAERT, 2013, p. 137-138).

Esse caráter supostamente aleatório do encadeamento das réplicas, da fragmentação do discurso ou do encavalamento dos assuntos põe em evidência a forma como se fala, que ganha precedência sobre o conteúdo da comunicação. Assim, fluxos dos discursos, hesitações, fracassos, obsessões, elementos rituais, de força, dominação ou

movimentos de consciência constituem elementos centrais nos diálogos, 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.

A importância da fala se evidencia de tal modo que os desafios, as fragilidades e a condição de sua emergência passam a ser vistas como “(...) a única coisa capaz de construir uma realidade teatral que desconfia das convenções” (RYNGAERT, 2013, p. 137). Essa “encenação da fala” irá também liberar a cena “do peso dos personagens” (RYNGAERT, 2013, p. 151), transformados 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, em outras palavras: “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 ator, por profissão, sempre emprestou “seu corpo a fantasmas” (RYNGAERT, 2008, p. 114), foi tradicionalmente ativado por um “desejo da personagem”, que se sustentava por (i) uma fonte emissora de palavras, (ii) um “texto a dizer” (um conjunto de palavras) e (iii) um “ser anterior” ao que o personagem diz. Nas formações dramáticas atuais, também estes elementos vêm sendo desestabilizados:

Enfraquecido em vários níveis, o personagem perdeu tanto características físicas quanto referências sociais; raramente é portador de um passado e de uma história, e tampouco de projetos identificáveis. Ainda recebe nome em Samuel Beckett, embora de maneira atípica, sob a forma de monossílabos evocadores (Hamm, Krapp) ou apelidos (Didi, Gogo). Mas pode chegar a perdê-lo como em Nathalie Serrault, onde os enunciadores são designados quase sempre por siglas, como H1 ou F2. Ao contrário, acontece de um personagem cindir-se em várias entidades, sendo representado, por exemplo, em idades ou sob ângulos diferentes, como em Armand Gatti ou Michel Tremblay, ou ainda que a representação o clone (RYNGAERT, *In*: SARRAZAC 2012, p. 136).

Não há mais sentido para a mimese tradicional ou para a caracterização exterior stanislawsiana para personagens concebidos por autores como Nathalie Serrault, Michel Vinaver, Philippe Minyana, Noële Renaude e Jean-Luc Lagarce, que tendem a ser “aparições”, ou sujeitos “quase identificáveis” que professam textos incoerentes.

O personagem, este “filtro” ou “tela” aparentemente onipresente entre o ator e diretor, há décadas é ameaçado de destruição, mas, ao invés de sucumbir por completo, vem sofrendo metamorfoses diversas e assombrando a cena. Em *Encarnar fantasmas que falam*, o autor destaca:

Foi a tradição do teatro burguês que mais contribuiu para a confusão, ao conferir ao personagem de teatro todos os atributos de uma identidade social e psicológica. A isso é preciso acrescentar o trabalho de recepção do leitor ou do espectador, capital no efeito de simpatia, empatia ou repulsão, que passa maciçamente pela relação com o personagem em qualquer ficção. Assim, ninguém nega verdadeiramente a necessidade do conceito de personagem que serve de forma importante à dramaturgia. Na maior parte das formas teatrais, independente do estilo da representação adotado, o personagem é o vetor da ação, o canal da identificação, o fiador da mimesis. Ele é uma das articulações capitais, entre texto e a cena, indispensável canal, ingrediente do prazer do espectador. Ele é colocado em questão, quando falta a distância entre pessoa e personagem, quando o teatro burguês finge esquecer a máscara e simula acreditar na assimilação (RYNGAERT, 2008, p. 113).

Companheiro de pesquisas teatrais de Ryngaert, Jean-Pierre Sarrazac vê essa “crise permanente” como condição da vitalidade do personagem, e 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 nossa). O autor caracteriza o processo atual como o momento em que o “eu” adquire a capacidade de sair de si mesmo para tornar visível a dilapidação do indivíduo em seus duplos não-coincidentes (SARRAZAC, 2006).

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 ausente” ou “ausência tornada presente”. Tanto Sarrazac quanto Ryngaert referem-se, sobre esse assunto, a um dos mais importantes livros deste debate, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, de Robert Abirached, que explora essas relações da tradição cênica ocidental desde sua gênese até as manifestações no teatro contemporâneo.

Compreendendo o personagem como um elemento aberto, função de um conjunto de relações que articulam aspectos históricos, culturais, ideológicos e estéticos (conforme os gêneros e tradições), Abirached (1994) distingue três níveis em sua composição: *persona*, *character* e *typus*. “Persona” é o elemento de *mimesis* do personagem, sua máscara, seu processo de “re-apresentar”, “re-produzir”, isto é, relacionar o real e o imaginário. *Character* é o traço distintivo, a linha de conduta geral, o conjunto de disposições qualificativas e de índices de coerência que apresentam a singularidade da personagem, o que dá a ele sua verossimilhança. Por fim, o *typus* é o elemento codificado, que permite a associação entre o sujeito e os construtos da memória coletiva, seu reconhecimento pela relação com os modelos, esquemas ou as imagens simplificadas estabelecidos.

Conforme Sarrazac (2006), o segundo nível da personagem é alvo das dramaturgias contemporâneas, pois tal como o romance de Robert Musil, *O Homem sem qualidades*, o personagem atual se apresenta como “sem caráter”. Esse procedimento resultará no enfraquecimento dos personagens, em sua “desnaturalização”, uma implosão da verossimilhança, resultado do afastamento efetuado pelo teatro contemporâneo da estrutura dramática convencional.

Os personagens apresentam-se nos palcos atuais, isto é: colocam-se em situação cênica e ainda falam “mas nem sempre se sabe de onde isso vem, por falta de referências sociais, psicológicas, ou simplesmente de identidade afixada” (RYNGAERT, 2013, p. 136). 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. A pergunta passa a ser, portanto, quem é esse “outro” em cena? Essa identidade enigmática, esfacelada, uma “presença ausente” ou “uma ausência tornada presente” como menciona Ryngaert (2008). Para este autor:

É ali que o personagem se redefine e talvez se reconstrua, notadamente na distância entre a voz que fala e os discursos que ela pronuncia, na dialética, cada vez mais complexa, entre uma identidade que vem a faltar e as palavras de origens diversas, no domínio de um teatro que, se não é mais narrativo, participa do comentário, da autobiografia, da repetição, do fluxo de vozes que se cruzam na encenação da palavra (RYNGAERT, 2008, p. 114).

Sarrazac inspira-se em Paul Ricoeur ao refletir sobre o que significa a perda da identidade no teatro, e mais do que isso, sobre: “que modalidade de identidade se trata?” (SARRAZAC, 2006, p. 360). O filósofo francês demonstrou que tanto o teatro quanto o romance contemporâneos geram um “eclipse da identidade da personagem” (SARRAZAC, 2006, p. 359) e Sarrazac, ao compreender esses efeitos em alguns deslocamentos teatrais do século XX, vale-se dos conceitos de “mesmidade” e “ipseidade” como forma de aludir ao processo dialético identitário constituído entre a concordância e a discordância do personagem.

Diferentemente do personagem heroico em que a ipseidade e a mesmidade eram superpostos, no teatro moderno, a propriedade que Abirached conceituava como “caráter”, foi o que se perdeu. Mas, ao invés de encontrar o “nada” como negatividade e ausência, Ricoeur percebe uma singular “afirmação de si em sua disponibilidade ao outro” (SARRAZAC, 2006, p. 361). A difícil questão “quem sou eu?” remete, não ao nada, mas busca desnudar a própria pergunta (SARRAZAC, 2006).

Este sujeito abstrato, morto, falso, um “eu em perda irremediável de si” que ao invés de tomar a enunciação subjetiva, expressava sua supressão, como retratam as dramaturgias de Strindberg, Pirandello, Beckett, e tantos outros, seria levado, na dramaturgia contemporânea, da despersonalização à “impersonalização” da personagem (SARRAZAC, 2006). Uma tal não coincidência consigo mesma da personagem teatral que a noção de “impersonagem” alude, permite marcar a diferença da estrutura de sentimento atual daquela do teatro aristotélico. O personagem, já não mais herói ativo que sofre as mudanças de sua fortuna, segundo enredo fabular de sua vida, apresenta-se como mero espectador passivo e impessoal de fragmentos de um drama da vida que também se referem a ele.

A impersonagem seria, paradoxalmente, dotada de “mil qualidades, mas de nenhuma unidade ou substância identificadora” (SARRAZAC, 2006, p. 368), o que faz com que esteja tomado de caracterizações nômades e camaleônicas “que o obriga a desempenhar todos os papéis, sem escapar ou salvar nenhum” (SARRAZAC, 2006, p. 368). A impessoalidade se revestiria, por fim, de transpessoalidade, pois a dramaturgia retrataria a vida “em geral” abrindo-se a leituras plurais, a critério de cada espectador.

### Novo mundo, nova dramaturgia?

Não resta dúvidas de que o teatro é uma arte híbrida, dependente, desde os mais antigos registros, tanto da estrutura narrativa quanto da apresentação visual. Essa concatenação entre o *mythos* e o *opsis*, para usar os termos de Aristóteles, é o fundamento da dramaturgia, e materializa-se no uso do próprio termo, que pode ser empregado para referir-se tanto à obra literária para o teatro quanto à sua realização cênica (RYNGAERT, 1996). Se as lutas por prestígio e reconhecimento travadas entre texto e representação são milenares, o mesmo não se pode dizer para as convenções, estilos e práticas que envolvem as múltiplas tomadas de posição ao longo dos desdobramentos do teatro ocidental.

Walter Lima Torres Neto é um dos pesquisadores teatrais nacionais dedicados à reflexão sobre as modificações dos usos e sentidos da noção de dramaturgia no teatro<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Juntamente com os termos “representação” e “espetáculo”, “dramaturgia” constitui para o autor uma “espécie de tripé estruturante e relacional da expressão das formas narrativas – ficcionais ou não –, dos espetáculos cênicos realizados ao vivo, diante de uma assembleia de espectadores” (NETO, 2016, p. 151). Em um breve retrospecto dos usos do termo desde que “dramaturgia” foi articulado, no século XVII como uma poética do drama, visto como tragédia ou comédia de inspiração grega, Torres Neto apresenta três grandes enquadramentos clássicos do termo. O primeiro refere-se ao uso como referência à produção de um autor teatral, uma periodicidade, temática ou características formais semelhantes. O segundo prende-se

que, em estudo sobre o teatro recente, identifica uma modificação semântica na noção de dramaturgia contemporânea que assinala um “outro lugar” e “outra forma de fala”, diferentes daquela em que a relação central ocorre entre o autor e seus personagens<sup>65</sup>. Conforme Neto, a criação dramática autônoma, isolada da “carpintaria cênica” não chega a desaparecer, mas é deslocada para um processo criativo híbrido e flutuante, “(...) cuja noção de autoria (ou de hierarquia autoral) não se apresenta mais tão estável como era no passado” (NETO, 2016, p. 159).

Semelhante apreciação é a que revela Silvana Garcia em seu capítulo de *História do Teatro Brasileiro*, hercúleo empreendimento acadêmico, dirigido por João Roberto Faria, que contou com a colaboração de autores de reconhecida importância na análise do teatro nacional. A autora procura desfazer a avaliação comum da ausência de produção dramática nacional na década de 1980 (por conta do impacto da censura e do encerramento das atividades de grupos representativos como o Teatro Arena e o Teatro Oficina), revelando que essa criação, se comparada à da década anterior, não testemunhou encolhimento, mas um processo de transformação.

Os “ares de abertura” foram determinantes para a consolidação das práticas teatrais “quase-clandestinas” da década anterior rumo à profissionalização durante os anos 1980. A paulatina proliferação das companhias, a grande maioria deles atuantes em processos colaborativos (distintos daqueles das duas décadas anteriores), ocorreu simultaneamente à emergência de uma nova geração de autores, em interação com o fortalecimento do teatro de grupo. Garcia qualifica de “polivalentes”, esses autores dos anos 1990, por apresentam maior mobilidade de trabalho e praticarem outras modalidades de escrita (além dos habituais ofícios literários e jornalísticos), em especial as cinematográficas ou televisivas. Por meio dessas vias “(...) os dramaturgos têm

---

à contribuição de Lessing, no século XVIII, e sua concepção da função de “dramaturgo”, vinculado ao repertório de textos, pois “dramaturgia” teria por objetivo “(...) um registro crítico de todas as peças levadas à cena e acompanhar todos os passos que a arte, tanto do poeta como do ator, irá dar” (LESSING *apud* TORRES NETO, 2016, p. 152). O terceiro emprego “refere-se à arte ou técnica de composição de dramas, o que forjou a noção de *pièce bien faite* [de Eugène Scribe] como um padrão de eficácia em relação ao que seria uma boa dramaturgia” (NETO, 2016, p. 152). A conotação universalista e burguesa de uma narrativa que envolvesse “personagens, conflitos, ação dramática, crises, quiprocós, nós e desenlaces, intrigas paralelas, entre tantos outros procedimentos que, ao gerar o suspense possibilitam a elevação da tensão dramática e promovem o ilusionismo alienante em relação à realidade” (NETO, 2016, p. 153) tornou-se canônica desde então.

<sup>65</sup> Essas modificações também foram percebidas no mundo teatral brasileiro embora a produção acadêmica correspondente não se mostre ainda tão consolidada a ponto de gerar um livro referencial que sirva de “bússola” como *Ler o teatro contemporâneo* de Ryngaert. Por outro lado, autores como Luiz Fernando Ramos, José da Costa, Ângela Materno, Ângela Leite Lopes, Sílvia Fernandes, Stephen Baumgartel, Walter Lima Torres Neto e Edélcio Mostaço, entre diversos outros estudiosos mais recentes, vêm dedicando esforços para descortinar os horizontes do teatro nacional atual.

assimilado um ritmo mais ágil de produção e, ainda, encontram-se mais disponíveis para a experimentação e para o intercâmbio entre as linguagens, favorecendo o hibridismo que marca a dramaturgia contemporânea” (GARCIA, *In*: FARIA, 2013, p. 324).

Tal heterogeneidade de formação e atuação não apenas impulsiona a variedade de interesses na escrita, mas também a efetividade de parcerias e associações circunstanciais entre autores, diretores, atores e grupos, o que “(...) acrescenta a essa dramaturgia uma disposição para estar em processo, uma dimensão menos complexa do *work in process*, mas que guarda dele a possibilidade de ir-se alterando no contato com os outros criadores envolvidos no processo” (GARCIA, *In*: FARIA, 2013, p. 324). Textos curtos, mais adequados aos modos de produção atuais e correspondendo “a uma sensibilidade contemporânea que se alimenta do flagrante, do instantâneo, do recorte (GARCIA, *In*: FARIA, 2013, p. 325) preponderam em detrimento de longas narrativas, mais frequentes nas produções de teatro de grupo, voltados a processos de pesquisa e criação ao longo do tempo. No que tange à avaliação geral do conteúdo e da forma mobilizados por esse contexto, nos diz a autora:

Tematicamente, é vasto o panorama que se constituiu com as obras da nova geração. Não difere muito do que sempre serviu à dramaturgia como principais motivos: violência urbana, a falência de valores e perspectivas da sociedade, choque de gerações, incomunicabilidade e impotência do indivíduo acuado social e psicologicamente, etc. Essa revisão de temas já explorados pelas gerações anteriores, porém sob novos tratamentos, tanto no que se refere à linguagem, quanto pelos novos enfoques introduzidos, pode ser tomada como uma das características fortes de boa parte da dramaturgia produzida nos anos de 1980/1990. No geral, há uma **acentuada recusa de padrões mais francamente realistas**, ou realistas-psicológicos em favor de realismo contaminados pelo grotesco, pelo fantástico, pelo *nonsense*. Muitos autores incorporam elementos da **desconstrução narrativa** que caracteriza a contemporaneidade, e mesmo as peças curtas apresentam procedimentos de montagem e colagem como princípio de construção, bem como podem ser reconhecidas pelas referências a outras obras e autores, dando voz à **polifonia intertextual**. Os procedimentos **metalinguísticos**, que também definem a produção contemporânea, com frequência sobrepõem-se aos constituintes rigorosamente dramáticos que aí sobrevivem (GARCIA, *In*: FARIA, 2013, p. 325, grifos nossos).

Mesmo diante de um universo de grande diversidade, Garcia acentuou importantes princípios comuns da produção dramática nacional. A apresentação do panorama de autores, entretanto, é tarefa ingrata. Ciente da incompletude (e da ênfase no eixo Rio-São Paulo) de qualquer texto que se proponha a apresentar um panorama dos autores teatrais nacionais, a pesquisadora destaca autores “veteranos” como Vianinha, Guarnieri, Lauro Cesar Muniz, Paulo Pontes, João das Neves e Plínio Marcos que acolheriam novos colegas como Luis Alberto de Abreu, Marcos Caruso, Jandira Martini,

Miguel Falabella, Vicente Pereira, José Antônio de Souza, Maria Adelaide Amaral, Chico Buarque e Millôr Fernandes, que constituiriam juntos “o tronco principal” da produção teatral da década de 1980.

A estratégia de Garcia para apresentar o espectro ainda mais vasto dos autores de 1990 foi organizá-los por eixos temáticos. Abertura é o primeiro enunciado, que atualiza referências do “teatro da resistência” das décadas anteriores, trabalhando com conteúdo político e crítico de maneira mais explícita dentro das lógicas próprias de coletivos, como a Cia do Latão, o Teatro União e Olho Vivo, Folias d’Arte, o Ói Nós Aqui Traveiz, o Teatro Olodum de Salvador e a Companhia Ensaio Aberto. O eixo do “teatro marginal” fortemente associado no país aos textos de Plínio Marcos testemunharia um prolífico dramaturgo, Mário Bortolotto que se tornou a figura referencial deste tipo de produção até a atualidade, constituindo o coletivo Cemitério de Automóveis para materializar suas propostas.

Merece grande atenção de Garcia o tema do homoerotismo, que comporta trabalhos de Newton Moreno, Zeno Wilde e Wanderley Bragança, Celso Curi e Fabio Namatame, Caio Fernando Abreu e José Vicente bem como o das dramaturgas mulheres como Renata Pallotini, Leilah Assumpção, Maria Adelaide Amaral, Jandira Martini, Marta Góes, Noemi Marinho, Marici Salomão, Regina Galdino, Denise Stoklos, Daniela Thomas e Ana Kfoury, entre outras. O humor, seja por parte da consolidação do teatro de entretenimento ou “besteirol”, também representativo no contexto, com textos de Mauro Rasi, Vicente Pereira, Miguel Magno e Ricardo Almeida, Miguel Falabella, Pedro Cardoso, Felipe Pinheiro e as produções de companhias como Trupe do Barulho e Companhia Baiana de Patifaria, seja pela sua relação com o universo circense com companhias como Lume, Pia Fraus e La Mínima em que a dramaturgia se associa ao trabalho tradicional dos atores.

O eixo que Garcia denomina “autores” é o que abarca as contribuições “mais convencionais” para o teatro, isto é, que escrevem de forma mais independente e tendem a não manter relações estreitas com coletivos de teatro, como Aimar Labaki, Marcelo Rubens Paiva, João Falcão, Fernando Bonassi, Bosco Brasil, Samir Yazbek, Dionísio Neto, entre outros. De forma a complementar esse tipo de produção autônoma, segue-se o dos “núcleos”, voltados à troca de experiências, cursos de formação e ao incentivo à produção dramaturgica em geral, com destaque para o Núcleo Experimental de Teatro (N.E.X.T) coordenado por Antônio Rocco, o Espaço dos Satyros, de Rodolfo Garcia Vazques e Ivam Cabral, o Ágora – Centro para o desenvolvimento teatral, gerido por

Celso Frateschi e Roberto Lage, além do Centro de Pesquisas Teatrais (CPT) do SESC, de Antunes Filho e de diversos grupos de teatro vinculados a universidades.

Finalizado antes do término da primeira década do século XX, o texto apenas sinaliza algumas ações de importância para a nova dramaturgia brasileira como a retomada de leituras dramáticas, a realização de mostras de dramaturgia contemporânea, oficinas de escrita e outros projetos similares. Além de conferir destaque, na escrita e na articulação desses empreendimentos para Roberto Alvim, Garcia menciona ainda alguns novos nomes:

Sérgio Roveri, Cláudia Vasconcelos, Leonardo Alkmin, Maucir Companhia, Dib Carneiro, Jarbas Capusso Filho, Gero Camilo, Bia Gonçalves, Paulo Santoro, Otávio Martins, Ruy Filho, Eduardo Ruiz, Grace Passô, Daniela Pereira de Carvalho, Christiane Jatahy, Pedro Brício, Caio de Andrade, Rodrigo de Roure, Camillo Pellegrini, Marcelo Pedreira, Marcos Barbosa, Claudia Barral, Cacilda Povoas, Elísio Lopes Jr. Gil Vicente, Luiz Felipe Botelho, Emmanuel Nogueira... e muitos outros a serem anotados, ainda, Brasil afora (GARCIA *In* FARIA, 2013, p. 331).

A pesquisadora Silvia Fernandes, no capítulo do mesmo volume, dedicado à encenação, se ocupa em enumerar os principais grupos, diretores e linhas de atuação do teatro desde a encenação de Macunaíma, por Antunes Filho, que se consolidou como o marco do teatro contemporâneo. Conforme a autora, o país registra, de forma geral, um deslocamento das práticas cênicas autônomas, autorreferentes e voltadas a experimentações das linguagens da década de 1980, que havia ficado conhecida como a década dos encenadores<sup>66</sup> (FERNANDES *In*: FARIA, 2013), para novas tendências que revelam preocupações sociais e políticas em novos moldes. Entre elas estão a luta por adequadas políticas culturais para as artes (e em especial para o teatro), uma tentativa de gerar maior diálogo com a cidade, seja pelo estabelecimento de sedes dos coletivos teatrais em determinadas áreas ou mesmo na adoção de intervenções urbanas. Fernandes destaca ainda a tendência de criação em redes, ampliando os laços de relação entre grupos teatrais na realização de espetáculos conjuntos ou mesmo para troca de informações e apoio mútuo. Conforme a pesquisadora, vem ocorrendo um estreitamento entre a arte e

---

<sup>66</sup> Além de Antunes Filho (Teatro Macunaíma), José Celso Martinez Correa (Teatro Oficina) e de Gerald Thomas (Companhia Ópera Seca), os mais reconhecidos encenadores brasileiros, deve-se mencionar como diretores-encenadores fundamentais do contexto teatral brasileiro moderno Cacá Rosset (Ornitórrinco), Ulysses Cruz (Boi Voador), Marcio Aurélio (Grupo Ponkã), Aderbal Freire-Filho (Centro de Construção e Destruição do Espetáculo), Gabriel Vilella, Bia Lessa, Renato Cohen, Marcio Vianna (Exercícios de Utopias), Enrique Diaz (Companhia dos Atores), Sérgio de Carvalho e Marcio Marciano (Companhia do Latão), Rodolfo Garcia Vazquez e Ivam Cabral (Os Satyros), Hugo Possolo (Parlapatões, Patifes e Paspalhões), Felipe Hirsch (Sutil Companhia de Teatro), Mário Bortolotto (Cemitério de Automóveis), Pedro Pires e Zernesto Pessoa (Companhia do Feijão), Paulo de Moraes (Armazém Companhia de Teatro), Fátima Saadi (Teatro do Pequeno Gesto), Antônio Araújo (Teatro da Vertigem), entre outros. Mesmo com um trabalho menos marcado pela figura do encenador, os coletivos Grupo Galpão e o Oia Nós Aqui Traveis, também merece destaque.

academia, marcadamente a partir dos anos 2000, à medida que dramaturgos e encenadores referenciais passam também a se tornarem professores de instituições universitárias de renome, empreendendo processos diferenciados de pesquisa e de ensino formal de teatro.

A proposta do capítulo, centrada na encenação, não implica proibição de se tratar de dramaturgia. Pelo contrário, Fernandes salienta que a noção de dramaturgia não vem mais sendo utilizada em sentido restrito, referente apenas à construção de um texto dramático, mas como “material textual com vistas à encenação” ou como “o conjunto de escolhas estéticas e ideológicas que o encenador é levado a fazer para chegar a uma leitura específica do texto de base, que recria e transforma a partir de um ponto de vista específico” (FERNANDES *In*: FARIA, 2013, p. 337). Portanto:

O diretor, o ator, o dramaturgo, o iluminador, o cenógrafo, o figurinista e o músico compartilham processo criativo, materiais e concepções ao se alimentarem da matéria teatral produzida em conjunto, sem abrirem mão do trabalho singular que se constitui a partir da teatralidade coral surgida do coletivo (...) O que se nota é que a participação ativa de atores, dramaturgo e diretor na concepção do texto e do espetáculo não impede que os envolvidos construam dramaturgias específicas da atuação, da palavra e da encenação, que às vezes podem não estar em completa sintonia. As fricções e as dissonâncias são bem-vindas, pois garantem a expressão singular no discurso coletivo. Nesse sentido, pode-se constatar que a criação coletiva retorna nos anos de 1990 por outras vias, filtrada por procedimentos de encenação que dominaram a década anterior (FERNANDES *In*: FARIA, 2013, p. 352-353).

Em sua coletânea de ensaios, estudos curtos e críticas de espetáculos intitulada *Teatralidades Contemporâneas*, Sílvia Fernandes, desprovida da pretensão de compor um retrato de toda a produção nacional, fornece importantes reflexões sobre grupos representativos que apontam algumas tendências dominantes no teatro brasileiro. A pesquisadora aponta a dívida da criação atual com os encenadores de maior importância nacional, atuantes desde 1980, como Antunes Filho, José Celso Martinez Correa e Gerald Thomas e estabelece relações entre as tendências teatrais mundiais predominantes e as experiências teatrais brasileiras mais significativas. Entre elas constam o trabalho consolidado de companhias um pouco mais recentes, como o Teatro da Vertigem, dirigido por Antônio Araújo (e suas marcantes parcerias com os dramaturgos Sérgio de Carvalho, Luis Alberto de Abreu e Fernando Bonassi), a Companhia dos Atores dirigida por Enrique Diaz, as encenações do Teatro Ofycina Uzyna Uzona que embora dotado de novo nome, mantém a direção de José Celso Martinez Corrêa e a Sutil Companhia de Teatro dirigida por Felipe Hirsch.

Em que pese a contundência das imagens no teatro contemporâneo brasileiro, sobretudo no trabalho de diretores encenadores marcados pela visualidade, o movimento de emergência e disseminação de novas dramaturgias (ou de ressignificação do texto dramático) é tão significativo, que Fernandes (2013, p. 171) tende a atribuir a ele a tendência de uma “experiência generalizada no teatro”<sup>67</sup>. Nos últimos anos, variações de composição podem envolver um trabalho conjunto entre “dramaturgo, atores e diretor” (idem) ou “movimentos de incorporação da narrativa ao drama e de retomada e adaptação, via palco, de gêneros como a novela, o conto, a poesia e, mais recentemente, os textos filosóficos” (ibid.). As práticas cênicas híbridas, colaborativas que envolvem artistas de diversas áreas como escritores, encenadores, arquitetos e performers “(...) tornaram-se mais difusas e difíceis de conter em categorias específicas e códigos estáveis, com uma nítida desfronteirização de atividades artísticas e campos culturais que, muitas vezes, gera uma sensação de perda de território fixo e desorientação na análise” (FERNANDES *In*: FARIA, 2013, p. 353).

Walter Lima Torres revela maior criticidade a esse respeito, compreendendo o termo dramaturgia, na atualidade, como “um campo semântico de tensões criativas” (NETO, 2016, p. 162), que “sugerem uma horizontalidade, ao mesmo tempo que camuflam, para o espectador, a hierarquização dos discursos propositivos dos próprios agentes criativos, envolvidos na concepção da obra cênica” (NETO, 2016, p. 163-164). O autor assinala que a disputa ocorre não apenas no reconhecimento do estatuto de artista criador desejado por cada especialista, mas também no interior da linguagem teatral, isto é, no espaço criativo concedido e na proeminência da veiculação de quais conjuntos de signos, em detrimento de outros na orquestração final da cena. Se essa “nova dramaturgia” apresenta possibilidades inauditas de composição dos elementos constituintes do fenômeno teatral, ela também tende a gerar hermetismo e elitização nos processos de fruição dessas experiências teatrais. Conforme Walter Lima Torres Neto:

Se, no passado, a noção de dramaturgia era tida como um patrimônio cultural compartilhado por artistas e público, hoje ela se constitui numa experiência de arrojada linguagem que, muitas vezes, rompe com postulados e convenções e gera um estranhamento no público. A cena torna-se, em muitos casos, pura linguagem, fruto da reunião de ideias coletivas partilhadas, primeiro entre os próprios agentes criativos e, em seguida, com determinado tipo de público, um grupo específico de espectadores, um grupo de espectadores seguidores. Em outras palavras, a noção

---

<sup>67</sup> Em uma análise do festival de São José do Rio Preto Fernandes adiciona à lista de autores teatrais contemporâneos Patrícia Melo, Aimar Labaki, Luiz Cabral, Bosco Brasil, Pedro Vicente, Mário Bortolotto, Luiz Alberto de Abreu e Rubens Rewald e em um artigo sobre uma mostra de dramaturgia realizada pelo Núcleo Teatro Promiscuo nomes como Marici Salomão, Sérgio Sálvia Coelho, Bosco Brasil, Samir Yazbek, Newton Moreno e Marcelo Rubens Paiva.

tradicional de dramaturgia era portadora de uma substância social implícita e reconhecível, entre audiência e palco, algo dado, relativamente conhecido no interior do repertório comum de um país, de uma língua, de uma cultura teatral, enfim, de um repertório canônico ou clássico; hoje, muitas das dramaturgia(s) se apresentam como puro exercício de linguagem que convida o espectador para o experimento, nem sempre preche de sentido, a ser compartilhado/decifrado pelo universo de referências estabelecido entre palco e audiência (NETO, 2016, p. 164).

Na lista dos pesquisadores que nos fornecem algumas diretrizes para compreender os frequentes “exercícios de pura linguagem” do teatro contemporâneo brasileiro está José da Costa, que também salienta as produções recentes do Teatro Oficina, do Teatro da Vertigem, e das peças de Gerald Thomas e Enrique Diaz. Valendo-se de Ryngaert e de forma semelhante ao que apontou Fernandes, Costa assinala duas tendências simultâneas e contrapostas operando também no país: a “narrativização da cena” acompanhada da “problematização irônica da narrativa” (DA COSTA, 2009). Para o autor, o “(...) desfazimento da concepção unificada e fechada do drama, da compreensão tradicional da personagem, dos diálogos e da ação, a favor de uma valorização do diálogo direto do artista com o público” (DA COSTA, 2009, p. 30) são acompanhados de uma narrativa que como apontou Deleuze “desdefine persistentemente a fronteira entre o imaginário e o real, negando-se a apresentar o espaço e o tempo segundo elos de conexão responsáveis pela unificação lógica das partes e pela sucessão cronológica estável dos segmentos temporais” (DA COSTA, 2009, p. 31). O resultado geral, que Costa conceitua como “teatro narrativo-performático” é uma cena que explicita tanto a narratividade em detrimento da representação ilusionista quanto a ambiguidade e incerteza sobre o que está sendo narrado, que se baseia na exploração da intimidade de personagens despersonalizadas e enfatiza o encontro entre artistas e espectadores em coordenadas ambíguas de tempo e espaço.

Ângela Materno enfatiza a adequação do encaminhamento de Costa no prefácio que escreve para o livro, empregando a expressão “texto cênico”, para assinalar as múltiplas potencialidades, como: destacar a independência da cena sobre o texto; manter a centralidade do texto dramático escrito anteriormente ao processo de criação teatral, ou mesmo para salientar a ambiguidade e demonstrar que a fronteira entre texto e cena se tornou cada vez menos nítida. Qualquer uma dessas abordagens aponta para uma utilização “(...) mais complexa das noções de dramaturgia e de imagem cênica, e das relações entre elas, [que] desdobrou-se, ao longo do século XX, em diferenciadas práticas artísticas e reflexivas” (MATERNO *In*: COSTA, 2013, p. 11-12), que não apenas

validaram a escrita cênica, mas “(...) repensaram os pressupostos da escrita dramaturgica e pluralizaram as autorias da obra teatral” (MATERNO *In*: COSTA, 2013, p. 12).

Este é um dos motivos para que a pesquisadora ateste a contundência da expressão “escritura cênico-dramaturgica conjugada”, cunhada por José da Costa, que tem o mérito de revelar a tensão, por trás do termo conjugação, entre os vários atores do mundo teatral e suas práticas, suportes e perspectivas. Essa tensão está também produtivamente presente na expressão narrativo-performático, empregada para dar conta destas formas emergentes de narrativização, presentes em diversas encenações brasileiras contemporâneas que se afastam da composição estável e reconhecível de uma fábula ou história e se direcionam “à instabilização daquilo mesmo que se quer narrar – o objeto da narrativa – ou do próprio ponto de vista que tivesse que ser continuamente refundado” (MATERNO *In*: COSTA, 2013, p.20).

A pesquisadora Martha Ribeiro (2013, p. 132) propõe chamar de realismo sedutor esse “modo estético no tratamento do real”, a problematização da relação do teatro com o objeto de sua representação que é comumente vista como ambiguidade ou “jogo” entre a transparência de uma referência mimética unívoca e a opacidade total. O conceito salienta o emprego de critérios estéticos diferentes da vida cotidiana “sem, no entanto, romper com a realidade que se conhece, criando uma zona intermediária, um espaço de passagem para duas diferentes configurações, o real e o imaginário” (RIBEIRO, 2013, p. 132).

José da Costa, Ângela Materno e Marta Ribeiro assinalam o vínculo entre esses procedimentos teatrais e a proposta deleuziana de “romper com a representação”. Ribeiro identifica, na conceituação proposta por Rancière de diferenciar o “regime representacional” do “estético” “onde não é mais possível falar da arte enquanto ordenadora de ações, devedora de uma racionalidade dramática” (RIBEIRO, 2013, p. 135), a chave de interpretação da arte teatral contemporânea, pela negação de ideias de unicidade e pureza, na busca de “entrelaçamentos textuais” combinando performatividade e teatralidade:

Ao mesmo tempo autônoma e heterônoma, ela [a arte teatral no regime estético] realiza sua autonomia a partir de uma experiência de heteronomia, de relação entre procedimentos teatrais e de performance, ela é arte e também não-arte; ao mesmo tempo em que realiza uma cisão, uma interrupção na estrutura representacional, em proveito do instantâneo e da ação real, isto é, da performatividade, ela não irá abandonar procedimentos de teatralidade - uma certa “artisticidade” que a torna distinta da vida cotidiana (RIBEIRO, 2013, p. 135).

Entre os pesquisadores do teatro nacional, Stephen Baumgartel é quem apresenta em alguns importantes artigos e de forma particularmente clara, a proposta de “exposição da língua” como princípio estruturante de determinadas poéticas cênicas. Segundo o autor esses espetáculos evidenciam “(...) nas qualidades materiais, temporais e espaciais da cena a estrutura lingüística, poética e sonora de um texto específico” (BAUMGARTEL, 2012a., p. 142). O que a maior parte dos espectadores contemplaria, no teatro atual “é o encontro da língua com a materialidade e corporeidade da cena” (BAUMGARTEL, 2012a, p. 142).

Dramaturgos consolidados como Peter Handke, Bernard-Maria Koltés, Heiner Müller e Valère Novarina são conhecidos pela singularidade textual e evidenciação de uma língua, um verbo em cena, revelando “os conflitos entre subjetividade artística (autor, ator, personagem) e os contextos sincrônicos e diacrônicos da história no âmbito da linguagem, por meio da construção do texto teatral” (BAUMGARTEL, 2012a, p. 143). Propostas como essas influenciaram decisivamente os autores nacionais como Grace Passô, Christiane Jatahy, Samir Yazbek, Roberto Alvim e Márcio Abreu<sup>68</sup>.

Apesar das diferenças entre os referidos criadores, Baumgartel identifica alguns princípios comuns que partem da explicitação da linguagem na cena. O primeiro é a ênfase destacada na situação teatral, não por meio da rubrica, mas na articulação entre a textualidade mimética e a textualidade autorreferencial ou meta-textualidade que expõe a estrutura linguística concebida, seja pelas articulações entre o que o texto apresenta e as escolhas performativas, seja por procedimentos ortográficos, neologismos, deslizamentos de pronomes, formas de tratamento e usos pouco comuns das estruturas temporais na escrita que não apenas singularizam os textos mas também o explicitam em cena. (BAUMGARTEL, 2012a).

Esse elemento é potencializado pela tendência da dissolução das personagens em instâncias de enunciação, dotadas de vozes plurais, o que acarreta também uma multiplicidade de olhares, diferentemente da composição psicologizada de uma alteridade

---

<sup>68</sup> Segundo a análise de Baumgartel: “Roberto Alvim iniciou sua carreira com textos relativamente tradicionais em termos de suas técnicas miméticas, para ultimamente criar textos que rompem radicalmente com os pilares da forma do drama: personagem, ação ficcional linear e diálogo intersubjetivo. Márcio Abreu possui um interesse especial nos desafios da situação teatral para a escrita dramaturgica. Como incluir a performatividade do encontro teatral também na escrita dramaturgica e torná-la tão importante quanto os recursos narrativos em forma dialogados? Seu texto *Vida* pode ser lido como resposta tentativa à questão de como criar deslizes significativos entre o ficcional e o performativo, entre o representacional e o autoreferencial da escrita teatral. Samir Yazbek, por sua vez, aproveita a forma dramática para problematizar o personagem tradicional autônomo, e com isso cria perfurações oníricas e reflexivas em seus textos que revelam a crise da subjetividade moderna” (Baumgartel, 2012a:144).

em cena. Uma configuração como essa problematiza o tema da individuação, da relação entre a figura e seu corpo.

Por fim, “a dissolução entre o conflito narrativo e a construção de um conflito interno à consciência teatral” (BAUMGARTEL, 2012a, p. 145) é, possivelmente, o elemento mais destacado da obra dos dramaturgos.

Como deixamos explícito até o momento, a dramaturgia contemporânea não se preocupa em compor “fábulas”, isto é, situações ou contextos dramáticos elaborados, mas gerar teses ou interpretações possíveis a partir de articulações diferenciadas dos elementos dramáticos. É por meio da explicitação, por parte da escrita, dessa “arquitetura lingüística” polissêmica que o dramaturgo vislumbra a “possibilidade de criar, por meio da experiência de alteridade, uma experiência comum, uma vivência da ‘nossa humanidade’ no âmbito de um imaginário além do eu” (BAUMGARTEL, 2012a, p. 149).

Na passagem abaixo Baumgartel, referindo-se ao texto de Roberto Alvim, revela alguns pontos que podem ser vistos como tendências comuns no cenário da dramaturgia contemporânea nacional (em consonância, aliás, com tendências europeias).

(...) o projeto poético do texto fica claro: expressar linguisticamente um processo físico, criar uma escrita sintomática e não representacional, que pode ser lida pelo receptor em primeiro lugar a partir do impacto que este recebe pelo ato de recepção. Isso implica em decisões cênicas sobre a poética do texto, mas não necessariamente em decisões acerca do significado dos signos, ou seja, das palavras e frases. Como tornar concreto e interessante em cena o jogo textual entre, por um lado, os elementos discursivos e narrativos com seus fortes traços de representação e descrição racionalista, fechando e fixando as leituras simbólicas, e por outro lado, os elementos performativos, com seu funcionamento sintomático, fisiológico e libidinal, desestabilizando interpretações esclarecedoras dos signos? (BAUMGARTEL, 2012a, p. 152).

Esta pergunta evidencia diversos traços característicos (e discursivos) deste tipo de produção: a tentativa de fugir da representação, da “tirania da palavra”, do “sentido autoritário fechado”, o experimentalismo formal com especial atenção à língua empregada em cena e o derivado questionamento da autoria. A noção de “alteridade” e “endereçamento ao outro” também são recorrentes no discurso e na justificativa das escolhas desses dramaturgos embora revelem características um tanto genéricas se comparados com os usos que as ciências sociais fazem dos termos.

Se, pouca atenção vem sendo conferida pela antropologia ao teatro ocidental como (Beeman, 1993 e Müller, 2009) e poucas são os trabalhos que se debruçam ao acompanhamento etnográfico de grupos teatrais nacionais (como sintetizamos no primeiro capítulo da presente tese), raríssimos são os trabalhos sobre a estrutura de

sentimentos que delineamos acima. Exceções são as pesquisas de Bernardo Curvelano Freire (2008) e Ana Amélia Brasileiro Medeiros Silva (2010).

A dissertação “Teatro disperso, pontos de encontro: pequena etnografia dramática” é fruto do convite, pelo grupo *Dragão voador teatro contemporâneo* de abrigar Bernardo Freire como pesquisador residente no processo de construção do espetáculo *O que nos resta é o silêncio*. O antropólogo visou, em sua interação com a equipe, etnografar o complexo de mediações que permitem a existência do teatro no Rio de Janeiro; descrever o veículo de persistência do pesquisador até a lida com o teatro e descrever as formas de operação do grupo pesquisado.

A pesquisa, de caráter ensaístico, aponta para a diversidade da categoria teatro e investe na concepção de “encontro”, apontando para o direcionamento da atenção, a possibilidade de interação e de percepção do outro entre os participantes bem como a ampliação do significado das ações no contexto. No acompanhamento do processo de criação, dos ensaios e construção técnica da proposta, da rotina teatral, Freire estabeleceu especial atenção aos espaços e às interações e redes de relações no mundo teatral (contemporâneo) carioca, sem deixar de refletir sobre as singularidades do processo de trabalho operada pela equipe (de forte conotação intelectual), a trajetória do coletivo e os impactos do processo de produção na construção do espetáculo.

No que tange ao universo dramaturgico contemporâneo o antropólogo percebeu em seu contexto etnográfico um combate ao textocentrismo, à representação e à interpretação, por parte dos atores. Na síntese efetivada por Freire (2008: 193): se buscou como horizonte de criação “mais um como eu faço do que como eu faço um eu. Afinal, no intuito de acabar com a instância da personagem, como tanto reforçou Joelson [o diretor do grupo], o que entra em questão é ‘quem faz o quê?’”.

Embora tenha também o teatro contemporâneo carioca como ponto nodal de sua reflexão, Amélia Brasileiro Medeiros Silva adotou rumos bastante diferentes de Freire. Em “Sobre o palco, a fera arrebatada, a alma especular e a musa paradoxal: experiências do monólogo, processo criativo, construções de si e autoria” a antropóloga investigou a emergência do monólogo enquanto projeto artístico pessoal (Silva, 2010), a partir da análise de três produções distintas<sup>69</sup>, refletindo sobre categorias como singularidade, autenticidade e originalidade do indivíduo moderno. O trabalho articula as “narrativas de si” com os processos criativos, a categoria “trabalho autoral” (tida como concepção teatral

---

<sup>69</sup> Os trabalhos investigados foram *O Animal do Tempo* protagonizado por Ana Kfoury, *A Alma Imortal* por Clarice Niskie e *Anticlássico: uma desconferência ou o enigma vazio*, de Alessandra Colasanti.

antitradicional) e o gênero específico escolhido (em alguns casos também conhecido como *solo*), que apresenta vínculos evidentes com a *performance*, relação direta com o público e forte oposição ao teatro realista, pela evidente explicitação da teatralidade.

O ponto em comum entre Silva e Freire, que se deve destacar, entretanto, é o rompimento radical da ideia de representação em que o ator e os elementos teatrais negam “a dimensão de signo, de ficção ou de ‘segunda natureza’ (...) em que o ator, como pessoa, representa apenas a si mesmo e não remete a uma personagem ou a um corpo estranho ao seu, de um outro que mimetiza” (Silva, 2010, p. 48). Esta é, como vimos, uma das principais características das produções contemporâneas, sejam elas mais fortemente vinculadas às propostas performáticas, como é o caso em Freire (2008) e Silva (2010) seja mais atreladas à dramaturgia contemporânea, tendências que, como veremos, aparecem muitas vezes em influência recíproca.

#### Habitar textos que permitam encontrar o outro

“No nosso trabalho na *companhia*, a gente não busca textos para montar. O que a gente faz é pensar como potencializar, como materializar, expandir a ideia do teatro”. Essa foi a primeira frase impactante proferida por Márcio Abreu, na oficina de dramaturgia que dirigiu, no SESC É Logo Ali, em julho de 2014, em São Paulo.

Márcio dava início à difícil tarefa de demonstrar os critérios de seleção, criação e interesse específico da *companhia* por certo tipo de texto dramático, tema que permaneceu na centralidade dos debates ao longo dos três encontros programados para a oficina. Foi possível perceber desde ali o “mal-entendido que tem ares de mal-estar” a que se refere Jean-Pierre Ryngaert em *Para ler o teatro contemporâneo*, quando menciona o descompasso entre a expectativa do público e a forma como o teatro vem sendo praticado atualmente. Essa dificuldade está intimamente relacionada à tendência de afastamento da concepção do drama burguês e à experimentação de outras possibilidades cênicas no teatro, com destaque para o texto dramático, que vem se intensificando desde a metade do século XX e início do XXI.

Na percepção do público, em geral, a dramaturgia permanece fortemente atrelada à expectativa de uma história a ser contada e assimilada, que ele “compreenderá”, isto é, sintetizará o enredo. Essa expectativa é a primeira “rigidez da representação tradicional” a ser confrontada pelos dramaturgos contemporâneos, que desafiam a convenção baseada

na clareza, coerência e completude das informações. Eles propõem um “jogo” com o leitor ou espectador, na decifração da narrativa ou enredo convertido em enigma, que se apresenta fragmentário, incompleto, ou até, por vezes, incoerente.

Embora essa concepção emergente do que se convencionou chamar de “teatro contemporâneo” não implique substituição do modelo dramático tradicional, tal “subinformação narrativa” (RYNGAERT, 2013) desencadeia sensação de estranheza, por revelar fragmentos de histórias, informações esparsas, contraditórias ou que não necessariamente se integram a um todo coerente. Um dos principais valores e justificativas desses enredos ambíguos, abandonados ou dissolvidos (pela presença de contradições múltiplas) é a ambição de que esse arranjo possa “dar ao leitor e ao espectador um lugar capital em sua recepção” (RYNGAERT, 2013, p. 103), obrigando-o a suprir as lacunas com elementos e interpretações de seu próprio imaginário. Para Jean-Pierre Ryngaert, uma das principais referências acadêmicas do mundo do teatro contemporâneo, esse panorama experimental da narrativa é “um território do qual não é possível sair sem bússola” (RYNGAERT, 2013, p. 103).

Mesmo sem se referir a Ryngaert, é exatamente essa “subinformação narrativa” que Márcio Abreu valoriza. Ele menciona que a “porosidade” e “incompletude”, características dos textos escolhidos pela *companhia*, são capazes de gerar um “endereçamento ao outro”, elemento essencial para trazer à cena a “força vital” da dramaturgia, que existe para ser materializada. Na ótica da *companhia*, o texto tem de propor uma relação criativa e ativa com o leitor e, portanto, o ponto de partida da criação não seria necessariamente o de “comunicar algo”, mas estabelecer relações, manifestações e vivências que dependem, para sua efetividade, de outras instâncias dramáticas e cênicas (cenário, figurino, iluminação, sonoplastia), sobretudo do espectador e da situação de encontro do teatro. Nas palavras de Márcio (*apud* REIS, 2012):

- Não inicio um trabalho só porque gosto do texto ou da temática. Esses não são os meus pontos – diz Abreu – Qualquer tema me interessa, acho possível falar de diversas questões a partir de uma perspectiva singular, que pensa em como algo pode ser apresentado. Penso num teatro que comunica a partir da realização da estrutura. É ela que leva a comunicar algo que não necessariamente é dito. O teatro para mim é uma língua, eu digo algo a partir do idioma do teatro, que é sua estrutura.

Márcio afirma que os textos clássicos de teatro tendem a maior “completude” ou autossuficiência, à medida que se valem de rubricas importantes para a trama ou para as caracterizações dos personagens. Ele destaca que sua escolha por dramaturgias contemporâneas, que favorecem leituras plurais, principalmente quando os contextos

retratam situações banais, intimistas e cotidianas, implica não mais trabalhar com uma “obra pronta, acabada”, mas sim com um texto passível de ser acessado de variadas maneiras. Ínfimas indicações das características dos personagens, falta de rubricas, pouca organização das falas e mesmo ausência de personagens são alguns elementos comuns do teatro contemporâneo, de que Abreu é um importante porta-voz.

Na já referida oficina, realizada no SESC É logo ali, em 2014, Marcio utilizou uma metáfora arquitetônica: que o texto teria de ser “habitado”, constituindo assim uma língua ou linguagem própria. Sobre a relação entre texto e encenação, declarou:

Os textos buscam falar o que entendemos por teatro: uma presença que se construa na hora em que se manifesta, e que é, por isso, da ordem do ‘entre’ [atores e público] e muito concreta (...) esse é o elemento mais reconhecido de todos os nossos trabalhos. No fundo, são as duas coisas, texto e linguagem: o texto traz mas não determina a peça. (ABREU, 2014)

Márcio compreende sua produção como parte de uma forma de trabalho artístico que nega “o lugar das palavras como tirania”<sup>70</sup>. Para ele, o texto tem que acontecer “com o outro, senão, é palavra tirana”. O que move o trabalho do coletivo, segundo o diretor, não é a compreensão da plateia, mas a indagação constante acerca da possibilidade de o trabalho “existir entre as pessoas”, pois “a obra de arte existe como obra de arte porque desperta uma potência de vida”.

No momento inicial do encontro, o diretor mobilizou a obra de Primo Levi: *É isso um homem?* (que narra a experiência do autor nos campos de concentração nazistas) e a análise que Gilles Deleuze desenvolveu a partir da noção de que “criar é resistir” e de “vergonha de ser um homem”, para colocar em debate sua concepção de arte. Em uma tradução e transcrição anônima para o português da gravação-entrevista realizada por Claire Parnet, aluna do filósofo francês, lê-se para o verbete “resistência”:

Ele [Primo Levi] disse: “Quando fui libertado, o que me dominava era a vergonha de ser um homem”. É uma frase ao mesmo tempo esplêndida e bela e... Não é abstrata, é muito concreta a vergonha de ser um homem (...). Acho que quer dizer muitas coisas. É um sentimento complexo e não unificado. A vergonha de ser um homem significa: como alguns homens puderam fazer isso, alguns homens que não eu, como puderam fazer isso? E, em segundo lugar, como eu compactuei? Não me tornei um carrasco, mas compactuei para sobreviver. É uma certa vergonha por ter sobrevivido no lugar de alguns amigos que não sobreviveram. É um sentimento muito complexo. Acho que, na base da arte, há essa ideia ou esse sentimento muito vivo, uma certa vergonha de ser homem que faz com que a arte consista em liberar a vida que o homem aprisionou. O homem não pára de aprisionar a vida, de matar a vida. A vergonha de ser homem... O artista é quem libera uma vida potente, uma vida mais do que pessoal. Não é a vida dele (...). É uma liberação da vida, uma libertação da vida. E não são coisas abstratas. O que é um grande personagem de romance? Um grande personagem de

---

<sup>70</sup> As citações de Márcio Abreu deste parágrafo foram anotadas em caderno de campo, no dia 10 de julho de 2014, durante a Oficina “Dramaturgia e encenação nos processos criativos da Companhia Brasileira de Teatro” e, por isso, podem conter algum grau de imprecisão.

romance não é tirado da realidade e exagerado. Charlus não é Montesquieu. Não é Montesquieu exagerado pela imaginação genial de Proust. São potências de vida fantásticas. Por pior que a coisa fique, um personagem de romance integrou em si... É uma espécie de gigante. É uma espécie de gigante, uma exageração da vida. Não é uma exageração da arte. A arte é a produção dessas exagerações. Só a sua existência já é uma resistência (...). Vemos isso claramente no que fazem os artistas. Quer dizer, não há arte que não seja uma liberação de uma força de vida. Não há arte da morte. (DELEUZE, s/a, p. 90-91)

Não é por acaso a escolha desse texto para a oficina. Ele evidencia a perspectiva dos aspectos políticos (e de certa forma militantes) dos trabalhos da *companhia*. A resposta para a pergunta levantada na oficina: “O que move um artista?” foi também dada por ele: “O nascedouro da obra está em uma recusa ou inconformidade. O artista (e quem pensa um pouco) não tem conforto, serenidade, o tempo todo”. Essa inconformidade e incompletude seria responsável por despertar uma busca perene, não de “procurar o que dizer, mas de construir coisas, estabelecer coisas, fazer existir” e, assim, “ocupar os espaços que nos foram negados” (ABREU, 2014).

A justificativa das criações da equipe não passa, portanto, pela identificação de determinado conteúdo das “dramaturgias singulares” escolhidas, e sim pelos aspectos formais, pela assinatura estética das produções: a presença cênica, o endereçamento ao outro, a dramaturgia e a narrativa já delineadas. Como enfatizou Márcio: “a fala que buscamos no teatro é sempre polifônica, nunca é uma fala autoritária, unívoca, realista”. Quando concretizada, a obra de arte seria capaz de gerar uma afetação, impacto e experiência que, por conta deste elemento preponderante, não precisaria ser explicada.

Elementos como os apontados aqui compõem algumas das características centrais do trabalho dramático da *companhia brasileira de teatro*, desde a gênese de sua formação e ganharão importância progressiva a medida que a equipe obtém, com sucesso, sua inserção no mundo teatral profissional contemporâneo, como apresentaremos a seguir.

## Capítulo 2: Uma companhia (de abrangência) brasileira?

### Sobre nomes, renome e afinidades

Diversos estudos de organização social e parentesco destacaram, há tempos, a importância dos nomes e do processo de nomeação nas mais diversas sociedades. Nomes implicam classificações, relações e significados, articulam identidades e diferenciações, estabelecem um lugar para as pessoas, em relação aos outros e ao cosmos. Nomes podem operar como títulos, bens, elementos de posse. São, geralmente, capazes de gerar reconhecimento, distinção, honra e valor.

Antropólogos como Marcel Mauss, Edmund Leach, Claude Lévi-Strauss, Pierre Bourdieu, Florestan Fernandes, Ruth Landes, Eduardo Viveiros de Castro, Marco Antônio Gonçalves, João de Pina-Cabral são alguns dos que se debruçaram sobre o tema com as mais variadas abordagens e segundo diferentes finalidades. Valendo-se desse respaldo, Heloisa Pontes (2010) chamou atenção para a importância da definição do nome artístico, em seus estudos do cenário teatral modernista de São Paulo. Partindo de uma análise contextual das possibilidades de afirmação da identidade social das atrizes do Teatro Brasileiro de Comédia, na primeira metade do século XX, a antropóloga destacou o “nome artístico” como estratégia fundamental para a carreira profissional, envolvendo a negociação do status, a demarcação de uma trajetória, a reivindicação de uma assinatura pessoal e, evidentemente, a articulação de capitais simbólicos específicos. Semelhante orientação adotou Carolina Pucu Araújo na referida pesquisa de doutorado acerca da construção social da pessoa de atores em uma escola de teatro do Rio de Janeiro, tomando o nome como marcador essencial da pessoa capaz de carregar valores e símbolos tidos como fortes, prestigiosos e, principalmente, capazes de conferir unicidade e originalidade.

Tais referências inspiram reflexões bourdieusianas acerca da escolha de nomes para coletivos artísticos, ato fundacional de instituição que, inevitavelmente, se apresenta em relação de afinidade e disputa, simbólica e identitária, com outros grupos artísticos. Trata-se do primeiro passo na construção da “alquimia”, da “griffe”, da “marca” e da “assinatura” a ser construída, mas também mantida e defendida nas diversas formas de atuação posterior de seus membros no mundo artístico (BOURDIEU, 1982). Por conta disso, é muito difícil endossar a narrativa do fundador da *companhia brasileira de teatro* que apresenta a origem desse nome como fruto do acaso ou circunstância (ABREU, 2016a). Essa perspectiva sustenta a tese da escolha ter sido mero “nome de batismo”,

surgido durante a viagem para um festival teatral latino-americano em que Abreu e Fernanda Farah eram os únicos brasileiros e que esse “epíteto”, utilizado em ocasião futura “por acaso”, teria apenas “permanecido” ao longo do tempo.

Evidência contrária desta narrativa de desimportância é a escrita do nome do grupo empregando apenas letras minúsculas, uma estratégia de singularidade gráfica da *companhia brasileira de teatro* (CBT) que responde ao desconforto revelado pelos seus integrantes em carregar o adjetivo nacional no próprio nome, também visto como “pomposo”, “pesado” ou até mesmo “cafona”. Se há quem saliente incoerência ou paradoxo nessa escolha, feita por uma companhia marcadamente vinculada à produção teatral internacional contemporânea, sobretudo francesa, a grafia adotada revela uma vontade de distanciamento do termo nacional, sem abandoná-lo, em uma tentativa de singularização do adjetivo que não deixa de ser, evidentemente, um modo específico de apropriação visual e textual, contrário à expectativa majoritária e ao padrão normativo da língua portuguesa.

O caráter modesto do nome (em letras minúsculas) contrasta com o texto abaixo, constante do site da CBT, que propõe um autorretrato:

A **companhia brasileira de teatro** é um coletivo de artistas de várias regiões do país fundado pelo dramaturgo e diretor **Marcio Abreu** em 2000, em Curitiba, onde mantém sua sede num prédio antigo do centro histórico. Sua pesquisa é voltada sobretudo para novas formas de escrita e para a criação contemporânea. Entre suas principais realizações, [figuram] peças com dramaturgia própria, escritas em processos colaborativos e simultâneos à criação dos espetáculos, como **PROJETO bRASIL** (2015); **Vida** (2010); **O que eu gostaria de dizer** (2008); **Volta ao dia...** (2002).

Há ainda uma série de criações a partir da obra de autores inéditos no país como **Krum** (2015) de Hanock Levin; **Esta Criança** (2012), de Joël Pommerat; **Isso te interessa?** (2011), a partir do texto *Bon, Saint-Cloud*, de Noëlle Renaude; **Oxigênio** (2010), de Ivan Viripaev.

A companhia realiza ainda frequentes intercâmbios com outros artistas no país e no exterior, estreou na França em 2014 o espetáculo **Nus, ferozes e antropófagos** em parceria com o coletivo francês *Jakart*.

Mantém um repertório ativo e que circula com frequência. Recebeu os principais prêmios das artes no país (CBT, 2017, grifos no original).

O *release* acima salienta, de forma sucinta imodesta, as características distintivas da equipe como eles mesmos as concebem: a ênfase na criação de dramaturgia própria de caráter contemporâneo; o trabalho sobre textos teatrais estrangeiros inéditos no Brasil; a sua conexão com o teatro internacional; a formação de uma equipe estável que incorpora regularmente artistas convidados; a manutenção de um repertório de espetáculos e a constante presença nos palcos de todo o país. As páginas que seguem deverão elucidar tais características e apresentar a gênese e trajetória desta proeminente equipe de artistas.

Em minha primeira visita à sede da *companhia*, antes mesmo de iniciar formalmente a pesquisa etnográfica, Nadjá Naira apresentou a *companhia brasileira de teatro* como formada por “não-atores”: um diretor e dramaturgo, uma iluminadora, uma tradutora e uma produtora. Essa perspectiva foi novamente apontada, em uma entrevista concedida em julho de 2016, da seguinte maneira:

Eu acho que é a nossa vocação. Nós temos uma companhia diferente das companhias convencionais. Nós não somos uma companhia de atores, nós somos uma companhia de gente de teatro. Nós somos dramaturgos, nós somos diretores, nós somos também atores, nós somos técnicos, nós somos ‘fazedores de teatro’. A gente é ‘gente de teatro’. Então a gente nunca teve a pretensão de fazer ‘apenas o que me cabe’. E isso é muito diferente, porque isso faz com que a gente pense o teatro todo como linguagem e não só no que me concerne (NAIRA, 2016, depoimento concedido em 22/7/2016).

Nadjá Naira, procura salientar a característica coletiva e colaborativa do trabalho criativo da *companhia brasileira de teatro*, mobilizando a expressão “gente de teatro” em oposição a “atores”, com o objetivo de destacar a propensão criativa holística e integrada da equipe. Entretanto, essa singularidade não significa que os membros do núcleo central do grupo não tenham funções bem definidas (embora não exclusivas): Márcio Abreu<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> O site da *companhia brasileira de teatro* (CBT, 2017) apresenta o seguinte currículo de Márcio Abreu: “**Ator, diretor e dramaturgo**, natural do Rio de Janeiro sua formação tem passagens pela EITALC (Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe e pela ISTA, (Escola Internacional de Antropologia Teatral). Nos anos 1990, em Curitiba, fundou o **Grupo Resistência de Teatro**, com o qual trabalhou por 6 anos. Diretor da **companhia brasileira de teatro em 1999**, sediada em Curitiba, desenvolve pesquisas e processos criativos em intercâmbio com artistas de várias partes do país e também de outros países. Entre os seus principais trabalhos estão: **A Vida é Cheia de Som e Fúria**, co-produção da com a Sutil Cia de Teatro, trabalho como ator (2000); **Volta ao dia...**, texto e direção (2002); **O Empresário**, ópera de Mozart, adaptação e direção (2004); **Suíte 1**, de Philippe Minyana, direção (2004); **Daqui a duzentos anos**, textos de Anton Tchekhov, dramaturgia e direção, com ACT e Luis Melo (2004/2005); **Apenas o fim do mundo**, de Jean-Luc Lagarce, direção (2005/2006); **Polifonias**, dramaturgia e direção (2006); **O que eu Gostaria de dizer**, dramaturgia em colaboração com os atores Luis Melo, Bianca Ramoneda e Marcio Vito e direção (2008); **Caixapreta – Faço minhas as suas palavras**, direção e criação em parceria com a atriz Bianca Ramoneda (2009); **Noël**, espetáculo cênico-musical sobre a obra do compositor Noel Rosa (2010); **Vida**, texto e direção (2010); **Oxigênio**, de Ivan Viripaev, adaptação e direção (2010); **CYRK**, espetáculo cênico-musical com o Trio Quintina, roteiro e direção (2011); **Isso te interessa?**, de Noëlle Renaude, tradução, adaptação e direção (2011); **De Verdade**, adaptação do romance do autor húngaro Sándor Márai, com os atores Kika Kalache e Guilherme Piva (2012); **Esta Criança**, co-produção com a atriz **Renata Sorrah**, direção (2012); **Enquanto estamos aqui**, solo com a coreógrafa e dançarina **Marcia Rubin**, direção e roteiro (2012). Ainda em 2012 escreveu um adaptação de Os três Porquinhos para a **Comédie Française**, em Paris e escreveu a peça **L’histoire du rock par Raphaele Bouchard**, em Gap e Limoges, na França, ambas dirigidas pelo francês Thomas Quillardet. Em 2012 foi escolhido como personalidade teatral do ano pelo jornal Folha de São Paulo. Recebeu o **Prêmio SHELL RJ** de melhor direção pelo espetáculo Esta criança. A peça Isso te interessa?, de Noëlle Renaude, recebe em 2012 o Prêmio APCA e o Prêmio Bravo! de melhor espetáculo do ano, além de 5 indicações ao Prêmio Questão de Crítica, levando o prêmio de melhor diretor. Em 2013 colaborou na direção da peça **Cine Monstro**, de Daniel MacIvor, dirigida e interpretada por Enrique Diaz. Dirigiu **Nús, ferozes e antropófagos**, em colaboração com a companhia francesa Jakart/Mugiscué e o Centro Dramático Nacional de Limousin. Em 2015 dirigiu **KRUM** de Hanock Levin numa segunda parceria de produção com a atriz Renata Sorrah, que renderam muitos prêmios como os de melhor espetáculo (Cesgranrio e Questão de Crítica). Em 2015, também escreveu e dirigiu **PROJETO BRASIL** com os parceiros da companhia brasileira de teatro. Em 2016 dirigiu o renomado **Grupo Galpão** no espetáculo **NÓS**, texto escrito em parceria com Eduardo Moreira. Orienta regularmente desde os anos 1990, oficinas, cursos, seminários e

responde pela dramaturgia e direção dos espetáculos (tendo assinado, nos momentos iniciais do grupo outras funções). Giovana Soar<sup>72</sup>, além de atriz, desempenha também o papel de tradutora, adaptadora e dramaturga. Nadja Naira<sup>73</sup> tem predileção pela técnica

---

palestras relacionados ao trabalho do ator e à criação dramaturgica. Atualmente é orientador do Núcleo de Direção do SESI PR. Segue ministrando oficinas de dramaturgia em diversas partes do país, além de atividades de curadoria e intercâmbio com outros artistas nacionais e internacionais. Em 2012, teve seu texto *Vida*, publicado na França, pela Maison Antoine Vitez, numa coletânea de *Énova* dramaturgia latino-americana. Em 2016, publicou pela Editora Cobogó os textos: PROJETO bRASIL e MARÈ.”

<sup>72</sup> O site da *companhia brasileira de teatro* (CBT, 2017) apresenta o seguinte currículo de Giovana Soar: “**Atriz, diretora, produtora e tradutora**, formada pelo Curso Superior de Artes Cênicas – PUC/PR, e Centro Cultural Teatro Guaíra com habilitação em Direção Teatral, em 1991. Fez licenciatura e mestrado em Teatro, pela **Universidade Paris III – Sorbonne** Nouvelle. Tem formação e cursos de especialização com diretores como: Antunes Filho, Antonio Abujamra, Marcio Aurélio, Celso Nunes. Nos anos 90 participa de encontros como ISTA, em Londrina. Tem mais de 30 trabalhos **como atriz**, e dentre seus principais estão: *Os Saltimbancos*; *Alice no País das Maravilhas*; *As Bruxas de Salém*; *O Menino Maluquinho*; *Hamlet*; *Dorotéia* (em francês); *O Pequeno Mago*; *Um chão é um chão*; *No final vire a esquerda*; *O Rato no Muro*. No ano de 1991 recebeu o **Troféu Gralha Azul de Melhor atriz** Coadjuvante Infantil por sua atuação em *O Menino Maluquinho*. Em 2016 foi indicada ao 5º prêmio *Questão de Crítica* na categoria Melhor Atriz por sua atuação em PROJETO bRASIL. Atua na **equipe da companhia brasileira desde 2004** onde participou dos seguintes trabalhos como atriz: PROJETO bRASIL (2015), Nus, ferozes e Antropófagos (2013), *Esta Criança* (2012), *Isso te interessa?* (2011), *Vida* (2010), *Distracts Nous Vaincrons* (2010), *Apenas o fim do mundo* (2006) e *Suíte 1* (2004). Desenvolveu parceria artística com o grupo francês *Théâtre de la Tentative*, entre 2001/2005. Atuou como interprete e assistente de diretores franceses, já havendo trabalhado com: Claude Regy, Georges Lavaudant, Sotigui Kouiaté, Gildas Milin, Benoit Lambert, Jean Damien Barbin, Guy-Pierre Coulout e Léa Dant. **Como diretora** realizou: na companhia brasileira *A Cidade sem Mar* (2015) e *A Viagem* (2009), ambas em co-direção com Nadja Naira, e com a companhia *Nossa Senhora do Teatro Contemporâneo* dirigiu *A peça sobre o Amor* (2004) e *A Melhor Parte do Homem* (2003). **Como tradutora** editou em 2006 a peça *Apenas o Fim do Mundo* de Jean-Luc Lagarce, primeiro volume da coleção *Palco Sur Scène*, edição bilingue e em 2008, na mesma coleção, *Suíte 1*, de Philippe Minyana. Em 2007 editou *Eva Perón* do autor franco-argentino COPI pela editora 7 Letras. Em 2016 foi lançado *Krum*, peça de Hanoch Levin, pela editora Cobogó. Traduziu também os textos das montagens de *Isso te interessa?* de Noële Renaude, *Oxigênio* de Ivan Viripaev, e *Esta Criança* de Joël Pommerat, encenados pela companhia brasileira. Entre 1999 e 2002 foi membro da equipe de Programação do Teatro Alfa de São Paulo. Em 2000 e 2001 acompanha a residência da companhia de dança Wuppertal de Pina Bausch e participa do espetáculo *Água*, em suas apresentações em São Paulo. Desde 2009 ministra oficinas de Tradução e de Dramaturgia contemporânea. Como tradutora é membro do comitê de tradução de língua portuguesa da **Maison Antoine Vitez** desde 2013. Mais recentemente participou do Núcleo de Dramaturgia (2011) e do Núcleo de Audiovisual do SESI PR (2013/2014), onde desenvolve seu primeiro roteiro para cinema”.

<sup>73</sup> O site da *companhia brasileira de teatro* (CBT, 2017) apresenta o seguinte currículo de Nadja Naira: “**Iluminadora, diretora teatral e atriz**, formada pelo Curso Superior de Artes Cênicas – PUC/PR e Centro Cultural Teatro Guaíra em 1993. Como **iluminadora**, trabalha a mais de 20 anos com importantes diretores de teatro. Trabalha também com companhias de dança e tem diversos trabalhos em música, como óperas, shows de MPB e concertos. Em 2015 recebeu o **Prêmio APTR** e o **Prêmio Questão de Crítica** de melhor iluminação pelo espetáculo *KRUM*. Em 2012 o **Prêmio Shell RJ** de melhor iluminação pelo espetáculo *Esta Criança*. Recebeu o Prêmio Governador do Estado PR – **Troféu Gralha Azul** de melhor iluminação em 2000, 1999 e 1998 e o Prêmio Café do Teatro Curitiba PR- **Troféu Poty Lazarotto** em 2001 e 1999. Como **diretora** realizou: *A cidade sem mar* (2016), textos de Manoel Carlos Karam e *A Viagem* (2009), ambas em co-direção com Giovana Soar; *Mar Paraguayo* (2015) de Wilson Bueno; *Bolacha Maria* (2008), textos de Manoel Carlos Karam; *Os Leões* (2006), de Pablo Miguel de la Vega y Mendoza. Dirigiu e adaptou textos para leituras dramáticas: *Sabor Brasilis Cena HQ* (2014), *Mar Paraguayo* (2008) de Wilson Bueno, *Encrenca* (2007) e outros textos de Manoel Carlos Karam. Como **atriz** participou recentemente dos trabalhos da **companhia brasileira de teatro** em: PROJETO bRASIL (2015), Nus ferozes e antropófagos (2014), *Isso te interessa?* (2011), *Vida* (2010), *Distracts Nous Vaincrons* (2010), *Descartes Com Lentes* (2009), *Polifonias*, (2006), *Suíte 1* (2004). E ainda tem em seu histórico: *A Volta ao Lar* (2001), de Harold Pinter; direção de Sílvia Monteiro; *Trecentina* 500 (1999), texto de Mário Schoemberger e Enéas Lour, direção de João Luiz Fiani; *A menina que pisou no*

dos espetáculos, é a responsável pela iluminação, além de atriz, assistente de direção, dramaturga e adaptadora<sup>74</sup>. Cássia Damasceno<sup>75</sup>, assoberbada pelas demandas da diretoria de produção, tem pequena participação como atriz nos espetáculos da CBT.

A expressão “gente de teatro”, evocada acima por Nadja Naira, foi compreendida por Márcio Abreu de uma maneira ligeiramente diferente. Interpelado sobre o tema, o diretor da *companhia* argumentou que o núcleo criativo da equipe não pauta suas escolhas de peças pela necessidade de encontrar papéis para o desempenho de todo o elenco de atores e atrizes. Luciana Romagnolli, estudiosa e crítica de teatro, cuja trajetória revela grande familiaridade e proximidade com a equipe, salientou correspondentemente que o núcleo da *companhia* “formado por um diretor e dramaturgo (Márcio), uma atriz e produtora (Giovana), uma atriz e iluminadora (Nadja) e uma produtora (Cássia) coloca a ênfase na encenação e na produção, mais do que na atuação”. Ao invés de uma equipe constituída por um elenco fixo que convida diretores “de fora”, como ocorre convencionalmente, “a Brasileira convoca atores e atrizes, isso mantém coerente uma poética centrada na direção e na dramaturgia. Então aí está uma diferença” (ROMAGNOLLI, 2017).

---

ção (1999), texto e direção de Eugenio Gielow; O Dedo Volúvel do Destino (1995), texto e direção de Cleide Piasecki; O Vampiro e a Polaquinha (1995), de Dalton Trevisan, direção de Ademar Guerra. Em 2010 participou do Projeto **Ciclo de Obras Completas** da Fundação Cultural de Curitiba, lendo a obra do escritor Manoel Carlos Karam. Em 2012 no mesmo projeto leu a obra de Helena Kolody. Desde 2014 em parceria com a companhia brasileira de teatro desenvolve projeto de leitura de autores brasileiros. Integra a **companhia brasileira de teatro** desde 2002, tendo participado de todas as suas produções.

<sup>74</sup> É interessante destacar que Giovana e Nadja assinaram juntas a direção de dois espetáculos dos quais Márcio Abreu não participou e que apenas posteriormente foram vistos como produções “da *companhia*”: A viagem, em 2009 e A cidade sem mar, em 2016. Essas montagens não farão parte de nossa investigação.

<sup>75</sup> O site da companhia brasileira de teatro (CBT, 2017) apresenta o seguinte currículo de **Cássia Damasceno**: “Atriz e produtora – graduada na Faculdade de Artes do Paraná em 2000, desde então, atua como atriz, diretora e produtora cultural. Trabalhou com várias companhias: CiaSenhas de Teatro, Obragem, Ator Cômico, Espaço Cênico, Alameda, Benedita Companhia de Teatro, entre outras. Trabalhou com os diretores: Sueli Araújo, David Mafra, Nena Inoue, Mauro Zanatta, Cristovão Oliveira, Margie Rauen, Roberto Innocente, Suely Machado, Marcos Steuernagel, Alexandre França e Marcio Abreu. Integra a equipe da **companhia brasileira de teatro** em 2008 e atuou durante 7 anos na função de **direção de produção**, entre os principais trabalhos estão: PROJETO bRASIL (2015), kRUM (2015), Nus, ferozes e Antropófagos (2013), Esta Criança (2012), Isso te interessa? (2011), Vida (2010), Oxigênio (2010), Distracts Nous Vaincrons (2010), Descartes com Lentes (2009). Seus trabalhos mais recentes como **atriz** são: residência **Preto**, direção Marcio Abreu (2016); **Cabaré Dalton**, direção de Nena Inoue (2016); **Billie**, texto e direção de Alexandre França (2014); **Nus, ferozes e Antropófagos**, criação da companhia brasileira em parceria com companhia Jakart/Mugiscué da França e do diretor Pierre Pradinas (2013); **Divorciadas, Evangélicas e Vegetarianas**, texto de Gustavo Ott (2009). No cinema participou do filme **Curitiba Zero Grau** do diretor Eloy Pires Ferreira (2008) e no momento atua na série **Rarefeito** – produção Diadorim Filmes”.

Tendo como núcleo criativo, desde 2002, os artistas Márcio Abreu, Giovana Soar e Nadja Naira<sup>76</sup>, a *companhia brasileira de teatro* desponta como o mais importante coletivo do gênero em atividade em Curitiba (e também no Paraná), além de integrar o seleto grupo das companhias de teatro reconhecidas e influentes em todo o cenário brasileiro e talvez até no exterior. Suas oito peças de repertório circularam em temporadas pelas principais capitais de todas as regiões do território nacional, contabilizaram apresentações internacionais na Colômbia, França e Alemanha<sup>77</sup> e acumularam, nos últimos seis anos, vinte e sete premiações nacionais e regionais<sup>78</sup>.

A metade dos dezesseis espetáculos criados, nos também dezesseis anos de história até o presente momento, foi construída por dramaturgia própria, sendo cinco deles assinados por Márcio Abreu e os outros três de autoria coletiva. Os demais textos, com exceção dos provenientes dos escritores curitibanos Paulo Leminski e Manoel Carlos Karam, são peças de dramaturgos franceses (ou que tenham adquirido reconhecimento na França) em sua maioria inéditos no país: Philippe Minyana, Jean-Luc Lagarce, Ivan Viripaev, Noëlle Renaude, Joel Pommerat e Hanoch Levin. Esse protagonismo na dramaturgia contemporânea consistirá, como veremos, um dos elementos diacríticos da equipe no que se refere ao cenário nacional. Em um depoimento aos críticos Daniele Small e Felipe Vidal, por ocasião da temporada do espetáculo *Oxigênio*, de Ivan Viripaev, encenado em 2010, Márcio Abreu enfatiza o interesse sobre o ineditismo e originalidade nas dramaturgias escolhidas pela CBT:

[O próximo trabalho] É o *Oxigênio*, um texto russo, escrito em 2002, do Ivan Viripaev, um legítimo integrante do movimento novo drama da Rússia, que é um movimento, ao que parece, bastante transformador, crítico socialmente (...), crítico sob o ponto de vista da forma, das formas, da reinvenção das formas e da escrita. (...) A decisão de montagem, de se relacionar com ele tem a ver com uma perspectiva do trabalho da companhia que é criar diálogo com outros dramaturgos, que têm justamente questões ou como as nossas, ou para além das nossas (nunca anteriores às nossas) e que são inéditos. Porque essa também é uma outra contribuição, não só para a gente, sem querer ser messiânico, mas... a gente vive uma

---

<sup>76</sup> O marco fundador da *companhia* oscila entre os anos 1999 e 2000, em uma formação que contemplava também Maureen Miranda e Christiane de Macedo, mas que deixaram de compor a equipe. Ao longo de sua trajetória, o trio de integrantes nucleares da *companhia brasileira de teatro* incorporaram de forma estável a atriz e produtora Cássia Damasceno a partir de 2008 e contaram com Henrique Linhares e Isadora Flores como assistentes de palco, iluminação, montagem e produção desde 2010 e 2012 respectivamente.

<sup>77</sup> O espetáculo de repertório “Descartes com Lentes” apresentou-se em Paris (França) e em Bogotá (Colômbia), “Nus feroces et anthropofages” esteve em Romanville, Vanves, Choisy e Paris (França) e “PROJETO BRASIL” em Dresden e Frankfurt (Alemanha). Dos espetáculos anteriores, “Volta ao dia em oitenta mundos” apresentou-se em Entre Rios (Argentina) e *Oxigênio* em Lisboa (Portugal).

<sup>78</sup> De um total de 32 prêmios, 27 foram contabilizados entre 2010 e 2016, dez deles foram referentes ao Gralha Azul, a mais reconhecida premiação curitibana, enquanto os outros dezesseis referem-se a prêmios variados do eixo Rio-São Paulo: Prêmio Bravo!; Prêmio Contigo; Prêmio Questão de Crítica; Prêmio APCA; Prêmio Shell; Prêmio Cesgranrio e Prêmio APTR. Cabe também destacar que Márcio Abreu foi eleito “personalidade teatral do ano”, em 2012, pela Folha de S. Paulo e, em 2016 e 2017, junto ao ator Guilherme Weber compôs a curadoria teatral do Festival de Curitiba.

miséria editorial e de conhecimento, tanto de literatura quanto de dramaturgia especificamente, mais de dramaturgia, né? A gente não tem acesso a nada, então, se você tem minimamente a condição de ser ponte nesse sentido... (ABREU *In*: ABREU, NAIRA, SOAR, AVILA, 2017).<sup>79</sup>

Como se percebe, atributos associados à vanguarda, pesquisa teatral e dramaturgia contemporânea são traços diacríticos da *companhia brasileira de teatro* no cenário teatral nacional. É importante destacar que esta posição foi construída e é constantemente mantida por atividades que não se restringem à encenação de textos, preferencialmente inéditos no país. Ela ocorre também por meio de diversas outras atividades exercidas pela *companhia*: formações em cursos, workshops, participação em palestras, debates, traduções ou publicações<sup>80</sup> que a equipe, especialmente Marcio Abreu e Giovana Soar, desempenham em seus frequentes deslocamentos pelo país.

O sucesso na obtenção de fomento e patrocínio por meio de editais, a rede incomensurável de relações profissionais e artísticas, a constante cobertura da mídia especializada sobre os espetáculos, a presença de seus membros mais representativos em diversos eventos relativos ao teatro no país e o forte assédio dos fãs, principalmente os da própria classe teatral<sup>81</sup>, são indícios não apenas do evidente prestígio do grupo, mas das diversas ações e procedimentos envolvidos no “fazer teatral contemporâneo”.

Em entrevista para o programa Noites Curitibanas da rede de televisão *Ótv*, Márcio Abreu aborda esse tema ao argumentar que a *companhia* “não é um grupo de teatro fixo, não é um grupo, mas uma ideia permeável e dinâmica que se abre ao diálogo com outras pessoas – Rodrigo Bolzan, Cassia [Damasceno], Ranieri [Gonzales], Rodrigo Ferrarini, Renata Sorrah, Luiz Melo, Moacir Leal” (ABREU, 2014). Ainda que a negação de tratar a *companhia brasileira de teatro* como um coletivo seja um efeito retórico, Abreu aponta para parcerias estáveis e preferenciais com artistas que não estão no núcleo criativo da *companhia*, mas que “orbitam” com certa preferência no interior da vertiginosa rede de relações da equipe.

---

<sup>79</sup> Entrevista concedida a Felipe Vidal e Daniele Avila e intitulada “Conversa com a Cia Brasileira de Teatro de Curitiba” (disponível em <https://vimeo.com/17041745> acesso em novembro de 2016).

<sup>80</sup> Giovana Soar assina a tradução de *Suite 1* de Philippe Minyana e *Apenas o fim do mundo* de Jean-Luc Lagarce, duas montagens da *companhia* publicadas em português por meio de uma parceria entre a Aliança Francesa e a editora Imprensa Oficial de São Paulo que viabilizaram a coleção bilíngue Palco Sur Scène. A tradutora também traduziu *Krum* de Ivan Viripaev que, a exemplo das peças *Nômades* de Márcio Abreu e Patrik Pessoa e *Maré/PROJETO BRASIL*, de autoria de Márcio Abreu, foram publicadas pela Editora Cobogó, do Rio de Janeiro, na coleção dramaturgia contemporânea.

<sup>81</sup> Seu público, ainda que amplo, não parece extrapolar os limites da classe artística e dos interessados ou “conhecedores” de teatro e arte no Brasil.

Os artistas acima revelam consciência da importância da manutenção e ampliação dos laços, trocas, contatos, colaborações e intercâmbios entre artistas nacionais e estrangeiros, característica extremamente visível no cotidiando da *companhia*, como detalharemos a seguir, e que envolve desde a composição do núcleo criativo da equipe, até as parcerias mais ocasionais. Não se pode deixar de alertar, de antemão, que essa “mobilização estratégica de redes de relações artísticas” é efeito da atuação consciente de um grupo artístico consagrado que se dedica a estabelecer e manter vínculos e parcerias dentro de um recorte específico do mundo das artes de forma indissociável de sua criação artística.

Excetuando Cássia Damasceno, produtora da CBT de 2008 a 2016 e membro efetivo da *companhia*, os atores convidados Ranieri Gonzales e Rodrigo Ferrarini são os parceiros de maior proximidade em se considerando toda a trajetória do grupo (atuam com a *companhia*, respectivamente, desde 2004 e 2006), e Rodrigo Bolzan aparece como o ator cuja parceria recente (desde 2010) é a mais saliente. Todos eles são figuras de destaque no mundo teatral regional, com reconhecimento nacional, tendo desenvolvido outros trabalhos com grupos teatrais variados e, eventualmente, no mundo da televisão, cinema ou publicidade. Luiz Melo e Renata Sorrah, por outro lado, são atores de destaque nacional, por conta das trajetórias de consagração nos trabalhos efetuados não apenas no teatro, mas também no cinema e na televisão. Parcerias com atores deste porte, como as ocorridas em 2008 e 2012 respectivamente, implicam demandas específicas de agenda, produção e medidas diferenciadas frente à mídia e ao assédio mais saliente do público<sup>82</sup>.

Além destes artistas, deve-se destacar a longa e estável parceria com o cenógrafo (e também ator) Fernando Marés, cuja colaboração ininterrupta com a *companhia* remonta ao ano de 2008 e, mais recentemente, o músico e sonoplasta Felipe Storino, desde 2012. Vê-se, então, que embora a *companhia brasileira de teatro* não seja um grupo impermeável e fechado à colaboração com outros artistas, não é, tampouco, um projeto tão aberto como gosta de fazer crer o diretor Márcio Abreu. Os vínculos e relações obedecem a critérios pessoais, profissionais e de *status* que, embora não sejam necessariamente calculados de maneira plenamente racional, não são desimportantes.

---

<sup>82</sup> Isso se evidencia no seguinte diálogo com Cássia Damasceno, em depoimento do dia 11 de novembro de 2016: “(...) hoje a demanda é muito grande, por conta do BRASIL e quanto mais você vai alcançando vós... Tipo, Krum é grande! Eu estou com quatro atores globais, assim, e isso é um outro assédio. Então, pra você administrar o assédio, a demanda burocrática e dar conta de tudo, tivemos que nos dividir, para não atrasar coisas, não atrasar compromissos que a gente tem”.

Indagado pela jornalista Paula Melech do jornal Paraná Online sobre como ocorrem tais parcerias, Abreu argumentou:

Geralmente os encontros artísticos se dão por afinidades. Temos várias parcerias dessa natureza, com muitos artistas, brasileiros e estrangeiros. Algumas parcerias são mais consolidadas e continuadas, como com a Compagnie Jakart&Mugiscué, de Paris, com a qual já realizamos três projetos, no Brasil e na França. Além disso há as parcerias com o Grupo Espanca de Belo Horizonte, com a Casa da Ribeira em Natal, com artistas como o ator Luis Melo, o cartunista Solda, a artista visual Margit Leisner, a atriz, jornalista e escritora Bianca Ramoneda, enfim, muitas trocas que confirmam nossa vocação de diálogos criativos (*apud* MELECH, 2010.)

O termo “afinidade”, na passagem acima, oculta muito do que é do interesse da pesquisa antropológica, a saber, a complexa lógica de relações (nem plenamente consciente, nem absolutamente ocasional) da *companhia brasileira de teatro*, mobilizada para a constituição dos trabalhos artísticos, eventos, oficinas, cursos, que implicam laços profissionais, mas também de amizade e convivência, e estabelecem mediações identitárias e prestigiosas na articulação das tramas destas malhas de conexão<sup>83</sup>. Em que pese o momento da entrevista acima, quando da divulgação de um trabalho para a imprensa, apenas as duas primeiras relações destacadas, com a companhia Espanca! e com Jakart/Mugiscué se constituíram parcerias mais prolongadas, sendo as demais relações mencionadas mais pontuais na trajetória da CBT.

A primeira das trocas referidas ocorreu de forma mais intensa em abril de 2007, no Acto 1 - Encontro de Teatro, promovido pelo Espanca!<sup>84</sup>, na cidade de Belo Horizonte, para onde se deslocaram dois coletivos com quem a equipe mineira já havia mantido algumas relações de trabalho: a *companhia brasileira de teatro*<sup>85</sup> e o Grupo XIX de

---

<sup>83</sup> Em uma entrevista feita por Felipe Vidal e Daniele Avila e intitulada Conversa com a Cia Brasileira de Teatro de Curitiba (disponível em <https://vimeo.com/17041745>, acesso em novembro de 2016), Marcio Abreu menciona: “Quando a gente fez lá o fórum França-Brasil em Curitiba, teve também para mim pessoalmente, ecos muito importantes que entram pela porta da afetividade. Eu tenho que me dar conta disso. Eu me dou conta disso. A primeira afetação pelo trabalho do outro é por reconhecer ali uma humanidade plena de sentido na tua frente, se mostrando para você. E isso é irresistível. Então por exemplo, no acto 1, quando eu vi Hysteria, do XIX, (...) foi a revelação de uma potência, como espectador de teatro (...)”

<sup>84</sup> O encarte do evento apresenta a seguinte informação sobre o Grupo Espanca! de Minas Gerais: “(...) formado por artistas envolvidos numa busca por um teatro cada vez mais representativo da atualidade. O encontro aconteceu em 2004. É formado por: Grace Passô, Gustavo Bones, Marcelo Castro e Paulo Azevedo. O primeiro trabalho, ‘Por Elise’, com direção e texto de Grace Passô estreou na Mostra Paralela do 14º Festival de Teatro de Curitiba, em 2005. Conquistou os prêmios APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) e o Shell SP além do SESC SATED MG de Melhor Espetáculo e Texto e três indicações ao 3º Premio Usiminas/Sinparc. Integrou a Copa da Cultura 2006, na Alemanha. Participou dos principais festivais internacionais do gênero no Brasil, além de cumprir temporadas em São Paulo, Belo Horizonte e Curitiba”

<sup>85</sup> O encarte do evento destaca que a *companhia brasileira de teatro* “(...) desenvolve um trabalho voltado para a pesquisa teatral, a criação de espetáculos e a formação de público. Algumas vertentes e linhas de atuação são identificadas na sua trajetória: criação de dramaturgia original; releitura de clássicos; e encenação e tradução de dramaturgia inédita. É formada por Marcio Abreu (diretor artístico), Giovana Soar

Teatro, de São Paulo<sup>86</sup>. Em entrevista conferida a Daniele Small e Felipe Vidal, gravada em vídeo pela equipe do site Questão de Crítica por ocasião da cobertura jornalística do acto2!, Gracie Passô, atriz e dramaturga (que na ocasião ainda integrava o Espanca!) mencionou que o critério da escolha dos grupos foi por conta da mútua admiração, pela linguagem teatral e localização geográfica diferentes, o que despertou o desejo de aproximação e de trocas<sup>87</sup>.

Foi por meio da presença das companhias em festivais de teatro (de São José do Rio Preto e de Curitiba) que os grupos se conheceram e puderam assistir aos trabalhos dos pares. Em seu artigo, voltado a um “balanço” do Acto 2!<sup>88</sup>, mas preocupado em registrar também a gênese da proposta na edição anterior, Daniele Small chama a atenção para o papel de intercâmbio dos festivais de teatro no estabelecimento dos vínculos entre artistas, constituindo um tempo-espaço “(...) em que artistas também são espectadores de outros artistas, onde podem conhecer e reconhecer aqueles que lhe são próximos embora geograficamente distantes, identificar as questões e as linguagens da sua geração”. (SMALL, 2017, s/p). O “Acto! Encontro de teatro” tem por objetivo ser “ao mesmo tempo, um festival de teatro e um encontro íntimo entre grupos amigos sediados em estados brasileiros distintos” (ESPANCA! 2017). Pretende:

criar um espaço aberto e despretensioso para o intercâmbio, a discussão e a reflexão sobre as razões artísticas e os caminhos criativos que norteiam a linha de trabalho de cada um por

---

(diretora de produção) e Nadja Naira (diretora técnica), que também desenvolvem trabalhos em parceria com outros artistas (...).”

<sup>86</sup> Segundo o encarte do Acto 1! Encontro de teatro, a equipe foi formada “(...) em 2000 durante um curso de Direção para processos Colaborativos, ministrado por Antônio Araújo (Teatro Vertigem), o Grupo XIX de Teatro reúne atores da EAD – Escola de Arte Dramática (ECA/USP) e de outros dois núcleos de pesquisa teatral (o CPT e a FUNDART-SCS). Utiliza-se do processo de criação colaborativa para realizar sua pesquisa cênica voltada para a história brasileira, a exploração de prédios históricos como espaços cênicos e a investigação sobre a participação ativa do público. Com ‘Hysteria’, sua primeira peça, o grupo ganhou cinco prêmios, foi considerado a revelação teatral pela APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) e indicado ao Prêmio Shell de Teatro. Realizou mais de 350 apresentações em 18 cidades brasileiras e 12 cidades no exterior (Portugal, França e Cabo Verde). Em 2005, cumpriu temporada de dois meses por oito cidades francesas por ocasião do ‘L’Année du Brésil em France”.

<sup>87</sup> Conforme Grace Passô: “De alguma forma a gente escolheu esses dois grupos para a gente se juntar em três, assim. Então escolhemos porque são dois grupos que a gente admira assim. E que são completamente diferentes. Estão em lugares completamente diferentes do Brasil e tem linguagens muito diferentes. Então, de fato, a gente está criando a nossa escola e estudando nela, sabe? É muito diferente, assim... A Brasileira tem uma questão específica da dramaturgia, textual, que acho que nos interessa bastante, né? Existe um exercício formal ali, que se dá desde outras peças, que eu acho muito inovador... e ao mesmo tempo é um jeito muito brasileiro, sabe? Ah, o XIX com essa figura desse ator... são atores, artistas muito presentes no processo, é um processo colaborativo radical. São atores que escrevem, são atores... é invejável, assim. É muita gente e muita gente muito competente, sabe? Trabalhando e imprimindo seu ponto de vista, mesmo, assim, radicalmente. Então existe um tipo de ator, um tipo de atuar, de ser ator muito parecido. E a Brasileira existe esse exercício formal, estético, que nos interessa muito. E agora a gente vai começar a trocar pacotes e ver o que dá isso”. Conversa com Grace Passô do Grupo Espanca! de BH no Acto 2. Disponível em <https://vimeo.com/17401287> . Acesso em janeiro de 2017.)

<sup>88</sup> Disponível em <http://www.horizontedacena.com/dossie-espanca-acto-2-um-festival-intimo-espanca-companhia-brasileira-e-grupo-xix/> .

meio da apresentação de espetáculos, por demonstrações de trabalho e conversas, unindo prática e teoria. Os convidados foram escolhidos por possuírem afinidades na maneira de pensar o teatro produzido no Brasil hoje, mesmo com caminhos estéticos distintos (ESPANCA!, 2017).

Além da admiração mútua e desejo de convivência, Daniele Small salienta que o tipo de relação que as peças dessas companhias estabelecem com o espectador é uma característica bastante objetiva dos trabalhos dos coletivos de grande importância. Para a crítica “há uma elaboração complexa sobre a lida com o espectador, algo construído na dramaturgia e na encenação e que está no entendimento ético do trabalho atorial de cada um dos integrantes da brasileira, do Espanca e do XIX” (SMALL, 2017, s/p).

Em uma entrevista igualmente registrada em vídeo<sup>89</sup> pela equipe do Horizonte da Cena, os membros da *companhia brasileira de teatro* destacaram algumas afinidades de conduta entre as companhias, como a inserção no contexto teatral nacional e também o interesse pela dramaturgia contemporânea. O crítico e entrevistador Felipe Vidal ressaltou a construção de uma trajetória e a manutenção das peças de repertório que acabam formando um público cativo, que reconhece o estilo do trabalho das companhias e as prestigia, além da característica comum a todas elas de viajar por todo o Brasil e até mesmo ao exterior na apresentação dos espetáculos. Conforme Daniele Avila Small:

O espectador do Acto 2, que é o espectador das peças da brasileira, do Espanca e do XIX, é um espectador de teatro, não é um consumidor de cultura. O festival que convida a essa participação convoca a dimensão arcaica do convívio no teatro (dentro e fora do momento das peças), a intimidade com o fazer teatral, o espírito agregador de uma arte coletiva e a veia formativa que reúne artistas, estudantes e espectadores como pessoas que estão no mundo e querem aprender umas com as outras a viver nesse mundo e falar sobre ele. Enfim, não é por acaso que se trata de um encontro de companhias amigas. A amizade é uma política afetiva de partilha, uma forma de experimentar o mundo em companhia (SMALL, 2017).

Em 2010 ocorreu a segunda edição do Acto 2!, envolvendo as três companhias que participaram do evento anterior, mas de forma associada ao festival estudantil de teatro (FETO), o que implicou sensível mudança do público envolvido. A ampliação na dimensão do evento foi também digna de nota: as companhias apresentaram espetáculos de repertório, ministraram oficinas e realizaram palestras e debates. A colaboração entre o Espanca! e o Grupo XIX havia sido mais próxima do que com a CBT durante os anos de 2008 e 2009, resultando em um espetáculo conjunto, *Marcha para Zenturo* apresentado nessa edição<sup>90</sup>. Logo após o Acto 2! a relação entre a *companhia brasileira*

---

<sup>89</sup> Conversa com a Cia Brasileira de Teatro de Curitiba (disponível em <https://vimeo.com/17041745> acesso em novembro de 2016).

<sup>90</sup> Informações sobre a montagem podem ser obtidas em: <http://www.grupoxix.com.br/press/wp-content/uploads/2011/02/Marcha-para-Zenturo.pdf>.

*de teatro* e o Espanca! foi potencializada (e documentada), pelo projeto “Um Outro Si Mesmo – Troca de Pacotes”, que consistiu em um processo de diálogo e mútua colaboração entre as companhias, financiado pelo Programa Rumos Itaú Cultural Teatro. O trabalho implicava envio de correspondências, de material para pesquisa, propostas para ensaios, inspiração e criação de cenas a distância, seguidos de alguns encontros presenciais, em que os laços entre as companhias se estreitavam<sup>91</sup>.

A terceira edição do Acto! ocorreu em março de 2014, em Belo Horizonte, contando com a presença dos três grupos das ocasiões passadas, e com um convidado especial: o grupo Magiluth, de Recife, contatado pelo Espanca! em sua terra natal, a partir da mediação de Luiz Fernando Marques, integrante do Grupo XIX de Teatro. O resultado do projeto “troca de pacotes” foi apresentado pelo Espanca! ao Magiluth e as companhias se visitaram em outras ocasiões nas respectivas sedes, antes de formalizarem a participação no acto 3!.

A *companhia brasileira de teatro* também foi anfitriã de alguns eventos cujo formato teve grande semelhança com o Acto! Encontro de teatro. Em 2009, na cidade de Curitiba, ocorreu o primeiro, batizado de Fórum Teatral França-Brasil. Neste ano, o diretor francês Thomas Quillardet, da *Compagnie Jakart & Mugiscué* que residia no Brasil, graças ao suporte possibilitado por uma bolsa de pesquisa, pôde desenvolver trabalhos teatrais para o Ano da França no Brasil. Giovana Soar articulou a vinda do artista francês, que conhecera em Paris, quando pesquisava no centro internacional de tradução teatral: *Maison Antoine Vitez*<sup>92</sup>, onde Quillardet desempenhava a função de criador e coordenador do Comité Littéraire Brésilien. Interesses e visões de mundo comuns uniram as companhias inicialmente em uma pesquisa que deu origem a uma mostra sobre o dramaturgo e cartunista franco-argentino Copi. Além deste autor, a *Compagnie Jakart & Mugiscué* montou textos de outros dramaturgos contemporâneos como Christine Angot, Nelson Rodrigues e Valère Novarina. Quillardet encenou, de setembro a novembro de 2005, *O beijo no asfalto*, em um processo que envolvia aulas de português, uma conferência acerca dos direitos humanos no Brasil, uma palestra tratando do teatro brasileiro e dois encontros cujo tema foi Nelson Rodrigues. Essa criação foi

---

<sup>91</sup> As informações acerca desta colaboração estão disponíveis em: <http://espanca.com/ciabrasileira/>

<sup>92</sup> Informações sobre a companhia estão disponíveis no site: <http://www.maisonantoinevitez.com/index.html>

descrita no dossiê da *companhia*<sup>93</sup> como seu primeiro projeto de envergadura, no caminho de profissionalização.

Se Quillardet havia sido contagiado pelo trabalho rodrigueano e pelo universo apresentado pelos temas latino-americanos (sobretudo brasileiros), Márcio Abreu e Giovana Soar, fortemente marcados pela língua, pensamento e pelo teatro francês, puderam intensificar suas trocas no evento Fórum Teatral França-Brasil, contando ainda com a presença do *Theatre de la Tentative*, de Paris e Dijon e de Os Fofos Encenam. O evento, registrado em cinco DVDs, consistiu em encontros na Casa Hoffman e na sede da *companhia brasileira de teatro* para demonstração prática de trabalhos, oficinas, mesas redondas e debates, entre 16 e 24 de agosto de 2009, mediados pelo professor de teatro da Universidade Federal do Paraná, Walter Lima Torres.

De forma suplementar, no ano de 2010, a *companhia brasileira de teatro* realizou na França, com o suporte conquistado pelo patrocínio da Petrobrás para o Projeto Vida!, um projeto de divulgação e tradução de Paulo Leminski, autor praticamente desconhecido naquele contexto, que envolveu a *Maison de la poesie* e um grande número de tradutores. O resultado cênico do processo chamou-se *Distracts nous vaincrons*, teve direção e curadoria de textos de Márcio Abreu e consistiu em um evento teatral/musical, uma exposição de fotos e haicais do poeta paranaense.

A colaboração mais recente entre a *companhia brasileira de teatro* e a *Jakart & Mugiscué* ocorreu com a produção de Nus, ferozes e antropófagos<sup>94</sup>, que integrou também o *Théâtre de l'Union* (um teatro público francês em Limoges, que conta com o *Centre Dramatique du Limousin*, uma escola profissional superior)<sup>95</sup>. O espetáculo ocorreu

---

<sup>93</sup> Disponível no link Nus, ferozes et anthropofages em: <http://www.le-petit-bureau.com/artistes/mugiscue-jakart/mugiscue-jakart.htm>.

<sup>94</sup> Há uma série de informações e mesmo dossiês dos espetáculos no site da companhia: <http://www.le-petit-bureau.com/artistes/mugiscue-jakart/mugiscue-jakart.htm>.

<sup>95</sup> O site da *companhia brasileira de teatro* disponibiliza a seguinte informação do espetáculo: “Separados por um oceano e pelas diferenças culturais de cada país, mas unidos por ideais criativos em comum, artistas brasileiros e franceses se reúnem no projeto Nus, Ferozes e Antropófagos. Fruto do intercâmbio da *companhia brasileira de teatro*, sediada em Curitiba, e dos grupos franceses Coletivo Jakart Mugiscué e Dramático Nacional de Limousin. A direção é compartilhada entre Marcio Abreu e os colegas franceses Thomas Quillardet (Jakart) e Pierre Pradinas (Centro Dramático de Limousin). Como o nome – emprestado da obra de Hans Staden – indica, é um trabalho de exploração de fronteiras desconhecidas. No caso, desvendar e entender não só os países nos quais as duas companhias vivem. ‘É um espetáculo sobre o encontro’, conta Thomas Quillardet. ‘O encontro em geral: com o outro, com a diferença, com outra língua e, também, o encontro consigo mesmo’. Marcio Abreu completa: ‘O trabalho nasceu do mergulho na realidade do outro – os brasileiros na francesa, os franceses na brasileira. Foram realizadas oficinas na França e no Brasil, a partir da qual está sendo desenvolvida uma dramaturgia inédita. Este trabalho começou em 2011. Desde então, foram realizadas seis edições de encontros nos dois países, com oficinas e vivências culturais’. Em cenas que parecem ser independentes, mas na verdade são interligadas, os 10 atores se expressam nas duas línguas – português e francês – e também se relacionam sem palavras, num teatro físico. ‘A comunicação, bem como a impossibilidade de tentar se comunicar e não conseguir, também são assuntos

como ensaio aberto, incluído na mostra oficial do Festival de Teatro de Curitiba de 2014, e teve direção coletiva dos três responsáveis pelas equipes: Márcio Abreu, Thomas Quillardet e Pierre Pradinas. O dossiê do espetáculo, disponível no site da companhia, traz o seguinte registro da proposta:

Nus, féroces et anthropophages, témoin de notre volonté de poursuivre et d’approfondir nos échanges. Notre idée est de créer un objet théâtral hybride, bilingue, qui rassemble des acteurs français et brésiliens. Le processus de création et de production se fera en plusieurs étapes aussi bien au Brésil qu’en France. Il s’agit, lors des résidences, “d’immerger” les équipes dans la réalité du pays, de provoquer, des “chocs culturels” et de goûter au goût “doux-amer” du dépaysement. A partir de ces résidences, accompagnées de stages, répétitions ouvertes, rencontres avec le public, nous établirons une dramaturgie. Elle sera très ouverte, mêlant les disciplines, les langues et tentant de confondre nos différentes manières d’envisager le théâtre (JAKART, 2014, p. 6).

Inspirados por Lewis Carrol, mas apoiados em Mikhail Bakhtin, Luc Boltanski e Jeff Koons, o objetivo da companhia<sup>96</sup> era o de criar um espetáculo como uma montagem de diversas pequenas celebrações do cotidiano, capaz de chegar à novidade, à singularidade compreendida como agenciamento orgânico. Através das celebrações seria possível “proposer, produire et cultiver des façons d’être dans le monde” (JAKART, 2004, p. 5). A noção de performance aliada à celebração permite uma aproximação e oscilação: “entre la réalité et les modes de sa représentation esthétique. Celui qui célèbre

---

em foco”, completa Abreu. O ponto de partida englobou ainda a obra documental *Le Brésil d’André Thévet – les singularités de la France Antarctique* (1557), escrito pelo religioso francês que percorreu terras brasileiras no século XVI. “Não utilizamos trechos da obra, mas sim a busca por uma visão do imaginário do país”, ressalta Abreu. A estreia ocorreu na França, em maio de 2014, no l’Union– Centre Dramatique National du Limousin, em Limoges” (CBT, 2017).

<sup>96</sup> É interessante assinalar alguns elementos que apresentam um diálogo específico entre a arte (o teatro em especial) e a antropologia, que já se manifesta em um dos subtítulos do referido dossiê: “D’un regard, l’autre / De André Thévet à nous / l’artiste en Anthropologue”. A seguinte passagem é ainda mais elucidadora desta aproximação: “Dans notre cas, c’est la réalité qui produit une fiction, c’est une expérience basée sur la réalité qui contient un potentiel de répétition, c’est la rencontre avec l’autre culture qui produit notre rituel artistique. Nous observons – nous transformons cette observation en théâtre. Qu’est ce qui appartient à l’imaginaire ? Qu’est ce qui appartient à l’expérience ? Qu’est ce qui appartient au Brésil, qu’est ce qui appartient à la France? Qu’est ce qui appartient à l’acteur ? Qu’est ce qui appartient au metteur en scène ? à la personne rencontrée dans la rue ? Qu’est ce qui appartient à la réalité ?” (JAKART, 2014, p. 4). Segundo o texto, o grupo foi despertado por um texto documentário, um escrito de viagem de 1557: *Les singularités de la France Antarctique*, de autoria de André Thévet, o primeiro francês a desembarcar no Brasil. Nesta obra o autor acaba por compor um documento burlesco, mostra-se surpreso, certo de si mesmo e de sua superioridade ao falar dos índios, da vegetação, dos animais, de monstros inventados. É evidente a relação desta proposta com o espetáculo *Descartes com Lentes de Leminski*, embora o produto final observado na estreia do espetáculo não tenha mais qualquer relação com o tom de pesquisa histórica e bibliográfica manifesto no projeto. De qualquer maneira, a obra teria permitido ao grupo postular algumas questões que guiam o trabalho cênico: “Quels préjugés historiques portons nous de manière inconsciente? Quels clichés reproduit-on? Quelles sont les limites entre différence et sectarisme? Qu’est ce que la pluralité? Qu’est ce que la diversité? Où et comment naissent les clichés? Quels sont les points communs et les différences entre nos deux nations? Peut on se comprendre? Que partage-t-on? Quels sont nos leviers de communication? Nous croiserons ces questions avec d’autres, communes à nos deux compagnies: Comment établir une présence sensible de l’acteur en scène? Quel acteur pour quelle dramaturgie? Comment parler au public d’aujourd’hui? Comment dévier le réel avec poésie, décalage et sans esprit de sérieux? (JAKART, 2014, p. 3).

est présent, immergé, inclus. Ceux qui y participent, sont soumis à une transformation qui les fait accéder à un état festif, une humeur festive”. (JAKART, 2004:5), mesclando as fontes e criando uma única comunidade artística sobre o palco (JAKART, 2004).

Conforme Cássia Damasceno, mesmo nestes casos mais próximos, não se pode falar exatamente de “parcerias”, mas de “intercâmbios” ou “relações” de maior ou menor intensidade. Não se trata de falta de interesse, mas de pouca disponibilidade para desenvolver efetivos trabalhos coletivos<sup>97</sup>: para a atriz e produtora da *companhia brasileira de teatro* as relações se estabelecem de forma mais individual, com destaque para as pontes que Márcio Abreu constrói por meio de consultorias, oficinas e outras atividades.

Além dos intercâmbios mais estreitos com o Espanca! e o Jakart & Mugiscué, outras parcerias e intercâmbios mais pontuais foram registrados na trajetória da *companhia brasileira de teatro*, como o ocorrido por ocasião da Mostra Lagarce – Ciclo de Dramaturgia Contemporânea, em que a Cia dos Atores dirigida por Henrique Diaz abrigou o espetáculo da *companhia* e o evento de lançamento do livro com o texto da peça traduzido por Giovana Soar (além de uma série de outras atividades envolvendo artistas diversos) no Rio de Janeiro em 2006. Deve-se ainda destacar o Projeto Encontros do FIT de Belo Horizonte, quando ocorreu um intercâmbio entre companhias convidadas para o festival e grupos locais, como o Luna Lunera e a Cia. Clara em 2008, e o Projeto “Troca-troca”, durante o mesmo evento em 2010, que estimulou trocas com a companhia mineira *quatroloscinco*. Neste mesmo ano, o projeto de intercâmbio chamado Meu nome entre a *brasileira* e a Casa da Ribeira levou a equipe curitibana para Natal, no Rio Grande do Norte, para trabalhar jovens estudantes de escolas públicas que integravam o programa ArteAção, contando com apoio do Instituto Ayrton Senna.

Mas o evento de promoção da *companhia brasileira de teatro* que revelou maior proximidade com a proposta do Acto! encontro de teatro chamou-se Na Companhia de... e foi composto por oficinas e leituras dramáticas na sede da CBT, em 2011, com o dramaturgo Roberto Alvin e a atriz Juliana Galdino da *Cia Clube Noir*, além dos membros do *Grupo Espanca!*, e os artistas Bianca Ramoneda, Pierre Pradinas e Thomas Quillardet. No ano seguinte, com o suporte do Festival de Teatro de Curitiba, a equipe pôde ampliar

---

<sup>97</sup> Na referida entrevista a Felipe Vidal e Daniele Small, Márcio Abreu destaca sua surpresa sobre o “espírito gregário” do Espanca! e, de forma geral dos grupos de teatro de Minas Gerais, mostrando-se sensibilizado, mas ao mesmo tempo identificando uma ausência desta qualidade na forma de atuação da *companhia brasileira de teatro*.

sua proposta e ocupar o Teatro HSBC, no centro da cidade, com as apresentações de seus espetáculos, do (PR) e das companhias convidadas: Grupo Magiluth (PE), Phila7 (SP), Mungunza (SP).

Em 2013 o Projeto Rumos Teatro, fomentado pelo Instituto Itaú Cultural de São Paulo estimulou a apresentação de espetáculos, mas também o fomento ao trabalho de uma companhia emergente: o *Teatro do Inominável*, do Rio de Janeiro. Por fim, a título de enumeração das parcerias de importância, não se pode deixar de mencionar a curadoria do Festival de Curitiba realizada por Márcio Abreu e Guilherme Weber, ator fundador da Sutil Companhia de Teatro (dirigida por Felipe Hirsch) em 2015 e com previsão de continuidade até 2018, nem tampouco a direção do espetáculo *Nós*, do prestigioso Grupo Galpão, feita pelo diretor da *companhia brasileira de teatro*, em 2016.

É também possível perceber afinidades entre a *companhia* e grupos curitibanos de menor repercussão nacional, como Cia Senhas de Teatro, Grupo Obragem de Teatro, Cia Silenciosa e Teatro de breque, além de diversos outros artistas locais, cuja interação e ajuda mútua foi mais evidente no contexto do Movimento de Teatro de Grupo de Curitiba<sup>98</sup> em 2006, e se intensifica por ocasião da Mostra Novos Repertórios, que apresenta anualmente, desde 2011, as montagens mais representativas de Curitiba.

Da mesma forma como há artistas convidados para trabalhos específicos junto à equipe, os membros do núcleo criativo da *companhia* têm liberdade para desenvolver trabalhos paralelos com outros grupos teatrais, mobilizando suas diferentes habilidades. Márcio Abreu é, evidentemente, quem mais estabelece parcerias e desenvolve trabalhos paralelos, seja dirigindo outras produções e elencos, seja atuando como dramaturgo convidado por companhias afins. Na avaliação da atriz e produtora Cássia Damasceno “o Márcio faz muita coisa com muita gente. Na verdade, o Márcio faz muita ponte, com o Brasil inteiro, e a gente começa através do Márcio” (DAMASCENO, Depoimento

---

<sup>98</sup> Esta mobilização paranaense ocorreu como derivação do Movimento Paulista de Teatro de Grupo, que por sua vez esteve atrelado ao Movimento Arte Contra a Barbárie e ao contexto da Lei de Fomento Municipal de São Paulo e que logo se disseminou às demais capitais. No contexto paulistano, tal levante envolveu intelectuais, artistas, críticos e jornalistas opositores ao modo de funcionamento da Lei Rouanet, cuja articulação resultou na aprovação do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo em 2002 (Lei 13.279/2002, iniciativa de Vicente Cândido, do Partido dos Trabalhadores). Há uma série de informações dispersas acerca deste importante contexto de mobilização e formação de redes entre os grupos de teatro paulistas e em todo o país. Alguns intelectuais, professores e jornalistas realizaram publicações mais formais que concentram maiores dados, reflexões e análises: é o caso de Iná Camargo da Costa (2007); Sérgio de Carvalho (2013); Guinsburg et. all (2009); Valmir Santos (2000, 2009). Em outra situação de pesquisa pude registrar também parte desta movimentação (Kruger, 2008b). Cabe destacar que, evidentemente, a condição de grupo é requisito para a criação teatral e sua história é muito anterior a este cenário específico que aludimos.

concedido em 11/11/2016)<sup>99</sup>. Nadja Naira, embora atue prioritariamente no âmbito técnico, em especial na criação de iluminação cênica, tem também desempenho semelhante no que se refere ao estabelecimento de contatos e parcerias: “É igual ao Márcio, ela tá jogada no mundo, fazendo trabalho com o mundo inteiro, mas administra super bem a agenda dela com a gente (...) Então todo mundo tem uma autonomia artística muito legal, e... funciona super bem”. (DAMASCENO, 2016).

O depoimento de Cássia evidencia maior preocupação no que tange à organização dos compromissos dos membros da *companhia* do que na restrição da atuação deles em trabalhos com outros artistas. Ao contrário do que poderia parecer, todos os integrantes da equipe ressaltam e valorizam essa autonomia, cujos processos lhes permitem a realização de trabalhos paralelos, desde que haja algum privilégio da agenda dos espetáculos de repertório já definidos.

#### Cidades e sotaques: fluxos e cosmopolitismo da *companhia brasileira de teatro*

Podem parecer impensável para leigos (e até mesmo para membros de grupos teatrais mais convencionais), o fato do diretor da *companhia brasileira de teatro*, Márcio Abreu morar atualmente no Rio de Janeiro; o principal ator convidado do ano de 2016, Rodrigo Bolzan, em São Paulo; e as atrizes Giovana Soar, Nadja Naira e Cassia Damasceno em Curitiba, onde se situa também a sede da equipe. A participação do grupo nos diversos festivais nacionais de teatro, a apresentação das peças de repertório em temporadas por todo o território nacional e a presença frequente de seus membros (com destaque para Abreu) em cursos, palestras, curadorias, parcerias, entre outros eventos e serviços relativos às artes no país, evidencia o deslocamento como elemento cotidiano na vida desses “artistas em fluxo”.

Os efeitos da globalização e do avanço tecnológico, em especial no que se refere à circulação instantânea de informação (por meio da internet, softwares, aplicativos, dispositivos móveis e aparelhos de telefonia celular), e o barateamento, comodidade e facilitação dos transportes (de produtos e passageiros) impactaram, evidentemente, até mesmo as linguagens artísticas de caráter aurático, como o teatro e a performance. Se o deslocamento em busca de novos públicos sempre fez parte da rotina dos artistas de teatro, novas configurações se apresentam no país desde o final do século XX. Já não são muitas

---

<sup>99</sup> Depoimento de Cássia Damasceno concedido em 11/11/2016 na sede da *companhia brasileira de teatro*.

as companhias de grande porte como outrora (como o Teatro Brasileiro de Comédias, o Teatro de Arena ou o Teatro Oficina), de repercussão nacional, que permanecem em atividade. O hábito de assistir a peças de teatro parece ter se distanciado ainda mais do grande público, ao mesmo tempo em que a bilheteria deixou de se tornar um subsídio financeiro significativo e os estilos e linguagens teatrais se pulverizaram.

Ainda que voltado a um público mais restrito e menos diferenciado, as grandes cidades contam com circuitos especializados, centros e instituições culturais que mantêm a vitalidade dessa linguagem artística. Os festivais de teatro se diversificaram e, muitos deles tiveram sucesso em remover o foco das apresentações das capitais para cidades do interior dos estados. Embora o país não tenha testemunhado recentemente nenhuma grande iniciativa de políticas públicas destinadas às artes, alterações nas legislações e nas formas de fomento, nos patrocínios, editais, além da ampliação de possibilidades de residências e parcerias teatrais diversas foram responsáveis por importantes alterações na cartografia e nas engrenagens da produção artística. Não apenas foi possível perceber, de maneira geral, novas formas de financiamento, um incremento na profissionalização dos técnicos e artistas envolvidos nos espetáculos, mas também, a intensificação dos fluxos e deslocamentos nacionais pelas companhias prestigiosas ou em ascensão.

Uma breve análise das informações disponibilizadas no site da *companhia* sobre as trajetórias dos espetáculos já é suficiente para registrar esse vertiginoso deslocamento. Até o final de 2016 a equipe havia contabilizado 204 temporadas em mais de trinta municípios de todo o país. A cidade de Curitiba recebeu não apenas a totalidade dos espetáculos da equipe, mas também a maior incidência deles, contabilizando 37 temporadas. Em se tratando de números absolutos de apresentações, as cidades do interior do Estado de São Paulo<sup>100</sup> estão logo após a sede do grupo (com 31 temporadas), seguidas das megalópoles São Paulo (com 25 temporadas) e Rio de Janeiro (com 22 temporadas). O interior do Paraná também recebeu em 14 oportunidades as peças da *companhia* que esteve presente de forma expressiva nas capitais Belo Horizonte (11 temporadas), Brasília (8 temporadas), Salvador (7 temporadas) e Porto Alegre (7 temporadas). O espetáculo *Oxigênio* foi, entre todos os já concebidos, o que mais circulou (contabilizando 35 temporadas), seguido por *Vida*, (com 26 temporadas), *Descartes com Lentes* (com 23 temporadas), *Volta ao dia* e *Suíte 1* (com 22 temporadas cada). O grupo participou de 44 edições de festivais nacionais de artes cênicas.

---

<sup>100</sup> O número apresenta certa distorção por conta de dez temporadas da peça *Suíte 1* em 2005 e onze temporadas da peça *Apenas o fim do mundo* em 2007, ambas pelo projeto *Viagem Teatral SESI SP*.

Os números mostram evidente concentração das apresentações nas capitais (com 144 das 204 temporadas) e também na região sudeste (um total de 93 temporadas). Em se tratando de abrangência nacional, contudo, com exceção de *Suíte 1*, os demais espetáculos mencionados acima estiveram presentes em quatro das cinco regiões brasileiras, sendo o norte e o centro-oeste do país as menos atingidas. As montagens de *Isso te interessa?* e *PROJETO BRASIL*, embora não tenham sido as que contabilizaram maior número de deslocamentos (contam com dezoito e dez temporadas, respectivamente), estiveram presentes em capitais de todas as regiões do país. Os dados refletem o conhecido quadro nacional de menor oferta e estrutura cultural “formal” no norte e centro-oeste brasileiros e de concentração no Sudeste, mas demonstram também a abrangência das redes de relação e as demandas, de escala nacional, pelos espetáculos da *companhia brasileira de teatro*.

Os membros do grupo já se acostumaram a trabalhar com o “desencaixe tempo-espacial” que acomete a maior parte das equipes reconhecidas nacionalmente. São comuns as reuniões (e eventualmente até ensaios) nos hotéis, por meio do computador ou em contatos mediados por dispositivos eletrônicos. A ausência física de alguns de seus membros nucleares (principalmente do diretor) na sede e os deslocamentos frequentes motivados pelas apresentações e eventos se tornaram corriqueiros. Essa “condição contemporânea” da criação, em alguns dos espetáculos, foi transferida do escritório para a própria sala de ensaio.

A peça *Krum* é o melhor exemplo da superação dos constrangimentos tempo-espacial por parte do grupo, pois apresenta um elenco de atores reconhecidos nacionalmente, provenientes de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Curitiba<sup>101</sup>. Essa configuração exigiu uma complexa articulação de agendas, passagens, hospedagens e traslado para os ensaios e apresentações. Segundo o diretor, a possibilidade dessa criação se fundamenta nos encontros, parcerias e na vivência efetuada pelos artistas nas diversas cidades, e espaços do país: “O mundo encurtou distâncias, né? E também a ideia de que os deslocamentos, também eles, revelam uma fala e uma atitude que nega fronteiras, que quer se apropriar dos espaços de outra maneira, vivenciar outros atravessamentos que não esses enquadrados” (ABREU, 2016, entrevista concedida em

---

<sup>101</sup> O elenco é formado por: Danilo Grangheia, Rodrigo Bolzan, Rodrigo Andreolli e Rodrigo Ferrarini de São Paulo; Grace Passô de Belo Horizonte; Inez Viana, Cris Larin, e Renata Sorrah do Rio de Janeiro; Ranieri Gonzalez e Edson Rocha de Curitiba.

3/12/2016). As palavras de Abreu repercutem no seguinte diagnóstico feito pela socióloga francesa Nathalie Heinich (2014, p. 382):

(...) na arte contemporânea, existe toda uma rede de museus, galerias e centros de arte dedicados, especializados e internacionalizados: os artistas simplesmente não conseguem trabalhar se não viajarem, o que vale, sobretudo, para aqueles que praticam performances – onde sua presença é a obra – ou instalações – onde eles mesmos organizam e supervisionam a produção da obra *in situ*. Esta é a razão pela qual a arte contemporânea é totalmente cosmopolita.

Heinich tem consciência de que a atividade artística sempre incitou a mobilidade. O objetivo da socióloga francesa, na citação acima, não é realizar uma análise teleológica dos fluxos, mas demonstrar uma diferenciação na motivação, na natureza e intensidade dos deslocamentos e na configuração das redes de relacionamentos entre artistas e instituições nos diferentes paradigmas artísticos. Na ótica de Heinich, as viagens atuais, imperativas, diferem daquelas efetuadas segundo a necessidade de formação dos artistas nos centros de excelência (predominantes na arte clássica) e as geradas pela emergência de um mercado artístico que permitia a expansão do nome, do estilo e do reconhecimento da obra (e do artista) por meio do estabelecimento de exposições e exibições temporárias (como na arte moderna).

Mais do que a classificação (um tanto esquemática) o destaque da argumentação da autora, e também da de Abreu, é a referência ao atual “cosmopolitismo” do mundo artístico. Partindo das premissas acima, é possível formular algumas questões: os referidos deslocamentos pelos diversos nichos artísticos no interior e entre países são suficientes para caracterizar de cosmopolita a produção artística atual? Além dos fluxos (ou em conjunto com eles) da aceleração vertiginosa das tecnologias e informações, que outros elementos da globalização vêm afetando a produção artística contemporânea? A *companhia brasileira de teatro* revela em seus espetáculos e em sua forma de produção teatral características cosmopolitas?

É necessário, evidentemente, grande cuidado terminológico. “Cosmopolitismo”, tal como o correlato “multiculturalismo” (HALL, 2003), vem sendo submetido aos mais diversos empregos, fundamentando perspectivas muitas vezes ingênuas ou mesmo contraditórias, que correm o risco de neutralizar uma série de tensões, conflitos, lutas simbólicas, identitárias e culturais. Esses embates têm gerado uma recente ampliação da reflexão acadêmica sobre o tema, o que transparece também na literatura antropológica, desde os textos mais antigos de Ulf Hannerz ([1990], 1999) e James Clifford ([1992], 2000) até apropriações mais recentes como as de Ulrich Beck (2002), Joel Kahn (2003), Ulf Hannerz (2006) e Michel Agier (2014).

Na primeira publicação voltada a explorar o cosmopolitismo na esfera da cultura, Hannerz não se contenta com a diferenciação estanque assinalada por Robert Merton, em 1957, entre os sujeitos “locais” ou “fixos” e os que estão “em fluxo”, nem com a perspectiva de uma inevitável homogeneização cultural aventada por certos estudos da globalização. O autor, embora busque assumir uma visão mais processual e atenta aos significados culturais, opera com a concepção de cultura associada a territórios e circulando por meio de relações face-a-face, assumindo “o local como tipo ideal” (HANNERZ, 1999, p. 253) de forma a ser possível contrastar:

em nossos dias (...) em termos gerais as culturas que estão confinadas territorialmente (em termos de nações, de religiões ou de localidades) com aquelas que são veiculadas, como estruturas coletivas de significado, por redes mais amplas em termos de espaço, transnacionais ou até mesmo globais. Este contraste também – porém não apenas ele – sugere que as culturas, antes de ficarem facilmente isoladas umas das outras como peças de um mosaico com a orla compacta, tendem a sobrepor-se e a misturar-se. Embora compreendamos que elas se situam de forma diferente na estrutura social do mundo, nós percebemos também que os limites que estabelecemos ao seu redor são muitas vezes bastante arbitrários (HANNERZ, 1999, p. 253).

Tomando o cosmopolitismo como um fenômeno acentuado pela globalização, Hannerz o compreende como: “uma orientação, uma vontade de se envolver com o Outro. É uma posição intelectual e estética de abertura para experiências culturais divergentes, uma busca de contrastes em lugar da uniformidade” (HANNERZ, *In*: FEATHERSTONE, 1999, p. 253). O autor também aponta singularidades<sup>102</sup> e “competências” específicas dos cosmopolitas: a “habilidade pessoal para abrir caminho para outras culturas, através da escuta, da observação, da intuição e da reflexão” (HANNERZ, *In*: FEATHERSTONE, 1999, p. 254) e também uma destreza cultural, em manipular um sistema particular de significados, com destaque para a habilidade linguística e comunicacional. Por conta dessas características, o antropólogo destacou, na ocasião, a tendência cosmopolita como potencialmente frequente, principalmente entre intelectuais, além de diplomatas, homens de negócio, jornalistas, políticos e burocratas, que teriam ainda menores constrangimentos em seus cotidianos se fossem provenientes de sociedades europeias ou norte-americanas.

Grande parte desses argumentos de Hannerz foram contrastados pelos influentes escritos de James Clifford. Culturas Viajantes, em especial, parte da análise de “histórias

---

<sup>102</sup> Nesse artigo, Ulf Hannerz estabelece determinados tipos de cosmopolitas por contraste com outras figuras da diáspora e da viagem: o turista, cuja experiência tende a ser superficial, passiva e contemplativa; e o migrante, expatriado ou o e o exilado, cuja hospedagem em outra cultura não é exatamente livre, mas forçada e cuja adaptação embora possa ser plena, não significa necessariamente identificação.

diversas e interligadas de viagem e deslocamento” (CLIFFORD, 2000) presentes na literatura, de forma a pensar, inversamente, o informante como viajante e a viagem (e não a moradia) como cronotopo da cultura. Tendo como referência autores como Edward Said, Arjun Appadurai, Johannes Fabian e Mary Louise Pratt, Clifford questiona diversas representações culturais da alteridade (incluindo as produções acadêmicas) em que os informantes são aprisionados em seus locais de origem, gerando um “confinamento dos nativos” estereotipados em seus lugares “exóticos” e “distantes”. A proposta de inverter a polaridade tem o mérito de questionar concepções embutidas na noção “mítica” da viagem, como o caráter livre, privilegiado e cosmopolita do viajante e atinge, como nos seus textos anteriores sobre escrita e representação da alteridade, o âmago do ofício etnográfico<sup>103</sup>.

James Clifford não procura ajustar o termo “nativo” para “viajante”, mas “voltar a atenção para as experiências cosmopolitas híbridas tanto quanto para as enraizadas e nativas” (CLIFFORD, 2000, p. 58). O autor sugere a noção de “cosmopolitismos discrepantes”, de modo a evitar os pólos essencializados do particularismo local e da monocultura supostamente global, além de desmontar “a noção que certas classes de gentes são cosmopolitas (viajantes) enquanto o resto é local (nativos)” (CLIFFORD, 2000, p. 68) que vigora em “uma ideologia de uma cultura viajante (muito poderosa)” (CLIFFORD, 2000, p. 68).

Este embate é ilustrativo das disputas em torno do termo “cosmopolitismo”, à medida que ele retoma dicotomias históricas da literatura antropológica como: universalismo *versus* particularismo; centro *versus* periferia; moderno *versus* tradicional; elite *versus* popular; desterritorialização *versus* enraizamento; West *versus* “the rest” e, conseqüentemente, acarreta leituras possivelmente conservadoras ou supostamente críticas em suas aplicações. Em um mundo marcado por diásporas, conflitos étnicos, raciais, religiosos e culturais, em que a globalização e o capitalismo alcançaram os mais longínquos lugares com impactos, apropriações e significados diversos (SAHLINS, 1997), não são apenas as mercadorias e informações que circulam. Diversas e importantes são as publicações que buscam demonstrar, no contexto atual da “indigeneização da

---

<sup>103</sup> Clifford aponta para a apropriação espacial do campo por parte dos antropólogos, que toma a perspectiva de constituir um lugar, uma espécie de moradia e, até a metade do século XX, tinha contornos bem delimitados, constituía uma “unidade administrável” (CLIFFORD, 2000, p. 54-55) que tomava geralmente, a forma de uma aldeia. Esse “campo” passa a ser tanto um ideal metodológico quanto um lugar concreto, e tendeu perigosamente a se confundir com “a cultura” a ser estudada, em um processo de flagrante reificação.

modernidade” (SAHLINS, 1997), a variabilidade dos cosmopolitismos não-dominantes. Se os antropólogos estão convencidos de que “os nativos também viajam” e tem acesso a informações, tecnologias, mercadorias e serviços, as desigualdades e diferenças nesses processos são flagrantes, redes de relações distintas são mobilizadas, maiores (ou menores) fronteiras, barreiras, capitais e reconhecimentos se apresentam nas diversas situações.

Ao reconsiderar sua publicação, dezesseis anos depois, Hannerz (2006) se esforça por manter algumas coordenadas principais, retificando insuficiências “contextuais” do artigo, em especial no que se refere às mudanças no contexto geopolítico, aos impactos do avanço tecnológico, às questões geracionais e de gênero. Embora acate uma das principais críticas efetivadas ao texto, de que o cosmopolitismo nunca foi apenas um fenômeno de elite, o autor procura manter um uso distintivo do termo. Após citar diversas pesquisas antropológicas deste “cosmopolitismo subalterno”, Hannerz (2006) se vale da noção bourdieusiana de capital simbólico para defender o “cosmopolitismo tradicional” como um privilégio atrelado a outros privilégios: “Historically at least, however, a cosmopolitan cultural orientation in this view has gone with more formal education, more travel, more leisure as well as material resources to allow the cultivation of a knowledge of the diversity of cultural forms” (HANNERZ, 2006, p.7). Nesta perspectiva, conforme o autor:

What I thought was characteristic of the cosmopolitan management of meaning was a certain combination of surrender and mastery. Cosmopolitans, ideally, would seek to immerse themselves in other cultures, participating in them, accepting them as wholes. Yet in not only embracing these cultures but also displaying their skills in handling them, there is also a sense of mastery, not infrequently with a streak of narcissism. Moreover, the surrender to otherness of cosmopolitans is usually situational. There is no real commitment to any particular other culture, I suggested, as one always knows where the exit is (HANNERZ, 2006, p.7).

Mais do que defender determinada perspectiva acerca do disputado conceito de cosmopolitismo, a proposição de Hannerz se adequa às características que percebemos como distintivas na atuação da *companhia brasileira de teatro* em seu contexto e trajetória. Cabe refletir sobre a diferença entre a condição do trabalho artístico em redes e em deslocamentos enquanto efeito comum do contexto nacional para companhias consolidadas e as especificidades e singularidades da equipe curitibana. Em outras palavras, a pesquisa etnográfica junto ao grupo evidenciou não apenas aspectos da condição contemporânea de produção cultural nacional, mas também elementos e expressões cosmopolitas da maior parte dos membros da *companhia*. Tanto a dialética entre a “entrega” e o “domínio” de (algumas) outras culturas ou influências quanto a

explicitação dessas habilidades aos outros, como apontou Hannerz (2006) transparecem do trabalho da equipe curitibana.

Não se trata, portanto, apenas do vertiginoso deslocamento realizado pelos integrantes do grupo pelo território nacional, que é igualmente realizado por outras companhias dotadas de semelhante prestígio e estrutura, mas de privilégios associados à origem familiar, estilo de vida e formação de seus componentes nucleares, e de outras características da produção artística da *companhia brasileira de teatro* que deixam transparecer certo cosmopolitismo, tanto em sua forma de atuação quanto no conteúdo e na forma de suas criações.

De início, o grupo é conhecido por sua “assinatura francesa”, isto é, pela entrega ao teatro europeu contemporâneo, notadamente francês, e pela explicitação desse domínio no cenário nacional. Uma série de elementos se apresentam na viabilização dessa marca distintiva. A mais explícita é o saliente capital linguístico, ainda que diversamente distribuído entre os membros da equipe, mas que tem na figura de Márcio Abreu e, principalmente, da atriz e tradutora da *companhia* Giovana Soar, seus sustentáculos principais.

As frequentes viagens e temporadas na França e o estabelecimento de contatos estratégicos naquele país (sobretudo com os integrantes da companhia Jakart & Mugiscué e os artistas do *Théâtre de l'Union*) foram indispensáveis para a criação de espetáculos e encontros, bem como para ampliar as possibilidades de contato e de pesquisa no universo do teatro contemporâneo. Além do espetáculo bilíngue *Nus, ferozes et anthropofages*, e das peças de Philippe Minyana e Jean-Luc Lagarce, o escritor russo Ivan Viripaev e o israelita Hanock Levin, autores das peças *Oxigênio* e *Krum*, também encenadas pela *companhia*, foram descobertos por meio de investigações nas publicações francesas.

O domínio da língua francesa (há evidente seletividade aqui) não é requisito apenas para a publicação das peças, a exemplo de *Suíte 1*, *Apenas o fim do mundo* e *Krum*. Ele funciona como propulsor das trocas e contatos estratégicos e é também fundamental na iniciativa vanguardista da equipe, de funcionar como importante porta-voz da dramaturgia contemporânea no país. Além da difícil tarefa de tradução de um material dramático, descobrir e montar peças de autores até então inéditos (por mais que parte deles já seja consagrada no circuito europeu) implica investigação e pesquisa sobre as produções em andamento nos centros de legitimidade mundiais e, também, uma ação estratégica de investimento em determinadas propostas que por um lado revelem

afinidade com a trajetória e o interesse do grupo e por outro confirmam qualidades de “atualização” e singularidade à *companhia*.

Os processos de pesquisa mobilizados pela equipe em suas produções, com grande investimento na leitura, análise e criação com base em materiais bibliográficos, a frequente menção a escritores e intelectuais atuais da filosofia e humanidades e trocas constantes com professores, pesquisadores e acadêmicos conferem às produções da *companhia brasileira de teatro* uma característica fortemente intelectualizada, como ilustra a análise detalhada do espetáculo PROJETO BRASIL no quarto capítulo dessa tese.

A ambientação teatral predominantemente empregada nas montagens da equipe que tende a remover características espaço-temporais e identitárias, como detalharei posteriormente, o tom existencialista e reflexivo suscitado por grande parte das montagens e o frequente emprego de língua estrangeira em cena, são outros elementos que potencializam essa leitura de um grupo que revela e utiliza em sua atividade artística cotidiana traços cosmopolitas.

#### Da arte fora do mundo à arte no mundo: produção teatral, fomento e profissionalização administrativa na *companhia brasileira de teatro*

Uma abordagem ingênua do fenômeno teatral, presa exclusivamente aos espetáculos e artistas obliteraria toda a dimensão que o conceito de “mundo da arte”<sup>104</sup>, pelo qual Howard Becker tornou-se conhecido, enfatiza. Se a arte, enquanto fenômeno coletivo, histórico e dinâmico (e mesmo a sociologia da arte) já eram perspectivas que gozavam de certa estabilidade na academia do início da década de 1980, *Art worlds* de Becker foi responsável por uma importante mudança metodológica na abordagem do tema, por focar a arte como forma de ação coletiva, cooperativa e interativa.

Tomando a análise artística enquanto forma de atuação profissional, Becker evidenciou a divisão do trabalho, as redes de cooperação, as formas de mobilização e

---

<sup>104</sup> Conforme o autor: “[u]m mundo da arte se compõe de todas as pessoas e atividades necessárias para a produção de obras particulares que esse mundo (e eventualmente outros) definem como arte. Os membros do mundo da arte coordenam suas atividades sobre a produção da obra se reportando ao conjunto de esquemas convencionais incorporados à prática corrente e aos objetos mais usuais. As mesmas pessoas cooperam frequentemente de forma regular, rotineira até, de forma que um mundo da arte se apresenta como uma rede de cadeias de cooperação que conectam os participantes segundo uma ordem estabelecida”. (BECKER, 2010, 58-59).

distribuição de recursos e, evidentemente, a interação entre esses diferentes sujeitos que desempenham as mais diversas atividades necessárias à produção do que se considera arte. Qualquer forma de arte envolve não apenas as ações tidas efetivamente como “criadoras”, efetuadas diretamente pelos artistas e, por isso, indispensáveis e dotadas de proeminência, mas também procedimentos administrativos, comerciais, formais, burocráticos, legais, industriais, técnicos ou manuais, feitos por participantes que não são necessariamente artistas, mas cujas tarefas são igualmente indispensáveis para o adequado funcionamento do mundo da arte. Há, evidentemente, formas radicalmente distintas de valorização de cada etapa deste trabalho coletivo. Nas palavras de Becker:

Os que participam da realização da obra de arte, e de maneira mais geral, todos os membros da sociedade, consideram certas atividades necessárias à produção de uma forma de arte como artísticas, porque elas exigem os dons ou uma sensibilidade própria aos artistas. Aos olhos deles essas são as atividades cardinais da arte, aquelas que permitem uma obra de arte se distinguir de um produto industrial, de um artigo artesanal ou de um objeto natural (se esta obra é um objeto). As demais atividades são simplesmente atividades de habilidades manuais, ferozes ou qualquer habilidade menos rara, menos característica da arte, menos necessária para a realização da obra, menos digna de respeito. Eles relegam aqueles que exercem essas atividades o rótulo de pessoal de reforço (para empregar o vocabulário militar) e reservam o título de artista aos que praticam as atividades cardinais (BECKER, 2010, p. 41, tradução nossa).

Não há dúvidas de que as artes dos espetáculos são, por sua própria natureza, os exemplos mais agudos de produções artísticas coletivas e que não haja limites para a divisão do trabalho neste meio (BECKER, 2010). A natureza colaborativa do teatro pode ser ainda potencializada conforme a ampliação do *status* e dos recursos de uma equipe artística, que de forma geral acarreta maior especialização e segmentação das funções. Há que se diferenciar, portanto, os grupos de característica “amadora”, em que os recursos mobilizados e a divisão das tarefas tendem a ser significativamente menores, se comparados aos “profissionais”, por mais que em ambos os domínios seja possível perceber graus diferentes de consagração.

Mesmo dentro do mundo do teatro profissional, convém assinalar a existência de circuitos, modalidades e condições muito diferenciadas de realização dos espetáculos. Essa diversidade depende da trajetória, do grau de reconhecimento, das condições materiais de produção, da proposta estética e intenções de cada grupo teatral e de cada proposta de espetáculo. Os objetivos, necessidades e disposições mobilizados por um grupo teatral que atue exclusivamente na rua, por exemplo, serão muito diferentes dos de um coletivo cuja proposta esteja voltada às casas de espetáculos convencionais. Até mesmo dentro da realidade institucionalizada do teatro há importantes diferenças nas

possibilidades de construção do espetáculo: uma montagem que adote a linha do teatro físico terá maior preocupação com o elenco e seu processo de preparação, enquanto um trabalho que se caracterize pela exploração de mídias diversas tenderá a enfatizar a visualidade e a encenação. Cada tomada de posição artística mobiliza, portanto, não apenas demandas específicas de produção, mas também convenções, disposições e princípios de classificação através dos quais os espetáculos vão ser criados, recebidos e encontrarão sua viabilidade (ou evidenciarão sua inviabilidade) de circulação e realização.

Os horizontes de possibilidades para qualquer grupo de teatro estão evidentemente longe de serem limitados apenas pelas definições estéticas, pela história dos gêneros e estilos. Eles se inscrevem em um universo econômico e social específico impactado pelo “mercado artístico”, pelas indústrias culturais e meios de comunicação globais, especificidades governamentais nacionais, regionais e locais, com suas legislações, políticas culturais e condições financeiras, administrativas e logísticas distintas em cada contexto.

Em uma de suas publicações sobre produção cultural, a pesquisadora Linda Rubim (2005) atribui à influência do sistema capitalista no mundo das artes a demanda de profissionais cada vez mais especializados, diferenciados e claramente situados na esfera cultural. O que Becker denominou como “pessoal de reforço” contempla os trabalhadores de todas as funções técnicas e as atividades de produção que vêm se tornando crescentemente indispensáveis para qualquer espetáculo teatral, principalmente nos circuitos mais consagrados, em que um mercado artístico recente<sup>105</sup> e em expansão se apresenta.

Embora o debate mais amplo sobre políticas culturais e gestão cultural no Brasil possa ser vasto, há pouco material impresso que trate de produção cultural ou artística no país, em sua maioria dissertações de mestrado, situação que se restringe ainda mais se buscarmos reflexões e análises específicas sobre produção teatral. A pesquisadora Deolinda Catarina França de Vilhena, que em sua trajetória acadêmica privilegiou a

---

<sup>105</sup> Embora seja possível enquadrar o produtor cultural entre os técnicos de espetáculo desde a Lei 6.533 que regulamenta também a profissão artística e vigora desde 1978, apenas com a consolidação da Lei Rouanet (em especial através do decreto 1494 de 17 de maio de 1995) é que se pode reconhecer “legalmente a existência do trabalho de intermediação de projetos culturais, inclusive com a possibilidade de ganho financeiro (...) [o que] funciona como uma oficialização da atividade de organização da cultura no Brasil e da figura do produtor cultural” (RUBIM 2005, p.14). A profissão é, portanto, considerada recente, pouco conhecida e desprestigiada, e segundo os artistas, com poucos profissionais competentes.

investigação sobre o tema é uma exceção<sup>106</sup>. Segundo Vilhena (2009, p. 2) fatores como “a multiplicação de projetos, o aumento das companhias ou grupos de teatro, de festivais, de montagens com orçamentos cada dia mais altos e um ambiente jurídico cada vez mais complexo” exigem conhecimentos específicos e atuação cada vez mais especializada, contrariamente ao que até então vinha ocorrendo no país.

Outra publicação digna de nota é a de Cassiano Quilici que, em um estudo pioneiro nas ciências sociais nacionais, investigou o Grupo Ponkã, um coletivo alternativo de São Paulo, da década de 1980, que em sua trajetória de consagração passou por modificações de seu funcionamento interno: do trabalho coletivizado em que receitas e despesas também eram geridas de forma cooperativa, os integrantes acabaram por se especializar e dividir as funções de maneira mais estável. O autor diagnosticou que os serviços de produção teatral “(...) costumam desagradar os artistas por consumirem um tempo que poderia ser dedicado ao trabalho de criação” (QUILICI, 1992, p. 110). Portanto, “Produção e criação aparecem, assim, como universos contrastantes, que dividem os esforços e as preferências do grupo. Em relação à ‘criação’, a ‘produção’ é vista como uma área mais ‘fria’ e ‘racional’, necessária, porém indigesta, colocando o artista num papel que ‘não é o dele’” (idem).

A trajetória desta equipe “experimental” é ilustrativa dos dilemas da profissionalização e dos desafios da produção para um coletivo teatral composto por atores. À medida que o grupo percebeu a necessidade de melhoria de seus processos de produção do espetáculo, contratou um produtor profissional, mas não obteve o êxito desejado, seja pelo agente mediador não pertencer ao grupo e não compartilhar do projeto comum, seja pela dificuldade em obter verbas (significativas) diretamente com as empresas. Conforme a narrativa de Quilici, o grupo obteve melhores resultados mobilizando diretamente suas próprias redes de relação e investindo nas negociações com empresas que possuíam afinidade com os temas articulados pelas montagens.

---

<sup>106</sup> A pesquisadora realizou uma tese de doutorado em teatro na Universidade de Paris sobre o prestigioso grupo parisiense Theatre du Soleil dirigido por Ariane Mnouchkine, com atenção aos processos de produção teatral. Segundo a autora: “A originalidade do modelo de produção do Soleil, precursor dos modelos alternativos de cooperativa e criação coletiva dos anos 60, é mantida mesmo após a queda das ideologias que marcaram o início dos trabalhos da trupe. O grupo é composto por cerca de 84 pessoas, de 35 nacionalidades diferentes, falando 22 idiomas e tendo o francês como língua comum. Apesar de receber a mais alta subvenção de uma companhia independente na França, o Théâtre du Soleil sobrevive graças à sua própria bilheteria, responsável por cerca de 70% do seu orçamento anual. Os membros dividem tarefas, o trabalho é coletivo, não existe a figura do primeiro ator e todos, indistintamente, recebem o mesmo e parco salário de 1 677 euros, cerca de 30% a mais que o salário mínimo em vigor na França” (VILHENA, 2009, p. 4).

Linda Rubim, ao buscar elencar as características da produção cultural, ilustra o diagnóstico de Quilici quando diferencia a produção do mundo da criação artística, orientando a atividade “criativa” do produtor não para a construção da obra em si, mas para a habilidade de “torná-la socialmente existente em uma sociedade contemporânea complexa” (RUBIM, 2005, p. 26) por meio do estabelecimento de novas formas de exposição, visibilidade e notoriedade.

Embora a figura do produtor-administrador nas companhias teatrais ou nos centros culturais venha se tornando uma realidade progressivamente consolidada, ainda são raras as ocasiões em que um “produtor executivo” se lança como promotor de determinada proposta teatral e recruta a equipe que julga adequada para realizá-la, como ocorre de forma mais frequente na indústria cinematográfica. Essa diferença ilustra não apenas a lógica de criação diversa entre o cinema e o teatro, mas também singularidades nas tarefas de arrecadação e gestão financeira. Rubim assinala entre as múltiplas tarefas do produtor cultural, a de captação de recursos:

(...) Em uma parcela razoável dos projetos cabe ao produtor a busca por recursos de modo a possibilitar a realização do evento ou produto. Neste caso, saber lidar com números, recursos financeiros, orçamentos, cronogramas de produção, tabela de custos, etc. é vital para a produção cultural. Buscar patrocínios, via leis de incentivo e/ou fundos de cultura de instituições públicas ou privadas requer conhecimento das leis e dos fundos; interação com agências de financiamento da cultura; senso de oportunidade; saber vislumbrar as adequações necessárias de produtos e eventos; ter capacidade de negociação e outras aptidões mais (RUBIM, 2005, p. 26-27).

As especializações e os “posicionamentos” estratégicos são também encontrados no mercado artístico, de modo que há profissionais que se notabilizam na mediação e negociação de patrocínio junto às empresas, conhecidos como “captadores”, ou que têm especial conhecimento na preparação de projetos e documentação para editais específicos; “produtores-chefe” que supervisionam e organizam toda a equipe, adotando uma perspectiva global na produção do espetáculo; “produtores-assistentes” mais próximos do elenco e das demandas imediatas dos processos criativos, entre outras ênfases.

Diversas são as demandas sobre o produtor cultural, conforme especificidades de cada projeto e as exigências dos patrocinadores ou editais, abarcando desde as mais evidentes, como a construção de projetos, negociação de patrocínios, organização de documentos, divulgação do espetáculo junto à mídia, adequação entre as necessidades técnicas da montagem e as condições arquiteturais e organizacionais do local da apresentação (o que inclui logística de cenário e equipamentos; o suprimento e

manutenção dos materiais utilizados na montagem; agendamentos de ensaios com elenco, etc.); contratos; demandas contábeis de bilheteria; articulações no que se refere à entrega de convites para pares, patrocinadores, imprensa, críticos e colegas de destaque, além das exigências de caráter financeiro, executivo, administrativo, e mesmo jurídico, não tão evidentes aos leigos. Conforme Linda Rubim:

Em certos casos, a atividade de produção pode também abranger, a depender da complexidade do sistema cultural e da atividade específica a ser realizada, outras tarefas como, por exemplo, acompanhar a distribuição dos produtos; divulgar ou organizar a difusão do evento ou do produto cultural etc. Nestes casos, ou o produtor cultural tem que assumir a realização de tais tarefas ou, em situações de maior complexidade do sistema ou da atividade cultural, contratar pessoas especializadas para desempenhar tais funções, cabendo ao produtor supervisionar o funcionamento de tais ações (RUBIM, 2005, p. 27).

Evidencia-se, assim, a complexidade e variabilidade dessa atividade, que pode, inclusive, ser desempenhada por uma única pessoa, por uma equipe ou mesmo por uma empresa voltada exclusivamente para tal fim. É interessante lembrar que a “produção” artística envolve planejamento, execução e supervisão, não apenas do momento da realização do espetáculo, mas também no período de preparação anterior, (pré-produção) e posterior (pós-produção) quando uma série de atividades ainda são necessárias. O produtor cultural, mesmo transitando entre atividades de diferente escopo, conforme as demandas do espetáculo e da equipe, atua sempre enquanto mediador entre o processo de criação e sua realização nos caminhos cada vez mais burocratizados do mercado teatral.

As análises acima se materializam nas palavras de Bia Reiner, produtora teatral que atuou no Festival de Teatro de Curitiba, no Centro Cultural Teatro Guaíra e também, por um curto período de tempo, na *companhia brasileira de teatro*. Tendo como base sua experiência profissional, destaca como principal dificuldade a instabilidade da função, dependente de artistas, grupos, projetos, editais e formas de captação de verbas que são sempre esporádicas. Além da enorme demanda de atividades em cada empreendimento, grande desgaste e pouco prestígio da função (pois a atividade aparece apenas quando se percebem problemas no espetáculo), a atuação enquanto produtor teatral, na maioria das vezes, não se apresenta como escolha deliberada e sim como contingência na vida de pessoas que têm outros projetos, em sua maioria desejam ser artistas. Conforme Reiner, esse é um dos principais problemas para a profissionalização da área, uma vez que grande parte dos produtores de teatro tampouco se compreende enquanto técnicos, cujo trabalho “serve para que as ideias, as propostas dos artistas se efetivem”.

Esse conflito também pode ser percebido na trajetória da *companhia brasileira de teatro*. Giovana Soar integrou o grupo em 2002 por conta de sua afinidade com o universo

dramatúrgico e a grande experiência de produção que havia acumulado em sua trajetória. Entretanto, ao longo da realização das peças, a produtora retomou sua carreira de atriz, o que gerou incompatibilidades com a função original. Por meio de referências de colegas, a *companhia* convidou a atriz Cássia Damasceno, que já havia desempenhado a função de produtora na Cia Senhas de Teatro, um importante grupo curitibano cuja expressão, no momento, não se estendia muito além do âmbito local<sup>107</sup>. No período de 2008 a 2016 Cássia atuou como produtora da *companhia*, tendo papel vital na reorganização dos processos produtivos do grupo durante o principal período de sua consagração.

Ao ingressar na *companhia brasileira de teatro*, Cássia logo descobriu um “outro lugar de produção”, distinto do que estava até então operando, que envolvia não apenas artistas de destaque nacional e valores mais elevados para os espetáculos, mas também outro tipo de relacionamento com instituições e empresas. Em seu depoimento Cássia (2016) sinaliza uma mudança de pensamento e conduta que passou da “retórica do convencimento” dos empresários para a perspectiva de “parcerias” que parte do princípio de que tanto a instituição apoiadora quanto o grupo de teatro são beneficiários no processo de desenvolvimento do espetáculo.

Esse patamar de negociação com possíveis financiadores é resultado da trajetória de consagração da *companhia brasileira de teatro*, e constitui um modelo diferente daquele em que a maior parte das companhias teatrais locais é capaz de pleitear. Bia Reiner menciona três grandes caminhos no que tange à obtenção de recursos para os artistas de teatro<sup>108</sup>: as leis de fomento de nível municipal, estadual e federal; os recém-criados fundos municipais e estaduais de cultura e os editais de grandes empresas ou instituições, de caráter estadual.

A mais conhecida fonte de recursos para projetos culturais é a Lei 8.313, conhecida como Lei Rouanet (antiga Lei Sarney, de 1986), sancionada em 1991 e vinculada ao Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), que criou um dispositivo de renúncia fiscal do imposto de renda, o que possibilita o patrocínio por

---

<sup>107</sup> Em entrevista concedida no dia 11 de novembro de 2016 Cássia Damasceno relata que ao receber o convite para uma conversa sobre proposta de trabalho, torceu para não ser na área de produção. Apesar de ter sua expectativa frustrada, aceitou instantaneamente a oferta, por conta da representatividade do grupo (que até o momento não se apresentava de modo claro à produtora) e de alguns diferenciais para o trabalho de produção: o salário fixo durante dois anos e disponibilidade do escritório central para exercer sua atividade.

<sup>108</sup> Preciosas informações também foram prestadas pela atriz e produtora curitibana Carolina Maia Veiga, em conversas informais sobre o tema.

pessoas físicas e jurídicas a projetos culturais em todo o território nacional<sup>109</sup>. Embora envolva um processo longo e demorado para a análise e aprovação de projetos artísticos, realizado pelo Ministério da Cultura para todas as propostas da Federação, o trâmite na avaliação dos artistas e produtores não tende a apresentar grandes empecilhos para a aprovação. A maioria dos membros do mundo teatral menciona que as dificuldades se apresentam na captação de verbas de renúncia fiscal junto a empresas privadas, mesmo após a aprovação do projeto, pois os empresários, pouco afeitos a riscos e experimentalismos estéticos, procuram atender propostas que tenham afinidade com suas marcas e gerem visibilidade à empresa, favorecendo nomes artísticos já consolidados<sup>110</sup>.

No final de 2011 o Paraná, que até então não havia regulamentado sua lei de fomento estadual, formulou o Programa Estadual de Fomento e Incentivo à Cultura (Profice)<sup>111</sup>. Inspirado na lei Rouanet, o fomento estadual passou a permitir a renúncia de até 5% do Imposto sobre a Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) de empresas a proponentes registrados no Estado. O resultado do primeiro edital, divulgado em agosto de 2016, indicou 22 projetos contemplados em teatro (entre eles o que viabilizou a apresentação do espetáculo Krum, da *companhia brasileira de teatro*). O município de Curitiba já dispunha da própria Lei de Incentivo à Cultura baseada na renúncia do Imposto Sobre Serviços (ISS) e do Imposto sobre a Propriedade Predial Territorial Urbano (IPTU)

---

<sup>109</sup> As informações sobre o incentivo cultural nacional constam em: <http://www.cultura.gov.br/incentivofiscal>.

<sup>110</sup> Conforme depoimento de Bia Reiner em 10 de janeiro de 2017: “Aqui no Paraná é muito difícil você captar Rouanet. Então eu sempre falo: só faça Rouanet se você tiver patrocinador. Senão não vai adiantar. Seu projeto vai ficar lá, você vai ficar esperando não sei quanto tempo. Há quem diga que vende Projeto Rouanet de 20 mil, 30 mil... Não acredito. Não é difícil passar o projeto. O difícil é captar, porque não existe mais a função do captador, porque ficou tão difícil, é tanto investimento que você tem que fazer (...) às vezes você gasta muito mais dinheiro do que você capta. Tem que fazer visitas, quanto combustível gastou, quanto xerox, etc. É tão difícil que acho que é por isso que não existe mais. (...) São poucos os editais que realmente pedem que você tenha Rouanet. Quando eles querem, são projetos grandes e aí você acaba não entrando na competição. Culturalmente, artisticamente você não entra... São espetáculos pequenos... são espetáculos de 30, 40 mil e esses não vão passar num edital da Petrobrás. Aí tem aquela coisa: se o espetáculo é barato demais, deve ter algum problema, que ele não é tão bom; se ele é megalomaniaco demais, não tem dinheiro”.

<sup>111</sup> O Programa Estadual de Fomento e Incentivo à Cultura foi estabelecido por meio da lei 17.043, de 30 de dezembro de 2011 (disponível em: <http://www.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/profice/Profice.pdf>), que implementou um Conselho Estadual da Cultura (Consec) e uma comissão composta por membros representativos da comunidade artístico-cultural paranaense. A comissão estabeleceu critérios e elaborou o primeiro edital, lançado em 2014, que destinava verba de até R\$: 750.000,00 por projeto. (RUPP, Isadora. 29/11/2014. “Estado lança o primeiro edital do Profice” disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/estado-lanca-primeiro-edital-do-profice-egskqilglwontw0enwnikwvgu>. Acesso em janeiro de 2017). As áreas de abrangência foram: Artes Visuais; Audiovisual; Circo; Dança; Literatura, Livro e Leitura; Música; Ópera; Patrimônio Cultural Material e Imaterial; Povos, Comunidades Tradicionais e Culturas Populares; e Teatro.

desde 1993, recebeu nova regulamentação em 2005, por meio da Lei Complementar 57<sup>112</sup>, que passou a permitir o investimento de 2% da receita orçada (proveniente do ISS e do IPTU) destinado a fins culturais.

São conhecidas as críticas às distorções promovidas pelos dispositivos de renúncia fiscal (ARRUDA, 2003; RUBIM, 2007; ALVES, 2011), por delegarem o poder de decisão do uso de verba pública (proveniente de impostos) à iniciativa privada; por sua ação meramente regulatória, permitindo a propagação do modelo de *marketing cultural* às diversas linguagens artísticas; por estimularem a atividade de intermediários, influentes nos processos decisórios, muitas vezes capazes de distorcer a legalidade do procedimento; por concentrarem os recursos nas áreas federais ou regionais em que a atividade econômica e empresarial é predominante.<sup>113</sup>

A criação dos Fundos Estaduais e Municipais de Cultura no contexto das legislações apresentadas acima, ainda que em escopo mais restrito, visou atenuar algumas distorções dos processos de renúncia fiscal. Embora as condições possam variar conforme cada abertura de edital, um critério de direcionamento adotado na primeira ocasião foi a descentralização dos recursos, a partir da destinação de 30% dos valores para cidades de até 20.000 habitantes e outros 30% para cidades maiores, com população até e 100.000 habitantes. Além disso, os Fundos podem permitir um financiamento direto para a montagem de determinados espetáculos que tenham sido aprovados pelas comissões formadas por membros representativos da classe artística. Nessas formas de fomento, a elaboração dos projetos e sua avaliação são um pouco mais rigorosos, mas uma vez aprovados, dispensam as difíceis articulações junto à iniciativa privada para a obtenção de recursos de renúncia fiscal.

Por fim, há os editais de empresas e instituições de grande porte, como do Ministério da Cultura (MINC), Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social

---

<sup>112</sup> A Lei Municipal de Incentivo à Cultura, promulgada em 13 de novembro de 1991 e implantada em 1993, recebeu revisão em 2005, por meio da Lei Complementar 57, publicada no D.O.M. 93 em 8 de dezembro de 2005, quando da criação do Programa de Fomento à Cultura de Curitiba (PFCC). Informações disponíveis em: <http://www.fundacaoculturaldec Curitiba.com.br/leideincentivo/o-que-e/>

<sup>113</sup> A partir de 2010 o governo federal buscou retificar algumas dessas disparidades, desenvolvendo a “Nova Lei da Cultura” (Outras informações da proposta podem ser obtidas em: <http://www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2010/01/projeto-15-28jan10-web.pdf>. Acesso em janeiro de 2017). As novas propostas visavam incentivar a criação, a democratização do acesso e a economia da cultura, ampliando e diversificando recursos disponíveis, beneficiando as iniciativas privadas para que somem esforços às políticas públicas definidas para a área e corrigindo as disparidades entre regiões do país na captação de recursos (GRUMAN, 2010). Embora efetivada em projeto de lei (PL 6722/2010), o processo permanece aguardando, desde 2014, sua efetiva tramitação pelos órgãos competentes.

(BNDES), Banco do Brasil (BB), Caixa Econômica Federal (CAIXA), Serviço Social do Comércio (SESC), Serviço Social da Indústria (SESI), Petrobrás Cultural, entre outros, mais concorridos e cobiçados pelos empreendedores teatrais. Cada uma dessas instituições tem, evidentemente, total autonomia para estabelecer seus critérios e formar suas comissões de avaliação. Mas, por mais que se objetive transparência, livre concorrência e pretensões de democratização cultural, os critérios de exigência para concorrer a essa forma de subsídio são muito maiores, favorecendo companhias mais bem estruturadas e profissionalizadas. Alguns editais, como os do Serviço Social do Comércio (SESC), não permitem que o proponente seja microempreendedor<sup>114</sup>, obrigando as companhias a constituírem seu registro como empresas formalizadas na área cultural.

O motivo da possibilidade do ingresso de Cássia Damasceno na *companhia brasileira de teatro* foi a conquista de um desses editais “privilegiados”: o projeto de manutenção dos grupos de teatro da Petrobrás Cultural (que fornece condições para a criação de espetáculos incomparáveis aos demais do país) no final de 2006, que resultou na realização do projeto Vida!, com base na obra de Paulo Leminski. Além da criação do espetáculo, o projeto propôs também a circulação das peças de repertório. Durante a assessoria da produção da nova peça e a circulação das peças de repertório, Damasceno foi progressivamente assumindo toda a diversidade das tarefas desse universo profissional, tendo sido incluída formalmente na equipe e permanecido na função, em um período em que a verba para seus honorários já havia acabado.

A julgar pela avaliação de Damasceno, quanto maior o profissionalismo nos processos de produção, maior será a condição de “ócio”, “isolamento” e “liberdade” para o processo criativo. A produtora louva a autonomia com que pôde desenvolver seu trabalho resolvendo os “problemas domésticos”, agindo com prudência e coerência nas decisões financeiras e de gestão, de modo a implementar, ao longo do tempo e junto com a equipe, um planejamento de médio prazo, com uma boa concatenação de atividades em

---

<sup>114</sup> Atualmente, para pequenos prestadores de serviço, a figura do Microempreendedor Individual (MEI) resolve diversos problemas jurídicos e burocráticos. Trata-se de uma estratégia do governo federal de formalização da atividade profissional nas mais variadas áreas de atuação, para rendimentos de até R\$: 60.000 anuais, que por estar vinculado ao Simples Nacional gera benefícios aos microempreendedores como registro de cadastro no Centro Nacional de Pessoas Jurídicas (CNPJ), facilita a abertura de contas bancárias, permite a emissão de nota fiscal, garante isenção de tributos federais, auxílio maternidade, auxílio doença, bem como a aposentadoria, uma vez que o pagamento da taxa mensal, conforme o tipo de atividade, é destinada diretamente à previdência social do trabalhador. Por meio deste dispositivo, técnicos e prestadores de serviço registrados como microempreendedores individuais podem ser contratados para espetáculos com verba proveniente, por exemplo, da Lei Rouanet.

relação ao tempo e à carga de trabalho dos integrantes da equipe, visando à estabilidade econômica e continuidade das produções <sup>115</sup>.

Pode-se dizer que o princípio de incompatibilidade entre a criação e a produção identificado por Quilici em um grupo de teatro experimental há mais de trinta anos, tem ainda alguma validade nos dias atuais, mas com algumas alterações. Se por um lado os valores associados à liberdade, incontínência e utopia do mundo da criação, são tidos como ideais na concepção dos espetáculos, por outro, a profissionalização dos coletivos implica a adoção de maior racionalidade, calculabilidade e planejamento em seus procedimentos. Ainda que “ser artista” constitua um estilo de vida que não deixe de revelar valores “alternativos”, os princípios da contracultura que norteavam a escolha da arte enquanto um projeto radicalmente em contraposição às profissões “burguesas” e integradas “ao sistema” (VELHO, 1998; COELHO, 1990, 2007) já não norteiam tão fortemente as trajetórias individuais. A instabilidade econômica deste estilo de vida permanece sendo vista como um grande problema a ser superado e a organização dos processos de produção é elemento-chave para adquirir algum grau de estabilidade.

O preconceito ou pudor, comum por grande parte dos artistas (AVELAR *apud* CARVALHO, 2015), em adotar estruturas de produção e gestão em bases profissionais, por concebê-las como necessariamente conflituosas com o processo de criação, tende a diminuir, de maneira geral, à medida que o mundo teatral se burocratiza, e é ainda menor nos casos em que as companhias passam a ocupar a posição de profissionais integrados (BECKER, 2010) do teatro. Pode-se perceber, inclusive, que a esfera da “produção da arte” serve como elemento fundamental de mediação da economia simbólica da arte. É por meio de sua operação na mediação entre a “criatividade” e o “mercado artístico” que tanto a viabilidade dos espetáculos é assegurada quanto a autonomia da criação artística é garantida<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> O seguinte depoimento de Cássia Damasceno (2017) é ilustrativo: “É raro eu levar um problema de produção para o Márcio resolver. Muito raro! (...) Você tem que estar em um lugar tranquilo, no ócio, para buscar coisas, se alimentar com outras pessoas, como o Márcio, que trabalha com vários artistas, dirige dança, dirigiu agora o [Grupo] Galpão... O Márcio se alimenta com isso. Então quanto menos problemas domésticos de produção, melhor. E a Giovana também: o tempo que ela ficou fora do escritório, raramente eu a procurava para resolver coisas de produção (...) Então eu tive muita autonomia para resolver a direção de produção na *companhia* (...). A produção precisa operar com planejamento, antecedência, de cerca de dois anos. Eu aprendi isso aqui, também. As pessoas não fazem isso! Tem que jogar lá para frente (...) Eu, desde que cheguei na *companhia*, sempre fui trabalhando assim, fechando o ano com dois anos à frente, com coisas já desenhadas, bem engatilhadas”.

<sup>116</sup> O acesso etnográfico às informações que envolvem a vida financeira e administrativa do grupo me foi limitado pelos integrantes da companhia brasileira de teatro, de modo que não foi possível desenvolver análise etnográfica mais detalhada dos processos de produção do espetáculo.

Este princípio é perceptível não apenas no *modus operandi* da *companhia brasileira de teatro*, mas transparece nos trabalhos acadêmicos recentes de Flávia Janiaski Vale (2008), Poliana Nunes Santos de Carvalho (2015) e em menor grau na referida pesquisa de Maria Angélica Rodrigues de Souza (2013), dedicados a refletir sobre a relação entre produção e teatro de grupo. Optando por análises comparativas entre companhias teatrais reconhecidas e fora do eixo Rio-São Paulo, ambas as pesquisadoras consideram o Grupo Galpão como modelo exemplar de consagração e de gestão profissionalizada de um coletivo teatral:

O Galpão tem em sua macroestrutura todas as ferramentas que são relevantes e necessárias para pensar a sua gestão. Sede de trabalho própria, escritório de produção, com funcionários contratados para exercer funções delimitadas por uma coordenação de produção que, por sua vez, dialoga com um gerente executivo, subordinado a um conselho gestor, que possui poder de decisão. Este, tem entre os seus partipantes, membros cofundadores do grupo (Eduardo Moreira, Antonio Edson, Beto Franco e Teuda Bara). Tanto o gerente executivo quanto a coordenadora de produção, possuem delimitações profissionais bem estabelecidas dentro da empresa e coordenam diferentes dinâmicas, associadas à organização das atividades realizadas (CARVALHO, 2015, p. 102).

As comparações entre o grupo de Belo Horizonte e o Bando de Teatro Olodum, de Salvador (CARVALHO, 2015), bem como o Imbuça, de Aracaju e o Grupo Carona, de Florianópolis (VALE, 2008), evidenciam processos comuns em meio à grande diversidade (não apenas regional) entre essas equipes teatrais. De início, a consciência da necessidade de profissionalização na organização, gestão e nos processos produtivos para a continuidade dos trabalhos artísticos é um diagnóstico unânime de qualquer um de seus componentes. Esse diagnóstico implica a progressiva especialização das funções e divisão das responsabilidades entre os integrantes e a importância conferida ao estabelecimento de uma relação durável com produtores teatrais parceiros (ou integrantes dos coletivos) que atuam tanto na busca de recursos quanto no suporte às demandas imediatas dos espetáculos.

A atenção às exigências do mercado artístico vem, entretanto, acompanhada da constituição de um “núcleo decisório” composto pelos membros de maior representatividade (ou mesmo, quando possível, pela totalidade dos integrantes efetivos) que tem a tarefa de definir as linhas mestras da criação e orientar as tomadas de posição da produção teatral. Pode-se dizer que este comitê é responsável pela definição da estética e da forma de atuação de cada coletivo, estabelecendo também as diretrizes ideológicas na composição de cada espetáculo e garantindo critérios “artísticos” e não “mercadológicos” para as produções.

Vale (2008) e Carvalho (2015) apontam também para as frequentes trocas de informação, experiência e interação entre grupos de teatro nacionais, para além dos breves contatos ocorridos nos festivais de teatro nacionais, enfatizando a importância, para qualquer grupo de teatro consolidado, da realização de ações de distintas naturezas além da concepção dos espetáculos. A promoção de eventos, seminários, debates, oficinas, a participação de integrantes do grupo em diversas situações do mundo das artes como projetos de outras companhias e curadorias geram outras oportunidades de troca e o estreitamento de redes de relação. “[C]onseguir manter as velhas parcerias e, ao mesmo tempo, formar outras, nunca perdendo de vista a necessidade de estar em cena, mostrando os resultados alcançados” é um desafio que Carvalho (2015, p. 98) identifica para o Grupo Galpão, que pode ser expandido para todas as demais companhias.

Os membros do mundo da arte compreendem esses contatos voltados à manutenção e ampliação das redes de relacionamento como *lobby*. A produtora da *companhia brasileira de teatro* Cássia Damasceno a definiu sinteticamente como a habilidade de estar em lugares estratégicos mantendo relações com pessoas interessantes para o trabalho artístico, de modo a aproveitar ocasiões e contextos diferentes daqueles das reuniões formais, para tratar de questões relativas à produção. Essa é uma das diversas iniciativas efetivadas pela CBT, além dos já mencionados intercâmbios, parcerias, oficinas, criação de eventos, participação nos festivais e outras atividades que expandem progressivamente suas (já vastas) redes de relações.

Misto de laços afetivos com contatos profissionais (incluindo aí contatos de profissionais técnicos, produtores e auxiliares de todos os tipos) tais relações são fundamentais para a realização das temporadas e apresentações nos circuitos artísticos nacionais (e internacionais). A circulação das peças sempre configurou uma necessidade do teatro, não somente em busca de novos públicos, mas visando também à ampliação de seu nome (e renome). Se as temporadas em determinados teatros das cidades metropolitanas e pólos culturais constituem indício de prestígio, efetuar uma turnê pelo território nacional, na perspectiva dos membros desse mundo artístico, configura sucesso e consagração da equipe.

A configuração de um repertório de espetáculos é outro elemento estratégico para a conquista desta condição, à medida que evidencia uma linha de atuação estética do grupo, compõe uma memória e trajetória, bem como permite articulações mais diversas de uma “oferta ampla de espetáculos”. Os editais de maior interesse para companhias consolidadas geralmente tendem a incentivar essa circulação dos espetáculos e a

promover, em conjunto com as apresentações, diferentes tipos de trocas entre público e artistas, como oficinas, palestras, residências entre grupos artísticos.

Tão importante quanto ter seus membros conectados com a malha de relações do mundo artístico local, regional e mesmo nacional é o estabelecimento de um espaço físico permanente para o trabalho da equipe. Se a formação de uma associação sem fins lucrativos ou a abertura de uma microempresa é o primeiro movimento em direção à profissionalização para as companhias, a conquista de uma sede própria é sempre vista como um *turning point* na trajetória dos grupos de teatro. Ela implica, de imediato, a necessidade de geração contínua de renda adicional, não apenas para a equipe, mas também para a manutenção e conservação do espaço.

Mais do que a autonomia fornecida por um local destinado aos ensaios, à criação dos espetáculos e, eventualmente às apresentações, a abertura de uma sede tem forte efeito simbólico e identitário para o grupo. Evidencia coordenadas espaciais subjacentes à constituição do nome artístico de um coletivo de teatro (e soma esforços na ampliação dessa representatividade), que pode ser desde então facilmente encontrado e acessado, constituindo um lugar de referência que fortalece sua atuação na cidade. Em alguns casos a sede funciona efetivamente como um centro cultural, muitas vezes dotado de equipamentos como bar, café, biblioteca, videoteca, auditório, sala para projeções e reuniões, possibilitando a realização de serviços auxiliares e também mostras, cursos encontros, entre outros eventos de naturezas diversas. Em outros casos, como o da *companhia brasileira de teatro*, a sede desprovida de um palco atende às demandas exclusivas da equipe, como o agendamento de reuniões, guarda de materiais e arquivos, e intensifica a convivência e a colaboração cotidiana de seus membros a partir do estabelecimento de postos de trabalho, materiais e insumos adequados. Como observou André Carreira (2010, p. 3) “O uso das sedes também se relaciona à adoção de políticas de contrapartidas exigidas em muitos editais públicos” permitindo a execução de “trabalhos pedagógicos” como a oferta de oficinas e formações propostas nos projetos. A divisão das funções “criativas” e “de produção” muitas vezes se evidencia na disposição espacial das próprias sedes, separadas em sala de ensaio ou palco e escritório.

Desde 2012 a *companhia brasileira de teatro* recebeu uma nova colaboradora frequentemente presente em sua sede. Seis anos após a conquista do edital de Manutenção dos grupos e companhias de teatro da Petrobrás, a *companhia* foi contemplada novamente, o que permitiu a contratação de Isadora Flores para atuar exclusivamente com a produção executiva de um novo espetáculo, enquanto Cassia Damasceno permanecia

na coordenação de produção geral, administrando a circulação dos espetáculos anteriores da *companhia* e a produção de um novo espetáculo com equipe composta por atores de grande consagração midiática. Deste período até o final de 2016, as atividades de produção na *companhia brasileira de teatro* foram divididas entre “direção de produção” desempenhada por Damasceno, contemplando os aspectos administrativos mais gerais e a “produção executiva”, realizada por Isadora Flores, mais próxima das necessidades imediatas dos espetáculos, envolvendo agenda, logística, mobilização de recursos, manutenção do cenário, figurino e dos elementos técnicos do espetáculo. Lica Capovilla esteve à frente da área financeira até 2012, quando a tarefa passou a ser assumida por Damasceno. Há que se destacar também a atuação de Henrique Linhares, assessorando diretamente Nadja Naira, sendo o responsável pela montagem, afinação e operação da iluminação e auxiliando frequentemente no processo de montagem e manutenção do cenário, além de outras atividades de apoio como a filmagem e edição de vídeos.

A especificação das funções, o planejamento e a eficiência deste trabalho, de cunho mais administrativo e procedimental, mas crucial para o bom andamento das atividades, é, ao mesmo tempo, condição e efeito da infraestrutura de pessoal, espaço físico e captação de recursos ímpares no cenário teatral local, mesmo que isto não signifique pleno conforto ou estabilidade financeira à *companhia brasileira de teatro*<sup>117</sup>. Mesmo conquistando frequentemente editais cobiçados, tendo maiores facilidades de captação de recursos por meio da renúncia fiscal, e contando com uma pequena equipe de produtores e técnicos cujo trabalho se reverte na organização dos seus processos, planejamento de médio prazo, e agilidade no cumprimento de tarefas, há uma série de desafios derivados de instabilidades financeiras, acúmulo de trabalho, conflitos de agenda, insuficiência de recursos pessoais e técnicos na gestão de seu cotidiano.

A *companhia brasileira de teatro* conta com a melhor estrutura física e administrativa entre os grupos de Curitiba, derivada da trajetória de consagração do coletivo ao longo de seus 16 anos, que se evidencia na manutenção de uma sede alugada

---

<sup>117</sup> No momento de minha entrevista com Cássia Damasceno, a produtora da *companhia*, no dia 11 de novembro de 2016, o grupo passava novamente por um processo de transição na divisão das funções que também se refletia na estabilidade financeira. Havia pouco subsídio em vigor e o coletivo estava buscando recursos e utilizando as reservas financeiras que acumulou para conseguir manter seu espaço. Durante a entrevista, a produtora aludiu ao momento posterior ao patrocínio da Petrobrás na manutenção da *companhia* para a montagem de Vida, de 2010, em que houve um lapso de seis meses em que a equipe recebeu um único fomento. No que se refere à visão das demais companhias locais frente à realidade mais consagrada da CBT, Cássia mencionou o seguinte: “Mas é doido, porque as pessoas acham que a gente ganha rios de dinheiro, facilmente - é isso que as pessoas chegam até mim falando – e eu tenho... às vezes vontade de dizer: ‘gente, não é bem assim! Eu trabalho horrores! Muito, muito!’”.

desde 2008. Partindo da Praça Tiradentes (o marco zero de Curitiba) situada em frente à Catedral da cidade, bastam alguns passos para que se possa avistar, logo ao lado de um dos mais conhecidos painéis de azulejos de Poty Lazarotto, o sobrado branco de três andares, com um balcão ornamentado, que a *companhia brasileira de teatro* divide com um escritório de Arquitetura. As três janelas em arco, da sala de ensaios (eventualmente sublocada para outros coletivos), se abrem para um dos principais cartões postais da cidade: a zona de pedestres chamada Largo da Ordem, onde se situa a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, logo atrás do antigo bebedouro de cavalos, referência à passagem dos tropeiros pela região, no século XVIII, em seu trajeto do sul do país em direção às Minas Gerais.

O local está na vizinhança da Casa Romero Martins, do Memorial de Curitiba, da Casa João Turim, do Centro Juvenil de Artes Plásticas ou da Casa da Memória, ou seja, trata-se de uma área turística, histórica e boêmia da capital paranaense, repleta de igrejas, centros culturais, bares, teatros e cercada por empreendimentos comerciais. O endereço privilegiado da *companhia brasileira de teatro* abriga, além da sala de ensaios, um escritório, mobiliado por sofás coloridos, mesas com computadores, quadros de acrílico branco e um quadro negro, de grandes proporções, pintado na parede lateral, que serve de agenda coletiva. Colados na parede oposta ao quadro negro estão doze fotos de grande formato, de cenas de peças importantes do repertório. Várias estantes suportam os arquivos dos espetáculos, diversos documentos e os livros da biblioteca da *companhia*. Algumas peças decorativas, adereços de espetáculos antigos, maquetes dos cenários e os troféus conquistados dão um ar descontraído e moderno para o ambiente de trabalho, claro e silencioso.

Em meio a essa pacata ambientação, a atividade é vertiginosa: telefonemas, e-mails, entrevistas, orçamentos, projetos, fichas técnicas, envios de materiais pelo correio, pagamentos, agendamento de reuniões, locações de equipamentos, fotos, vídeos, reservas de hotéis, mensagens de celular, plantas arquitetônicas, contratos, mapas de luz, notas fiscais, decisões logísticas, compra de passagens aéreas, *releases*, *teasers* e *clippings* se integram com enorme eficiência nos múltiplos processos de produção de espetáculos em andamento. Estas diversas tarefas não se referem apenas às demandas das peças em cartaz nas diversas cidades e regiões do país (em alguns casos até de forma concomitante), mas também a atividades de comunicação (com a imprensa, críticos especializados, demandas do site ou das mídias sociais) e aos diferentes processos que envolvem o planejamento e viabilização dos futuros espetáculos e eventos. Os produtores da *companhia brasileira de*

*teatro* têm consciência de que lidam com o passado, presente e o futuro, por articularem diariamente a memória, o repertório e os projetos vindouros desse frenético coletivo.

### Capítulo 3: Autonautas do palco e da página - a *companhia brasileira de teatro*, trajetória e dramaturgia.

#### Sobre influências e marcos fundadores

O cientista social deve estar ciente do efeito da cumplicidade mútua que emerge entre o entrevistador e o entrevistado por ocasião da elaboração do relato biográfico (BOURDIEU, 2006). Essa configuração implica sempre a organização dos acontecimentos vividos conforme relações inteligíveis, isto é, um arranjo que transfere determinado *sentido* à medida que a existência vai sendo convertido em uma narrativa. Esse esforço de dar coerência, “de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva” (BOURDIEU, 2006, p.184) à experiência de vida, que de sua multiplicidade, fragmentação e complexidade acaba convertida, no relato, em relações inteligíveis dominantes, situações de causa e efeito imediato, ou acontecimentos sucessivos que levam a um desenvolvimento visto como necessário, são características de qualquer biografia. O relato é, evidentemente, dinâmico e mutável a medida que, como salientou o Gilberto Velho (2013:67) “a consistência e o significado desse passado e da memória articulam-se à elaboração de projetos que dão sentido e estabelecem continuidade entre esses diferentes momentos e situações”<sup>118</sup>.

Qualquer retrospectiva das formas de atuação de um grupo teatral implica complexas relações entre o estabelecimento de narrativas biográficas, análises contextuais e permanentes negociações e disputas acerca de um projeto coletivo. Como toda formação, está imerso em afinidades, confluências, cooperação e convivência, mas também atritos, desentendimentos e afastamentos, nem sempre fáceis de serem percebidos.

A consciência do “efeito biográfico” não significa, evidentemente, salvaguarda de suas armadilhas. É fundamental destacar aqui que parte significativa do material consultado para a elaboração da trajetória a seguir foi proveniente da própria *companhia*. Entrevistas semiestruturadas foram realizadas com os membros e colaboradores mais

---

<sup>118</sup> Apesar do tema da relação indivíduo-sociedade e seus desdobramentos serem clássicos nas ciências sociais, foi sem dúvida Gilberto Velho quem se notabilizou por articular as mais diversas referências (SCHULZ, 2012; GOFFMAN, 1974; BECKER, 2008; BOURDIEU, 2006; POLLAK, 1992; BERTAUX, 1984, entre outros) da área, para salientar as densas articulações entre o indivíduo e seu campo de possibilidades em determinado contexto, conforme os variados projetos, carreiras e trajetórias já estabelecidos ou por serem construídos.

próximos do grupo e os arquivos da *companhia brasileira de teatro* (reveladores tanto do que registram quanto do que “esquecem”) foram mobilizados no processo complementar de investigação, o que incluiu encartes dos espetáculos, textos de apresentação dos espetáculos, críticas das montagens, matérias publicitárias de jornais e revistas, e algumas publicações acadêmicas<sup>119</sup>.

O objetivo do presente capítulo é promover uma interpretação (forçosamente uma reconstrução) da trajetória da CBT, que seja capaz de situá-la em um contexto teatral e social mais amplo do que o habitualmente feito pelos próprios membros do coletivo, a partir de um olhar antropológico, que aponte algumas escolhas, tomadas de posição e determinados fatos fundamentais para o processo de consagração da *companhia*. Nessa perspectiva, a frase recorrente na imprensa dedicada às artes, de que a trajetória da *companhia brasileira de teatro* se confunde com a de seu diretor, Márcio Abreu, ganhará outro contorno.

Nascido no Rio de Janeiro em 1970, Abreu veio para Curitiba com os pais e a irmã ainda na adolescência, quando seu pai aceitou um alto cargo de administração em uma fábrica na cidade. A boa condição econômica da família permitiu que sua mãe deixasse de atuar como professora primária para cuidar dos filhos e garantiu que a formação básica de Abreu ocorresse em colégios particulares da burguesia, entre eles o Colégio Bom Jesus, onde concluiu o ensino básico. Em um dos raros momentos de construção (e reconstrução) de sua memória relativa ao início de sua relação com as artes, nos diz o teatrólogo:

É provável que a primeira memória que tenho a respeito do teatro seja inventada. Brincar de inventar novos mundos, fantasiar o corpo, transformar o espaço, criar histórias, encontrar pessoas e misturar-me a elas, sempre foi uma atividade muito presente na minha infância. No prédio onde eu morava, nas ruas onde eu me perdia, na casa da avó e, especialmente, nas escolas em que estudei sempre teve teatro e atividade teatral. Lembro, por exemplo, da primeira peça num teatro grande na minha escola. Eu calçava uma bota feita de papelão, por cima do tênis kichute preto. Eu morava no décimo quarto andar. Na hora de ir para a apresentação, faltou luz e eu tive que descer de escada. Minha bota ficou toda rasgada. Acho que, na foto, eu sou o único com o figurino todo errado. Talvez eu tenha inventado isso, mas é profundamente verdade na minha memória. Mais tarde entendi que a invenção é uma das maiores dimensões de verdade que o teatro pode ter. Não lembro do momento em que decidi

---

<sup>119</sup> A preocupação da equipe com os textos e a palavra não ocorre apenas no processo da escrita destinada ao palco. Um trato cuidadoso em todos os discursos que a *companhia* produz é perceptível seja no direcionamento direto ao público por meio dos encartes dos espetáculos ou do primoroso site da companhia, repleto de informações (<http://www.companhiabrasileira.art.br/>), seja em sua atuação com a imprensa especializada, com os pares e fãs, por meio de entrevistas, oficinas, encontros, palestras e variados eventos sobre teatro, em que estão cotidianamente envolvidos. O acompanhamento desses processos permitiu perceber, não apenas a costumeira reflexividade da equipe acerca das próprias criações, como também o fornecimento, ao público, aos pares e à crítica, de elementos para a interpretação dos trabalhos concebidos, uma espécie de “pedagogização dos espetáculos” efetivado, principalmente, por Abreu, como o presente capítulo se esforçará por demonstrar.

pelo teatro. Quando me dei conta, esta era a minha vida. (ABREU; VASQUES; CUNHA, 2016, p. 238-239).

Das incipientes experiências escolares com teatro, a memória de Abreu logo salienta, ainda na juventude, sua paixão e voraz imersão na literatura clássica. A presença dos livros no ambiente doméstico e o prestígio da leitura é um dos privilégios que frisa em sua formação, além do hábito dos pais de frequentar o teatro e o acesso favorecido ao ensino superior público. A opção pela faculdade de direito da Universidade Federal do Paraná não aparece como resultado de qualquer constrangimento familiar, mas como uma escolha baseada em recusas. Entre elas, a recusa a ingressar, naquele momento em que o teatro já fazia parte de seu cotidiano, na Faculdade de Artes do Paraná.

Em sua narrativa biográfica, Abreu confere à filosofia e à literatura o estímulo intelectual principal durante o bacharelado em Direito, que diminuiu consideravelmente, à medida que o curso passou a demandar maiores conhecimentos técnicos na área. Mesmo percebendo que sua carreira não seria na advocacia, Abreu não optou por outra formação acadêmica e concluiu, com grande esforço, o bacharelado.

A inserção do jovem carioca no cenário artístico curitibano do final da década de 1980 geralmente se apresenta, nas diversas entrevistas concedidas a jornalistas e pesquisadores, sem maiores destaques a personalidades ou produções marcantes. A ênfase recai em uma frutífera “cultura urbana”, inseparável das incursões de aprofundamento nas artes e de socialização com jovens artistas curitibanos do período. A Fundação Teatro Guaíra foi a única instituição a ganhar centralidade no relato<sup>120</sup>, quando Abreu destacou ter se tornado espectador assíduo dos frequentes espetáculos de teatro, dança, óperas e da orquestra. Por outro lado, o “cenário *underground*” não ficou esquecido: o artista relatou com saudosismo as performances do “Café Poesia” e os bares dotados de programação cultural alternativa como o “bar do Cardoso”.

Essa perspectiva, de um jovem iniciante no mundo artístico curitibano, contrasta com o retrato apresentado sob o signo da crise pela imprensa e pelos artistas estabelecidos, como registram Marta Morais da Costa e Ignácio Dotto Neto em *Entreatos: teatro em Curitiba de 1981 a 1995*. O diagnóstico geral dos pesquisadores é de ausência de público nas plateias curitibanas, cancelamento de espetáculos, diminuição de temporadas, grandes produções e investimentos que têm fracassos de audiência, e a existência de diversos projetos que não chegaram a sair do papel. Entre os motivos enumerados pela classe

---

<sup>120</sup> Entrevista concedida em 3 de dezembro de 2016 no teatro Cacilda Becker, em São Paulo.

artística estão a censura imposta pelo Regime Militar, a crise econômica, a baixa qualidade dos espetáculos, a falta de subsídio, a ausência de críticos teatrais especializados e atuantes, e mesmo a desimportância atribuída pela mídia para a produção teatral local em detrimento de montagens do eixo Rio-São Paulo (MORAIS DA COSTA; DOTTO NETO, 2000).

Os pesquisadores apontam para a recente regularização da profissão de artista e técnico de espetáculos, ocorrida apenas em 1978<sup>121</sup> e denunciam o longo processo de ausência de políticas culturais efetivas envolvendo os governos estadual e municipal no período, tanto para as formas de subsídio, fomento, quanto para a manutenção, disponibilização e adequação mínima da estrutura física dos teatros da cidade<sup>122</sup>. A avaliação do crítico Cesar Ribeiro da Fonseca é tida pelos autores como sintomática do contexto paranaense:

A temporada de 1987 nos mostrou o retrocesso do teatro paranaense no tocante aos grupos profissionais de maneira ainda mais exacerbada. Foram poucas montagens profissionais (8 para adultos e 9 infantis) que, salvo raras exceções, apresentam nível muito aquém do que se poderia esperar de grupos que já vem atuando há muito tempo (...) o melhor do teatro paranaense de 1987 ficou por conta do teatro amador, com montagens inovadoras, interessantes e, paradoxalmente, com um nível 'profissional' bem acima da média dos grupos oficialmente tidos como tal (FONSECA *apud* MORAIS DA COSTA; DOTTO NETO, 2000, p. 140).

A efetiva formação inicial da carreira de Márcio Abreu ocorreu em um dos mais férteis núcleos teatrais paranaenses desse contexto amador: o grupo de teatro Lusco-Fusco, composto por adolescentes vinculados ao centro cultural SESC da Esquina. O coordenador do grupo, Luís Carlos Teixeira da Silva, única personalidade nominalmente citada no relato de Abreu, havia dado aula de teatro para crianças nos colégios Anjo da Guarda e Dom Bosco e dirigido alguns espetáculos juvenis. Carregava, desde então, a característica de orientar “projetos de grupo, de ideias, de transformação, de como

---

<sup>121</sup> Conforme Decreto n. 82.385, de 5 de outubro de 1978, que aprova a Lei n. 6.533.

<sup>122</sup> O embate entre os fundamentos das políticas culturais que favoreceriam ora iniciativas de popularização do teatro ora primariam pela produção de espetáculos de maior qualidade e apuro, beneficiando a elite e a classe artística, atravessa as décadas de 1980 e 1990, bem como os dilemas sobre as formas de arrecadação de verbas para os espetáculos, espaços culturais e órgãos artísticos. Embora a Lei de Incentivo Fiscal à Cultura (Lei Sarney) tivesse sido aprovada em 1986, sua operacionalização não se concretizava na capital paranaense pela dificuldade de relacionamento com os empresários que poderiam operar como mecenas. Marta Moraes da Costa e Ignácio Dotto Neto (2000, p. 53) mencionam que a lei “concebida inicialmente para sanar a falta de recursos da área cultural, acaba tendo efeito contrário. Ao que parece, os governos diminuem os orçamentos de órgãos culturais, uma vez que há a possibilidade de arrecadação de recursos junto à iniciativa privada, ao mesmo tempo que estes órgãos, em função dos orçamentos reduzidos, acabam se tornando os principais concorrentes dos produtores independentes, que se vêem na situação de enfrentar dupla concorrência: por um lado, os nomes já consagrados, que significam retorno garantido em publicidade, e por outro lado, o próprio governo”. Segundo os autores, até 1993 nenhuma companhia paranaense havia sido contemplada com a Lei Rouanet (MORAIS DA COSTA; DOTTO NETO, 2000).

descobrir uma linguagem para aquilo que inquietava a mim e às pessoas que faziam parte do grupo” (TEIXEIRA *apud* DOTTO NETO, 2000, p. 131). O diretor do Lusco-Fusco foi também professor de Guilherme Weber, Letícia Sabatella e Felipe Hirsch<sup>123</sup>, outros jovens artistas paranaenses que se tornariam referências nacionais nas artes cênicas.

No período entre 1986 e 1988 a *companhia* foi “sinônimo de experimentação e criatividade na cena teatral curitibana” (MORAIS DA COSTA; DOTTO NETO, 2000, p. 100) ofertando oficinas de iniciação teatral, mantendo laboratórios de investigação cênica e realizando quatro montagens com grande sucesso de público e crítica. Segundo Abreu (2016b):

O Lusco-Fusco era uma espécie de cena underground e lotava! (...) ficava todo mundo esperando a peça, fazia fila fora do teatro. E era meio assim: o Lusco-Fusco, a Turma do beko - que era o Guilherme, o Guto, o Felipe Hirsch, o Caio - e o teatro oficial de Curitiba, que era ligado ao Guaíra. Não havia muitos grupos assim. Havia, mas... era mais um teatro amador (...) e os profissionais ali... a gente até demorou para ser considerado profissional por eles, a gente era considerado marginal naquele contexto.

O diagnóstico acima apresenta uma interessante seletividade por parte de Abreu, enfatizando a trajetória de dois grupos provenientes de um mesmo círculo de relações que se tornariam, efetivamente, os maiores expoentes do teatro paranaense no final dos anos 1990 e na primeira década do século XXI: a *companhia brasileira de teatro*, dirigida por Abreu e a Sutil Companhia de Teatro, por Hirsch. Essa polarização da “cena *underground*” ofusca um contexto muito mais rico e plural, do qual faziam parte também o *Grupo Delírio*, dirigido por Edson Bueno, o *Cemitério de Automóveis*, do dramaturgo e diretor Mário Bortolotto, a Companhia *Os Satyros* de Ivam Cabral e Rodolfo Garcia Vazques, bem como a companhia *Filhos da Lua* de Renato Perré, para citar algumas das referências mais importantes e atuantes do teatro paranaense dos anos 1980 e 1990<sup>124</sup>.

Além disso, pode-se perceber uma dupla operação classificatória, cujo alcance extrapola os limites regionais, entre, por um lado, o teatro “alternativo” e o

---

<sup>123</sup> Informação fornecida em depoimento de 16 de dezembro de 2016 por Marcelo Munhoz, integrante do Lusco-Fusco e grande amigo pessoal de Abreu.

<sup>124</sup> Segundo a atriz Christiane de Macedo (2016), que se considera de uma geração anterior à da maioria dos membros da *companhia brasileira de teatro* “(...) dos anos 1990 até o ano 2000, Curitiba tinha seis diretores, grosso modo, que trabalhavam e tinham seus trabalhos colocados fora de Curitiba também. E que, de alguma maneira, se tornaram também diretores mais procurados pelos atores (...) o Cleon Jacques, que infelizmente faleceu muito cedo, porque ele era a promessa do grande inventor de um teatro autoral, talentosíssimo e transgressor, um cara que convivia com todos sem nenhuma fleuma, uma coisa rara no teatro (...), o Laerte Ortega (...), o Kraide, que logo morreu, o Marcelo Marchioro, o Edson Bueno, não quero ser injusta e esquecer nomes, mas talvez fossem esses (...). Logo depois veio o Felipe Hirsch com muita novidade porque um cara pensante, um pesquisador de estilo de interpretação. Um cara que (...) trazia um novo momento de interpretação, em que o ator não era um mero seguidor de marcas, mas (...) trazia (isso ele trouxe com o Guilherme Weber) uma autoria na interpretação. Isso foi um momento muito bacana para nós aqui”.

“institucionalizado”, e, por outro, o teatro “amador” e o “profissional”. Em seu trabalho sobre um dos grupos “alternativos” representativos da década de 1980 em São Paulo, o Grupo Ponkã, Cassiano Quilici operou com a mesma categoria, cuja compreensão implica tanto o estabelecimento de contrastes com modelos considerados convencionais no contexto, característica de propostas que considerariamos “inconformistas” (BECKER, 2010), quanto um afastamento do discurso político explícito em cena, frequente nas duas décadas anteriores, em direção para o interesse em inovações estéticas. Como explicita Quilici:

(...) a experimentação começa a voltar-se mais especificamente para a busca de uma ‘linguagem’ não centrada nos textos dramáticos, centralizando-se na exploração da comunicação não-verbal. Valoriza-se como ponto de partida a experiência pessoal dos artistas, que é trabalhada expressivamente no sistema de ‘criações coletivas’. Ao mesmo tempo, a tematização das ‘grandes questões’ políticas e sociais e a crença no poder da arte gerar transformações sociais em larga escala vão cedendo terreno para preocupações com as relações cotidianas e para o questionamento de valores ligados a temas como a sexualidade e as drogas (QUILICI, 1992, p. 57-58).

A pesquisadora teatral Sílvia Fernandes identifica, nesse mesmo contexto paulistano, uma clivagem entre os grupos “independentes” e os “alternativos”, baseada em princípios semelhantes. Conforme a autora, os primeiros<sup>125</sup> trabalhavam seguindo uma orientação política explícita, buscavam construir uma linguagem popular e atuar conforme a lógica do engajamento e militância, nos moldes do antigo Arena e do CPC, “(...) abandonando o circuito do mercado e optando pelo trabalho árduo nas comunidades periféricas” (FERNANDES, 2000, p. 13). Já os “alternativos”<sup>126</sup>, concebiam o teatro como “manifestação artística, lúdica, ou, principalmente, como meio eficaz de auto-expressão” (FERNANDES, 2000, p. 14). A atuação cooperativa revelava grande influência dos movimentos artísticos *happening* e *performance art*, à medida que atribuíam menor importância ao texto dramático em detrimento da encenação, operavam um descolamento do ator em sua relação com a personagem e almejaram uma relação mais “direta” entre palco e plateia.

Esses princípios operaram também no contexto paranaense, em que o Lusco-Fusco aparece tanto como um grupo amador bem estruturado, por conta do subsídio e disponibilização do espaço físico e algum apoio por parte do SESC, mas também com uma orientação “experimental”. Não é casual o fato de que Luís Teixeira teve sua primeira

---

<sup>125</sup> As principais referências do contexto são os grupos *Núcleo; União e Olho Vivo; Truques, Traquejos e Teatro*. Para uma exposição acerca desta tendência, ver Garcia (1990).

<sup>126</sup> O destaque dessa linha de atuação vai para os grupos Asdrúbal Trouxe o Trombone, o Ornitórincos, o Vento forte e o Mambembe, estudados por Fernandes (2000).

experiência com teatro no início da década, em um curso livre ministrado por Antônio Carlos Kraide, a principal referência do teatro alternativo curitibano. A perspectiva de Teixeira se assemelha à apresentada por Abreu: “havia poucos espetáculos experimentais, com maior pesquisa de linguagem. De vez em quando, vinha algum espetáculo de fora com esse tipo de proposta” (TEIXEIRA *apud* DOTTO NETO, 2000, p. 129). O diretor atesta que “[o] que havia de mais interessante para assistir em Curitiba eram as montagens do [Curso Permanente de Teatro] CPT, pela variedade de espetáculos e de pessoas novas que estavam participando” (TEIXEIRA *apud* NETTO, 2000, p. 130). Essa configuração gerava certa “centralização do mundo teatral em torno do Teatro Guaíra” (TEIXEIRA *apud* NETTO, 2000, p. 130).

A atriz Christiane de Macedo, (futura) integrante da *companhia brasileira de teatro* que teve sua formação no Curso Permanente de Teatro durante a década de 1980, revela em seu entusiasmado depoimento<sup>127</sup>, experiências bem distintas das apontadas por Abreu e Teixeira:

(...) eu fiz o curso permanente de teatro, conheci toda a galera. Eu fazia peça infantil de dia, fazia o curso de noite; fazia figuração em ópera (...) você não saía lá de dentro do Guaíra, né? Você almoçava lá, porque tinha aquela cantina maravilhosa, onde tudo se configurava ali... As pessoas te convidavam para fazer peça, você ia... Os professores te liberavam das aulas porque você estava fazendo teatro, tinha essa consciência tão bacana de que a prática é que era legal. Tive excelentes professores. Conheci grandes atores, porque todos os atores que vinham para Curitiba fazer peça de teatro iam fazer palestra no curso permanente de teatro, então a gente conhecia... a gente via a peça três, quatro vezes, daí a agente saía para almoçar com eles. Então você vivia o teatro na sua essência, assim, porque era acordar e dormir fazendo teatro, falando disso e tal. Daí tinha aquela cantina incrível, a gente dançava sobre as mesas, que era na época do *Hair*, na época do [Antonio Carlos] Kraide que fez o *Rock Horror Show*. E aí (...) você era experimental na maneira de se vestir porque isso era uma... vida experimental, ainda era uma vida hippie, né? Isso foi na década de 1980, eu entrei na escola de teatro em 1980, ainda tinham os resquícios da vida hippie, e da vida experimental (MACEDO, 2016).

Por mais que a Fundação Teatro Guaíra há décadas tenha se constituído a instância centralizadora e promotora da maior parte das atividades cênicas referenciais da capital paranaense, com diversas iniciativas, entre as quais o Curso Permanente de Teatro, não se pode deixar de mencionar que, no processo de iniciação ao mundo teatral curitibano, instituições de formação artística como a propiciada pelo SESC foram igualmente fundamentais. Em que pese a singularidade do Lusco-Fusco, a atuação de Luís Carlos Teixeira encontra ecos e afinidades com a de uma série de outras pessoas que também buscavam fomentar os diversos grupos amadores de teatro, com graus de maior ou menor rigor. Marta Morais da Costa e Ignácio Dotto Neto (2000, p. 97) enumeraram a maior

---

<sup>127</sup> Entrevista realizada em 22 de novembro de 2016, no Lucca Café, em Curitiba.

parte dessas iniciativas da década de 1980 na cidade de Curitiba, apontando grupos associados a instituições de ensino, financeiras ou empresariais, como “(...) o Grupo do Colégio Estadual do Paraná, dirigido por Aluizio Cherobim; o TECEFET, ligado ao CEFET (Centro Federal de Educação Tecnológica) dirigido por José Maria Santos; o grupo da AEP (Associação dos Economiários do Paraná), que daria origem, em 1990 ao grupo KAXA e o grupo Tanahora, dirigido por Lineu Portela, ligado à PUCPR”. A quase totalidade dos artistas de renome do cenário teatral paranaense teve em seu *début* alguma relação com esses centros potencializadores da formação teatral.

A referência a Luís Teixeira, portanto, não é causal na memória de Márcio Abreu. O diretor e o Lusco-Fusco configuram uma posição de destaque por significarem uma experiência de formação ao mesmo tempo rápida e intensa, capaz de fornecer aos iniciantes no mundo do teatro curitibano uma certa assinatura e posição “experimental”. Segundo Marcelo Munhoz<sup>128</sup>, que integrou a oficina do SESC, um pouco depois de Márcio, de quem se tornou um grande amigo, havia uma certa resistência do diretor do grupo ao “teatrão”, isto é, ao teatro mais estabelecido ou comercial, que contagiava seus alunos. Isso implicava também um menor espelhamento nos trabalhos feitos pelos participantes do Curso Permanente de Teatro (MUNHOZ, 2016), mesmo em um contexto de grande fertilidade e efervescência dessa instituição.

No processo de pesquisa e construção dos espetáculos, Teixeira estimulava os membros do Lusco-Fusco a ampliarem suas referências, comparecendo à maior quantidade de espetáculos possível e assistirem a registros de experimentações e propostas inovadoras, além de, evidentemente, influenciá-los com produções e leituras de sua predileção para as montagens. Conforme o diretor: “Isso naturalmente vai cativando de uma forma que você não consegue fazer um trabalho que não tenha essa escrita pessoal. Que não tenha essa dramaturgia pessoal” (SILVA, 2016).

Mesmo sendo esse grupo assumidamente amador e cujas práticas eram vistas como “artesaniais”, à medida que todos os integrantes participavam ativamente de todas as etapas de criação e de todas as funções técnicas, na ótica de seu diretor, a equipe tinha um comportamento ousado, utilizando a curiosidade e vontade juvenis de seus integrantes como impulso para fazer um “teatro diferente”. As montagens do Lusco-Fusco eram, portanto, capazes de gerar impacto e criar em seus próprios membros um

---

<sup>128</sup> Entrevista realizada em 16 de dezembro de 2016, na sede da Tambor Multiartes, em Curitiba.

“empoderamento” derivado da repercussão positiva no público e também da satisfação obtida pelo pertencimento e compartilhamento desse projeto coletivo.

Essa conquista de certo renome do Lusco-Fusco acompanha um processo mais amplo de importantes modificações do cenário teatral paranaense, que progressivamente supera a crise da década anterior durante os anos 1990 e revela uma diversidade de novos grupos e artistas. Três grandes processos são percebidos no contexto: (i) a inauguração de novos espaços teatrais, incluindo teatros particulares, (ii) a viabilidade das formas de captação de recursos pela Lei Rouanet, que começaram a ocorrer com maior facilidade e (iii) o início do Festival de Teatro de Curitiba, com edições anuais ininterruptas desde então.

Pode-se dizer que esse último empreendimento mudou definitivamente o contexto das artes cênicas da cidade, desde que os jovens empresários Carlos Eduardo Bittencourt, Leandro Knofpholz, Cassio Chamecki, Cesar Heidi Oliveira e Victor Aronis, com auxílio de uma série de patrocinadores, do produtor Yakoff Sarkovas (assessorado pelos críticos Alberto Guzik e Maksen Luiz) efetivaram a primeira edição, em 1992, e tiveram sucesso em “transformar a cidade numa vitrina dos principais espetáculos montados no Brasil (na verdade, no eixo Rio – São Paulo)” (DA COSTA; NETO, 2000, p. 87), a partir do convite a “companhias que tenham recebido avaliações positivas da mídia, seja pela qualidade do texto, seja pelo tema ou pela qualidade geral do espetáculo” (idem). Os vertiginosos investimentos em marketing e divulgação obtêm sucesso em mobilizar não apenas o público da cidade, como também de regiões cada vez mais distantes à medida que o festival passa a se consolidar como um dos mais importantes do país. O empreendimento adotou curadoria de artistas e especialistas convidados, responsáveis por trazer para Curitiba montagens referenciais de grupos e encenadores de proeminência do cenário teatral nacional, tendo predileção por estreias que possam ser promissoras, o que influenciou fortemente a rede de artistas da cidade, sejam amadores, iniciantes ou profissionais.

Apesar da ausência de políticas nacionais ou regionais efetivas para as artes, o cenário, cujos contornos mais salientes descrevi até aqui, evidencia um potencial para o surgimento e consolidação de grupos teatrais em Curitiba. Esse “horizonte dos possíveis” foi sentido especialmente pelos grupos de teatro amador que haviam conquistado alguma repercussão na cidade, entre eles, as referidas companhias Lusco-Fusco e a Turma do Beko.

À medida que as atividades em torno do Lusco-Fusco foram se intensificando, envolvendo formação de jovens artistas, experimentações de linguagem e montagem de espetáculos, o grupo passava a oferecer, para além de seus limites, um “possível caminho a seguir” aos seus membros. A primeira dessas oportunidades, na trajetória de Abreu, ocorreu quando Luís Teixeira decidiu se desligar do SESC, por conta de problemas com a administração, para se dedicar a outro tipo de trabalho com teatro infantil, com sua esposa. A dissolução do Lusco-Fusco e a saída do diretor da instituição levou a atriz e integrante mais experiente do grupo, Sabrina Rosa, a substituí-lo, assessorada por Abreu que, no ano seguinte, assumiria a mesma posição. Entre os alunos das novas oficinas de iniciação ao teatro, ministradas por Rosa e Abreu estavam Marcelo Munhoz e Maureen Miranda, que formariam, com alguns outros colegas o Grupo Resistência.

Segundo Munhoz, o Projeto Experimental Resistência foi assim batizado porque o grupo de atores, agora desprovidos de liderança, buscavam “continuar resistindo como um coletivo”. A equipe optou por trabalhar com diretores convidados, realizando como primeira montagem o texto “O suicídio como prova de caráter” de Humberto de Almeida, sugerido por Evaldo Barros, recém-chegado a Curitiba do interior de São Paulo, e que já havia montado a peça anteriormente. A proposta seguinte partiu de um dos integrantes do coletivo, Davi Mafra, que desejava encenar o texto de Tennessee Williams, *Fala comigo doce como a chuva*, e assumiu a direção da equipe. A montagem teve boa aceitação do público e cumpriu uma temporada mais longa da que até então havia sido possível nas experiências anteriores<sup>129</sup>.

O elemento determinante do Grupo Resistência, na ótica do futuro cineasta e produtor Marcelo Munhoz (2016), era o “espírito de um coletivo de jovens vivendo a vida, descobrindo um monte de coisa juntos, ficando junto e, no meio disso o teatro, como esse canal”. Um bom exemplo dessa estima e interesse de convivência dentro e fora do palco foi uma viagem turística que toda a equipe realizou para o Nordeste. Após o retorno, o grupo procurou colocar em ação um interesse em desenvolver uma investigação sobre as figuras dos bufões e da herança da *Commedia dell'Arte*, interesse que havia despertado ainda durante a existência do grupo Lusco-Fusco. A iniciativa durou todo o ano de 1994, ganhando progressivamente intensidade e seriedade.

---

<sup>129</sup> Um sintoma do sucesso da montagem foi o assédio e maravilhamento de Maureen Miranda, uma das alunas da oficina de iniciação ao teatro que Abreu ainda ministrava no SESC, que acabou sendo incorporada à equipe.

No meio do processo de criação da terceira montagem, a equipe conseguiu uma oportunidade de apresentá-la em um teatro, pertencente à Petrobrás, na cidade de São Mateus do Sul, a 120 quilômetros da capital do estado. O sucesso obtido nessa apresentação incentivou os membros do Resistência a inscreverem a peça na Lei de Incentivo à Cultura. A conquista do fomento gerou ainda maior comprometimento no processo de ensaio e a reestrea ocorreu no início de 2015 em um dos teatros mais visados para o contexto, o recém-inaugurado Palácio Avenida, na rua XV de Novembro, área central e turística da capital paranaense. Na perspectiva de Abreu (2016b):

Foi aí [com o Resistência] que eu comecei a escrever, dirigir e atuar meio ao mesmo tempo. Foi realmente uma escola, que me aproximou da atividade dramática. Foi nessa época que eu criei o *Paredes de Vento*, que é uma peça muito importante nesse momento, muito jovem. Escrevi com o Marcelo Munhoz. Dirigimos juntos. E a Jô Martinez... estávamos todos em cena. Uma peça que ficou muitos anos viajando, pelo país todo. Muito, muito! Essa coisa de interiores, assim. Foi uma peça que eu gostei muito de ter feito. Foi uma escola essa peça! Um projeto que eu fiquei um ano com laboratórios. Nessa época isso fazia muito sentido para a gente. A gente tinha um espaço que era (...) um antigo educandário abandonado... Era um teatro no meio de um bosque que a gente conseguiu comodato. E a gente ocupou esse espaço por um tempão. São coisas que constroem uma formação, essas ações.

Se compararmos o depoimento acima com a narrativa biográfica de Marcelo Munhoz, fica evidente a maior seletividade e predestinação por parte da memória de Abreu. A perspectiva de Munhoz, embora assinala também a seriedade, dedicação e a coesão do elenco da montagem, revela um caráter ainda juvenil e ingênuo do espetáculo<sup>130</sup>. Ele recorda que apesar da montagem ter recebido sempre boa aceitação do público, o mesmo não ocorreu por parte de membros mais experientes do mundo do teatro, fato revelado em um dos festivais de que o Grupo Resistência participou, como convidado “iniciante”. Nessa ocasião, alguns artistas louvaram a coesão e o trabalho da equipe, mas não pouparam críticas ao texto da peça, que revelava uma dramaturgia pobre e desinteressante<sup>131</sup>.

---

<sup>130</sup> Outro aspecto digno de nota, que reforça o caráter amador do Grupo Resistência é o fato dos membros não vislumbrarem a legitimidade de receberem cachê para suas produções, motivo tido como responsável pela saída de Maureen Miranda do coletivo, no final de 1995.

<sup>131</sup> Segundo Marcelo Munhoz (2016): “Esse texto a gente criou. Foi totalmente uma criação, dos personagens. Cada um desenvolveu o seu bufão, era como se fosse um porão, alguma coisa assim, um terreno abandonado, um lugar abandonado onde esses bufões viviam. E a gente tinha uma coisa de rotina mecânica que eles faziam ações. E daí em algum momento alguém jogava um saco de pão, assim como se fosse um terreno baldio que alguém jogasse um saco de pão para aquele monte de miseráveis que estavam ali. E no meio das caixas, comendo e tal, em algum momento saía esse ator, que era uma figura que estava ali mumificada, que era o personagem que eu fazia, que aparecia e resolvia acontecer e encenar e fazer peças. Ele também se dava conta de que ele estava ali sozinho, mas daí os bufões também resolviam, de certa forma para se divertir, participar dessas encenações que ele fazia. Então, realmente não tinha conflito. Era realmente falar do teatro, do encanto pelo teatro, de dar vida à miséria, assim, sabe? Era só isso. Então as pessoas que tinham uma relação mais longa com texto, com dramaturgia e tal, achavam que a peça não ia para lugar nenhum. Mas o público em geral amava porque tinha uma coisa mágica! Sabe? Tinha uma atmosfera, um encantamento, uma entrega, nossa, também, que eu sempre escuto pessoas falando da peça.”

Essa adversidade, recebida por alguns integrantes como uma afronta e fonte de frustração, foi assimilada positivamente por Abreu, que na ótica de Munhoz sempre foi a referência de liderança da equipe, por apresentar maior amadurecimento, clareza e entendimento das avaliações e perspectivas dos integrantes do mundo do teatro. Não é descabida a hipótese desta crítica ter assinalado uma das principais fragilidades dos processos criativos do grupo que Abreu logo propôs sanar, e que, ao longo dos anos emergiria como o principal potencial distintivo de suas produções individuais.

Mesmo ainda em uma situação instável entre a produção alternativa e a profissionalização, o Grupo Resistência já havia ganhado certa representatividade, não apenas herdada dos vínculos com o Lusco-Fusco, mas principalmente pela boa repercussão junto ao público em seus dois trabalhos anteriores. Essa configuração gerou convites para outras produções teatrais a alguns dos membros do grupo, e essa dispersão impactou o vínculo afetivo e criativo dos jovens artistas. Munhoz registra, entre 1999 e 2000, uma série de convites e de montagens de maior prestígio dentro dos horizontes de possibilidade para o Grupo Resistência, entre eles a decisão de participar em uma peça de Marcelo Marchioro<sup>132</sup> (com quem Munhoz já havia trabalhado), em detrimento do trabalho com o amigo e diretor, em franca ascensão, Felipe Hirsch.

As vivências e a formação obtida nos módulos que Márcio Abreu frequentou na Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe (EITALC), na Nicarágua, Chile e Argentina, acompanhado de Fernanda Farah, também potencializaram uma tomada de posição individual que se verticalizaria após a experiência de montagem de *Adeus Robinson!*, com o Grupo Resistência, julgada insatisfatória pelo diretor. A definição do coletivo em montar a peça *Sallinger*, de Bernard-Marie Koltés, sob a direção de Flávio Stein, marcaria o desligamento de Abreu do grupo e uma aproximação ao caminho mais consolidado dos colegas da Cia Sutil, que já revelavam pontos em comum desde a breve participação de Hirsch e Weber no Lusco-Fusco e por conta da convivência na emergente “cena alternativa” do teatro paranaense.

O grupo de amigos Turma do Beko, originário de uma rua sem saída no bairro Jardim Social, localização nobre da cidade de Curitiba, iniciou suas experiências teatrais

---

<sup>132</sup> Marcelo Marchioro foi engenheiro químico que jamais atuou na área, envolvendo-se com o teatro por influência de seu contexto familiar e, principalmente, de Antônio Carlos Kraide. Seu trabalho no Banco de Desenvolvimento do Estado do Paraná (BADEP) permitiu que ele fosse cedido para outro órgão público, o Museu da Imagem e do Som, que serviu de passaporte para sua posição de Diretor Artístico, no Teatro Guaíra. Além de crítico de teatro, Marchioro passou a dirigir espetáculos teatrais e óperas na década de 1980, tornando-se um dos principais nomes do teatro da cidade. Para outras informações, ver a entrevista concedida pelo artista a Ignácio Dotto Neto (2000).

em 1986. Essa formação daria origem, a partir de 1993, à Sutil Companhia de Teatro, principal destaque do teatro paranaense no final dos anos 1990. Em torno do diretor, Felipe Hirsch, participavam da Turma do Beko Guto Gevaerd, Caio Marques, Paulo Marques, Juliano Pedroso e Guilherme Weber, além de um núcleo paralelo feminino composto Guta Stresser, Marise Nogueira e Fernanda Ribas, que haviam realizado algumas peças amadoras do final da década de 1980. Segundo Guilherme Weber<sup>133</sup>, foi desta união de colegas, da prepotência juvenil em encenar Samuel Beckett e da amizade profunda e referências comuns entre Guilherme e Felipe que surgiu a célula que se constituiria a futura companhia Sutil, que logo alcançaria grande consagração.

As montagens iniciais de *Baal Babilônia*, em 1993, e *Um Fausto*, em 1994, anunciavam a grande repercussão local de público e crítica que a equipe conquistaria em 1997, com a peça *Estou te escrevendo de um país distante*. Na ocasião, a companhia já contava com as expoentes do teatro paranaense Nena Inoue e Lala Schneider no elenco, experiência repetida no ano seguinte com a peça *Juventude* quando, entre os atores, figuraram atores de carreira consolidada, como Enéas Lour e Ranieri Gonzalez. No ano de 1999, a Sutil Companhia alçou novo destaque por mobilizar a atriz de renome nacional Joana Fomm e a paranaense Leticia Sabatella, igualmente portadora do status de “artista global” por seus trabalhos na televisão, contracenando com a intérprete curitibana Rosana Stavis em *Por um novo incêndio Romântico*.

Além de acumular um número impressionante de prêmios locais e alguns nacionais, e firmar-se enquanto um dos grupos de teatro de destaque nacional no início do século XXI, a Sutil Companhia desenvolveu um trabalho mobilizando um universo de referências pop, eruditas, e “alternativas”, predominantemente anglo-saxãs, tendo como base referências textuais reconhecidas, sempre adaptadas, justapostas, parodiadas, fundidas com materiais de diversas mídias na elaboração dos espetáculos (SUTIL, 2002; MIRANDA, 2005 e 2012). A pesquisadora Sílvia Fernandes apresenta a seguinte análise da companhia, destacando seu diretor:

Felipe Hirsch é o mais jovem representante da cena alternativa do país, trabalhando em Curitiba com a companhia Sutil desde 1993, quando estreia seu primeiro espetáculo profissional, *Baal Babilônia*, criado em processo semelhante aos dos grupos paulistas Teatro da Vertigem e Companhia do Latão. Vem dessa época a parceria de Felipe Hirsch com Guilherme Weber, cultivada em longos processos de estudo, pesquisa e construção artesanal da cena. As primeiras produções da companhia já funcionam como ensaio para a proposta de investigação de peças de memória, em que o diretor usa experiências de fragmentação de tempo na construção meticulosa do ritmo do espetáculo, com recurso a técnicas cinematográficas e de estranhamento na dramaturgia e na atuação, além do emprego quase abusivo da intertextualidade. A dialética incessante de incorporação de referências alheias

---

<sup>133</sup> Entrevista realizada em 16 de janeiro de 2017, por Skype.

talvez tenham alcançado seu ápice em Estou te escrevendo de um país distante, releitura de Hamlet estreada em 1997, que associa Hirsch, definitivamente, aos grandes criadores do teatro brasileiro e internacional que usaram a mesma matriz para falar de si e de seu próprio tempo, relendo e transformando Shakespeare a partir da ótica contemporânea, como Heiner Müller no Hamletmaschine (Hamletmaquina), Bob Wilson em seu monólogo Hamlet, Zé Celso em Ham-let e Gerald Thomas em M.O.R.TE (FERNANDES, 2013, p.18).

O sucesso dos colegas da Sutil Companhia de teatro, cuja trajetória havia sido tão próxima e similar à de Abreu, certamente instigou o artista a perseguir sua linha de atuação autônoma. O desejo de Abreu de dar nova vida ao trabalho anterior, inspirado nas obras de Júlio Cortázar foi, entretanto, suspenso pela oportunidade percebida em um projeto aprovado para o fomento municipal pela companheira Fernanda Farah, que já havia integrado uma montagem da Sutil em 1997. Curiosamente, o aclamado texto *Na solidão dos Campos de Algodão*, de Bernard-Marie Koltès, acabou sendo substituído pelo livro *Alta Fidelidade*, de Nick Hornby, sugerido por Guto Guevared, que deu origem ao projeto *A vida é cheia de som e fúria*. O espetáculo tornou-se em um dos maiores sucessos da década do teatro paranaense em se tratando de público e crítica<sup>134</sup>, responsável por lançar o nome de Felipe Hirsch, enquanto diretor e encenador representativo para todo o país. No elenco, além de Márcio Abreu e Fernanda Farah, figuraram Maureen Miranda, Guilherme Weber, Erica Migon entre outras figuras de destaque do teatro paranaense.

Marcelo Munhoz (2016) relata que o processo do desligamento de Abreu do Resistência foi caracterizado por um desgaste emocional que impactou profundamente Abreu, de modo a configurar um efetivo *turning point* de sua trajetória, correspondente ao marco impreciso (oscilando entre 1999 e 2000) de fundação da *companhia brasileira de teatro*<sup>135</sup>. À luz dessas informações, o seguinte depoimento abaixo<sup>136</sup> ganha outros contornos:

para mim, a *companhia* foi um momento de transição pessoal. E de intensificação de uma consciência do meu trabalho como dramaturgo e como diretor. Então a *companhia brasileira*

---

<sup>134</sup> A peça conquistou o prêmio Shell de melhor direção (recebendo outras três indicações) e os prêmios estaduais Poty Lazarotto nas categorias espetáculo, direção, ator, iluminação e trilha sonora. Além disso, a montagem figurou entre a sessão “Melhores do ano”, dos jornais O Globo, Folha de S. Paulo, Jornal do Brasil e Estado do Paraná e recebeu críticas entusiásticas tanto de Bárbara Heliodora, quanto de Nelson de Sá, que considerou a montagem o melhor espetáculo daquela edição do festival de teatro de Curitiba.

<sup>135</sup> Depoimento de Munhoz: “E ele era uma pessoa que sempre se envolvia e sofria muito com as coisas. E eu era um pouco mais prático assim. Ele sofria muito. E um momento ele falou uma coisa para mim, sabe de uma coisa? - foi logo antes do Volta ao dia – Ele falou: ‘eu estava sofrendo tanto com as coisas, que eu resolvi ser muito egoísta, eu estou sendo super egoísta’. Isso a nível pessoal e a nível de trabalho. ‘Eu vou me importar com as minhas coisas. Eu decidi que vou me importar com as coisas que me importam’. E na época eu entendi mesmo porque ele estava fazendo isso porque ele realmente se envolvia demais, sofria, se desgastava muito. Era um processo mesmo dele se preservar, sua sanidade, sua saúde. E depois assim, em termos de carreira eu fui entendendo o valor que isso tem. De como esses grandes artistas, vários deles falam que em algum momento eles foram perseguir aquilo que... ser muito fiel ao seu desejo mais pessoal, sabe? Volta e meia eu mesmo volto para isso, como uma boa bússola, sabe?”

<sup>136</sup> Entrevista concedida em dezembro de 2016, no Teatro Cacilda Becker, em São Paulo.

para mim é uma espécie de migração interna, assim, dos meus processos criativos, de sair de uma ação mais de estar em cena para outra dimensão... Então esse é o vetor principal da criação da *companhia*: uma transição artística, um amadurecimento também (ABREU, 2016).

É por esse motivo que *A vida é cheia de som e fúria* aparece na trajetória de Abreu como uma atividade de produção de espetáculo e uma participação relevante enquanto ator convidado nesta montagem marcante de uma companhia que vinha conquistando progressiva repercussão no cenário teatral. Na análise de sua trajetória, ganha centralidade a ruptura individual que empreendeu e que significou a tomada de decisão de, por um lado, deixar de atuar, para tornar-se diretor e dramaturgo e, por outro, trilhar um caminho autônomo a partir da fundação de uma companhia própria de teatro, que estava na iminência de ocorrer.

Tal “transição pessoal” foi claramente exposta também pelo grande amigo de juventude, Marcelo Munhoz, que registra a verticalização de um projeto artístico próprio, como um posicionamento ao mesmo tempo emocional e artístico, fundamental no momento que marcaria o início da caminhada de Abreu em direção ao estrelato. Munhoz atribui, atualmente, ao companheiro do Grupo Resistência, o título de “grande mestre” colocando-o ao lado dos grandes artistas atuais, conhecidos internacionalmente<sup>137</sup>, perspectiva que é compartilhada por grande parte dos participantes do mundo do teatro paranaense.

Esse *turning point* na trajetória artística de Abreu, evoca a relação de interdependência entre os julgamentos de extraordinariedade das obras de arte e dos sujeitos que as produziram. Embora autores como Howard Becker (2010) e Pierre Bourdieu (1996) tenham alertado para a intercalação entre a noção de autonomia da arte e do “artista marginal”, um dos mais cuidadosos trabalhos a explorar essa relação entre o lugar social do artista e sua potência criadora é *The glory of Van Gogh*, de Nathalie Heinich, que explora o caso do pintor holandês tido como figura paradigmática da expressão artística moderna<sup>138</sup>.

---

<sup>137</sup> Em seu depoimento Munhoz registra o seguinte: [O Márcio] da mesma forma como o Felipe Hirsch, são essas pessoas assim, muito geniais (...) O interessante é que eu convivi com o Márcio antes dele ser tudo isso. Eu convivi com o Márcio durante muitos anos em que ele estava muito perdido, essa fase dos vinte anos que a gente viveu junto, a gente se conheceu com vinte anos e a gente se distanciou quando ele estava completando 30 e eu 29 (...). Compartilhei muito esse momento também de fragilidade, de... mesmo de estar perdido, do Márcio. Então eu tenho uma conexão profunda com ele, assim. De ver onde ele está, assim, é uma alegria mesmo.

<sup>138</sup> Precedido apenas por Baudelaire, Van Gogh encarna o valor estético da nova subjetividade artística, que integra inovação, originalidade e personalização constituindo, no mundo artístico da pintura, o primeiro herói artístico marginal. Seu valor categórico, referencial, personifica a função do “artista maldito”:

Adotando uma perspectiva da “antropologia da admiração” a socióloga francesa dedica grande atenção aos pares, críticos, negociantes, colecionadores além do grande público, demonstrando como o paradigma da arte moderna emerge em franca oposição à tradição acadêmica da pintura e se fundamenta na valorização da originalidade. Neste processo, os críticos desempenham papel fundamental, ao salientar os elementos singulares ou “raros” como: “excesso, personalidade, subjetividade, originalidade, loucura, mistério e marginalidade” (HEINICH, 1997, p. 11), que na trajetória de van Gogh, implicam ainda as concepções de morte trágica e de obra inacabada, elementos que potencializam a articulação da noção de vanguarda. Proveniente das situações de guerra, o conceito de vanguarda transformou-se em apologia aos inovadores, conforme o modelo religioso da profecia, capaz de ser projetado, no plano político, aos líderes anarquistas ou, no plano artístico, na figura do gênio precursor “revolucionário pela virtude de sua arte e, tanto quanto possível, revoltado pela sociedade” (idem).

Essas qualidades, fundantes da modernidade artística, implicam relação indissolúvel entre o criador e a pessoa, esse “ser insubstituível e irreduzível em qualquer qualificação e equivalência” (HEINICH, 1997, p. 20). Conforme a análise da teórica francesa, o processo de reconhecimento artístico envolve um duplo movimento de particularização e generalização. O primeiro se completa quando as telas e a carreira se confundem, isso é, quando os temas são sobrepujados pelas características específicas da produção artística, que se conectam ao pintor enquanto pessoa. O processo de generalização, por sua vez, não é a mera conexão de comentários críticos com algumas das obras exibidas, “but rather to the totality of an oeuvre made up of an infinite set of canvases, whose suggested coherence, built around the author’s name, can then take its place in the yet more general totality that is art history” (HEINICH, 1997, p. 24).

O estabelecimento de uma nova figura referencial no campo artístico é, para Heinrich, decorrência da abertura de um “espaço hermenêutico” inaugurado pela “leitura” do objeto artístico enquanto enigma. Esse espaço hermenêutico, em que a fruição das obras passa a ser feita em uma busca por significado, em uma tentativa de relacionar o que se vê com estruturas mais gerais<sup>139</sup>, se expande no tempo e espaço:

---

desajustado, incompreendido, desvalorizado, marginalizado e operante no limite tênue entre a loucura e a lucidez.

<sup>139</sup> Nas palavras de Heinrich (1997, p. 25): “How else could discursive investment in an object (image, text or event) be justified, other than by supposing that there is something there to be understood, to which immediate perception offers no access? That’s why, in artistic matters, a work has to be constituted as an enigma (an authentic enigma, which exists prior to the effort of elucidating it), in order to hermeneutical activity to take place. This can be the enigma of the work’s greatness or novelty, the enigma of its author,

Little by little, discourses extend spatially to a wider audience, combining the narrow circle of specialists and the sphere of the general public. They also extend temporally to a future audience. The condition for entering posterity is a hermeneutical operation that relates painting to the generality of a pictorial oeuvre and to the particularity of personal experience, and that enables the painting to transcend mere contingency of artistic endeavours that did not lead to anything (...) For contingency to be avoided and the labor of interpretation to receive the stamp of authority, the authenticity of an artistic approach must be attestable. This alone guarantees that singularity is not the effect of a simple lack of pure chance, or a delirium without further consequences, or of falsification (Heinich, 1997, p. 25-26).

A autenticidade é, evidentemente, elemento fundamental no campo artístico, e pode ser obtida, conforme a autora, à medida que três critérios são satisfatoriamente cumpridos. O primeiro é o da permanência, que exclui situações contingentes de um lampejo único de brilhantismo por parte de um criador não merecedor da categoria “artista”. O segundo é a possibilidade de se imputar universalidade ao trabalho, isto é, sua habilidade comunicativa ou mobilizadora, para além de um interesse egoísta do realizador. Por fim, a “interioridade de inspiração criativa” exige que o artista encontre “sua inspiração mais verdadeira no interior de seus recursos pessoais” (HEINICH, 1997, p. 26-27).

Como se vê, Heinich tomou a figura lendária de van Gogh para compreendê-lo em seu contexto, de forma a desfazer as expectativas do gênio criador geradas pelo mundo da arte, mas também buscando demonstrar uma lógica interna possível de ser aplicada em outras condições artísticas. Por isso, atesta a autora:

The construction of a singularity worthy of admiration, that is, capable of withstanding extension in space and time, capable in other words of coming down to posterity, depends on six conditions: primacy attributed to **rarity**, and formalization of the **scholarly discourse** within a critical space; **particularization through stylistic originality and personality**; **generalization** to the totality of a **body of work** and to the art history; opening of a **interpretive space** and, in conjunction with this, construction of an **authenticity** made up of interiority, universality and permanence (Heinich, 1997, p. 27).

Essa perspectiva será fundamental para a exposição da trajetória da *companhia brasileira de teatro* que desenvolverei a seguir. Mais do que descrição da formação da equipe, de sua afinidade, intenções e dos diversos espetáculos criados, espero poder demonstrar que a trajetória da *companhia* é tanto resultado como peça fundamental da abertura de um espaço hermenêutico, fortemente vinculado à consolidação da dramaturgia contemporânea.

---

meaning and origin (HEINICH, 1997, p. 25). A leitura dessas estruturas gerais inclui a totalidade dos objetos acessíveis à representação, a totalidade das possibilidades técnicas e estilísticas, a totalidade das obras produzidas pelo artista e a totalidade das determinações detectáveis em sua biografia” (HEINICH, 1997).

## Uma nova volta nos mundos da arte

Um forte impulso para o processo de construção de um caminho autônomo foi a decisão da atriz Fernanda Farah, com quem a *companhia brasileira de teatro* havia sido originalmente concebida, em deixar o país para morar na Alemanha. Além do evidente impacto afetivo da frustração dos projetos recém formulados, essa saída implicava substituir a protagonista da montagem *A Vida é Cheia de Som e Fúria*. E foi Christiane de Macedo, a convidada por Hirsch para atuar nas apresentações em que Farah estivesse ausente<sup>140</sup>, mas por dificuldades de agenda do diretor da Sutil, foi o ator, produtor e diretor de contrarregragem da peça, Márcio Abreu, quem ensaiou e apoiou a atriz no processo.

Parte desse elenco, composto pela ex-aluna Maureen Miranda e por Christiane de Macedo, constituiria a primeira formação da *companhia brasileira de teatro*, que logo empreendeu o resgate do último trabalho realizado com o Grupo Resistência, baseado no universo de Júlio Cortázar. O autor argentino era também um dos preferidos de Christiane de Macedo, que retomou com paixão a leitura de seus livros com a equipe, em um longo processo de pesquisa que deu origem ao espetáculo *Volta ao dia em 80 mundos*. Embebidos pelo universo literário do autor, o elenco, que contava com as duas atrizes, partiu para exercícios de improvisação, registrados em vídeo pelo diretor Márcio Abreu, que também transcrevia os textos e elaborava propostas para a cena<sup>141</sup>.

Desde a primeira montagem, o texto constituiu elemento de destaque na cena. A perspectiva autoral, a originalidade formal e a fragmentação foram elementos essenciais a serem unidos à exploração do universo íntimo, interpessoal e do cotidiano, capaz de revelar, dependendo da perspectiva adotada, caminhos para descortinar um universo caracterizado pela fantasia. Segundo a descrição disponibilizada no site da *companhia*, escrita por Abreu em 2002, a dúvida, a incerteza e as incoerências da vida contemporânea

---

<sup>140</sup> Em entrevista concedida pela internet no dia 16 de janeiro de 2017, Guilherme Weber menciona que Fernanda Farah voltou em algumas ocasiões da Alemanha para fazer a temporada da montagem, tendo sido substituída por Christiane de Macedo nas ocasiões em que o retorno não era possível.

<sup>141</sup> Segundo Christiane de Macedo (2016), *Volta ao dia em 80 mundos*: “É uma peça com momentos, fragmentos, de alguns livros do Cortázar, como tem o Jogo da amarelinha, Os autonautas da cosmopista, tem vários fragmentos de livros do Cortázar, e como a gente estudou o universo do Cortázar, leu quase tudo dele – e eu já tinha lido muito antes porque eu era uma fã e sou uma fã até hoje (...) – e aí quando o Márcio me chamou para fazer eu falei: “nossa, é o autor da minha vida!”. Aí como é que a gente construiu essa peça? A gente construiu eu e a Maureen Miranda improvisando e o Márcio filmando. Ele desligava a câmera, ouvia em casa, transcrevia *ipsis litteris*, inclusive as pausas, e assim ele fez a dramaturgia do *Volta ao dia*, que é uma dramaturgia toda transcrita de um texto dito por nós e criado por nós. Então, *Volta ao dia* é uma criação coletiva, uma criação de todos”.

foram o *leitmotiv* da criação, que partiu do universo de Cortázar para encontrar a experiência cotidiana dos artistas. A situação da montagem era tanto banal quanto surpreendente, oscilando entre o cotidiano e a irrealidade: duas mulheres, Ana e Margrit, que não se conheciam, se encontram num apartamento no qual nunca haviam estado e “a partir dali revelam-se através de suas histórias íntimas, suas contradições e seus desejos” (CBT, 2009, s/p., encarte de espetáculo). O trecho abaixo evidencia essa configuração cênica:

*Ações de texto combinados numa estrutura formal e de repetição. Na primeira parte o diálogo é realista. Na segunda parte cada uma indica a ação anunciando-a verbalmente e depois a executa. Na terceira parte descrevem, num diálogo realista, as ações que foram executadas<sup>142</sup>.*

Ana – Desculpe, mas eu precisei usar o banheiro.  
Margrit – Não... fique à vontade. Margrit (*cumprimentando*)  
Ana – Ana. (*cumprimentando*) Eu posso sair se você quiser.  
Margrit – Não! Imagina! Pode ficar... se você quiser eu também posso sair...  
Ana – Não, o que é isso, eu cheguei e você já estava.  
Margrit – Não por isso... eu posso sair, verdade! Eu também acabei de chegar. É a primeira vez que eu venho aqui e...  
Ana – Eu também. Nunca vim aqui.  
Margrit – É. Pois é. Eu vou então.  
Ana – Não, não, deixa que eu vou.  
Margrit – Não.  
Ana – Não.  
Margrit – Não.  
Ana – Não.  
Margrit – Não.  
Ana – Não.  
Margrit – Não... viu, você pode ficar mesmo. Nenhum problema...  
Ana – Você também. Por mim... está ótimo! Mas se você quiser eu posso ir.  
Margrit – Olha, você também, se quiser eu vou e...  
Ana – Não, não, eu já disse que por mim... e, além disso, está uma chuva lá fora!  
Margrit – É. Está chovendo.  
Ana – É. Eu vou dar uma descansadinha. Você quer falar alguma coisa? Porque eu gosto de descansar em silêncio.  
Margrit – Não... tudo bem. Olha, tudo o que você vê nesse apartamento foi deixado pelos locatários anteriores, menos a minha mala e a tua bolsa. Eu vou ouvir os vizinhos.  
Ana – Eu vou lavar as mãos.  
Margrit – Você não tinha lavado depois que fez xixi, não é!? Eu vou descansar um pouco.  
Ana – Tem vizinhos? Eu vou ouvir os vizinhos.  
Margrit – Preciso fazer xixi.  
Ana – Vou dar uma descansadinha. (*Margrit levanta-se do xixi. Ana não percebe e diz baixinho: ‘Acho que eu vou lavar as mãos’. Margrit adianta-se e começa a lavar as mãos. Ana diz: ‘eu fico na fila então...’*)  
Margrit (*esperando que a Ana termine de lavar as mãos*) – Não tem toalha  
Ana (*rindo constrangida*) – É...  
Margrit – Vou me alongar um pouco  
Ana – Vou ouvir os vizinhos. Sabe o que? Eu queria ir aí.  
Margrit – Ah é? Tudo bem, eu vou ouvir os vizinhos.  
Ana – Quer dizer que tudo o que eu vejo neste apartamento foi deixado pelos locatários anteriores. Menos a tua mala e a minha bolsa?

<sup>142</sup> ABREU, Marcio. Excerto de “Volta ao dia...”. Peça não publicada. 2002, p. 5-6.

A rubrica orienta a repetição da cena com alteração do ritmo do texto (e não das ações) o que gera novos sentidos para a interação das atrizes: as ações ordinárias perdem seu caráter de tensão, criando cumplicidade entre as atrizes e ao mesmo tempo humor e denúncia sobre a ausência de sentido das existências e ações presentificadas no palco.

O cenário simples, dotado apenas dos objetos indispensáveis para configurar metaforicamente o espaço claustrofóbico de um pequeno apartamento e dar suporte às ações, a ausência de informações de tempo, espaço e mesmo o abandono da intenção de caracterizar psicologicamente as personagens trazem a ênfase do espetáculo para o texto e o desempenho das atrizes em cena. Como se pode perceber, uma das principais características formais da dramaturgia construída pela equipe é seu caráter fragmentado, não linear e cíclico. A repetição das falas com alterações de sentido, ocorre também em momentos em que as atrizes articulam impressões do mundo em que vivem, em contraste com devaneios referentes a um suposto mundo ideal:

Ana<sup>143</sup> (...) – Não é que o mundo vá se converter num pesadelo, será muito pior, será um mundo delicioso.

Margrit – E ficará nele alguém, uma só pessoa que não seja razoável?

Ana – Sem nenhum analfabeto, com galinhas enormes e, provavelmente dezoito patas, saborosíssimas, todas elas.

Margrit – Um mundo satisfatório para pessoas razoáveis.

Ana – Com banheiros telecomandados, água de cores diferentes segundo cada dia da semana.

Margrit – Com televisão em todos os cômodos, com grandes paisagens tropicais para os habitantes da Groelândia, vista de iglus para a gente de Havana, compensações sutis que conformarão todas as rebeldias.

Ana – Com televisão em todos os cômodos, com grandes paisagens tropicais para os habitantes da Groelândia, vista de iglus para a gente de Havana, compensações sutis que conformarão todas as rebeldias.

Margrit – Com banheiros telecomandados, água de cores diferentes segundo cada dia da semana.

Ana – Um mundo satisfatório para pessoas razoáveis.

Margrit – Sem nenhum analfabeto, com galinhas enormes e, provavelmente dezoito patas, saborosíssimas, todas elas.

Ana – E ficará nele alguém, uma só pessoa que não seja razoável?

Margrit – Não é que o mundo vá se converter num pesadelo, será muito pior, será um mundo delicioso.

Na passagem acima transparece, para além da repetição, um procedimento comum na peça: a intercalação de falas que exploram um mesmo universo temático, mas que não necessariamente estabelecem a contracena entre as intérpretes. Os acontecimentos ficcionais, ao invés de serem representados no palco são sugeridos pelo texto, sempre passível de múltiplas interpretações. A ação dramática esvaziada (ou inexistente) fortalece a importância do texto, endereçado diretamente à plateia, e que tem como conteúdo central: a insatisfação das atrizes/personagens com o próprio corpo, com as

---

<sup>143</sup> ABREU, Marcio. Excerto de “Volta ao dia...”. Peça não publicada. 2002, p. 3.

funções fisiológicas, com a expectativa da beleza, com a aparência e estilo de vida, e, principalmente, seus desejos e frustrações nas experiências sexuais e relacionamentos conjugais:

Ana<sup>144</sup> – eu sou uma pessoa ‘chic’. Sabe! Eu sou uma pessoa simples. E aí eu disse para ele: eu sou simples, mas só que eu sou cara, sabe! Eu sou cara mesmo! Dinheiro assim ó... vai na minha mão. Vai. Eu gosto de comer bem! E aí eu disse para ele: eu gosto de me vestir bem, tá me entendendo! Eu não vou namorar você, se conforma. É um fato.

Margrit – E aí eu disse para ele: me empresta o teu martelo? Eu quero pregar aqui esse preguinho. E aí eu disse para ele: busca lá para mim? Obrigada. Aí ele disse: pego, pego tudo para você. Faço tudo para você. Tudo o que você quiser. E aí eu disse para ele: obrigada. Legal! Eu fico tão feliz. E aí eu disse para ele: olha, eu não estou acostumada, isso é muito novo na minha vida! Aí eu disse para ele: eu não gosto desse peixe. E aí eu disse para ele: pode ficar com seu martelo!

Ana – Aí eu disse para ele: há coisas que a gente ama na lembrança, mas não pode tolerar a presença.

Margrit – E aí eu disse para ele: para que tanta pimenta?

Ana – Para que pimenta?

Margrit – Para que pimenta? E aí eu disse para ele: pega aquela outra toalha, essa aí é minha. E aí eu disse para ele: mas que cara de marido!

Ana – eu posso dormir com você, sair com você, mas, é um fato, eu não vou namorar você. Sabe por que? Porque você não é homem para mim. Você não é homem para mim, você não me obedece! Tá me entendendo!?

Margrit – E aí eu disse para ele: bebi, bebi mesmo. Bebi mesmo, precisava, enfim... eu estava junto com os meus amigos, queria mesmo desabafar, precisava desabafar. E eu desabafei. Desabafei, contei tudo! Precisava mesmo, foi tão bom!

Ana – Aí eu disse para ele: diante de algumas pessoas a gente tem que se fingir de idiota para que não nos tomem por idiota.

Margrit – E aí eu disse para ele: eu vou dar uma ‘saidinha’. E aí eu disse para ele: está chegando a hora! E aí eu disse para ele: resolve! E aí eu disse para ele: toma conta! E aí eu disse para ele: dá conta! E aí eu disse para ele: paga a conta! (Volta ao Dia, 2002, p. 310-11).

Por mais que o tema central das falas gire em torno dessas temáticas, o texto de *Volta ao dia...* é composto também por depoimentos, leitura performatizada de cartas, fabulações e explorações da memória, da infância e de tensões nas relações familiares, geralmente em forma de monólogos fragmentados. Por ocasião de uma nova temporada Abreu registrou no programa de 2009: “Se me perguntam sobre o que é a peça, ou qual história ela conta, ainda hoje continuo quase sem resposta. Mesmo tendo passado mais de seis anos! A história de Volta ao dia... **consiste nela mesma e nela se encerra**” (CBT, 2009, s/p., encarte de espetáculo).

Os argumentos até aqui destacados evidenciam que a dramaturgia apresentada revela características de afastamento do drama burguês que seria perene na trajetória da *companhia*. De início, o texto, construído a partir das improvisações das atrizes, teve como fonte principal dos trabalhos contos e romances de Cortázar e não textos dramáticos tradicionais, preparados para a cena. A peça, composta por uma

---

<sup>144</sup> ABREU, Marcio. Excerto de “Volta ao dia...”. Peça não publicada. 2002, p. 10-11.

imbricação de diálogos de situações banais, depoimentos íntimos, leitura de cartas, projeções de trechos de filmes preparados com as próprias atrizes, canções e danças executadas ao vivo, resultou em um texto fragmentado, não-linear e marcado pela repetição. Seu conteúdo revela caráter reflexivo e existencial, explorando a memória e a afetividade das atrizes/personagens. A situação cênica é desprovida do referencial básico tempo-espaial e embora dotadas de nomes, as atrizes não desempenham efetivamente uma interpretação de personagens, distanciando-se da fábula dramática em direção a uma orientação narrativa. Por ocasião da última remontagem, em Curitiba, a *companhia brasileira de teatro* apresenta as seguintes informações no encarte disponibilizado ao público:

Volta ao dia... toca em temas como o retorno, a viagem, os encontros, as despedidas, a busca pelo mundo ideal. O pensamento descontínuo cruzado por devaneios poéticos, os universos mais íntimos expostos com generosidade ou distração, a precisão formal a permear a construção de uma dramaturgia dos sentidos, que considera o momento da cena como expressão de sua força maior, são elementos presentes nesse trabalho (CBT, 2009, s/p. encarte de espetáculo).

O espetáculo teve ótima repercussão de público e crítica desde sua estreia em Curitiba, no ano de 2002. Na avaliação de Abreu a peça foi responsável pela sua própria projeção, enquanto diretor, para fora de Curitiba. Maureen Miranda foi agraciada com os prêmios de melhor atriz do troféu Gralha Azul em 2002 e Café do Teatro (Troféu Poty Lazarotto) em 2003. Christiane de Macedo conquistou o prêmio de melhor atriz da Primeira Mostra de Teatro da Fundação Cultural de Curitiba em 2003, edição em que o espetáculo foi também considerado o melhor entre os participantes. Impulsionados pela menção do Jornal Folha de São Paulo, que considerou *Volta ao dia...* o melhor espetáculo do Festival de Teatro de Curitiba, a equipe integrou vários outros festivais: o Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, o Festival Internacional de Otoño em Entre Rios, Argentina, e o Festival carioca riocenacontemporânea, em 2003. No ano seguinte participou do Festival Internacional de Londrina e em 2008, do Festival Internacional de Teatro Rua e Palco de Belo Horizonte. Além dessas importantes apresentações, a peça esteve em temporadas em teatros do Rio de Janeiro, São Paulo, Passo Fundo (RS) e São Carlos (SP), tendo também realizado turnês nacionais e regionais fomentadas pelo SESC e SESI.

Durante essa longa trajetória, de 2002 a 2009, a montagem colecionou uma série de avaliações favoráveis em diversos jornais nacionais, com destaque para apreciações de críticos teatrais reconhecidos como Beth Néspoli, Barbara Heliadora, Sérgio Sálvia

Coelho e Miguel Anunciação, unânimes em destacar a integração do elenco, apontando também para a inovação da linguagem e a boa direção do espetáculo. Segundo Márcio Abreu (2016b):

*Volta ao dia* foi esse grande laboratório para mim, de um experimento de um pensamento de linguagem, de escrita, de relação com outros campos, com a literatura sobretudo, que lançou alguns vetores, algumas questões que até hoje, em certa maneira, estão no meu trabalho (...) com transformações, evidentemente, mas que nascem ali, na experiência de criação do *Volta ao dia*.

O depoimento acima revela muito mais do que a mera satisfação de Abreu na realização do espetáculo. Aponta para o *turning point* em sua trajetória que a montagem propiciou, não apenas por caracterizar a gênese de uma nova companhia, cuja liderança, protagonismo e a posição hierárquica de Márcio Abreu sempre foi inquestionável<sup>145</sup>, e que logo alcançaria grande repercussão, mas também por sinalizar para determinado caminho de experimentalismo no teatro, fonte de futuras tomadas de posição artística e de contínua reflexão. A expressão “pensamento de linguagem” revela uma análise retrospectiva que conecta, na visão do diretor, o marco fundador da *companhia brasileira de teatro* com características centrais da dramaturgia contemporânea e em escolhas de direção e encenação cênica construídas ao longo dos anos e dos demais trabalhos da *companhia*.

Giovana Soar revela que quando assistiu *Volta ao Dia*... “reconheceu naquele primeiro espetáculo da *companhia brasileira de teatro* proposições que coincidiam com o seu repertório de leituras e traduções do teatro francês” (Romagnolli, Soar, In: Neto, no prelo). Recém-chegada de São Paulo, onde trabalhou como programadora no teatro Alfa, Giovana foi apresentada ao diretor Márcio Abreu por Christiane de Macedo, com quem havia trabalhado no círculo de relações do Teatro Guáira antes de sua longa estada na França, entre 1992 e 1998. Licenciada em Teatro pela Sorbonne (Paris III), Soar não concluiu seu mestrado por inadaptação às exigências e rotinas do mundo acadêmico. A experiência, formação, redes de relações e o capital linguístico obtidos na França,

---

<sup>145</sup> Essa leitura compartilhada por todos os integrantes da equipe, parceiros, colegas e jornalistas aparece de forma concentrada no depoimento de Nadja Naira de 22 de junho de 2016: “É claro que tudo gira muito em torno do Márcio. É o Márcio a base, é o nosso... É até uma responsabilidade meio de mais que a gente joga nas costas dele, mas, enfim, ele tem o poder para... a força para aguentar isso. Ele realmente assume esse lugar. Ele sempre assumiu, ele nunca deu para trás, ele nunca disse: ‘eu não tenho nada com isso’, tirou a mão, ‘se virem aí’. Não. Ele sempre realmente assumiu esse lugar, assim, de: ‘eu sou o diretor’, né? A cabeça. Para gente dá sempre muita tranquilidade saber que ele está lá e que vai responder por tudo. Nos dá a segurança, liberdade... Então, assim, se eu disser: ah, não tem hierarquia! Mentira. O Márcio é o nosso chefe, o nosso guia, o nosso líder, o nosso mentor, vai... todas as palavras absurdas assim. Mas a gente só está onde a gente tá porque a gente está junto e isso faz diferença”.

entretanto, a marcariam profundamente e constituíram parte significativa de seu diferencial profissional quando de seu retorno ao Brasil.

Soar manteve, em São Paulo e Curitiba, um trabalho de produtora, tradutora e intérprete de francês atuando principalmente em demandas do mundo teatral. Com sua entrada na *companhia brasileira de teatro*, apresentou a Márcio Abreu a biblioteca de autores franceses contemporâneos que mantinha em casa, bem como a tradução que havia feito da peça *Inventários*, de Phillipe Minyana.

Desde essa ocasião e, em especial no ano seguinte, quando teve contato com as obras *Dramas Breves 1 e 2*, Abreu percebeu relações diretas com a dramaturgia que havia desenvolvido na montagem anterior: “recriação da fala cotidiana, frases curtas, musicalidade e ritmo precisos, a palavra como ação, dissolução das fronteiras entre forma e conteúdo, humor e lirismo, concretude. O caminho em direção a Minyana seria inevitável” (CBT, 2009, encarte do espetáculo Suíte 1). A condição para a efetivação da proposta logo se apresentou: a *companhia* recebeu um convite para apresentar algum material cênico no evento Semana da França em Curitiba. Por conta do período restrito de tempo, Giovana Soar encontrou a peça recém-publicada *Suíte 1*, de menores dimensões, que foi ensaiada e encenada pela *companhia* em um trabalho intensivo de apenas algumas semanas.

No elenco figuraram as atrizes do espetáculo anterior, Christiane de Macedo e Maureen Miranda, as novas integrantes da *companhia*, Giovana Soar e Nadja Naira, convidada para criar a luz do espetáculo anterior, além dos atores convidados Ranieri Gonzales, Chiris Gomes e Thais Tedesco. Nadja Naira após um período de ausência dos palcos como atriz, por conta da consolidação de sua carreira como iluminadora, não apenas retornou ao trabalho de interpretação como desempenhou também a operação de luz do espetáculo de dentro do palco, uma escolha de encenação tanto estética como pragmática.

Christiane de Macedo recorda que o elenco ficou exultante com o texto da peça, não apenas caracterizado pela repetição, velocidade das réplicas e por uma linguagem muito cotidiana, além de adotar uma forma pouco usual dentro das convenções teatrais. Romagnolli e Soar destacam, além do ritmo e das linhas melódicas características da escrita do autor, a ausência de pontuação do texto dramático “dificultando o reconhecimento de afirmativas e interrogativas” (*in* NETO, *no prelo*) bem como a falta de caracterização mínima entre os personagens, “homem” e “mulheres”, identificados

apenas pelas letras M e H. Em um artigo recentemente traduzido, o próprio Minyana caracteriza o tipo de escrita teatral contemporânea que desempenha da seguinte maneira:

A especificidade da escrita dramática contemporânea depende de diversos fatores. Antes de mais nada, o herói desapareceu e as personagens tornaram-se figuras anônimas familiares e ordinárias que se assemelham a cada um de nós. São personagens portadoras de nomes genéricos tais como Um, Dois, ou O Pai, A Mãe, ou ainda O Pequeno Homem, A Mulher Alta. Forma-se assim uma polifonia de vozes sonantes, que são reais e coerentes. Por outro lado, tudo se passa em lugares íntimos: salões, quartos, escritórios e todos os lugares de trabalho ou de vida. E por fim, a língua, que adquire uma importância primordial: ela é ação e ela é música. Em todos os países do mundo pode-se observar esse trabalho sobre a língua e a prioridade que lhe é concedida, mas isso não significa que o sentido ou a ficção sejam esvaziados (MINYANA, 2015, p. 218).

Influenciado por autores tidos como dramaturgos contemporâneos, tais como Samuel Beckett, Peter Handke, Bernard Marie-Koltés, Jean-Luc Lagarce, Valère Novarina e Michel Vinaver, Philippe Minyana integra o grupo dos escritores que “passam do texto à cena e privilegiam a palavra frente a qualquer outro elemento dramático” (SAKR, 2009, p. 62). Mountajab Sakr, autor de uma tese de doutorado defendida na Universidade Paris VIII sobre o dramaturgo, identifica as seguintes fases no trabalho de Minyana: (i) as primeiras peças, de caráter mais clássico; (ii) os monólogos ou peças caracterizadas por longos solos endereçados a uma personagem presente em cena, mas que não interage; (iii) a fase “épica do íntimo”, como definiu Roland Fichet (*apud* SAKR, 2009) para as montagens que exploram a memória da guerra; (iv) a escrita de dramas breves; (v) as peças de espaço fechado e, por fim (vi) os textos atuais, que exploram o surreal e o maravilhoso (SAKR, 2009; MINYANA, 2015).

Oratório é o termo utilizado pelo próprio autor para caracterizar seu tipo de escrita, evidenciando seu esforço “de orquestração e de enquadramento da palavra” (MINYANA, 2015), uma organização do texto teatral que revela consciência “arquitetônica” e narrativa. Nesse “trabalho sofisticado sobre a palavra pronunciada pelos atores” (*idem*) como se elas formassem uma partitura musical, a concisão e a economia da palavra (o que se aplica também para as rubricas, muitas vezes inexistentes) é fundamental. É por isso que o autor considera seu trabalho um “teatro do real” que difere do teatro realista, pouco elaborado neste aspecto e restrito ao modelo canônico do drama burguês.

Ao compreender essa prática como tributária de um permanente “laboratório da escrita” Minyana busca inspiração em frases de jornais, falas ouvidas no cotidiano e de citações “furtadas” de autores preferidos, que são adaptadas, mescladas e articuladas com liberdade em suas cadernetas e cadernos antes de ganharem as páginas destinadas ao teatro. Para Sakr (2009, p. 40) o teatro de Minyana não permanece no nível dos acontecimentos variados da vida cotidiana (*fait divers*) “ao contrário ele parte daí para

retrabalhá-los por meio de uma língua jubilatória, uma língua de comentários”. Essa produção revela evidente estima do fragmentário e opera por meio de quadros temáticos, segmentos ou vinhetas, orquestrados de modo a permitir a reconstrução da história, com por parte da plateia, algum esforço por conta da marcada descontinuidade da narrativa.

Isso tem correspondência com a diferença que o autor estabelece entre as “figuras” e as “personagens”. Ao abandonar a tendência dominante do *continuum*, não mais revelando um desdobramento do personagem ao longo das evoluções do drama, a narrativa revela apenas flagrantes de uma “figura” em momentos extraordinários. Há, portanto, pouco material e incentivo para a construção psicologizada das personagens, que são “enfraquecidas” (ABIRACHED, 1994), “fantasmáticas” (RYNGAERT, 2008) ou tornam-se “impersonagens” (SARRAZAC, 2006). Os *Dramas Breves* de Minyana compõem, segundo Sakr (2009), um novo tipo de estrutura em que a figura, ou o “personagem esvaziado” “n’est plus apte à se définir dans un dialogue construit, ni prêt à prendre en compte la parole de l’autre. Par exemple, la structure du drame est circulaire, son évolution dramatique est spiralee, de nombreuses répliques et expressions sont répétées” (SAKR, 2009, p. 42).

Sakr vale-se da definição de Frédéric Maragnani para *Suite 1* (válida também para outras peças de Minyana) como “dramaturgia de interiores”, ou seja “des pièces de la maison comme lieux du chagrin et de la perte de cet espace mental où se meuvent des humains” (MARAGNANI *apud* SAKR, 2009, p. 45). De forma sintética, *Suite 1* é uma peça em que as “mulheres” (identificadas de maneira genérica por M) interrogam o homem” (H) sobre seu passado, seu estilo de vida, seu trabalho, interpelando-o sobre um determinado período em que esteve doente, em crise e, principalmente, sobre um acontecimento terrível que ele havia vivido. Há, evidentemente, ausência de ação dramática, pouca caracterização da situação cênica, do espaço e das relações entre as figuras, marcadas apenas por um grau de “familiaridade”.

**CONVERSA 3**<sup>146</sup>

HOMEM

MULHERES

M – Você teve um mal de amor

*Pequena pausa.*

M – Na maioria das vezes depois de um mal de amor a gente entra em crise – você disse que estava em crise – você não estava em crise – me disseram que você teve um mal de amor.

H – Num certo momento tudo deu para trás

*Pequena pausa.*

---

<sup>146</sup> Excerto de *Suite 1* de Philippe Minyana (2008, p.60-67).

M – Mas você tem que admitir que você trabalhou muito – você trabalhou como um enlouquecido  
M – Você tomava remédio [?] <sup>147</sup>  
*Pequena pausa.*  
M – Você tomava remédio [?]  
H – Sim tomava  
M – Se você tomava remédio o que você chama de crise a gente pode chamar de outra coisa – você faz ideia de como a gente chama normalmente.  
H – Você pode dizer o que quiser  
M – Você jardinava  
H – No começo sim depois não nunca mais – devo confessar que isso me irritava jardinar  
M – Nem todo mundo gosta de jardim – todo mundo fica extasiado com os jardins mas tem muitos que -  
M – Que tipo de remédio você tomava  
H – Eram estimulantes  
M – Você estava na sua caixa-forte sozinho doente e não avisava – é ridículo – você é ridículo – é totalmente ridículo  
M – Quando acontecia de eu estar em crise eu ligava para avisar que eu estava em crise – eu chamava por socorro  
M – O que é estar em crise [?]  
M – Ah estar em crise é estar em crise  
M – Eu tenho a impressão que a gente está andando em círculos  
M – Como são esses acontecimentos que te aconteceram – o que são esses acontecimentos  
H – Para – você é agressiva – você se dá conta de que você é agressiva [?]  
M – É verdade você é agressiva  
M – Quais eram estes acontecimentos de uma vez por todas  
M – Ele diz que não pode falar sobre isso  
M – Ah tá  
*Pequena pausa.*  
H – Estar em crise é estar em crise – isso diz exatamente o que isso quer dizer – durante um certo tempo a gente fica vazio – é alucinante se sentir tão vazio  
M – A gente nunca está completamente vazio  
H – Sim – a gente está vazio  
M – A gente não sente absolutamente nada – te dizem isso ou aquilo e nada  
M – O elástico se rompeu  
M – Como  
M – Quando um elástico se rompe o que acontece.  
M – Ah muito bem.  
*Pequena pausa.*  
H – Estar em crise não se explica – todo mundo deve entender o que a gente está dizendo – quando a gente diz eu estava em crise qualquer um entende o que a gente está dizendo  
*Pequena pausa.*  
M – Então você dormia sem parar  
H – Era incrível  
*Pequena pausa.*  
M – Você tinha medo do exterior  
M – Você fala como um livro – você tem consciência que você fala como um livro  
M – É uma expressão banal – me parece que é uma expressão banal  
H – Eu estava muito feliz por dormir tanto  
M – Você não estava angustiado – isso não te angustia  
H – Não não eu me deitava e pof – bastava que eu me deitasse e pof  
M – Você devia ter acumulado um grande número de tensões  
M – Você fala como um livro – ah ela fala como um livro  
H – Tensões – ah certamente  
M – Ela fala como um livro  
M – Você tinha trabalhado como um escravo

---

<sup>147</sup> A tradutora explica em nota, no início do livro, que o autor não fez uso de qualquer pontuação, exceto nas rubricas. No processo de tradução, foi necessário sinalizar algumas frases interrogativas, desnecessárias no francês, pelo símbolo [?].

H – Era bom trabalhar  
M – Quer dizer que você trabalhava com prazer – você tinha prazer permanentemente  
H – Ah sim era um prazer – depois de um tal prazer a gente imagina que tem tanta energia que a gente vai fazer uma viagem ou o que ou o que é  
M – E você entrou em letargia  
M – Ela fala como um livro – você se dá conta que você fala como um livro [?]  
M – São expressões correntes – tão correntes que elas são empregadas por muita gente – muita gente pode dizer entrar em letargia ou acumulou um grande número de tensões – eu não entendo o que te incomoda  
M – É o seu tom – é o tom que você fala – deve ser o tom que você fala que me incomoda  
M – É verdade que você teve um mal de amor [?] – o que explicaria que você tenha cochilado assim – normalmente depois de um mal de amor a gente fecha a cortina  
*Pequena pausa.*  
H – Não eu não tive nenhum mal de amor  
M – Ah muito bem  
*Pausa.*  
M – Eu me lembro da sua casa – era um belo lugar – tinha janelas  
H – Muitas janelas  
M – Eu tinha vindo na sua casa e estava sua irmã – eu gosto bastante da sua irmã  
H – Eu gosto muito dela também  
M – Sua irmã é igual a sua mãe ela anda com os passos largos e quando ela fala parece que está gritando  
M – Você é como seu pai que se enfia nos cantos que anda na linha  
H – Por que você diz isso – por que você julga  
M – Não dá para não julgar – a gente vê as pessoas e a gente as julga – quando você vê as pessoas você não as julga  
*Pequena pausa.*  
M – Sua casa era um forte  
H – O que você quer dizer  
*Pequena pausa.*  
M – Era como um forte – você vivia engruvinhado dentro do seu forte  
H – É verdade que numa época eu não achava mais nada interessante – essa é uma sociedade onde pouca coisa é interessante  
M – Você não tinha televisão  
H – Não  
M – Você achou que seus dias estavam em perigo [?]  
H – Eu já disse – naturalmente  
*Pequena pausa.*  
M – E você não reagiu – você não se disse já que meus dias estão em perigo eu tiro a cabeça para fora da água  
H – Já que estou aqui hoje e que estou falando com vocês – uma vez que eu não morri – inconscientemente eu devo ter feito o que era preciso para não – para não me afogar  
M – Você dormia você ia levando  
H – É eu fui levando  
M – A gente te incomoda com nossas perguntas – a gente te incomoda [?]  
*Risos.*  
H – Sim, é isso, vocês me incomodam  
*Risos.*  
M – Você é uma figura – é realmente uma figura  
M – Que figura  
*Risos.*  
M – O importante é que você está aqui – você está aqui com a gente e nós estamos tão contentes que você esteja aqui – com a gente

*Saída* (MINYANA, 2008, p. 60-67)

Na descrição de seu próprio trabalho, Minyana promove uma analogia entre a fala e a música e entre a fala e ação. Não se trata, evidentemente, de um retorno às prescrições métricas ou de versos como no teatro clássico do século XVIII. O texto de Minyana

adquire aspectos poéticos, e em certa medida “musicais”, fundamentando-se na organização (e também desorganização) das palavras e frases que surpreende o leitor por conta do emprego quase-convencional da linguagem (SAKR, 2009), seja pela utilização frequente das pausas, repetições ou mesmo de frases específicas, selecionadas tanto pelos seus possíveis significados quanto pela forma de dizê-las. No que tange à relação entre fala e ação, Sakr menciona que apesar das variações da dramaturgia de Minyana impactarem as ações, de maneira geral:

(...) les actions de ses personnages dépendent de leurs paroles qui constituent l'action même des pièces dans la plupart des cas. C'est donc ce côté “disant” de l'action qui se trouve valorisé dans ce théâtre et qui laisse le personnage en situation de passeur de mots. Or, on pourra dire que, dans le théâtre de Minyana, la fonction de la parole plutôt que de celle de l'action sur scène, et c'est dans ce sens là que sa dramaturgie est basée sur la profération de la parole sur scène (SAKR, 2009, p. 241)

Na obra teatral de Minyana, testemunhamos uma deliberada explicitação da palavra e da língua como elementos constitutivos do teatro, o que implica uma metateatralidade compartilhada por grande parte dos autores que são vistos como pertencentes à dramaturgia contemporânea. Portanto:

Dans ce sens, le théâtre français est plus apte à promouvoir le texte que la présence de l'acteur sur scène. Ceci est particulièrement vrai dans le théâtre de Minyana qui se soucie de la prononciation du texte en jouant, c'est pourquoi, on remarque qu'il y a une primauté du texte sur le jeu d'acteur. **La parole est mise en valeur dans le jeu d'acteur à tel point que les acteurs doivent faire attention à la diction du texte pour ainsi faire entendre un texte plutôt que de voir un jeu bien établi sur scène.** Ce côté poétique du théâtre de Minyana nous rappelle une phrase de Marguerite Duras: “L'acteur est un passeur de mots”, il doit rendre compte d'un rythme, d'une forme, d'une matière (matériau) et non seulement raconter ce qui est écrit, mais **raconter le genre de la pièce**, le genre qui est abordé. Il semble que c'est le mot clef du jeu d'acteur du théâtre de Minyana. C'est un théâtre qui fait passer un discours, des mots sur scène où la parole coule à flots comme dans un robinet qu'on ouvre chaque fois que l'acteur parle. Bref, le théâtre de Philippe Minyana confirme sa lignée dramatique; celle du théâtre de la parole. En effet, la poétique de l'oeuvre de Minyana permet de repenser le rapport du lecteur à l'oeuvre: elle bannit la lecture de consommation, la passivité du lecteur face à l'oeuvre, pour au contraire mettre en valeur l'activité et l'effort que doit fournir celui-ci. Or, une certaine manière inhabituelle d'utiliser le langage abouti au poème si bien que le lecteur doit s'intéresser davantage aux manières de dire qu'à ce qui est écrit.. (SAKR, 2009, p. 61-62).

Além da proeminência da palavra e de sua emissão no momento da cena, é fundamental destacar aqui as estratégias de explicitação das inovações no gênero teatral. As interessantes modificações do modelo canônico são sempre acompanhadas de processos de evidenciação dessas transgressões capazes de conduzir e de trazer à consciência do público a elaboração poética realizada tanto com a língua quanto com a estrutura do fenômeno teatral.

Minyana salienta a semelhança de suas intenções com as de Jean-Luc Lagarce, que trabalha sobre o que considera ser a “grande história fundamental”, isto é, a “história-

matriz da família, da origem, do país, o país de onde nós viemos e para onde retornamos” ou sobre as “mitologias contemporâneas” (MINYANA, 2015, p. 218), a saber: “a relação pais e filhos, a reconciliação, os reencontros, a volta, a expectativa da morte” (idem). Segundo o autor, sua produção dramaturgica se aproxima também de Noële Renaude, com quem compartilha os formatos teatrais pouco convencionais (valendo-se de outros gêneros de escrita, como o conto e a poesia) e o humor. Não é, portanto, casual o fato destes autores mencionados por Minyana logo serem pesquisados e encenados pela *companhia brasileira de teatro* em sua trajetória.

Após uma experiência no universo da ópera, quando Márcio Abreu em conjunto com o diretor de teatro Beto Lanza e o maestro Osvaldo Colarusso, dirigiu *O Empresário*, de Mozart, a *companhia brasileira de teatro* iniciou a montagem de *Apenas o fim do mundo* de Jean-Luc Lagarce<sup>148</sup>, um prolífico escritor francês cuja formação mesclou teatro e filosofia. Além de dramaturgo, Lagarce escreveu uma série de outros materiais: notas de encenação, libretos de ópera, dois vídeos autobiográficos, diários, romances e narrativas curtas, até sua morte, em 1995, em decorrência da AIDS.

Influenciado principalmente por Tchekov, Ionesco, e Beckett, a peça de Lagarce revela semelhanças com a montagem anterior de Minyana: embora desta vez haja efetivamente personagens, dotados de nomes próprios, a ação dramática também se restringe a trocas verbais entre eles, enfatizando o texto e a palavra. A linguagem coloquial, ainda que desprovida do ritmo, velocidade e humor de Minyana, desta vez incorpora indecisões, hesitações, reflexões e arremedos característicos da expressão oral que fazem perdurar a tensão entre os “personagens”.

Conforme Cícero Oliveira, pesquisador da obra de Lagarce, uma adaptação da Odisseia de Homero intitulada *Elas dizem... a Odisseia* e feita em 1979, ainda no início da carreira do autor, poderia ser vista como o embrião de seus escritos posteriores, por evidenciar todos os temas que seriam posteriormente explorados com maior profundidade: “a espera, a solidão e a angústia daqueles que esperam (ou perdem sua vida esperando), vidas que lentamente se imobilizam, a ausência (ou retorno) de um ente querido, a volta ao lugar de origem (...)” (OLIVEIRA, 2011, p. 33).

---

<sup>148</sup> Sobre o autor e sua obra ver as dissertações: Brechas na eternidade: tempo e repetição no teatro de Jean-Luc Lagarce, de Cícero Alberto de Andrade Oliveira, apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 2011 e Diário de uma história de amor: estratégias narrativas no teatro de Jean-Luc Lagarce, de Thiago Luz de Oliveira apresentada à Escola de Comunicação e Artes em 2015.

Em *Apenas o fim do mundo*, encenada em 2006, o protagonista Luiz faz uma visita sem aviso prévio à casa onde moram sua mãe, seus dois irmãos Antônio e Suzana e à esposa de Antônio, Catarina. Este incidente aflora o conflito latente por muitos anos e expõe as divergências entre as concepções de deveres, papéis, memórias e expectativas da família, em que a angústia e um relacionamento de estranheza se entrepõe ao de familiaridade. O argumento de um filho que visita sua antiga casa depois de muito tempo quase poderia ser banal, não fosse o motivo mobilizador do personagem, revelado no prólogo da montagem:

#### PRÓLOGO

##### Cena 1

LUIZ – Mais tarde, no ano seguinte  
- era a minha vez de morrer -  
agora tenho quase trinta e quatro anos e foi com esta idade  
que eu morreria,  
no ano seguinte,  
há vários meses que eu esperava sem  
fazer nada,  
fingindo, sem saber,  
há vários meses que eu esperava acabar com isto,  
no ano seguinte  
(...)  
apesar de tudo,  
o medo, assumindo o risco e sem nunca ter esperança de sobreviver,  
apesar de tudo,  
no ano seguinte,  
eu me decidi voltar a vê-los, voltar atrás,  
voltar sobre os meus passos e fazer a viagem, para anunciar, lentamente, com cuidado, com  
cuidado e precisão  
(...)  
dizer,  
apenas dizer,  
a minha morte próxima e irremediável,  
anunciá-la eu mesmo, ser o seu único mensageiro,  
e parecer  
- talvez o que sempre quis, quis e decidi, em todas as circunstâncias e desde os tempos mais  
longínquos que eu ouse me lembrar –  
e parecer uma vez mais poder decidir,  
me dar e dar aos outros, a eles, mais precisamente,  
você, vocês, ela, e ainda os que não conheço (tarde demais e paciência),  
me dar e dar aos outros uma última vez a ilusão de ser responsável por mim e de ser, até nessa  
situação  
extrema, senhor de mim mesmo (LAGARCE, 2006, p. 23-24).

A primeira fala do texto já revela aos espectadores toda a “ação dramática” da peça. A certeza da morte próxima, a narrativa do personagem, endereçada diretamente à plateia (com referências diretas a alguns espectadores e aos “desconhecidos”), sobre sua própria morte e a ambiguidade das referências temporais empregadas (“era a minha vez de morrer”, “no ano seguinte”, “agora eu tenho”, “morreria”) instaura uma imediata incerteza sobre o estatuto dos acontecimentos. O prólogo funciona, portanto, como um

contrato ficcional que retira qualquer expectativa “dramática” do desdobramento de acontecimentos relevantes evidenciando, em seu lugar, a centralidade da palavra e da linguagem construída pela peça.

A estrutura textual empregada alterna cenas dialógicas com outras em que monólogos prevalecem, sejam eles endereçados à plateia, em tom narrativo; dirigidos a uma personagem que não reage, ou revelando, de forma concentrada, a memória e as impressões dos personagens sobre os demais e sobre sua própria vida. Os diálogos se caracterizam pela reflexividade e pela investigação da memória, de seus sentidos e efeitos; os personagens avaliam continuamente a forma de viver e o significado da existência de seus parentes, negociando a categoria “família” enquanto um projeto coletivo que frustra as diferentes expectativas individuais de seus componentes.

A obra de Lagarce também se inscreve enquanto “teatro da palavra” por enfatizar a língua, o dito, o não-dito e o “como dizer” (OLIVEIRA, 2011). “Homem de teatro” em sua acepção mais ampla, o artista foi também diretor do Théâtre de la Roulotte, companhia que criou e que encenou a maior parte de seus textos, encerrando suas atividades após a morte de Lagarce. Essa experiência foi fundamental na exploração da “dificuldade de dizer” como marca de sua obra, em que o embate entre a língua, os afetos, a memória e a situação dos personagens se dá no corpo do ator e transparece no momento da cena. Sua breve carreira não esteve restrita à escrita dramática. Conta, também, com libretos de ópera, diários, romances e dois vídeos autobiográficos (OLIVEIRA, 2011; WERNECK, 2009).

É essa especulação intelectual da memória, do universo afetivo e intersubjetivo, dos não-ditos, dos significados por detrás dos menores atos, palavras e recordações que revelam as mais amplas dificuldades de relacionamento e traumas em torno do universo familiar que se evidenciam em *Apenas o fim do mundo*:

CENA 8<sup>149</sup>:

A MÃE – Isso não me diz respeito,  
eu me meto sempre no que não me diz respeito,  
eu não mudo, sempre fui assim.  
eles querem falar com você, tudo isso,  
eu os ouvi,  
mas também eu os conheço,  
eu sei,  
como é que eu não saberia?  
Se não tivesse ouvido, eu poderia simplesmente ainda adivinhar,  
eu adivinharia sozinha, daria no mesmo.  
eles querem falar com você,

---

<sup>149</sup> Excerto de *Apenas o fim do mundo*, de Jean-Luc Lagarce (2006).

eles souberam que você voltaria e eles acharam que poderiam falar com você,  
um monte de coisas para te dizer há muito tempo  
e finalmente a possibilidade.  
Eles vão querer te explicar, mas vão te explicar mal, porque eles não te conhecem, ou mal.  
A Suzana não sabe quem você é,  
isso não é conhecer, isso, é imaginar,  
ela sempre imagina e não sabe nada da realidade,  
e ele, Antônio,  
Antônio é diferente,  
ele te conhece mas do jeito dele como conhece tudo e todo mundo,  
como ele conhece cada coisa ou como ele quer conhecer,  
se fazendo uma ideia fixa e não havendo possibilidade de mudança.  
Eles vão querer te explicar  
e é provável que o façam,  
e sem jeito,  
o que eu quero dizer,  
porque eles vão ter medo do pouco tempo que você dá para eles,  
do pouco tempo que vocês vão passar juntos  
- eu também, não tenho ilusões, eu também desconfio que você não vai ficar muito tempo  
por aqui, perto de nós,  
Você mal tinha chegado,  
eu te vi,  
você mal tinha chegado e você já pensava que  
tinha cometido um erro e você quis ir embora na mesma hora,  
não me diga nada, não me diga o contrário – eles vão ter medo  
(é o medo, aí também)  
eles vão ter medo do pouco tempo e eles serão desajeitados,  
e vai ser tudo mal dito ou dito muito depressa,  
de uma forma abrupta, o que dá no mesmo,  
e brutalmente ainda,  
porque eles são brutos, sempre foram e não deixarão de ser,  
e duros também,  
é o jeito deles, e você não vai entender, eu sei como isso vai acontecer e como sempre  
aconteceu.  
Você vai responder umas duas ou três palavras  
e você ficará calmo como você aprendeu a ficar  
por si só  
– não fui eu nem teu pai,  
teu pai menos ainda,  
não fomos nós que te ensinamos essa forma tão hábil e tão detestável de ser calmo em todas  
as circunstâncias, eu não me lembro  
ou não sou responsável –  
você responderá apenas umas duas ou três palavras, ou você sorrirá, é a mesma coisa,  
você sorrirá para eles  
e eles se lembrarão mais tarde,  
a seguir, na sequência,  
à noite adormecendo,  
eles se lembrarão apenas desse sorriso,  
é a única resposta que vão querer guardar de você,  
e é esse sorriso que eles vão discutir e discutir de novo,  
e esse sorriso terá agravado as coisas entre vocês,  
vai ser como o rastro do desprezo, a pior das feridas (...) (LAGARCE, 2006, p. 55-58).

Seus diálogos (ou monólogos) tanto evidenciam quanto escamoteiam “as angústias, sonhos e desejos de personagens isoladas em seus mundos interiores, inaptas a compreender ou serem compreendidas, seres que se refugiam nas memórias do passado ou nas expectativas quanto ao futuro” (HERRERIAS *apud* OLIVEIRA, 2011, p. 41).

Esses elementos, marcados nas obras de Tchékov, se transformaram em questões comuns, trabalhadas de diferentes formas por toda uma geração teatral a que pertence Lagarce.

As articulações do tempo, uma das chaves interpretativas para a análise que Oliveira (2011) realiza da obra do dramaturgo, logo se evidencia: suas peças versam sobre um presente cuja ação é esvaziada e em que se apresentam personagens renunciando, esmagados pelo passado e incapazes de modificar as perspectivas de um futuro banal. Tal como Oliveira, Luciana Romagnolli e Giovana Soar (in Neto, 2017, no prelo) destacam a “sensação de tempo como lugar indefinido, entre um tempo objetivo e subjetivo, entre o real, o imaginário e o onírico”. A linguagem adotada pelo escritor e que se explicita prioritariamente nas falas do protagonista-narrador é responsável por evidenciar o hibridismo da fabulação e da memória através de estratégias narrativas como a oscilação entre tempos verbais ou a alternância entre a primeira pessoa do singular e do plural, como se percebe nesta composição pouco usual para um monólogo:

Cena 10

LUIZ – No início, o que a gente acredita  
- eu acreditei nisso -  
o que acreditamos sempre, eu imagino,  
é tranquilizador, é para ter menos medo,  
a gente se repete à nós mesmos essa solução como para às crianças  
que fazemos dormir,  
o que acreditamos por instantes,  
o que a gente espera,  
é que o resto do mundo desaparecerá com a gente,  
que o resto do mundo poderia desaparecer com a gente,  
se apagar, se devorar e não mais sobreviver à mim.  
Partirem todos comigo e me acompanhar e nunca mais voltar.  
Que eu os leve e que eu não esteja sozinho.

Em seguida, porém mais tarde  
- a ironia voltou, ela me tranquiliza e me conduz de novo -  
depois a gente sonha, eu sonhava,  
a gente sonha em ver os outros, o resto das pessoas, depois da nossa morte.  
Nós os julgaremos.  
A gente os imagina no enterro, a gente olha para eles,  
eles nos pertencem agora, a gente os observa e não gosta mais muito deles,  
gostar demais deles nos tornaria tristes e amargos  
e essa não deve ser a regra.  
A gente os percebe de antemão,  
a gente se diverte, eu me divertia,  
a gente os organiza e faz e refaz a ordem da vida deles.  
A gente se vê também deitado, olhando as nuvens, não sei, como nos livros para crianças, é  
uma imagem que eu tenho.  
Que vão fazer de mim quando eu não estiver mais aqui?  
A gente gostaria de mandar, de reger de aproveitar mediocrementemente da perturbação deles e  
conduzi-los um pouco mais.  
A gente gostaria de ouvi-los, eu não os ouço,  
Obriga-los a dizer besteiras definitivas  
e saber enfim o que eles pensam.  
A gente chora.

A gente está bem.  
Eu estou bem

Às vezes, é como um sobressalto,  
às vezes, eu me agarro mais, me torno odioso  
odioso e enraivecido,  
eu refaço as contas, eu me lembro.  
Eu mordo, às vezes acontece de eu morder.  
Aquilo que eu tinha perdoado eu retomo,  
um naufrágio que mataria seus salvadores, eu enfio a cabeça deles no rio,  
eu destruo vocês sem remorso com ferocidade.  
Eu xingo.  
Eu estou na minha cama, é noite, e porque eu tenho medo, não saberei adormecer,  
Eu vomito o ódio.  
Ele me tranquiliza e extenua  
e esta exaustão me deixará desaparecer enfim.  
Amanhã, eu estou calmo de novo, lento e pálido.  
Eu mato vocês, uns depois dos outros, vocês não sabem e eu sou o único sobrevivente,  
eu morrerei por último. (LAGARCE, 2006, p. 65-66).

O elenco foi composto por Ranieri Gonzalez (posteriormente substituído por Lori Santos), Simone Spoladore, Christiane de Macedo, Giovana Soar e Rodrigo Ferrarini (substituído por Rodrigo Bolzan). O cenário simples, assinado por Márcio Abreu e Nadja Naira foi constituído por móveis antigos, dispostos ao redor de um quadrado branco, marcado no chão, que configurava metaforicamente os limites de uma sala de estar.

A peça estreou no Teatro José Maria Santos e teve uma segunda temporada no Teatro HSBC, também em Curitiba, além de participar da Semana Lagarce, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo em 2006. Contando com a participação de estudantes e personalidades do mundo teatral nacional, bem como da companhia francesa *Les Intempestifs*, dirigida por François Berreur, o evento contemplou workshops, demonstrações de trabalho, leituras dramáticas, bate-papos, cenas teatrais, o lançamento da tradução de Giovana Soar do texto *Apenas o fim do mundo* pela coleção *Palco Sur Scène*, também representado pela *companhia brasileira de teatro*, no evento. Em 2007 a peça circulou, a convite do SESI-SP, por onze cidades do interior paulista e cumpriu duas temporadas no Rio de Janeiro, na Companhia dos Atores e na Caixa Cultural.

O protagonismo da *companhia*, tanto em repercutir esse famoso escritor, ainda pouco conhecido no Brasil, como por empreender uma publicação do texto dramático encenado, não foi elemento satisfatório para que a montagem gozasse de preferência pela equipe. Tanto a necessidade de substituição do elenco quanto a baixa circulação do espetáculo, se comparado com o anterior, revelam uma menor repercussão da peça na trajetória do grupo paranaense. Além disso, todos os atores do elenco entrevistados

referem-se ao espetáculo com certa reticência: Christiane de Macedo, que deixou de atuar na *companhia* nesse período, revela que ele “não emplacou”, isto é, não gozou de repercussão e não garantiu sua continuidade financeira (segundo sua memória, não houve uma única crítica da montagem por parte da imprensa). Rodrigo Ferrarini menciona a verborragia do texto, a longa duração do processo de ensaio e da própria peça. Ranieri Gonzalez <sup>150</sup>(que permaneceu dois anos afastado do grupo após essa montagem) destacou também a dificuldade da realização da cena e frisou o tema pesado, relativo à morte, que impactava tanto elenco quanto a audiência.

Durante essa situação de instabilidade e atrito, que consistiu um período reflexivo de avaliação da trajetória e do projeto da *companhia brasileira de teatro*, as redes de relação já estabelecidas foram de suma importância. Márcio Abreu havia sido convidado, em 2004, pelo consagrado ator paranaense Luís Melo<sup>151</sup> para dirigir um espetáculo produzido pelo Ateliê de Criação Teatral (ACT), um centro de pesquisa e criação cênica que Melo geria em conjunto com Fernando Marés e Nena Inoue desde 2001 e que durante sua existência, até 2008, foi sinônimo de excelência de produção e reflexão teatral curitibana. O convite gerou um núcleo de estudos de Tchêkov naquela instituição e resultou no espetáculo *Daqui a duzentos anos*, com direção de Márcio Abreu (em paralelo aos trabalhos que exercia na *companhia brasileira de teatro*), cuja pré-estreia ocorreu em 2005, em Curitiba, e logo excursionou pelo país. Abreu classificou como “desafiador” e “um trabalho escola” a montagem, cuja dramaturgia partiu de textos não-dramáticos de Tchêkov, selecionados pela equipe.

Em 2008, em meio ao contexto de encerramento das atividades do ACT, Luís Melo deu início ao seu novo sonho, o Campo das Artes, um grande empreendimento ainda em construção, que almeja ser um centro multidisciplinar de pesquisa, intercâmbio e formação em artes, dotado de barracões, biblioteca, videoteca, sala de projeção e áreas multiuso em um município localizado a quarenta quilômetros de Curitiba<sup>152</sup>. Logo no início de 2008, a *companhia brasileira de teatro* encampou a primeira experiência do projeto de residências artísticas, idealizado pelo anfitrião, em um trabalho intensivo de seis semanas que reuniu “artistas que fizeram parte ou contribuíram com a *companhia* em

---

<sup>150</sup> Entrevista realizada em 10 de janeiro de 2017, na sede da companhia brasileira de teatro, em Curitiba.

<sup>151</sup> Em depoimento concedido dia 3 de dezembro de 2016, Abreu destaca o papel fundamental do ator em sua vida pessoal e profissional: “O Melo é um grande mestre para mim. Uma pessoa radicalmente importante na minha vida como artista, um grande amigo. Uma pessoa que eu tenho uma admiração infinita. Alguém que me chamou sem mesmo conhecer muito de perto para dirigir ele, um grande ator”.

<sup>152</sup> Algumas informações sobre o projeto estão disponíveis no blog do ator e amigo de Luís Melo, Enéas Lour: <http://eneaslour.blogspot.com.br/2011/03/luis-melo-ator-curitibano-consagrado.html>

sua trajetória. Foi a primeira fase do trabalho que resultaria em ‘O que eu gostaria de dizer’” (CBT, 2008, s/p., encarte de espetáculo).

O espetáculo, dirigido por Marcio Abreu, contou com Nadja Naira, Giovana Soar, Luis Melo, Bianca Ramoneda e Márcio Vito, embora apenas os atores convidados tenham formado o elenco da peça. O texto foi composto “pelo próprio grupo em processo colaborativo e também por adaptações livres de alguns poemas de Gonçalo M. Tavares, extraídos do livro *O homem ou é tonto ou é mulher*” (CBT, 2008, s/p., encarte de espetáculo). O resultado final continha um prólogo e onze cenas monológicas, com poucas rubricas, e sem qualquer indicação que permita aos leitores ou espectadores uma ambientação espaço-temporal da cena.

Sem prescrever qualquer ação dramática, o texto aparenta uma composição de memórias, reflexões, autoavaliações que revela paixões, angústia, fragilidade e crueldade por meio de “desabafos” do narrador, como se percebe nos trechos abaixo<sup>153</sup>:

**Prólogo**

Vou contar um segredo (*aproxima-se*)  
Estou sendo observado.  
Permanentemente.  
24 horas por dia.  
Um desassossego.

Quando durmo não é por cansaço.  
Adormeço por medo, essa é que é a verdade.

Quando abro os olhos só consigo ver para dentro.  
Me chamam de egoísta.  
De resto, tudo bem, se não fosse essa produção contínua de desespero.  
Tenho uma fábrica de desespero embaixo da língua.  
Por isso falo tão pouco.  
(...)

**Cena 4**

Tenho doenças no corpo de fora e no corpo de dentro.  
Quando cuspo para o chão passo as doenças  
de dentro para fora  
Quando eu for muito velho, o meu corpo e o exterior vão ser  
quase a mesma coisa.  
Quando eu morrer, eu e o corpo de fora vamos ter  
a mesma doença.  
Isso pelo menos é o que eu penso enquanto estou deste lado.  
Morrer é ter a mesma doença que o planeta inteiro.  
(...)

Como se vê, as palavras do narrador são diretamente endereçadas à plateia e, em determinadas cenas, a exploração do momento presente é evidente:

---

<sup>153</sup> O texto abaixo foi retirado de um registro parcial, ainda de ensaio, disponível nos arquivos da Companhia. A última versão do texto não foi encontrada.

### **Cena 1**

Digo já a vocês que a mim ninguém engana.  
Basta ouvir 2 ou 3 frases de uma pessoa desconhecida para  
Logo lhe adivinhar o nome.  
Ele, fala, fala, e eu, de repente:  
- Você se chama X  
Ou Y  
Ou Z.  
Enfim: entenderam, não entenderam?  
(...)

### **Cena 8**

Gosto de teorias sobre a vida, mas não tenho tempo  
para segui-las.  
Como poderia viver olhando constantemente para  
as receitas da vida?  
É impossível viver e pensar ao mesmo tempo.  
Mas não julguem que não penso.  
Eu sou um pensador doméstico.  
(aproxima-se)  
Quando estou em casa, depois de olhar para todos os lados e  
Confirmar que não sou vigiado, começo a pensar.  
Começo a pensar para dentro.  
Assim.  
Reparem.  
Vou pensar para dentro.  
Assim.  
É fácil.  
Experimentem,  
Uns segundos pensando para dentro  
Vamos lá, todo mundo.  
Isso. Muito bem.  
Pensar para dentro.  
É uma das minhas invenções.  
(...)

Percebem-se, aqui, elementos textuais que seriam novamente explorados em montagens posteriores da *companhia*: a utilização do termo “vocês”, a interrogação direta à plateia que evidencia uma possível situação dialógica que não chega a ocorrer, o uso da primeira pessoa ou do imperativo no plural, que tem o efeito de trazer à plateia, a consciência da coletividade.

Mesmo em formato de ensaio geral e adotando o título provisório de *Deserto*, a montagem integrou a Mostra Oficial do Festival de Teatro de Curitiba de 2008, estreando oficialmente três meses depois, no Rio de Janeiro. A trajetória da peça esteve concentrada nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro por conta do patrocínio de diferentes núcleos do SESC e da Caixa Cultural e gozou de boa aceitação da crítica.

Embora revelando certa desinformação ao tratar Luís Melo como integrante e mesmo líder da *companhia brasileira de teatro*, o crítico e pesquisador Luiz Fernando

Ramos, em sua apreciação do espetáculo para a Folha de S. Paulo, assinala um elemento de grande relevância na montagem:

Houve um tempo em que o teatro e a literatura significavam coisas bem distintas. Contemporaneamente, os textos que os representam diante de seus destinatários o público, no teatro, ou o leitor, diante do livro tendem a perder suas marcas inconfundíveis e se permitem migrar de um território a outro com maior liberdade. O espetáculo ‘O que Eu Gostaria de Dizer’, da Cia. Brasileira de Teatro, é exemplar ‘dessa indefinição (RAMOS, 2008).

Ramos registra que diferentemente de alguns estudiosos Tavares compreende *O homem ou é tonto ou é mulher* não como um livro de poemas, mas um “monólogo dramático em versos”, o que, “partilha com a maioria de sua variada obra de uma indistinção de gênero, fluindo entre a prosa poética e a filosófica, entre o romance e o teatro” (RAMOS, 2008). Esta observação encontra eco em uma série de produções teatrais contemporâneas.

Maria Helena Werneck vale-se da noção de “vocalizações do texto literário” para explicar essa mesma flutuação dos gêneros a que se refere Ramos. Em “A cena contra o silêncio: vocalizações do texto literário no teatro brasileiro”, realiza uma interessante análise acerca dos usos de textos não dramáticos nos palcos nacionais. A autora adotou, como recorte da pesquisa, três montagens marcantes do teatro brasileiro da primeira década do século XXI: *Púcaro Búlgaro* a proposta de Aderbal Freire-Filho de desenvolver um “romance em cena”, isto é, levar o livro de Campos de Carvalho sem modificações ao palco, em 2006, *A pedra do reino*, adaptação do romance de Ariano Suassuna, dirigido por Antunes Filho, em 2007, e *A invenção de Morel* do romance de Adolpho Bioy Casares dirigido por Moacir Chaves em 2008<sup>154</sup>. Segundo a pesquisadora, esses espetáculos constituem uma amostragem privilegiada de práticas dramatúrgicas emergentes “não só porque se constroem segundo poéticas autorais definidas por encenadores reconhecidos, mas também porque se pautam em narrativas que aspiram a se fixar na forma de textos escritos (memorial, diário, livro)” (WERNECK, 2009, p. 69).

De maneira geral, essas propostas aparecem “como opção de material de combate à ‘tirania da literatura dramática’, que abriram a perspectiva de se atribuir ao encenador a

---

<sup>154</sup> Conforme Werneck (2009), em *A pedra do reino*, um narrador memorialista articula memórias, miragens e ações com uma verve picaresca singular. *Púcaro Búlgaro* evidencia a escolha do excesso como lógica da encenação em uma imersão vertiginosa da matéria do texto literário, demonstrada pela aceleração do texto e pelo ritmo da fala, elementos centrais da performance que sequestra o tempo da leitura. Já *A invenção de Morel* opta pela narrativa repartida em várias vozes, gerando o desaparecimento dos atores, dos personagens e da expectativa de representação por trás das vozes. As estratégias por meio das quais os dramaturgos expuseram processos de escrita no palco habilitam as encenações a promover a voz à categoria de signo híbrido, entre a palavra escrita e a falada.

autoridade de tornar o texto um material de extrema variabilidade” (WERNECK, 2009, p. 68). A liberdade do abandono das convenções dramáticas dos textos tradicionais permite a realização de um interessante jogo que, por meio da narração, gera por um lado “uma simulação de performatividade” que destaca o único, o espontâneo, o insubstituível do ato cênico e, por outro lado, implica certo distanciamento, por evidenciar o ato de ler ou narrar (o que é muitas vezes enfatizado, também na cena, pela presença física de suportes textuais como memorial, diário e livros nas encenações). Por isso, “a vocalidade produzida pela literatura passa, então, a compartilhar de prerrogativas da performance, na medida em que se estabelece uma relação efetiva entre texto e interpretante, a partir de um contexto de enunciação” (WERNECK, 2009, p. 72). Ao se redimensionar na cena, a escrita se reverte em voz e tal “vocalização do texto literário” será o principal elemento a ser analisado pela autora. A performance vocal explícita gera uma inesperada instância de escuta, e também uma tensão iminente entre o corpo, a voz e a escrita.

Em que medida, portanto, o teatro feito da literatura sabe indicar na cena que a vocalidade já atuaria, na própria escrita, com esse valor paradoxal de fuga para além do texto e remissão à condição escritural do texto? Buscar a desfiguração ou novas figurações de personagens narradores, de modo a garantir-lhes a condição de portadores da voz, como instância privilegiada ao invés de estância de emissão, pode produzir a experiência indecisa, no limite da estranheza, de uma voz liberta da representação (WERNECK, 2009, p. 76).

As apropriações de textos não-dramáticos na cena, mencionados acima, levaram os encenadores a operar com elementos característicos da dramaturgia contemporânea: textos de formato não habitual, a tensão (ou mesmo dissociação) entre atores e personagens no instante performativo e a enunciação direta à plateia, em um procedimento de imbricação de formas narrativas e dramáticas.

É a esse contexto, de certa repercussão nacional, que Ramos parece se referir em sua crítica a *O que eu gostaria de dizer, da companhia brasileira*, quando avalia:

O texto narrado por Luís Melo não corresponde à fala de um personagem habitual de ficção. Ele se dirige a alguém, mas sem definir ao certo seu alvo. Assim, nunca contata efetivamente o público nem se envolve de forma objetiva com o núcleo dramático paralelo, em que um casal ensaia uma separação. Esse alheamento mútuo colabora para que, a despeito de ações prosaicas como a costura de um botão de calça, a cena e seus supostos agentes nunca deixem um estado de suspensão. O que talvez esteja em jogo ali, e em suspenso, seja a própria vida, colocada em exame de forma sutil e delicada (RAMOS, 2008.).

Daniele Avila Small, na quinta edição da revista independente *Questão de Crítica*, opta por uma crítica descritiva do espetáculo que parte do cenário da peça para então encontrar a encenação e o texto. As três esculturas de Cláudio Alvarez, que se assemelham a um cubo de ferro com arestas irregulares, usadas para delimitar os núcleos

espaciais de atuação cênica, em que cada um dos personagens da montagem está disposto, chamam de imediato a atenção do público. O espaço mais afastado é dotado de “poltrona, almofada, mesa de cabeceira, rádio, apoio para os pés” (SMALL, 2008), configurando a sala de estar do personagem de Luís Melo. As duas outras áreas de atuação, também independentes apesar de mais próximas entre si, formam a metáfora cenográfica para a residência de um casal em vias de separação: “[o] espaço de Bianca Ramoneda é ocupado por uma cadeira, duas malas e um abajur, enquanto o de Márcio Vito contém apenas uma miniatura de veleiro, um banquinho, uma lata de lixo e uma lâmpada” (SMALL, 2008).

A crítica revela que a interação entre os atores ocorre de forma indireta, antes por meio das “questões subjetivas com as quais estão lidando, a memória, a saudade, a solidão, a questão do lugar, do pertencimento” (idem), do que pela contracenar convencional, pois a “encenação propõe um diálogo de sentidos, não de falas” (ibid.). Há, portanto, grande espaço para a interpretação por parte da plateia acerca das relações entre os personagens, ações e textos proferidos.

Na leitura de Small, o personagem de Luís Melo por vezes parece não ter relação direta com o casal, em algumas ocasiões atua como espectador ou narrador, espécie de mediador entre a cena e a plateia e, em outras situações, pode ser visto como o protagonista já envelhecido, em momento posterior. Os atores Vito e Ramoneda “parecem trabalhar sobre a dificuldade de dizer o que não tem audibilidade para o outro. Ambos dependem do discurso do outro para construir suas falas, estão intrinsecamente relacionadas” (Idem). Além dessa descrição, ainda segundo Small, *O que eu gostaria de dizer*, articula o discurso “claro, conciso, autônomo, que prescinde do diálogo embora se dirija ao outro” de Luís Melo, com outro, que obedece a um “fluxo confuso e repetitivo de temas e palavras que não dão conta das ideias (o texto de Márcio Vito)” (SMALL, 2008). Todos esses elementos evidenciam a metateatralidade, elemento de destaque na montagem, que sinaliza que “[o] ‘como dizer’ parece ser também uma questão” (idem).

Indagado pelo jornalista e crítico, Felipe Vidal, sobre como o espetáculo se insere na trajetória da *companhia*, Abreu respondeu:

É um momento grato. Reunimos pessoas importantes para nós, gente que trabalha conosco ou que acompanha a nossa trajetória. Artistas que admiramos. É também um momento de arriscar novas frentes, de ir para o desconhecido. Encarar o desafio da dramaturgia. Encontrar o que dizer e, sobretudo, construir a maneira de dizer. Em 2002, fizemos um processo colaborativo para a criação do *Volta ao dia*... Nós partimos da obra do Julio Cortázar para criar uma dramaturgia original. Depois disso investigamos alguns autores que dialogavam com as propostas que vínhamos fazendo, como o Minyana e o Lagarce. No meio do caminho fizemos ópera, inúmeras leituras públicas, tradução e publicação de dramaturgia inédita, parcerias com outros grupos, uma peça curta de minha autoria inspirada em Curitiba para a inauguração do teatro Novelas Curitiba, enfim... Agora retornamos à sala de ensaio e à

escrivadinha com um desafio novo: criar a partir do que temos, colocar nossa fragilidade na mesa, encontrar uma forma de dizer destas pessoas, deste grupo. Somos então o Luis Melo, a Bianca Ramoneda, o Marcio Vito, a Giovana Soar, a Nadja Naira e eu. No Festival de Curitiba fizemos uma mostra do processo, apresentamos algumas cenas, alguns esboços. Em junho faremos a estreia no Espaço Sesc, no Rio (VIDAL, ABREU, 2008).

A montagem de *O que eu gostaria de dizer*, embora não figure enquanto um efetivo *turning point* na trajetória da equipe, foi essencial para a consolidação do núcleo criativo da *companhia brasileira de teatro*, além de ter garantido a projeção no eixo Rio-São Paulo e a continuidade da investigação dramaturgica em andamento. Por mais que Abreu não considere, a saída de alguns integrantes, após a temporada de *Apenas o fim do mundo*, configurou um período conflituoso, conturbado para a *companhia*. Mas a parceria com Melo e com artistas de projeção no cenário teatral carioca garantiu estabilidade e incentivo para continuar a busca não apenas “do que” dizer, mas “da forma” como fazê-lo.

### A Vida em Curitiba e alhures

Impulso fundamental para a estabilidade da *companhia brasileira de teatro* ocorreu também em 2006, quando a equipe foi contemplada, na primeira edição do Programa Petrobrás Cultural 2006/2007<sup>155</sup>, na linha Produção e Difusão, voltada à manutenção de grupos e companhias de teatro<sup>156</sup>. A gerente de patrocínios da empresa, Eliane Costa (2012, p. 133), em um artigo sobre as políticas de fomento artístico da Petrobrás, informa que a escolha dos projetos ocorre por “(...) comissões de seleção externas à empresa, o que garante transparência e multiplicidade de visão, além de uma desejada **dispersão regional**”. O site da Petrobrás registra, na referida edição do fomento às companhias o seguinte perfil:

O principal objetivo desta seleção é contemplar grupos ou companhias brasileiras de teatro dedicados à **produção cênica contemporânea**, voltada para a concepção de um projeto de linguagem estética e comprometida com **investigações de linguagem, elaboração crítica e diálogo com outras áreas artísticas e do conhecimento**. Oferecido pelo período de dois

---

<sup>155</sup> Um importante precedente na discussão sobre o fomento ao teatro foi o Movimento Arte Contra a Barbárie, que envolveu intelectuais, artistas, críticos e jornalistas paulistanos, críticos ao modo de funcionamento da Lei Rouanet de patrocínio cultural, cuja articulação resultou na aprovação do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo em 2002 (Lei 13.279/2002, iniciativa de Vicente Cândido, do Partido dos Trabalhadores) e trouxe estabilidade e condições para coletivos teatrais enraizados na cidade e na história das artes cênicas nacionais.

<sup>156</sup> Os demais contemplados pelo apoio da Petrobrás foram: Marcia Milhazes Companhia de Dança (RJ); Grupo D.A.M. (SP); Grupo XIX (SP); Bando de Teatro Olodum (BA); Cia. Mário Nascimento (MG); Companhia do Latão (SP); Piollin Grupo de Teatro (PB) e Udi Grudi (DF).

anos, o patrocínio da Petrobras é direcionado a ações continuadas de pesquisa e produção, que devem resultar em espetáculo inédito (PETROBRÁS, 2015a, grifos nossos).

As características de “criação de dramaturgia original, a releitura de clássicos e a encenação e tradução de dramaturgia contemporânea inédita” (PETROBRÁS, 2015a) construídas pela *companhia brasileira* em sua trajetória, seu enraizamento enquanto grupo teatral paranaense e a iniciativa de criação e montagem de um espetáculo com base na obra de Paulo Leminski constituíram tomadas de posição acertadas para o perfil do edital. O projeto da CBT incluía, ainda como contrapartida para o financiamento, a circulação dos espetáculos de repertório<sup>157</sup> pelas principais cidades do Estado e a “realização de oficinas integradas, ciclo de leituras dramáticas, mostra de processo de trabalho, leitura pública, ensaios abertos e oficinas para grupos de teatro do interior do estado do Paraná” (PETROBRÁS, 2015a).

Contemplados com o apoio da Petrobrás, o grupo mergulhou, a partir de 2008, em uma profunda pesquisa, a partir da formação de um grupo de artistas do círculo de afinidade da *companhia* (cientes de que poderiam ou não integrar o elenco da montagem), que se dedicou à coleta de dados e reflexão sobre a vida e obra do poeta, tradutor, crítico e escritor Paulo Leminski, até o momento da estreia em 2010. Na entrevista concedida ao jornalista Daniel Schenker, para o Jornal do Brasil, Abreu (*apud* Schenker, 2010) menciona: “Tenho necessidade de dizer que somos uma companhia de Curitiba – temos nos apresentado pouco por aqui”. E especificamente, sobre Leminski, argumenta:

Compartilhamos de seu prazer, de sua vertigem, pela criação da linguagem – destaca. – Ele fez a ponte entre o erudito e o popular. Suas referências estavam tão escondidas em sua obra que nem ele conseguia identifica-las mais. Afinal, elas se diluíam e se transformavam. Esta é uma questão que diz respeito ao nosso grupo.

Abreu aproveita para ressaltar o vínculo da *companhia* com a palavra. – Em todos os trabalhos nos perguntamos como chegar diante do público e tomar a palavra sem tirania, como resgatar um viço perdido. Nós costumamos nos alimentar bastante da literatura, uma manifestação artística que tende a produzir imagens (ABREU *apud* Schenker, 2010).

Os trechos da entrevista ao jornal carioca, acima, demonstram alguns elementos ilustrativos do processo criativo adotado na montagem, e também uma avaliação do contexto da atuação e inserção local da equipe. Mais do que uma paixão literária comum dos integrantes da *companhia*, a adoção de Leminski e sua obra como tema para a montagem evidencia o desejo de estreitar laços com a cidade-sede, diminuindo o epíteto de “companhia francesa” pelo qual a equipe já vinha sendo identificada. Essas intenções também transparecem no encarte do espetáculo, quando o grupo registra, em setembro de

---

<sup>157</sup> A turnê incluía *Volta ao dia, Suite 1 e Apenas o fim do mundo*.

2008, a importante decisão de inauguração de uma sede para a *companhia*, e também quando sumariza as atividades desenvolvidas durante o projeto: “(...) oficinas integradas, oficinas de aprimoramento, ações estéticas na sede da *companhia* e em outros espaços públicos, a criação de um solo teatral a partir do texto *Descartes com Lentes*, leituras abertas, encontros com outros profissionais, debates e a apresentação em Curitiba das peças do repertório da *companhia*, buscando um contato intenso com a cidade” (ABREU, 2010, s/p., encarte de Vida).

*Descartes com lentes* consistiu a primeira materialização cênica dessa pesquisa e estreou em agosto de 2009, na sede da *companhia brasileira de teatro*, por ocasião da comemoração dos 65 anos de Leminski. O monólogo feito por Nadja Naira, tal como o “romance em cena” de Aderbal Freire-Filho, respeita integralmente o conto homônimo do autor, e também se insere na proposta dos trabalhos anteriores de utilizar material não-dramático como elemento criativo. Conforme a *companhia brasileira de teatro*, o conto é “um fluxo de linguagem que reinventa a língua” (CBT, 2016, site). Mesmo nessa primeira versão do que se tornaria sua obra mais conhecida, *Catatau*, Leminski explicita sua erudição ao citar autores e pensadores clássicos, além de revelar grande experimentalismo formal, inspirado por Guimarães Rosa e James Joyce.

O argumento do conto mescla o disparate da possibilidade de René Descartes ter vindo ao Brasil na caravana de Maurício de Nassau e, surpreendido com a fauna, flora, população, clima e cultura locais, ter imergido em uma crise existencial e filosófica:

*Ego*<sup>158</sup>, *Renatus Cartesius*, cá perdido neste labirinto de enganos deleitáveis, vejo o mar, vejo a baía e vejo as naus. Vejo mais. Já lá vão três anos que deixei a Europa e a gente civil: lá presumo morrer à sombra de meus castelos e esferas armilares, jazendo na ordem de meus antepassados. “*Barbarus hic ego sum quia intellegor ulli*”, - isso do exílio de Ovídio é meu. Do parque do Príncipe, contemplo o telescópio, o cais, o mar e os pássaros do Brasil. Como é do meu hábito de verdes anos, medito deitado nas primeiras horas da manhã só me fazendo à rua muito tarde, já sol de meio-dia.

Estando no parque de Vrijburg, circundado de plantas gordas, nas suas folhagens descomunais, flores enormes de altas cores, cintilantes de gotas d’água e de insetos; seu cheiro é uma carne, o ambiente é sólido, eu poderia tocá-lo.

Bestas de toda sorte circulam em gaiolas, jaulas, ou soltas - animais anormais gerados pela inclinação do eixo da terra, do equinócio. O chamado, na algaravia destes reinos, tamanduá, c/ a língua serpenteando entre as formigas de que extrai todo seu mantimento; levanta-se de pé à laia de homem, formidando e formigófago; o olhar míope de ver formigas cara a cara, tropeça num formigueiro e rola, envolto em formigas. Tatu é convento, rochedo e bastião; disfarçado de pedra, gela com elas e crescem árvores, repousando enquanto pensa seus juízos irrefutáveis.

As capivaras, ratos magnos, o estômago maior que o corpo, concentrando comida. Numa gaiola, o tucano, indeciso sobre o penhasco do bico, ser pedra ou bicho. Monstros da natureza desvairada nestes ares. A jibóia, python que Apolo não matou, abre todo seu ser em engolir; engloba antas, capivaras, veados, - de que deixa fora das goelas os chifres, - como uma árvore caída com galhos -, até que apodreça em seu bucho; então cospe os chifres e come outro.

---

<sup>158</sup> Excerto de *Descartes com Lentes*. Leminski (2017, p.3-5)

Exorbitantes, vivem séculos, diz Marcgrav. Certamente vivem séculos. Crias? Qual não será filhote? Cada vez maiores, a mãe delas todas acabará por engolir o orbe. Não, esse pensamento não é corrupção dos climas, é inchação do calor em minha cabeça. Que se passa comigo? Hei de abrir meu coração a Articzewski e saberá esclarecer essa treva que me envolve. Virá. Articzewski virá. Nossas manhãs de fala fazem-me falta.

Como se vê, Descartes não é retratado como ativo investigador, filósofo revolucionário e desbravador destemido do mundo físico, mas como um ser em conflito, testemunhando, no Brasil, os limites do pensamento racionalista. Em uma evidente alusão beckettiana, o filósofo aguarda a explicação deste mundo por parte do experiente desbravador polonês Krzysztof Arciszewski, radicado no Novo Mundo, mas que nunca chega. Enquanto permanece neste lugar, fustigado pelo clima tropical que “afeta o pensar e os sonhos”, se deslumbra com a “flora faunizada e fauna florescida” (LEMINSKI, s/d, p. 5). Ingere animais estranhos que igualmente lhe “perturbam as coisas do pensar” (idem), fuma a erva entorpecedora, de uso corrente de “tououpinambaoult, de gês e de negros minas” (LEMINSKI, s/d, p. 5) e ouve línguas locais incompreensíveis e incomunicáveis dos povos autóctones ou trazidos ao Brasil.

Entre papagaios, tucanos, tamanduás, preguiças, macacos, baleias, vagalumes, onças, índios “tououpinambaoult”, negros e bugres, Descartes perde as coordenadas, e percebe a inutilidade de suas lentes e dos procedimentos racionalizadores ao se deparar com o “impensável do Brasil”:

Por<sup>159</sup> três anos em vão alcei meu pensamento sobre esta fauna e esta flora e sinto que estes bichos de olhar calmo estão pensando em mim. Maravilha é pensar esse bicho. Como pensar esse bicho? Duvido que Articzewski possa. Não poderemos. Este bicho é proteu, aquela ave é orfeu, este vapor é morfeu? Quem mordeu? Metamorfose. Isso é dúvida ou concessão à má natura? O que é olho de onça, o que é vagalume? Enquanto o macaco representa e gesticula humano - o papagaio fala, e parece gente em pedaços, uma parcela no macaco e uma porção num papagaio. Batavos há que tem perdido a razão nestas zonas, casando-se em conúbios múltiplos com as índias, falam o linguajar deles, que é como os sons dos estalos e zoos deste mundo. Duvido de Cristo em nheengatu. Índio é gente?

Este capítulo não cifro nem decifro; ou é erro? Sofro, e este livro sem textos é só ilustração e iluminura. Não traduzo nem leio. Coagido, cogito. Giro e jazo. Um círculo de giz em volta de meu juízo, uma nuvem, uma caligem, um bafo me embacia o entendimento para que não entenda Parinambouc, - e Parinambouc é o círculo, a nuvem, a caligem. Cogito ergo sum? Sursum corda. Ergo. Dentes e lentes. Cogito e corrijo. Agito. Fedor de antas e araras. Uma fera urra dando á, luz. A onça está parindo Articzewsky? Ai, ui, este pensamento sem bússola é meu tormento. Meu penar e no pesar. Ah, quando verei meu pensar e meu entendimento - fénix – renascer das cinzas deste cigarro de maconha? Ocaso do sol do meu pensar. Novamente: a maré de desvairados pensamentos me sobe no pomo de Adão como um vômito. Estes

---

<sup>159</sup> Excertos de *Descartes com Lentes*. Leminski (2017, p.7 e p. 17-18).

não. É esta terra: é um erro, um engano de natura, um desvario, um delírio, um desvio. Uma doença do mundo.

É interessante destacar que, talvez por consistir um “exercício cênico” a peça é a única do repertório da *companhia* a não contar com encarte. Antes de iniciar a apresentação de Nadja, Marcio Abreu (sempre que possível) profere uma breve fala ao público, contextualizando a proposta e agindo para desfazer expectativas sobre o enredo por parte da plateia. Esse procedimento gera uma aproximação entre palco e plateia; auxilia a compreensão do texto (um tanto hermético e veloz) e também permite aos espectadores concentrarem a atenção na forma da narrativa e na atuação da atriz. O caráter monológico da peça, orientado diretamente ao público e as escolhas simples de cenário e adereços, compostos por frases escritas nas paredes (em latim e português), um banco, um saco de pó de giz (que a atriz utiliza para compor um círculo no chão do palco), uma luneta e um cantil, por sua economia e despretensão, favorecem a identificação da plateia com a cena.

A principal preocupação de Nadja está na forma de dizer o texto, não buscando a espontaneidade da primeira leitura, mas uma maneira de “vivê-lo” e “ser afetada” por ele em cena, para gerar a comunhão entre público e atriz na decifração ou no “enfrentamento da linguagem” (SMALL, 2010) composta por Leminski. Porém, há alguns distanciamentos marcantes ao longo da montagem, que servem para manter a atenção e afastar leituras naturalistas: logo no início da peça, Nadja executa uma sucessão de quedas que evocam metaforicamente a instabilidade de Descartes e geram para a plateia um estranhamento na correspondência atriz-personagem. Posteriormente, ao despir seu figurino, marcadamente masculino, a intérprete não apenas revela sua feminilidade, contrastante com o “personagem”, mas permite que a plateia aviste os termos “René Descartes”, “Parinambouc”, “Articzewski”, “Tupinambaults” e “dúvida metódica” escritos em seu corpo e também uma pintura corporal de pele de onça que preenche parte de uma das pernas da atriz. Esse recurso cênico torna visível a palavra e explicita o interesse compartilhado por Leminski, e pela *companhia*, pela linguagem. Ao mesmo tempo ele materializa no corpo de Nadja, os diferentes sujeitos, subjetividades, espacialidades (o procedimento não deixa de evocar, de forma redundante, as frases escritas no cenário) e temporalidades associadas, articuladas pela intérprete, uma evidência gráfica da estrutura e dos temas tratados pela montagem.

Essa peça, integrante do repertório da *companhia*, não conta com o mesmo destaque conferido pelo grupo e pela crítica às demais produções. Não venceu nenhum prêmio ou recebeu qualquer indicação formal, embora seja o segundo espetáculo mais apresentado, contando com cerca de 25 temporadas até 2016 (facilitadas pela praticidade e dimensão diminuta do espetáculo), incluindo participações internacionais, no Festival Internacional de Teatro de Bogotá e em Paris (para estudantes de português), no edifício da Université Sorbonne Nouvelle, que recebe o nome de René Descartes.

*Descartes com lentes* consiste, entretanto, em uma ruidosa verticalização temática sobre o Brasil, até então ausente nas propostas da equipe. O material textual paródico, fragmentado e verborrágico dá vazão para uma série de reflexões e problematizações possíveis sobre a história, identidade, povo e cultura nacionais, os processos de colonização, a dominação imperialista e miscigenação, além de questionar a onipotência do racionalismo e do pensamento ocidental.

Entretanto, foi *Vida!* a criação resultante de patrocínio da Petrobrás. Inspirada em um livro homônimo de Leminski, compõe-se de quatro biografias de personalidades bem diversas: o poeta japonês e inventor do *haikai* Bashô, o poeta simbolista brasileiro Cruz e Souza, Jesus Cristo e Leon Trotski. O caderno de trabalho da montagem, de Nadja Naira (2010), registra que a estratégia criativa da *companhia* visava refletir sobre as biografias de modo a captar conteúdos e formas que pudessem “gerar uma estrutura teatral”.

Desde o primeiro momento do ensaio, esteve claro ao grupo o propósito de não incorrer em mera adaptação dos textos do poeta, e evitar a realização cênica de uma espécie de homenagem póstuma. Essa orientação criativa, entretanto, significava desviar do enaltecimento de um dos maiores escritores paranaenses, tarefa que se revelou um tanto árdua. O encarte da peça apresenta um retrato um tanto diferente do poeta marginal, mais conhecido pelo grande público, e evidencia seu caráter “multimídia”, atuante em diversas áreas: “poesia, prosa, tradução, publicidade, artes gráficas, quadrinhos, TV, música popular” (ABREU, 2010, s/p., encarte de Vida) além de professor de história e de judô.

Recorrer às traduções e aos textos críticos e ensaísticos feitos por Leminski<sup>160</sup> foi, portanto, uma escolha estratégica, capaz de distanciar o elenco dos textos e biografia do poeta e facilitar a construção de uma dramaturgia original. A escrita do texto da peça teve

---

<sup>160</sup> O jornalista Schenker (2010) registrou que *Sol e aço*, de Yukio Mishima, *Um atrapalho no trabalho*, de John Lennon, *Giacomo Joyce* de James Joyce e *Malone Morre*, de Samuel Beckett foram as traduções de Leminski utilizadas como material de pesquisa pela equipe paranaense.

início em exercícios realizados pelos integrantes do grupo de estudo, com base nas leituras e nas conversas realizadas na sede da *companhia* com diversos convidados, entre familiares, amigos e estudiosos de Leminski<sup>161</sup>. O texto final da peça, publicado na revista *Ensaia* em 2015<sup>162</sup>, não tematizou a biografia do intelectual como tema da montagem, mas incorreu na profecia do cartunista Solda (*apud* ABREU, 2010, s/p., encarte de Vida): “[s]empre que começamos falando do Leminski, acabamos falando de nós mesmos”. No espetáculo Vida:

Giovana Soar, Nadja Naira, Ranieri Gonzalez e Rodrigo Ferrarini estão em cena atendendo pelos próprios nomes. Como na coletânea de biografias de Cruz e Souza, Bashô, Jesus e Trótski escrita por Paulo Leminski que os inspirou e batizou a montagem, os quatro atores cederam detalhes de suas biografias, colhidos principalmente em papos de bastidores por Abreu e remodelados no texto que guarda do poeta curitibano temas, estruturas e uma ou outra citação. (ROMAGNOLLI, 2010)

Pode-se apontar como principal inspiração que Abreu retirou de Leminski a liberdade de refabular biografias, não mais de grandes revolucionários, mas dos próprios artistas integrantes da *companhia brasileira de teatro*, transpostas, agora, para o palco. O espetáculo incorpora elementos como características físicas (menção às pernas finas de Nadja Naira, às tatuagens de Ranieri Gonzalez) e acontecimentos pessoais, recolhidos por Abreu por meio de entrevistas (ROMAGNOLLI, 2010) e remodelados em um texto ficcional que, apesar de gerar ambiguidade entre intérpretes e “personagens”, não chega a adotar propriamente, uma narrativa biográfica.

Em uma crítica para o jornal paranaense *Gazeta do Povo*, Márcio Renato dos Santos destaca que a profunda pesquisa realizada pelo grupo sobre Leminski serviu de ponto de partida do projeto, embora tenha permanecido presente “mais nas entrelinhas do que diretamente no texto. O imaginário do poeta, a sua conhecida curiosidade, a faceta do poliglota e do falante loquaz foram incorporadas e, como define Giovana, formam uma espécie de caos” (SANTOS, 2010, s/p.)<sup>163</sup>. O encarte do espetáculo também revela que o conteúdo manifesto não é diretamente retirado do poeta paranaense: “Criamos essa história sob a influência do viço e da linguagem entusiasmada do nosso poeta-farol Paulo

---

<sup>161</sup> O grupo de pesquisa contou com a colaboração de Áurea Leminski, Estrela Leminski, Ivan Justen, Luiz Solda, Marcelo de Angelis, Marcos Pamplona, Maria Andrade, Paulo Alves, Renata Hardy, Sandra Novaes, Ulisses Galetto, Tadeu Wojciechowski. Houve também uma oficina de aprimoramento dramaturgico ministrada por Newton Moreno.

<sup>162</sup> A peça, publicada na Revista *Ensaia*, numero 1 de dezembro de 2015 está disponível online no link: [http://media.wix.com/ugd/724f7c\\_348af30493e04b17ab5cf491f0838088.pdf](http://media.wix.com/ugd/724f7c_348af30493e04b17ab5cf491f0838088.pdf). Acesso em janeiro de 2017.

<sup>163</sup> A crítica do espetáculo, publicada em 01/04/2010 no jornal *Gazeta do Povo* está disponível em: [www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=988369](http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=988369)

Leminski. Como não poderia deixar de ser, essa história é ao mesmo tempo o conteúdo e a maneira como é contada. Indissociável” (ABREU, 2010. Encarte de vida, s/p.).

Segundo o programa, a peça trata de “quatro pessoas exiladas em uma cidade qualquer (...) se encontram numa sala vazia e sem janelas para os ensaios de uma banda que deverá se apresentar no jubileu da cidade” (ABREU, 2010, s/p., encarte de Vida). À semelhança de outros textos encenados pelo grupo, o contexto da trama é tanto banal, por tematizar o ensaio de uma banda, quanto enigmático: o coletivo é composto por exilados, que não se conhecem, mas que tem os mesmos nomes próprios dos atores. Estas escolhas solapam de imediato referências cênicas mínimas, de tempo, espaço, e suspendem a expectativa da representação naturalista de personagens ficcionais.

A esperada relação com a Cidade de Curitiba tampouco transpareceu diretamente no espetáculo. Há, no decorrer da trama, algumas menções ao clima, ao trânsito caótico, a diálogos superficiais e distantes entre estranhos, que podem ser atribuídos a Curitiba, mas são também suficientemente genéricas para que o texto possa fazer sentido em outros locais. *Vida!*, dirigido por Abreu, contou com o elenco de Giovana Soar, Nadja Naira, Ranieri Gonzales e Rodrigo Ferrarini, além do cenário e figurino de Fernando Marés, iluminação de Nadja Naira, trilha sonora de André Abujamra e preparação vocal de Babaya. Diferente da concisão das peças anteriores, a elaborada cenografia concebida por Fernando Marés materializou a situação de confinamento e de convívio entre figuras que não se conhecem, como a rubrica inicial da peça evidencia: “Parede. Um mapa-múndi pendurado. Uma sala vazia, sem janelas. Mesa. Cadeiras empilhadas. Um ventilador. Instrumentos musicais. Pedestal com microfone. Apenas uma porta de dimensões incomuns permite a entrada e a saída de objetos e pessoas” (ABREU, 2015:81).

Entre os elementos de destaque da montagem figura a explícita exploração do tempo presente e da situação da encenação, que ocorre desde a primeira fala do texto, endereçada diretamente à plateia:

Rodrigo – Quem brilha? (*Pausa*) foneticamente a pergunta é uma modulação ascendente na emissão da frase. **Perceberam?** Quem brilha? Eu pergunto. **Se eu pergunto e vocês me respondem, alguém me responde**, podemos começar o diálogo. **Você** pode me dizer, **alguém pode me dizer**, minha testa brilha quando eu suo e eu digo sim está calor aqui, abafado, quer um lenço? Podemos abrir as janelas, se tiver janelas. Não, não há janelas, não me parece que tenha janelas aqui, **você** vê, uma janela? **Eu pergunto**, e continuamos nosso diálogo e você diz alguém diz, eu daqui vejo uma janela, ela está aberta, eu gosto de janelas abertas, a noite está linda, fresca e **nós podemos olhar o céu, você vem olhar o céu?** E por aí vai. É essa capacidade das línguas de formular perguntas que funda um mundo humano. Quem brilha? Eu pergunto. E **você me diz alguém me diz**, um vaga-lume brilha, ele acende o traseiro. Eu dou risada e digo que sim, que a noite deve estar fresca e que se houver

realmente uma janela aberta. Se **você** diz é porque ela está aberta. Ela está? Aberta? E por aí vai. Há um abismo, por exemplo, entre duas frases como: O sol brilha. Ponto. Quem brilha? Interrogação. (*Entra Giovana*) O mundo das plantas e dos animais, presumo, é feito apenas de frases afirmativas. Uma pedra poderia dizer “o sol brilha”. Definitivo. Mas só você pode dizer alguém pode dizer a segunda frase, a que pergunta, a que me leva até você. O reconhecimento da diferença entre o eu que eu sou e o eu que o outro é. Separados e próximos. **Perceberam?** (Abreu, 2015:81-2, grifos meus).

As passagens grifadas tornam evidente aquilo que o texto, quando levado à cena, propicia: uma “projeção de diálogo” no andamento da fala monológica de Rodrigo, uma estratégia interrogativa (se eu pergunto e vocês me respondem) e da situação coletiva e compartilhada no interior do teatro (você me diz, alguém me diz), que apesar de não gerar efetivamente a condição de interlocução, afeta diretamente a plateia. Como assinalou o crítico Luiz Fernando Ramos (2010) “de fato, a verdadeira troca que ocorre na peça é quase sempre entre os atores e a plateia. Suas falas são tentativas de contato ‘estão comigo?’”. Conforme Ramos a construção da “sintaxe cênica” foi feita por Abreu “a partir da entrega dos colaboradores e do aproveitamento de alguns vagos sinais da constelação do poeta” (idem).

Um dos “vagos sinais” que certamente passaram despercebidos para a maioria da plateia e dos leitores encontra-se no tema da citação acima, aparentemente arbitrário e sem qualquer relação com o poeta paranaense. Apenas quando o espectador, dotado do programa do espetáculo, lê a sessão “Leminski disse” é que a intertextualidade torna-se clara, pois os excertos de *Tema astral* e *Quando cantam os pensamentos – a pergunta como canto* podem ser identificados no texto da peça. No primeiro texto, o escritor reflete sobre o que chama de enigma milenar do significado do céu para os seres humanos e, no seguinte, confere à interrogação o ato prototípico da reflexão, da socialização e do reconhecimento da diferença: “No perguntar, está o específico humano. E essa especificidade está codificada materialmente, musicalmente, no aparato da língua” (LEMINSKI *apud* CBT, 2010, encarte do espetáculo Vida). Conforme revelou Nadja Naira<sup>164</sup>,

(...) no Vida, aparece a linguagem; a gente inventa, a gente faz, deixa revelar o Leminski. A gente consegue escutar o Leminski. Talvez seja o nosso grande mérito, no Vida, é que a gente consegue que o Leminski esteja presente na **estrutura da peça**, e não necessariamente nos textos da peça. Nós tínhamos muitos textos do Gonçalo Tavares, muito texto do Cortázar, muitos textos de outros autores. Mas no Vida, a gente consegue dichavar o Paulo, trazendo-o para a cena, e não só dando textos, escolhendo poemas... A gente não fez uma colagem de

---

<sup>164</sup> Entrevista concedida no dia 22 de julho de 2016 na sede da companhia brasileira de teatro, em Curitiba.

textos do Paulo Leminski. Nós estudamos a linguagem dele para descobrir como ele fala, do que ele está falando, como ele conecta as coisas, que universo é esse, tão eclético, que ele consegue misturar esse tão popular... O ‘pulo do gato’ do Vida talvez seja esse: a gente escutou, a fundo, o que é o Leminski. **A gente consegue levar para a cena a linguagem e não só as palavras...** claro que elas são importantíssimas no Vida, mas as palavras são nossas. (NAIRA, 2016, grifos meus).

O encarte do espetáculo revela diversas outras referências e citações que teriam sido mobilizadas no trabalho: Paulo Leminski, Solda, Maiakovski, Klébnikov, Haroldo de Campos, Beckett, Joyce, Jon Fante, Mishima, Petrônio, Bashô, Cruz e Souza, Jesus Cristo, Trotski, Roy Anderson, Emir Kusturica, David Lynch, Philippe Decouflé, Etta James, Philippe Minyana, Jean-Luc Lagarce, Julio Cortazar, Pina Bausch, Marc Chagall. Se grande parte dessas vastas e ecléticas referências nortearam o trabalho criativo, mas não se tornaram explícitas na montagem, o elemento e marcante na trajetória da *companhia* foi o endereçamento da fala dos atores diretamente à plateia e as alterações que isso causa na cena.

Essa percepção foi profundamente refletida por Luciana Romagnolli (2013), crítica teatral curitibana, que por longo tempo acompanhou a *companhia brasileira de teatro*. Partindo da concepção ampla de dramaturgia, “enquanto processo de conexão, montagem e estruturação de elementos e efeitos de composição em uma obra” (Romagnolli, 2013, p. 11) ela assinala a tendência de diversos grupos teatrais nacionais de buscarem a ruptura do drama em direção à exploração do “convívio” e da “presença do ator” nos espetáculos, analisando com detalhe esta questão em *Vida!*.

A pesquisadora se apropria do conceito de “convívio no teatro”, do filósofo argentino Jorge Dubatti, definido enquanto “encontro de presenças em uma encruzilhada espaço-temporal cotidiana” (DUBATTI *apud* Romagnolli, 2013, p. 11 – nota 12) que constitui um dos elementos característicos desta linguagem artística. Essa posição é articulada com a do filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht, que compreende o fenômeno artístico como uma dialética histórica entre componentes de presença e componentes de sentido, possíveis de serem percebidas nas longas tensões entre a cena e o drama na história do teatro ocidental e também na relação entre o intérprete e o personagem ficcional. A terceira autoridade articulada por Romagnolli (2013) para compor sua análise é Erika Fischer-Lichte, com a diferenciação entre o corpo fenomênico

e o corpo semiótico e também gradações do sentido fraco, forte e radical da noção de presença do ator<sup>165</sup>.

Estas referências teóricas artísticas e filosóficas foram coerentemente articuladas pela pesquisadora de modo a interpretar as produções da *companhia brasileira de teatro* como marcadas pela busca da exploração do convívio na relação entre artistas e plateia em um tempo-espaço compartilhado, potencializada pelas presenças dos atores que atuam com a deliberada orientação de “não interpretação” psicológica de personagens. Embora confira maior atenção à cena, Romagnolli defende a concepção ampla de dramaturgia, que extrapola o texto e abarca as diversas camadas de significação e envolvimento geradas por todos os componentes teatrais.

Seja pela proximidade e afinidade construída ao longo dos anos de sua atividade no ramo especializado da crítica teatral, ou pelas argutas interpretações dos espetáculos da *companhia brasileira de teatro*, a estudiosa se tornou uma intelectual recorrentemente mobilizada pela equipe na mediação eventos, debates e também na escrita de textos sobre a própria trajetória da equipe.

O estudioso do teatro Stephen Baumgartel também dedicou alguns artigos à peça *Vida!*, salientando o endereçamento explícito das falas à plateia, mas concentrando sua atenção nos aspectos textuais da montagem. Inspirado em Jean-Pierre Sarrazac, o pesquisador classifica de “texto coral” as estratégias ambíguas da fala dos personagens-atores em *Vida*, que extrapolam as convenções teatrais ilusionistas e fazem com que a presença da relação ator-público se evidencie, dando ao espectador consciência de sua inevitável participação na construção do sentido do espetáculo. Como menciona Baumgartel (2012b, p. 139): “[e]sse foco no aqui-e-agora da realidade teatral é não só uma dimensão da encenação, mas proposta pela estrutura do texto teatral, as estruturas metateatrais e não-narrativas”, pois na peça “o eixo comunicativo central é o eixo

---

<sup>165</sup> Conforme Romagnolli (2013, p. 73-76): “Erika Fischer-Lichte distingue três graus de presença, relativos aos distintos sentidos que o conceito pode carregar. O primeiro é um ‘conceito fraco de presença’, definido como ‘estar aqui, diante do olhar atento de um outro’, isto é, a presença do corpo fenomênico do ator (e do espectador) (...) [e] diz respeito a um fundamento da teatralidade, à medida que se trata de uma condição sine qua non para que um espetáculo ou performance aconteça; contudo, é o colocar em evidência dessa dimensão que caracteriza certa vertente do teatro na contemporaneidade abarcada por este trabalho. Num segundo estágio, Fischer-Lichte define ‘um conceito forte de presença’, relativo à ‘habilidade do ator em ocupar e comandar o espaço e atrair a atenção ininterrupta dos espectadores’, como uma fonte de energia que estes sentirão como estando intensamente presente, assim como sentirão a si mesmos também presentes, experimentando uma intensa ‘presentificação’ (...) Sua conceituação de um sentido radical de presença está ligada a uma circulação de energia vital e transformativa que implique a percepção dos outros e de si mesmo como mentes corporificadas. Quando os espectadores sentem a PRESENÇA do performer e simultaneamente produzem a si como mentes corporificadas, eles experimentam um momento de felicidade que não pode ser recriado na vida diária”

extraficcional” (BAUMGARTEL, 2012b, p. 142). Ao enfatizar o “encontro”, o momento presente da situação face-a-face do teatro, ao empregar fórmulas que se dirigem diretamente ao público e oscilar para situações “simbólicas” do palco ou enunciações generalistas, a estrutura textual gera, a seu ver, uma interessante ambiguidade não-dramática.

O pesquisador identifica alguns elementos que julga serem “multiculturais” na montagem de *Vida*, como o mapa-múndi na parede de fundo do cenário, o emprego de várias línguas na cena, seguido de tradução pelos próprios atores/personagens, embora os compreenda essencialmente como signos da pós-modernidade e da globalização no teatro brasileiro contemporâneo. Embora prefira qualificar esses elementos como indícios do cosmopolitismo da equipe, como mencionado no capítulo anterior, a observação de Baumgartel é pertinente: Rodrigo refere-se ao mapa-múndi do cenário, em várias ocasiões, para apresentar, em tom professoral, teses e interpretações tanto “poéticas” quanto “educacionais” (uma possível alusão à atividade de professor de História exercida por Leminski) sobre o universo ou sobre as diferentes formas de vida ao redor do mundo. Mas a referência explícita à língua ganha destaque ainda maior na cena:

Rodrigo<sup>166</sup> – (...) Tem lugares aqui que falam línguas parecidas e tem línguas inclusive que são as mesmas. Tem, por exemplo, aqui se fala inglês, e aqui também se fala inglês. (Apontando o mapa) (...) E esse inglês que se fala aqui e aqui têm acentos diferentes, eles podem se entender, mas eles, eles falam diferente, eles têm jeitos diferentes de falar, como aqui, aqui também se fala inglês, mas é diferente daqui e daqui, aqui se fala chinês.

Giovana – Chinese.

Rodrigo - Aqui se fala espanhol.

Giovana – Spanish.

Rodrigo - E aqui se fala, se fala, tem várias línguas aqui.

Giovana – Many, many languages.

Rodrigo - E tem línguas que não existem mais, que deixaram de existir.

Giovana – Desaparear.

Rodrigo – Tem cidades que foram construídas ao longo do tempo e tem cidades que foram imaginadas antes de serem construídas. Uma pessoa pensou, desenhou e construiu. Mas até hoje se imagina e se constrói aqui. Perceberam? E sempre pra construir uma cidade é necessário imagina

Giovana – Imagine...

Rodrigo – Uma coisa que a gente conhece pode ser universal apesar disso não ser o universo, apesar disso ser apenas o nosso pequeno mundo. E as pessoas que estão aqui. Nós estamos aqui. Estamos aqui, não estamos? As pessoas que estão aqui, além de ver as aeronaves que giram a toda velocidade avançando no tempo, elas também veem as estrelas. Aqui é bacana porque cada povo desses que parece, não parece tão grande, mas é enorme, cada povo desses vê estrelas. O céu estrelado tem leitura livre: em aberto. Em latim, *de-siderare* é igual a desejar. Cair das estrelas? Cada cidade tem um céu. Cidades que foram imaginadas que foram construídas e que não existem mais, ou melhor, elas existem, algumas delas, só que elas não existem da forma como existiam antes. Elas estão lá como que destruídas, porque um dia essas pessoas que moravam, por exemplo, aqui elas deixaram de existir, mas o que elas construíram ficou e existe até hoje. E aí essas pessoas aqui, elas delimitaram, elas delimitam

---

<sup>166</sup> Excerto de *Vida!*, de Márcio Abreu (2015, p.82-83).

alguns espaços, que a gente chama de país, países, e às vezes uma pessoa não pode mais viver no seu país, porque ela não quer, ou porque não querem que ela continue vivendo lá.

Além de gerar efeito cômico pela inabilidade da atriz com a tradução da fala de Rodrigo para o inglês, a cena se constrói na explicitação da língua e expõe o próprio ato da tradução, constantemente explorado na peça, e que está tanto no universo de atividades de Leminski, quanto da atriz, tradutora de francês. Como se perceberá com a passagem abaixo, o tema da importância da escrita e da tradução, como elementos fundamentais para a comunicação intercultural e artística, é evidenciado pelas falas, na peça, em diversos idiomas:

(O espaço se amplia) <sup>167</sup>

Rodrigo – E também essas pessoas que vivem aqui, elas escrevem e talvez elas escrevam pra vencer outras pessoas das suas ideias, ou pra sensibilizar, ou só por escrever, ou pra desabafar ou pra existir. Talvez elas escrevam pra contar o que elas pensam, pra contar o que elas imaginam. Perceberam? E tem gente que conta de maneira tão bonita que as outras pessoas querem ler o que elas escreveram, então elas imprimem o que escreveram e outras pessoas compram pra poder compartilhar essa mesma ideia, e às vezes acontece que a ideia é tão bonita que uma ideia que foi escrita aqui ela pode ser lida nesses lugares aqui em outra língua também. Se as pessoas têm uma ideia bonita é provável que essa pessoa que mora aqui queira saber o que está escrito e aí ou ela conhece essa língua ou ela conta com a ajuda de alguém que conhece essa língua pra traduzir pra essa pessoa que mora aqui do outro lado do mundo, senão ela não pode ler.

Giovana – Autrement elle ne peut pas lire.

Rodrigo – Principalmente se for escrito em chinês.

Giovana – Surtout si c'est écrit en chinois.

Rodrigo – Porque chinês é difícil de entender.

Giovana – Parce que chinois c'est difficile a comprendre.

Rodrigo – E essas palavras que as pessoas imaginam.

Giovana – Et ces mots que les gent imagine.

Rodrigo – Elas podem ser gravadas em muros.

Giovana – Ils peuvent être gravés dans des murs.

Rodrigo – Mas elas só são gravadas em muros.

Giovana – Mais ils ne sont gravés dans des murs...

Rodrigo – Se elas têm alguma importância pra alguém.

Giovana – ...que s'ils ont une importance pour quelqu'un.

Rodrigo – Pode ser que elas não tenham a menor importância pra ninguém.

Giovana – peut être que ils n'ont aucune importance pour personne.

Rodrigo – Eu falo aqui com vocês e pode ser que as minhas palavras não tenham a menor importância.

Giovana – Je parle la avec vous et peut être que mes paroles n'ont aucune importance.

Rodrigo – Perceberam?

Giovana – Perceberam?

Rodrigo – Pra mim elas têm.

Giovana – Pour moi elles en ont.

Rodrigo – Eu não gravei no muro, mas pra mim elas têm. Não têm?

Giovana – Je n'ai pas gravé dans le mur, mais pour moi elles en ont. Ne c'est pas?

Rodrigo – Eu pergunto e você me diz alguém me diz.

Giovana – Je demande et vous me dites quelqu'un me dit.

Rodrigo – Sim eu me importo com as suas palavras.

Giovana – Oui ça me concerne vos mots.

---

<sup>167</sup> Excerto de Vida!, de Márcio Abreu (2015, p.84-85).

Rodrigo – Eu escuto.  
Giovana – Je vous écoute.  
Rodrigo – Eu estou com você agora.  
Giovana – Je suis la avec vous.  
Rodrigo – Você está aqui.  
Giovana – Vous êtes la.  
Rodrigo – Nós estamos aqui.  
Giovana – Nous sommes la.  
Rodrigo – Alguém escapou?  
(Silêncio)

Do uso inicialmente humorístico, a cena passa a tematizar explicitamente a escrita e a tradução, incorporando posteriormente o russo e o polonês, por conta de referências advindas do universo de Leminski. Rodrigo utiliza o mapa-múndi novamente para localizar a Rússia e citar, sem fazer referência explícita, um poema de Maiakowski, poeta que ganhou centralidade na biografia de Trotski, escrita pelo paranaense:

**Rodrigo**<sup>168</sup> – Tem ideias que permanecem até hoje, aqui no nosso pequeno mundo. As pessoas que escrevem deixam aqui as suas ideias. Algumas ideias desaparecem, como se tivessem entrado num buraco negro, não temos vestígios, nenhuma lembrança. Outras ideias ficam, e mesmo que a gente não se lembre delas, elas permanecem em algum lugar, como uma grande memória do mundo, perceberam? E existir pode ser então uma forma de lembrar. Se eu pergunto: quem brilha? Eu respondo, ou melhor, eu lembro:(cita Maiakóvski) “confusão de poesia e luz, chamas por toda a parte. Se o sol se cansa e a noite lenta quer ir pra cama, sonolenta, eu, de repente, inflamo a minha flama e o dia fulge novamente...”

**Ranieri** - “Brilhar pra sempre, brilhar como um farol, brilhar com brilho eterno, gente é pra brilhar, que tudo o mais vá pro inferno, este é o meu slogan e o do sol”.

**Nadja** – Bonito!

**Rodrigo** – 1920. Um sujeito que nasceu aqui (aponta o mapa a Rússia) disse isso, escreveu, deixou gravado, e mesmo que eu não me lembrasse, que você, que vocês não se lembrassem, ou nunca tivessem visto, isso estaria em mim, isso existe, nessa grande memória. Estaria aqui, entre nós. Está aqui. Se você diz é porque está. Aqui. Está aqui, não está?

**Ranieri** – “Светить всегда,

**Rodrigo** – “Brilhar pra sempre,

**Ranieri** – светить везде,

**Rodrigo** – brilhar como um farol,

**Ranieri** – до дней последних донца,

**Rodrigo** – brilhar com brilho eterno,

**Ranieri** – Светить и никаких гвоздей,

**Rodrigo** – gente é pra brilhar, que tudo o mais vá pro inferno

**Ranieri** – вот лозунг мой ... и солнца!”

**Rodrigo** – este é o meu slogan e o do sol”.

**Nadja** – Bonito!

Também a língua polonesa se apresenta no texto da peça, em uma referência sutil das influências e proveniência da família Leminski, na passagem que revela maior intertextualidade de toda a peça, embora o conteúdo manifesto apresente questões de orientação existencialista:

---

<sup>168</sup> Excerto de Vida!, de Márcio Abreu (2015, p.84-85).

**Rodrigo**<sup>169</sup> – E então vocês podem me perguntar: de onde viemos? Pra onde vamos? Eu vou rir um pouco e me alegrar por ouvir perguntas assim, sem resposta. Eu não poderia afirmar nada sobre isso, mas posso dizer que há bilhões de anos havia nuvens de gás e poeira vagando pelo espaço cósmico.

*(O espaço se reduz)*

**Rodrigo** – E aí vocês podem perguntar, e daí? O que é que uma nuvem de poeira tem a ver conosco? Isso nos interessa? E eu digo, sim isso nos interessa, isso me interessa, porque aquela nuvem de poeira é a razão de estarmos aqui hoje. E estar hoje aqui é importante pra mim. Nós estamos aqui. Alguém escapou? (*Suspensão*) as estrelas são formadas por gigantescas nuvens de poeira cósmica. As pessoas da Terra, os animais, as plantas, as pedras, o ar e os oceanos são formados de elementos forjados dentro das estrelas (*pausa*) I dlatego bez względu na nasze przekonania,

**Giovana** – Por isso, independente das nossas crenças,

**Rodrigo** – Wszyscy jesteście dziećmi gwiazd.

**Giovana** – Somos todos filhos das estrelas.

**Rodrigo** – Jest w tym poezja.

**Giovana** – Tem poesia nisso.

**Rodrigo** – Oraz Beton.

**Giovana** – Concreto.

**Rodrigo** – Perceberam?

**Giovana** – Perceberam?

**Rodrigo** – Ktoś ma jeszcze jakieś pytanie?

**Giovana** – Alguém mais tem uma pergunta?

**Rodrigo** – (*Rodrigo fala poema do polonês Adam Mickiewicz, tradução de Paulo Leminski. Giova traduz.*)

Polaty się lzy me czyste, rześiste,

Na me dzieciństwo sielskie, anielskie,

Na moją młodość górną i durną,

Na mój wiek męski, wiek klęski.

Polaty sie lzy me czyste, rześiste...

**Giovana** – Choveram-me lágrimas limpas, ininterruptas,

Na minha infância campestre, celeste,

Na mocidade de alturas e loucuras,

Na minha idade adulta, idade de desdita.

Choveram-me lágrimas limpas, ininterruptas...

*(Entra Ranieri. Peruca, vestido longo, salto alto. Suspensão)*

**Ranieri** – Me deram essa roupa e me mandaram aqui. Eu não sei, me mandaram aqui. Eu não sei o que vai acontecer aqui. (*Fala no microfone*) Eu gostaria que...(*volume alto.*

*Interrompe. Retoma mais baixo*) Eu gostaria que o tempo voltasse atrás. Eu estou aqui, não estou? Estamos aqui. Eu estava pensando nos 15 minutos da minha vida... que fizeram diferença no resto da minha vida.

*(Música. Etta James. Ranieri dubla. Rodrigo, Nadja e Giovana dançam em coro. No fim Ranieri, sem o microfone, recita furiosamente a prosa vida de cão, de Paulo Leminski<sup>170</sup>)*

---

<sup>169</sup> Excerto de Vida!, de Márcio Abreu (2015, p.100-101).

<sup>170</sup> O referido texto de Leminski constava no texto original da peça, mas foi suprimido e transformado em rubrica quando a versão foi publicada na revista Ensaia, em 2015. O texto consta no livro Gozo Fabuloso (São Paulo, Editora DBA, 2004, p. 87) e apresenta também referências existencialistas: "Nas noites de frio, os cachorros latem. Latem porque a noite dói. Latem pra esquentar o nariz. Latem porque quem late os males espanta. Latem porque a lua, alguém tem que fazer alguma coisa com a lua, aquela coisa imensa redonda, aquela coisa branca enorme de onde vem todo o frio que faz a madeira das casas estalar, mal-assombradas. Então os cachorros latem mais. Você começa a latir por algum motivo. Depois não precisa mais motivo. E você late, late, late, até ficar rouco, até sair sangue da garganta, a noite inteira, até morrer como cantam as cigarras. Basta um cachorro latir pra acordar todos os cachorros da vizinhança, os latidos em ondas se espraiando pela cidade e indo morrer lá nos confins da aurora. Latir é de graça, como o ar gelado nas noites de inverno daqui, como a lua que se veste da nuvem que bem entende. Como falar sozinho. Latir não dá lucro. Ninguém late pra anunciar, cachorro alto, moreno, bonito e sensual procura cadela idem pra fazer uma noite de amor e uma ninhada de cachorrinhos. Late-se porque não tem outro jeito. Latindo ou não esta será sempre uma vida de cachorro. Pelo sim, pelo não, melhor latir. A noite late. Late-se e pronto. Um latido na noite é uma coisa universal, genérica, abstrata como um teorema, au mais au igual a

Os integrantes da *companhia brasileira de teatro* são unânimes em conceber *Vida!*, como a montagem que garantiu repercussão nacional e consagração, definindo um evidente *turning point* para o grupo, avaliação referendada pela ótima aceitação de público e da crítica. Se o apoio da Petrobrás permitiu a realização da pesquisa e do espetáculo em “um período generoso de tempo e com as condições solicitadas por nós mesmos” (CBT, 2010, encarte de *Vida*), a aprovação da peça no “Edital BR distribuidora” garantiu também uma circulação de maior representatividade no território nacional. O espetáculo estreou no Festival de Teatro de Curitiba, e percorreu as cidades de Rio de Janeiro (RJ), Angra dos Reis (RJ), Castro (PR), Londrina (PR), Maringá (PR), São Paulo (SP), Santos (SP), Belo Horizonte (MG), Salvador (BA), Brasília (DF), Fortaleza (CE), São Luís (MA), Campina Grande (MS), João Pessoa (PA), Recife (PE) e Porto Alegre (RS).

Desde a estreia, no Festival de Teatro de Curitiba, a peça ganhou destaque na imprensa. O crítico Maksen Luiz, do *Jornal do Brasil*, a considerou um uso “desconcertante” do teatro; Beth Néspoli frisou o talento da equipe e destacou a harmonia entre escrita cênica e dramaturgia; o crítico da *Folha de S. Paulo*, Luiz Fernando Ramos (2010), louvou o conjunto da obra e argumentou que o espetáculo “confirma o coletivo de Curitiba como um dos principais grupos brasileiros, em sintonia com o teatro contemporâneo”.

A avaliação dos críticos e especialistas dos jornais convergiu com a dos jurados: e a peça conquistou o prêmio BRAVO! Bradesco Prime de Cultura como melhor espetáculo do ano de 2010, o primeiro prêmio de escopo nacional para a *companhia*, além de três indicações para o também prestigioso Prêmio Shell, nas categorias de melhor

---

au-au. Late-se a noite inteira porque, de dia, só se late pra defender o osso de cada dia, late-se contra, late-se pra criar distâncias, late-se contra o carteiro, contra a visita, contra o estrangeiro, contra o rival no amor ou na fome. Late-se pra defender a casa, essa extensão natural da lata de lixo. Quando anoitece já estamos exaustos de tanto latir, em vários idiomas, em raiva, em abandono, em fome, em medo. Então dormimos. E sonhamos. Com uma linda cadela abanando o rabo? Com uma fuga inesperada na noite escura pra buscar novas paisagens? Nada disso. Sonhamos que estamos latindo. Latindo de graça. Latindo pra nada. Latindo pela paixão ancestral de latir. Latir pelo prazer de estilhaçar o silêncio em mil caquinhos de latidos, nas planícies geladas açoitadas pelo vento, as planícies distantes, perdidas na memória obscura de todos os cachorros. E, nesse sonho, latimos tanto que acordamos, a lua já alta, a noite fria, o nariz ardente. Chegou a hora, mês do cachorro louco, noite perfeita pra latir, latir loucamente, latir como antigamente, como quando a gente vagava em bando farejando carne, carne viva, latir com a boca escorrendo sangue doce, latir dizendo sim, sim, é assim, e assim é bom. É por isso que os cachorros latem, latem por qualquer 27 coisa. E os latidos penetram no sonho das crianças que sonham que os cachorros estão atacando a casa, cercada de cachorros. E as crianças choram no meio da noite e acordam os cachorros. Um cachorro quando acorda a primeira coisa que faz é latir. Pra limpar a garganta. Latir pra dizer: Jesus Cristo, eu estou aqui! A gente é cachorro, mas não é burro! Os cachorros latem porque um outro cachorro latiu”.

texto, melhor cenário e melhor música. O reconhecimento local também foi eloquente: a montagem recebeu cinco troféus Gralha Azul, de melhor texto, melhor espetáculo, melhor direção, melhor ator e melhor ator coadjuvante (para Ranieri Gonzalez e Rodrigo Ferrarini, respectivamente).

Desde então, as premiações para os trabalhos da *companhia brasileira de teatro* se tornariam habituais, a começar pela montagem de *Oxigênio*, que estreou no mesmo ano de 2010. O texto é proveniente do escritor russo contemporâneo Ivan Viripaev, até então inédito no país, que teve nos primeiros anos do século XXI um rápido processo de consagração tanto em seu país de origem quanto na Europa. Seus trabalhos logo ganharam diversas montagens com repercussões positivas, em especial na França, onde foi descoberto pela *companhia brasileira de teatro*. A peça foi adaptada pelo elenco com base na tradução do original de Irina Starostina e da versão francesa feita por Giovana Soar.

No encarte do espetáculo, Abreu destaca que a arquitetura do texto de Viripaev convida a uma exploração da relação entre atores e público, que amplia o potencial sensível e crítico do teatro por usar de “intersecção de linguagens” e empregar estrategicamente a narrativa no contexto teatral: “provocando a percepção de pontos de vista antagônicos, e às vezes contraditórios, sobre um mesmo tema” (ABREU, 2010, s/p.). O desafio de “lidar com elementos biográficos, próprios ou inventados, e de instaurar sua presença no tempo real” (ABREU, 2010, s/p.) é, como vimos, tanto uma tendência do teatro contemporâneo como uma constante na trajetória da *companhia*. O material ainda traz a seguinte síntese da proposta:

A peça é dividida em 10 composições, cada uma delas associada a uma citação bíblica. As relações derivadas dessas referências, funcionam como provocações que se manifestam em contrapontos, revisões e iconoclastias. Existe uma ‘fábula’ narrada pela dupla de atores que conta a história do Sacha e da Sacha, um cara de uma pequena cidade do interior e uma garota da cidade grande. Um belo dia, por acaso, eles se encontram e surge um ‘amor louco’. Na perspectiva desse encontro, o Sacha volta para sua pequena cidade e mata a própria esposa a golpes de pá. (CBT, 2010 – encarte de oxigênio).

Além de uma referência direta a Dostoievski e sua obra clássica *Crime e Castigo*, a peça deixa transparecer um posicionamento político crítico sobre o capitalismo global, a intolerância religiosa, entre diversos outros temas aludidos, o que, nas palavras do diretor “aponta para um futuro de inovação e compromisso com o nosso tempo” (CBT, 2010 – encarte de oxigênio). Abreu compreende *Oxigênio* como uma “peça de geração” que levanta temas comuns aos nascidos na década de 70, que testemunharam “o avanço do consumismo, das transformações políticas em nível global, do terrorismo, do

fanatismo religioso, das mudanças de hábito, da confusão de uma ‘nova ordem mundial’ ainda frágil, indefinida, multifacetada” (CBT, 2010 – encarte de oxigênio).

Embora a trama do espetáculo revele decorrências de uma paixão voraz capaz de gerar uma ação tão drástica como um assassinato, os acontecimentos não são efetivamente atuados, mas narrados. A ênfase da peça recai, portanto, nas características específicas destas formas de narrativa e de diálogo, que apresentam uma organização pouco convencional no teatro. O texto é segmentado em 10 “composições” que mesclam falas, versos, “refrões” e “finais” e oscilam entre uma situação narrativa impessoal e diálogos velozes, agonísticos e descompensados, entre “ele”, Sacha do interior, e “ela”, Sacha da capital. O excerto abaixo ilustra esse processo e revela também a metateatralidade recorrente na peça.

#### **Composição 5 - O mundo árabe<sup>171</sup>**

ELE – O verso seguinte foi escrito assim. Um dia, eu estava de férias com um amigo nos Emirados Árabes, a gente tinha entupido o nariz de heroína, eu destruí meu passaporte e sai pra passear no mercado árabe. E como eu não conhecia a língua, eu sabia que eu não poderia voltar.

Verso 1.

ELA: Vocês ouviram o que foi dito: “Guardai-vos de fazer vossas caridades diante dos homens, para serdes vistos por eles”? Quando, deres esmola, não toques a trombeta diante de ti, como fazem os hipócritas nas sinagogas e nas ruas, para serem glorificados pelos homens.  
ELE: E quando a Sasha da capital era caridosa com o Sasha da cidade de Serpukhov, isso não aconteceu na rua e, especialmente, não na sinagoga, mas acontecia embaixo das cobertas, no quarto, com luzes apagadas e portas trancadas.

ELA: E quando o Sasha de Serpukhov era caridoso com a Sasha de Moscou, estes eram os melhores momentos da vida dela, porque, quando o seu marido, um moreno vistoso que tinha feito aulas de teatro, era caridoso com ela, ele fazia isso com uma cara, como se a coisa estivesse acontecendo não embaixo de um cobertor colorido na cama deles, mas numa das ruas mais movimentadas, ou na sinagoga durante a Páscoa judaica.

ELE: E quando, pela primeira vez, Alexander foi caridoso com a Alexandra, ele leu nos seus olhos que ela só tinha aceitado vir na sua casa por causa dessa caridade, porque já há algum tempo receber tais caridades da parte dos homens tem sido seu passatempo favorito na vida.

ELA: Mentira! Porque este tipo de caridade é o passatempo favorito de todo mundo, e até mesmo na sinagoga o judeu seduz/perde-se ao admirar a judia, sem contar todas as trocas de olhares que acontecem nas ruas.

ELE: Tem que contar. Porque não podemos julgar os outros por nós mesmos e muito menos comparar as pessoas ao Sasha da pequena cidade do interior, que, como todos sabemos, cortou sua esposa em duas, por causa do seu louco amor.

ELA: Mentira! Porque ninguém bate com uma pá na cabeça do outro por amor, mas se um homem bate em outro, é certamente porque ele o odeia com ódio mortal, e um sentimento, como o amor, não tem absolutamente nada a ver com tudo isso.

ELE: Nada a ver, em se tratando do amor simples, mas em se tratando do amor louco, não usaremos apenas uma pá, mas uma serra elétrica, para demonstrar a força do sentimento que tem o homem perdidamente apaixonado pelo objeto de amor louco.

ELA: Mentira! Porque o amor e a loucura são duas coisas tão diferentes quanto à consciência religiosa de um muçulmano do Iraque e a de um judeu americano. Da mesma maneira que

---

<sup>171</sup> Excerto de Oxigênio, de Ivan Viripaev. Peça não publicada, 2010, p. 10-13

para os olhos de um muçulmano é desagradável a aparência de uma mulher gorda de calças compridas, que enche se entope de hambúrguer de porco; também é desagradável para um judeu de Nova Iorque encontrar cabelos de mulher no parapeito da sua janela, depois da explosão de 11 de setembro, logo depois que a dona desse cabelo, uma loira roliça de calças, pegou o caminho para o inferno muçulmano, porque dentro dela ainda existiam pedaços de porco mal digeridos.

ELE: E se seguirmos essa lógica, se compararmos a loucura com o porco e a Jihad com o amor, concluímos que a pá que racha a cabeça de uma mulher feia, não é nada mais que a espada de Alá, punindo uma infiel por comer costeletas de porco, não é só uma ferramenta que permite colher batatas e se livrar de esposas odiadas. Apesar de que tudo nesta vida é fruto de duas coisas: do amor louco, quer dizer, do amor tão forte que deixa as pessoas loucas; e da falta de ar. Porque se a pessoa naufraga dentro de um submarino russo com 118 tripulantes a cem metros de profundidade no Mar de Barents, e lhe dizem que, para respirar e sobreviver é necessário esquartejar a sua mulher com uma pá no jardim, então é isso que ele fará, e aquele que o julgar por esse ato, ou nunca amou ou nunca esteve quase sufocando por falta de ar. Apesar de que, o amor e o sufocamento são a mesma coisa, mas se você não sabe nada sobre isso, então, não pronuncie, de modo algum, palavras como Islã e Nova Iorque, porque só se pode justificar o ódio mortal pelo amor louco e vice-versa.

ELA: É interessante, como é possível justificar o abuso sexual das meninas pelos padres da igreja católica? Pela loucura ou, quem sabe pelo fato de que isso não aconteceu na América, e sim na profundidade de cem metros do mar de Barents?

ELE: Isso depende do que é considerado como abuso. Se for uma mentira, então é um caso para o tribunal e não é da sua conta, porra. Mas se for um caso correspondido, eu to cagando pro Estado que me proíbe de amar uma menina de treze anos que deseja o meu amor.

ELA: Mentira! Pois ela não sabe o que quer, e faz aquilo porque quer parecer mais madura do que é.

ELE: Mentira! Porque quando a Nina Chavchavadze casou-se com Griboyedov, aquele escritor do monumento onde se sentam as garotas da mesma idade à espera do amor, ela tinha treze anos, e se você me diz agora que a geração de hoje é diferente da geração da nobreza do século 19, eu acabo pra sempre com qualquer conversa com você, porque quando ouço esse tipo de absurdo, eu acho que eles só poderiam sair da boca de um cara que passa a noite batendo punheta com a foto de Anna Kournikova ou fodendo com um apresentador famoso de TV que no dia seguinte faz campanha para leis contra a pornografia.

ELA: Eu não posso dizer nada, porque esta parte do meu texto você não escreveu, de propósito. Porque, apesar de você falar a respeito do bem universal e da justiça, você também escreveu o texto desta peça, pra que a gente ouça apenas as tuas ideias, pra que as ideias os outros pareçam banais em comparação ao teu pensamento pseudo racional.

ELE: Mentira! Porque você pensa exatamente como eu, e embora tenha uma autorização pra morar em Moscou, você acha que todos os policiais são filhos da puta, porque eles verificam os passaportes nas ruas e espancam pessoas inocentes; enquanto algumas pessoas do Cáucaso, que tem autorização pra morar em Moscou, podem frequentar seus musicais preferidos e se reúnem em outros lugares favoritos em Moscou. E se você disser agora que pensa de outra maneira, então eu nunca mais apertarei a sua mão, porque eu já estou com vontade de vomitar toda essa merda, que a gente chama de democracia, e eu tenho certeza que milhões de pessoas que vivem neste planeta pensam a mesma coisa, mas que quando chega a hora de dar sua opinião, alguns tem a boca cheia de linguiça de porco e outros estão guardando o sábado, o dia em que até mesmo Deus descansa do seu trabalho; o que significa que devemos nos empanturrar de pão ázimo, ligar a televisão e assistir a uma reportagem sobre as inundações na Sibéria, repetindo para si mesmo que estes problemas comparados aos seus não são nada. Eu imagino o que aconteceria se Deus ouvisse estas palavras, além das explosões em mercados e praças, os moradores de Jerusalém teriam andado ainda com água na cintura.

ELA: Pois bem, para te responder com alguma coisa pelo menos, algo que realmente te machuque/ofenda, eu vou te dizer a verdade. O problema não está no fato de que os coitados dos árabes estejam encurralados numa situação sem saída, e que as crianças judias não tenham culpa disso. E nem de que em nosso país, por um punhado de maconha, que crescem até mesmo em vasos, possam te dar cinco anos de prisão, enquanto que para a vodka, que faz com que o país inteiro perca a cabeça, e que faz com que os homens batam nas barrigas das mulheres grávidas, você passará no máximo uma noite em cana e será solto como um herói. O problema é o seguinte. O verdadeiro problema é você não poder amar as pessoas. Que você

conta pras meninas de treze anos como é bom perder a virgindade o mais rápido possível, explicando pra elas que elas querem ser adultas, enquanto elas nem sequer tiveram tempo para entenderem o que aconteceu. A mentira é que você nunca falou com o Sacha de Serpukhov, e você não dá a mínima para como eles vivem lá ou a quem eles matam, mas você vai contar a história de uma vida que não conhece com os olhos cheios de lágrima. Você vai sofrer com um problema que, simplesmente, não existe para você. Porque, depois deste tipo de espetáculo, você vai na boate da moda, na Liqüe, enquanto que o Sacha de quem você estava falando, está indo pra puta que o pariu, eu suponho, ou para o inferno, ou pior ainda/mais longe ainda. O problema é esse. E este problema é realmente o seu problema. Porque um artista só é capaz de falar sobre o seu problema, e é pouco provável que eu acredite que você não dorme à noite porque alguns sem-teto de Moscou não têm onde dormir. Mentira! Assim como é mentira que você, depois de cheirar heroína, passou pelo mercado nos Emirados Árabes, mentira. Você nunca esteve nesse país, e nunca cheirou heroína na sua vida, porque todos os teus amigos e conhecidos sabem o quanto você é racional. A única coisa que você sabe fazer é ficar deitado no teu quarto com as luzes apagadas, ouvindo Sting pela milésima vez, bolinando teu pintinho com tuas mãozinhas, e imaginando como você, envolto num echarpe branco muçulmano, daria uma pinta pelo mundo árabe.

A longa passagem acima é ilustrativa de toda a peça. A primeira réplica, que tem quase uma função de rubrica, é altamente ambígua, de modo que o espectador não identifica com segurança se a autoria da ação descrita teria sido realizada pelo dramaturgo, pelo narrador (no caso deste narrador configurar um personagem oculto), pelo ator ou pelo personagem Sacha. A cena, ao ser chamada de verso 1, gera a expectativa de uma estrutura poética ou musical (haja vista que a peça contém diversas partes chamadas de “refrão”). A primeira frase parte de um mandamento bíblico que será refutado à luz dos acontecimentos entre os atores-rapsodos (SARRAZAC, 1997; NAUGRETTE *In* SARRAZAC, 2012). As réplicas evidenciam um conflito crescente entre os atores/personagens que se munem de argumentos definitivos sobre os mais diversos assuntos, todos altamente polêmicos.

A velocidade, a diversidade e a incoerência nas conexões dos temas, argumentos e exemplos mobilizados na discussão dramática (fidelidade, moralidade sexual, entrecruzamentos entre amor e ódio, racionalidade e religião, pedofilia, tabus alimentares, fundamentalismo religioso, alcoolismo) acabam por ser esvaziados no confronto, que é, no limite, o motivo fundamental das trocas verbais. Por outro lado, à medida que os espectadores são bombardeados em um curto período de tempo, por referências ao Iraque, aos Estados Unidos, Rússia e Israel, ao islamismo, judaísmo e catolicismo, ao comunismo e ao capitalismo, ao consumismo e à vigilância do Estado, sempre em perspectivas conflitantes, qualquer leitura maniqueísta dos fatos aludidos (mesmo que superficial) acaba por ser abalada.

As réplicas agonísticas, por fim, rompem os limites ilusionistas do teatro (e do contrato ficcional tácito nas narrativas artísticas) quando “ela” acusa “ele” de não ter escrito mais suas falas de propósito, para que seu argumento prevalecesse. Isso, por um

lado, atribui ao personagem “ele” um alter-ego do autor e, por outro, gera o estranhamento dos leitores ou espectadores com a metateatralidade e a explicitação da situação ficcional. Em sua última fala, no fim do Verso 1, “ela” desmente a fala narrativa inicial, gerando dúvidas sobre a coerência e confiabilidade do próprio narrador da peça e das apresentações dos fatos.

A estrutura do texto convida o encenador a abandonar qualquer proposta ilusionista e investir na tendência “musical” e performática da montagem, potencializada pelas habilidades dos atores convidados Rodrigo Bolzan e Patrícia Kamis que cantam, dançam e tocam instrumentos, interagindo com o músico Gabriel Schwarcz, que não apenas assina a composição da trilha sonora, formada predominantemente por músicas de *rock n’roll* e o *rap*, mas permanece presente em cena para pontuar ritmicamente as falas. A primeira frase do espetáculo, como alertou Luciana Romagnolli (2013), é elucidadora desse processo performático e não-representacional: “Este é um ATO que deve ser produzido aqui e agora” (VIRIPAEV, 2010, p.1). Isso também transparece na análise de Humberto Giancristofaro, em sua análise acerca da montagem, para o periódico *Questão de Crítica*, quando destaca:

A força que Marcio Abreu escolheu para efetuar esse trabalho foi a dos próprios atores. Eles não têm como usar as forças da razão para efetuar esta tarefa, vencendo pela argumentação, pois foi exatamente isso que desgastou as palavras. A estratégia, portanto, é usar a força dos afetos. Estes podem ser vistos como um tipo de comunicação que não depende da inteligência para estabelecer uma ponte entre a coisa e o sujeito. A vantagem de uma expressão afetiva é que ela é capaz de comunicar independentemente da compreensão cognitiva. Ela é física. Depende, no entanto, do empenho do ator em tempo real, de uma dedicação essencial. Eles não podem estar representando, devem estar apresentando seus afetos em relação às novas ideias, para que este afeto faça sentido para o espectador e, por empatia, permita que as marcas nele determinantes da sua compreensão possam ser realocadas e ressignificadas. Motivo esse que torna essencial haver um conteúdo biográfico em cena. Esse é um trabalho para os corpos vivos dos atores, plenos de significados, não por representações cansadas (GIANCRISTOFARO, 2011, s/p.).

No cenário, de Fernando Marés, desponta uma rampa de grandes proporções com uma cortina de plástico brilhante ao fundo em que predomina a cor negra, e que também permite desdobramentos simples, mas eficazes, redimensionando o espaço de modo a compor outros ambientes para a cena, como um show de rock, uma passarela de desfile de moda e um jardim. O figurino da peça foi assinado pelo ator colaborador Ranieri Gonzales e a iluminação, como em todas as demais montagens da *companhia*, por Nadja Naira.

A exemplo de várias outras peças da *companhia brasileira de teatro*, Oxigênio também revela um tom reflexivo e existencialista, já salientado na crítica de

Giancristofaro, e evidenciado por Luciana Romagnolli, quando menciona que a montagem questiona o efetivo respeito à alteridade, à convivência e ao embate entre indivíduo e sociedade, problemas que não são, evidentemente, solucionados, “até porque o que está em jogo é exatamente indagar como se pode responder às demandas – políticas, éticas, religiosas, afetivas, artísticas – do mundo tal como se apresenta hoje, tanto em âmbito pessoal quanto globalizado” (ROMAGNOLLI, 2011, Questão de crítica, s/p.). Em outra ocasião, a crítica argumenta que a história do crime passionai leva a equipe a “questionar quais as motivações fundamentais do ser humano, em contraste com o aprendizado da moral cristã, e ironizar até que ponto são, de fato, fundamentais. O oxigênio surge como metáfora dessa energia necessária para viver” (ROMAGNOLLI, 2010).

Rodrigo Bolzan menciona<sup>172</sup> que na ocasião de sua concepção, a peça, viabilizada com recursos do fomento municipal de Curitiba, tinha poucas datas agendadas. Entretanto, com a projeção ocorrida com o espetáculo *Vida!*, e com a boa repercussão conquistada por *Oxigênio* no Festival de Curitiba de 2011, novas pautas apareceram para o espetáculo, que ocupou espaços de legitimação, como a temporada no Teatro Anchieta do SESC Consolação em setembro e outubro de 2011. No ano seguinte, a *companhia* integrou, com a peça, o projeto Palco Giratório do SESC, percorrendo de abril a novembro vinte e quatro cidades de todo o país<sup>173</sup>. Com isso o espetáculo tornou-se o mais apresentado da *companhia brasileira de teatro*, contabilizando 41 temporadas até 2013, com destaque para as participações nos festivais internacionais de São José do Rio Preto, de Salvador e Londrina, o Festival Nacional de Recife e a Mostra de Teatro Brasileiro do Ano Brasil-Portugal, em Lisboa.

Bolzan, que já havia trabalhado com a *companhia* na substituição de Rodrigo Ferrarini em algumas montagens de *Apenas o fim do mundo*, informa que, no período do convite para a realização de *Oxigênio*, atuava também na prestigiosa Companhia do Latão, dirigida por Sérgio de Carvalho, de onde iria progressivamente se desligar, em função do fortalecimento da parceria com a *companhia brasileira de teatro*. O ator foi

---

<sup>172</sup> Entrevista concedida em 20 de fevereiro de 2016, no Teatro Novelas Curitiba, em Curitiba.

<sup>173</sup> Entre abril e novembro de 2012, por meio do projeto Palco Giratório do SESC, a peça percorreu as cidades de: Fortaleza (CE), Porto Alegre (RS), Cuiabá (MS), Rio de Janeiro (RJ), Curitiba (PR), Belo Horizonte (MG), São Paulo (SP), Jaraguá do Sul (SC), Joinville (SC), Florianópolis (SC), Novo Hamburgo (RS), Caxias do Sul (RS), Passo Fundo (RS), Ijuí (RS), Brasília (DF), Aracaju (SE), Crato (CE), Dourados (MS) e Campo Grande (MS).

agraciado com o prêmio Shell e o prêmio Questão de Crítica, de melhor ator em 2011, pela montagem<sup>174</sup>.

O ano de 2010 configura, portanto, um importante *turning point* para a *companhia brasileira de teatro*, não apenas pelo sucesso das estreias de *Vida!* e *Oxigênio*, mas também pela dimensão organizacional da sede e de burocratização da produção, propiciada pelo apoio da Petrobrás e pela inclusão de Cássia Damasceno no núcleo criativo. Com o término do edital da Petrobrás, a equipe passa por um período de dificuldades financeiras, logo solucionada por meio de melhorias no planejamento financeiro e na circulação dos espetáculos em repertório, bem como na divisão das tarefas.

### A família *en close*

A montagem seguinte, *Isso te interessa?*, foi caracterizada pela contenção de verbas, especialmente perceptível no cenário de Fernando Marés, de proporções e recursos bem mais modestos. O mesmo elenco de *Vida!* foi mobilizado, e a peça contou com figurino de Ranieri Gonzales, iluminação de Nadja Naira, e sonoplastia assinada por Moacir Leal e Márcio Abreu. O texto *Bon, Saint-Cloud*, inédito no país, foi traduzido por Giovana Soar com o apoio de Márcio Abreu, e configurou novamente uma proposta de dramaturgia marcadamente contemporânea: “um exercício da língua que falamos e da linguagem do teatro” (CBT, 2011, encarte de espetáculo *Isso te interessa?*, s/p.).

A rubrica inicial, concebida por Noëlle Renaude: “pais, mães, filhos e cães” (RENAUDE, 2011, p.1), não fornece qualquer indicação espaço-temporal razoável para leitores ou espectadores, pois é passível de caracterizar uma família tradicional de qualquer país e época. Por isso, a peça foi apresentada pela *companhia* como “uma lente direcionada para a casa de uma família na qual podemos entrar” (CBT, 2011, encarte do espetáculo *Isso te interessa?*, s/p.). A ambientação cênica, como é possível perceber na citação do programa abaixo, se assemelha às demais peças francesas já encenadas pela *companhia brasileira de teatro*:

Nada de especial acontece. Não há grandes eventos, apenas os acontecimentos chave que determinam as trajetórias prosaicas das vidas dos personagens.

Um pai que fuma, uma mãe que esquece, um filho que vai embora, uma filha que fica grávida, uma mãe que se separa, os filhos que não estão nem aí, um pai que morre, uma filha que morre, uma mãe que fica, uma mãe que decide morrer, um filho que volta, um filho que se

---

<sup>174</sup> O espetáculo foi também indicado ao Prêmio Questão de Crítica RJ nas categorias de espetáculo, direção, cenário e música.

lembra, os cachorros que estão por ali, o tempo que passa, as pessoas de quem lembramos, o lugar para onde queremos ir e o lugar de onde nunca saímos (CBT, 2011, encarte de espetáculo *Isso te interessa?*, s/p.).

O desinteresse dessa situação banal, na peça, cujo título tem como função problematizar, se desfaz logo na primeira cena, quando o leitor ou espectador se depara com a indiferenciação entre rubrica e fala e com a ausência de pontuação e de definição das réplicas dos personagens. Embora o texto permaneça absolutamente compreensível, essa leitura gera um efeito de desdramatização e distanciamento imediatos, à medida que os atores, por sua ação narrativa, apresentam as personagens como terceiros, sem deixar de manter com elas um grande referencial mimético. Essa “camada interpretativa” adicional entre atores e personagens cria, além da evidente metateatralidade, um interessante efeito de cumplicidade junto à plateia, que parece ter sua função de testemunha redobrada. É por isso que, na avaliação da *companhia*, trata-se de “[u]ma história que contamos de dentro e de fora ao mesmo tempo” (CBT, 2011, encarte de espetáculo *Isso te interessa?*, s/p.). O excerto abaixo é elucidador:

Meu pai, diz o pai, tinha, o pai fuma, do seu<sup>175</sup>  
pai, a obstinação, que eu tenho do meu pai e que  
eu não, suspira o pai, consegui, o pai fuma,  
te transmitir, é uma pena e o pai para  
e o pai fuma

É mas, diz a mãe mas a mãe tem um branco

Mamãe tem um branco, diz a filha

Os brancos da mãe, sim o pai conhece, o pai  
fuma

O filho entra, o filho diz, eu vou sair, e o filho sai

Faz séculos que a gente não vê os Bloch,  
diz a mãe

Você teve um branco mamãe, diz a filha

Tua mãe, diz o pai, ele fuma, tua mãe, diz o pai,  
está cansada

A gente não vê os Bloch desde, diz a mãe,  
e a mãe abana a fumaça do pai

A gente nunca fala dos Bloch, diz o pai, nunca  
dos Bloch, diz o pai, o pai solta a fumaça,  
a mãe abana a fumaça, a filha esfrega o olho

Não esfregue o olho, diz a mãe, nós podemos

---

<sup>175</sup> Excerto de *Isso te interessa?*, de Noëlle Renaude (2011, p.1-2). Peça não publicada.

falar dos Bloch?

Podemos, diz o pai, mas o pai retoma,  
meu pai tinha do seu pai esta obstinação, o pai  
gosta desta palavra, esta obstinação, que me ajudou  
profundamente durante toda a minha vida

Teu pai é cabeça-dura, diz a mãe, e a mãe ajeita a  
saia, eu não

De fato, diz o pai, mas nós não estamos falando de você,  
o pai fuma

O filho entra, o filho diz, consegui meu diploma,  
todo mundo grita, viva, e o filho diz, eu vou  
comemorar, e o filho sai

A filha tem muita dor de cabeça

Eu tenho dor de cabeça

Ih meu deus, diz a mãe

Eu recomeço, diz o pai

Teu pai chama isso de obstinação eu não, e a mãe se  
cala, a mãe pega um livro e a mãe deixa o livro,  
ele fuma muito e ele

Você tem muitos brancos ultimamente mamãe eu acho

Teu pai já disse eu estou cansada

A filha rói uma das unhas

A mãe desarruma o cabelo

O pai recomeça, o pai diz, então Saint-Cloud  
interessa?

Não muito, diz a filha

Minha mãe, diz a mãe, morreu muito jovem

A filha olha pra mãe

Minha mãe sempre tinha dor de cabeça eu não, diz a  
mãe

Mamãe teu cabelo, diz a filha

O filho entra

Então? Diz o pai

Consegui fui aprovado em Boston, todo mundo grita,  
viva viva

Você tem de mim de nós a obstinação, diz o pai

O filho Bloch

Você já se viu, diz o pai, teu cabelo

Mamãe se descabelou você sempre se descabela  
Teu cabelo mamãe é irritante

Ah, e a mãe arruma o cabelo

Nosso filho em Boston uma grande conquista

Sim é ótimo eu estou contente, diz a mãe

Uma grande conquista e eu estou orgulhoso, diz o pai e  
o pai se apalpa procura os cigarros

O filho diz, eu vou comemorar, e o filho sai

Você estava falando sobre o filho Bloch, faz a filha

Eu? faz a mãe

Sim, faz a filha

Eu falei do filho Bloch? faz a mãe

Sim, faz a filha

Sim, faz o pai,  
Depois você teve um branco

Eu tive um branco sim eu tenho brancos é assim  
é o cansaço

Esse interessante efeito de embaralhamento entre falas, rubricas, pensamentos e comentários configura uma relação inusitada entre texto e representação, que efetivamente demanda maior esforço do espectador na decifração dos acontecimentos da cena. À medida que os atores-rapsodos atuam enquanto “figuras”, isto é, como personagens distanciados, o “jogo da cena” pode adicionar mais camadas de leituras possíveis na relação com a rubrica falada, gerando mais uma dimensão significativa. A exploração da memória, a repetição das falas e dos acontecimentos (algumas vezes com pequenas modificações), a menção a outra família (os Bloch) e a outra localidade (Saint-Cloud) são estratégias dramatúrgicas e poéticas que denunciam a frustração, estagnação, ausência de planos, a incomunicabilidade e banalidade da vida retratada.

Desde a primeira emissão de luz no palco, é possível avistar um sofá, uma mesa de cozinha com cadeiras, uma luminária e um abajur, mas a atenção do público é imediatamente atraída pela nudez de todo o elenco em cena. O impacto inicial, contudo, vai sendo progressivamente diminuído ao longo das trocas verbais que não apenas

demonstram repetição, mas também, a passagem do tempo. A elogiosa crítica de Luiz Fernando Ramos (2012), em que qualifica o elenco como talentosíssimo e Márcio Abreu como um dos mais criativos diretores do país, avalia a nudez dos atores como “uma feliz redundância que enfatiza o caráter universal do que é narrado” (RAMOS, 2012) a saber “deixar à mostra, escancarada, a carcaça do acontecimento ‘família’” (idem).

Em um artigo voltado a prestar algumas considerações sobre a recorrente presença da nudez nas peças dirigidas por Abreu<sup>176</sup>, Daniele Small (2016, p. 305) reforça a interpretação de Ramos, ao mencionar que essa escolha não é nunca temática, mas formal. Embora assinale a “artificialidade da nudez” no palco, “trabalhada, cercada de enquadramentos, tempos, narrativas, imagens e palavras” (idem) e a variabilidade das leituras possíveis, afirma que, de maneira geral, seu uso no teatro potencializa a presença do ator. Ao “desestabilizar a desatenção” comum nos espectadores atuais, evidencia a eles sua própria presença no fenômeno teatral: “A nudez do outro convoca o corpo à consciência de si, à presença na experiência” (SMALL, 2016, p. 308). Assim, no que tange ao espetáculo *Isso te interessa?*: “se tomarmos aqueles corpos como elementos de uma narrativa, vemos a nudez cotidiana de todos nós, uma nudez dentro de casa, nudez da vida burguesa. Ali vemos a espécie, que nasce, vive, se reproduz e morre protegida dentro de casa” (SMALL, 2016, p. 306).

A nudez pode se relacionar, nessa perspectiva, com outra singularidade do texto de Noëlle Renaude: as articulações do tempo. Conforme a *companhia brasileira de teatro*, a peça é “uma máquina do tempo que nos propõe percorrer três gerações em uma hora” (CBT, 2011, encarte do espetáculo *Isso te interessa?*, s/p.). Luciana Romagnolli, em sua avaliação para a revista *Questão de crítica* registrou com acuidade essa característica:

Ao mesmo tempo que a estrutura linguística se destaca a ponto de transcender a forma e tornar-se também conteúdo, projetando o teatro como tema para reflexão, a matriz familiar é que está no centro do universo temático. As relações entretecidas no lar são sintetizadas até que reste o esquematismo de três gerações de pais e filhos, condensando em menos de 50 minutos uma visão contundente das relações parentais. Esta é calcada menos nos afetos do que nas implicações de uma cadeia sucessiva, dentro da qual se assinalam os papéis intercambiáveis (filhos, afinal, se tornam pais); a herança de competências e comportamentos *versus* os desvios e diferenças que rompem expectativas dos pais quanto à continuidade de seus descendentes; a obstinação e a fraqueza como qualidades com as quais se identificar; a vaidade e a inveja entre mães e filhas; os incentivos desproporcionalmente distribuídos e suas consequências na autoestima dos filhos (ROMAGNOLLI, 2012).

---

<sup>176</sup> A nudez se apresenta nos espetáculos *Descartes com lentes*, *Isso te interessa?* e *PROJETO BRASIL*, da *companhia brasileira de teatro* e *Nós* do Grupo Galpão, todos dirigidos por Márcio Abreu.

A sensação de confinamento e de repetição dos acontecimentos conforme a trama se desenrola, alargada para três gerações de uma mesma família, desencadeiam forte reação afetiva na audiência. Maria Eugênia de Menezes (2011), em “Isso te interessa e a ciranda de papéis”, esboça uma interpretação para esse fato. Menciona que os atores ocupam papéis de pai, mãe, filho e cachorro, compondo uma ciranda à medida que o tempo passa: “A filha se torna mãe. O pai assume o lugar do cão. Os personagens não são propriamente indivíduos, mas o lugar que ocupam” (idem). Entretanto, prossegue a crítica:

Na balança, todos os acontecimentos têm o mesmo peso. As férias no balneário não são anunciadas de forma diferente da morte da mãe ou da gravidez da filha. Tudo soa prosaico, banal, desimportante. Um jogo que lança uma lente de aumento sobre os rótulos que colocamos às sensações. E aos fatos que elegemos como os mais importantes de nossas vidas (MENEZES, 2011, Estado de São Paulo).

A montagem constituiu novo sucesso de público e crítica: recebeu o Prêmio Questão de Crítica de melhor ator (Ranieri Gonzales) e melhor diretor (Márcio Abreu), além do prêmio APCA São Paulo e o Prêmio Bravo! Bradesco Prime de Cultura de melhor espetáculo de teatro de 2012 <sup>177</sup>.

O trabalho seguinte da *companhia brasileira de teatro*, *Essa Criança*, completou a sequência de montagens premiadas iniciada em 2010: a encenação recebeu os prêmios Shell de Teatro da edição carioca nas categorias de direção, para Márcio Abreu, atriz para Renata Sorrah, cenário para Fernando Marés e iluminação para Nadja Naira<sup>178</sup>. Como Luiz Felipe Reis registrou no título de seu artigo para o jornal O Globo, a peça evidencia “A consagração da união Curitiba-Rio”. Reis incorpora no texto o depoimento de Renata Sorrah ao receber o prêmio Shell, quando a experiente atriz recordou sua paixão pela montagem *Vida*, da *companhia brasileira de teatro*, que assistiu no Rio de Janeiro, em 2010: “Saí do teatro querendo fazer parte do grupo, conhecer o diretor, os atores. Sonhei estar aqui e o sonho se realizou” (*apud* REIS, 2013).

A crítica do jornal Estado de São Paulo, Maria Eugênia de Menezes, alerta que a atriz já havia revelado textos de dramaturgos pouco conhecidos em seus trabalhos anteriores, como Rainer Fassbinder e Jon Fosse. Foi por meio de Ariane Mnouchkine, a “mítica diretora da companhia Théâtre du Soleil” (Menezes, 2012) que a indicação da

---

<sup>177</sup> O espetáculo recebeu indicações para o Troféu Gralha Azul nas categorias iluminação, ator e ator coadjuvante (2011) além de indicação para Prêmio Questão de Crítica nas categorias espetáculo, elenco e iluminação (2012).

<sup>178</sup> O espetáculo foi indicado ao Prêmio Shell de Teatro RJ na categoria música. Teve indicações para o Prêmio Questão de Crítica RJ nas categorias espetáculo, atriz, ator, elenco e cenário (2012) e também para o Prêmio APTR RJ nas categorias espetáculo, direção, atriz, cenário e iluminação.

peça de Pommerat, teria chegado a Sorrah e gerado o ambiente adequado para a parceria vislumbrada pela atriz desde 2010, pois “[p]or coincidência, era sobre o mesmo dramaturgo que se concentravam as atenções do grupo de Curitiba” (idem). Conforme Menezes:

Não é difícil entender por que Renata Sorrah caiu de amores pela Companhia Brasileira de Teatro. Para além da escolha do repertório, a atriz sempre teve faro para cercar-se de grandes encenadores. Iniciou sua trajetória pelas mãos de Amir Haddad. Trabalhou com Sérgio Britto, Gabriel Villela, João das Neves. Ao aproximar-se, neste momento, do diretor Marcio Abreu, Renata encontra um dos mais inventivos e consistentes grupos do cenário atual. Reconhecido esta semana com o Prêmio Bravo! de melhor espetáculo do ano, o coletivo parece estar no ponto alto de sua sempre ascendente trajetória, iniciada em 2002. Mesmo sediada em Curitiba, fora do hegemônico eixo Rio-São Paulo, a cia. firmou-se nos últimos anos ao entregar uma sequência de espetáculos notáveis: *Vida* (2010), *Oxigênio* (2010) e o recente *Isso Te Interessa?* (2011). Encenações de textos contemporâneos, que cumpriram a relevante tarefa de revelar ao País autores como o russo Ivan Viripaev e a francesa Noëlle Renaude (MENEZES, 2012).

*Esta criança* foi um espetáculo dirigido por Márcio Abreu (que contou com Nadja Naira para a assistência de direção) a partir de um texto de Joël Pommerat traduzido por Giovana Soar (com a colaboração de Lilian Ruth de Sá) e que versa sobre relações entre pais e filhos trazidos ao palco a partir de dez situações-limite. O elenco foi composto por Renata Sorrah, Giovana Soar, Ranieri Gonzalez e Edson Rocha. O premiado cenário de Fernando Marés, ao mesmo tempo em que cumpria a tarefa de abrigar as interações no palco, explicitava a teatralidade por materializar uma “caixa cênica” verde-musgo, desprovida das paredes frontais e de uma das laterais, disposta no palco de forma enviesada e avançando sobre as primeiras fileiras da plateia. A também premiada iluminação de Nadja Naira foi acompanhada do figurino de Valéria Stefani e da trilha sonora e efeitos especiais de Felipe Storino. A montagem foi uma colaboração entre a *companhia brasileira* e Renata Sorrah Produções e contou com assistentes de cenografia, figurino, iluminação e operação de luz, contrarregas e camareira, além da preparação vocal de Babaya.

Em se tratando dos aspectos formais do texto, a peça evidencia uma diminuição no experimentalismo desenvolvido até então pela *companhia brasileira de teatro*. Mas mesmo dotada de uma estrutura mais convencional do que os textos que o grupo vinha trazendo aos palcos desde 2010, a obra de Joël Pommerat, como era de se esperar, revela elementos característicos da dramaturgia contemporânea: a falta de caracterização dos personagens, a ausência de ação dramática, a fragmentação narrativa e, conforme Abreu, uma “língua teatral sofisticada, que caminha em direção do essencial e da

simplicidade (...) [cuja] potência está na minúcia e na precisão” (ABREU, 2012, encarte do espetáculo *Essa Criança*).

A peça, composta por dez situações “em diálogo” com a realidade, sem serem efetivamente realistas, “revela sem pudor e radicalmente a intimidade e as diversas facetas das relações humanas entre pais e filhos” (ABREU, 2012 - encarte do espetáculo *Essa Criança*). São “momentos de intimidade e de interiorização tão extremos que, talvez, essas situações estejam apenas na cabeça dessas personagens. Talvez não tenham ocorrido, podem ser apenas imaginadas por alguém que, de fato, nunca diria ou viveria isso” (ABREU *apud* REIS, 2012). Os leitores ou espectadores tampouco sabem ao certo se as situações apresentadas (ou imaginadas) no texto compõem flagrantes da trajetória de determinados personagens ou se constituem colagens de variadas situações possíveis. O que há de evidente é o universo caleidoscópico de relações familiares angustiadas.

Uma jovem grávida profere um monólogo, endereçado a “um jovem” que está também em cena, mas não estabelece diálogo efetivo com ela. O texto é um desabafo da futura mãe que revela, ao mesmo tempo, a nova motivação para sua vida trazida pelo bebê e o profundo rancor que ela nutre pela avó da criança, de quem projeta total oposição e antevê procedimentos e situações antagônicas às vividas por elas. A segunda cena apresenta réplicas de um pai a sua filha de cinco anos, em que transparecem ausência de afinidade e convivência. Inábeis em lidar com o constrangimento mútuo e estabelecer qualquer interação, as personagens, quase estranhas entre si, apenas trocam frases, tangenciando uma negociação do sentido da paternidade. O desfecho é efetivado pela criança, que “decide” não querer mais ver so pai. A terceira situação é uma tentativa de conversa entre um pai, afastado do mundo do trabalho por motivo de doença e seu filho, mediada por uma assistente social. A aposentadoria compulsória causou depressão e ausência de sentido na vida do pai, alvo de agressões morais (e físicas) desferidas pelo filho, que não vê no progenitor qualquer qualidade ou modelo de vida.

A seguir, o público (ou o leitor) se depara com um diagnóstico excessivamente franco efetivado por uma mãe sobre a vida de sua filha, em que a primeira procura alertar para a tristeza, apatia e falta de ambição da jovem. A quinta cena parte de uma mera “conversa de corredor” entre uma jovem mãe solteira e um casal mais velho, que se revelam apaixonados por crianças, mas incapazes de terem filhos, e que surpreendente, recebem a criança como doação da vizinha. A situação que se segue caracteriza uma conversa entre uma jovem mãe e seu filho, de dez anos (que revela amadurecimento incomum para sua idade), que oscila entre a ternura e a angústia à medida que o rapaz,

ansioso para ir à escola, expõe um comportamento de afastamento da progenitora. A sétima cena retrata um curto diálogo que envolve duas gerações. O avô autoritário (na presença da nora), avalia como excessivamente liberal a relação que seu filho tem com seu neto. Após repreender o pai da criança pela pouca firmeza e rigidez, e levar a situação ao limite, recebe, em troca, uma longa réplica marcada pelo ódio, medo e ressentimento, em que se evidencia a obstinação em constituir uma relação radicalmente diferente da que tiveram entre si. Um fluxo anônimo de diálogos é o suficiente para formar a próxima cena, em que uma “voz de mulher” interage com outras vozes na ocasião da realização de um parto difícil. A nona cena concretiza a situação drástica de uma mãe em uma sala de hospital, na iminência de identificar se o cadáver sobre a maca em sua frente é de seu filho. A situação final é uma amostra interessante da linguagem empregada e da importância do diálogo para a caracterização da complexidade desses relacionamentos:

#### CENA 10 <sup>179</sup>

*Uma mãe e sua filha. Um apartamento. A filha está sozinha. Sentada. A mãe entra, no fundo. A mãe está calada.*

FILHA – Por que você vem me ver? Eu disse que eu não queria ver você além dos dias em que você vê os seus netos.

MÃE – Você é dura... Por que você é tão dura assim?

FILHA – Na sua opinião, mãe, por que eu sou tão dura assim?

MÃE – Eu não sei. Eu não entendo...

FILHA – Você não sabe?

MÃE – Não. Posso entrar?

FILHA – Não.

MÃE – Como você é dura. Eu tenho pena de você. Você deve ser muito infeliz minha filha. *(Silêncio)* Então eu vou embora. Tchau filha.

FILHA – Tchau mãe.

MÃE – Como você é dura. Eu não entendo você. Eu tenho pena de você.

*A mãe vai embora.*

*Ela volta.*

MÃE – Eu não fui embora.

FILHA – Estou vendo.

MÃE – Eu queria te dizer...

FILHA – O que você ainda quer me dizer, mãe?

MÃE – Eu queria te dizer... que não é verdade...

FILHA – O quê que não é verdade?

MÃE – Não é verdade que eu não entendo você... não é verdade que você seja dura... você não é dura, não...

FILHA – Ah, é.

MÃE – Não, você não é dura. Ser dura não é isto, minha filha. Não. Não é isto. Ser dura é outra coisa. Ser dura é diferente. É ser diferente. O que é ser dura. Eu vou te dizer. É muito simples. Muito simples de dizer. Porque é exatamente assim como eu fui. Como eu fui. Como eu fui com você. Este é sim um bom exemplo de dureza. De alguém que é duro. Ah, isto sim. Ah, isto sim dá pra dizer. Você poderia dizer que eu fui dura. É você

---

<sup>179</sup> Excerto de *Essa Criança*, de Joel Pommerat (2012, p. 31-33). Peça não publicada.

que poderia me dizer que eu fui dura. Porque é a verdade, minha criança. Eu fui muito dura. Eu fui dura. Eu fui dura. Você não é dura comigo. Você nunca me diz uma palavra ofensiva, perversa. Nunca. É verdade que você me diz que você não quer me ver. Mas é muito normal. É muito normal. Se você soubesse como eu te entendo. Depois de tudo... Depois de tudo que você aguentou. aguentou da sua mãe. Se você soubesse como eu me considero feliz. Como eu me considero feliz por você se conter... por você se conter e não me despejar toda a sua raiva, todo seu rancor, todas as palavras que você tem dentro de você e que poderiam acabar comigo. Se você soubesse como eu compreendo você, como eu compreendo a sua raiva, o seu rancor contra mim, e como eu te agradeço, como eu agradeço você pela sua bondade, pela sua consideração comigo que fazem você conter todas estas palavras toda esta raiva contra mim. Sim, sinceramente eu te agradeço minha filha, pela sua grandeza de alma, coisa que eu não tive com você, coisa que eu não te ensinei, e que você conseguiu mesmo assim fazer crescer dentro de você, sim, é você que está me ensinando alguma coisa, sim, sou eu que estou aprendendo com você minha filha, e agradeço por isso. Sabe, uma mãe pode aprender muito com seus filhos. Eu gostaria tanto de ter entendido isso mais cedo. Eu gostaria tanto de ter entendido que a gente não sabe tudo, que a gente não tem a obrigação de saber tudo sempre... Eu te peço perdão minha filha, sinceramente, eu peço que você me perdoe, por eu não ter sido a mãe que você mereceria ter... Perdão... Eu vou embora...

*A mãe vai embora.*

FILHA – Sim, mãe, obrigada. Vá embora.

O espetáculo recebeu boas avaliações da crítica contando com artigos de Maksen Luiz, Luiz Felipe Reis, Maria Eugênia de Menezes e também de Barbara Heliodora e Luiz Fernando Ramos, esses últimos menos elogiosos. A primeira considerou a montagem interessante e desafiadora e felicitou a tradução de Soar, o cenário de Marés, a direção de movimento de Marcia Rubin. O último, em artigo para a Folha de São Paulo, destacou a importância da apresentação do autor contemporâneo ao cenário nacional e valorizou as boas atuações do elenco. Além disso, apresentou a seguinte avaliação da peça e de sua repercussão:

Os personagens genéricos, sem nomes e sem chegarem a ser típicos, concretizam sintomas habituais da moléstia familiar, o que acaba reverberando no público, identificado não com esse ou aquele caso, mas incluído numa universalidade epidêmica. Sem enfoque psicanalítico ou sociológico, Pommerat não oferece remédios nem soluções. Essa opção tem implicações importantes, já que, sem um arco de ação que caminhe para um desfecho e apenas com fragmentos de desencontros entre genitores e gerados, a peça fica longe de efeitos emocionais pungentes. Ao contrário, há nela uma tristeza fria e o compartilhamento de dores indefinidas (RAMOS, 2013)<sup>180</sup>.

O Banco do Brasil foi responsável pelo patrocínio do espetáculo e por abrigar a temporada de estreia no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. O espetáculo fez temporada em outras cidades do país, até 2016, como Brasília, Curitiba, São Paulo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Porto Alegre. Participou do Festival Internacional de

---

<sup>180</sup> A crítica “Com boas atuações, ‘Esta Criança’ tem mérito de apresentar autor relevante” pode ser lida na íntegra em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04/1267997-critica-com-boas-atuacoes-esta-crianca-tem-merito-de-apresentar-autor-relevante.shtml>

Londrina (FILO), do festival de Teatro de Curitiba, da Mostra ENCENA de Jacarezinho (PR) e do Festival de Vitória (ES).

### Sobre cosmopolitismos sobressalentes e esmaecidos

A companhia Jakart & Mugiscué, em seu dossiê relativo à montagem *Nus, feroces et anthropofages*, não hesita em classificá-la como uma “aberração”. De fato, o desafio não se resume à elaboração de um espetáculo francamente cosmopolita e bilíngue, mas na integração de três elencos: *a companhia brasileira de teatro*, Jakart & Mugiscué e o Centro Dramático Nacional de Limousin, por meio de quatro residências no Brasil e na França. O germe da proposta ocorreu quando os diretores dos grupos, Márcio Abreu, Thomas Quillardet e Pierre Pradinas, respectivamente, se reuniram, em abril de 2011, em Curitiba, em uma edição do evento “Na Companhia de...”, promovido pela equipe paranaense.

Em agosto do ano seguinte, todo o elenco do grupo de Quillardet participou de uma residência no Rio de Janeiro com a *companhia brasileira de teatro*, que por sua vez foi à França entre janeiro e fevereiro de 2013. O formato final do espetáculo foi organizado, entretanto, apenas na quarta residência, um ano depois, quando o elenco francês esteve em São Paulo. Um ensaio aberto do processo foi integrado ao Festival de Teatro de Curitiba, em março, e teve nova residência em Limoges em abril do mesmo ano. A estreia oficial ocorreu na França, em janeiro e fevereiro de 2015, tendo o espetáculo percorrido as cidades de Romanville, Vanves, Paris e Choisy.

A inspiração para a proposta foi o material bibliográfico dos cronistas do Novo Mundo, notadamente publicações de Hans Staden e André Thevet que não seriam transpostas para o palco, mas utilizadas como forma de investigação do imaginário sobre a “França Antártica”. A essas fontes se fundiram a exploração dos clichês sobre a França e o Brasil, impressões de viagem dos membros do elenco durante as residências e ensaios, bem como outras experiências materializadas em escritas coletivas. Tal como as demais peças da *companhia brasileira de teatro*, esse espetáculo também se apresenta como tematizando o encontro:

Como o nome – emprestado da obra de Hans Staden – indica, é um trabalho de exploração de fronteiras desconhecidas. No caso, desvendar e entender não só os países nos quais as duas companhias vivem. ‘É um espetáculo sobre o encontro (...) [o] encontro em geral: com o outro, com a diferença, com outra língua e, também, o encontro consigo mesmo’. Marcio Abreu completa: “O trabalho nasceu do mergulho na realidade do outro – os brasileiros na francesa, os franceses na brasileira. Foram realizadas oficinas na França e no Brasil, a partir da qual está sendo desenvolvida uma dramaturgia inédita. Este trabalho começou em 2011.

Desde então, foram realizadas seis edições de encontros nos dois países, com oficinas e vivências culturais. (CBT, 2017 – Site da *companhia*)

O texto é composto pela justaposição de 21 cenas (ou esquetes) divididas em três blocos: “Nus”, “Ferozes” e “Antropófagos”, que embora agrupem situações semelhantes, não chegam a efetivar um pleno alinhamento temático. Os quadros que integram o primeiro bloco versam sobre tentativas de comunicação e interação, a partir de expressões presentes em guias de viagem, gírias, frases idiomáticas populares e interações que exploram diferentes hábitos, gestos e usos culturais do corpo. Após tais situações “jocosas” sobre diferenças entre os países, a enunciação de lembranças de acontecimentos históricos pelos atores brasileiros e franceses gera a sensação de proximidade e comunhão.

“Ferozes” ainda apresenta cenas sobre situações incômodas, derivadas das viagens, como dificuldades com o fuso horário, mudança de temperatura, ou complicações durante o voo. Algumas dessas situações interculturais são, entretanto, levadas ao extremo, de forma a provocar tensão e irritação, como nas dificuldades relativas ao aprendizado da língua, etiqueta, da música e dança ou do mero comportamento considerado “habitual” em outras sociedades. Os assuntos principais que emergem das difíceis interações bilíngues são comentários e especulações sobre temas relevantes e estereótipos: a pobreza; os levantes populares de junho de 2013; a questão da violência; assassinatos cometidos pela polícia; a condição da população de rua e o racismo no Brasil.

O último bloco, “Antropófagos”, foi composto por quatro cenas com menor afinidade temática, embora tenham a pretensão de evocar a união e a comunhão franco-brasileira. Além da utilização de canções em cena, de uma troca frenética de figurino entre os atores do palco e de composições corporais de figuras coletivas, a cena que se destaca, por revelar maior afinidade com algumas das características da dramaturgia contemporânea, é a intercalação dos depoimentos que transcrevemos abaixo:

2. Journal/ Diario <sup>181</sup>

*Maloue et Nadja (face public)*

Je suis arrivée au Brésil. Et la première chose qui m’a marquée c’est la nature. La nature partout, les arbres partout. Des grands arbres immenses qui faisaient vingt, trente mètres. Partout dans la rue, partout sur les trottoirs, avec des lianes, des racines incroyables qui s’enroulent autour des troncs. On a l’impression que

---

<sup>181</sup> Excerto de *Nus, ferozes et anthropophages*, de Marcio Abreu, Tomás Quillardet e Pierre Pradinas (2014, p.59-60). Peça não publicada.

la ville a été construite dans la forêt et que la nature prend le dessus. Un chose: ici au Brésil on plante les orchidées dans les arbres. Chez nous en France, elles sont dans des petits pots. Les racines se mettent dans le tronc et se nourrissent de l'arbre. Sans terre, sans rien.

Eu cheguei na França e a primeira coisa que me marcou foram as cidades. As cidades em geral são pequenas e estão distribuídas por todo o país. Dá a impressão que o país inteiro é urbanizado. Elas são super organizadas. As construções têm características parecidas. Quase não há contrastes. Uma coisa: em Paris os prédios são quase todos da mesma altura e mais ou menos da mesma cor. São grudados uns nos outros, formando grandes “muros” de prédios. No Brasil é cada um de um jeito, são coloridos, sem regra. Aqui é fácil se perder, porque num primeiro momento é tudo muito parecido.

Autre chose. Les trottoirs. J'ai l'impression qu'il a fallu beaucoup de temps aux brésiliens pour construire leurs trottoirs. Ils sont pleins de petits carrés de pierre. De mosaïque qui font des motifs. Tout le long de la plage de Copacabana, tout le long de plage d'Ipanema. Les trottoirs sont magnifiques. Chez nous, c'est du béton, c'est dur.

Outra coisa. As calçadas. Eu tenho a impressão que realmente a cidade é de todo mundo. As calçadas na frente dos cafés, mesmo no inverno, são repletas de mesas e cadeiras. Ou então de frutas e verduras em frente aos mercadinhos. Ou então de livros em frente às livrarias. As calçadas são incríveis. As nossas, geralmente, tem camelôs ou muita gente passando.

Aujourd'hui j'ai rencontré une dame dans un taxi. On parlait des origines. Et quand je me suis retrouvée de l'autre coté de l'équateur, en Amérique du sud pour la première fois de ma vie, j'ai été très émue. Je me suis rendue compte que j'étais qu'une toute petite chose. Le Brésil c'est trop beau. Je n'étais jamais partie aussi loin. Et cette dame dans le taxi, m'a dit ceci: “les deux choses les plus belles au monde sont la langue française et la langue portugaise. Moi je suis carioca comme un jaune d'oeuf”. Jaune d'oeuf ça veut dire qu'elle est carioca d'origine. Moi je ne connais pas mes origines. J'ai l'impression qu'ici tout est mélangé. J'ai l'impression qu'ici tout est mixé, que c'est riche de peuples différents. Et moi en France je me sens “coupée”, je ne me sens pas riche du monde. Et là aujourd'hui, quand je disais que le Brésil était rentrée en moi, c'est comme si j'avais la conscience d'un monde nouveau, de quelque chose de tellement grand, tellement large. Obrigada Brasil.

Hoje eu estava com uma senhora num taxi. A gente falava das origens e coisa e tal. E quando eu me vi do outro lado da linha do Equador, no hemisfério norte, na Europa, pela primeira vez na minha vida, eu fiquei emocionada porque eu me dei conta que eu era uma coisinha ínfima e que o mundo era enorme e maravilhoso, a França é um país muito bonito. E eu nunca tinha cruzado a linha do Equador, eu nunca tinha ido tão longe. E essa senhora no taxi me disse: as duas coisas mais lindas do mundo são a língua francesa e a música portuguesa. “Eu sou francesa do tronco”. Do Tronco quer dizer que ela é francesa na origem. Eu não conheço as minhas origens. Eu tenho a impressão que aqui todo mundo sabe de onde veio. Sabe suas raízes. Eu tenho a impressão que aqui a História está em todas as coisas. A História está nas cidades e nas pessoas. Em tudo. É muito rico. Eu no Brasil me sinto “desligado”, eu não me sinto pleno da História. E hoje, quando eu dizia que a França tinha entrado em mim, era como se eu tivesse a consciência de um novo mundo, antigo, de algo tão ancestral e distante. Obrigada França.

Essas oscilações entre diferenças e semelhanças, distâncias e proximidades concentradas no excerto acima, constituem o objeto mesmo do espetáculo. Se as observações revelam, em um momento, diferentes avaliações acerca da natureza ou da organização e planejamento das cidades, no segundo momento o que transparece é a semelhança de um diagnóstico de desenraizamento, ou de falta de vínculo com as “pessoas” ou com a “História”. Além disso, a intercalação desses depoimentos, simétricos, contendo pequenas diferenças tem por objetivo gerar no espectador a percepção acerca da idealização da alteridade e seu questionamento imediato.

O investimento na divulgação do espetáculo foi pequeno<sup>182</sup> (em especial no que se refere a publicações na mídia impressa) se comparado aos demais espetáculos da *companhia brasileira de teatro*, embora a inserção do ensaio aberto na programação do Festival de Teatro de Curitiba já assegurasse uma presença significativa de público. Poucas foram as críticas sobre o espetáculo. Entre elas, ganham destaque as considerações dos críticos especializados Maksen Luiz (2017) e Daniel Schenker (2017)<sup>183</sup>

O crítico do jornal O Globo assinala a inconstância no que vê como o princípio central do espetáculo, a exploração da *humanidade* comum, que “vai se perdendo numa sucessão de cenas que se apoiam na crônica de costumes, no intercâmbio de clichês e observações *turísticas*, que disfarçam a nudez, ameaçam a ferocidade e não deglutem a antropofagia” (LUIZ, 2017). Além disso para Maksen Luiz, o anedótico eventualmente ganha maior proeminência do que o objetivo final das cenas, em especial quando comentários superficiais “sobre idiossincrasias culturais mútuas acabam por encobrir o pretendido caráter político das características históricas formadoras e da memória social contemporânea” (idem).

Mais comedido em sua avaliação, Schenker (que colabora com os jornais Estado de S. Paulo e O Globo, além de publicar no site especializado, Questão de Crítica), menciona que a montagem tem o mérito de apontar para o “preconceito arraigado que contamina as relações”, para a dificuldade ou impossibilidade de se colocar diante do outro, ou em seu lugar, e, também de evidenciar “como a insistência na imposição dos próprios códigos culturais se configura como um ato de negação da diferença” (SCHENKER, 2017). O crítico argumenta que o registro do depoimento, empregado frequentemente na peça realça a percepção de interiorização da cultura estrangeira, na formação da própria identidade, e que à medida que a peça evidencia a “sensação subjetiva de uma conexão distante, mas profunda, com o outro, o trabalho se afasta, em certa medida, do lugar-comum” (idem).

*Nus feroces et anthropophages* é, portanto, a mais evidente materialização do interesse e dos vínculos da *companhia brasileira de teatro* com a França. O espetáculo

---

<sup>182</sup> Exceção foi a realização de um episódio do programa de Aderbal-Freire Filho “Arte do artista” para a TV Brasil, com grande potencial de alcance do público de teatro, que não apenas efetivou a cobertura jornalística do espetáculo como incluiu entrevistas com os três diretores da peça. O programa está disponível online no site: <http://tvbrasil.ebc.com.br/artedoartista/episodio/thomas-quillardet-pierre-pradinas-e-marcio-abreu>. Acesso em fevereiro de 2017.

<sup>183</sup> A crítica de Luiz, sem título, pode ser lida em: <http://macksenluiz.blogspot.com.br/search?q=ferozes+antrop%C3%B3fagos>. O artigo Relação Passional com a Diferença, de Schenker, está disponível em: <https://macksenluiz.blogspot.com.br/2014/04/festivais.html?m=0>. Acesso em fevereiro de 2017.

não apenas incorporou a proposta bilíngue dos ensaios mas adotou como tema o cosmopolitismo, por trás dos estereótipos mais imediatos da viagem, do aprendizado e das diferenças culturais. A mencionada busca de “abolição das fronteiras”, a insistência em romper os limites tempo-espaciais com as residências dos coletivos, nos dois países, e a explicitação do capital linguístico e das conexões internacionais projetadas no espetáculo, entretanto, não foram capazes de gerar um universo compartilhado com a maior parte dos espectadores. Ao mesmo tempo em que a ficção foi preterida em relação à exploração da explícita situação intercultural dos atores, a proposta bilíngue não pode dispor do uso sofisticado do português ou francês na construção de uma estrutura linguística que despertasse formalmente o interesse da plateia.

Embora situado em um universo temático completamente diferente, o espetáculo *Krum* consistiu, igualmente, em um ousado processo de integração de elenco formado por atores de diversas companhias e de diferentes regiões do país. O “elenco dos sonhos”, conforme avaliação do crítico Miguel Arcanjo Prado (2017), foi formado por Renata Sorrah, Inez Viana<sup>184</sup> e Chris Larin<sup>185</sup> do Rio de Janeiro; Grace Passô<sup>186</sup> de Belo Horizonte; Danilo Grangheia<sup>187</sup> e Rodrigo Bolzan de São Paulo; Ranieri Gonzalez, Rodrigo Ferrarini e Edson Rocha de Curitiba e dirigido pelo “responsável pela façanha” (PRADO, 2017) Márcio Abreu.

A obra, novamente inédita no Brasil, traduzida, publicada e encenada pela *companhia brasileira de teatro* tem como autor Hanoeh Levin. O encarte do espetáculo informa ao público que o autor israelense, proveniente de uma família judia de ascendência polonesa e pouco conhecido no país, foi forçado a trabalhar, ainda

---

<sup>184</sup> Inês Vianna formou-se no curso profissionalizante Casa de Artes Laranjeiras, no Rio de Janeiro e iniciou sua carreira, na década de 1980, atuando em um musical de Aderbal Freire-Filho. Suas participações nesta modalidade teatral marcariam sua carreira, (com destaque para as atuações em Cole Porter e em Elis) por sua habilidade em cantar, embora desde a segunda metade da década de 2010, suas participações no cinema e televisão nacional tenham se intensificado notavelmente.

<sup>185</sup> Cris Larin é uma atriz carioca cuja principal atuação está efetivamente centrada no teatro contemporâneo brasileiro. Entre suas diversas participações, destacam-se as peças do dramaturgo Jô Bilac, parcerias com o grupo Dragão Voador Teatro Contemporâneo e Teatro de Anônimo.

<sup>186</sup> Grace Passô é uma atriz de Belo Horizonte, formada pelo Centro de Formação Artística Tecnológica da Fundação Clóvis Salgado, e membro fundador do grupo Espanca!, que ajudou a fundar, e com quem desenvolveu sua carreira por dez anos. Além de atuar no cinema e desenvolver parcerias com outros coletivos teatrais a atriz é também uma das mais destacadas dramaturgas nacionais.

<sup>187</sup> Danilo Grangheia é ator de teatro, cinema e televisão, formado pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo que teve a maior parte de sua carreira associada ao grupo paulistano Folias D’Arte, sob direção de Marco Antônio Rodrigues e Reinaldo Maia (algumas informações básicas sobre esse importante grupo de teatro paulistano podem ser obtidas em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo407427/folias-darte>). Além das produções em novelas da Rede Globo e em séries de televisão, o ator veio ganhando maior proeminência, recentemente, também no mundo do teatro, por conta da atuação em peças dirigidas por Felipe Hirsch.

adolescente, em decorrência da morte do pai. Estudou filosofia e literatura hebraica na universidade de Tel-Aviv e militou contra a ocupação do território palestino por seu país. Influenciado por Tchêkov e Beckett, o dramaturgo, morto precocemente em decorrência de um câncer, teve a guerra como paisagem, testemunhando sete delas<sup>188</sup> e empregando a escrita como arma de combate. Desde as primeiras peças, Levin criticou o belicismo israelense e zombou do heroísmo, belicismo e patriotismo (CBT, 2015) professados em seu país. Segundo a *companhia brasileira de teatro*, além das sátiras “que lhe valeram vaias, insultos na imprensa, condenação de grande parte do público e admiração de uma minoria” (CBT, 2015, s/p.), o dramaturgo obteve “grande sucesso com suas comédias existenciais sobre a condição humana e com seus textos míticos” (CBT, 2015, s/p.).

As primeiras palavras de Márcio Abreu impressas no encarte do espetáculo trazem a impressão de que o contexto do autor será determinante para a montagem:

Fortes ruídos lá fora. O planeta balançando. Guerras. Obscurantismos. Nacionalismos crescentes. Belicisms exacerbados. Ataques sistemáticos às diferenças. Negação do outro. Preconceitos. Extremismos religiosos. Linchamentos públicos. Violações físicas. Pogroms contemporâneos. Extermínios. Surdez epidêmica. Ignorância cultivada. Acúmulos obscenos. Barbárie. As sociedades humanas se debatendo sem sentido” (ABREU, 2015 – encarte do espetáculo Krum).

A expectativa é, entretanto, frustrada. A peça escolhida pela equipe paranaense não explicita qualquer elemento do ambiente, trajetória ou biografia do autor nem tampouco referências à História: trata-se de um espetáculo em que “não existem grandes feitos, tudo é ordinário” (ABREU, 2015 – encarte do espetáculo Krum). Entre os dois casamentos e um funeral que marcam a narrativa, o que se vê é meramente “o quadro de vida dos habitantes de um bairro remoto” (idem). Ainda segundo o encarte do espetáculo, a montagem retrata:

Os rituais do cotidiano. O nascimento de alguém. Pessoas que se casam. O trabalho. Os afazeres da casa. Os vizinhos. O desejo de vencer na vida. O dinheiro. A falta dele. As contas para pagar. A saudade de alguém. Os amigos. Os reencontros. A necessidade de ir embora. De mudar tudo. De trocar de pele. A vontade de construir alguma coisa. Os fracassos. A morte de alguém. A busca por felicidade e por algum sentido para tudo isso (ABREU, 2015 – encarte do espetáculo Krum).

Escrito em 1975, *Krum, o ectoplasma*, foi escolhida entre as demais peças do autor por Sorrah e pela *companhia paranaense*, não apenas por ser considerada fundamental na obra do autor, mas por conduzir “suas reflexões para o campo das guerras íntimas, apresentando personagens engolidos pela pequenez de suas vidas” (CBT, 2015, s/p.).

---

<sup>188</sup> Levin nasceu em 1943 e morreu em 1999. As guerras que testemunhou foram: Segunda Guerra Mundial, Guerra da Independência, Guerra do Sinai, Guerra dos Seis Dias, Guerra do Yom Kippur, Primeira Guerra do Líbano, Primeira Intifada (ABREU, 2015 – encarte do espetáculo Krum).

Essa situação se evidencia logo na primeira cena, quando o personagem principal, ao retornar de sua experiência fora do país de origem profere a seguinte fala:

KRUM<sup>189</sup>: Mãe, eu não consegui nada no estrangeiro. Eu não encontrei nem fortuna nem felicidade. Eu não melhorei em nada, eu não me diverti, não me casei, nem mesmo noivei. Eu não conheci ninguém. Não comprei nada e não trouxe nada comigo. Na minha mala só tem roupa suja. É isso aí, já disse tudo e agora eu gostaria que você me deixasse em paz. (KRUM, 2015, p. 16).

Não se trata de azar ou fatalidade, mas da flagrante impotência e ausência de iniciativa que acomete a maior parte dos personagens, que revelam grande consciência e autocrítica, a começar pelo protagonista, como se percebe na cena a seguir:

### CENA 3<sup>a</sup> <sup>190</sup>

KRUM: Olá Tugati. Eu cheguei hoje

TUGATI: E então, o que você viu? Conta alguma coisa.

KRUM: Eu não vi nada. Eu dormi a maior parte do tempo. Parece que me imaginar viajando me convém mais do que viajar realmente. Você me conhece, eu não mudei, eu sempre quero tanto e faço tão pouco para conseguir. Eu fico esperando que o grande romance do século se escreva sozinho sob minhas mãos. Como sempre, eu fico esperando cruzar na rua – por acaso, claro – com uma criatura incrível, muito rica, e que não vai querer mais ninguém na vida além de mim.

E, acima de tudo, eu espero que, como um passe de mágica, eu me encontre bem longe daqui, deste bairro, longe desta cidade, numa casinha branca, cercada por um enorme jardim, longe dos ônibus, da poluição, casado com uma mulher atraente, pai de dois filhos.

Mas uma coisa você tem que admitir: apesar de toda a minha inércia eu consegui, até hoje, não me casar. Porque se casar e fazer filhos nesse buraco, com um salário de funcionário, é o fim da picada. Olha bem para essa gente daqui. Lamentável. Isto é muito pouco para mim. Obrigado. O que eu quero agora é me dar um ano ou dois, escrever um romance sobre este lugar, ganhar um bom dinheiro com isso e cair fora. Adeus, senhoras e senhores, eu ganhei uma grana à custa de vocês, eu escrevi sobre a mediocridade de vocês, e agora eu vou viver, vocês podem morrer sufocados.

Embora sobrepujadas pela importância das falas, há que se destacar a existência, na peça de Levin, de uma série de situações ou ações dramáticas, por mais que circunscritas por seu caráter ordinário: as réplicas ocorrem em bares, festas, em uma mesa de refeições, no cinema, no hospital, na praia, nos arredores de casamentos e funerais. Além dessas diversas ambientações cênicas, os personagens deixam transparecer traços salientes de suas personalidades, e o desenrolar da trama, mesmo fragmentada, configura um retrato de um bairro suburbano. Das 32 cenas curtas que compõem a peça, apenas três (entre elas o prólogo e a última cena) tem caráter monológico, em que a relação entre o personagem principal e a plateia adota uma configuração narrativa. Pode-se dizer, portanto, que entre todas as peças encenadas pela *companhia brasileira de teatro*, Krum é a que mais se apresenta conforme o modelo tradicional do drama.

---

<sup>189</sup> Excerto de *Krum*, de Hanoch Levin (2015, p. 16).

<sup>190</sup> Excerto de *Krum*, de Hanoch Levin (2015, p. 18-19).

O tema da vida conjugal, com um tratamento existencial, ganha centralidade no texto de Levin, a partir das diversas explorações do tema: um triângulo amoroso entre três anti-heróis (Takhti, Truda e Krum); um casamento banalizado, que se mantém por comodidade (entre Dolce e Felícia); uma relação conjugal improvável, que não chega a ser consumada (entre Tugati e Dupa) e uma união exclusivamente sexual e libidinosa (entre o “italiano” Bertoldo e Twitsa). O outro eixo dramático principal ocorre na relação ao mesmo tempo afetiva e frustrada entre Krum e a mãe:

CENA 29<sup>191</sup>

KRUM: Mãe, por que você não está dormindo?

MÃE: Não consigo.

KRUM: Toma um comprimido.

MÃE: Eu quero um neto. Um neto para embalar no berço me ajudaria a dormir.

KRUM: O que você quer que eu faça?

MÃE: Um neto. Eu me preparei para isso.

KRUM: Eu também.

MÃE: Você tinha a Truda.

KRUM: Eu queria algo mais.

MÃE: Mas a gente nem sempre tem aquilo que quer.

KRUM: Com um pouco de boa vontade.

MÃE: Trudas. No seu mundo, ao alcance das suas mãos, no pedaço de vida que o destino te reservou, só existem Trudas. Só isso. Trudas, um emprego num escritório, uma criança para alimentar, e mais outra criança, e um financiamento imobiliário para pagar durante toda a sua vida. Não há mais do que isso para você, meu filho querido, nada mais. Não há mais brinquedos para você no mundo. O mundo só tem isso para te dar.

*Tempo.*

KRUM: Eu vou começar a escrever.

MÃE: Escrever! Para com isso!

KRUM: Mãe, tenta dormir.

MÃE: O mundo só tem isso para te dar.

KRUM: Vá dormir

MÃE: O mundo só tem isso para te dar.

KRUM: Vá dormir, mãe, vá dormir.

MÃE: O mundo só tem isso para te dar.

KRUM: Durma, mãe, durma. Anda, feche os olhos. Feche os olhos, pelo amor de Deus!

MÃE: Você não vai descansar enquanto eu não fechar meus olhos para sempre, não é? Eu, a última testemunha do seu fracasso!

Como bem descreveu o pesquisador, crítico, dramaturgo e “interlocutor artístico” do espetáculo, Patrick Pessoa, “ao recusar a possibilidade de qualquer transformação existencial e de qualquer escapatória” de seu mundo ordinário e claustrofóbico, Krum postula algumas questões de urgência: “até que ponto é possível sonhar a mudança? (...) estamos condenados a repetir indefinidamente os mesmos ritos incompreensíveis, a viver uma sucessão interminável de casamentos e funerais que, vistos sem ilusões, não

---

<sup>191</sup> Excerto de *Krum*, de Hanoch Levin (2015, p. 66-67).

significam nada? Por que continuar? Para que continuar? (PESSOA, 2015 – encarte do espetáculo Krum).

Embora assinale as notas “existencialistas” e “niilistas” deste contexto, Pessoa salienta a perspectiva de Abreu ao perceber, no texto, uma dialética entre a vulgaridade e o lirismo, que se projeta na relação entre o conformismo e a pulsão pela mudança da trama. É aí que reside, na perspectiva de Pessoa, a dimensão política da peça em um momento “de acirramento do conflito Israel-Palestina e de recrudescimento do pensamento conservador no Brasil é por si só significativo” (PESSOA, 2015 – encarte do espetáculo Krum).

Em sua crítica do espetáculo chamada “O teatro, o cinema e a pintura; a presença, a atenção e a escuta”, Daniele Ávila Small não se ocupa de adicionar apenas outra avaliação ao coro de apreciações favoráveis recebidas pela peça. De forma semelhante à sua colega da revista *Questão de Crítica*, Luciana Romagnolli, a estudiosa parte da montagem para tentar decifrar os artifícios da encenação que a seu ver tem o poder de “capturar” os espectadores. Destaca a preocupação pictórica do sóbrio cenário, criado por Fernando Marés, composto apenas por quatro fileiras de poltronas pretas (que os próprios atores deslocam para compor a ambientação dos diferentes espaços), um piano de cauda, também negro, de proporções reduzidas, ventiladores e alguns microfones suspensos. Em afinidade com essa proposta, a iluminação de Nadja Naira se vale do “mínimo de luz”, compondo o que Small compreende como configuração semelhante aos quadros de Caravaggio.

Além do equilíbrio e entrosamento do elenco, “uma conquista rara no nosso modo de produção teatral atual, mesmo em grupos que têm um trabalho continuado” (SMALL, 2015, p. 132) a crítica salienta que “em Krum, não há tentativa de apagamento dos efeitos de teatralidade. A encenação nos mostra seus dispositivos” (SMALL, 2015, p. 138) por meio de procedimentos de direção e encenação que buscam contrariar os efeitos dramáticos e evidenciar a teatralidade. Destacam-se aí diversos usos do espaço: os degraus na ribalta que ao invés de separar conectam o palco e a plateia, o casal de namorados presente na praia que é atribuído a pessoas da plateia, a presença de outros atores enquanto “espectadores” fora da cena principal, o uso de legendas projetadas no cenário para traduzir as falas do personagem italiano e os efeitos sonoros de reverberação e eco produzidos por Felipe Storino.

O espetáculo recebeu patrocínio da empresa de telefonia Oi e da Lei Estadual de Fomento à Cultura do Rio de Janeiro, e circulou pelas principais capitais nacionais. Desde

sua estreia, no Rio de Janeiro, em março de 2015, a montagem esteve, entre outras cidades, em São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre e Curitiba. Indicado em vinte e duas categorias para as principais premiações nacionais de teatro, a peça recebeu o troféu de melhor espetáculo de 2015, tanto do Prêmio Cesgranrio de Teatro quanto da APTR, além dos prêmios Shell de Teatro de melhor cenário, para Fernando Marés e melhor ator para Danilo Grangheia. A iluminadora Nadja Naira foi agraciada pelo Prêmio Cesgranrio de iluminação e o elenco recebeu o troféu da revista Questão de Crítica nessa categoria.

Ciente de que toda análise de trajetória implica sempre destaque de determinados fatos e interpretações em detrimento de outras, o exaustivo processo de reconstrução da *companhia brasileira de teatro* empreendido nesse capítulo teve por objetivo salientar os elementos distintivos percebidos durante a pesquisa etnográfica em um esforço de integração desses elementos em seu contexto social e artístico, salientando a importância das ações do grupo em construir (ou influenciar) na recepção de suas peças e também da crítica especializada, sobretudo da nova geração, em destacar os elementos diacríticos dessa equipe singular em franco processo de consagração.

## Preâmbulo 2: Arte de antropólogo, etnografia de artista

### O antropólogo no confessionário: sobre o surrealismo e a crítica etnográfica pós-moderna

Desde a formação da disciplina, as expressões artísticas ou estéticas constituíram parte relevante do universo analítico antropológico. Discussões e debates acerca da cultura material, tecnologia, cosmologia e ritual sempre estiveram na agenda da antropologia, embora apenas mais recentemente o tema tenha se reconfigurado em termos de uma relação entre a disciplina e o mundo da arte. São variados os textos que desempenharam papel importante nessa reconfiguração, entre eles, alguns de Lévi-Strauss (1958), um ensaio de Clifford Geertz (publicado em 1976) e, mais recentemente, publicações de James Clifford, George Marcus e Fred Myers e Alfred Gell. Entre esses textos, a provocativa noção de “surrealismo etnográfico”, empregada por Clifford (2002) em um artigo de 1981, para apresentar um horizonte compartilhado de atividades, trocas e apropriações que extrapolava o círculo mais restrito do movimento capitaneado por André Breton pode ser visto como um dos primeiros movimentos que trouxe à tona a estreita relação entre arte e antropologia.

O “surrealismo etnográfico”, como concebeu Clifford, não se refere aos contornos mais estritos da disciplina antropológica, mas “a uma predisposição cultural mais geral, que atravessa a antropologia moderna e que esta ciência partilha com a arte e a escrita do século XX” (CLIFFORD, 2002, p. 136). O autor identificou uma “estética comum” passível de ser percebida em domínios diversos, como na publicação *Documents*, do surrealista dissidente George Bataille, na popularidade do que se entendia como *artes nègres* em Paris (categoria que incluía, curiosamente: jazz, máscaras tribais, vodu, esculturas da Oceania e artefatos pré-colombianos) e até mesmo na criação do *Institut d’Etnologie* por Paul Rivet, Lucien Lévy-Bruhl e Marcel Mauss. Esse interesse comum pelos diversos fenômenos “exóticos”, coleções curiosas, objetos e práticas extraordinárias, fragmentos e justaposições revelaria aspectos “inconscientes”, passíveis de serem utilizados enquanto crítica cultural subversiva do ocidente.

As análises minuciosas de Elsje Lagrou (2008) e Marco Antônio Gonçalves (2008), sobre o texto e o universo apresentado por Clifford, salientam o caráter anticolonialista destes intelectuais e artistas que viam nas populações coloniais seus aliados naturais, além de sua busca pela revolução de pensamento e interesse, tanto na

autotransformação quanto na transformação do mundo. Portanto, além de focar o surrealismo como uma expressão de mentalidade e objetivos típicos de jovens intelectuais parisienses frente ao impacto da Primeira Guerra Mundial “onde sentiram na carne o poder do absurdo da guerra e a perda de moral de um discurso dominante de uma Europa vitoriosa e superior” (LAGROU, 2008, p. 223), a autora frisa o *dépaysement* interior, uma vez que as viagens (fundamentais aos antropólogos) não eram em si uma meta entre os surrealistas. Lagrou destaca, ainda, o “genuíno fascínio dos surrealistas pelos modos de vida, e, especialmente, pela relação com a vida do espírito manifestada por outros povos em fenômenos como o transe e as experiências visionárias típicas de determinados tipos de xamanismo” (LAGROU, 2008, p. 228). Esse contexto revela uma predisposição para a transposição de fronteiras entre arte e a disciplina antropológica. Nas palavras de Clifford (2002, p. 169):

O surrealismo etnográfico e a etnografia surrealista são construções utópicas; elas misturam e zombam das definições institucionais de arte e ciência. Pensar o surrealismo como etnografia é questionar o papel central do ‘artista’ criativo, o gênio-xamã descobrindo realidades mais profundas no domínio psíquico dos sonhos, mitos, alucinações e escrita automática. Esse papel é bem diferente daquele do analista cultural, interessado em montar e desmontar os códigos e convenções comuns. O surrealismo unido à etnografia resgata sua antiga vocação de política cultural crítica, uma vocação perdida em desenvolvimentos ulteriores (...) A etnografia, combinada com o surrealismo, não pode mais ser vista como a dimensão empírica, descritiva da antropologia, uma ciência geral do humano. Tampouco é a interpretação das culturas, pois o planeta não pode ser visto como dividido em distintos e textualizados modos de vida. A etnografia mesclada de surrealismo emerge como a teoria e a prática da justaposição. Ela estuda, ao mesmo tempo em que é parte da invenção e da interrupção de totalidades significativas em trabalhos de importação-exportação cultural” (CLIFFORD, 2002, p. 169).

Embora influente, esse artigo, que apresentava uma reflexão renovada da prática etnográfica (situada em um recorte histórico bem delimitado da antropologia), exerceria maior impacto na academia apenas futuramente, à luz de outros desdobramentos do embate teórico disciplinar. Destino diverso teve o texto de Clifford “Sobre a autoridade etnográfica”, publicado em 1980, que se tornou famoso pela gigantesca repercussão obtida e por apresentar o programa inicial do que ficaria posteriormente conhecido como o paradigma da antropologia pós-moderna.

O autor identifica a formulação de um cânone antropológico da pesquisa de campo associado à constituição de um *modus operandi* disciplinar tradicional associado à figura do antropólogo-cientista profissional, em dupla oposição ao etnógrafo de gabinete e ao missionário ou agente colonial. A forma padrão de trabalho etnográfico de campo, de longo prazo, a partir da residência do pesquisador no local de interesse e baseada em

intensiva observação participante se estabeleceu na disciplina desde o mitificado modelo malinowskiano e permaneceu, sem grande contestação, até os anos 1960. O autor explicita a crença na utilização da língua vernácula (muitas vezes de maneira estritamente pragmática) e nas reflexões sobre temas clássicos da antropologia por parte de especialistas universitários (*scholars*), como capazes de dar acesso a abstrações teóricas que levariam ao cerne das culturas analisadas. Ao realizar seu trabalho de campo segundo este cânone, legitimar seu texto evocando sua experiência intransferível bem como afastar esta mesma experiência no processo de escrita “para garantir a objetividade”, o antropólogo construiria sua autoridade etnográfica (CLIFFORD, 2002), capaz de dupla legitimação: da *persona* do pesquisador, bem como do resultado de sua produção, supostamente objetiva, transparente, irretocável.

Em um artigo analítico sobre o tema escrito no calor de sua emergência, Teresa Pires do Rio Caldeira (1988) destaca que a legitimação deste modo de trabalho de campo está associada a uma teoria que concebia as culturas (ou sociedades) como “unidades discretas, existentes sob forma unitária e acabada, passíveis de ser observadas e conhecidas” (CALDEIRA, 1988, p. 137) pelo antropólogo profissional. Culturas seriam, nessa perspectiva, totalidades sujeitas à descrição e recomposição por parte do antropólogo, mesmo que não se apresentem à experiência desta forma. Além disso, “a ênfase na observação participante como o método etnográfico associou-se à ideia de que as culturas deveriam ser estudadas e representadas sincronicamente: consagrou-se nos textos o uso do presente etnográfico” (CALDEIRA, 1988, p. 137).

Esse modelo clássico de etnografia, baseado no “encontro colonial” em que o antropólogo escrevia sobre os “outros”, “distantes no espaço”, para um público ocidental bem configurado, foi fortemente deslocado pelos diversos acontecimentos históricos, econômicos e intelectuais da segunda metade do século XX, até tornar-se insustentável<sup>192</sup>. Ao apresentar uma série de críticas à autoridade etnográfica segundo a configuração

---

<sup>192</sup> Como sintetiza Caldeira: “O modelo clássico de etnografia – que se estabeleceu a partir dos anos 20 – desenvolveu-se no âmbito do que tem sido chamado de encontro colonial (ASAD 1973). Os grupos estudados pelo antropólogo eram, de um modo geral, povos coloniais. Sobre eles, o antropólogo escrevia para os membros de sua própria sociedade (a metrópole) sem colocar em questão o caráter da relação de poder que se estabelecia entre essas duas sociedades. Esse macrocontexto em que se dava o trabalho antropológico obviamente mudou. O desmantelamento dos impérios coloniais, a reestruturação das relações entre as nações dos chamados Primeiro e Terceiro Mundo, e a atenção para as sociedades complexas – as dos antropólogos – mudaram as condições em que se faz o trabalho de campo e o contexto em que se escreve sobre o outro. O antropólogo não defronta mais membros de culturas isoladas ou semi-isoladas, mas cidadãos de nações do Terceiro Mundo que se relacionam por complexos caminhos culturais e políticos com a nação de onde vem o antropólogo. Ou então defronta membros de sua própria sociedade”. (CALDEIRA, 1988, p. 135)

contemporânea do trabalho de campo, Clifford salientou diversas estratégias e dispositivos na construção dos fatos antropológicos: evidenciou o aspecto textual da antropologia, a reificação das culturas nativas, o silenciamento do processo dialógico em detrimento da construção de “sujeitos etnográficos absolutos” e o apagamento das condições efetivas da pesquisa de campo e das diversidades na construção de um retrato integrado ocorridos no processo de escrita. Uma das principais objeções levantadas pelo autor é que o processo de construção de um corpus textual acabava por separar as ocasiões discursivas de produção do contexto e do processo dialógico e de sujeitos específicos, gerando tanto uma “realidade cultural universalizada” quanto um “autor generalizado”, que “aparece sob uma variedade de nomes: o ponto de vista nativo, ‘os trobriandeses’, ‘os nuer’, ‘os dogon’” (CLIFFORD, 2002, p. 41). Na precisa síntese dos argumentos pós-modernos efetuada por Caldeira:

Muito estaria sendo perdido ou sendo substancialmente modificado na transformação que ocorre entre a pesquisa de campo e o texto. O que era uma experiência de campo fragmentada e diversa acaba sendo retratado como um todo coerente e integrado. O que era um processo de comunicação, de troca, de negociação entre o antropólogo e seus informantes, vira algo autônomo (diários de campo, gráficos de parentesco, mitos, etc.). O que era um diálogo, vira um monólogo encenado pelo etnógrafo, voz única que subsume todas as outras e sua diversidade à própria elaboração. O que era interação vira descrição, como se as culturas fossem algo pronto para ser observado e descrito (e por isso nos textos as imagens são sobretudo visuais, em detrimento de imagens que enfatizem a fala ou a audição (FABIAN, 1983). Apagam-se as relações interpessoais e generaliza-se o nativo. Para usar uma expressão de Clifford (1983), o que era discursivo vira puramente textual (CALDEIRA, 1988, p. 138).

É como reação a esse processo que os escritos de Bakhtin aparecem como alternativa, em especial as abordagens que enfatizam os aspectos dialógicos da cultura e as possibilidades polifônicas de textos, capazes de romper a monologia acadêmica tradicional. Ao conferir voz aos nativos e interlocutores, a autoridade etnográfica é questionada e diferentes vozes, plurais, emergem, de modo que uma heteroglossia ou polifonia tende a substituir ou complementar o discurso, até então homogêneo e generalizado do *scholar*. A proposta passa a ser, portanto, entender a pesquisa de campo não apenas como uma experiência, e o processo de interpretação de uma ‘outra’ realidade circunscrita, mas “uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos” (CLIFFORD, 2002, 43). A inserção de outras enunciações, olhares e representações no texto aparece, nesta ótica, como um caminho para maior democratização das representações etnográficas, uma abertura para a dissonância e a diversidade o que, inevitavelmente, levanta uma série de novas questões estéticas, epistemológicas e políticas.

Embora o mencionado texto de Clifford tenha figurado como uma espécie de “manifesto” desta abordagem antropológica, diversos outros autores levantaram semelhantes críticas e contribuições analíticas, como Vincent Crapanzano (1977, 1991) e Denis Tedlock (1985). Entre aqueles que também vinham dando atenção ao processo da escrita de textos etnográficos, outro destaque é George Marcus. Desde a publicação de textos como “Rhetoric and the ethnographic genre in anthropological research”, em 1980, ou “Ethnographies as texts”, que o autor assina com Dick Cushman, em 1982, Marcus promove uma análise da “prosa”, das estratégias discursivas, narrativas, linguagem e estilos utilizados nos diversos textos etnográficos na antropologia, tema até então pouco consciente ou tácito.

Conforme o autor, com o desenvolvimento de paradigmas antropológicos diversos, emergiu também um experimentalismo com a forma textual dos registros da pesquisa de campo, o que evidencia o problema difundido da retórica etnográfica: “estabelecer persuasão e autoridade enquanto se segue um argumento organizador, um foco nos dados ou no modo de análise” (MARCUS, 1980, p. 509. Tradução nossa). A análise do cenário experimental da escrita etnográfica (MARCUS; CUSHMAN, 1982) revela uma preocupação epistemológica no modo como as interpretações foram construídas e na forma como são representadas “enquanto um discurso objetivo acerca dos sujeitos com os quais a pesquisa foi conduzida” (MARCUS; CUSHMAN, 1982, p. 25). Essas etnografias experimentais não seriam interessantes, portanto, apenas pelo novo formato, mas “podem também marcar uma profunda reformatação das ambições teóricas e das práticas de pesquisa” (MARCUS; CUSHMAN, 1982, p. 25).

Partindo da noção de gênero “como instituições literárias ou contratos ficcionais entre um autor e um público específico, cuja função é especificar o uso correto de um artefato cultural” (JAMESON *apud* MARCUS; CUSHMAN, 1982, p. 25), os autores destacarão a tendência dos textos resultantes da pesquisa de campo antropológica se constituírem por meio do estilo chamado de realismo etnográfico; apresentarem uma pretensão de descrição holística, por um lado, e por outro, de imersão no cotidiano nativo; promoverem o apagamento do autor e, apesar de buscarem o ponto de vista nativo, acabarem por promover a generalização dos informantes; e, por fim, valerem-se do discurso e conceitos locais enquanto uma forma de exegese (MARCUS; CUSHMAN, 1982).

Tais propostas etnográficas “polifônicas” ou “experimentais” que proliferavam no início da década de 1980<sup>193</sup> e as decorrentes discussões teóricas sobre a escrita derivada da pesquisa de campo, deram origem a um importante seminário, ocorrido em Santa Fé, em 1984, que resultou no livro *Writing Cultures: the poetics and politics of anthropology*. O volume, organizado por James Clifford e George Marcus, recebeu o qualificativo de divisor de águas ou marco da “virada pós-moderna” na antropologia, por suas críticas contundentes à autoridade etnográfica, à suposta objetividade dos textos antropológicos, à dimensão complexa e hierárquica da situação de pesquisa de campo e, principalmente, pela forma de representação da alteridade derivada deste processo.

Na introdução, chamada de “Partial Truths”, Clifford argumenta que os ensaios presentes no volume atestam a derrocada da “ideologia de neutralidade na antropologia” e apresentam a cultura como composta por uma série de códigos e representações contestadas. Ao compreender “a escrita etnográfica como artesanal, ligada ao trabalho literário da escrita” (CLIFFORD, 1986, p.6), o autor a aproxima de invenções (conforme o emprego wagneriano do termo), ou então de ficções: não no sentido de serem falsidades ou inverdades, mas como construções, criações, “verdades parciais”. Este processo envolve necessariamente uma autocrítica por parte do etnógrafo, bem como uma reflexão acerca de sua prática e dos efeitos de sua produção, tornando explícita a indissociabilidade entre epistemologia, prática, estética e política no trabalho antropológico.

Neste sentido, a própria antropologia passa a ser vista como um gênero de escrita, situado institucional, histórica e politicamente. A escrita etnográfica (cf. CLIFFORD, 1986) não é, portanto, um processo neutro, mas sim fenômeno de múltiplas determinações: contextuais (conforme seu ambiente significativo); retóricas (uma vez que ela usa convenções expressivas e é usada por elas); institucionais (fruto de tradições, disciplinas, audiências, ela inevitavelmente age com ou contra tal cenário); formais (que embora sujeito a debates e discordâncias, gerou um gênero reconhecível distinto do romance ou da literatura); políticas (uma vez que a autoridade para representar realidades culturais no campo é algo desigual) e históricas (pois todas as convenções e constrangimentos são mutáveis).

---

<sup>193</sup> Entre elas pode-se destacar o livro de Paul Rabinow *Reflections on fieldwork in Morocco* (1977), o de Jean-Paul Dumont *The headmen and I* (1978), o de June Nash *We Eat the Mines and the Mines Eat Us* (1979), o de Vincent Crapanzano *Tuhami* (1980), o de Marjorie Shostak *Nisa* (1981) e também o de Richard Price *First Time* (1983). Desta forma, cabe considerar *Writing Culture* como uma verticalização na reflexão e debate destas perspectivas que já estavam vigentes no cenário antropológico

Isso implica dizer, como o subtítulo de *Writing Culture* registra, que a política e poética antropológica são inseparáveis, uma vez que a ciência estaria dentro de processos históricos e linguísticos, que os gêneros acadêmicos e literários se interpenetram e são produtos sociais, históricos e culturais. É importante destacar que diversos antropólogos, antecessores a este movimento, já conferiam grande importância à escrita e eventualmente compreendiam a si mesmos como antropólogos e também como artistas literários. Joseph Conrad, James Frazer, Bronislaw Malinowski, Margaret Mead, Edward Sapir, Ruth Benedict, Claude Lévi-Strauss, Jean Duvignaud, Edmund Leach, além de Victor Turner e Clifford Geertz são alguns dos autores que não dissociavam seu trabalho antropológico de importante reflexão sobre a escrita.

O que é novo, conforme Clifford (1986), é a análise de como os processos literários afetam as formas por meio das quais os fenômenos culturais são registrados e recebidos pelos leitores. Apoiando seus argumentos principalmente em Terry Eagleton, Michel de Certeau, Michel Foucault, Jacques Derrida e Edward Said, o autor demonstra como a categorização dos textos, além de ser fenômeno histórico e cultural, promoveu um banimento da retórica, da ficção e subjetividade do domínio da ciência (sob a alegação inescapável de “objetividade” e “verdade”) relegando tais expressões à literatura (esfera cuja experimentação e transgressão não apenas são permitidas, como estimuladas):

“Since Malinowski’s time, the ‘method’ of participant-observation has enacted a delicate balance of subjectivity and objectivity. The ethnographer’s personal experiences, especially those of participation and empathy, are recognized as central to the research process, but they are firmly restrained by the impersonal standards of observation and ‘objective’ distance (...) In the sixties this set of expository conventions cracked. Ethnographers began to write about their field experience in ways that disturbed the prevailing subjective/objective balance. There had been earlier disturbances, but they were kept marginal (...)” (CLIFFORD, 1986, p.13).

Esse questionamento se endereça ao que Carlos Reynoso (1991) classificou como a terceira vertente do movimento pós-moderno na antropologia. Além da corrente meta-etnográfica - voltada a tratar da etnografia como gênero literário (e do antropólogo como escritor) e da etnografia experimental (ocupada em redefinir as práticas de trabalho de campo), a “vanguarda pós-moderna” teria por objetivo denunciar a crise da ciência em geral. Mais do que adjetivar o movimento com o polêmico termo “vanguarda”, a observação de Reynoso é importante, pois associa o “movimento Writing Culture”, a uma série de mudanças no cenário intelectual, em que fortes discussões sobre “verdade”, “saber”, “autoria” e “representação” na ciência, além de uma série de estudos de influência marxista, dos Annales ou foucaultiana que desestabilizaram o cânone

positivista na ciência. Também a hermenêutica, o interpretativismo e as ciências da linguagem chamaram a atenção aos processos de construção de sentido envolvendo o mundo e o observador, alertando para a inevitabilidade das estruturas verbais empregadas na representação da realidade. Neste contexto, a crítica pós-moderna à ciência ataca não apenas a categoria de verdade, como a capacidade de narrativas totalizantes de fenômenos sociais e culturais e promove impacto significativo na reflexão da prática e escrita etnográfica.

Evidentemente, diversas foram as críticas à antropologia pós-moderna e aos experimentos em escrita etnográfica. Um dos textos de maior repercussão, sua agressividade e diversidade de ataques, foi o de Paul Steven Sangren “Rhetoric and the Authority of Ethnography: ‘postmodernism’ and the social reproduction of texts” (1992)<sup>194</sup>. Os principais argumentos do autor (considerados mal-intencionados por muitos dos antropólogos citados) buscam inverter a proposta libertária dos pós-modernos e denunciá-los como arrivistas, etnocêntricos, autoritários e defensores do individualismo burguês. Na perspectiva do autor, chamar a atenção à experiência da pesquisa de campo e retórica etnográfica pode ser um bom alerta, mas torná-las os elementos centrais da etnografia é narcisismo. Condenando a estratégia textual dos teóricos pós-modernos, que chama de “milenarista”, evolucionista e apelativa, por valorizar a novidade e a experimentação, em detrimento do modelo convencional do trabalho antropológico, Sangren não considera viável, programática nem mesmo efetiva, a referida crítica, mas mero alerta ou questionamento “alternativo” sobre algumas implicações da escrita antropológica. Apesar de sua antipatia e parcialidade frente à concepção pós-moderna da antropologia, alguns dos argumentos de Sangren são interessantes neste embate, como a observação de que a polifonia ou dialogia seria sempre parcial, e que a autoridade textual não equivale à autoridade social.

O que Sangren identifica por trás das polêmicas com o paradigma pós-moderno na antropologia é uma nova versão da velha oposição entre ciência e humanismo, de forma que a “contaminação” poético-literária das análises passa a se opor aos argumentos baseados em precisão e comprovação da ciência “convencional”, vista como totalitária. Na leitura de Sangren, os autores pós-modernos desenvolvem um processo ambíguo de legitimação da antropologia “marcando sua diferença” a partir de um “distanciamento” dentro mesmo dos paradigmas da ciência. O questionamento adequado da autoridade

---

<sup>194</sup> Originalmente publicado no volume 29 de *Current Anthropology* em 1988, o artigo ganhou complementações na edição número 33, em 1992.

etnográfica seria, para o autor, uma reflexão de caráter bourdieusiano “das condições das produções e reproduções etnográficas na sociedade, especialmente nas instituições acadêmicas, não apenas nos textos” (SANGREN, 1992, p. 279).

Entre a vasta literatura crítica do movimento pós-moderno na antropologia, o artigo *Doing the Right Thing in Cross-Cultural Representation*, de Thomas McCarthy, também merece atenção. Tal como diversos outros autores, ele destaca que a escolha de narrativas etnográficas polifônicas, irônicas, confessionais ou jocosas deslocam, mas não dissolvem, as assimetrias da autoridade etnográfica e o narrador ainda assume o papel de “produtor, diretor, compositor, orquestrador, editor, ou algo do gênero” (MCCARTHY, 1992, p. 643). Isto significa que os problemas centrais derivados da representação cultural são políticos e, portanto, “(...) cannot be resolved by new devices of representation, however useful they may be in their own rights. It is a problem of access to international public spheres generally and not to the individual texts produced within them” (MCCARTHY, 1992, p. 648). A saída vislumbrada por McCarthy seria o empoderamento real, e não apenas textual dos “outros” representados.

Paul Rabinow também já havia levantado semelhante objeção, tanto em “*Discourse and Power: on the limits of ethnographic texts*” (1985) como em seu artigo presente no próprio *Writing Culture* (Rabinow, 1986). Suas interrogações, reproduzidas abaixo, são de grande valia:

There seem to be at least four interconnected but different dimensions at issue: (1) aesthetic (or formal): what devices could be used to introduce a more inventive or imaginative dimension into anthropological books and arguments? (2) epistemological: would bringing more voices into the text (however represented) produce a truer anthropology? (3) ethical: is it incumbent on anthropologists to introduce a dialogic element into the text? Do we want to constitute ourselves as the kind of subjects who are in dialogue with other equal subjects? (4) political: will the field of either world or local power relations be effectively changed if we write different texts? (RABINOW, 1985, p.5).

Essas questões, colocadas por Rabinow, têm como intenção, tanto salientar a dimensão valorativa que embasaria os textos polifônicos como “mais verdadeiros” ou “politicamente superiores”, quanto demonstrar a existência de micro-relações e macro-relações de poder na interface mundo-texto. O autor recomenda investir maior atenção às relações de saber-poder dentro da universidade e entre as próprias disciplinas, salientando também a importância dos trabalhos de Bourdieu sobre o tema. Teresa Caldeira, seguindo o argumento de Rabinow, destaca como política, experimentação formal e epistemologia podem ser variáveis independentes “... (e) a associação de experimentos formais de vanguarda com uma política progressista continua questionável. Experimentos textuais

podem abrir novas possibilidades, mas como diz Rabinow, não garantem nada” (CALDEIRA, 1988, p. 143). Além disso, a autora formula algumas ressalvas agudas:

“A discussão chega, assim, ao seu limite. O antropólogo não se encontra mais numa situação privilegiada em relação à produção de conhecimentos sobre o outro. Ele não é mais aquele que re-elabora uma experiência para explicitar a realidade de uma cultura com uma abrangência e uma coerência impossível para aqueles que a vivem no cotidiano. O antropólogo não é mais um sujeito cognoscente privilegiado. Perdendo o status de sujeito cognoscente privilegiado, o antropólogo é igualado ao nativo e tem que falar sobre o que os iguala: suas experiências cotidianas. É por isso que se requer que o etnógrafo reproduza o mais possível em seus textos a sua experiência tal qual vivida no campo, e não tal qual foi re-elaborada depois dele. Essas experiências de campo são basicamente diversificadas. Se os etnógrafos clássicos sabiam disso, acreditavam que no processo de re-elaboração poderiam ir além dessa diversidade de modo a reconstruir a totalidade. Os antropólogos pós-modernos, contudo, dão valor de objetividade à diversidade, pressupõem sua irredutibilidade e negam a possibilidade de reconstruir uma totalidade que dê sentido a todas as posições diversas. A diversidade irredutível de experiências é, então, o dado com que o antropólogo pós-moderno tem que trabalhar e achar meios de representar (idem).

Caldeira argumenta que esta situação leva a antropologia clássica a seu oposto: o autor não mais se esconderia no texto, conforme a estratégia da autoridade etnográfica, “(...) mas se mostra para dispersar sua autoridade; não analisa, apenas sugere e provoca” (CALDEIRA, 1988, p. 142). No restante de sua avaliação a autora adota um tom crítico edificante ao partir para uma análise crítica de três experiências (atualmente bem conhecidas) de etnografias dialógicas, *First Time*, de Richard Price; *Waiting* de Vincent Crapanzano e *Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem* de Michael Taussig. Caldeira concebe tais obras como exemplos típicos de propostas dialogadas, capazes de levantar questões éticas e políticas de representação (no que se refere à Price); construção intencionalmente formal da escrita a partir de uma composição de citações e testemunhos que gera uma plurivocalidade cacofônica em que quase não se ouve a voz do autor (seria o caso da obra de Crapanzano); e uma orquestração narrativa baseada no distanciamento, no choque e na reflexividade, capaz de produzir, no leitor, uma experiência análoga ao espaço do terror construído entre os colonizadores, trabalhadores da borracha e indígenas (conforme o trabalho de Taussig). A partir desta avaliação, Caldera lança sua proposta: o sentido da crítica pós-moderna à antropologia só se completa com a criação de condições para que a presença do autor:

(...) se transforme em outra coisa, mas sem desaparecer. E essa outra coisa é, a meu ver, uma presença crítica, que não se furte a considerar a sua relatividade, a sua existência entre outras, mas que também não se furte a entrar no jogo de forças em que a pesquisa antropológica se faz para fornecer uma interpretação que se define em termos críticos e políticos (CALDEIRA, 1988, p. 151).

Tais avaliações, sugeridas por Caldeira e Rabinow, bem como os alertas de demais críticos, são eficazes por identificar o ponto nevrálgico da discussão, para além do narcisismo ou do experimentalismo estético textual: a antropologia, ainda que mantenha sua autocrítica constante e suas modificações paradigmáticas, corre sério risco de esvaziamento ao contentar-se apenas em registrar os diversos pontos de vista possíveis sobre fenômenos sociais e culturais.

#### Antropologia e arte contemporânea: afinidades, colisões, (des)afetos

Se *Writing Culture* se tornou referência nos debates acerca da pós-modernidade na antropologia trazendo, inclusive, grande importância para a dimensão retórica e salientando a “estética” da antropologia, *The traffic in culture: reconfiguring art and anthropology*, desta vez organizado por Fred Myers e George Marcus, pode também ser visto como um marco nos estudos antropológicos contemporâneos sobre a arte. Partindo de pontos consensuais, como do caráter não-normativo da abordagem antropológica; do desinteresse no debate acerca da definição do conceito “arte”; da premissa de que o fenômeno artístico ocidental envolve, necessariamente, classificações de valor e julgamentos que postulam sua autonomia frente ao mundo social (igualmente percebidos em INGOLD, 1996 e GELL, 1998), os autores, embora considerando os avanços e contribuições da antropologia da arte, reconhecem que a abordagem “tradicional” (em que pese as variações conforme a natureza da linguagem artística em questão) operou ora voltando-se à arte não-ocidental como forma de desferir uma crítica da arte canônica, ora apropriando-se de categorias artísticas em sentido inverso, buscando a valorização da arte dos “outros” (MARCUS; MYERS, 1995).

Diferentemente dessa perspectiva, todos os artigos que integram *The traffic in culture* estão voltados a debater a arte contemporânea, que, segundo os organizadores, mantém ainda vínculos com a tradição moderna (apesar dos ataques pós-modernos) enraizada na concepção de uma experiência estética desinteressada (não instrumental) e supostamente autônoma, livre e desvinculada socialmente. Um dos principais temas transversais do livro é a renovada fascinação ocidental pela “arte dos outros”, seja como atividade capaz de produção de valor em escala internacional, seja pelo “significado teórico para debates centrais aos mundos da arte, relacionados à estética e à política cultural (MARCUS; MYERS, 1995, p. 4). Portanto, tanto a guinada para uma antropologia da arte “ocidental” e “contemporânea”, como as novas tensões e

configurações do mundo da arte atual promovem mudanças significativas que podem ser elucidativas se analisadas desde uma perspectiva antropológica também inovadora, que deve lançar luz sobre as “condições atuais que tornam possível a atenção antropológica para as práticas artísticas ocidentais” (MARCUS; MYERS, 1995, p. 4).

Conscientes da impossibilidade de uma abordagem “limpa” da antropologia da arte, Marcus e Myers não propõem um caminho arrebatadoramente inovador, mas incorporam “transações” entre as áreas da arte e da antropologia e compreendem tais aproximações como um dado a ser analisado. Esse papel é sublinhado pelo capítulo introdutório do livro, voltado a promover uma retrospectiva destas relações, caracterizada pelo seu amplo panorama e concisão analítica. Entre as influências artísticas que impactaram a antropologia, e que, conforme os autores são menos visíveis, figuram as teorias estéticas neokantianas que impactaram Franz Boas; discussões em torno das noções de estilo, padrão e autenticidade que foram de grande importância para os autores da escola de Cultura e Personalidade; trocas entre representantes do surrealismo e Lévi-Strauss; o empréstimo do conceito de “forma significativa” de Suzane Langer, por Clifford Geertz e a vitalidade das concepções rituais na “simbologia comparada” de Victor Turner. O impacto de sentido inverso sempre foi muito mais perceptível e documentado, haja vista a tradicional assimilação do discurso antropológico pelo mundo da arte, que remonta às noções de novidade, criatividade, crítica social, gosto e desejo na vanguarda moderna, bem como o uso de conceitos como “primitivo”, “exótico” e “tribal” e mesmo “alteridade” para as discussões acerca da estética.

*The traffic in culture*, entretanto, não se resumia ao esforço da renegociação no relacionamento entre arte e antropologia, mas buscava também analisar o “tráfico” frequente no âmbito cultural, que vem se tornando cada vez mais complexo e intrincado à medida que “art has come to occupy a space long associated with anthropology, becoming one of the main sites for tracking, representing, and performing the effects of difference in contemporary life” (MARCUS; MYERS, 1995, I). O ponto nevrálgico para a ampliação das relações entre as áreas, na perspectiva de vista de Marcus e Myers, é a emergência da pós-modernidade, capaz de desestabilizar os mundos da arte (e da antropologia) vigentes até então. Os autores compreendem como sintomático o compartilhamento, por parte da arte e da antropologia, de uma “problemática do pós-modernismo”, ainda que ela não seja exatamente a mesma para ambos os lados:

Postmodernism, together with a variety of intellectual influences (...) and social causes (...) has effectively undermined the institutional authority that has underwritten intellectual

practices and standards in a number of disciplines. It has done this primarily by generating a powerful skepticism toward various kinds of rhetoric and practices of representation in language and other media. In turn, such effects have radically destabilized the categories which secured the relationship we have described between modern art and anthropology. The key disruption for anthropology and modern art was an undermining of the categories that made difference systematic, interpretable, and ultimately meaningful as a mode of cultural critique, a function that empowered much of the twentieth-century anthropology (...) as well as much of twentieth-century avant-garde art. (...) What became destabilized were the discursive practices for constructing difference, alterity, or otherness, practices in which both anthropology and art had a deep interest (although in different ways) and on which their mutual relationship depended. The strong bond between anthropology and art still resides in this mode of constructing cultural value by positing or evoking difference. And now it is just this relationship that – under the influence of postmodern disruption – must be renegotiated. (MARCUS; MYERS, 1995, p. 19-20).

Aos referidos impactos discutidos anteriormente para a antropologia, somam-se os efeitos da desterritorialização no sistema-mundo, a revisão da oposição monolítica “ocidente”-“oriente” em direção à indigeneização da modernidade (SAHLINS, 1997). No mundo artístico, o argumento mais desestabilizador seria a perda da autonomia do mundo da arte, que rompe com a atitude modernista desinteressada, ao evidenciar os efeitos de poder envolvidos nos fenômenos e instituições artísticas, o impacto dos mercados artísticos globais; formas de mecenato e subsídios institucionais e governamentais (responsáveis pela maior parte do fomento à produção artística atual, que tende, paradoxalmente, a ser produções mais críticas do *status quo*<sup>195</sup>).

Entre as características do “tráfico” discursivo e acadêmico entre arte e antropologia, está a tendência de borrar as fronteiras do cenário do fim do século XX, à medida que a antropologia se aproxima da arte contemporânea e os críticos ocidentais desse paradigma artístico também passam a questionar, muitas vezes com apoio em literatura antropológica, a universalidade e o essencialismo da categoria arte. Os autores estão, por um lado, evidenciando o “campo teórico” acerca da representação da alteridade como uma arena dinâmica de embate disciplinar e, por outro, sublinhando a importância discursiva na arte contemporânea.

Entretanto, por mais que a arte e antropologia sofram influências por compartilharem um campo discursivo (e cultural) comum, em que noções como multiculturalismo, identidade, globalização, alteridade sejam fundamentais, a arte como campo de conhecimento ou criação de valor sobre cultura estaria situada de forma um

---

<sup>195</sup> Marcus e Meyers percebem uma série de transgressões nas diversas produções do mundo da arte atual que apresentam fortes propostas baseadas na fragmentação narrativa, mesclas de expressões da “alta” e “baixa” cultura, “alta cultura” e experimentos kitch, releituras e novas propostas duchampianas, expressões variadas do embate à instituição e tradição artística.

tanto diferente da antropologia, no campo acadêmico. Conforme Marcus e Myers , a forma antropológica de interrogar a diferença diverge dos procedimentos da crítica de arte que “(...) depende de procedimentos oposicionais ou críticos (...) a prática etnográfica suspeita de qualquer essencialismo das ‘diferenças culturais’ e preocupa-se também em apresentar seu conhecimento como capaz de desafiar as demandas de verdade absoluta feitas pelos participantes (MARCUS; MYERS, 1995, p.9, tradução nossa).

O cenário contemporâneo se torna ainda mais complexo à medida que “art criticism and other art practices attempt to position anthropology itself as a part of art’s own legitimate concern with all of culture, within the discourses of art” (MARCUS; MYERS , 1995, p. 10). Isso se evidencia sobretudo no campo interdisciplinar de disputas que os autores concebem como “escrita de arte”. Nele, atuam não apenas acadêmicos e críticos de arte de variadas formações (historiadores, curadores, críticos literários, filósofos, cientistas sociais), mas também artistas que escrevem sobre seu próprio trabalho e eventualmente, colecionadores ou outros agentes do mundo das artes (MARCUS, MYERS, 1995). A importância dessa discursividade não deve ser subenfatizada. Por vezes ela é capaz de fornecer “imagens verbais” até mesmo mais impactantes do que as “formas materiais” criadas pelos próprios artistas, de modo que “(...) the production of art has been accompanied by an increasingly complex field of interrelated writing on art that parallels and even creates the scene for event-making occurrences in the art world (MARCUS; MYERS, 1995, p. 27).

Os debates acadêmicos (sejam eles relativos às expressões artísticas modernas ou contemporâneas) não devem, portanto, ser vistos como elementos externos aos processos produtivos de arte, mas como parte fundamental das próprias narrativas e práticas constitutivas da arte: “history, or the narrative or art history, is central to the evaluation of painting and other objects, whose importance is established by their place in a privileged story of culture and civilization” (MARCUS; MYERS, 1995, p. 27).

A consciência de um gênero discursivo teórico, acadêmico e crítico “embaralhado” da “artwriting” é um fenômeno particularmente significativo na atualidade. Essencial para a própria construção do mundo da arte, das carreiras, das hierarquias e dos *status* diferenciais entre artistas, críticos, curadores, instituições por criar valores, sensibilidades, formas de apreciação, tradições, a “artwriting” é fruto do apagamento das fronteiras e da convergência de embates teóricos dos campos da arte, ciências sociais e filosofia. Como todo campo discursivo, é responsável por oferecer resistências e apresentar múltiplos enunciados e argumentações que concorrem por

legitimidade. Nessa complexa arena cultural, vale destacar o posicionamento, propriamente antropológico, de Marcus e Myers:

In this respect, a critical ethnography of the art world has a double vision of it. An ethnographer must, after all, understand his or her subjects; at the same time, he or she need not necessarily accept their truth-claims. Indeed, as a competing discourse within the same culture, this means that ethnography is likely to contest the key self-positioning of the art world which sees its participants as occupying a privileged 'metaposition', one that is capable of absorbing everything else, all difference, within it. In this regard, the very specific anthropological critique would concern the art world's manner of assimilating, incorporating, or making its own cross-cultural difference. The goal would be to relativize art-world practices by showing effectively the broader contexts of activity in which the art-world appropriations are located (MARCUS; MYERS, 1995, p.33).

Entre as diversas possibilidades analíticas de uma antropologia da arte contemporânea, os autores propõem três simples categorias que seriam capazes de promover novas plataformas para a pesquisa etnográfica crítica em sua tarefa de relativização do mundo da arte contemporâneo: apropriação, fronteira (*boundary*) e circulação. A “apropriação” permitiria atenção à ideologia, às práticas discursivas e microtecnologias artísticas de assimilação da diferença (geralmente através de descontextualização ou ressignificação); “fronteira” seria o efeito de resistências (e ambiguidades) derivadas das apropriações por parte tanto dos artistas quanto dos sujeitos apropriados; “circulação”, por fim, coloca a relação apropriação-fronteira em panorama mais amplo (supostamente mais antropológico) e permitiria relações com a dialogia e polifonia bakhtiniana.

Se foi possível perceber, nas passagens destacadas acima, uma preocupação com a manutenção da abordagem antropológica sobre o mundo da arte contemporânea, capaz de colocar as práticas, valores, instituições, formas de fomento, especialistas e mesmo a crítica e a academia artística como elementos fundamentais na reflexão antropológica, a partir de *The traffic in culture* vê-se uma ampliação ainda maior do referido “tráfico entre arte e antropologia”. Um dos pontos de partida para esse processo é o breve, mas desconcertante artigo, presente na coletânea, escrito pelo crítico de arte contemporânea Hal Foster, chamado “The artist as ethnographer”.

O título (e um tanto da inspiração da proposta) parte de um texto anterior, de Joseph Kosuth, intitulado “The artist as anthropologist”. Nessa publicação, de 1975, Kosuth tratava o artista como um modelo de um “antropólogo engajado”. Concebendo o trabalho antropológico como um processo de compreensão e de tradução, científica e distanciada, de uma cultura por parte de um estrangeiro, a “arte antropologizada” seria, para o autor, uma forma de transpor as limitações da própria antropologia. O artista-como-

antropólogo atuaria de forma semelhante, mas oposta à do pesquisador das ciências sociais: mesmo nas iniciativas mais teóricas, o trabalho artístico envolveria sempre, na visão de Kusuth, uma *práxis*, uma forma de ação socialmente mediada, e não mera representação ou estudo. Além disso, ao invés do procedimento ser feito por um estrangeiro, como no trabalho de campo tradicional, ele seria promovido por um participante da cultura em questão, que, ao mesmo tempo em que aprende e aprofunda a própria cultura, realiza uma interferência efetiva no mundo social.

Hal Foster compreende o texto de Kosuth como um marco inicial da tendência emergente da arte contemporânea dos anos 1990, que ficaria conhecida como “a virada etnográfica na arte contemporânea”. Os desdobramentos da arte minimalista, conceitual, da *performance*, *body art* e do movimento *site-specific*, desde os anos 1960, promoveram o alargamento das fronteiras dos espaços expositivos, a ampliação das redes discursivas e teóricas, a reflexão expandida sobre a diversidade dos sujeitos, identidades, pertencimento a comunidades e movimentos sociais (o que incluiu também os espectadores), tornando a arte cada vez mais relacionada ao “campo ampliado da cultura, que supostamente é o domínio da antropologia” (FOSTER, 2014, p. 173) até o ponto de que “um mapeamento etnográfico de uma instituição ou uma comunidade torna-se uma forma atual da arte *site-specific*” (FOSTER, 2014, p. 174). São exatamente essas ambiguidades e tensões entre arte e antropologia que emergem como tema preferencial de experimentação e criação de “artistas-etnográficos”.

Foster refere-se, de forma extremamente rápida e crítica, a uma série de propostas de arte conceitual e *site-specific* mencionando os problemas destas operarem dentro de instituições museais, obedecerem muitas vezes a encomendas institucionais e tenderem a adotar posturas herméticas, elitistas e narcisistas. Há, também, casos em que os trabalhos *site-specific*, fora dos limites dos museus, acabam, segundo o autor, por limitar o envolvimento da comunidade; promover fetichismos neoprimitivistas; deslocar a proposta colaborativa para um reforço da autoridade etnográfica, exercida desta vez pelos próprios artistas; constituir uma espécie de “turismo artístico” ou até mesmo gerar, com o procedimento, uma espetacularização da instituição artística financiadora. Por outro lado, Foster identifica algumas propostas positivamente impactantes, quando artistas colaboram com as comunidades de formas inovadoras, resgatam histórias, ocupam espaços culturais perdidos, ou propiciam uma revisão da memória histórica (FOSTER, 2014).

Por fim, o teórico contemporâneo de arte ressalta que a maioria dos artistas trabalha “*horizontalmente*, num movimento sincrônico de questão em questão social, de debate em debate político, mais do que *verticalmente*, num envolvimento diacrônico com as formas disciplinares de dado gênero ou meio” (FOSTER, 2014, p. 183), gerando uma tendência tanto política quanto reflexiva dos artistas em dominarem “não só a *amplitude discursiva* [de suas produções específicas], mas também a *profundidade histórica* de suas representações” (FOSTER, 2014, p. 184).

À provocação de uma “arte engajada” de Kosuth, Foster somaria ainda na concepção do título do artigo, uma referência ao texto de Walter Benjamin “O autor como produtor”. A polêmica central e, consecutivamente, o impacto da contribuição de Foster deveu-se, principalmente, ao fato de que o autor, provocativamente, argumentou que a mesma idealização política da arte engajada, centrada no proletariado, foi recentemente substituída, na virada etnográfica da arte, pelo “outro cultural, étnico e identitário”. Por mais que reconheça que essa “fantasia primitivista” (CLIFFORD, 2002) seja recorrente nas artes (como no surrealismo dissidente de Bataille e Leiris e no movimento *négritude* de Senghor e Césaire registrados por Clifford), a “arte quase-antropológica” atual, na ótica de Foster, compartilha alguns equívocos:

Primeiramente, o pressuposto de que o lugar da transformação política é também o lugar da transformação artística e que as vanguardas políticas localizam as vanguardas artísticas e, sob certas situações, as substituem (...). Em seguida, a pressuposição que esse lugar está sempre em outra parte, no campo do outro – no modelo do produtor, com o outro social, o proletário explorado; no paradigma do etnógrafo, com o outro cultural, o pós-colonial, o subalterno, ou o subcultural oprimidos – e que essa outra parte, esse fora, é o ponto de Arquimedes a partir do qual a cultura dominante será transformada ou ao menos subvertida. Em terceiro lugar, o pressuposto de que, se o artista que foi invocado não é visto como social e/ou culturalmente outro, seu acesso a essa alteridade transformadora é limitado, e que, se ele é visto como outro, tem acesso automático a ela. Tomados em conjunto, esses três pressupostos podem levar a um ponto de conexão menos desejado com o relato benjaminiano do autor como produtor: o risco, para o artista como etnógrafo, de mecenato ideológico (FOSTER, 2014, p. 161-162).

Diferentemente da fantasia primitivista do contexto francês, esse risco de identificação ou exclusão “automática” promoveria, na visão de Foster (2014), a projeção de um ou “outro-fora” de maneira semelhante à negação da coetaneidade apresentada por Johannes Fabian (2013), seja em sua projeção identitária, seja em sua suposta desconexão com o mundo contemporâneo e com a política. Nas palavras de Foster “essa crítica, que é uma crítica do sujeito, ainda está centrada no sujeito e ainda centra o sujeito” (idem, p. 168). O problema poderia ganhar capítulos adicionais à medida que, diferentemente da relação benjaminiana, a alegoria da arte-etnográfica atual pode vir a ter novos papéis no trabalho etnográfico contemporâneo, crescentemente complexo, no que se refere à prática

e ao engajamento do antropólogo, às expectativas nele depositadas e às questões éticas que permeiam a relação estabelecida. Além disso, o autor questiona impactos derivados da reificação de noções como: singularidade, autenticidade e originalidade, e da manutenção de hierarquias e das relações de poder propiciadas, intencionalmente ou não, por meio do processo de pesquisa ou de construção da narrativa para instituições artísticas.

Além desse forte ataque às diversas práticas artísticas influenciadas pela pesquisa de campo de caráter antropológico, Foster identificou, com sensibilidade, o que chamou de “inveja mútua”, na interrelação entre antropólogos e artistas. Conforme o autor, os antropólogos compreenderiam os artistas como arautos da “reflexividade formal, leitores conscientes da cultura compreendida como texto” (FOSTER, 2014, p. 169). Essa visão, evidenciaria a projeção de um ego ideal do antropólogo: o antropólogo como colagista, semiólogo, vanguardista (idem). Sobre a inveja que atuaria no sentido inverso, recaindo dos artistas aos antropólogos, nos diz o autor:

Em primeiro lugar, como vimos, a antropologia é considerada a ciência da *alteridade*; neste sentido, juntamente com a psicanálise ela é a língua franca da prática artística e do discurso crítico. Em segundo lugar, é a disciplina que toma a *cultura* como objeto, e este campo ampliado de referência é o domínio da prática e teoria pós-modernistas (...). Em terceiro lugar, a etnografia é considerada *contextual*, uma característica cuja demanda amiúde automática os artistas e críticos contemporâneos compartilham com outros praticantes hoje, muitos dos quais aspiram ao trabalho de campo no dia a dia. Em quarto lugar, supõe-se que a antropologia arbitra o *interdisciplinar*, outro valor frequentemente repetido na arte e crítica contemporâneas. Em quinto lugar, a recente *autocrítica* da antropologia a torna atrativa pois promete uma reflexividade do etnógrafo no centro, ainda que nas margens preserve um romantismo do outro. (FOSTER, 2014, p. 171).

A esse retrato contundente de “autoidealizações” e “heteroidealizações” em que antropólogos, artistas, críticos e historiadores projetariam práticas ideais sobre o campo do outro “que é então solicitado a refleti-la como se ela fosse não só autenticamente autóctone, mas também inovadoramente política” (FOSTER, 2014, p.173), o autor adiciona outros elementos de inveja. Novamente, a antropologia seria vista como fortemente influente em dois modelos contraditórios, que configurariam um “lugar impossível”: a ideologia do texto (desde a virada linguística da década de 1960) e as críticas do sujeito.

Um dos impactos mais evidentes dos argumentos de Foster pode ser percebido nas respostas apresentadas pelo próprio George Marcus, em artigos posteriores (MARCUS, 2004; 2006; 2009) que tenderam a propor maior experimentalismo e enfatizar o tráfico entre teatro, das instalações, *performances* e a pesquisa de campo. Em seu trabalho apresentado no congresso “*Fieldworks: Dialogues between art and*

*anthropology*” no museu Tate Modern, em Londres, em 2003 (organizado pelos antropólogos Arn Schneider e Christopher Wright), Marcus (2004) atribui ao “movimento Writing Culture” o incentivo, esperança e um imaginário por colaborações recíprocas e convergentes entre intelectuais de diversas áreas em direção a esse experimentalismo etnográfico. Se essas práticas antropológicas “viraram moda no mundo das artes e nas humanidades”, Marcus (2004, p. 135) observou que poucas foram as apropriações no sentido oposto, por parte dos antropólogos, de forma que a antropologia lhe parecia “carente de práticas que lhe sirvam de exemplo, que façam avançar e produzam formas de conhecimento nesses espaços de investigação reconfigurados” (MARCUS, 2004, p. 152).

Em uma passagem que pareceria um novo capítulo da inveja ou idealização entre artistas e antropólogos, ou uma provocação endereçada diretamente a Foster, George Marcus argumentou que apenas os artistas que compreenderam a tarefa da etnografia com maior profundidade que os demais poderiam “na pretensiosa era de misturas disciplinares que estamos e, conforme sua própria licença, mostrar aos antropólogos algumas coisas importantes sobre seus métodos, que eles não podiam ver claramente por si mesmos” (MARCUS; CALZADILLA, 2006, p.95-96).

Entre as diversas linguagens artísticas, foi no teatro e no cinema (em especial nos bastidores) que Marcus teria encontrado “apropriações similares ou práticas paralelas à pesquisa de campo etnográfica” (MARCUS, 2004, p. 143), que seriam ainda, isentas das críticas endereçadas por Foster às propostas *site-specific*. O antropólogo concorda com muitos dos argumentos do crítico de arte, no que se refere à idealização entre artistas e antropólogos, usos “instrumentais” da etnografia, riscos de reificação ou “mera estetização” da alteridade. Entretanto, questiona a ilegitimidade e o ceticismo com que Foster concebe, de maneira geral, a apropriação da pesquisa de campo pelos artistas. Esses textos de Marcus são um posicionamento favorável à reconstrução da etnografia clássica em que o autor deposita expectativas em experiências e técnicas cênicas para consolidar uma “nova estética da técnica” da pesquisa de campo. O objetivo não seria “tornar a pesquisa de campo etnológica uma forma de teatro – mais do que já é - mas usar experiências e técnicas deste para reinventar os limites e as funções da pesquisa de campo em antropologia” (MARCUS, 2004, p.143).

Nos referidos artigos (MARCUS 2004, 2006, 2009) o antropólogo apresenta sua familiaridade acerca das importantes parcerias entre antropólogos e artistas de teatro, como entre Colin Turnbull, Victor Turner e Richard Schechner, de Dorine Kondo ou

Anna Deaver Smith, que resultam em formas de escrita dramaturgica compartilhada. Menciona, também, o contato e acompanhamento pessoal de um conjunto de *performances*, ocorridos de 1987 a 1991 em Cuba, por um grupo de artistas<sup>196</sup>. As produções resultantes dessas interações: “*Performance in communities*”, “*Pilón*” e “*Hacer*” envolveram pesquisas de campo, entrevistas, trocas e vivências com comunidades locais e resultaram em expressões de *body art*, instalações, *happenings*, *performances* e um *workshop* com múltiplos participantes.

Mas os exemplos das diversas estratégias, procedimentos e abordagens dos artistas de teatro e cinema, a partir de suas práticas de montagem, criação e atuação, que seriam exemplares aos antropólogos, por apresentar novas formas de representação e articulação da alteridade, capazes de “traduzir a experiência da pesquisa de campo para o palco” (MARCUS, 2004, p. 155) ou tratar “o ofício cenográfico como forma de etnografia” (MARCUS, 2004, p. 148) ocorreram em duas outras situações: na realização de uma instalação, no final da década de 1990, em Houston, e na concepção de um espetáculo em Caracas, no ano de 1994.

O primeiro trabalho integrou o projeto *Artists in Trance* ocorrido no departamento de Antropologia da Rice University em 1997, quando uma série de artistas latino-americanos propôs aos antropólogos daquele departamento uma colaboração que envolveu cursos ministrados, palestras, leituras e algumas performances. O ponto alto do projeto, na concepção de Marcus, foi a instalação do artista e crítico cubano Abdel Hernandez e o cenógrafo venezuelano Fernando Calzadilla, chamada *Market from here*, que visava evocar (e não representar) os mercados populares por uma *mise-en-scène* derivada de experiências etnográficas realizadas por artistas. As referências centrais para essa produção “sensorial” realizada eram (a) a noção de “evocação” empregada por Stephen Tyler (1986) enquanto uma libertação etnográfica das pretensões de veracidade e totalidade que o termo “representação” carrega, e (b) a tentativa de materializar a particular fusão das noções de tempo e espaço a que o conceito bakhtiniano de “cronotopo” alude.

Marcus compreende a proposta de Hernandez e Calzadilla como possibilitando uma forma mais complexa e rica de colaboração do que a prevista por Clifford, na confecção dos textos antropológicos, que exemplificaria “the lost opportunity of the

---

<sup>196</sup> Os artistas diretamente envolvidos nas três ações especificadas por Marcus foram: Nilo Castillo, Alejandro Lopez, Abdel Hernández, Lazaro Saavedra, Alejandro Frometa, Huber Moreno, David Palacios, Julio Fowler e Carlos Michel Fuentes.

encounter between art and anthropology that did not quite occur in the opening created by the Writing Culture critique” (MARCUS; CAZALDILLA, 2006, p. 97). Para Marcus, estes artistas, bem como outros criadores das artes cênicas, seriam capazes de fornecer caminhos inovadores na pesquisa de campo multissituada, além de um conceito produtivo de planejamento (tal como usado nos ofícios cenográficos) e, sobretudo, “uma ênfase à ideia e à realidade das colaborações” (MARCUS, 2004, p. 157). O que o autor ressalta em *The Market From Here* é até mesmo menos a representação como *mise-en-scène* e mais “a criação de uma forma de imaginário das pessoas envolvidas com mercados livres e que trabalharam com Hernandez e Calzadilla realizando decisões intrincadas sobre o espaço, iluminação, materiais etc.” (MARCUS; CAZALDILLA, 2006, p. 97). Em sua passagem mais explícita:

What I find personally most exciting particularly for the practice of anthropology in this evolution of Hernandez’s work to the production of the TMFH [The Market From Here] installation is precisely the kind of possibility in the ethics of collaboration it develops. Ethnography is much richer in possibility if it collaborates with the practices of other intellectual crafts that have a kinship and resemblance to it – as in the case of **scenography** in the theater, the debates and discussions of **collaboration** in these cases promise outcomes more complex and interesting than just ‘the monograph’ or ‘the essay’ into which all experiments in anthropology seemingly must end, or merely the ‘**mise-en-scène**’ of theatre or the **installation of performance art**, which otherwise lack the intensity and theoretical depth of ethnography. And of course such ‘expert’ collaborations in different genres are about a ‘third’ – people in certain settings in their everyday lives who become the subjects of interest to anthropologists and dramatists. What is fascinating about this expert collaborations is that they incorporate the ‘others’ of their mutual interest in a grater variety of ways and with different sorts of outcomes and products then would be possible if, say, anthropology refused to risk its authority by not entering into such partnerships with the scenographer, for instance. (MARCUS; CAZALDILLA, 2006, p. 98. Grifos nossos).

Por trás da noção de “ética da colaboração”, se evidencia a horizontalidade da interação entre Marcus e seus colegas artistas, bem como a abertura a novos canais expressivos e, sobretudo, novas problemáticas que o “ponto de vista artístico” poderia identificar. Trata-se de uma tendência de buscar não mais encarar o mundo da arte como campo antropológico, mas levar o diálogo entre antropólogos e artistas ao extremo, tornando-o essencial no processo etnográfico. Essa postura se explicita no final do capítulo “Artists in the field”, em que o autor inclui, como apêndice, as notas que apresentou ao departamento de antropologia da referida Universidade, a pedido dos artistas, em antecipação à realização da instalação.

No referido texto, Marcus manifesta angústias e expectativas acerca do evento, com destaque para (i) o questionamento sobre quais identidades na relação “nós - eles” estariam disponíveis além da imediata transformação dos artistas em “objetos

etnográficos” da análise dos antropólogos; (ii) quais discursos difusos (em especial da área interdisciplinar dos Estudos Culturais) estariam se valendo da antropologia sem a “adequada orientação”; (iii) a antecipação da crítica de gênero, sobre a ausência de mulheres entre os artistas; (iv) o questionamento sobre se a instalação seria capaz de escapar da polarização entre vanguarda e a autoridade das instituições do mundo da arte; (v) a tentativa de desconstruir a suspeita das relações internas ao grupo se constituírem como baseadas no autoritarismo e (vi) a antecipação da crítica ao excesso de academismo e de abordagem teórica sem que haja a correspondente transparência dos processos. (MARCUS; CAZALDILLA, 2006).

Embora não promova uma extensiva análise do acontecimento no epílogo do artigo, Marcus aponta para o desapontamento dos antropólogos sobre os workshops feitos pelos artistas, pela semelhança do procedimento “acadêmico” e felicita os desdobramentos das instalações, em especial *The Market From Here*, pela criação de uma atmosfera interativa entre antropólogos e artistas. A última frase de Marcus não esconde sua frustração “we were reminded of how complicated and how misterious sustained cross-cultural encounters remain, even among people who believe they share an intellectual agenda and a common set of issues” (MARCUS; CAZALDILLA, 2006, p. 115).

Outra experiência de grande interesse mencionada por Marcus foi a interação com o cenógrafo Fernando Cazaldilla, encarregado de construir objetos, artefatos e o espaço cênico para a criação do cenário da peça “Casa de Bernarda Alba”, de Federico Garcia Lorca. Para essa empreitada, o cenógrafo (e sua esposa) passaram três meses em um processo de pesquisa de campo em duas comunidades rurais, tradicionais e conhecidamente conservadoras na Venezuela. Além de mera “inspiração” para a confecção da cenografia, o que Marcus (2004, p. 154) frisa em seu texto é a consciência de “certa sensibilidade originada da pesquisa de campo” que optou por não traduzir diretamente a experiência do campo de forma naturalista, mas construir uma ambientação que evidenciasse através de mediações simbólicas, esse aprendizado. A principal contribuição do processo de caráter etnográfico “não está no que a plateia pode literalmente ver, mas em constituir o que ele [Cazaldilla] chama de as narrativas internas da produção, ignoradas pela plateia, que se originam das ‘matérias primas’ fornecidas pelo campo”. (MARCUS, 2004, p. 155).

Em sua última reflexão sobre apropriações, feitas por artistas, do método da pesquisa de campo, salientando sua “abertura” e “natureza experimental”, Marcus destaca

a contribuição da “linha modernista de instalação, performance, movimentos de arte conceitual baseada em eventos, com raízes no dadaísmo, surrealismo, mas também nos situacionistas e no Fluxus (...)” (MARCUS, 2009, p.21). Acompanhando dois performers cujo projeto artístico criava uma relação entre o Tate Modern museu e o Bank of England das redondezas, Marcus encontra, na proposta de mediação ou intervenção no mundo social feita pelos artistas, um caminho para a tendência atual da etnografia contemporânea, multissituada e distanciada da “mise-en-scène malinowskiana”.

Como se pode perceber no exposto até aqui, para Marcus uma antropologia mais intervencionista no mundo social carece de uma modificação radical dos processos de pesquisa adotados. O que o antropólogo compreende como “rearticulação explícita da estética do método” (MARCUS, 2009, p.16) é tanto uma concepção da pesquisa etnográfica centrada na colaboração entre diferentes atores quanto um processo de pesquisa que sirva também como forma de mediação e intervenção social a partir do conhecimento produzido (MARCUS, 2009). Mesmo que não se deseje classificar tais propostas em termos de uma “inveja de artista”, a partir dos textos analisados, percebe-se um evidente uso valorativo da categoria “experimental” e um otimismo frente aos procedimentos de pesquisa que não se limitem às formas de representação textual no que tange ao “resultado” das reflexões. Além disso, por mais que Marcus mencione técnicas, experiências, elementos de planejamento e formas de colaboração que os artistas teatrais e performáticos poderiam ensinar aos antropólogos, não há descrição nem tratamento analítico satisfatório desses processos, que mereceriam maior atenção etnográfica (e textual).

Mesmo assim, as propostas “experimentais” de Marcus influenciaram decisivamente o trabalho de Arnd Schneider e Christopher Wright, em especial na organização dos livros *Contemporary art and anthropology* (2006) e *Between art and anthropology* (2010). Seja pela reflexão e pelo registro da “prática” desempenhada por artistas e antropólogos, em ambos os volumes; por tratarem dos limites e possibilidades da representação e da percepção em ambas as disciplinas; por fomentarem o vínculo de antropólogos com o trabalho artístico e, inversamente, solicitar a artistas e críticos que “explorem a relevância da antropologia para a prática artística contemporânea” (SCHNEIDER; WRIGHT, 2006, p.1), os autores mostram-se “concerned with how artistic practices can extend anthropological practices, and vice versa” (idem). O primeiro parágrafo do capítulo introdutório (cujo título não poderia ser mais adequado: “The challenge of practice”) não deixa margem a dúvidas:

The aim of this volume is to stimulate new and productive dialogues between the domains of contemporary anthropology and art, and to discern common endeavours that encompass both disciplines. We want to encourage border crossings; our concern is not with establishing contemporary art as an object of anthropological research – ‘art worlds’ as other cultures to be studied. Nor do we think it is simply a matter of artists being more rigorous in their borrowings from anthropology, although there are many misapprehensions, on both sides, that could usefully be dispelled. Our aim, in exploring certain areas of overlap, is to encourage fertile collaborations and the development of alternative **strategies of practice** on both sides of the border. (SCHNEIDER; WRIGHT, 2006, p. 1 grifo nosso).

Ao incentivar o trânsito entre a arte e a antropologia os editores desses livros interdisciplinares acreditam contribuir para superar “a iconofobia antropológica e a restrição da expressão visual auto-imposta em detrimento de modelos baseados no texto” (Schneider; Wright, 2006, p.4) que precisariam ser superados a partir do “engajamento crítico com as práticas materiais e sensuais nas artes contemporâneas” (idem). O livro ampliou a divulgação dos trabalhos de artistas como Lothar Baumgarten, Martha Rosler, Renée Green, Gillian Wearing, Bill Viola, Nikki S. Lee, Joseph Kosuth e Susan Hiller, conhecidos (e reconhecidos) pela dedicação a processos criativos de caráter etnográfico, pelo uso de diários de campo, fotografias, filmes etnográficos, elaboração de narrativas, confecção de livros ou adoção de outras práticas que se assemelhem aos procedimentos canônicos da antropologia, em novas configurações e usos inusitados.

Nessa busca, em direção a “afinidades mais profundas” entre as áreas, a antropologia visual ganhou posição de destaque, à medida que seu corpus analítico, teórico e prático tende a sustentar formas mais abrangentes de construção do conhecimento, sem dispensar a dimensão textual, mas para além dela. Embora evidenciem consciência disso, os autores enfatizam que “as possibilidades para as novas estratégias e práticas precisam ser exploradas sem efetuar definições sobre ‘arte’ ou ‘antropologia’ de antemão, o que automaticamente excluiria certas práticas” (SCHNEIDER; WRIGHT, 2006, p. 8). Isso ocorre porque as noções de “arte” e “antropologia” são tidas como conceitos reificados, envolvidos em diversas práticas e em um contexto complexo de expectativas e constrangimentos (SCHNEIDER; WRIGHT, 2006).

A tentativa de justapor e comparar os processos de pesquisa em ambas as disciplinas, para além das similaridades formais, em direção a afinidades mais profundas, das quais não apenas as áreas, já fronteiriças, da antropologia da arte ou antropologia visual poderiam se beneficiar, demonstra a forte preocupação dos autores com as políticas

da representação da alteridade e exploração dos sentidos, que formam o mote central dos livros de Schneider e Wright (2006, 2010). Segundo os organizadores:

Artists and anthropologists are practitioners who appropriate from, and represent, others. Although their representational practices have been different, both books and artworks are creative additions to the world; both are complex translations of other realities. There are no direct one-to-one transferrals of reality and art and anthropology no longer occupy opposing sides of a subjective/objective divide in the same way as they were once assumed to. The status of their respective representational strategies when compared with each other, has changed, and differences and similarities between ethnographic authority and artistic authorship have similarly been refigured. Rather than continuing to rely on the visual versus the written as a defining opposition in anthropology, a focus on the pursuit of 'texture' might be one way of shifting productively how anthropologists view art practices (SCHNEIDER; WRIGHT, 2006 p. 26).

A mencionada noção de “textura” é uma das diversas alternativas que sinalizam a tentativa de superação do antigo embate entre o sensível e o inteligível, e que constitui uma das principais questões de fundo potencializadas pela crítica da representação etnográfica tradicional, como ocorre com outras noções, a serem mencionadas adiante.

Embora Schneider e Wright salientem que a antropologia, enquanto parte das ciências sociais, tenda a ser vista negativamente pelos artistas, assinalam, igualmente, a dimensão disciplinar da arte, no sentido de que há práticas canônicas, histórias compartilhadas, predisposições, instituições, mundos acadêmicos, fronteiras e espaços de exibição específicos de cada área do saber, mas que afetam ambas as perspectivas. Schneider e Wright estão cientes de que: “[a]nthropological skepticism about art and its potential is a result of its focus on the textual, and the perceived threat to the authority of the word that images represent” (SCHNEIDER; WRIGHT, 2006, p. 14), por outro lado, a atenção às práticas de artistas e antropólogos, elemento central nos dois volumes, tem por objetivo iluminar, de outra maneira, a conexão entre experiência e entendimento.

A antropologia, fortemente vinculada à relação com a alteridade enquanto processo epistemológico e não apenas no que tange à adequada compreensão e representação dessa experiência de campo, curiosamente “has generally relied on a separation of body and mind in what it produces” (SCHNEIDER; WRIGHT, 2006, p. 16). Os livros de Schneider e Wright (2006, 2010) apresentam uma série de propostas para o questionamento do racionalismo antropológico e exploram “espaços de sensação”, formas não-textuais de expressão ou “sensibilidades antropológicas”. De certa maneira, isso pode ser percebido pelo uso extensivo de imagens, pela inserção recorrente, nos livros, de entrevistas com importantes personalidades dessa arena interdisciplinar e pela

proposta de formato pouco convencional dos livros *Contemporary Art and Anthropology* e *Between Art and Anthropology*.

Referências, um tanto vagas, à “antropologia dos sentidos” a partir de escritos influentes de Michael Taussig, de Paul Stoller e Stephen Feld ou de propostas inovadoras efetivadas pelos artistas mencionados marcam ambos os volumes e ganham o aval dos organizadores, que desde já alertam para que os empreendimentos não se tornem novas linhas canônicas de exploração e distanciem-se, nesse processo, do ponto de discussão que julgam mais interessante: as práticas antropológicas da representação.

Propostas semelhantes foram apresentadas em dois recentes volumes da revista *Critical Arts* editados por Kris Rutten, An van Dienderen e Ronald Soetaert (2013a, 2013b) que adotavam como objetivo central revisitar a virada etnográfica na arte contemporânea. Os editores buscavam abrir possibilidades de reflexão sobre artistas (Lan Tuazon, Nikki S. Lee, Bill Viola, Francesco Clemente, Jimmy Durham e Susan Hiller) cujos trabalhos compartilhavam a preocupação com a política da representação geralmente levantada pelos antropólogos. Adotando um programa explicitamente baseado nos questionamentos de Foster, os acadêmicos traçaram os seguintes eixos reflexivos: (i) “se”, “como” e “por quê” as práticas artísticas revelavam uma perspectiva etnográfica; (ii) qual a importância dos esforços de contextualização na maneira como a alteridade e a exterioridade [*outsiderness*] eram exibidas nos trabalhos artísticos e (iii) quais as possíveis implicações com conceitos como autenticidade e marginalização.

O contraponto da “virada etnográfica na arte contemporânea” teria sido uma “virada sensória na antropologia” (RUTTEN; VAN DIENDREN; SOETAERT, 2013a) passível de ser percebida pela frequente colaboração entre artistas e antropólogos, propostas artísticas que geram interesse antropológico<sup>197</sup> ou mesmo projetos artísticos que são resultados de pesquisa antropológica formal: “from this perspective, art projects are presented as (a kind of) ethnographic research and ethnographic research is presented as (a kind of) art” (RUTTEN; VAN DIENDEREN; SOETAERT, 2013a, p. 461).

À problemática da crise de representação, Rutten, van Dienderen e Soetaert (2013a) identificam a tendência de lidar com a *representação como delegação*, incluindo iniciativas variadas de diferentes sujeitos tidos como aptos a falar e agir em nome de

---

<sup>197</sup> Os editores recordam eventos ocorridos sobre o tema, como a conferência 'Fieldworks' ocorrida no museu Tate Modern, em 2003 e as exposições, em Paris, de 'Masters of Chaos', 'La Triennale', e 'The artist as ethnographer', no Musée du Quai Branly, em 2012, e 'Migrating Identities', no Yerba Buena Center for the Arts, em São Francisco, em 2013.

outros, ou adotar a *representação como descrição*, enfatizando as possibilidades sensoriais inspiradas nas artes. Com essa estratégia de enquadramento os editores produzem uma variação da proposta de Schneider e Wright (2006, 2010) ao sinalizar como solução da crise da representatividade antropológica uma autoria compartilhada e uma ampliação das possibilidades sensoriais para além dos canais redutores da escrita.

Atualmente nós podemos ver como artistas e antropólogos estão engajados em introduzir, respectivamente, formatos etnográficos na arte e formatos artísticos na etnografia. Por isso, a virada literária e retórica na etnografia precisa ser ampliada para a arte em geral. De fato, o mesmo caminho é verdadeiro para as artes visuais: usar vídeo ou fotografia na etnografia implica o uso de gêneros artísticos e, vice versa, artistas podem embutir ou mesmo apresentar dados etnográficos como arte. Nós argumentamos **que a crise da representação pode ser reenquadrada como um foco na inevitável retoricidade da representação, significando que não podemos evitar a retórica na descrição e delegação da cultura.** (RUTTEN; DIENDEREN; SOETAERT, 2013b, p. 631-632).

O segundo volume do periódico voltou-se à continuação dos debates, mas a partir de um foco um pouco distinto: enfatizou desdobramentos acadêmicos, em especial a partir da avaliação de antropólogos e críticos dos trabalhos de artistas aclamados como Kutluğ Ataman, Walid Raad, Jayce Salloum, Akram Zaatari, Brett Bailey and Kendell Geers, cujos trabalhos abordam temas como “viagem, memória, migração, identidade e a crise da representação, o que claramente coloca seus trabalhos entre aqueles da virada etnográfica na arte contemporânea” (RUTTEN; DIENDEREN; SOETAERT, 2013b, p. 631). Ainda que os trabalhos explorem “identidades complexas e os coloquem em posição crítica face à etnografia” (idem), pode-se perceber o interesse em problematizar a relação ou diferença, como levantada por Foster “entre ethnographic authority and artistic authorship” (RUTTEN; DIENDEREN; SOETAERT, 2015b, p. 633) e também apresentar respostas aos postulados críticos daquele autor.

Tal orientação, bastante difusa entre os artigos da publicação, ganha especial evidência no texto de Fiona Siegenthaler (2013). Para ela, o crítico faz uso pouco cuidadoso das noções de “etnografia”, de “arte etnográfica” ou “*site-specific*” e essa lacuna evidencia uma esquiva analítica de incorporar a arte-etnográfica baseada em processos de efetiva interação social com grupos ou comunidades, apresentando análises de obras realizadas por artistas “who take as their subject the (hi)stories of representation, ethnographic literature and topical discourses on Othering, and reflect these in the exhibition space” (SIEGENTHALER, 2013, p.740) permanecendo dentro da área “protegida” de exibição o que “submete o próprio museu à crítica institucional e representacional” (idem).

A autora considera esta análise tendenciosa, à medida que trata como uma forma de neoprimitivismo o desejo e a prática populares, no âmbito da arte contemporânea “de encontrar o Outro (pessoas, culturas, sociedades) com o objetivo de familiarização e geração de novas comunidades”. Essa proposta, pode ser compreendida como a tendência da “arte relacional”, registrada por Nicolas Bourriaud, que tem por objetivo construir formas de interação e trocas entre artistas e público. Diversos artistas vêm buscando estabelecer “new encounters, cultural exchange, social networking, and a permanent verbal, artistic and physical conversation with others that may be based in ethnically or socially different cultures, but also in very familiar everyday contexts” (SIEGENTHALER, 2013, p. 743). Alguns projetam uma imersão de longo período, criam condições para estabelecer trocas e interações efetivas com comunidades, por meio de suas próprias redes de relação artística. Como Siegenthaler menciona, esses artistas não estão obcecados com a fantasia primitivista como na acusação de Foster, mas revelam consciência da alteridade, e se interessam em “encontrar o outro como um indivíduo, um colega, alguém para compartilhar ideias e práticas, sejam elas pessoais ou artísticas, em formas de trocas que podem ocorrer no próprio nível de relacionamento social mantidos pelos artistas eles mesmos (SIEGENTHALER, 2013). Portanto:

This shift to agency and relationality, as the producer of space, emphasizes action and process as opposed to the physical expanse of place and site. Moreover, this also changes the political quality of spaces, representational as well as others: although they are still highly political spaces, they exist as spaces of social networking not of opposition, of lived relations not conceptual polarities (SIEGENTHALER, 2013, p. 742).

A autora identificou a emergência da viagem como valor e interesse entre os artistas contemporâneos, de forma que “[t]he ‘itinerant artist’ or the artist nomad appears to be emerging as a new type of artist who makes other places and people - especially the encounter with these - his/her actual working material” (SIEGENTHALER, 2013, p.744) cujo interesse reside na própria experiência e forma de interação com grupos e coletivos, ao invés da reflexão, de caráter formal, acerca de noções como a de “*self*” ou de “alteridade”.

Siegenthaler apresenta, portanto, artistas-etnógrafos que tendem a buscar interação social em seus processos criativos, mas salienta que os estudos dificilmente consideram essas trocas durante o processo. Haveria uma inadequação de grande parte da crítica ao analisar apenas o trabalho de documentação desempenhado pelo artista, ou mesmo as “sobras” e registros esparsos do processo relacional nas artes. Por conta dessa lacuna, o postulado da autora defende a extensão da “virada etnográfica”, da prática

artística à pesquisa acadêmica em artes, que se manteve até então, à margem do deslocamento efetuado pelos artistas, valorizando os padrões institucionais de apresentação, como oferecidos pelos museus e galerias tradicionais. Um crítico contemporâneo de arte-etnográfica deveria, conforme Siegenthaler, não apenas acompanhar os deslocamentos e processos de pesquisa, mas também ampliar o emprego de métodos de pesquisa qualitativos, em especial aqueles de caráter antropológico e sociológico, de modo a envolver toda a diversidade dos processos de produção, recepção e percepção artística, o que funcionaria como um novo cruzamento de fronteiras entre as disciplinas.

As referidas propostas de Marcus (2004, 2006, 2009), Schneider e Wright (2006, 2010), Rutten, Dienderen e Soetaert (2015a, 2015b) e Siegenthaler (2013) tem como objetivos comuns estimular o estudo de práticas e procedimentos “experimentais” na pesquisa de campo além de propor colaborações entre artistas e antropólogos, “dando voz” também aos primeiros no âmbito das ciências sociais. Mais do que recriminar a “legitimidade vanguardista” da crítica aos procedimentos canônicos, da arte ou antropologia, em detrimento de “novidades” e “experiências”; apostar na diversificação e pulverização, na “delegação” ou “descrição”, ou ainda, em conceitos geralmente ambíguos, polissêmicos ou disputados como “textura”, “sentidos”, “experiência”, “corporalidade”, como tentativas de superar os dilemas da política da representação; de propor novas superações das epistemes binárias da arte e ciência, subjetividade e objetividade, poética e narrativa, cabe assinalar, como faz Marco Antônio Gonçalves, a sensibilidade moderna comum à antropologia e às artes contemporâneas.

O antropólogo diagnostica, na arte e na antropologia, que a reflexividade sobre o modo de aceder ao conhecimento como ocupando o centro da atenção (GONÇALVES, 2016) mas demonstra como diversas representações contemporâneas tendem a expressar “as próprias contradições do que significa o representar, permitindo, assim, que se invista nos complexos, nos profundos e múltiplos, e não por isso menos contraditórios, aspectos do ser” (GONÇALVES, 2016, p.163). Para além de mera inovação formal, é possível perceber, portanto, nas expressões contemporâneas da arte e da antropologia, uma tendência em comentar, tornar perceptível ou evidente as escolhas efetivadas durante o processo de construção do conhecimento e das expressões, o que evidencia um caráter reflexivo, seja ele meta-narrativo ou meta-sensitivo. Assim como nos dilemas da representação da alteridade, a reflexão sobre a arena comum entre antropologia e arte contemporâneas não deve se orientar pela lógica apenas pela busca de novas formas de

expressividade e conhecimento “em si”, mas, em se tendo ciência dessas possibilidades e de seus novos desafios, perceber, registrar e refletir sobre as práticas, discursos e valores dessas formas de pensamento sensível, em seus respectivos contextos e na especificidade de sua interação.

### Da polarização à relação

Os textos até aqui apresentados mencionam a “estética relacional” (BOURRIAUD, 2009) como importante influência para a arte contemporânea de caráter etnográfico<sup>198</sup>. Entretanto, essa discussão aparece com maior profundidade e desenvolvimento em *Art, Anthropology and the Gift* de Roger Sansi. O autor acompanhou etnograficamente trabalhos artísticos cujos quadros de referência não se restringiam à história da arte, mas abarcavam a teoria social e cultural, e a antropologia em particular, evidenciando, assim, um interesse nas ciências sociais, com destaque para antropologia, que extrapolava a mera curiosidade (SANSI, 2015)<sup>199</sup>. Conforme Sansi, as relações entre arte e antropologia são múltiplas e não devem se concentrar exclusivamente nos usos diferenciados do método etnográfico: há importantes apropriações de discussões

---

<sup>198</sup> Schneider e Wright adicionaram, como contraponto à influência de Bourriaud, o conhecido livro de Gell: “The posthumously published *Art and Agency* is Gell’s attempt at a systematic consideration of art objects and the kind of things that happen around art, as agents capable of creating affects, whereas Bourriaud’s exploring the widespread concern for artworks that work on or through social relations – either altering them in some way of using them directly as the artist’s ‘material’” (SCHNEIDER; WRIGHT, 2010, p.7-8).

<sup>199</sup> A passagem seguinte é de grande interesse nesse aspecto: “By that time I had started to see that the interest of artists in the social sciences, and in anthropology in particular, was something more than keen curiosity. I was witnessing the emergence of a generation of artists who defined their work as ‘social practice’: they were less interested in art as a forum of self-expression than in working in public spaces and on specific sites, developing research with social groups, and addressing questions of immediate political relevance. In other words, they were almost like anthropologists; some of them even had a university degree in anthropology! Many of them said that they were not actually interested in ‘art itself’, but in things one can do with art. Their frame of reference was not just art history, but also social and cultural theory, and anthropology in particular; they didn’t understand their work only in dialogue with other works of art, either following them or reacting against them, proposing ‘new’ art forms and objects, but in dialogue with the world around them. Often their work took an explicitly political angle. But it wasn’t political just in the sense of ‘denouncing’ or ‘representing’ social and political issues through visual media, film or photography; the objective was to produce events with the participation of people from different backgrounds, who may have a stake or something to say about these very issues, from immigrants to elderly people to international scholars. These events took many different forms, from conferences to picnics, and they would be site-specific, sometimes subverting the use of particular spaces, such as turning art museums into community gardens. The objective of these events was not necessarily to generate ‘Change’ with capital C, but to create unexpected situations, building unforeseen relations, unconventional and unprecedented associations and communities in a particular location – local, specific changes” (SANSI, 2015:2).

antropológicas conceituais, teóricas e de conceitos como troca, dádiva, corpo e pessoa na arte contemporânea, que o autor aborda em capítulos específicos de seu livro.

Sobre obras de Schneider e Wright (2006 e 2010), Sansi as considera incapazes de desenvolver as afinidades profundas entre arte e antropologia, para além de articulações da pesquisa etnográfica, salientando que noções como método, experimentação, expertise ou habilidades e, principalmente, práticas, sejam elas antropológicas ou artísticas, carecem de maiores discussões. Diferentemente dos autores citados, Sansi propõe orquestrar, em seu livro, referências diversas a partir de análises contextuais e conceituais do tráfico entre antropologia e arte contemporânea.

Ele considera a tendência *site-specific*, nas artes contemporâneas, um desenvolvimento de dois movimentos anteriores: o dadaísmo (e surrealismo) dos anos 1920 e o situacionismo dos anos 1960. A categoria “encontro” é utilizada pelo autor como linha de continuidade entre os contextos artísticos mencionados, aparecendo como elemento fundamental, já para uma releitura dos famosos *ready-mades* de Duchamp. Ao diminuir a condição de objetos, Sansi acentua o ato do encontro (do objeto com o sujeito descoberto por ele) nessa experiência estética que, por meio da inscrição, registro, documentação: “becomes an event, a memorable point in the past, and the object would be a document of this encounter. ‘Art’ is to be found in the encounter rather than in the object, which is more a trace than a work of art itself” (SANSI, 2015, p.25). Essa transformação do objeto em evento seria capaz de revelar a mágica existente na própria vida cotidiana (idem).

O situacionismo, na leitura de Sansi, tornaria o evento no foco explícito da produção artística, por mais que ele fosse definido em termos diversos como “‘*performance*’, ‘*installation*’, ‘*assemblage*’, ‘*action*’, ‘*intervention*’, ‘*situation*’, ‘*event*’” (SANSI, 2015, p. 28). O cerne da produção artística não mais seria “produzir mercadorias artísticas” como no surrealismo, a partir de objetos ou peças do mundo, mas promover o encontro, em si, por meio de “*events, situations, that would challenge the established order of society*” (SANSI, 2015, p. 29-30).

Sansi se vale da categoria de Friedman: “filosofia da experiência”, para interpretar as instalações de Allan Kaprow e as obras do movimento *Fluxus*, que, como outras tendências artísticas, almejavam abolir a distinção entre arte e vida cotidiana. O abandono das galerias, museus e ateliers por parte dos situacionistas seria um sintoma de um deslocamento do trabalho artístico dos objetos surrealistas para o espaço coletivo da cidade, suporte de uma série de intervenções e ressignificações: nos sinais de trânsito,

propagandas, slogans da cultura de massa, e em imagens diversas. Em sua breve caracterização do movimento, Sansi não deixa de mencionar que os situacionistas devem ser compreendidos como artistas, ativistas, mas também pesquisadores: “they adopted the language and rituals of the social sciences (...); they developed theories, terms, methodologies; they made research and organized conferences” (SANSI, 2015, p. 33)<sup>200</sup>.

Nesse sentido, as propostas *site-specific* de caráter etnográfico podem ser vistas como uma nova tentativa de dissolver a arte no cotidiano, questionando seu caráter mercadológico e, desta vez, o artista como profissional. Este elemento é uma importante herança da arte relacional como apresentada por Bourriaud, em que o encontro, a mediação, situações de troca personalizadas e efêmeras (muitas vezes de caráter extremamente simples) são salientadas em detrimento da concepção extraordinária da arte. Decorrência disso é a alteração na percepção do público por parte dos artistas relacionais, que não o tratam como um consumidor passivo, mas como parceiro ativo (SANSI, 2015). O discurso revolucionário, evidentemente, é suavizado ao extremo<sup>201</sup>, e a arte relacional estaria destinada às micro-utopias:

“Regardless of the many criticisms to Bourriaud’s approach, and what he really means by ‘everyday micro-utopias’ (...), it could be said that in the last decades many art projects work with the immediate problems of today, in specific places, with specific communities, rather than towards a general revolution of the near future, like the situationists before them. Everyday life has become a particular place, rather than a general problem. The site-specificity and participatory direction of many forms of art in the last 40 years has made anthropology yet again key to contemporary art practices (Coles, 2000; Kwon, 2002; Schneider and Wright 2006, 2010). Fieldwork techniques, such as participant observation, field notes, interviews and life histories have become common methods through which artists produce their work. Anthropological questions about exchange, personhood, and identity figure prominently in many of these projects” (SANSI, 2015, p. 36-37).

Vários artistas-etnógrafos são mencionados no livro de Sansi, mesmo de maneira muito rápida, como é o caso de Félix Gonzales Torres, Rirkrit Tiravanija, Sophie Calle, Frances Alÿs, Grant Kester, o coletivo Free Form, e Miwon Kwon. Como assinala o antropólogo, o foco das ações desses artistas está na atuação como mediadores de relações e não como criadores de objetos. Essa característica, por um lado, permite que o acaso, derivado do encontro com objetos e pessoas seja definidor do formato da obra, suprimindo a agência do “artista criador”. Entretanto, o autor demonstra como essa

---

<sup>200</sup> Aos famosos expoentes Guy Debord e Henri Lefebvre, Sansi inclui ainda personalidades acadêmicas de destaque como Jean Rouch, Edgar Morin e Harold Garfinkel.

<sup>201</sup> Embora essa seja uma tendência na arte relacional, há variações, como o próprio Sansi atesta: “[t]he forms and ends of this process can be very different – from professional, international artists who turn everyday life into art, to politically engaged collectives and activists who seek to use art to produce local change within the communities they work with. This drifting territory certainly conditions the uses of anthropology – from using anthropological methods and ideas as a means of artistic production, to using anthropology as a means to intervene in a specific social situation. (SANSI, 2015, p.37).

fronteira dificilmente é transposta, de modo que os artistas permanecem firmemente no campo artístico. Em vez de desaparecerem no cotidiano: “they use it as raw material through which they produce their work, which is objectified in form of films, photographs, installations, archives, notebooks, and books of their authorship” (SANSI, 2015, p. 39).

Fazendo eco às críticas de Foster, Sansi menciona alguns riscos desses procedimentos artísticos, como o da documentação permanecer voluntariamente “aberta”, enquanto um traço, ou sobra do processo, o que pode gerar um novo fetichismo da mercadoria artística, como registro objetificado de uma situação efêmera. Além disso, as interações diretas com a comunidade podem torná-la um *ready-made*, fazer com que o artista desapareça ou estabeleça suas ações como um assistente social diferenciado. De forma geral, Sansi irá compartilhar da crítica de Kwon de que tais projetos artísticos podem “exacerbate uneven power relations, re-marginalize (even colonize) already disenfranchised groups, depoliticize and re-mitify the artistic process, and finally further the separation of art and life (despite claims to the contrary)” (KWON *apud* SANSI, 2015, p.42).

À luz da ênfase relacional, na construção de encontros e eventos, Sansi vale-se, em seu livro, da influência de Alfred Gell na refiguração dos dilemas da representação. O autor procura enfatizar as possibilidades de agência de objetos artísticos para além do significado:

Artworks don't index the agency of the artist, but of all the agents that have been 'entrapped' by the artwork; they contain their distributed person, or distributed mind, which for Gell were the same thing. Artworks have 'power', but for Gell this power is always bestowed upon them by people with 'minds', whose intentions are distributed in art objects. The entities represented in artworks would be 'prototypes' of the index – models distributed in the artwork (SANSI, 2015, p. 52).

Essa perspectiva é particularmente adequada para as expressões artísticas contemporâneas que, segundo Sansi (2015), não apenas “representam”, mas “são”, enfatizando com essa expressão o uso em detrimento do sentido, a agência em detrimento do simbolismo. Tais expressões não precisariam, portanto, de uma decodificação hermenêutica, não estariam apresentando respostas, mas fazendo perguntas, provocando e esperando que o público faça algo com elas. Sansi aceita, portanto, a proposta de Gell de tratar as obras de arte “as machines or networks that do not represent in reference to a shared code, as much as invite to engagement” (SANSI, 2015, p. 54). Em sua passagem mais sintética, nos diz o autor:

“(…) I have tried to explain why art cannot be addressed only as a text that represents reality, but also as a tool for action in the real world – shifting the focus from what art says to what art does. The emphasis on action is very clear in modern art since Dadaism, and has remained so in different forms of contemporary art. And yet, anthropology until very recently has been stucked in the analysis of artworks as forms of representation. This does not imply that artworks should not be addressed as representations, or that the ‘politics of representation’ is not an important question, but there is something else, something more, both in art and anthropology (…) Maybe we should also be interested by the effects the artwork produces. If we look at artworks as devices to action we can take a different perspective; we are not just interested in the origin of artwork, but also in its effects – in particular how they constitute social relation and agents” (SANSI, 2015, p. 65).

A discussão acerca das relações clama novamente pelo debate entre arte e vida, estética e política. É então que Jacques Rancière ganha a atenção de Sansi, pela forma como o filósofo lida com a indissociabilidade entre arte e política:

For Rancière, the relation between art and politics is not limited to political art. Art is not political just because it represents political issues (...) for him the political function of art is to ‘discover new forms of dissent, ways of fighting against the consensual distribution of authorities, space and functions’ (RANCIÈRE 2004, p. 76). Art has to create dissent, as opposed to consensus. Consensus produces a clear separation of responsibilities and authorities; art questions these separations. In fact, for Rancière, art is always politics”. (SANSI, 2015, p. 79).

Tomando a arte como processo capaz de construir espaços e relações de forma a reconfigurar materialmente e simbolicamente o território do comum, Rancière tornou-se conhecido por enfatizar a “distribuição do sensível” como as possibilidades de formar comunidades de sentido múltiplos, baseados, entretanto, na discordância, ao invés do consenso. Aí estaria a dimensão da política para Rancière, nos processos capazes de interromper o exercício do poder e da ordem estabelecida, e com isso, propor uma nova distribuição do mundo comum (SANSI, 2015).

O sucesso dos escritos de Rancière para o mundo artístico contemporâneo também pode ser visto por sua argumentação acerca da passagem do regime representacional, em que a beleza se apresenta como propriedade da natureza, e o artista-artesão obtém sucesso ao aprender a técnica acadêmica correta, capaz de revelar seu potencial mimético, para o regime estético, em que o gosto está baseado em uma comunidade de sentido e, portanto, na política ou julgamento dessa comunidade. Nessa perspectiva, parte substancial da arte moderna e contemporânea se caracterizaria como antiarte “because it goes against the principle of ‘art cult’ that was constituted precisely in the representational regime: the sacralisation of the artist genius with creativity, the museum as a temple of culture, and so on (SANSI, 2015, p. 80). Sansi menciona que a concepção vista como hierárquica da Academia é tida como substituída pelo igualitarismo da distribuição do sensível (idem), de forma que a própria autonomia artística pode vir a ser dissolvida na vida cotidiana, desde que vença o movimento contrário, da política da forma resistente.

Por mais que revele certo paradoxo (ou apenas uma tensão?) entre a autonomia e a heteronomia da arte, Sansi menciona que a abordagem de Rancière toca nos temas valorizados da representação, da estética, da política, da sensibilidade e da formação de comunidades, elementos esses, fortemente articulados pelas diversas expressões artísticas contemporâneas.

Do exposto, fica evidente a vertiginosa ampliação do tráfico entre arte e antropologia na atualidade, seja pelas apropriações do método etnográfico e demais registros da pesquisa de campo, pela escalada da importância conferida à alteridade e aos desafios de sua representação, seja pela centralidade das abordagens teóricas, análises acadêmicas e apropriações de conceitos que envolvam a noção de pessoa, as relações entre pessoas-coisas, ou articulações como trabalho-lazer-jogo.

Além disso, a característica de explicitação das próprias formas de percepção artística contemporânea parece se relacionar com a importância (e a autocrítica) da teoria e da reflexividade para a própria possibilidade artística em sua histórica pretensão de romper com o elitismo e o hermetismo em direção a uma conexão não hierárquica entre arte e vida. Esses elementos, bem como o resgate da importância do acaso, a ênfase no estabelecimento de situações e interações que revelariam o repúdio da agência teriam como sua contraparte o apagamento do autor, o que se relaciona diretamente com as tendências emergentes na dramaturgia contemporânea, que analisamos em capítulo anterior.

Todas essas características puderam ser percebidas, com maior ou menor evidência, no processo etnográfico junto à *companhia brasileira de teatro*, realizado entre 2013 e 2017, por ocasião da criação do espetáculo PROJETO BRASIL a que passaremos a nos referir.

## Capítulo 4: Da crise do “drama em crise” ao PROJETO bBRASIL

### Entre palestrantes, professores e críticos: aspectos da intelectualidade na *companhia brasileira de teatro*

Contrariando a expectativa da *mise-en-scene* malinowskiana que antevê a inevitável solidão do pesquisador em seu campo etnográfico, no dia 28 de abril de 2014 éramos dois os antropólogos presentes na sede da *companhia brasileira de teatro*: eu e Mário Hélio Gomes de Lima<sup>202</sup>. O professor foi convidado pela equipe paranaense para proferir a palestra inaugural (de outras cinco), que compuseram os “Seminários: Projeto brasil”, etapa de pesquisa aberta ao público na sede da *companhia*. Muito mais do que mera coincidência de formação (como veremos ao longo desse capítulo), a familiaridade com a antropologia seria um objetivo e uma marca de todo esse processo criativo da equipe.

Contatado pela produtora Isadora Flores que o conhecia de sua participação na organização do importante festival literário Litercultura, Mário Hélio explorou o universo acadêmico dos autores que se convencionou chamar de “intérpretes do Brasil” (especialmente do contexto de 1930). Atendendo às expectativas da equipe, o professor apresentou perspectivas de matiz antropológico e historiográfico sobre o país, pontuando sua fala com ilustrações e recursos vindos de expressões musicais, literárias, poemas, ditos populares e curiosidades nacionais. Referências a Gilberto Freyre, autor tido como tão complexo, vasto e contraditório quanto o próprio Brasil (e uma das especialidades acadêmicas de Mário Hélio) foram marcantes na palestra. O debate sobre miscigenação que Freyre conhecidamente suscitou no panorama intelectual nacional, sua interpretação acerca da centralidade da sociedade patriarcal, do sistema escravista e da monocultura de exploração para o país (FREYRE, 2000) e as ambiguidades de sua obra e personalidade foram evidenciados na fala. Embora não tenha apresentado, com maiores detalhes os intrincados embates referentes às questões raciais no Brasil, o palestrante destacou as

---

<sup>202</sup> O currículo apresentado no material de divulgação do seminário trazia as seguintes informações: “Mário Hélio Gomes de Lima é escritor e jornalista, mestre em história e doutor em antropologia. É membro do PEN clube do Brasil e presidente da Sociedade Ibero-americana de Antropologia Aplicada. Ensina na Pós-graduação de antropologia na Universidade de Salamanca, na Espanha e publicou, entre outros livros: *Brasil profundo, Espanha negra, O Brasil de Gilberto Freyre, Rebeldes do Paraná e Casa-Grande & Senzala – o livro que dá razão ao Brasil mestiço e cheio de contradições*”.

ambivalências da exaltação ou silenciamento dos negros e índios na história nacional, bem como as óticas, adotadas por diferentes autores do contexto, favoráveis ou avessos à ideia de branqueamento racial como política populacional.

Em seguida, Mário Hélio apresentou alguns dados historiográficos para sustentar uma leitura sobre o processo de colonização do Brasil, que contrariava premissas comuns sobre a ausência de conflito e a inexistência de um projeto colonizador português sobre o território. O professor destacou diversas manobras da metrópole para manter unido e coeso sua maior colônia, durante as diversas rebeliões e levantes, ocorridos sobretudo no século XIX.

No que tange à questão identitária nacional, Mário Hélio desenvolveu reflexões acerca do processo de construção de símbolos compartilhados e da ideia de nação, destacando sua dimensão mutável, plural, negociada, relacional. Registrou as visões idílicas e também as inferiorizantes do país, mantidas principalmente por estrangeiros, e tratou de alguns estereótipos nacionais, tanto “admitidos” quanto “combatidos” por parte da população e de intelectuais. De forma geral, a orientação da fala do antropólogo enfatizou a dinâmica da pluralidade cultural e as múltiplas identidades nacionais.

À medida que o palestrante passou a guiar sua fala de modo a incorporar perguntas dos cerca de vinte participantes do evento<sup>203</sup>, a exposição transformou-se em conversa, que versou sobre temas que interessavam a audiência: diferenças regionais frente à unidade nacional, estereótipos, aspectos políticos, fenômenos da cultura de massa e questões relativas à dificuldade da produção cultural no país. Em um segundo momento, de contribuição mais direta e reservada entre o convidado e os integrantes da *companhia*, o tom da conversa tornou-se ainda mais coloquial e o professor passou a sugerir aspectos que julgava interessantes de serem explorados cenicamente pelo coletivo, como as noções de autobiografia do Brasil e de tempo tríplice, de Gilberto Freyre; a questão da cordialidade, em Sérgio Buarque de Holanda, mitos e rituais nacionais, além dos temas a festa, a honra, a vingança, bem como a oposição (atribuída a Machado de Assis), entre o Brasil “legal” e o Brasil “real”.

Ao analisar o caderno de ensaios de Márcio Abreu, disponibilizado pela *companhia*, e compará-lo com minhas anotações sobre o mesmo evento (de caráter “conteudista”), foi possível perceber o objetivo mencionado por Giovana Soar logo na apresentação do referido seminário: a equipe havia feito convites para comunicações

---

<sup>203</sup> O público presente foi diversificado, interessado em questões culturais, identitárias e artísticas variadas. Não pude reconhecer qualquer personalidade acadêmica ou artística de maior destaque na ocasião.

feitas por professores e pesquisadores e estava “aberta ao que pudesse tocar” os artistas. Da fala de Gomes de Lima, Abreu registrou alguns aspectos contextuais da obra de Freyre, os temas centrais da miscigenação, cordialidade e violência, mas principalmente referências e passagens associadas a artistas e à relação com estrangeiros.

Algumas semanas depois da palestra inaugural, de sete a onze de junho, a *companhia* realizou o Ciclo de seminários: projeto brasil com mais quatro convidados: Eleonora Fabião, *performer* e professora da UFRJ; André Egg, crítico musical, historiador e professor da UNESPAR; Sandra Stropparo, professora de literatura da UFPR e tradutora; e Itaércio Rocha, educador, pesquisador de cultura popular e artista fundador do grupo Mundaréu.



Imagem 1 e 2 - Cartazes dos seminários projeto brasil veiculados pelo facebook da *companhia brasileira de teatro*

A popularidade de Fabião, aliada à data programada para sua fala, inaugurando o ciclo em um sábado à tarde, conferiram à essa sessão o maior público de todo o seminário. Mestre e doutora, pelo prestigioso programa de Estudos da Performance no *Tisch School of Arts* da Universidade de Nova Iorque, Mestre em História Social da Cultura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Eleonora fez sua graduação em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, onde atua, como professora adjunta do Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação. Mais do que uma palestra centrada na oralidade, sua fala também adotou uma conotação performática ao combinar a leitura de um texto poético e erudito, à narrativa de alguns acontecimentos artísticos e biográficos de sua trajetória, com projeções de imagens e o uso performativo de acessórios.



Foto1: (Nena Inoue): Eleonora Fabião na sede da *companhia brasileira de teatro* por ocasião do seminário “Projeto Brasil”. Imagem disponível no facebook da *companhia brasileira de teatro*

O título da palestra *Uma performance chamada linha: encontros com o encontro*, já sintetiza a proposta da artista-pesquisadora: trata-se de visitar uma pessoa desconhecida em seu domicílio e planejar uma ação conjunta a ser realizada no espaço público em um segundo encontro. A exemplo de outras propostas semelhantes, em “linha” Eleonora valeu-se de alguns “aparatos de captura”: cadeiras de cozinha, uma toalha e os elementos necessários para um café ou chá, facilitadores do processo criativo. Realizada a ação performática, a artista solicitava ao colaborador marcar um novo encontro com um conhecido seu, sem fornecer nomes, para dar continuidade à “linha”.

A artista selecionou algumas ações ilustrativas, entre os dezoito encontros ocorridos nos Estados Unidos, com a periodicidade de um por mês, para sua apresentação. Apenas a título de registro, a performer realizou com “Jeff” um mergulho nas águas geladas e sujas do rio Hudson; deixou-se pintar por “Anne” nas margens do mesmo rio; plantou, com “Olivia”, mil sementes de goivos rosa portugueses nos canteiros do Battery Park; levou um pé de figo a uma viagem de barco com “Rachel”; caminhou vestida de fantasma (sob um lençol branco com furos nos olhos) de mãos dadas com “Lucy”, pela Avenida das Américas, até o Majestik Theatre, conhecido por apresentar, há vinte anos, o musical *Fantasma da ópera*; pintou, com “Miki”, camisetas brancas com frases escolhidas pelos transeuntes do Central Park, presenteando-os a seguir com as mesmas, entre diversas outras propostas, registradas em *Ações*<sup>204</sup> (FABIÃO, 2015).

---

<sup>204</sup> “Ações” de Eleonora Fabião é uma publicação que sistematiza as performances urbanas realizadas pela artista de 2008 a 2015 em Berlim, Nova Iorque, Bogotá, Montreal, Rio de Janeiro, Fortaleza, São José do Rio Preto e Santo André. A publicação desafia a lógica editorial habitual, pois a própria capa informa que a venda do livro é proibida, e que: “Ações foi feito para ser dado, recebido, trocado, perdido, achado, perdido de propósito, doado, presenteado, emprestado, passado adiante. Deixarei alguns exemplares em

Em sua fala sobre a performance “linha”, Fabião apresentou algumas amostras do processo, com o auxílio de imagens que selecionou (a artista fotografou as portas, mãos e pés, umbigos e janelas preferidas dos desconhecidos com quem empreendeu as ações), e também configurou a própria palestra enquanto *performance*, à medida que desenvolvia um diálogo franco com a audiência e realizava, durante a leitura de um texto previamente preparado<sup>205</sup>, algumas ações simples: a oradora deixava os papéis caírem no chão, se relacionava com um copo d’água sobre uma mesa e com as imagens que projetou. Com o auxílio de Michel Serres, Bauruch Espinoza, José Gil, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Daniele Allen, Francisco Ortega, Aristóteles, Lúcia Santaella, Hannah Arendt, entre outros intelectuais, a pesquisadora apresentou sua concepção acerca das noções de “encontro”, “anticrime”, “amizade política” e “estética da precariedade” norteadores da proposta de “linha”.

De forma geral, é possível argumentar que “linha” gerou um “programa”, uma forma de relação e interação não-habitual, que fornecia aos participantes licença poética capaz de transcender convenções habituais de pensamento e comportamento, além de tensionar oposições como: casa-rua, público-privado, estranho-familiar, e dar origem a um encontro emancipador, gerador de possibilidades transformadoras. Tanto Fabião como André Lepecki (também organizador do livro e professor no programa de *Performance Studies* da New York University), compreendem a referida ação como uma “prática do impossível”, uma forma de “viver impossíveis”:

“Interessa ativar séries de sínteses-disjuntivas radicalmente improváveis e cultivar zonas de indiscernibilidade (...) para a criação do corpo performativo. Corpo este que quer perceber para além e aquém da vida automática, que quer conhecer para além e aquém do previsível, que quer experimentar para além e aquém do possível. Corpo este que abre zonas de indiscernibilidade no corpo da cidade” (FABIÃO, 2015, p. 117).

A proposta criava, portanto, “modos relacionais: as amizades político-performativas” (FABIÃO, 2015, p.121), transitórias e intensas, pois como deixou claro, o objetivo central não era “o encontro com os sujeitos, mas o encontro com encontros” (2015, p. 122). Em outras palavras, não se tratava de um dispositivo artístico para

---

bancos de ônibus, metrô, praças, barcas e igrejas; em mesas de café, bares, e boates; no chão de universidades, museus, galerias (...)” (FABIÃO, 2015: capa). Pude presenciar uma das *performances* de lançamento do livro, na sede do grupo Espanca!, em Belo Horizonte, em abril de 2016, com a presença da *companhia brasileira de teatro*. Na ocasião, como de praxe, a *performer* gerou uma “situação” aos espectadores, quando apresentou a necessidade de uma “decisão coletiva” acerca de como o número reduzido de exemplares a serem doados poderia ser repartido entre os diversos presentes.

<sup>205</sup> Apresentar a performance “linha” tornou-se parte importante do processo. Fabião (2015) registrou onze palestras sobre a referida ação, em seminários, museus e galerias, que geraram alterações na versão final do texto, publicado no referido livro (FABIÃO, 2015).

conhecer os estranhos que visitava, mas possibilitar relações de tipo não-habitual, capazes de gerar “anticrimes”: processos artísticos, libertários, voltados “à desaceleração da autovigilância para a aceleração da imaginação política” (FABIÃO, 2015, p. 119). Parte importante desse processo foi a valorização da “precariedade”, vista como vigor político, potência estética e energia filosófica e desenvolvida pela *performer* ao longo dos encontros. Para Fabião (2015, p. 119):

Precariedade aqui é material de trabalho (...), é ferramenta conceitual utilizada para flexibilizar definições rígidas – de ‘espectador’, ‘artista’, ‘cena’, ‘obra de arte’, ‘sujeito’ – e vibrar separações estanques – entre arte e cotidiano, ritualístico e mundano, corpo e cidade, entre cidadãos. A *Linha*, na sua medida, trata do processo enfaticamente corporal de recriar a cena da cidade através de uma emancipadora precariedade.

A etapa de discussão ou conversa, após a comunicação de Eleonora Fabião, teve tom amistoso e franco. Diferentemente das sessões anteriores, a maior parte dos presentes demonstrava familiaridade com o trabalho da artista-pesquisadora ou com o universo da performance<sup>206</sup> e houve diversas manifestações e solicitações de avaliações (ou pareceres) sobre trabalhos semelhantes, produzidos no cenário local. Já a segunda etapa foi bem mais exclusiva: os membros da *companhia* esperaram os convidados se retirarem para dar prosseguimento ao processo de ensaio iniciado no dia anterior e orientado por Fabião<sup>207</sup>. Conforme comentários durante o processo etnográfico e registros nos cadernos de ensaio de Nadjá Naira e Márcio Abreu, Fabião realizou diversas propostas à equipe com base em sequências orientadas por ações simples, como movimentos de entrada e saída do espaço cênico; explorações de narrativas, descrições, exercícios de tradução da cena em palavras e outras propostas de exploração da sensibilidade e energia dos atores. Entre as propostas, ganhou destaque o desafio feito pela performer ao grupo, de realizarem uma peça por dia. Inspirado pelo seminário e pelo workshop de Fabião, Márcio Abreu escreveu um primeiro rascunho do roteiro do espetáculo, valendo-se da própria sala de ensaio da *companhia* como cenário para apresentar “personagens diversos e algumas situações e trajetórias” além de uma “grande lista de frases”. A ideia envolvia também trocas de perspectivas entre “dentro e fora”, “artistas e público”. Essa concepção, ainda incipiente,

---

<sup>206</sup> Cabe registrar aqui a presença de alguns artistas conhecidos do cenário local: Anne Celli, Cinthia Kunifas, Carmen Jorge, Greice Barros, Márcia Moraes, Nena Inoue, Michele Schiocchet, entre outros artistas.

<sup>207</sup> Após o término do seminário de Fabião, solicitei a Abreu autorização para acompanhar o segundo dia do workshop. Essa foi a única ocasião em que fui aceito pela companhia no processo criativo interno do espetáculo. Um dos atores manifestou incômodo sobre a minha permanência no espaço, mas consentiu após Abreu ter mencionado que eu poderia ficar. A situação não chegou a configurar constrangimento e o ensaio transcorreu normalmente. Entretanto, em diversas outras tentativas de aproximação dos ensaios nunca consegui informações suficientes sobre as condições espaço-temporais da realização que pudessem permitir me fazer novamente presente.

já evidencia a impactante influência de Fabião para o desenvolvimento do espetáculo, como demonstrarei posteriormente.

No dia nove de junho de 2014, a equipe recebeu o professor André Egg, da Faculdade de Artes do Paraná, atual Universidade Estadual do Paraná. Licenciado em música e também especialista em música do Século XX pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, André é mestre em História pela Universidade Federal do Paraná e Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo. Em sua fala, o professor, que também atua como blogueiro e crítico musical, forneceu à diminuta audiência daquela tarde de segunda-feira<sup>208</sup>, uma ampla narrativa acerca da evolução dos estilos e gêneros musicais do Brasil. Embora a proposta, como apontava o título de sua comunicação, “Forjar a música brasileira: dos projetos modernistas na década de 1920 até a MPB dos anos 1960”, fosse privilegiar esse contexto, o mestre não resistiu à tentação de resgatar influências anteriores e remontá-las desde o século XIX.

Partindo sempre da escuta de pequenos trechos musicais para sua contextualização histórica, André procurou explorar paralelos entre os registros sonoros portugueses e do Brasil colônia. Dada a inexistência de gravações fidedignas (ou dificuldade de acesso ao raro material), o professor optou por reproduzir trechos de releituras de compositores acadêmicos que produziram faixas autorais inspirados por pesquisas, com destaque para o disco Teatro do descobrimento<sup>209</sup> de Anna Maria Kieffer, os trabalhos de Rogério Budasz e de Curt Lange. Tão logo quanto a cronologia e os procedimentos técnicos de gravação permitiram, Egg recorreu a trechos de músicas célebres, de artistas ou intérpretes consagrados, ou que marcaram determinados períodos da história do país.

Ainda que Carlos Gomes, Villa Lobos e mais algumas personalidades da música clássica tenham aparecido em seu relato, o foco da apresentação tendia a tratar da articulação entre a música de elite e a popular, conferindo maior destaque para esta última e sua importância por estabelecer produções que foram tidas como sonoridades tipicamente nacionais. É importante mencionar que alguns registros como o maxixe, a modinha, o samba, a bossa nova e a MPB, embora identificáveis e apresentados como “típicos”, não foram tratados de maneira cristalizada ou essencialista, mas sim, evidenciando embates, tensões e tendências de construção de gosto, de modificação da

---

<sup>208</sup> A sessão teve, ao todo, dez participantes, sendo metade da audiência proveniente da *companha brasileira*. Entretanto, não deve passar despercebido o fato de que o reconhecido ator de teatro, televisão e cinema Luís Melo esteve presente.

<sup>209</sup> O CD está disponível no site: <http://cliquemusic.uol.com.br/discos/ver/grupo-anima/teatro-do-descobrimento--anna-maria-kieffer-e-grupo-anima> .

percepção dos sujeitos e como resultado de um processo conjunto entre a arte e o mercado em sua dinamicidade característica.

O andamento geral da apresentação teve tom descontraído e familiar, com algumas (poucas) interrupções da plateia, propondo questões durante a exposição do professor, um tanto exaustiva pela ousadia da proposta. As vertentes do modernismo musical preponderaram na apresentação, que problematizou a questão identitária, política e a ambivalência do mercado, conferido maior detalhe às trajetórias, obras musicais e escritos de Mário de Andrade, Arthur Villa-Lobos, Guerra-Peixe e as tensões entre o samba, bossa-nova, e a MPB (da “canção engajada” e do Tropicalismo). Seja pelas quatro horas de duração da fala de André Egg, ou pela configuração mais dialogada que o evento assumiu, a etapa do debate ou das questões e comentários da audiência não tiveram muita expressão e reforçaram a crítica a alguns elementos como o estereótipo, os rótulos de “popular” e “folclórico” ou os problemas do mercado artístico nacional.

A terceira convidada para o evento foi Sandra Mara Stropparo. Graduada e Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná, onde atua como professora, a também tradutora de francês fez seu Doutorado na Universidade Federal de Santa Catarina, sobre Mallarmé. A proposta da fala de Stropparo, entretanto, era refletir sobre a adequação da categoria de “sertão” para refletir a sociedade brasileira, o que pode ser depreendido do título de sua comunicação: *Os Sertões e o Grande Sertão*. A acadêmica adicionou ainda às análises das obras clássicas de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa considerações sobre o romance *Sargento Getúlio* de João Ubaldo Ribeiro.

A plateia, de cerca de dez participantes, presentes na tarde do dia dez de junho de 2014, pôde acompanhar a oradora discorrer sobre a progressiva conscientização e iniciativa dos intelectuais brasileiros, homens de ciências e letras do século XIX, em criar (ou inventar) um Brasil. Após realizar uma breve referência à idealização romântica do indígena, à recusa e ocultamento do negro, bem como aos impactos da herança da escravidão para a nação brasileira, lembrando o diagnóstico nacional das “ideias fora do lugar” feito por Schwarcz (1992), entre outras referências a Machado de Assis, Stropparo destacou o contexto de modernização nacional e as inevitáveis contradições derivadas deste processo.

Tanto a guerra de Canudos quanto o próprio livro de Euclides da Cunha foram apresentados sob a ótica da contradição, à luz dos desenvolvimentos históricos: a laicização nacional em embate com as denúncias de messianismo e fanatismo religioso; a ótica local e regional conflitando com a unificação nacional estatal; as ações de guerrilha

de alguns miseráveis e marginalizados desestruturando e resistindo, por longo tempo, às investidas do exército nacional; a mudança do olhar do cronista no decorrer da obra até o “triunfo repugnante” da República.

Já a análise de *Grande Sertão: veredas* privilegiou os aspectos mais poéticos do amor impossível e do pacto fáustico com o Diabo, sem deixar de registrar as aberturas para indagações filosóficas, conseguidas, sobretudo, com a citação de trechos do clássico de Rosa. Merece registro, também, a proposta da acadêmica de articular os escritos do romancista com a corrente antropológica do perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro, indicação que a professora já havia feito em um encontro prévio com a *companhia brasileira de teatro*. Por fim, a análise da obra *Sargento Getúlio* adotou, conforme exposto pela palestrante, a perspectiva de Antônio Cândido, que a compara a *Antígona*, de Sófocles, uma vez que ambas encenariam certa falência das regras frente a um mundo em mudança.

Durante o momento destinado ao diálogo, perguntas e contribuições da audiência, os temas abordados não foram relativos à ideia de sertões, mas sobre dramas e conflitos de caráter universal, que extrapolam a singularidade e o contexto nacional. Márcio Abreu registrou a adequação dessa perspectiva com o encaminhamento do Projeto Brasil até o momento. Em sua visão, “a questão não é o que é, se somos ou quais os problemas do Brasil, mas a emergência do tema em não se falando do assunto”<sup>210</sup> Também recebeu atenção a forma das narrativas mencionadas, bem como o espaço de recriação e interpretação conferido por elas para o leitor.

O último encontro do 1º Ciclo de Palestras: projeto Brasil não trouxe à sede da *companhia* uma autoridade acadêmica, mas o maior nome em produção, mobilização, registro e pesquisa da cultura popular local: Itaércio Rocha. Conhecido por ser fundador do grupo Mundaréu<sup>211</sup> e organizador do bloco de pré-carnaval curitibano Garibaldis e Sacis, Rocha iniciou sua fala destacando certa surpresa em ser convidado para falar. Sua apresentação adotou viés autobiográfico, que privilegiou aspectos de sua infância, no Maranhão, em meio a expressões de cultura popular, e em ambiente artístico familiar.

---

<sup>210</sup> Depoimento registrado em caderno de campo no dia dez de junho de 2014, durante o debate do 1º Ciclo de Palestras do projeto Brasil.

<sup>211</sup> Segundo informações retiradas do blog <https://mundareu.wordpress.com/sobre/> e da página do Facebook do grupo, o Mundaréu foi formado em 1997 por Itaércio Rocha, Melina Mulazani e Thayana Barbosa, com o objetivo de povoar o imaginário do público com sons, personagens, histórias e imagens, a partir de recursos culturais do povo brasileiro. O grupo conta atualmente com Carlinhos Ferraz e Roseane Santos atua na interface do teatro, dança, música e festividades, gravou CDs e DVDs e participou de eventos artísticos por todo o país.

Narrou sua trajetória, partindo do Nordeste até fixar-se em Curitiba, por conta de uma paixão de juventude, onde diz ter se surpreendido pela falta de visibilidade da expressão da cultura popular. Essa carência tornou-se, então, sua “missão de vida”.

Fundamentando sua fala em Mikhail Bakhtin e seu famoso livro *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, Itaércio destacou a ambivalência e a dimensão do grotesco popular e universal nas expressões da cultura popular brasileira e passou a maior parte da conversa apresentando e tecendo comentários analíticos sobre manifestações que havia presenciado e mestres que conhecia<sup>212</sup>. Além do “cacuriá”, foram mencionados, na apresentação de Itaércio, as expressões do maracatu, das congadas, das festas do divino, do fandango, do tambor de crioula, do carnaval e do afoxé. A concepção de oposição da cultura popular à cultura séria, oficial, de elite e hegemônica, presente também em Bakhtin, foi enfatizada por Itaércio, bem como o sentido inclusivo do “jogo” e do “brincar” que caracterizaria a maior parte dessas expressões, justificando o título de sua fala “Processos de geração de autonomia e disseminação na cultura popular brasileira”.

O andamento da palestra adotou tom informal, com a participação da audiência (cerca de dez pessoas) em algumas intervenções musicais cantadas para ilustrar questões pontuais. Após a interrupção para um café, Itaércio projetou partes do documentário *O Povo Brasileiro*, idealizado e dirigido por Isa Grispum Ferraz, sobre a obra de Darcy Ribeiro. No momento destinado ao diálogo mais aberto e às questões da audiência, alguns temas tiveram destaque. Abreu perguntou qual era a concepção de Rocha acerca da cultura popular e do folclore, ao que esse respondeu ser “toda manifestação do povo (dos mais necessitados) que está fora dos meios oficiais de repasse de conhecimento” e que prefere os termos populares a folclore, que “é coisa de pesquisador, antropólogo e folclorista”<sup>213</sup>. Merece registro também a concepção dinâmica da noção de folclore: “só se torna tradição aquilo que é capaz de absorver o novo e permanecer no tempo” e certa aversão às noções de autenticidade e pureza manifestadas por Itaércio.

Outro ponto a ser enfatizado é o fato de que Rocha, o principal articulador do Grupo Mundaréu, apresentou a si e ao grupo como artistas contemporâneos, que realizam “a transgressão da cultura popular na arte contemporânea”<sup>214</sup>. Por mais que a ótica do mais famoso agitador local da cultura popular não se apresentasse essencializada e

---

<sup>212</sup> Logo no início, o palestrante ensinou aos dez presentes a música “Jacaré poiô”, de duas estrofes, que lhe parecia exemplar nesta análise por evidenciar uma proposição de presença e existência popular (“eu sou, eu sou, eu sou Jacaré Poiô”), além de mobilizar um animal ambivalente, perigoso, forte e dotado de rabo.

<sup>213</sup> Depoimentos anotados em caderno de campo em 11/7/2014 durante o 1º Ciclo de Debates: projeto brasil.

<sup>214</sup> Depoimentos anotados em caderno de campo em 11/7/2014 durante o 1º Ciclo de Debates: projeto brasil.

baseada em critérios rígidos de autenticidade, a idealização da expressão popular, e a paixão pelo conhecimento desses fenômenos culturais são evidentes e se manifestam na seguinte expressão: “Por mais que se faça o espetáculo mais lindo, não conseguimos nunca atingir o popular”<sup>215</sup>. A explicação desta perspectiva apresentou como justificativa o “grau de sofisticação da teatralidade popular” e o domínio da articulação entre os “elementos sagrados e profanos”, qualidades singulares da cultura popular almejadas pelo palestrante.

No fim do referido evento, evidentemente, o discurso opositor, crítico, e de alto grau de generalização sobre o uso mercadológico e comercial das expressões populares preponderou. A crítica da “limpeza racial e étnica” que teria ocorrido no país (e sobretudo em Curitiba), o repúdio burguês às expressões populares e a aversão a qualquer fundamentalismo (com destaque para o evangélico) foram as posições mais salientes sustentadas por Itaércio Rocha.

A última edição da pesquisa em formato seminários do projeto Brasil, ocorrido em 22 de outubro do mesmo ano, teve como convidado o cineasta Aly Muritiba. O roteirista, produtor e diretor cinematográfico baiano, graduado em História pela Universidade de São Paulo e especialista em Comunicação e Cultura pela UTFPR, conhecido por curtas-metragens prestigiadas e com diversas premiações no país e no exterior<sup>216</sup>, esteve presente na sede da *companhia* para apresentar e debater seu filme Brasil. O curta-metragem explorou ficcionalmente aspectos dos marcantes fenômenos de rebelião e protesto batizados de Jornadas de Junho de 2013<sup>217</sup>, que ocorreram nas grandes metrópoles brasileiras, inicialmente como manifestações contrárias ao aumento dos transportes coletivos, mas que logo adotaram demandas mais amplas e pulverizadas de insatisfação popular. A opção de Muritiba, frente ao fenômeno de tamanha complexidade, foi enfocar um drama familiar de dois irmãos - o mais velho, policial, e o mais novo, jovem participante da rebelião - que acabam por ocupar posições opostas em um combate no centro de uma grande cidade brasileira. Embora o encontro não tivesse sido registrado nos cadernos de ensaio de Naira ou Abreu, ele constituiu etapa importante para o processo

---

<sup>215</sup> Depoimentos anotados em caderno de campo em 11/7/2014 durante o 1º Ciclo de Debates: projeto Brasil.

<sup>216</sup> O site “Filme B” destaca, além do referido minicurriculo do cineasta, os curta-metragens: “A Fábrica” e “Circular”, de 2011; “A origem da inspiração” e “Pátio” de 2013; “O homem que matou minha amada morta” de 2014; “Para minha amada morta” e “Tarântula” de 2015. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-produtor-roteirista/aly-muritiba>.

<sup>217</sup> Sobre as jornadas de junho ver, entre outros, Souza & Souza (2013) e Barreira (2014).

de reflexão do espetáculo, sensível ao cenário crescente de reivindicações e embates políticos.

Se meu interesse inicial no estabelecimento da pesquisa etnográfica junto à *companhia brasileira de teatro* até então se orientava para a indagação acerca de que tipo de representação nacional seria levada aos palcos pelo espetáculo PROJETO bRASIL, a etnografia do Ciclo de Palestras: projeto brasil enfatizou os processos escolhidos para o modo de criação artística. Tal como George Marcus (1995) havia identificado em sua pesquisa com os artistas americanos do grupo *Power*, um dos elementos que se apresentou desde o início do processo etnográfico, e esteve evidente nos seminários descritos acima, foi o caráter distintivamente intelectual do processo criativo da equipe paranaense, que revela uma interessante ambiguidade entre “arte” e “academia”.

A própria estrutura do ciclo salienta essa proximidade: a adoção do modelo de palestras, tendo como convidados professores e/ou pesquisadores universitários que propuseram comunicações orientadas por títulos e temas, provenientes de perspectivas acadêmicas variadas, cuja curadoria abarcou aspectos históricos, sociológicos, antropológicos, e filosóficos, da *performance art* e da cultura popular, demonstra a valorização da racionalidade, da erudição e do conhecimento validado pela academia. Ao invés de manter o diálogo com seus convidados em âmbito restrito, ou de adotar outro tipo de formato, a equipe promoveu um evento local que não apenas constituiu contrapartida do patrocínio recebido, mas também buscou repercutir no cenário cultural curitibano, tornando o processo de pesquisa visível, reafirmando e estabelecendo novos laços com outros artistas, o público cativo do grupo, pesquisadores, professores e intelectuais.

Diferentemente de outros processos criativos que adotam o treinamento físico, corporal ou expressivo como o eixo central para a atuação teatral (analisados detalhadamente no primeiro capítulo da presente tese), o trabalho da *companhia brasileira de teatro* sempre partiu de intensa atividade de pesquisa e de reflexão, explorando um capital intelectual e linguístico distintivo. As artes literárias, recorrentemente enfatizadas pelo coletivo, são tidas como inspiração ou baliza fundamental, ainda que cada espetáculo apresente especificidades. Como apresentei anteriormente, as escolhas dos substratos literários, a partir dos quais os espetáculos são concebidos, partem de autores, em sua maioria franceses e inéditos no país, tidos como representantes da dramaturgia contemporânea. Há ainda recorrente uso de textos não-

dramáticos, além de vasta pesquisa de vida e obra de cada um dos autores, cujos textos a *companhia brasileira de teatro* leva ao palco.

As relações acadêmicas da equipe não se restringem, tampouco, ao universo dos professores universitários mencionados acima; diversos laços com representantes do mercado editorial, de publicações acadêmicas, e outras instituições apareceram no acompanhamento das ações da equipe, seja pelas iniciativas de tradução e de publicação de peças inéditas de dramaturgos franceses, encabeçada por Giovana Soar (LAGARCE, 2006; MINYANA, 2008), pela publicação das peças recentes como *Krum* (2016) e *PROJETO bRASIL/Maré* (2016) na coleção especializada de dramaturgia contemporânea da editora Cobogó, ou mesmo pelas entrevistas e artigos variados sobre os trabalhos da *companhia*, presentes em renomadas revistas acadêmicas de teatro, com destaque para um dossiê temático sobre a equipe no periódico *Sala Preta*, da Universidade de São Paulo em 2016<sup>218</sup>.

Estas características aparecem também em outras ocasiões em que Márcio Abreu (ou algum outro representante do grupo, nos casos de impossibilidade deste) toma a palavra: em oficinas, palestras ou em outras ocasiões em que os trabalhos e as motivações artísticas da equipe são apresentadas. Nessas situações, proliferam referências dos âmbitos da literatura e dramaturgia, mas também da filosofia contemporânea, em especial de pensadores como Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Derrida, Jacques Rancière, Antônio Negri, Emmanuel Levinas, entre outros.



Foto 2 - esquerda (Isadora Fores). Registro do processo de pesquisa bibliográfica do PROJETO bRASIL. Imagem disponível no facebook da *companhia brasileira de teatro*

Foto 3 – direita (Isadora Flores). Flagrante de um dos encontros do ciclo de seminários. Imagem disponível no facebook da *companhia brasileira de teatro*

<sup>218</sup> Organizado por Maria Clara Ferrer, o material constante no número 16, volume 2 da revista, pode ser acessado em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/9191/showToc>

Em uma entrevista concedida a mim, em fevereiro de 2016, em que tratamos do papel da teoria nas artes cênicas atuais, Márcio Abreu recorreu à expressão “teatro de pesquisa”, comum nos círculos de profissionais de artes cênicas, para questioná-la, por julgar a prática artística, o cotidiano e a investigação procedimentos indissociáveis:

(...) para desenvolver meu trabalho, eu estou em estado de pesquisa permanente. E em uma conjuntura que envolve uma parte significativa (a maior dela), do meu trabalho junto com uma companhia, que é a *companhia brasileira*, mais ainda... essa conjuntura da *companhia*, ela amplia esse estado permanente de pesquisa, um ‘estado’ de pesquisa, é um comportamento (individual e coletivo), uma maneira de olhar e de se relacionar com o mundo, um tipo de vida que se escolhe viver... por isso eu falo de um estado: um estado de permeabilidade constante, que nos exige muito como indivíduos, e que também nos devolve muito em experiência, em riqueza de vida, em encontros... e em desenvolvimento intelectual e sensível (...) Então, sempre algum diálogo com a filosofia e a literatura, para falar das mais evidentes, houve e há em todos os trabalhos que a gente faz. E com pessoas, pensadores, realizadores, de outros campos do pensamento, sempre. Porque o teatro ele é, entre outras mil coisas, uma egrégora, uma confluência de muitos outros campos de criação. Então eu não concebo pensar o teatro desvinculado de todo o resto. E aí especificamente em um processo como é o processo do PROJETO BRASIL, a possibilidade de fato de ler com certa profundidade algumas obras da literatura clássica brasileira, compartilhar essas leituras de diversas maneiras: ler coletivamente, ler publicamente, ter a visão de especialistas a respeito disso, se provocar com esse diálogo... não é fácil mobilizar isso, a gente teve a chance de fazer porque a gente tinha um projeto patrocinado, e consegui estabelecer essa dinâmica no tempo, mas foi absolutamente fundamental! Então essa dinâmica da pesquisa e da decantação que a gente pode se dar o prazer de fazer, de deixar acontecer, é o que também contribuiu bastante para o projeto ser o que ele é. (ABREU, 2016a)

No depoimento acima pode-se perceber uma série de elementos característicos do *ethos* através do qual Márcio Abreu especifica seu projeto artístico e pessoal, bem como sua relação com a *companhia brasileira de teatro*. A fala revela a indivisibilidade entre expressão artística e experiência social, que aparece diretamente vinculada com a reflexão sobre o “estado permanente de pesquisa” que “se escolhe viver”, e implica, também, forte interação com “pessoas, pensadores, realizadores, de outros campos do pensamento, sempre”. A narrativa apresenta o projeto artístico (VELHO, 2013) de Abreu como precedendo a *companhia brasileira*, e, embora “vinculado a ela”, “a excedendo”. Isso é coerente com as diversas outras atividades desempenhadas por ele nas tramas do mundo da arte e da cultura que articula e é articulado. Essa forma de apresentação das trajetórias pessoal e do grupo de teatro, enquanto evidentemente imbricados, mas não necessariamente sinônimos, é elemento recorrente, segundo Gilberto Velho, desde os movimentos românticos em que transparece a recorrente “tensão entre a criação coletiva e a ênfase na *performance* individual, sustentada por uma forte valorização da subjetividade” (VELHO, 2013, p. 137).

As pesquisas para as montagens iniciais da *companhia brasileira de teatro* envolvendo o universo literário de Cortázar, Minyana e Lagarce já evidenciavam, desde 2002, a perspectiva do grupo de construir importante base bibliográfica, e, ao menos desde o projeto Vida, de 2010, quando a equipe se debruçou sobre a biografia e obra de Paulo Leminski, os processos investigativos adotaram formatos semelhantes aos procedimentos acadêmicos formais.

Além da volumosa quantidade de leitura e investigação bibliográfica, a escrita de textos, realização de palestras, mesas-redondas, discussões, seminários, consultorias com especialistas (intelectuais, críticos, professores), criação de *workshops* ou oficinas na sede da *companhia* foram situações preferenciais no processo de montagem dos espetáculos (embora em certa medida dependentes da condição de fomento conquistado pelo projeto), que articulam intelectuais, professores, críticos e representantes de instituições diversas, muito além do espaço restrito do palco. Por outro lado, mesmo evidenciando elementos característicos do mundo acadêmico no discurso, nas redes de relação, na promoção de determinados tipos de eventos, na importância conferida a referências bibliográficas e às iniciativas de publicação, os integrantes da *companhia brasileira de teatro* não aparentam pretensões efetivas de trilhar uma carreira acadêmica.

As frequentes trocas e intercâmbios com professores e pesquisadores não demonstram, ao menos até o momento, investimentos salientes na construção de relações de proximidade com universidades e centros de pesquisa, ou ações direcionadas ao ingresso em programas de pós-graduação, cujos títulos acadêmicos são elementos de barreira para a atuação em instituições de ensino<sup>219</sup>. As publicações realizadas pela equipe se inscrevem no horizonte da dramaturgia ou tem caráter de depoimento, entrevista, ou registro histórico, não apresentando pretensões essencialmente analíticas ou críticas.

Além disso, apesar de a *companhia brasileira de teatro* deixar transparecer, em comparação com outros artistas, uma postura mais intelectualizada, o mundo acadêmico institucionalizado é recorrentemente visto pelos membros da equipe com certa aversão, pela sua rigidez, formalidade, racionalismo e confinamento, o que pode ser visto como formulação de fronteiras que demarcam o *status* reivindicativo de artistas. Esses breves elementos ilustram as vantagens da “ambiguidade” mantida pelos membros do núcleo

---

<sup>219</sup> Vale a pena destacar, novamente, o fato de Giovana Soar ter se vinculado a um programa de mestrado na Sorbonne sem concluí-lo e Nadja Naira ter registrado pretensões de desenvolver um projeto de pesquisa de mestrado em 2011, comparando expressões paranaenses na literatura e na dramaturgia. O expoente intelectual do grupo Márcio Abreu, entretanto, nunca apresentou intenção efetiva em qualquer pós-graduação.

criativo da equipe, que foi capaz de construir, por um lado, proximidade e familiaridade com a academia, suficientes para a reivindicação de certa autoridade intelectual, e por outro, o distanciamento capaz de manter a liberdade criativa nos processos de criação. Semelhante observação foi sustentada por Mariz (2007, p.37) na análise do trabalho de Jerzy Grotowski, Eugênio Barba e Antunes Filho, quando, inspirada em Vincent Crapanzano, noticiou a articulação de discursos científicos como um “terceiro”, isso é, um “‘garantidor de significado’ (...) que estabelece uma convenção e uma verdade e cuja autoridade confere legitimidade”.

Entre as diversas trocas estabelecidas nos âmbitos mais intelectuais do mundo da arte, as relações com os críticos mantêm um cuidado especial. Tal como ocorrido com George Marcus, foi apenas após ler comentários críticos sobre as peças da equipe, “generated not only by professional art critics and historians, but also by the artists themselves” (MARCUS, 1995, p. 203) que pude encontrar “a depth of appreciation of and a engagement with their work” (idem). Embora o antropólogo americano esteja se referindo ao contexto das artes plásticas que pesquisou, esse horizonte intelectual compartilhado entre artistas, pesquisadores e críticos é um dos elementos distintivos da arte contemporânea<sup>220</sup>, e que pode também ser percebido no universo de atuação da *companhia brasileira de teatro*.

This strong investment in interpretation by the artists themselves is a distinctive feature of their work. For example, none of them display an indifference in their interviews to what their work might mean; with critics, they forcefully discuss and elaborate on what they intend. They fully cooperate in explaining their work in the framework of contemporary theories of social and cultural criticism that they share almost seamlessly with critics of their generation (MARCUS, 1995, p. 203-204).

Nas diversas ocasiões - sempre testemunhando a angústia e o enfado - em que os artistas precisavam se relacionar com jornalistas não especializados, encarregados de

---

<sup>220</sup> A socióloga da arte francesa Nathalie Heinich atribui uma das características da arte contemporânea como a “extrapolação do objeto”. Para além dos aspectos materiais criados pelo artista, a obra de arte abarca “todo o conjunto de operações, ações, interpretações etc. provocadas por sua proposição” (HEINICH, 2014, p. 377), o que inclui o contexto de exposição (ações, processos de construção e reconstrução do ambiente) e também o discurso sobre a obra (do artista, especialista, crítico, curador ou teórico). Portanto, Heinich (2014, p. 380) constata a ampliação das mediações da arte contemporânea, uma vez que “quanto mais uma obra se afasta das expectativas do senso comum, mais necessárias se tornam as mediações entre a obra e o público em geral”. A pesquisadora destaca que, mesmo nos casos em que as obras são concebidas para suscitar uma interação com o público, elas não estão isentas de mediações, sejam essas mais evidentes, realizadas pelos peritos (curadores, críticos de arte, galeristas, teóricos), técnicas ou operativas (de moldureiros, transportadores, corretores de seguro, restauradores, arquitetos, fotógrafos, profissionais das imagens etc.), ou mesmo as representações mentais, classificações ou enquadramentos cognitivos e simbólicos, quase imperceptíveis, “(...) mais ou menos incorporados em habilidades visuais ou corporais (...) que determinam a introdução de uma obra em uma categoria e seu posicionamento na escala de valores” (idem).

divulgar os espetáculos da *companhia* ao público mais amplo, essa ação, “pedagógica” e nem sempre plenamente consciente, se torna mais evidente. Além de apresentar os autores e obras, em sua maioria inéditos, tanto ao público quanto aos jornalistas, os artistas se esforçavam por desfazer expectativas comuns aos espectadores menos familiarizados com o teatro contemporâneo. Salientavam, por exemplo, a desimportância da narrativa, do enredo ou das ações ocorridas nas peças e enfatizavam as qualidades da “linguagem” adotada, a centralidade e especificidade do texto escolhido, da palavra, da “estrutura dramática” e da visualidade<sup>221</sup>. Por outro lado, as relações mantidas com críticos especializados sempre tenderam a apresentar proximidade e afetividade, sobretudo aqueles da mesma geração dos artistas e devotos ao mundo da dramaturgia contemporânea, por procurar estabelecer uma relação menos hierarquizada com os artistas e compartilhar, geralmente, de um mesmo arcabouço intelectual e conceitual “albeit the channels of influence and uses of such theory may be deployed differently in the work of artist and the critic” (MARCUS, 1995, p. 204).

Nathalie Heinich (1996), em sua análise de orientação bourdieusiana dedica-se a evidenciar a construção hagiográfica da *persona* e da obra de Van Gogh, obedecendo ao modelo religioso da profecia. Ela confere especial atenção às publicações dos críticos emergentes de arte e seus efeitos na construção da percepção de um novo estilo de pintura e no processo de fabricação de um “modelo de artista maldito” que tornar-se-ia canônico. A pesquisadora aponta como críticos de “vanguarda”, eles próprios, buscando legitimidade e reconhecimento, agiram para designar, entre os diversos pintores “independentes”, aqueles capazes de apontar uma “nova verdade” na arte emergente, construindo um espaço hermenêutico vanguardista, por meio de um processo de “autenticação”<sup>222</sup>. Essa estrutura de sentimento que se compreende como dramaturgia contemporânea (apontada no preâmbulo ao capítulo 2) e sua relação com a crítica, pode ser percebida na fala de Márcio Abreu:

---

<sup>221</sup> Por mais que os membros da equipe tendam a verbalizar possibilidades plurais de significado no trabalho que realizam, há um evidente conjunto de ações, como exemplificamos no capítulo anterior, que objetivam forjar as habilidades de percepção do trabalho apresentado: a manutenção das peças de repertório, a elaboração de um site que registra a “memória” da *companhia*, as diversas iniciativas que os membros da *companhia* realizam nas redes sociais, bem como ações mais “tradicionais” do mundo do teatro como a escrita de textos para os encartes dos espetáculos, a oferta de cursos, oficinas, *workshops*, a realização de curadorias e as entrevistas prestadas à cobertura dos jornais impressos ou programas de televisão.

<sup>222</sup> Nas palavras de Heinich (1996:27): “Autentification (through the construction of authenticity) is thus the price the avant-garde critic must pay in order to accomplish his labor of interpretation (through entry into the hermeneutic space), without running the risk of being discredited, and without the singular artist running the risk of being despised”.

Eu acho que a *companhia*, nos trabalhos todos, vem dialogando em um outro lugar com a crítica, que eu acho muito interessante. Eu respeito muito o lugar da crítica, acho muito importante o lugar da crítica nos processos artísticos, inclusive a crítica de artista, a crítica de dentro, né? Não sei... pode ser, mas eu não vejo essa dificuldade toda [de leitura/recepção das peças da *companhia*] não. Mas assim, há obras de arte que propõem coisas que talvez as pessoas não estejam (e isso não vai nenhuma pretensão aqui na minha fala)... às vezes algumas pessoas não têm ainda ferramentas de leitura de determinadas coisas (ABREU, 2016b).

Esse “outro lugar de diálogo” com a “nova crítica” de teatro no Brasil configura exatamente o compartilhamento de horizontes teóricos e acadêmicos comuns, bem como uma compreensão mais apurada do teatro contemporâneo, “de dentro” que foi desenvolvida sobretudo por críticos que, com as modificações recentes do fenômeno teatral e da imprensa, obtiveram sucesso em construir sites ou mesmo revistas especializadas, como Valmir Santos, que articulou pesquisadores e jornalistas em torno do site Teatrojornal; Daniele Small e Dinah Cesare, que conceberam a revista *Questão de Crítica*; e Soraya Belusi, Luciana Romagnolli e Daniel Toledo, que compuseram a revista online *Horizonte da cena*<sup>223</sup>. Dentre esse universo, o papel desempenhado pela jornalista e crítica Luciana Romagnolli é ímpar. Autora de uma dissertação de mestrado e de diversos artigos e críticas sobre o trabalho da *companhia brasileira de teatro*, Romagnolli é interlocutora principal, não apenas nos cursos e oficinas, mas também na escrita de textos que tratam da trajetória e características da equipe, quando solicitados por pesquisadores para periódicos e livros acadêmicos de arte. A amizade e a admiração mútua dessa parceria de longo prazo<sup>224</sup> também foi perceptível durante o período em que a pesquisa etnográfica se desenvolveu. Além de Romagnolli, deve-se também destacar a proximidade na relação entre Márcio Abreu e o crítico, também professor de filosofia da Universidade Federal Fluminense, Patrick Pessoa (com quem Abreu escreveu a peça *Nômades*) e também importantes relações com a teórica, tradutora e professora de

---

<sup>223</sup> Os referidos sites podem ser acessados nos endereços: <http://teatrojornal.com.br/>; <http://www.questaodecritica.com.br/>; <http://www.horizontedacena.com/>.

<sup>224</sup> Os vínculos entre a *companhia brasileira de teatro* e Luciana Romagnolli, construídos no período em que a pesquisadora atuava como crítica do jornal paranaense *Gazeta do Povo*, desde o início de minha aproximação já eram fortemente constituídos, de modo que a jornalista e teatrológa desempenhava regularmente funções de mediação e de interlocução pública com Márcio Abreu em debates, oficinas e mesas-redondas, atuando como uma espécie de “intelectual orgânica” da equipe. Além disso, por mais que a proposta de outro trabalho acadêmico (além das mencionadas dissertações de mestrado em artes de Luciana Romagnolli e do cenógrafo da *companhia*, Fernando Marés) pudesse despertar a atenção do elenco, minha posição de antropólogo (e não de pesquisador em artes cênicas ou de crítico teatral) não oferecia nenhuma situação de troca imediata passível de ser articulada de maneira diversa. Mesmo assim, em duas ocasiões em que Luciana Romagnolli não pode estar presente, em Belo Horizonte e em Curitiba, fui convidado para desempenhar a função de mediação nos eventos promovidos pelo grupo teatral paranaense.

Artes Cênicas e Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ângela Leite Lopes.

### PROJETO bRASIL: um palco para as ciências sociais?

O convite a Mário Hélio Gomes de Lima para proferir a palestra inaugural do PROJETO bRASIL, embora sintomático do cenário contemporâneo entre arte e antropologia (cujos contornos elaborei no preâmbulo ao capítulo 2), não foi o primeiro feito pela *companhia brasileira de teatro* a um representante das ciências sociais nacional. Alguns dias antes do início do Seminário projeto brasil, os integrantes da equipe estiveram na edição curitibana da Festa Literária das Periferias<sup>225</sup>, presenciando as falas de Marcos Alvito sobre Gilberto Freyre; Yolanda Lobo sobre Darcy Ribeiro; Eduardo Jardim sobre Mario de Andrade e Bernardo Buarque de Holanda sobre Sérgio Buarque de Holanda.

Desde o início de 2014, à medida que a negociação do processo de pesquisa de campo com a equipe veio sendo efetivada, foi possível verificar o constante interesse do grupo pelas ciências sociais, com destaque para a antropologia. A cada visita à sede da *companhia*, nas conversas informais, nos variados materiais impressos (artigos, reportagens, recortes de jornal), e mesmo no acompanhamento das publicações dos principais integrantes da equipe no Facebook, fui registrando menções à obras e personalidades das ciências sociais brasileiras como Euclides da Cunha, Florestan Fernandes, Eduardo Viveiros de Castro, Sérgio Buarque de Holanda, Joaquim Nabuco, Gilberto Freyre, Mário de Andrade, Darcy Ribeiro, irmãos Villas-Bôas, Lilia Schwarcz.

Essa crescente demanda da produção intelectual das ciências sociais nacionais e da antropologia, em especial, não foi suficiente para a construção de maior proximidade, o estabelecimento de uma interlocução privilegiada ou de participação efetiva nas tarefas da equipe durante o processo de produção do espetáculo. Embora solícitos, atenciosos e, por vezes afetuosos, os integrantes da *companhia brasileira de teatro* mantiveram comigo relação semelhante ao habitual distanciamento que estabelecem com os integrantes do mundo da arte que frequentemente os cortejam e assediam. Evidenciaram interesse em minha pesquisa, valorizando sua importância e fornecendo sempre que possível as

---

<sup>225</sup> Mais informações sobre o evento estão disponíveis em: <http://flupp.net.br/anos-anteriores/flupp-2014> . Acesso em fevereiro de 2017.

informações necessárias, mas, por diversas vezes, demonstraram que minhas demandas se assemelhavam a outras, de acadêmicos, críticos e jornalistas, parte do cotidiano habitual da equipe. Embora dotado de algum reconhecimento pela formação em ciências sociais, minha posição de acadêmico não despertou qualquer interesse significativo no diálogo ou trocas de informações bibliográficas e teóricas por parte do grupo. As diversas tentativas de interação que estabeleci durante o processo criativo do espetáculo, com base nessa forma de interlocução não obtiveram retorno. Ao contrário, a Companhia revelou autonomia e interesse particular na mobilização das referências, já selecionadas, das ciências sociais nacionais.

É necessário também registrar, no que tange a relação com o grupo, que minha posição como antropólogo e professor de uma universidade privada, regionalmente conhecida, não podia ser comparada com o prestígio e projeção de outros intelectuais de destaque nacional que a Companhia conseguia mobilizar e atrair em sua pesquisa, segundo seus interesses específicos. Eu tampouco estava diretamente conectado à crítica teatral local, de forma que não poderia oferecer textos (com segurança de sua publicação) veiculados em meios de comunicação (jornais, revistas, blogs) que atingissem o público ou demais artistas. Por fim, desprovido de qualquer habilidade técnica que pudesse ser útil ao grupo no processo dos ensaios (os elementos de colaboração “periférica” nos ensaios como filmagem, fotografia, etc. eram desempenhados por algum dos produtores ou auxiliares já vinculados no projeto), não tive êxito em acompanhar etnograficamente os ensaios, de “imersão” e longa duração em que a concepção do espetáculo ocorreu. Além disso, a agenda difícil dos artistas, repleta de apresentação de espetáculos, eventos, de realização de ações paralelas, serviços, cursos e oficinas, bem como os frequentes deslocamentos para a realização dessas atividades, inviabilizam qualquer expectativa de uma observação participante “tradicional”, de forma que os deslocamentos, fluxos, e a inconstante articulação tempo-espacial (característica da produção artística contemporânea) funciona, implicitamente, como uma barreira efetiva para a localização e interferências de outros atores sociais nas práticas criativas do grupo.

Por conta disso, o processo etnográfico teve por base o acompanhamento de todos os seminários na sede da *companhia*; entrevistas realizadas com todos os integrantes da equipe (e com artistas representativos da trajetória ou contexto); a participação em duas oficinas promovidas pelo grupo, em 2014 em São Paulo e em 2016 em Belo Horizonte; a presença na quase totalidade dos espetáculos apresentados durante a temporada em Curitiba (e também alguns presenciados em Belo Horizonte e São Paulo); além do

acompanhamento de palestras, ensaios abertos, momentos do cotidiano da equipe na sede e da análise dos diversos textos, imagens, entrevistas, reportagens e dos cadernos de ensaios que Márcio Abreu e Nadja Naira mantiveram, registrando o processo de construção do espetáculo.



Foto4 (autor não identificado): Oficina Off cena ministrada em Belo Horizonte, no SESC Palladium, 2016, disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro*.

O marco inicial do PROJETO bRASIL ocorreu quando a *companhia* foi novamente contemplada com o edital de manutenção de companhias de teatro do Programa Petrobrás Cultural 2012-2013<sup>226</sup>. De forma coerente com os critérios exigidos pelo edital, a prestigiosa equipe paranaense propôs uma etapa de apresentação das peças de repertório pelas capitais das cinco regiões do país: Rio de Janeiro, Brasília, Salvador, Manaus e Porto Alegre, “acompanhados de oficinas, encontros com artistas, entrevistas e a convivência com as pessoas em cada um desses lugares, ações que alimentam a pesquisa para a criação de um novo espetáculo com dramaturgia própria a partir de impressões sobre o nosso país” (CBT, 2013 – Encarte do Projeto Brasil). Conforme o texto disponibilizado no site da *companhia*, durante o processo de elaboração da peça:

(...) *brasil* pretende ser o fruto de uma modesta “expedição” pelas 5 regiões do país e do estudo de uma diversificada bibliografia que busca pensá-lo de diferentes formas, incluindo livros de facilitações históricas, resumos e clichês, relatos como o dos **irmãos Villas-Bôas**, até pensadores fundamentais como **Sérgio Buarque de Holanda**, **Gilberto Freyre**, **Caio Prado Jr**, **Darcy Ribeiro** e outros, citados nos anexos, além de cronistas, poetas, ficcionistas e **antropólogos**.

Onde está o registro da história? O que se escreve é verdade? Que dimensão histórica existe no imaginário de um povo? Qual nosso sentido de localização e pertencimento? Como,

---

<sup>226</sup> Nos documentos disponibilizados no site, o Programa Petrobrás Cultural estabeleceu, como metas, selecionar mais de 100 projetos que contemplassem todas as regiões do país, no máximo 50% dos selecionados sendo do eixo Rio-São Paulo, incrementar a participação das regiões Norte e Nordeste em seus resultados e expressar diversidade étnica.

através da tentativa de pensar um país, e uma língua, pode-se ingressar nos territórios da invenção?

**A invenção é o pilar. Não se trata aqui de fazer nenhum retrato ou documento sobre o país, mas de inventar novas possibilidades de mundo** a partir do contato criativo, libertário e, necessariamente singular, com realidades plurais constitutivas do Brasil, de sua língua e de seu povo. **Inventar novas possibilidades de mundo no teatro, que talvez seja hoje um dos lugares mais significativos de encontro com o outro através da arte**, entre semelhanças e difere

nças, de manifestação de potências individuais e coletivas e da celebração de dimensões humanas imprevisíveis.

O resultado pretende ser uma obra de teatro inédita, permeável a toda essa experiência e criada por **artistas brasileiros que cultivam o frequente diálogo com as culturas de seu país e também com culturas de outros países**, o que é coerente com a trajetória da *companhia brasileira*, que é responsável por um diverso e premiado repertório, que inclui dramaturgia de autoria própria, releitura de clássicos e tradução e montagem de autores contemporâneos inéditos no país e, além disso, realiza frequentes ações de intercâmbio com artistas brasileiros e estrangeiros dentro e fora do Brasil (CBT, 2015, grifos nossos).

Além de evidenciar o interesse da equipe teatral pelos autores clássicos do pensamento social brasileiro, a passagem acima aponta para o privilégio da antropologia neste processo investigativo e criativo, seja pela referência direta ao trabalho do antropólogo (juntamente com o dos cronistas, poetas e ficcionistas), seja pelas menções a conceitos-chave dessa área do saber, como cultura e alteridade. Cite-se, ainda o registro de diversos autores tratados no capítulo anterior, entre eles Marcus e Meyers (1995) e Foster (1995). Das questões norteadoras da proposta da *companhia brasileira de teatro*, pode-se perceber o interesse na discussão sobre a escrita da história nacional, mas também a propensão a explorar aspectos identitários e o imaginário popular brasileiros. Como o texto também demonstra, o objetivo fundamental dessa investigação se volta à “criação artística” centrada na dramaturgia autoral contemporânea<sup>227</sup> e no trabalho sobre a língua, cuja orientação não se direciona na efetivação de um espetáculo que promova uma “representação”, “retrato” ou “grande narrativa” sobre o país, mas que invente novos mundos no teatro. O release abaixo, divulgado no site da *companhia* apresenta, de forma condensada a proposta:

O **projeto brasil** consistiu na pesquisa, criação e produção de uma peça inédita, com texto de autoria própria, a partir de um mergulho na história recente do nosso país e de uma pequena “expedição” por suas cinco regiões. O intuito foi investigar, além de teorias, comportamentos, visões de mundo e língua para alimentar o processo criativo com uma dimensão empírica e a vivência de realidades plurais do nosso país. O objetivo era criar uma

---

<sup>227</sup> Em sua investigação acerca dos monólogos contemporâneos Silva (2010) compreende a categoria “autoral” ou “ator-autor” como categorias nativas e destaca elementos como inovação, originalidade, autenticidade, autonomia e criatividade como valores em si a serem perseguidos no teatro, por meio de múltiplas propostas: teatro de grupo, trabalhos solo, performances, e, em nosso caso, dramaturgias tidas como “singulares”.

peça de invenção, com linguagem própria, permeável a toda essa experiência (CBT, 2017 s/p – site da *companhia*).



Foto 5: (CBT). Disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro*.

Organizado em três etapas, o projeto propunha a circulação das peças do repertório da *companhia*, *Descartes com lentes*, *Vida*, *Oxigênio* e *Isso te interessa?*, nas cinco capitais do país selecionadas, entre outubro de 2013 e abril de 2014, ao que seguiu uma fase para a pesquisa e criação do espetáculo, e a turnê com o espetáculo resultante pelas mesmas cidades da primeira etapa. O início da circulação ocorreu em novembro de 2013, quando *Vida* foi apresentado no Teatro Sérgio Porto, no Rio de Janeiro e *Oxigênio* no Centro Cultural Banco do Brasil em Brasília. As demais curtas temporadas levaram aos palcos os espetáculos *Descartes com lentes* e *Isso te interessa?*, no Teatro Renascença, em Porto Alegre, e no Teatro Martin Gonçalves, em Salvador, em março de 2014; no mês seguinte, no Teatro da Instalação, em Manaus. Segundo informações disponibilizadas no site da *companhia*:

Em todas as escalas do projeto, além dos espetáculos, a *companhia* realizou oficinas e outras atividades formativas, além do desenvolvimento da pesquisa em cada uma das cidades. Estas pesquisas compreenderam desde conversas com a população local até visitas a lugares menos óbvios e cantos escondidos na tentativa de abranger pontos de vista distintos dos aspectos social, humano e artístico.

**Esta experiência, na estrada, é o ponto de partida** para o desenvolvimento de um espetáculo que pretende pensar o Brasil de diferentes formas (CBT, 2017, grifos nossos).

Giovana Soar relata que a equipe contactou conhecidos e amigos antecipadamente, solicitando a esses que propusessem encontros, passeios, visitas, conversas e experiências que pudessem ser importantes para o processo de pesquisa em cada cidade. As primeiras

“pesquisas de campo”, realizadas pela CBT, ocorreram em novembro de 2013, no Rio de Janeiro, quando o grupo esteve no Museu Histórico Nacional, promoveu encontros com o cenógrafo Hélio Eichbauer e com Fabiano de Freitas, diretor do Teatro de Extremos e do grupo Favela Força, que os levou à Arena Dicró, na comunidade da Penha, e ao Complexo do Alemão. No mesmo mês, os artistas paranaenses estiveram em Brasília, onde visitaram diversas instituições e instalações do Congresso Nacional, entre elas o Museu Juscelino Kubitschek e o “Catetinho”. De volta a Curitiba, antes da realização dos seminários projeto brasil, a *companhia paranaense de teatro* recebeu o político paranaense Bruno Meirinho (candidato à prefeitura da cidade em 2008 e 2012 pelo PSOL) com quem conversou sobre o cenário político atual e sobre os movimentos de insatisfação popular ocorridos em 2013, conhecidos como jornadas de junho.

Em março de 2014, os artistas estiveram em Porto Alegre, onde visitaram um Centro de Tradição Gaúcha e conversaram com Eva Sopher, ativista cultural e ex-diretora do Teatro São Pedro. No mês seguinte, o grupo, já em Salvador, foi até as instalações do bloco de carnaval e movimento cultural Ilê Ayê, visitou um terreiro de candomblé e promoveu encontros com o Maestro Letieres Leite e o Marchand e colecionado Dimitri Ganzelevitch. Ainda em abril de 2014, quando se apresentava em Manaus, a *companhia* visitou uma tribo indígena, o encontro das águas dos rios Negro e Solimões e teve contato com instituições e organizações que promovem a preservação da flora e fauna amazônica. Conforme Nadja Naira:

A gente sempre tentou entrar por aí, por pensadores, ou artistas, colegas que fazem coisas parecidas com as nossas, mas também não se reduzir a isso, senão fica “de grupo de teatro para grupo de teatro”, e aí normalmente as conversas ficam rasas, e ficam muito no modo de produção, sobre a captação de recursos, dificuldades. Às vezes a gente procurou artistas de outras áreas, das artes visuais ou da música, para que a conversa não ficasse só nesse lugar. Porque o modo de produção é um assunto sério, e esse assunto é muito longo, inesgotável, e ficar só nisso não era o que nos interessava. Foi muito bom este processo de pesquisa, fez a gente entender semelhanças e diferenças. Obviamente não conhecemos tudo... (NAIRA, 2016)

A segunda fase do projeto foi destinada ao processo de criação de “uma dramaturgia original” e de concepção do espetáculo, que teve longa duração e incluiu o ciclo de seminários e ensaios abertos, que duraram todo o ano de 2014 e grande parte de 2015, até a pré-estreia do espetáculo, em 26 e 27 de setembro, no Teatro José Maria Santos, em Curitiba. Desde então, a peça que estreou “oficialmente” no Rio de Janeiro em outubro, manteve uma turnê pelas cinco cidades visitadas durante o projeto, incluiu

ainda temporadas em Curitiba e em São Paulo, e participou de residência nas cidades alemãs de Dresden e Frankfurt.



Foto 6 (CBT). Registro de oficina durante o “Projeto Brasil”. Disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro*.

Em sua descrição (um tanto evasiva) sobre as “expedições”, Abreu classificou as viagens realizadas como “frustrações quase insuportáveis”<sup>228</sup> à medida que a proposta, ambiciosa de contemplar as cinco regiões do país, era também ínfima, de curto prazo e concentrada nas capitais. Apesar dessas dificuldades, o período inicial de circulação por Porto Alegre, Rio de Janeiro, Brasília, Salvador e Manaus contou com a realização de oficinas (geralmente com a duração de dois dias), apresentações das peças de repertório, seguidas de bate-papo com a plateia, visitas e conversas com artistas locais, personalidades, mediadores selecionados, moradores de comunidades ou localidades específicas e também uma abertura “ao turismo convencional” e ao imprevisto.

Para Abreu, a experiência evidenciou a amplitude, complexidade e diversidade do território e da cultura brasileira e deu margem a diversas situações em que as diferenças, desigualdades e contrastes nacionais se apresentaram de forma eloquente. Conforme o diretor da *companhia*, ao mesmo em tempo que ela trouxe luz ao universo “restrito” da vida, circuitos e deslocamentos de cada um se comparados à vastidão do globo, também revelou “outras percepções do mundo de seu pequeno lugar” o que foi “radicalmente emocionante” (ABREU, 2016).

Por mais que Abreu se propusesse crítico à antropologia e ao trabalho de campo, questionando a assimetria desse processo de conhecimento<sup>229</sup> e tivesse evitado, em suas

<sup>228</sup> Impossível não lembrar da famosa frase inicial de Lévi-Strauss (1981:11) em *Tristes Trópicos* “Odeio as viagens e os exploradores”.

<sup>229</sup> Em entrevista concedida a mim, em fevereiro de 2016, Abreu levanta os seguintes questionamentos à etnografia: “Eu sou um crítico ignorante nesse sentido, porque eu não entendo e tenho uma tendência a questionar, não a rejeitar, mas a questionar os modos de fazer [da antropologia], né? Como se dá? Há

entrevistas, conceber os deslocamentos realizados pelo projeto como uma espécie de etnografia, as experiências que os artistas obtiveram nas cidades que visitaram constituíram o principal material criativo para a construção do futuro espetáculo. Além disso, o artista mostrou-se extremamente atualizado quanto aos lançamentos editoriais das ciências sociais nacionais. Foi por meio de conversas que mantive com o diretor da *companhia* que tomei conhecimento da publicação de obras como *Brasil: Uma biografia* de Lília Schwarcz e Heloísa Starling, e *Há mundo por vir?* última publicação de Eduardo Viveiros de Castro, que já constituía referência importante para o processo de criação da equipe<sup>230</sup>, além de *Ódio à democracia* de Jacques Rancière e artigos de Antônio Negri.

Embora tenha sido possível perceber algumas alusões às publicações mais acadêmicas como *A inconstância da alma selvagem* e *O nativo relativo*, os textos de Viveiros de Castro que detiveram maior atenção da equipe (com exceção do volume supracitado) foram aqueles retirados de artigos que circularam em outros meios de divulgação, como “O antropólogo contra o Estado”, publicado na Revista Piauí (VIVEIROS DE CASTRO, 2014), “O capitalismo sustentável é uma contradição em seus termos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013), “No Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006). Não se pode deixar de mencionar que o antropólogo, no processo de ampliação de seu prestígio acadêmico, há algum tempo passou a ampliar sua presença e a diversificar os circuitos de fala para além dos ambientes universitários, por meio das redes sociais (com destaque para o *twitter* e *Facebook*), programas selecionados de televisão (como o CPFL Cultura), além de diversos vídeos veiculados na internet pelo canal *youtube*.

Na entrevista concedida em fevereiro de 2016, Márcio Abreu salienta o forte impacto da antropologia e do pensamento de Eduardo Viveiros de Castro no projeto:

Eu diria que as provocações não só diretamente antropológicas mas filosóficas e de linguagem, de construção do discurso e de pensamento, do Viveiros de Castro nos provocaram enormemente, seja afirmativamente ou, sei lá, em contraposição também... assim o diálogo com o Viveiros de Castro, mesmo ele não estando de viva presença, foi muito significativo no PROJETO bRASIL. E isso já vinha... o Viveiros de Castro já esteve presente em outros momentos, muito de leve... mas já era uma voz que estava ecoando, assim para a gente. E aí no PROJETO bRASIL foi o momento em que a gente parou para se fazer perguntas a respeito da obra dele e enfim... a leitura dos textos de Viveiros de Castro nos levou a outras... ele também foi uma espécie de abertura para outros pensamentos. Para olhar também, para “re-olhar” aquilo que a gente já tinha visto, sabe?. (ABREU, 2016b)

---

convivência? O que que você leva para o encontro? De onde você olha? Que língua você fala? O que você pega? O que se permeia? Que fluidos se trocam? Quando você vai embora, o que fica ali? Que modificações acontecem ali, naquele lugar?” (ABREU, fevereiro 2016).

<sup>230</sup> Essas preocupações estavam acompanhadas da que Jacques Rancière havia destacado em seu livro *Ódio à democracia*.

O diretor não precisou, nas entrevistas a mim concedidas, o momento inicial do contato com os textos e o pensamento de Viveiros de Castro, mas uma anotação no caderno de ensaios de Nadja Naira registrou uma conexão que remonta a 2010, quando os integrantes da *companhia* presenciaram uma palestra de Laymert Garcia dos Santos, vinculada à bienal de Arte e Tecnologia, promovida pelo Itaú Cultural, em São Paulo <sup>231</sup>, sobre a ópera *Amazônia – Teatro Música em três partes* e que influenciou, indiretamente no PROJETO bRASIL.

### Da ópera transcultural ao fim do mundo

Considerado um experimento estético-político transcultural, empreendido entre 2006 e 2010, a Ópera Amazônica inaugurou uma forma “de cooperação internacional e de experimentação transcultural cujo caráter inédito e relevância levantam questões estético-políticas de primeira ordem” (SANTOS, 2011, p. 28). A proposta de realizar uma ópera sobre a região, seu ecossistema e população, com elenco intercultural, foi sugerida por José Wagner Garcia a Joachim Bernauer, do Instituto Goethe de São Paulo, que se tornou o principal articulador, conquistando o interesse do SESC São Paulo, do artista Peter Weibel, diretor do Centro de Arte e Mídia de Karlsruhe (ZKM) e de Sigfried Mauser, músico da Münchener Biennale. Às instituições brasileiras, alemãs e de seus representantes, logo foram articulados importantes intelectuais de ambos os países: o filósofo Peter Sloterdijk, o sociólogo Laymert Garcia dos Santos e o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro.

Em seus diversos registros sobre o processo<sup>232</sup>, Santos (2011, 2013) menciona que o primeiro encontro com os representantes, mencionados acima, ocorreu em 2006, na cidade alemã de Karlsruhe. Na ocasião, os participantes trataram de questões relativas ao desmatamento, às mudanças climáticas, à destruição da bio e sociodiversidade, ao

---

<sup>231</sup> O evento foi transmitido online e pode ser acompanhado em:

<http://www.itaucultural.org.br/explore/canal/detalhe/laymert-garcia-dos-santos-tecno-estetica-simposio-emocao-art-ficial-6-0-2012/>.

<sup>232</sup> O professor Laymert Garcia dos Santos tem um website onde uma série de registros desse processo podem ser acessados: <http://www.laymert.com.br/>. Merece destaque o encarte da ópera amazônica, também disponível em:

<http://www.laymert.com.br/wp-content/uploads/2015/02/Programa-%C3%93pera-Amaz%C3%B4nia-S%C3%A3o-Paulo.pdf>. Além desses materiais, o sociólogo também participou de uma conferência no projeto *Intercontinental academia*, organizada pelo Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, que está disponível no seguinte endereço: <http://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=27541>.

acirramento das perdas mútuas, do “mundo branco” e do “mundo indígena”, na região. Além disso, debateram sobre o malgrado esforço da 27ª Bienal de São Paulo em integrar a Amazônia em sua proposta, cujos resultados foram significativamente desiguais e evidenciaram a submissão do conhecimento tradicional ao conhecimento moderno contemporâneo.

Se a gênese do projeto apontava para um direcionamento de denúncia ecológica e ambiental, a participação de Viveiros de Castro e Santos certamente foi determinante na articulação do objetivo inicial do projeto, de “fazer uma ópera não *sobre*, mas *com* a floresta e sua gente” (SANTOS, 2011, p. 28). Esse direcionamento evidenciava aos pesquisadores que a empreitada comum dependeria do estabelecimento de um efetivo diálogo transcultural, e não apenas intercultural ou multicultural, isto é, necessitaria da construção de uma arena comunicativa igualitária “não para encontrar um denominador comum, uma síntese, ou um acordo, mas sim para que o próprio compartilhamento de saberes e práticas fosse estabelecendo parâmetros para lidarmos com as diversas visões da floresta de um modo produtivo”. (SANTOS, 2011, p. 28). Essas reflexões foram retomadas na versão nacional dos debates, que tomaram forma no seminário *Ensaio Amazônicos – Seminário científico-cultural de preparação para a produção de uma ópera multimídia sobre a Amazônia*, liderados por Laymert Garcia dos Santos e Eduardo Viveiros de Castro, em 2006<sup>233</sup>.

A busca de romper com as assimetrias e hierarquizações culturais e de instaurar o efetivo diálogo horizontal entre brasileiros, alemães e indígenas yanomamis, evidentemente, não se mostrou tarefa fácil. O elemento estratégico para isso foi não apenas o esforço em conversar sobre o futuro (ou a ausência de futuro) da floresta, mas principalmente demonstrar a abertura dos brancos à perspectiva indígena:

(...) seria preciso que os índios sentissem que queriam ser verdadeiramente ouvidos, sentissem que os brancos que os procuravam respeitavam seu discurso e, acima de tudo, respeitavam a perspectiva do pensamento mítico que, ao mesmo tempo, ele expressa e atualiza. Em poucas palavras: seria preciso que as duas cosmologias e as duas culturas, mesmo guardando suas diferenças, fossem tomadas em pé de igualdade, fossem respeitadas em seu modo próprio de enunciação. E foi o que aconteceu.

E porque isto se deu, podemos dizer que o projeto da ópera foi um processo de criação transcultural em que, pela primeira vez, não só as línguas portuguesa, alemã, inglesa e yanomami se misturaram e se traduziram umas nas outras com o propósito de estabelecer os parâmetros e o espaço de um diálogo transcultural sobre a floresta tropical; como também instituições europeias, brasileiras e yanomami (Bienal de Munique, Instituto Goethe, ZKM – Centro de Arte e Mídia de Karlsruhe, Teatro Nacional de São Carlos de Lisboa, Sesc São

---

<sup>233</sup> O evento, que ocorreu de 8 a 10 de dezembro de 2006, na sede da Avenida Paulista do SESC–São Paulo, contou com também com o apoio do Instituto Goethe de São Paulo e as parcerias do Centro de Arte e Mídia de Karlsruhe ZKM; da Bienal de Munique; da Petrobras – Projetos Cooperativos Cognitus/Piatam e do Ministério da Cultura – Copa da Cultura brasil+deutschland 2006.

Paulo e Hutukara Associação Yanomami) uniram esforços, sob a coordenação entusiasmada e incansável de Joachim Bernauer, do Goethe São Paulo, para tornar exequível um projeto transcultural de tamanho porte; em que recursos materiais e humanos, intelectuais, artísticos, culturais e técnicos das três culturas foram mobilizados de forma sistemática, visando uma criação coletiva; em que homens e mulheres de etnias tão diversas, e de diferentes gerações, contribuíram com seu saber e seu saber-fazer, dando o melhor de si.

Por todas essas razões, creio não ser exagerado afirmar que a realização da ópera *Amazônia* deve ser encarada como uma experiência transcultural paradigmática para futuros projetos de cooperação cultural internacional (SANTOS, 2011, p. 29).

A *Amazônia*, na perspectiva adotada pelos autores, materializa o confronto entre duas concepções diversas: natureza e cultura, sendo espaço privilegiado para tratar desse desencontro num diálogo crucial para o futuro da espécie humana e, também, das outras espécies. Como se pode perceber, a ópera está fundamentada no arcabouço teórico do perspectivismo, de Eduardo Viveiros de Castro, que parte da concepção ameríndia de que “a condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 118). Essa perspectiva desafia a concepção ocidental naturalista, “oscilante” entre o monismo naturalista e o dualismo ontológico natureza/cultura que, por um lado, insere o ser humano no mundo natural e, por outro, o retira, por meio de sua premissa antropocêntrica fundamental.<sup>234</sup>

O olhar antropológico apresentado acima foi, portanto, convertido em uma estratégia cênica: a ópera tinha como objetivo “(...) fazer o espectador experimentar em sua própria percepção a mudança de perspectiva e, por um momento, assumir o ponto de vista do outro” (SANTOS, VIVEIROS DE CASTRO, s/d, p. 8). Ao invés de apresentar a “cultura indígena”, a partir de uma abordagem multicultural, como uma cosmologia entre diversas outras, o espetáculo optou por apresentar as duas perspectivas antagônicas, “ocidental” e “ameríndia”, que entram em conflito “nos dois primeiros atos para, em

---

<sup>234</sup> “Do lado do animismo, seríamos tentados a dizer que a instabilidade está no polo oposto: o problema aqui é administrar a mistura de cultura e natureza presente nos animais, e não, como entre nós, a combinação de humanidade e animalidade que constitui os humanos; a questão é diferenciar uma natureza a partir do sociomorfismo universal, e um corpo ‘particularmente’ humano a partir de um espírito ‘público’, transespecífico. Assim, a perspectiva ameríndia de que há uma só cultura e múltiplas naturezas expressa a existência de uma epistemologia constante e uma ontologia variável. Mas, atenção: ao contrário do que ocorre com o multiculturalismo, do ponto de vista do multinaturalismo, não há representação: “O relativismo cultural, um multiculturalismo, supõe uma diversidade de representações subjetivas e parciais, incidentes sobre uma natureza externa, una e total, indiferente à representação; os ameríndios propõem o oposto: uma unidade representativa ou fenomenológica puramente pronominal, aplicada indiferentemente sobre uma diversidade real. Por que a perspectiva animista não é uma representação? Uma perspectiva não é uma representação porque as representações são propriedades do espírito, mas o ponto de vista está no corpo. Ser capaz de ocupar o ponto de vista é sem dúvida uma potência da alma, e os não-humanos são sujeitos na medida em que têm (ou são) um espírito; mas a diferença entre os pontos de vista – e um ponto de vista não é senão diferença – não está na alma. Esta, formalmente idêntica através das espécies, só enxerga a mesma coisa em toda parte; a diferença deve então ser dada pela especificidade dos corpos” (VIVEIROS DE CASTRO e SANTOS (s/d, p. 3-4).

seguida, no terceiro, voltar-se para a conversão do desencontro em positividade” (SANTOS, VIVEIROS DE CASTRO, s/d, p. 1).

Entretanto, ao longo do ano de 2007, quando a criação do espetáculo estava em andamento, um atrito entre Eduardo Viveiros de Castro e outro colaborador do projeto levou o primeiro a se desvincular da proposta<sup>235</sup>, obrigando uma reconfiguração das articulações entre os participantes. A demanda de rigor etnológico era elemento imprescindível, não apenas para a adequada compreensão da complexidade ameríndia, mas também pelo risco de exotização, estereotípias e de emprego de clichês ocidentais no processo criativo. A solução encontrada por Laymert Garcia dos Santos foi valer-se de sua experiência com a comissão pró-Yanomami, para mobilizar outros contatos com importantes mediadores e personalidades: Carlo Zacquini, Claudia Andujar, Bruce Albert e também o xamã Davi Kopenawa, que escrevia, no período, com Albert, o livro *A queda do céu*. Laymert convidou Kopenawa e os Yanomami da aldeia de Watoriki, em Roraima, a se tornarem parceiros no projeto. A empreitada transcultural envolveu viagens à Europa e à aldeia por parte dos artistas, xamãs e representantes dos países e instituições envolvidos, para ensaios, oficinas, diálogos, pesquisas e construção conjunta da proposta.

Desse complexo processo resultou a ópera Amazônia Teatro Música em três partes, que teve temporadas em São Paulo e Munique em 2010 e em Viena 2013. O primeiro ato da ópera, “TILT”<sup>236</sup> apresentou a perspectiva ocidental “de longe”, em que a floresta aparece como informação e como objeto da exploração da tecnociência. Além das denúncias de devastação e predação ambiental, a parte inicial da peça apresenta também “questões referentes às relações entre biodiversidade e biotecnologia, desde o envolvimento científico com a floresta até a bioprospecção de recursos genéticos de plantas, animais e humanos” (SANTOS, 2011, p. 31).

No segundo ato, os espectadores seriam expostos a uma inversão de perspectiva, observando acontecimentos a partir da ótica do xamã, o que propiciaria a crítica da visão ocidental pelo olhar ameríndio, baseado na concepção de uma multiplicidade de naturezas e o compartilhamento da cultura, ou do ponto de vista do sujeito. (VIVEIROS DE

---

<sup>235</sup> Beatriz Scigliano Carneiro, em sua resenha do livro de Laymert Garcia dos Santos, registra o depoimento de Joachim Bernauer sobre o desentendimento: “Para Eduardo Viveiros de Castro, está claro que as diferenças fundamentais entre a cultura-natureza ameríndia e a civilização ocidental não permitem um verdadeiro diálogo. Consequentemente, ele desistiu da colaboração no âmbito da ópera, que aposta justamente no diálogo” (BERNAUER *apud* CARNEIRO, 2014, p. 79).

<sup>236</sup> Com libreto de Roland Quitt, direção e concepção de vídeo de Michael Scheidl, esse bloco foi composto por “trechos de *The Discovery of the large, rich and beautiful empire of Guiana*, de Sir Walter Raleigh, de 1596, e conta a exploração da bacia do rio Orenoco” (CARNEIRO, 2014, p. 73).

CASTRO, 1996). Este ato abordaria “a incompreensão multissecular da sociedade indígena, o genocídio, a assimilação, a desqualificação do conhecimento tradicional, mas também, e principalmente, a riqueza que a perspectiva ameríndia compreende para um entendimento da floresta, das plantas, dos animais, do humano” (SANTOS, 2011, p.31).

Conforme a síntese de Beatriz Scigliano Carneiro:

A Queda do Céu mostra a visão de dentro e de perto, apresenta a perspectiva dos Yanomami sobre a formação do mundo e a chegada dos brancos na figura do pesquisador, do missionário e do “político do desenvolvimento” que se incorporam na Xawara, espírito destrutivo da cosmologia dos indígenas. O libreto *A morte do Xamã* foi escrito por Roland Quitt e está publicado também no livro [de Laymert Garcia dos Santos]. Foi resultado de uma temporada do autor na aldeia Watoriki, conversas com Davi Kopenawa e leitura de publicações diversas. A cenografia e figurinos couberam a Nora Scheibl com imagens em vídeo elaboradas pelos artistas Leandro e Gisela Motta; a música, ao compositor brasileiro Tato Taborda. Esta parte compõe-se de duas cenas encadeadas: na primeira o xamã conversa com os espíritos auxiliares, e a outra é o embate entre o xamã e a Xawara com a vitória deste e a consequente queda do céu com a morte do xamã. Laymert Garcia dos Santos comenta que a dramaturgia e a ambientação desta segunda parte trabalharam três planos simultâneos de significação: a floresta tropical; a materialização dos sonhos e as profecias do xamã (CARNEIRO, 2014, p. 74).

Apoiado em escritos do filósofo Gilbert Simondon<sup>237</sup> e do antropólogo Geraldo Andrelo, Laymert Garcia dos Santos compreende a dimensão virtual como a esfera em que seria passível a construção de uma forma de conexão das epistemologias ocidental e ameríndia. À luz desses teóricos, os modos de viver dos índios da Amazônia, ganha nova forma de valorização, pois o fundamento de suas sociedades e culturas, sua mitologia vivida “(...) transporta uma mensagem a respeito de como lidar com o virtual, com a diferença, e talvez com a informação.” (SANTOS, 2011, p. 35). É por isso que, com base “nas potências do virtual, da invenção e da individuação (...) o tecnólogo–filósofo poderia se encontrar com o xamã para conversarem sobre a magia e a tecnologia como operações de diálogo com a(s) natureza(s)” (SANTOS, 2011, p. 32).

O terceiro ato<sup>238</sup> foi dividido em três momentos: Paraíso, Conferência e Entropia, e seria voltado à aposta no diálogo como dissolução do conflito, conferindo importância especial à dimensão virtual. Conforme Carneiro (2014, p. 78): “Paraíso mostra os ciclos vitais da floresta na perspectiva dos processos químicos da vida, dos ecossistemas e da

---

<sup>237</sup> Laymert Garcia dos Santos e Eduardo Viveiros de Castro, entre diversos outros intelectuais, participaram de um evento sobre Gilbert Simondon no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp em abril de 2012. Disponível no youtube: <https://www.youtube.com/channel/UCCKucVYefmiJhrdLFJUR8qw>. As contribuições específicas de Viveiros de Castro e Laymert Garcia dos Santos estão em: <https://www.youtube.com/watch?v=xciVzUIAlzs> e: <https://www.youtube.com/watch?v=EdKAq-xgBGk>.

<sup>238</sup> Conforme Carneiro (2014, p. 75) a terceira parte intitulada Conferência Amazônia “[c]ontou com a concepção, texto e encenação de Peter Weibel, diretor do Centro de Arte e Mídia de Karlsruhe- ZKM, música de Ludger Brümmer, imagem de Bernd Lintermann, direção de Projeto de Christiane Riedel, dramaturgia e coordenação de Julia Gerlach”.

biodiversidade, mediante modelos matemáticos”. Após esse bloco, a Conferência Amazônia dá lugar a um debate, em torno de uma mesa, entre uma cientista, um economista, um político e um xamã e este revela os valores políticos e econômicos agindo de forma devastadora na floresta. O fim da conferência, com acordos tardios e ineficazes dá lugar à Entropia, em que ocorre o colapso anunciado pela cientista e pelo xamã. Vale destacar que no fim do espetáculo, os atores valem-se de um recurso impactante para a crítica e conscientização pretendidas pela montagem: caminham em direção à plateia com telas móveis que revelam projeções dos rostos de espectadores, capturadas no início da peça (CARNEIRO, 2014).

A referida ópera pode ser considerada uma influência importante ao PROJETO BRASIL, ainda que sua relação tenha sido um tanto indireta e remota, para o espetáculo que estreou em 2015. Além da possibilidade da *companhia brasileira de teatro* ter sido apresentada às ideias de Viveiros de Castro por meio da exposição do processo feito por Laymert Garcia dos Santos na bienal de Arte e Tecnologia, o grupo mencionou ter sido impactado pela proposta de mudança de perspectiva efetivada no espetáculo, que consistiria uma das principais qualidades da futura montagem da equipe paranaense. As “articulações de perspectiva” por parte da plateia, efetivadas por estratégias dramáticas e os usos da noção “alteridade” constituem elementos comuns, e de maior importância entre os espetáculos.

A realização de encontros e palestras por parte dos artistas paranaenses já havia sido registrada anteriormente nos processos criativos da *companhia brasileira de teatro*, seja na participação da “Semana Lagarce”, ocorrida na Escola de Artes Dramáticas da USP, em 2006; na promoção do Fórum Teatral França-Brasil na Casa Hoffman, em Curitiba, ou, em menor instância, no processo de pesquisa e criação do espetáculo Vida!, com base em Leminski, na própria companhia). O “Ciclo de Palestras Projeto Brasil”, não deve ser visto, portanto, como procedimento singular, exceto pela expressiva concentração de convidados de gabarito acadêmico, em consonância com o processo de discussão e construção da ópera amazônica.

Esse precedente torna, portanto, um pouco menos surpreendente a influência do discurso antropológico e de referências dessa área do saber, como registradas na pesquisa de campo. Anotações e registros de reflexões, com base em Eduardo Viveiros de Castro, foram recorrentes nos cadernos de criação dos membros da *companhia brasileira de teatro*, o que se evidenciou por citações do antropólogo brasileiro e também de Pierre Clastres no próprio programa da peça distribuído ao público. Além disso, o argumento

inicial da ópera, escrito em conjunto por Santos e Viveiros de Castro pode também ser percebido no livro *Há mundos por vir?*, que maior impacto teve entre os artistas da *companhia*. A obra é fruto de uma sucessão de publicações, palestras e debates em que o antropólogo brasileiro e sua esposa, a filósofa e ecologista Déborah Danowski estiveram engajados, ao menos desde 2012, e tem por objetivo “levar a sério os discursos atuais sobre o ‘fim do mundo’, tomando-os como experiências de pensamento acerca da virada da aventura antropológica ocidental para o declínio” (DANOWSKI, VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 17).

Em suas pesquisas e reflexões sobre a crise ambiental e civilizacional, os autores perceberam afinidades entre narrativas diversas e as das ciências naturais empíricas (climatologia, geofísica, oceanografia, bioquímica, ecologia), as das ciências sociais, da filosofia contemporânea, mas também com as das propagadas por videogames, músicas, livros, textos diversos e filmes dos gêneros fantásticos, de ficção científica, de protesto, incluindo também a obra dedicada a constituir um arrazoadado de variantes do tema do fim do mundo, narrativas mitológicas de diversos grupos indígenas de todo o globo. Seguindo uma orientação da antropologia simétrica (LATOUR, 1997), a proposta de Danowski e Viveiros de Castro foi tratar todas essas produções como mitos, “mitofísicas de nossa época” (DANOWSKI, VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 18), que se ocupam de sistematizar “condições transcendentais em termos empíricos” (DANOWSKI, VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 17).

Partindo de sintomas característicos da modernidade capitalista ocidental, como a aceleração descontrolada do tempo e a enorme reconstrução do espaço, os autores (com base em vasta bibliografia citada) não apenas alertaram para problemas ambientais “genéricos” e difusos, causados pelo capitalismo global, mas construíram um cenário muitíssimo mais grave, caracterizado, além das alardeadas mudanças climáticas, também pela “(...) acidificação dos oceanos, depleção do ozônio estratosférico, uso de água doce, perda de biodiversidade, interferência nos ciclos globais de nitrogênio e fósforo, mudança no uso do solo, poluição química, taxa de aerossóis atmosféricos” (DANOWSKI, VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 20). A magnitude e irreversibilidade desses processos ecológicos fez com que diversos autores, entre eles o pioneiro Dipesh Chakrabarty concebesse “a transformação de nossa espécie de simples agente biológico em uma força geológica” (DANOWSKI, VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 25), o que foi descrito como uma “intrusão de Gaia no mundo humano, dando ao Sistema Terra a forma

ameaçadora de um sujeito histórico, um agente político, uma pessoa moral” (LATOURE *apud* DANOWSKI, VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 26).

Esses diagnósticos municiaram Paul Crutzen e Eugene Stoermer a batizar como “Antropoceno” a nova era geológica (que teria sucedido o Holoceno, iniciada em 11.700 A. P.) e que “teria se iniciado com a Revolução Industrial e se intensificado após a Segunda Grande Guerra” (DANOWSKI, VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 15). O conceito é impactante, seja por evidenciar o desmoronamento da descontinuidade de essência e escala, por meio da qual a episteme moderna foi erigida – a distinção entre as ordens cosmológica e antropológica ou entre Natureza e Cultura –, seja por inaugurar uma época geológica que “aponta para o fim da ‘epocalidade’ enquanto tal, no que concerne à espécie” (DANOWSKI, VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 16), uma vez que o Antropoceno:

só deverá dar lugar a uma outra época geológica muito depois de termos desaparecido da face da Terra. Nosso presente é o Antropoceno; este é o nosso tempo. Mas este tempo presente vai se revelando um presente sem porvir, um presente passivo, portador de um karma geofísico que está inteiramente fora de nosso alcance anular – o que torna tanto mais urgente e imperativa a tarefa de sua mitigação (idem).

Danowski e Viveiros de Castro reconstruíram, de modo caleidoscópico, as diversas imagens míticas que apresentaram as mais diversas combinações das relações entre seres humanos e natureza: concepções idílicas de um mundo “literalmente pré-histórico” antes da existência de seres humanos; perspectivas cristãs sobre o Éden e a Queda; projeções de um futuro “totalmente humano” em que o domínio humano sobre o mundo vivo tornou-se tamanho a ponto da espécie tornar-se predadora de si mesma, ou, inversamente, reconstruir “artificialmente” o mundo a partir da engenharia e da técnica. Na obra figuram também cosmogonias ameríndias que tratam o humano como empiricamente anterior ao mundo (como os estudos antropológicos influenciados pelo perspectivismo ameríndio já haviam registrado em diversos locais do mundo) e que projetam, também, variações indígenas sobre o fim do mundo.

Tal como a ópera amazônica, os últimos capítulos do livro apresentam o descompasso entre o conhecimento científico, o avanço tecnológico e a impotência política de qualquer mobilização efetiva para empreitada de tamanha urgência. Essa “atmosfera” juntamente com as reflexões (e especulações) das possibilidades e impossibilidades de imaginar um mundo antes e/ou depois da humanidade impactaram fortemente a *companhia brasileira de teatro* na construção do PROJETO BRASIL. O

tema do fim do mundo tornou-se, juntamente com a exploração dos conceitos de violência, festa e discursos os principais eixos criativos do trabalho da equipe.

### Do “brasil” ao PROJETO bRASIL: qual cena? quais discursos ?

A relação entre teoria e espetáculo, efetivada pela *companhia brasileira de teatro*, não ocorre nunca na tentativa de materialização ou transposição direta de métodos ou técnicas, mas pelo que Abreu compreende como “esquecimento” ou “decantação”. Nas palavras do diretor: “É pela via de uma assimilação mais profunda, da experiência mesmo. E aí ela fica em um lugar dela. Assim como as técnicas mesmo. Elas nunca são uma influência que é tomada no sentido da execução direta de um método, de um pensamento. Elas são tomadas no sentido da experiência do esquecimento” (ABREU, 2016a).

O PROJETO bRASIL fez com que a *companhia brasileira de teatro* promovesse novas interpretações de algumas realizações e procedimentos anteriores<sup>239</sup>: a influência da obra de Viveiros de Castro e Débora Danowski (2015) propiciou uma leitura sob outra chave analítica do tema do fim do mundo, explorado em uma perspectiva existencial e subjetiva, pela ocasião da encenação da peça *Apenas o Fim do Mundo* de Jean-Luc Lagarce em 2006. Por mais que a discussão perpassasse agora pela real possibilidade de fim da “vida global” e não mais a certeza, por parte do protagonista, de sua morte iminente, havia um universo narrativo e cênico (no que se refere aos ensaios, às improvisações e à preparação dos atores) relativamente “experimentado” pela equipe.

O mesmo pode ser dito para a intenção de tornar o país tema central do espetáculo. Em duas ocasiões da trajetória da *companhia*, perspectivas sobre a história nacional e a “brasilidade” ganharam proeminência. *Descartes com lentes*, de 2009, foi certamente o momento até então mais destacado de enunciação de um Brasil no palco. O conto de Leminski explorava a fabulação da possível presença do filósofo entre nós, de modo a desencadear o conflito entre razão e experiência, a partir do “impensável” do Brasil. A expressiva linguagem poética não construía apenas o contorno do drama existencial do protagonista, mas aludia também a temas tidos como caracteristicamente nacionais: promovia, a seu modo, um elogio à diversidade natural e étnica do país, aos hábitos e costumes do povo, e, por meio da “falência do racionalismo empiricamente constatada”,

---

<sup>239</sup> Sobre os espetáculos da trajetória da *companhia brasileira de teatro* vide capítulo 3 da presente tese.

instigava uma releitura crítica da historiografia nacional (canônica e ocidentalizada), ressaltando a complexidade e pluralidade brasileira. Segundo Nadja Naira, o conto de Paulo Leminski “(...) já era projeto brasil, mesmo que a gente não soubesse, ele já era antropologia, já era Viveiros de Castro. Teve uma época em que a gente brincou que todo mundo podia fazer sua versão do Descartes e pronto, estava resolvido” (NAIRA, 2016).

Também *Nus, féroces et anthropophages* havia sido uma etapa criativa de destaque, à medida que envolveu leitura, pesquisa e reflexão sobre cronistas, bibliografia historiográfica, e se dedicou a abordar temas como alteridade e as diferenças culturais; valores, comportamentos e clichês, sempre em uma perspectiva comparativa centrada na interação entre os atores, o que permitia a alternância das perspectivas: do olhar brasileiro sobre a França e vice-versa. Nadja Naira e Giovana Soar compartilham da avaliação de que o início do PROJETO bRASIL partiu da relação com a Companhia Jakart & Mugiscué nesse trabalho comum, que despertou um interesse em falar do país, observá-lo com outros olhos, procurando enxergar “o que o Brasil realmente é, como o brasileiro realmente é” (NAIRA, 2016). As complexas condições de realização da peça, um espetáculo bilíngue, cujo elenco, formado por integrantes de duas companhias francesas e a brasileira, regido pelos três diretores em conjunto, oferecia desafios que desencorajavam uma abordagem mais aprofundada do tema.

A proposta de um trabalho exclusivo da *companhia brasileira de teatro*, encabeçada por Abreu, motivada pela “modesta expedição” e pelo “mergulho” na história recente do país, seria capaz de redimensionar as pesquisas e interesses anteriores. O patrocínio da Petrobrás garantiria agora as condições financeiras, logísticas e de cronograma adequadas para o bom andamento do processo.

A conquista, anos depois, do mesmo (e prestigioso) edital que possibilitou a concepção do espetáculo *Vida*, representou novo triunfo na trajetória da *companhia brasileira de teatro*. Embora seus integrantes sejam unânimes em mencionar a inexistência de um método, ou tendência específica para a criação dos espetáculos da equipe, e que cada proposta apresenta desafios e possibilidades singulares, houve, no andamento do projeto brasil, uma expectativa (não dada de todo à consciência, seja pela importância de *Vida!* para a trajetória da equipe, seja pelo processo criativo tido como exitoso e exemplar dessa montagem) de que o andamento da concepção do espetáculo trilhasse um caminho semelhante ao célebre espetáculo de 2010.

A pesquisa aprofundada sobre o Brasil, desenvolvida pelo grupo, deveria dar lugar, portanto, à construção de uma “dramaturgia original” que não colocasse “o país no

palco” diretamente, mas que traduzisse, em cena, as diversas referências pesquisadas. Em sua entrevista, Giovana Soar, comparando os processos de construção do espetáculo, frisa os elementos diacríticos do trabalho: a importância da narrativa, do encontro e da alteridade:

O Vida tem personagens, tem uma história, que não é linear, mas é uma história; está longe de ser realista, mas ela beira ali um lugar que poderia acontecer, mas o espetáculo é pensado para fazer a mesma coisa que o PROJETO bRASIL faz, que é, em resumo, trabalhar com o espectador aqui e agora no lugar onde estamos todos juntos e alguma coisa acontece, ou não, entre a gente, independente do tema, do que se está falando. Estamos todos aqui, juntos, pensando sobre a mesma coisa, estamos todos vivendo esta história (...). Acho que a melhor exemplificação disso é que o teatro não se dá naquilo que eu faço no palco; ele se dá na cabeça do outro. Ele está sendo na cabeça de quem me vê. O teatro independe de mim. Eu tenho que saber o que eu faço e como eu acesso. Nossa pesquisa é em relação a isso; é o acesso ao outro (SOAR, 2016).

Sempre tido como altamente desafiador, dada a complexidade nacional e também considerando os diversos marcos históricos do teatro nacional tematizando o país<sup>240</sup>, o PROJETO bRASIL revelou-se, para a equipe, um dos trabalhos de maior dificuldade de construção. Ao tratar do momento de desenvolvimento do espetáculo, Nadja Naira salientou a amplitude temática e gigantesca complexidade da proposta; a diversidade de caminhos possíveis, com a consequente maior dificuldade de escolhas estéticas, de encaminhamentos, de definições teóricas das pesquisas e, também, maior responsabilidade sobre os posicionamentos adotados<sup>241</sup>. As decisões principais que constituiriam os direcionamentos centrais do espetáculo tardaram em ser sustentadas: PROJETO bRASIL se constituiu, inicialmente, antes pela negação do que por efetivas proposições. A equipe tinha ciência, desde a aprovação da proposta, de que não faria um

---

<sup>240</sup> Entre os diversos espetáculos contemporâneos que tematizaram o país destacam-se “Macunaíma” dirigido por Antunes Filho, em 1978; a tetralogia “Os Sertões”, de José Celso Martinez Correa, concebido de 2002 a 2006 e “BR3” do Teatro da Vertigem, dirigido por Antônio Araújo, em 2006.

<sup>241</sup> Nas palavras de Nadja Naira: “Quando partimos para o Vida, por exemplo, era uma coisa concreta para pesquisar: era o Leminski, a gente tinha que ler tudo, a gente tinha que ver tudo, falar com as pessoas que detinham conhecimento sobre ele, enfim, pesquisar o universo do poeta. Entretanto, o universo do Leminski era inesgotável (...) no caso do *brasil*, pra onde a gente ia? Obviamente, pelo momento em que estava o país, não tinha outra saída que não fosse a política: estava todo mundo na rua! Gritando, manifestando, dizendo coisas, cada um dizendo coisas diferentes, ‘eu quero água, eu quero comida, eu quero isso, quero aquilo’. Então estava na nossa cara, era impossível a gente não falar sobre política. Também por uma necessidade nossa, uma maturidade pessoal para falar do assunto. Quando a gente é muito novo, a gente fica com medo de falar de política e ficar panfletário, e como falar de política sem ser panfletário, era uma questão. Mas é óbvio que a política estava na frente de tudo. E a gente queria falar sobre questões artísticas, estéticas, de questões culturais. A gente queria falar de como é que esse universo político se relaciona com outros universos políticos e como o homem é um homem político dentro disso” (Naira, 2016. Entrevista).

“grande retrato nacional” e que tampouco falaria expressamente sobre o país<sup>242</sup>. O objetivo era, portanto, encontrar determinadas balizas, capazes de repercutir questões nacionais candentes sem enunciá-las diretamente.

O primeiro acontecimento que estabeleceria um marco no processo criativo do espetáculo ocorreu em 2013, quando a equipe visitava o “Catetinho”, antiga residência de Juscelino Kubitschek, tornada ponto turístico da capital nacional. Neste local Márcio Abreu encontrou um senhor, batizado desde então de “velho do Catetinho”, que inspirou o primeiro e central eixo dramático em torno do qual passaram a ser articuladas as demais derivações de interesse da pesquisa. Na entrevista concedida a mim, ao reconstruir esse encontro, Abreu relata o seguinte:

**esse homem que falava uma língua, outra língua, ele contava tudo...** essa cena do Rodrigo que eu tentei fazer como se fosse... em algum momento eu queria que a peça fosse só isso. Só essa grande narrativa. Então é **um homem de um conhecimento, de uma riqueza, de uma experiência de vida, de uma linguagem tão extraordinária**, não é? Ali. Um pontinho de humanidade num lugar assim, que quase ninguém enxerga, você passa ali, aquele sujeito sentado embaixo da árvore e você passa ali, queimado de sol, esperando que alguém dê um dinheiro para ele, em um lugar de passagem... e **ele carrega a história do país nele, a história do mundo...** muito lindo (ABREU, 2016a).

Embora não tenha presenciado essa interação, Nadja Naira também explicita o impacto desta experiência para a construção do espetáculo:

Então, a primeira linha do Projeto Brasil é este homem, **essa figura que pode dizer tudo, pode falar sobre tudo, tem essa liberdade**, então era o personagem perfeito, é o personagem que tinha liberdade. É uma **figura digna, um popular, uma pessoa da rua, que você encontra em qualquer lugar, mas muito digno, com um discurso muito claro, e ao mesmo tempo sem julgamento**. Ele nos parecia a pessoa mais interessante de falar, de uma pessoa comum. **Quem pode falar do Brasil? Quem tem o direito da palavra sobre o Brasil, senão um brasileiro típico**, assim? Um senhor de meia idade que está ali, fazendo o trabalho dele, tentando viver, minimamente, se relacionando com as coisas do mundo, pegando um ônibus, andando, falando um pouco de política, um pouco de religião... Então, **nosso primeiro norte, foi esse homem**”. (NAIRA, 2016)

Nas falas dos artistas transparecem certa idealização da figura de um “nativo”, uma figura “popular típica” com sua singular característica étnica e de classe baixa, capaz

---

<sup>242</sup> Segundo Abreu, em entrevista (fevereiro 2016): “Como é que a gente faz uma peça chamada PROJETO BRASIL nessa circunstância, do país e do mundo, que a gente vive? Então essa dimensão frontalmente assumida, de falar abertamente sobre as coisas sem falar expressamente sobre elas, mas falar sob a forma de construções estéticas que ampliem a experiência, a percepção, né? Então é falar sem falar... Então a tentativa era não falar sobre as coisas, mas é... expandir a experiência nelas, juntos”

de habilitá-lo a apresentar certa verdade sobre o país. Como se pode perceber, a preocupação dos artistas em muito se aproxima dos debates relativos à autoridade etnográfica, que se tornaram conhecidos na antropologia pós-moderna dos anos 1980 e 1990, e também da virada etnográfica nas artes, como delineados em capítulo anterior. As ressalvas de Hal Foster (2015), como apresentadas anteriormente, de que o recurso à alteridade equivaleria ao acesso imediato “à verdade” é particularmente evidente, neste caso.

O resultado cênico dessa influência, entretanto, não incorreu em excessiva romantização ou exotismo do “velho do Catetinho”: o conteúdo da fala composta por Abreu revelava, por um lado, forte conotação política e consciência crítica, e por outro, o sofrimento, a sensação de impotência e a obstinação da luta desse brasileiro com seu cotidiano. Se a concessão desse lugar de fala explicita o recurso a uma “autoridade popular” revestida de “autenticidade”, que se transmuta em “legitimidade”, o interesse formal, relativo à peculiaridade da linguagem fragmentada, um tanto caótica e excessiva, não deixa de estar marcado.

Esse “conflito” que deu origem a uma das cenas mais impactantes de todo o espetáculo, marcaria a dificuldade central de todo o processo de ensaio e poderia ser sintetizado, conforme Nadja Naira, pela oposição entre a “pequena ficção” – “uma história, com personagens, que tem trajetórias, como no *Vida*” (NAIRA, 2016), que estava centralizada no “velho do Catetinho” – e as cenas ou performances que foram se constituindo nos exercícios e improvisações desencadeados por temas selecionados pela equipe.

Rodrigo Bolzan e Giovana Soar foram recrutados como os atores do espetáculo, enquanto Márcio Abreu e Nadja Naira se ocupariam da escrita e da direção das cenas. As interações entre o par, entretanto, geravam recorrentemente interpretações associadas às relações entre “um homem e uma mulher”: remetiam a relações amorosas, familiares ou de domínio e subordinação, o que não correspondia aos interesses do coletivo. Por um longo período de ensaios, a equipe buscou explorar situações cênicas partindo do “velho do Catetinho”, desempenhado por Bolzan e que constituía uma “figura que se transformava em centauro, que se tornava um bicho, ou animal mitológico, que virava um bebê, que virava um velho (...)” (NAIRA, 2016). Além das evidentes influências de Viveiros de Castro, do perspectivismo ameríndio e das experiências em tomar a própria noção de discurso como tema do espetáculo, diversas outras situações foram exploradas,

com destaque para: “amenidades”, “família”, “conversa com alguém distante”, “festa”, “violência” e “fim do mundo”.

Segundo Nadja Naira, essa via, atrelada à “pequena ficção” centralizada em Bolzan e no personagem “popular-típico” que contracenava com Giovana Soar, acabava sempre revelando ingenuidade, superficialidade ou romantismo. Para ela, as cenas despertavam pouco interesse e nunca foram capazes de articular todas as pretensões da equipe para a montagem. Conforme seu depoimento:

Foi aí que **a gente foi abandonando a ficção**: a mulher tem que poder falar igual ao homem, tem que poder dizer as mesmas coisas, e a Giovana foi inventando os discursos dela, que era sempre: uma coreografia, uma música, um movimento, uma dança, uma troca de roupa... Os **discursos dela dificilmente eram palavras; ela foi usando muitos recursos e evitando a palavra. A gente tentou muito diálogo, muita conversa, sobre tudo e nada do que eles conversavam resultava numa cena que tivesse a potência de um homem sozinho**<sup>243</sup>. E aí chegou um tempo em que a gente tinha duas peças: a ficção, com esse homem e a trajetória dele e os inúmeros acontecimentos com ele, começando numa festa... Então havia Brasil 1 e Brasil 2. O Brasil 2 ia acontecer nas terças e quartas; o Brasil 1 ia acontecer nas quintas, sextas e sábados. O Brasil 2, que era esse dos discursos e das performances, ia acontecer na contramão, ia possibilitar a gente encontrar as pessoas, conversar com elas; precisaria de público... **Mas gente descobriu que não: a ficção estava errada. Quando a gente tirou a ficção – deixou elementos de, obviamente – e trouxe as performances pra dentro do espetáculo é que fez sentido.** É por isso que chama PROJETO BRASIL. Porque a gente achou que a característica do espetáculo era ser um projeto de alguma coisa, não uma coisa fechada – apesar dele ser fechado, ter uma estrutura organizada. Mas por muito tempo a gente colocou e tirou e a palavra Brasil, não fechava... Porque “brasil” ficou pra gente como aquela ficção, e não ia ser só uma peça, era mais que isso. Até que fechamos em “PROJETO BRASIL”, com minúscula, porque sempre foi subjetivo, nunca nome próprio, desde a época em que a gente escreveu o projeto. O que aconteceu no material gráfico é que só o “b” ficou em caixa baixa. É para ser tudo em caixa baixa, assim como *companhia brasileira de teatro*, porque temos uma rejeição pela caixa alta; não é um nome próprio; é só uma coisa. **Com isso a gente diminuiu um pouco o peso da palavra “brasil”, talvez nos desresponsabilizasse de algo que a gente não pretende...** (NAIRA, 2016).

---

<sup>243</sup> Nadja Naira, em seu depoimento, revela consciência dos determinantes sociais, culturais e históricos que atuam sobre os indivíduos e demonstra, também, grande sensibilidade para os aspectos coletivos e simbólicos atrelados aos papéis sexuais e às questões de gênero. Entretanto, sustenta uma leitura do “velho do Catetinho” como um “um homem de qualquer lugar, com qualquer cultura” (NAIRA, 2016). Além disso, a grande concentração do texto do espetáculo em Rodrigo Bolzan não foi visto, por Naira e pelos demais membros da *companhia*, como uma questão política, mas sim fruto da “aptidão” do ator com a palavra. Em oposição à atriz, foi possível registrar em certa ocasião, a crítica por parte de espectadoras que, em uma leitura feminista da peça, apontaram a desproporcional concentração das falas do texto da peça e a centralidade das atuações de Rodrigo Bolzan em detrimento das atrizes, embora felicitassem o conteúdo do referido pronunciamento.

Os depoimentos revelam aguda consciência, por parte dos artistas, dos dilemas da “política da representação” do país, e, principalmente, como essa consciência não se apresenta de maneira desconectada das escolhas estéticas e dramáticas adotadas. Ainda que seja possível sustentar a visão dos artistas de que a proposta não intencionava apresentar um “panorama” nacional, é evidente que a pretensão de tratar de questões nacionais atuais não consistiu tarefa fácil. O interesse, notavelmente sustentado por Márcio Abreu, em construir a dramaturgia da peça com base na escrita de uma “fábula” ou “ficção” original tematizando o país – em consonância com aspectos característicos dos trabalhos da *companhia brasileira de teatro* – passou a ser visto no processo como um obstáculo para a definição do espetáculo. Ele explica:

eu comecei a propor um **estudo dos discursos**, isso ficou guardado, depois a gente fez muitas tentativas, eu mesmo, de escrever de fato uma ficção assim, claro, articuladas de muitas outras maneiras. Mas foi irresistível e foi muito encorajador da parte das meninas, a Giovana, Nadja, e mesmo do Rodrigo, que me encorajaram a seguir uma intuição de que o trabalho deveria se radicalizar nessa estrutura que tem narrativas reais migradas para o corpo dramático, tem textos originais escritos e resíduos do processo e muitas cenas sem a palavra enunciada, mas com a palavra estruturante, não é? Mesmo nas cenas que não tem texto... em que ela não está no lugar da enunciação. Então, nessa opção de radicalizar em algo – e de fato eu tinha uma intuição de ir para esse caminho, mas eu queria abrir também outras possibilidades de caminhos – eles foram muito importantes nesse processo, os três. (ABREU, 2016b).

Pode-se perceber, nessa fala, que a noção de discurso se transformaria de uma categoria filosófica e analítica em tema central do espetáculo. Narrativas, visões e concepções sobre o país, de diversas óticas, constituíram material criativo da concepção dramática feita pela equipe. Essa estratégia, note-se, é recorrente nos enquadramentos analíticos da antropologia, menos afeita à discussão sobre as realidades do que às representações, relações e discursos sobre elas. Além disso, aparecia como importante precedente, o grande sucesso obtido com um procedimento semelhante, pouco tempo antes, quando a *companhia brasileira de teatro* levou ao palco do Festival Cenas Breves do Galpão Cine Horto, uma cena com base em um discurso de Christiane Taubira, ex-Ministra da Justiça da França (de 2012 a 2016), natural da Guiana, que defendeu, em 12 de abril de 2013, no parlamento nacional daquele país, a adoção de crianças por casais homossexuais,

Por longo tempo, discursos dos mais variados matizes foram pesquisados para os ensaios, com preferência para os de caráter político, sem efetivamente ganhar os palcos na montagem. Após pesquisas de discursos de Nicolau Maquiavel, Getúlio Vargas,

Juscelino Kubitschek, Luís Inácio Lula da Silva, entre outras figuras políticas, a equipe incorporou no texto do espetáculo o referido pronunciamento de Taubirá, e também o discurso de Jose Mujica, na ONU, em setembro de 2013, quando, a partir de sua experiência de vida e na presidência do Uruguai, fez uma crítica ao capitalismo contemporâneo, ao armamentismo e à política. Os dois discursos, de políticos estrangeiros, representam a parte mais substancial da “composição dramatúrgica articulada em dezesseis discursos verbais e não-verbais, de natureza performativa” (ABREU, 2016:51), que resultou na peça PROJETO bRASIL.

O uso desses discursos, de caráter não-ficcional foi, também, uma forma de contornar a dificuldade de “falar do país atual” e esquivar-se da expectativa, do público e crítica (sempre refutada pela equipe), de “representar o Brasil no palco”. Como se pode perceber nas falas acima, a inclusão desses pronunciamentos, com pouca ou nenhuma modificação, pode ser visto como condescendência de Abreu, abandonando sua expectativa de buscar construir uma “fábula” entre “personagens” que fosse representativa da multiplicidade de perspectivas que a equipe desejava levar ao palco.

O livro de Marcio Abreu em que o texto do espetáculo PROJETO bRASIL foi publicado, juntamente com *Maré*<sup>244</sup>, apresenta uma nota explicativa que fornece ao leitor “algumas referências”, indicando a autoria dos discursos de Mujica e Taubirá e identificando também os processos através dos quais os “discursos” dessa “estrutura aberta” foram construídos. A peça conta, portanto, com um texto criado a partir de improvisações de Rodrigo Bolzan, dois blocos de “textos originais” concebidos por Márcio Abreu, dois blocos de composição coletiva por meio de combinações de palavras no espaço, musicados por Felipe Storino, um bloco formado por citações de frases de autoria de Eduardo Viveiros de Castro e dez cenas construídas com base nas performances corporais e vocais dos atores, essas últimas acompanhadas das músicas: “Um índio” de Caetano Veloso, “Aquarela Brasileira” de Ary Barroso e “Bacchianas n.º 5” de Villa Lobos.

Elemento unívoco nas reflexões de Márcio Abreu, Nadja Naira e Giovana Soar é a decisão no processo do espetáculo estabelecida com base na construção de uma estrutura dramática capaz de promover mudanças de “lugares sociais, em propor, em sugerir em

---

<sup>244</sup> *Maré* foi encomendada pelo Espanca! para integrar, junto com três outros textos nacionais contemporâneos o projeto *Real*, que estreou em 2015. Não deixa de ser sintomático o fato de que a peça de Abreu possa ser vista como um “experimento de linguagem” a partir de uma realidade transformada em “pequena ficção”: uma chacina ocorrida no complexo da Maré em 2013.

promover que você olhe de outro ângulo, que você dê um passo daquilo que é o seu lugar social confortável e se desloque um pouco. Há uma tentativa de chamar ao deslocamento do público” (ABREU, 2016a). Deve-se ressaltar que, em nenhuma ocasião do espetáculo, a equipe deixava clara a autoria dos textos, ou a situação real em que ocorreram. Houve, também, certa preocupação em respeitar a integralidade da fala dos políticos (“à medida do possível”), apesar do “risco” no que tange à manutenção da atenção e interesse da plateia. Essa definição logo se vinculou à associação entre discurso e ponto de vista, elemento evidenciado nas falas do elenco, que revela também grande consciência dos procedimentos relacionais suscitados pelas cenas e performances. A seguinte passagem Naira, por exemplo, é ilustrativa:

Não precisamos ficar falando “do” Brasil, das questões “do” Brasil. E é por isso que os discursos estrangeiros entram aí. De alguma maneira, eles nos balizam, eles nos dão uma limitação: daqui até ali, e aí entra a questão do ponto de vista. É o que nos leva ao circular, é o que leva a gente a mudar de posição com a plateia é o que faz a gente fazer a plateia entrar e a gente sair. “Mudar o ponto de vista”, a gente tem esta “neura” da coisa que gira, que muda de lado, e agora a gente realmente consegue fazer. É claro que no “Krum” a gente também consegue um pouco, no “Essa criança” a gente invade a plateia e tenta fazê-la pensar sobre isso... **Mas uma coisa é fazê-la pensar sobre isso e outra coisa é ela se sentir nesse outro lugar.** E acho que no “PROJETO bRASIL” a gente consegue isso, fazê-la mudar o ponto de vista e questionar por que o espetáculo se chama “PROJETO bRASIL”: ‘ - Não está falando do Brasil, não é um discurso brasileiro, não é especificamente do Brasil, o que estão falando do Brasil, com essas outras palavras que não são brasileiras? Por que é que tem essa linguagem?’ Mesmo que as pessoas não pensem sobre isso racionalmente... não pensarão mas **sentirão essas coisas**, elas vão perceber isso. E isso estava na lista de prioridades: mudar de ponto de vista. Quando a gente encontra o Viveiros de Castro, por exemplo, antropólogo que vai falar sobre o índio, sobre o lugar do outro, aí meu bem, aí a gente encontra argumentos para falar de uma outra sociedade, de uma outra forma de vida, de uma outra cultura, que a gente talvez tenha por objetivo utópico, ou desejoso, que seria lindo se fosse assim, mas não é. Porque é muito legal isso do Viveiros, ele fala assim: é maravilhoso isso, mas nós não vamos dar conta de chegar lá, vamos acabar antes. O Viveiros foi para gente um ‘cair na real’. Acho que o Viveiros tem essa responsabilidade dentro do projeto. E se for falar de cena mesmo, das escolhas que a gente fez para a cena, a referência foi a Eleonora Fabião (NAIRA, 2016).

A abordagem performativa de Fabião, fortemente baseada nas noções de “encontro”, “relação”, e em “ações” urbanas interativas, consistiu importante influência para o processo criativo do espetáculo. Essas questões já constituíam certo universo comum entre a *performer* e o grupo teatral paranaense, mas o estreitamento dessa relação, evidente na oficina ministrada por Fabião e também na troca de correspondências durante

a construção do espetáculo (publicada em formato de artigo no dossiê da revista Sala Preta, ABREU; FABIÃO, 2016), potencializou um trabalho de caráter mais performativo e calcado na orquestração das formas de relação entre palco e plateia, como demonstrarei na próxima sessão.

As informações sobre a trajetória da *companhia brasileira de teatro* apresentadas nos capítulos anteriores são suficientes para demonstrar que a equipe, em suas tomadas de posição estéticas e pela forma de atuação e concepção do teatro que realiza, não está distante do universo da *performance art*. Por outro lado, as marcas diacríticas dos trabalhos do grupo: centralidade do texto escrito, proveniente sempre de um dramaturgo contemporâneo (o que inclui o próprio Marcio Abreu) ou de autoria coletiva; a exploração de territórios íntimos; de interações entre personagens enfraquecidos segundo textos de tendência não-dramática com “estrutura” singular deram lugar a um conjunto de performances diversas, com base na noção de discurso que tematizaram flagrantes do brasil contemporâneo.

Essa proposta, batizada de “composição dramática” e composta por “textos verbais e não-verbais” difere radicalmente de todos os espetáculos anteriores da Companhia, tornando PROJETO bRASIL uma montagem muito singular na trajetória da equipe. A definição de adotar os discursos como próprio tema da montagem, a escolha pela diversidade de perspectivas sobre o país e a influência de Eleonora Fabião foram as saídas para os dilemas da representação que, direta ou indiretamente, consciente ou inconscientemente estiveram nas redes do espetáculo.

### Discursos em ato

Uma homenagem prestada a um dos mais importantes diretor (e produtor) teatral do Paraná fez com que o antigo “Teatro da Classe”, no centro de Curitiba, passasse a se chamar Teatro José Maria Santos. Apesar do nome, o público permaneceu substancialmente com o mesmo perfil, pois os espetáculos que tem pauta no espaço (sejam eles de grupos locais ou de fora da cidade) são, em sua maioria, compreendidos como “não-comerciais”, e, portanto, como produções artísticas mais genuínas do que aquelas capitaneadas por personalidades da mídia televisiva, geralmente exibidas em auditórios do Teatro Guaíra ou do Teatro da Universidade Positivo. Não é difícil perceber, por meio das conversas, comportamentos, aparência e vestuário, que significativa parcela



Elisa Ribeiro, e os retoques no cenário efetuados pelo próprio criador, Fernando Marés (que auxiliava Elisa também em outras atividades), testes de vídeo, iluminação e sonoplastia por Henrique Linhares, ocorriam de forma precoce, horas antes do início do espetáculo. Já o processo de afinação e ajuste (as “passagens de som”) pelo ator e músico Felipe Storino e o aquecimento corporal e vocal dos atores, realizado de forma individual, no palco, eram realizados com cerca de trinta minutos de antecedência. No início da temporada (e em alguns outros momentos em que situações não desejadas ocorreram nas apresentações), houve conversas de avaliação do espetáculo do dia anterior, cerca de uma hora antes das apresentações e sempre com a presença de Márcio Abreu, momento em que os problemas e as propostas de aperfeiçoamento foram apresentadas, de forma verbal. Vale lembrar que, por mais que a dimensão corporal e expressiva seja sempre elemento incontornável nas artes cênicas, a *companhia brasileira de teatro* não faz do corpo a principal propulsão para o processo criativo.

Os primeiros integrantes do público geralmente chegavam ao local com uma hora de antecedência. Alguns deles contatavam as produtoras em busca de ingressos disponibilizados como contrapartida a apoiadores e patrocinadores, ou como “cortesias” oferecidas aos pares e a personalidades do mundo artístico. Outros adquiriam antecipadamente o ingresso, por segurança, e esperavam um tempo a mais nos modestos bancos de madeira que contornavam o estreito hall de entrada do teatro, em frente à bilheteria. À medida que o horário de início do espetáculo ia se aproximando e a concentração dos presentes aumentava, era possível perceber uma atmosfera festiva, de expectativa e certa ansiedade.

A maior parte dos espectadores, ao chegar, saudava os conhecidos e logo ingressava em uma roda de conversa que regularmente adotava como tema avaliações de peças pretéritas da *companhia*, dos projetos paralelos entre outras atividades realizadas pelos participantes da *companhia brasileira de teatro*. Especulações derivadas de recomendações ou impressões de conhecidos que já haviam assistido ao espetáculo, comentários de produções realizadas por grupos de estética semelhante, histórias e anedotas de personalidades teatrais eram também comuns nessas conversas, que serviam como “aquecimento espontâneo” da audiência.

Acordes inspirados na Bossa Nova e Música Popular Brasileira, reverberados pela guitarra de Felipe Storino eram audíveis, antes mesmo da abertura da porta de vidro, ao lado da bilheteria, que permitia a entrada dos espectadores. Nesse momento, Nadja Naira rompia os “limites” do espaço cênico, cumprimentando, interagindo e orientando o

público já no hall de entrada do teatro. Os três outros atores do espetáculo permaneciam dentro do espaço de exibição: Rodrigo Bolzan deslocava-se por entre as fileiras da plateia e Giovana Soar, sentada sobre o sobrepalco circular, informava Felipe Storino, ao seu lado, nomes de personalidades da classe artística local, que eram inseridos como vocativos nos refrões musicais cantados pelo músico, em saudação ao público.



Foto 8 (Isadora Flores). Recepção do público no Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, Distrito Federal. Imagem disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro*.

Assim que a maior parte da audiência se acomodava em seus lugares, os atores intensificavam a movimentação e a interação com os presentes, no espaço da plateia (andando por entre os corredores ou mesmo saltando fileiras das poltronas), e auxiliavam a distribuição de alguns copos de cachaça que passavam de mão-em-mão, entre o público. Márcio Abreu traduziu da seguinte forma a rubrica inicial do espetáculo:

“preto sobre preto  
espaço que sugere movimento  
parede curva, sobrepalco circular que gira, sentido espiral  
fim de festa

#### DISCURSO 1

1 guitarra. vários microfones. 4 pessoas estão ali. vestem preto. bebem cachaça. cantam canções brasileiras. inventam canções. incluem as pessoas do público que chega. oferecem cachaça. cruzam de maneira incomum o espaço da plateia. circulam por entre as poltronas e as pessoas. ocupam o palco sugerindo marcas e imagens que retornarão durante a peça. convivem. o tempo varia na dinâmica do espaço, das pessoas e da situação” (ABREU, 2016, p. 53).



Foto 9 (Lenise Pinheiro). Nadja Naira com um copo de cachaça interagindo com a audiência no início do espetáculo. Imagem disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro*.

Essas ações, caracterizadas por sua simplicidade, eram capazes de gerar uma atmosfera de acolhimento e cumplicidade entre atores e público, o que estimulava interações também entre os desconhecidos, sentados em proximidade, no teatro. A mesma intenção transparecia na construção do espaço, por meio da cenografia de tonalidade inteiramente preta, composta apenas por uma plataforma circular central, uma parede semicircular ao fundo do palco e o revestimento de tapete que recobria o palco e o conectava à plateia. As mesas de controle de luz e som, visíveis, no lado direito do palco, ajudavam, claramente, a distanciar a expectativa da plateia a respeito de um espetáculo de caráter ilusionista.



Foto 10 (Isadora Flores). Cena inicial do espetáculo PROJETO BRASIL.

Concluída a primeira cena, a equipe gerava, progressivamente, uma disposição afetiva oposta, inaugurando uma ambiguidade na relação com o público que seria

constitutiva de todo o espetáculo. Rodrigo Bolzan tomava a palavra e dizia o seguinte texto, diretamente endereçado ao público:

Primeiro, 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 para vocês, diante de vocês, para 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, essas palavras que devem vir depois do fim (...) tudo o que eu tenho a dizer tem que caber em trinta segundos, 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 muito 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 nossos).

A passagem acima reproduz os trechos iniciais e finais da fala do personagem representado por Rodrigo Bolzan que compõe o Discurso 2. Após calorosa recepção do público, ela tem a função de romper progressivamente a atmosfera criada até então, a partir de alguns distanciamentos: o texto falado pelo ator, em meio à plateia, dirigindo-se diretamente a ela evidencia a característica costumeira do que a equipe chama de “encontro”, isto é, a explicitação da situação de intersubjetividade presente na cena, que já havia sido preparada pelo Discurso 1. Essa conexão sofre alguns deslizamentos, à medida que o texto, citado acima, apresenta os espectadores como “desnecessários” para o evento teatral, e também incorre em contradições, pela negação da própria voz e enunciação, por parte do ator, o que gera desconfiança do público e ambiguidade na cena.

O quadro seguinte chama novamente atenção ao ato da fala e evidencia ao público a adoção deste tema como uma das linhas mestras de constituição do espetáculo: após o *blecaute* e a saída do ator de cena, a iluminação deixa ver Giovana Soar em frente a um microfone, prestes a proferir um discurso de agradecimento. Esse ato, entretanto, não chega a ser efetivado, devido a uma série de desequilíbrios e instabilidades motoras da atriz que não apenas a impedem de tomar efetivamente a palavra, fragmentando e rompendo o andamento de sua fala, como a derrubam no chão e a impossibilitam de se reerguer.



Foto 11 (Nana Moraes). Giovana Soar no Discurso 3 - Imagem disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro*.

O fim do Discurso 3 é marcado por novo *blecaute*. Ainda imerso em completa escuridão, o público escuta, a seguir, a gravação de um discurso proferido, em alternância, por Rodrigo Bolzan e Nadja Naira. Os mesmos atores aparecem em cena, em estado de desequilíbrio, e caminham em silêncio, lenta e ritmadamente, do fundo do palco em direção à plateia. Esse recurso que gera a estranheza de utilização de uma gravação, “em off”, da voz de mesmos atores presentes na cena é fartamente explorado pela *companhia brasileira de teatro*, e recorrente no teatro contemporâneo. O procedimento é capaz de conferir valor superior à voz e à escuta se comparadas à imagem e à visão (WERNECK, 2009), efetuar um estranhamento e evidenciar o deslocamento entre a voz e o agente emissor. Além disso, algumas interrupções, que parecem ser erros de leitura, são utilizadas, tanto para alternar a voz que executa a narração e despertar novamente a atenção do público ao longo texto do discurso, como para gerar um nível a mais de ambiguidade na cena, tornando os erros “aparentemente acidentais” elementos propositais.

O discurso de Christiane Taubira e destinado ao parlamento francês, agora na voz dos atores da *companhia brasileira de teatro*, adota a defesa incondicional da igualdade, ataca o preconceito de gênero e a perspectiva patriarcal dominante, salientando a importância do casamento civil e defendendo a adoção de crianças por casais homossexuais. Quando os atores, em sua lenta caminhada, atingem o limite do palco (próximos da ribalta), começam um demorado beijo que se projeta também para os espectadores, à medida que os membros da equipe invadem o espaço da plateia e, por meio de formas de comunicação não verbais, “negociam” a disponibilidade da audiência em beijarem os intérpretes ao som da contagiante música “Dimokránsa” da cantora caboverdiana Mayra Andrade.



Foto 12 e 13 (Elisa Mendes). Interação entre atores e espectadores durante cena do espetáculo PROJETO Brasil. Disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro*.

A reação dos espectadores, apesar de evidentemente diversa, pode ser descrita como uma mescla de surpresa e desconforto, que se suaviza à medida que o texto passa a ser novamente enunciado pelos atores. Eles sustentam que a oposição à proposta da adoção (projetada também como um metacomentário à cena recém ocorrida) revela hipocrisia, egoísmo e conservadorismo:

“Nós dizemos que sim, que o casamento aberto aos casais de mesmo sexo, o casamento aberto aos casais de mesmo sexo, ilustra bem a divisa da República, a liberdade de escolher, a liberdade de decidir viver junto. Proclamamos com esse texto a igualdade, a igualdade de todos os casais, a igualdade de todas as famílias. E nós dizemos também que há neste ato um gesto de fraternidade, porque nenhuma diferença pode servir de pretexto às discriminações do Estado (...) Esse projeto de lei **nos levou a pensar sobre o outro, a consentir a alteridade. Pensar o outro, dizia Emmanuel Levinas, ter a irredutível preocupação com o outro. Foi isso que nós fizemos ao longo de todo esse debate.** Obrigado(a) aos senhores” (ABREU, 2016, p. 61-62, grifos nossos).

Após as palavras de agradecimento, o público recorrentemente manifestava uma salva de palmas e gritos de aprovação. Não raro a cena gerava, também, incômodo em alguns espectadores, a ponto de parte dos descontentes abandonarem o teatro. Essa situação, enfatizada pelos integrantes da equipe, foi sempre tratada com certa naturalidade pelos atores e pelo diretor, que compreendiam que sua atividade não deveria ser orientada a agradar o público. Giovana Soar (2016, julho) acredita que: “quando a pessoa vai embora, é quando dá certo, porque alguma coisa chegou nela, a ponto de incomodá-la, e dizer, esse material não é para mim, ou dizer isso eu nego...”. Entretanto, essas situações foram sempre vistas com cautela (e certa preocupação) pela equipe, que tendeu a salientar, também, diferentes percepções por parte de estratos também distintos do público.

Além disso, como destacado por meio do grifo, na citação acima, o discurso político de Taubira, tornado agora texto cênico e poético, tematiza explicitamente a alteridade e reivindica a autoridade do mencionado filósofo francês. Ele pode ser visto como uma espécie de programa da proposta cênica desenvolvida pela *companhia*

*brasileira de teatro*, servindo de justificativa para a orientação adotada pela peça, em consonância com outros procedimentos dramaturgicos que apresentarei a seguir.

Uma mudança na iluminação cênica marca, então, o início do Discurso 5. A rubrica de Márcio Abreu para a cena a descreve com perfeição:

“suspensão. Silêncio. 1 mulher se destaca no proscênio, à frente do sobrepalco circular. 1 homem, em meio ao público, olha para ela. Olha insistentemente para ela. Os outros atores em cena percebem e se retiram, ele continua a olhar para a mulher. Seu olhar é de sedução. Ele volta para o palco, sempre olhando para ela. Insistentemente, aproxima-se dela, tenta beijá-la. Ela recusa e se afasta. Ele insiste. Ela recusa mais uma vez. Ele insiste. Bate nela com violência, beija-a à força. Ela tenta escapar. Grita. Ele a ataca com violência. Invade seu corpo. Rasga sua roupa. Ela tenta escapar. Grita. Reage. Os dois formam imagens de violência na parede curva ao fundo da cena. Enquanto isso, outra mulher arremessa violentamente contra eles pequenos objetos que explodem espalhando tinta preta ao atingir os corpos e a parede curva. Sangue preto. Enquanto isso, outro homem capta as vozes e os ruídos com microfones e reverbera os sons de violência. 1 homem e 1 mulher desfigurados. Trôpega, a mulher se aproxima do microfone no centro do sobrepalco circular e tenta falar” (ABREU, 2016, p. 63).



Foto 14 – esquerda (Marcelo Almeida) Giovana Soar e Rodrigo Bolzan em cena de “Discurso 5”, parte do espetáculo PROJETO BRASIL – disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro*.

Foto 15 – direita (Elisa Mendes). Giovana Soar e Rodrigo Bolzan em cena de “Discurso 5”, parte do espetáculo PROJETO BRASIL – disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro*.

A cena descrita acima tem forte carga emocional e promove, uma vez mais, uma oscilação na relação entre palco e plateia, ao romper com o clima de fraternidade e acolhimento com que se encerrou o quadro baseado no discurso de Christiane Taubirá e gerar forte identificação, por parte do público, com a vítima do estupro e também remeter para o reconhecimento da regularidade da violência sexual no cotidiano nacional. Além disso, a justaposição dessas experiências cênicas, diametralmente opostas, que geram

envolvimento e recriminação, é capaz de engendrar forte reflexividade do público, no que se refere às suas premissas sobre gênero, sexualidade, discriminação e poder.

Após o acontecimento criminoso, Giovana dirige-se ao microfone central do palco, mas novamente não tem sucesso em articular uma fala coerente, emitindo apenas algumas palavras e pedaços de frases, sem conexão. Os dois outros atores do espetáculo, Nadja Naira e Felipe Storino (acompanhado de sua guitarra), entram no palco, perfilam-se frente ao público e, após um instante de suspensão, dão início a uma agitada música dotada de letra fragmentada acompanhada por uma “dança gaga”:

“Ai, Neide Caveirão /  
Titia Mirian/  
Sr. Antônio polaco/  
Oi, Miséria real / Fora vocês, amigos /  
104 índios morto caiu na calçada /  
Ai, brasileiro /  
Estava enfiado nos continente invadido /  
Chefe mortinho, tadinho /  
Travessias, lágrimas, daí  
Entre ficção /  
Realidade /  
O sangue sangrento subiu enjoado /  
Uzôme /  
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-nada /  
Atiraí encarei diferença /  
Eu sou muito melhor brasil /  
Moldura cocaína 100% pura claridade existe fome sim/  
(...)” (ABREU, 2016, p. 64).



Foto 16 (Elisa Mendes): Rodrigo Bolzan, Giovana Soar e Felipe Storino em cena de “Discurso 6”, parte do espetáculo PROJETO bRASIL – disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro*.

O ordenamento e a configuração de “show” da cena têm como objetivo promover nova alteração na relação palco-plateia e na atmosfera narrativa: além de despertar a atenção do público por meio da presença marcante e de ritmo acelerado da música, os movimentos “maquiniais” e repetitivos dos atores aludem a coreografias comuns no acompanhamento de produções de diversos gêneros da indústria cultural brasileira e veiculam forte caráter irônico, efetuando uma avaliação crítica à banalidade com que se tratou a cena do estupro precedente.

A letra da composição, por sua vez, é repleta de termos impactantes, concebidos a partir de um exercício comum no processo criativo da *companhia brasileira de teatro*: trata-se de uma espécie de *brainstorm* em que o diretor (a partir de alguma orientação temática prévia) solicitava ao elenco que escrevesse palavras em folhas A4. As palavras eram então expostas no chão e posteriormente agrupadas para compor um texto, de características dadaístas, que, por seu inevitável afastamento da discursividade normativa da língua, tendia sempre à polissemia, e à riqueza em metáforas e ambiguidades.



Foto 17 (Isadora Flores). Registro do ensaio da equipe na *companhia brasileira de teatro*. Disponível no Facebook do grupo.

O exercício foi realizado para uma exploração da memória dos atores acerca do ocorrido durante a pesquisa de campo, em cada cidade visitada. Singularidades referentes a pessoas encontradas, locais visitados, termos característicos da fala e do sotaque de cada região, referências a hábitos, crenças, comportamentos singulares foram mesclados aos recorrentes problemas nacionais como violência, miséria e dominação de modo a compor um texto entrecortado e polissêmico, posteriormente musicado por Felipe Storino. Este foi o principal procedimento adotado pela equipe para inserir, no corpo do texto dramático, registros das experiências múltiplas obtidas na etapa da pesquisa de campo dos atores nas capitais das cinco regiões do país.

Ao final da música, apenas Rodrigo Bolzan permanece no palco e inicia uma tentativa angustiada e ininteligível de fala, da qual apenas frações de palavras são ouvidas pela audiência. Após, alguns minutos, entretanto, o discurso se torna articulado, enunciando o texto abaixo:

(...) o susto o fim ainda não chegou fiquei hora a gargalhadas procura o o lu casa é loucu a bater a beleza você poss a vi dagente olhar isso re eu ain **isso realmente me impressionou ainda não terminei a pele torrada de sol ele sentado no chão o velho alinhado em pleno planalto vindo de longe falando de tudo** embaixo de um árvore a pele torrada de sol e todo mundo sorriu e saiu pra comprar e pintaram as fachadas das casas e ficou lotado de gente **a gente** não sabe no que acreditar nem pra onde olhar quando o cachorro grudado na perna do sujeito quase morreu não se sabe quantos policia se recusaram a bater e o governador vai pra televisão e cara-de-pau uma tragédia a gente não sabe no que acreditar nem pra onde olhar eles jogaram tinta vermelha na fonte na frente do palácio e baixaram a bandeira a meio mastro e **eu** acordei uma chuvarada na hora de voltar do trabalho o ônibus parou (...)" (ABREU, 2016, p. 66, grifos nossos).

O trecho acima registra o ponto de transição em que o discurso se torna inteligível. Porém, mais do que estabelecer um contexto semântico mínimo, os destaques, no texto, sublinham as alterações no uso do tratamento da primeira e terceira pessoa (singular e

plural), que estabelecem conexões entre o ator, o personagem “Velho do Catetinho” e a plateia (por meio da expressão coletiva e indefinida “a gente”). Tais oscilações efetuam justaposições capazes de promover efeitos empáticos, também pela alternância entre a narrativa e o depoimento pessoal, reforçados por uma série de passagens que suscitam imagens mentais e articulam concepções compartilhadas, atreladas ao imaginário sobre a nação.



Foto 18 (Elisa Mendes). Rodrigo Bolzan na cena “Discurso 7”, parte do espetáculo PROJETO bRASIL – disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro*.

O longo monólogo proferido por Bolzan, caracteriza-se pelo embaralhamento e desarticulação da argumentação e por passagens fantásticas. Alude a intempéries naturais (“chuvarada”, “ventania”<sup>246</sup>); à incomensurabilidade do território e do ecossistema nacional (“não dá para conhecer tudo” o “rio que é mar”, “a mulher-boto”, “um mundo inteiro ali dentro cheio de bichos e gente e árvores gigantes na água”); à burocratização do Estado brasileiro (“documentos”, “papelada”); ao alto custo de vida, às dificuldades do mundo do trabalho (“vai financiar para a vida toda é uma loucura os preços das coisas”, “fui pedir emprego” “não tinha trabalho, mas aqui também não”); aos desafios da vida cotidiana (“valores”, “esperança”, “inteligência”, “contradições”, “a gente não sabe no que acreditar nem pra onde olhar”). Outro elemento que o texto registra é o lastimável episódio que ficou conhecido como “a Batalha do Centro Cívico”, ocorrido durante o processo de pesquisa do espetáculo com professores e polícia estadual<sup>247</sup>.

---

<sup>246</sup> Todos os trechos entre aspas foram retirados de ABREU, Marcio. PROJETO Brasil, 2016, p. 66-69.

<sup>247</sup> Em 29 de abril de 2015, o governador do Paraná, Carlos Alberto Richa, e o secretário de segurança do Estado Fernando Francischini valeram-se de bombas de gás lacrimogêneo, balas de borracha, helicópteros e ostensivo recrutamento militar na investida contra professores e demais manifestantes que protestavam contra a aprovação de uma manobra fiscal no Paraná Previdência, que colocava em risco a aposentadoria da referida classe profissional. O caso, fartamente registrado em jornais de todo o país, deu origem a ações judiciais contra os administradores públicos e, dois anos após o ocorrido, ainda permanece sem qualquer definição judicial ou responsabilização política, excetuando-se o mero afastamento do secretário de Segurança, Fernando Fancischini e de Educação Fernando Xavier. Os dados da reportagem “Um ano depois da Batalha do Centro Cívico” de Felipe Aníbal e Diego Ribeiro publicado na Gazeta do Povo por ocasião

A fala monologada de Bolzan, por meio da linguagem adotada e dos elementos aludidos, é capaz de apresentar seu próprio enunciador como um popular, portador de valores éticos, persistência, esperança, grande senso crítico e capacidade analítica do contexto social em que vive, revelando, ao mesmo tempo, uma perspectiva um tanto idealizada do “Velho do Catetinho” e um retrato da impotência no que tange à constante reprodução das condições de desigualdade social do país.

O Discurso 8, que segue à referida cena, é o primeiro em que a palavra não se faz materialmente presente: Giovana Soar banha-se com o auxílio de uma toalha e de um balde. Ao terminar de remover a tinta preta que cobre seu corpo, a atriz leva Rodrigo Bolzan a uma cadeira e executa semelhante procedimento no ator, que permanece inicialmente sentado e, posteriormente, desfalece no chão. Esse quadro promove diversas mediações importantes para o andamento do espetáculo: diminui a tensão e o ritmo do espetáculo, distancia a plateia do vigoroso personagem da cena anterior, além de resolver as questões operacionais do desnudamento e limpeza dos corpos dos intérpretes, essenciais para a cena seguinte, caracterizada por uma plasticidade visual cuja rubrica (abaixo) dificilmente seria capaz de traduzir:

#### DISCURSO 9

1 mulher e 1 homem, nus, no centro do sobrepalco circular que gira. São 2 bebês, são 2 bichos. São 1 bicho e 1 bebê. São 1 homem e 1 bicho. São 1 bicho e 1 mulher. São 1 mulher e 1 bebê. São 2 bichos. São 1 bebê e um homem. São 2 bebês. São 1 bebê e 1 bicho. São 1 mulher e 1 bebê. São 2 bebês. São 2 bichos (...) são 1 bebê e 1 homem (ABREU, 2016, p. 69).

Tangidos por uma contraluz lateral, os atores executam, sobre a plataforma giratória, uma série de movimentações corporais, adotando posturas “simiescas” (em quatro apoios), “infantis” (sentados com as pernas cruzadas) e “adultas” (eretos), em diferentes combinações, enquanto Felipe Storino entoa, da mesa de som ao lado do palco, um cântico semelhante a um mantra, valendo-se ainda de reverberações e ecos captados pelos microfones, no palco.

---

do aniversário do “massacre de 29 de abril” evidenciam a truculência e a ação desproporcional dos administradores públicos: 2.515 policiais foram mobilizados para a ação que deixou 231 feridos (sendo 213 manifestantes, 20 policiais, 3 profissionais da imprensa e um deputado). Conforme a Gazeta do Povo foram empregados no confronto 2.323 balas de borracha; 1.413 bombas de gás ou de efeito moral e 25 garrafas de spray de pimenta. Fonte: <http://www.gazetadopovo.com.br/vida-publica/especiais/batalha-do-centro-civico/index.jsp> acesso em abril de 2017.



Foto 19 (Elisa Mendes). Giovana Soar e Rodrigo Bolzan na Cena “Discurso 9”, parte do espetáculo PROJETO BRASIL – disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro*.

A cena explicita a influência de Eduardo Viveiros de Castro no espetáculo ao propor, através da referida movimentação coreografada, tensões entre os estatutos de “animalidade” e “humanidade”. O embate da “natureza” humana evidenciado pelo corpo nu que se desloca semelhante a um “bicho” ou “primata” contrasta com os demais posicionamentos corporais, associados ao crescimento, ao aprendizado e ao desenvolvimento cultural. Há também a possibilidade de ler esta performance como uma alusão às concepções do perspectivismo ameríndio, por meio da premissa indígena de que os corpos poderiam ser vistos como “cascas” ou “roupas” capazes de abrigar uma perspectiva universal de sujeito. De qualquer forma, a iluminação composta para a cena e o efeito giratório do sobrepalco circular geram forte impacto poético, de modo a “naturalizar” os corpos nus do casal de atores, que aparecem como metáfora da espécie humana<sup>248</sup>.

A transição dessa cena para o discurso 10 ocorre quando Rodrigo Bolzan, adotando postura ereta estável, coloca um par de óculos de grau e veste uma camisa que não chega a cobrir sua nudez. O sobrepalco circular para de rodar, de modo a dispor o ator em frente a um microfone deixado no palco. Bolzan inicia, então, um discurso em espanhol, com legendas em português projetadas na parede de fundo do espaço cênico. Trata-se do segundo discurso que o material dramaturgício incorporou integralmente, e

---

<sup>248</sup> Essa perspectiva foi amplamente desenvolvida por Daniele Avila Small (2017) em sua crítica do espetáculo em *Questão de Crítica* e também em um artigo publicado no dossiê dedicado à *companhia* na revista Sala Preta (Small, 2016). Conforme Small (2017): “O trabalho sobre o nu nas peças da brasileira é como o de um desnudamento da própria nudez. Mesmo sem roupa, o corpo do ator em cena guarda sempre uma medida de vestimenta, uma espécie de máscara”. E ainda: “Em *Projeto brasil*, fica a impressão de se tratar de uma nudez mais perto do chão, uma nudez anatômica, biológica, de espécie” (SMALL, 2017).

promove novo deslocamento de audiência: a fala de Jose Mujica, proferida originalmente na assembleia da Organização das Nações Unidas, em 2013, agora se direciona ao público presente no teatro.



Foto 20 (Elisa Mendes). Rodrigo Bolzan como Jose Mujica no “Discurso 10” parte do espetáculo PROJETO BRASIL – disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro*

O caráter do discurso do ex-presidente uruguaio pode ser visto como um apelo em favor da tolerância, da racionalidade holística, da democracia e vida planetárias, que implicaria o combate à exploração capitalista, à economia suja, à corrupção, ao individualismo, à cobiça e à política enquanto forma perversa de dominação dos mais fracos. No penúltimo parágrafo do discurso, Rodrigo Bolzan deixa a posição de orador, retira os óculos, toma um lugar junto à plateia virando-se de frente para o palco e passa a ler as legendas projetadas, mudando o idioma de sua fala para o português. A seguir, o ator para de ler o texto, deixando que, por vezes, alguma pessoa da plateia tome seu lugar e passe a ler a projeção em voz alta, ou que todos permaneçam realizando a leitura silenciosa e coletivamente:

Mas, para que todos esses sonhos sejam possíveis, precisamos governar a nós mesmos ou sucumbiremos, ou sucumbiremos porque não somos capazes de estar à altura da civilização que fomos desenvolvendo. Este é nosso dilema. Não nos ocupemos apenas remediando consequências. Pensemos nas causas de fundo, na civilização do esbanjamento, na civilização do usa-descarta que rouba tempo de vida desperdiçado em questões inúteis. Pensem que a vida humana é um milagre. Que estamos vivos por milagre e nada vale mais do que a vida. E que nosso dever biológico, acima de todas as coisas, é respeitar a vida e entender que a espécie é o nosso ‘nós’. Obrigado (MUJICA In: ABREU, 2016, p. 75-76).

O tom fortemente político e ambientalista, destacado na fala de Mujica, e expressões impactantes relativas à incapacidade “de raciocinar como espécie”, ou fazer com que “o homem saia da pré-história” permitem que se estabeleça paralelos um tanto

indiretos com as referidas teses acerca do antropoceno de Viveiros de Castro e Deborah Danowski (2014). Esse objetivo é ressaltado por meio da referida modificação, por parte do ator, da condição de orador para a de público. O deslocamento espacial e a passagem da situação de fala para a de leitura coletiva ou escuta gera uma impactante sensação de coletividade e tende a promover maior envolvimento da audiência com a o conteúdo do discurso proferido.

Essa performance é seguida pelo Discurso 11, que constitui uma das cenas mais impactantes de todo o espetáculo, Giovana Soar se posiciona no centro do palco, de frente para a plateia e 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) e o público pode então perceber que os gestos se referiam à tradução da letra da canção para a língua brasileira de sinais. A cena não apenas articula duas condições de alteridade: da população surda e dos grupos indígenas no Brasil, mas gera o estranhamento no público (de tendência majoritariamente branca e ouvinte), que é colocado na condição de “outro”. A carga emotiva é potencializada, na repetição da cena, por meio da música e do uso de tinta guache vermelha nas mãos da atriz, em analogia tanto com o urucum, conhecido pigmento natural utilizado como pintura corporal indígena, como com o “sangue vermelho” (conforme registra a rubrica do espetáculo), em uma evidente alusão ao genocídio indígena historicamente (e impunemente) praticado no Brasil.



Foto 21 (Elisa Mendes). Giovana Soar executando “Um Índio” de Caetano Veloso em LIBRAS no “Discurso 11”, parte do espetáculo PROJETO bRASIL – disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro*.

O Discurso 12 é novamente uma música composta a partir do mesmo procedimento de embaralhamento vocabular, já descrito, na elaboração do discurso 6, executado, desta vez, por Felipe Storino, sozinho no palco. O cantor recebe esporádicas interferências de Rodrigo Bolzan, nos momentos de refrão da música, quando os dois artistas compartilham um mesmo microfone, gerando formas inusitadas de reverberação sonora:

Já? Pena /  
Indianara preta/  
Lambe água ocre /  
Prosódia quente zenital /  
Circula/  
Absolutamente estrangeira/  
Cafuza/  
Afundada/  
Coçando gente marrom/  
Brilhante como água-de-colônia/  
Alma bicha transe/  
Sereia cabeluda  
Banana  
Descascadas /  
Sonhava união/  
Vegetal/  
(...)  
Nado sem rio /  
Danço Solimões /  
Velho carcomido/  
Sempre sonho/  
Zé Boitatá contou/  
Muitas ladainhas/  
Fábulas desafinadas/  
Sentido Barulhada/  
(...)  
E a chuvarada/  
Desagua os leproso ribeirinho/  
Enxurrada arrastou/  
Flutuando sozinha/  
Água lama vermelho  
Chorô outra esperança/  
Morreu /  
Morreu /  
No auge corpo Brasileiro /  
Indianara/  
Nada /  
Nada /  
Afunda (ABREU, 2016, p. 77-78)



Foto 22 (Elisa Mendes). Felipe Storino e Rodrigo Bolzan executando “Discurso 12” parte do espetáculo PROJETO BRASIL. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/projeto-brasil/> . Acesso em Abril de 2017.

Uma das leituras possíveis, da polissêmica letra da música acima, é a da alusão a questões tidas como caracteristicamente nacionais: a miscigenação, folclore, cultura popular e de origem indígena. A parte final da música faz referência ao maior desastre ecológico registrado no país, a tragédia de Mariana, ou o rompimento da barragem de Fundão, na referida cidade mineira, em função da exploração inadequada de minério pela empresa Samarco. O desastre ambiental contaminou um raio de cento e quinze quilômetros quadrados de solo e água, chegando no litoral do Espírito Santo.

É particularmente interessante refletir acerca desse procedimento criativo empregado dos discursos 6 e 12 por meio da interessante relação entre as noções de “acaso”, “encontro” e de “arte etnográfica” como observou Sansi (2015). A “colagem” efetuada no ensaio, com base nas palavras relacionadas à pesquisa de campo dos artistas articulou, em um único procedimento, o ato surrealista do “encontro” com objetos exóticos (elemento base do *ready-made*) e sua respectiva “documentação”, o *détournment* e a “deriva” situacionista na relação com a vida social urbana e a própria performatização da pesquisa de campo efetuada pelos artistas, no palco, a medida que questões nacionais e regionais variadas eram explicitamente aludidas.

A performance seguinte, denominada Discurso 13, foi também construída tendo por base um discurso musical. A icônica composição “Aquarela Brasileira”, de Ary Barroso, foi desta vez executada à capela, pelo ator Rodrigo Bolzan, no microfone central do sobrepalco circular. À medida que o ator cantava (e evidenciava falta de treinamento específico para essa performance), Nadja Naira removia os microfones do cenário,

dispostos desde o início do espetáculo, incluindo o aparelho em frente ao qual Bolzan efetivava sua performance. A música, entretanto, prosseguia e a plateia podia, por fim, perceber que o ator novamente dublava a si mesmo. Além de promover novo deslocamento entre a voz e o sujeito emissor, a brincadeira servia de conexão para o tema do Discurso 14: “fim de festa”.

Nesse quadro, os quatro atores interagiam de forma jocosa e licenciosa, revelando desequilíbrio e alteração de consciência propiciada pelo álcool. A cena era interrompida por alguns minutos, pela conhecida ária Cantilena, de Bachianas Brasileiras nº 5, de Villa-Lobos, acompanhada de efeitos de iluminação, quando os atores realizavam performance corporal semelhante à ocorrida no Discurso 9, adotando posturas associadas às imagens de “bichos”, “bebês” ou “adultos”.



Foto 23 (Felipe Almeida). Felipe Storino, Rodrigo Bolzan, Giovana Soar, Nadja Naira em “Discurso 14”, parte do espetáculo PROJETO BRASIL. Imagem disponível em: <http://teatrojornal.com.br/2016/07/projeto-brasil-onde-comeca-o-futuro/> Acesso em abril de 2017.

Os quatro atores, após um período de imobilidade em que, eretos, deixavam-se girar no sobrepalco circular, retornavam então à condição anterior, relativa ao “fim de festa”, interagindo novamente entre si com a mesma liberdade e instabilidade do início da cena. Nadja Naira surge, de trás da parede circular do cenário, portando um enorme cordão repleto de balões de festa pretos, que, após percorrer o palco, são colocados entre o sobrepalco e a parede do cenário.



Foto 24 (Elisa Mendes). Nadja Naira e Rodrigo Bolzan em “Discurso 14” , parte do espetáculo PROJETO BRASIL. Imagem disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro*.

Ocultos por um novo *blecaute*, os atores se dirigiam até o local e estouravam todos os balões, gerando barulho semelhante ao de um tiroteio. Com o retorno da iluminação cênica, os quatro atores se encontram desfalecidos no chão, no local onde anteriormente figuravam os balões de festa. São quatro corpos, vítimas de assassinato. O Discurso 15, transcrito na íntegra abaixo e proferido por Giovana Soar, resgatava novamente a interação direta com a plateia:

Quem será o primeiro a dizer uma palavra? Quem vai tomar esse risco pra si? De dizer a primeira palavra e, de repente, entender que não era o que todos esperavam, que não era a palavra exata pro momento? Parece que **temos** que ser adequados agora. Tudo precisa ser adequado. **Devemos** estar de acordo com o funcionamento das coisas. O momento é de adequação e de acordo. **Não sei** muito bem o que é isso. **Não me sinto** adequado a quase nada e muito menos estou de acordo com o que ouço por aí. Não sei o que é exatamente estar de acordo. **Você concorda comigo? Nós concordamos muitas vezes um com o outro.** Mas agora tem sido difícil encontrar alguém com quem se possa concordar. Não dá pra saber, a maioria das pessoas fica calada ou diz o que não tem importância ou diz o que se espera que se diga ou diz o que já está dito ou diz o que foi levada a dizer como se as palavras fossem se juntando e formassem uma enorme onda que arrastasse todo mundo. É estranho tudo isso. É como se **precisássemos** pensar sempre antes de agir. É muito chato ter que pensar antes de agir. Há coisas que nascem de outro lugar que não o pensamento. Há gestos que abrem novas possibilidades jamais pensadas. Não acontece às vezes de **você** cruzar os olhos com alguém que **você** não conhece e aí alguma coisa inesperada acontece? Com um sentimento novo, uma vibração interna, um desejo de tocar a pessoa, sei lá? Se **você** pensasse antes, não seria possível. O que faz **você** ter uma ideia? É pensar em ter uma? O momento exato que se pensa em ter uma ideia é o exato tempo perdido no qual ela, a ideia, poderia ter surgido, como uma centelha, um susto, uma alegria rápida que te toma por inteiro, mesmo que só por alguns instantes e depois vai embora e **te deixa** ali, invadido por uma dimensão nova de alguma coisa, como se **você** tivesse criado algo que não existia e isso parece bom, parece muito bom, porque olhar só para o que existe tá cada vez mais difícil. **Você** não pode se contentar só com aquilo que dizem que mais ou menos existe. **Você** não pode se contentar com essa coisa mole, esse teto baixo, você não pode, **você** não pode se conformar, adquirir a forma das coisas que existem e só. O que existe? **Eu não tinha pensado em chegar aqui e falar com você.** Não seria este o meu primeiro gesto para uma pessoa distante. Eu não tinha pensado em nada. Apenas **me coloquei aqui**, disponível e alguma coisa começou. O que existe é isso. Uma disponibilidade. **A gente** mergulha nela. Nessa disponibilidade. Entra nessa piscina que deixa **a gente** bem acordado, essa água fria que deixa os músculos retesados. Existe antes disso daqui? Existe um outro lugar pra onde **a gente** pode ir? Existe história? Tudo o que aconteceu

desde os tempos imemoriais existe? Existe o vazio? **Ele existe? Ela existe?** Existe silêncio? A verdade existe? Existe a montanha mais alta do mundo? E o fim do mundo? Existe? O que você esqueceu existe? A maior dor do mundo? O maior amor do mundo? O lugar mais lindo do mundo? A pessoa ideal? Esta cidade? Minhas contas pra pagar? Tudo o que eu sonhei até aqui? Todas as fugas possíveis e **eu não paro de falar** e de onde tudo isso vem e cada coisa tem o seu tempo e então são muitas coisas e muitos tempos e tudo isso **me toma, mas é a minha voz que te fala, você se lembra de mim? Lembra que quando a gente se conheceu você nem me viu direito, eu era mais um entre os outros e você poderia nem mesmo ter me percebido ali no meio das pessoas, mas, sem pensar, você virou o rosto e nós cruzamos o olhar e aí alguma coisa aconteceu e nós estamos aqui.** Distantes. Existe a distância. Me parece que sim, que a distância existe, ela existe pois é exatamente ela que a gente tem que percorrer pra encontrar o outro ou qualquer coisa que importa **pra gente** e que **nos dê** a ilusão de existir. É preciso percorrer distâncias. Isso sim, me parece inevitável (ABREU, 2016, p. 80-82).

Essa cena, que ocorre “depois do fim”, promove o resgate do que é compreendido pela equipe como a “dimensão do encontro” e a exploração do tempo presente, à medida que tem por base a explícita relação com o público. Isso se evidencia na interlocução direta, logo no início da fala monologada de Giovana Soar (que em algumas ocasiões suscitou até mesmo uma réplica por parte de um espectador), como também pelo deslocamento da atriz, ao longo de seu monólogo, por entre as poltronas, até chegar à metade da plateia, quando volta-se ao palco, assumindo posicionamento semelhante ao do público. A mesma intenção também transparece na construção do texto, como destacam os grifos: a alternância (e mesmo o embaralhamento) das formas de tratamento da primeira, segunda e terceira pessoas e a primeira pessoa do plural (substituída, por vezes, pela expressão “a gente”), geram efeitos de diálogo, descrição e depoimento dentro da narrativa proferida pela atriz. Tais oscilações impactam diretamente a construção da empatia entre palco e plateia e são capazes de despertar a reflexividade para a cena, por meio de um procedimento metateatral, mas, principalmente, tem o poder de incluir o espectador no “enigma” da “trama fragmentada”, valendo-se de “pronomes dramaturgícos” neste “perspectivismo teatral”.

Não se pode deixar de perceber que a “pequena ficção” não se consumou no espetáculo, mas deixou seu traço nessa cena. Na última parte do monólogo, proferido por Soar, pode-se perceber o núcleo de uma “fábula”, de caráter existencial, sobre a forma como duas pessoas se conheceram, venceram o anonimato e a distância, embora necessitem sempre estreitar os laços. Esse fragmento de cena é logo substituído por uma narrativa, em caráter de depoimento, que revela premissas gerais sobre a necessidade de vencer as distâncias para encontrar “o outro” ou “qualquer coisa valiosa”, sugerindo aos espectadores que efetivem uma análise de suas relações pessoais. A passagem tem pretensões emotivas e reflexivas, revelando novamente (e explicitamente) a defesa de

uma abertura à alteridade, apresentada aqui, entretanto, de forma genérica, aplicável a qualquer “outro”. Mais do que um deslocamento potente da perspectiva habitual, através da qual os espectadores tendem a conceber o mundo, essa “micro fábula” incita para uma mobilização romantizada (e imprecisa) contra a tendência conformista da manutenção das relações sociais e do mundo como se apresentam.

O último “discurso” da peça, de número dezesseis, permanece como a imagem derradeira do espetáculo, à medida que os equipamentos de iluminação vão sendo lentamente apagados em *fade out* e Giovana Soar, em meio ao público, olha para os demais atores no centro do palco. A movimentação da iluminação acompanha a reprodução de frases retiradas de textos, entrevistas e vídeos de Eduardo Viveiros de Castro (e de Débora Danowski) acerca do fim do mundo, gravadas em *off* e reproduzidas em *blecaute*:

- “- O que nos marcou?
  - Vivemos um tempo do fim.
  - No fim não haverá nada, só seres humanos. E não por muito tempo.
  - Gente de menos com mundo de mais. Gente de mais com mundo de menos
  - A morte não é um acontecimento, pois quando acontece já não estamos lá.
  - Depois do futuro, o fim como começo
  - Há muitos mundos no mundo
  - Estamos diante de algo grande
  - Sonhar outros sonhos
  - Só o homem nu compreenderá
- escuro*
- Ele flutua.
- suspensão*
- FIM” (ABREU, 2016, p. 82-83).



Foto 25 (Elisa Mendes): Palco e cenário após término do espetáculo PROJETO bRASIL. Imagem disponível no Facebook da *companhia brasileira de teatro*.

Ao término do espetáculo, o público aplaudia de pé e parte dele não conseguia conter suas lágrimas. Com o fim dos aplausos, a audiência lentamente abandonava o teatro. Parte significativa dos espectadores se demorava um tanto mais no local, alguns subiam no palco (poucos entravam diretamente nos camarins), enquanto a maior parte permanecia próxima à porta de saída ou na primeira fileira da platéia, com o objetivo de cumprimentar os atores, demais artistas ou técnicos envolvidos, ou mesmo na esperança de acompanhá-los para a costumeira confraternização, tradicionalmente em espaços frequentados pela classe artística.

Frases como “O que foi isso?”; “Que porrada!”; “Nossa, estou sem palavras...”; “Obrigado”; “Vou demorar alguns dias para assimilar”; “Fantástico, maravilhoso”; “Só o teatro genuíno tem essa potência”; “Achei sua obra prima” eram recorrentes na avaliação do espetáculo pelos espectadores. Poucos eram os integrantes da plateia que conseguiam traduzir suas impressões e experiência do espetáculo em palavras, sendo a incapacidade da verbalização elemento expressivo e significativo. Pode-se dizer que a avaliação do PROJETO BRASIL seguia, inicialmente nas rodas de conversa que se formavam logo após o espetáculo, quando uma negociação inicial do significado ocorria, e se prolongava à medida que a memória e novas possibilidades interpretativas apareciam. Vários eram os espectadores que retornavam em data posterior, para assistir ao espetáculo uma vez mais.

Avaliações e anedotas sobre o Discurso 4 (relativo aos beijos entre atores e público) compunham sempre a parte mais efusiva entre os comentários da plateia (e também dos próprios atores), embora a dúvida e curiosidade sobre a autoria dos discursos de Christiane Taubira e José Mujica (explicitados apenas com uma breve referência no encarte da peça), e grande demonstração de emotividade nas cenas do “Velho do Catetinho” e da tradução da música “um índio” em LIBRAS fossem usuais nos círculos de conversa, na parte externa do teatro.

A crítica especializada também repercutiu favoravelmente o espetáculo. A jornalista Helena Carnieri (2017), em sua contribuição para o veículo especializado *Agora – crítica teatral*, não hesita em relacionar a montagem ao célebre espetáculo de 1967 de *O rei da vela*, do Teatro Oficina, salientando a substituição do “desbunde tropicalista” pelo preto do luto nacional. Carnieri valeu-se, ainda, da ideia de “risco brasil” como um “misto de incertezas jurídicas e econômicas, precariedade e má fé que tira de cada de um de nós competitividade, alegria, esperança no futuro” para batizar o seu texto sobre o

espetáculo. As palavras da crítica Maria Eugênia de Menezes (2017) foram ainda mais enaltecidas:

Como apreender um território tão vasto e diverso? É na recusa, a priori, dessa pretensão desmedida que Abreu encontra substrato para o seu constructo cênico. Não se fala sobre um país. Sua identidade – fragmentada, múltipla, inconstante – não está sob escrutínio. Ao menos, não de maneira direta, como se poderia propor em um ensaio acadêmico ou em uma dramaturgia convencional. Da impossibilidade de se apreender e decifrar o “Brasil” nasce a beleza convulsionada do espetáculo, seu jogo de luz e sombras. Como se estivéssemos diante de uma epifania suja, escura, dolorida. Mas ainda assim epifania: com sua qualidade de milagre, de iluminação

Em seu texto para o blog Teatrojornal, Menezes (2017) destaca a preocupação característica da equipe paranaense em “confundir os limites entre palco e plateia; (...) abrir uma experiência. Incluir, desestabilizar” Na ótica da jornalista, “*projeto brasil* desorganiza o lugar tradicional do público”. A editora da revista “Questão de Crítica” Daniele Small (2017) não realiza uma análise convencional do espetáculo; faz uma proposição de caráter mais acadêmico, valendo-se de premissas de John Austin, Louis Althusser e Judith Butler, para sustentar a interpelação da audiência como recurso fundamental do espetáculo. A seguinte passagem é suficiente para apontar a avaliação de Small sobre a peça:

E me parece que *Projeto brasil* também é “Projeto brasileira”, um quase autorretrato poético, um ponto de maioridade de uma trajetória. Se *Vida* foi uma espécie de “18 anos” do grupo, *Projeto brasil* é a chegada aos 21. Não que as outras peças sejam criações da “menoridade”, os espetáculos do grupo sempre foram maduros, vigorosos. Mas essas peças têm uma assinatura, uma identidade singular. O fato da dramaturgia original é determinante, mas não é evidente como pode parecer. A experimentação dramática mais autoral poderia ser mais tateante. A autoria não é garantia de originalidade. Soma-se a isso a dimensão de risco das escolhas dramáticas feitas pelo grupo, que em *Projeto brasil* vão mais longe que em *Vida*. É uma dramaturgia ensaística, que arrisca começar pelo clímax, fazer longas citações, transitar entre poéticas radicalmente distintas, expor ideias sem hierarquia de sentidos. Além de levar a ideia de “narrativa” para outro lugar. Sem personagens fictícios, mas citando figuras da história atual do mundo em que vivemos, sem criar uma história, como no drama ou na tragédia, mas nos fazendo olhar para a história do nosso país, sem apresentar uma narrativa, mas comentando e elaborando em imagens as narrativas sobre a nossa identidade histórica cultural. O Brasil de *Projeto brasil* é todo um continente. Não me refiro às dimensões geográficas do país, mas ao espelhamento de sua natureza antropofágica, de tomar para si o que é de língua estrangeira sem crise e sem recalque. O olhar da brasileira sobre o Brasil é, como escreve Leminski em seu *Descartes com lentes* (performatado por Nadja Naira em espetáculo com mesmo título), “um olhar com pensamento dentro”.

As apreciações favoráveis da crítica se reverteram também em grande volume de indicações do espetáculo nas mais relevantes premiações nacionais (APCA, APTR, Questão de Crítica e o Troféu Gralha Azul, restrito aos espetáculos paranaenses) para as artes cênicas: dezesseis ao todo. O espetáculo venceu nas modalidades de melhor

espetáculo de “Questão de Crítica” e “Troféu Gralha Azul”, conquistando também as premiações paranaenses de melhor texto, ator, atriz e direção.

Como não poderia deixar de ser, a crítica salienta a verticalização da peça para a performance, em detrimento de explorações, já características da equipe, da dramaturgia contemporânea. Além de felicitar a coragem, a pretensão crítica e a estratégia de afastamento dos lugares-comuns sobre o país, todas as apreciações destacam o cuidado e a responsabilidade da equipe na construção dramática como orquestração da relação palco-plateia. Essa tendência relacional ambígua e constantemente alternante, que salientei na descrição de PROJETO bRASIL, pode ser percebida através daquilo que Claire Bishop concebeu como “antagonismo relacional”. Desafiando os postulados de Nicolas Bourriaud, a partir da análise de trabalhos artísticos de Thomas Hirschhorn e Santiago Sierra, Bishop menciona que o que sustenta tais práticas de antagonismo artístico “is not the fictitious whole subject of harmonious community, but a divided subject of partial identifications open to constant flux” (BISHOP, 2004, p.79). De forma semelhante aos trabalhos dos mencionados artistas, como analisados por Bishop, PROJETO bRASIL efetua, no desdobrar de seus dezesseis discursos, uma consciente oscilação entre uma “estética relacional” inclusiva e um “antagonismo relacional” questionador, demonstrando com isso, aos espectadores, o impacto reflexivo e político da própria adoção de perspectivas. Pode-se, com isso, estender ao espetáculo a avaliação de Bishop de que esse “relational antagonism would be predicated not in social harmony, but on exposing that which is repressed in sustaining the semblance of this harmony” (idem), de forma a “provide a more concrete and polemical grounds for rethinking our relationship to the world and to one other” (ibid.). PROJETO bRASIL não é, portanto, um programa de ação político ou artístico, mas carrega, em sua premissa dramática fundamental, um Projeto de Brasil naquilo que re-presenta e no que realiza.

## Considerações finais: O fim do mundo como o começo ou o autor sob rasura

Quem será o primeiro a dizer uma palavra? Quem vai tomar esse risco pra si? De dizer a primeira [ou última?] palavra e, de repente, entender que não era o que todos esperavam, que não era a palavra exata pro momento? Parece que temos que ser adequados agora. Tudo precisa ser adequado. Devemos estar de acordo com o funcionamento das coisas (ABREU, 2016, p. 80).

O trabalho que aqui se encerra foi marcado por encontros e desencontros. Uma afirmativa como essa é apenas uma outra forma de apontar para a inevitável interação entre *ego* e *alter*, que constitui, afinal, a quintessência das relações sociais e, por extensão, da antropologia e também do teatro (ou da *performance*). Talvez o que haja de especial, no teatro, na *performance* e na antropologia seja apenas certa consciência desses encontros e desencontros.

Foi na relação (isto é, nos encontros e desencontros) com a *companhia brasileira de teatro* que me aprofundi no universo da dramaturgia contemporânea. Como em todo trabalho antropológico, o contato com o desconhecido trouxe outra luz para o (até então) conhecido, tornando-o, minimamente, indesejado. À medida que me distanciava das interpretações mais ortodoxas da antropologia da *performance*, objetivei construir uma outra forma de olhar esse universo artístico, ao mesmo tempo tão próximo e distante, e por meio dos diversos encontros e desencontros (presenciais ou mediados por textos e imagens) com antropólogos, atores, críticos, produtores, técnicos e espectadores, tracei um caminho – demasiadamente longo – que me trouxe até aqui e que demanda ainda um exercício de autorreflexão.

Apresentei uma interpretação (antropológica) muito particular do que encontros e desencontros sejam e signifiquem para determinadas pessoas (engajadas com o teatro e a *performance*). O objetivo foi articular teatro, *performance* e antropologia por intermédio de uma pesquisa etnográfica, capaz de gerar uma leitura de práticas, valores e sentidos do teatro contemporâneo desenvolvidos por uma das mais importantes companhias teatrais nacionais, sem descuidar do contexto, da trajetória, do *ethos*, das relações e, evidentemente, das produções artísticas.

O primeiro capítulo foi voltado a apresentar um panorama relativo à multiplicidade das análises antropológicas de fenômenos cênicos. Partindo de breves

referências do gigantesco escopo dos estudos sobre ritual, dediquei atenção à antropologia da *performance* como desenvolvida especialmente por Victor Turner e Richard Schechner, com o objetivo de apontar para a consolidação dessa área de investigação e salientar limitações no que se refere à frágil relação, nesse paradigma, entre arte e sociedade, e conseqüentemente, insuficiente contextualização das análises, incapazes de registrar a multiplicidade de valores, linguagens, formas de recepção e sentidos do fenômeno teatral em sua pluralidade.

Dentro mesmo do vasto universo dos *performance studies*, busquei salientar abordagens mais contextuais (de orientação sociológica, linguística e etnográfica), capazes de apresentar elementos mais satisfatórios para a análise dos fenômenos teatrais. Dell Hymes e Richard Bauman aparecem, entre outros teóricos, com importantes argumentos a respeito dos processos de recepção da *performance*, avaliação da audiência, construção da autoridade e atenção ao contexto, destacando também a metalinguagem, que consistiram orientações centrais a serem relacionadas (em capítulo posterior) com os princípios da estrutura de sentimento do teatro contemporâneo. Foi também necessário apontar para o decisivo impacto da *performance art* no mundo artístico e, em especial, no teatro, desde a década de 1970, destacando, em especial, a desconstrução dos cânones artísticos, a “presentificação” das ações cênicas, as ambiguidades entre ator-personagem e o foco em explorar a dimensão biográfica dos intérpretes bem como o potencial imagético e tecnológico na cena.

Realizei, ainda, no primeiro capítulo, um breve estado da arte dos trabalhos etnográficos sobre o teatro brasileiro recente, visando a sustentar a importância de uma antropologia do teatro (BEEMAN, 1993; MÜLLER, 2009) e compilar relevantes achados de pesquisas, de circulação um tanto restrita, que serviram, por um lado, para demonstrar a vastidão dos sentidos, práticas e valores desse gênero artístico e, por outro, para destacar a singularidade da *companhia brasileira de teatro*. Como foi possível perceber, ao longo do estudo, o grupo não desenvolve um trabalho centrado no corpo e na atuação, e estabelece apropriação particular da categoria “verdade”, associada ao “encontro”, ao aqui-e-agora do fenômeno teatral. Há, evidentemente, certas características comuns, entre a *companhia* e outros coletivos de diferentes linguagens teatrais como: ênfase na subjetividade e sensibilidade, entrega e perspectivas de caráter subversivo associadas à arte como projeto de vida. Diferentemente das propostas mais deliberadamente contraculturais, a *companhia* desenvolveu um *ethos* fortemente vinculado à

profissionalização da profissão, à intelectualidade e ao cosmopolitismo, que conferem às suas produções qualidades vanguardistas.

O primeiro passo para a etnografia do teatro foi realizar uma imersão nas práticas, visões de mundo e sensibilidades dos interlocutores no que se refere à dramaturgia contemporânea. Com base na noção de estruturas de sentimento (WILLIAMS, 2002; CEVASCO, 2001) busquei apontar para as vertiginosas modificações na escrita e na encenação teatral, sobretudo a partir da década de 1980, e seus impactos no cenário nacional. As desestruturações narrativas, da fábula, mas também dos diálogos, do tempo-espaço, das personagens (agora enfraquecidas e esvaziadas) e a aversão à interpretação, representação ou mimese constituíram os principais elementos dessa estrutura de sentimento emergente, levantada no preâmbulo, por meio da análise de uma seleção bibliográfica, mas que se estende também ao longo dos capítulos dois e três, referentes à *companhia*.

O segundo capítulo teve como objetivo relacionar alguns desses princípios na caracterização da *companhia brasileira de teatro* em sua configuração recente, destacando a constituição de impressionantes redes de relação, vertiginosos fluxos pelo território nacional e exterior, qualidades cosmopolitas dos integrantes, associadas às viagens, ao capital linguístico e à abertura para outros universos culturais (com destaque para a França) e condições burocratizadas e normatizadas para produção artística.

Uma longa construção da formação e trajetória da *companhia* foi apresentada no terceiro capítulo, com destaque para a trajetória de seus membros fundadores e a constituição de um *ethos* coletivo vinculado à estrutura de sentimentos emergente dessa dramaturgia contemporânea. Propus uma leitura (e descrição) etnográfica dos espetáculos da equipe, valendo-me de excertos dos textos teatrais desde a gênese da equipe em 2002 com *Volta ao dia*, passando pelo importante *turning point* de 2010, por ocasião da criação de *Vida* e que se estendeu até as últimas e premiadas propostas antes da realização do PROJETO BRASIL.

Nessa jornada, o cosmopolitismo, os elementos não-dramáticos, do “teatro da palavra”, as personagens enfraquecidas e procedimentos metateatrais, de evidencição do tempo presente e endereçamento direto à plateia foram especialmente evidenciados. Essas características foram apresentadas dentro de um contexto do mundo teatral, no qual a importância da crítica teatral (em especial a “crítica jovem”), a presença constante nos jornais e em circuitos artísticos mais especializados da mídia impressa ou digital, a concessão de entrevistas, participação (e organização) de festivais, mostras, encontros e

utilização das redes de relação da equipe são fundamentais para apresentar ao público e aos pares as categorias de apreciação que a *companhia brasileira de teatro* julga essenciais para a fruição e compreensão de suas montagens.

O segundo preâmbulo teve novamente o objetivo de servir como alerta para a análise do espetáculo (e do processo de criação) apresentado no quarto capítulo, à medida que propõe uma leitura das trocas, apropriações e ressignificações entre arte e antropologia, sobretudo no contexto da “virada etnográfica das artes” e demonstra a consciência da crise da representação e a eclosão, na arte contemporânea, de propostas relacionais, caracteristicamente intelectualizadas e reflexivas.

O último capítulo foi dedicado a demonstrar como tais tendências se revestiram no processo de construção do PROJETO bRASIL. A importância da intelectualidade, da pesquisa de caráter acadêmico, a orientação etnográfica e a evidenciação da crise da autoria no espetáculo ganharam destaque, frutos das tendências da arte contemporânea e da tensa relação com a proposta da equipe em tratar da condição atual do país. Mesmo objetivando não falar “sobre”, mas “a partir do” Brasil, a *companhia brasileira de teatro* revelou grande dificuldade no processo criativo do espetáculo (sintetizado no conflito entre as *performances* e a “pequena ficção”) e adotou, reflexivamente, o próprio discurso e a dificuldade da enunciação sobre o Brasil como tema da montagem.

Entretanto, os 16 discursos que compuseram PROJETO bRASIL revelaram-se afetiva e sinestesticamente eloquentes “para além da fala”, e puderam ser interpretados por meio da noção de “antagonismo relacional” (BISHOP, 2004) capaz de evidenciar tensões, dissensos, incongruências ao mesmo tempo nacionais e das convenções dramáticas, solicitando aos espectadores que efetuem uma verdadeira mudança de perspectiva por meio da reflexividade aplicada à cena.

Embora ciente do risco indesejado de agir para construir uma reificação da “particularidade” em “generalização”, isto é, converter uma interpretação da trajetória da *companhia brasileira de teatro* em “obra” (HEINICH, 1997), busquei, por meio do olhar etnográfico, por um lado reconstruir as práticas, valores e sentidos do grupo e, por outro, apontar para as tensões, impasses e constrangimentos do processo criativo. PROJETO bRASIL consistiu, portanto, em uma montagem muito singular na trajetória da equipe, no que tange a) ao processo criativo em que referenciais das ciências sociais foram mobilizados de maneira mais evidente; b) à adoção do tema nacional como foco do espetáculo, algo até então não realizado de forma explícita; c) às escolhas estéticas adotadas como articulação do resultado final do espetáculo, mais próximas da linguagem

da *performance art*; d) ao caráter autocrítico, autorreflexivo e metateatral associado aos dilemas da autoria e da representação nacional.

Talvez não seja incoerente finalizar o trabalho com um paralelo entre a dramaturgia contemporânea e a enunciação oral xamanística como analisada por Severi (2002, 2008). Conhecido por salientar a “dúvida religiosa”, os aspectos divergentes e ambíguos dos rituais, o autor igualmente destacou como elemento essencial, nos processos rituais analisados, a reflexividade, isto é, “a forma como a ação ritual coloca o problema da definição de seu próprio significado e efetividade dentro do contexto da comunicação ritual” (SEVERI, 2002, p. 28). Nessa perspectiva, o contexto enunciativo ritual gera um processo de encapsulamento do tempo e impacta a identidade dos agentes da referida enunciação<sup>249</sup>, pela construção de uma ambiguidade ou complexidade do enunciador. Essa definição “dupla” do enunciante ritual, “em que alguém está falando sobre alguém falando agora” revela um paralelismo muito semelhante aos usos reflexivos das dramaturgias contemporâneas. Nas palavras de Severi:

(...) from the moment the singer starts to mention a chanter about to begin to recite his chant, from the point of view of the definition of the enunciator, (well before the beginning of the narration of the shamanistic journey) an entirely new situation is established: the enunciators have become two, one being the ‘parallel’ image of the other. There is the one who is said to be there (in the landscape described by the chant, preparing his travel to the underworld), and there is the one saying that he is here (in the hut, under the hammock where the ill person lies), chanting (SEVERI, 2002, p. 32).

Todas essas características repercutem nos questionamentos dramaturgicos contemporâneos, das convenções dramáticas que ainda permanecem na cena como “escombro” ou “resquício”. Incertezas tempo-espaciais, formulações especiais da *performance* e da linguagem, complexidade e incertezas sobre as personagens e novas dinâmicas entre palco e plateia ficaram evidentes nos capítulos apresentados. A esses resultados adicionaríamos, por fim, um interessante deslocamento no estatuto da “autoridade autoral”, à medida que esses textos fragmentados, entrecortados, contraditórios, ou não concebidos especificamente para o teatro, dão origem a uma espécie de “dispositivo de enunciação anônima” (SEVERI, 2008) em que a autoridade aparece “sem autor”, ou ao menos em que o autor figura, de alguma forma, sob rasura.

---

<sup>249</sup> Conforme o autor: “Ritual is not to be seen as the static illustration of a traditional ‘truth’, but rather as the result of a number of particular inferences, of individual acts of interpretation, involving doubt, disbelief and uncertainty. The acts performed during a rite regularly appear to demand a commitment from the actor, even when the actor does not understand them. For this reason, these acts become the screen upon which a number of different, even contradictory meanings, may be projected” (SEVERI, 2002, p. 26).

Talvez um dos processos característicos da dramaturgia contemporânea possa ser percebido pela justaposição, mencionada pelo próprio Severi, do “rumor” ou da “fofoca”, dependente de vontades e ações individuais, mas ainda assim, sem autor identificável: “Pela a boca de todos, ele [o rumor] possui, como a voz dos espíritos dos cantos rituais africanos, a formidável potência que deriva dele não ser a palavra de ninguém.” (SEVERI, 2008, p. 121). Sem que isso implique demérito aos criadores de um espetáculo imensamente provocativo e impactante, é sintomático que esta experiência artística, cujo tema é o Brasil contemporâneo, tenha revelado uma crise semelhante à da autoridade etnográfica diagnosticada por Clifford (2002) e resultado em uma peça repleta de características polifônicas, fragmentada, ambíguas e de autoridade rasurada.

A crise e pulverização da autoria efetuada pela *companhia brasileira de teatro* no PROJETO bRASIL aponta para fenômeno semelhante ao apresentado por Severi, sem incorrer, entretanto, nos problemas de anulação da autoria (CALDEIRA, 1997), uma vez que o recurso à *performance*, à apropriação dos discursos do espetáculo (de Christiane Taubira, José Mujica, Eduardo Viveiros de Castro, Caetano Veloso, Ary Barroso, Heitor Villa-Lobos), e os usos do acaso e da colagem na elaboração das cenas foram capazes de construir uma estrutura teatral de forte impacto intelectual e sensorial e que por sua característica reflexividade tende a permitir deslocamentos de ponto de vista em instigantes articulações da alteridade.

Embora cientes do desafio desta representação, pois como recorrentemente dizem os artistas da *companhia*: “o Brasil não cabe no texto”, como resistir à pulsão de contribuir, sem agir efetivamente, e sem dizer completamente, para que esse grande, antigo e poderoso “rumor” surta efeitos transformadores? O Projeto bRASIL, como querem os artistas, é certamente um rumor, mas de impacto retumbante.

## Referências Bibliográficas

- ABIRACHED, Robert. La crise du personnage dans le théâtre modern. Paris, Editions Tel, Gallimard, 1994.
- ABREU, Marcio (2014). Entrevista concedida para o programa “Noites Curitibanas” da rede de televisão Ótv e então disponível em <https://www.youtube.com/>. Acesso em dezembro de 2016.
- ABREU, Marcio (2016a). Entrevista concedida a Cauê Krüger no Teatro José Maria Santos, em Curitiba, em 14/2/2016 (não publicada).
- ABREU, Marcio (2016b). Entrevista concedida a Cauê Krüger no Teatro Cacilda Becker, em São Paulo, em 3/12/2016 (não publicada).
- ABREU, Marcio. PROJETO BRASIL/Maré. Rio de Janeiro, Ed: Cobogó, 2016.
- ABREU, Marcio In: ABREU, NAIRA, SOAR, VIDAL, AVILA. “Entrevista concedida a Felipe Vidal e Daniele Avila e intitulada “Conversa com a Cia Brasileira de Teatro de Curitiba”. Disponível em <https://vimeo.com/17041745> acesso em março de 2017.
- ABREU, Marcio. Entrevista concedida a Cauê Krüger na sede da *companhia brasileira de teatro*, em Curitiba, em 31/1/2017 (não publicada).
- ABREU, Marcio. “Caminhos da Dramaturgia Brasileira Contemporânea: Entrevista com Márcio Abreu” In: Urdimento, n. 18, 2012.
- ABREU, Marcio. “Projeto Brasil”. Encarte de espetáculo, 2013.
- ABREU, Marcio. “Vida” In: Revista Ensaia, n. 1. Dezembro de 2015. Disponível em: <http://www.revistaensaia.com/edicao-n-1>. Acesso em julho de 2017.
- ABREU, Marcio; NAIRA, Nadja; SOAR, Giovana. Entrevista concedida a Felipe Vidal e Daniele Avila intitulada “Conversa com a Cia Brasileira de Teatro de Curitiba” e disponível em <https://vimeo.com/17041745>. Acesso em março de 2017.
- ABREU, Marcio; VASQUES, Marco; CUNHA, Rubens da. “O teatro expandido e a arte permeável de Marcio Abreu”. Entrevista concedida a Marco Vasques e Rubens da Cunha In: Questão de Crítica, vol. IX, n. 67, 2016.
- AGIER, Michel. “De la frontera a la condición cosmopolita. La antropología más allá del multiculturalismo”. *Frontera Norte*, Vol. 26, Número Especial 3, 2014.
- ALMEIDA, Kátia Maria Pereira de. Por uma semântica profunda: arte, cultura e história no pensamento de Franz Boas. MANA 4(2):7-34, 1998.
- ALVES, Maria Aparecida. “As implicações das leis de incentivo à cultura sobre o processo de produção dos espetáculos no Theatro Municipal de São Paulo”. In: *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v.16, n.30, p.161-175, 2011.
- ARAÚJO, Carolina Pucu de. Ensaio sobre o ator: a criação de si e o aprendizado da atuação. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, UFRJ, 2009.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. A política cultural: regulação estatal e mecenato privado. Tempo Social – USP, novembro, 2003.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. São Paulo, Ed: Martins Fontes, 1999.
- ASLAN, Odette. O Ator no século XX. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.
- AUERBACH, Eric. Ensaio de Literatura Ocidental. São Paulo: Ed.: Duas Cidades; Ed 34, 2007.
- AUSTIN, John. How to do things with words. London, Oxford University Press, Amen House, 1962.
- BAKHTIN, Mikhail. Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. São Paulo, Ed: Hucitec, 1999.

- BARBA, Eugênio & SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator - dicionário de antropologia teatral*. São Paulo e Campinas: Hucitec e Editora da UNICAMP, 1995. 272p.
- BARBA, Eugênio. *A Canoa de Papel*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BAUMAN, Richard. “Fundamentos da performance” in: *Revista Sociedade e Estado*, V. 29, N. 3, Setembro/Dezembro de 2014.
- BAUMAN, Richard. “Verbal art as performance” In: *American Anthropologist, New Series*, Vol. 77, No. 2, Jun., 1975, pp. 290-311
- BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles. “Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life” In: *Annual Review of Anthropology*. Vol.19, 1990.
- BAUMGARTEL, Stephan. *Meta-textualidade, instâncias de enunciação e conflitos não-narrativos – reflexões sobre impulsos não-dramáticos na dramaturgia brasileira contemporânea*. *Urdimento*, n. 18, 2012a.
- BECK, Ulrich. “The Cosmopolitan Society and its Enemies”. *Theory, Culture & Society*, Vol. 19(1–2): 17–44, 2002.
- BECKER, Howard. “História de vida e o mosaico científico” In: *Métodos de Pesquisa em ciências sociais*. 2.ed. São Paulo: Hucitec. 1994
- BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkley, Los Angeles and London, University of California Press, 2010.
- BECKER, Howard. *Outsiders*. Rio de Janeiro, Ed: Zahar, 2008.
- BEEMAN, William O. “The Anthropology of Theater and Spectacle”, In: *Annual Review of Anthropology*, 22, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2013.
- BERTAUX, Daniel; KOHLI, Martin. *The life story approach: a continental view*. *Annual Review of Sociology*, 1984.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2006.
- BISHOP, Claire. “Antagonism and Relational Aesthetics” In: *October*, n.110, Fall 2004.
- BOAS, Franz. *Arte primitiva*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2014.
- BONFITO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica” In: *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. “Participant objectivation”. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, n. 9, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *Les rites comme actes d’institution*. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 43, juin 1982.
- BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro, Ed: marco Zero, 1983.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *Por amor a arte*. São Paulo, Eds: EDUSP, Zouk, 2003.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo, Ed: Martins Fontes, 2009.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro, ed: Civilização Brasileira, 1967.
- BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970. 151 p.
- BRUMANA, Fernando Giobellina. “Ser otro: Leiris e la posesión”. *Ilha*, v. 5, n.1, Florianópolis, 2003.

- BRUNER, Edward. Experience and its expressions. In: *The Anthropology of Experience*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1986.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. A presença do autor e a pós-modernidade na antropologia. *Novos Estudos CEBRAP*, n.21, Julho de 1988.
- CARDOSO, Vânia Zikán. Antropologias em Performance. *Ilha. Revista de Antropologia (Florianópolis)*, v. 11, p. 9-16, 2010
- CARDOSO, Vânia Zikán. Narrar o mundo: Estórias do “povo da rua” e a narração do imprevisível. *Mana*. Rio de Janeiro, v. 13, p. 317-345, 2007.
- CARDOSO, Vânia Zikán. O Espírito da Performance. *Ilha. Revista de Antropologia (Florianópolis)*, v. 9, p. 197-213, 2009.
- CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1996. 247 p.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2010.
- CARNEIRO, Beatriz Scigliano. “A invenção da Opera Amazônia, além do bem e do mal-entendido” In: *Ecopolítica*, n. 9: mai-ago, 2014.
- CARREIRA, André. Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo. In: VI Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas, 2010, São Paulo. Memória Abrace Digital. São Paulo: ABRACE, 2010. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Andre%20Carreira%20-%20Teatro%20de%20grupo%20e%20a%20no%20E7%E3o%20de%20coletivo%20criativo.pdf>. Acesso em março de 2017.
- CARVALHO, Poliana Nunes Santos de. “Organizar para administrar: uma análise da gestão do Grupo Galpão (MG) e do Bando de Teatro Olodum (BA)” . Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015.
- CARVALHO, Sérgio de. “O teatro de grupo em São Paulo e a mercantilização da cultura” In: *Conjunto*, número 167, 2013. disponível no site <http://www.casa.cult.cu/revistaconjunto.php>.
- CASTRO, Rita de Almeida. Da persona ao si mesmo: uma visão antropológica do teatro de pesquisa. Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGA – UNB, Brasília, 1992.
- CASTRO, Rita de Almeida. Ser em cena, flor ao vento: etnografia de olhares híbridos. Brasília, Ed: UNB, 2012, 245 p.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana* [online]. 1996, vol.2, n.2, pp.115-144.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. (org.). *Ritual e Performance – 4 estudos clássicos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Drama social: notas sobre um tema de Victor Turner. In: *Cadernos de Campo*, São Paulo, n.16, 2007, p. 127-137.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Drama, ritual e performance em Victor Turner. *Sociologia & Antropologia*. Rio de Janeiro, v.03.06, 2013.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Luzes e sombras no dia social: o símbolo ritual em Victor Turner. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, 2012.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O rito e o tempo. *Ensaio sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Os sentidos no espetáculo. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 45, n.1, p. 37-80, 2002.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Ritual e teatro na cultura popular. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v. 12, p. 7-22, 2015.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, Reginaldo Santos. *As Festas e os dias: ritos e sociabilidades festivas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria LTDA, 2009. v. 1. 269p.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo, Paz e Terra, 2001.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro, ed: Casa da Palavra, 2002.

CLIFFORD, James. “Culturas viajantes” In: ARANTES, Antônio Augusto. *O espaço da diferença*. Campinas, Ed: Papyrus, 2000.

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

CLIFFORD, James; GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos (org.) *A Experiência Etnográfica: Antropologia e literatura no séc. XX*. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 2002

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

COELHO, Maria Cláudia Pereira. “Compreensão do Outro: ética, o lugar do “nativo” e a desnaturalização da experiência” *Revista Tendências: Caderno de Ciências Sociais*. Nº 7, 2013.

COELHO, Maria Cláudia Pereira. *Atores e antropólogos: observadores do mundo*. In: *Cadernos de Teatro*, nº 124, Rio de Janeiro, 1990b.

COELHO, Maria Cláudia Pereira. *Herdeiros da Contracultura: os estudantes de teatro cariocas na década de 80*. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; NAVES, Santuza Cambraia. (Orgs.). *Por Que Não? Rupturas e Continuidades da Contracultura*. Rio de Janeiro: 7Letras/FAPERJ, 2007.

COELHO, Maria Cláudia Pereira. *Jovens Atores e Jovens Católicos: um estudo sobre metrópole e diversidade*. *Comunicações do PPGAS/MN*, Rio de Janeiro, v. 18, p. 25-46, 1990a.

COELHO, Maria Cláudia Pereira. *Teatro e contracultura: um estudo de antropologia social*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. Rio de Janeiro: Museu Nacional/PPGAS, 1989.

COELHO, Maria Cláudia. “Um brilho especial: o universo dos jovens atores. IN: *Galeras Cariocas*. Hermano Vianna (org.). Rio de Janeiro: UFRJ ed. 2003.

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

COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO “Cia Brasileira de Teatro”. *Encarte de espetáculo*, 2013.

COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO. “Quem somos” disponível em: <http://www.companhiabrasileira.art.br/quem-somos/>. Acesso em março de 2017.

COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO. *Encarte de Projeto Brasil*, 2013.

COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO. *Encarte de Volta ao dia...*, 2009.

COSTA, Eliane. *A política de patrocínios e a ação da Petrobras junto aos festivais de artes cênicas no Brasil*. *Repertório*, Salvador, nº 19, p.132-133, 2012.2

COSTA, Iná Camargo da. “Teatro de grupo: contra o deserto do mercado” In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 17-29, jul.-dez. 2007

CRAPANZANO, Vincent. “Diálogo”. In: *Anuário Antropológico*, n. 88, 1991.

CRAPANZANO, Vincent. “On the writing of ethnography”. *Dialectical Anthropology*, Vol. 2, No. 1, February, 1977, pp. 69-73. Disponível em: Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/29789885>.

CRAPANZANO, Vincent. *Waiting: The Whites of South Africa*. New York: Vintage Books, 1986

- DA COSTA, José. *Teatro Contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro, Ed: 7Letras, 2009.
- DA COSTA, Marta Morais; NETO, Ignácio Dotto. *Entreatos: teatro em Curitiba de 1981 a 1995*. Curitiba, Ed: Do autor, 2000.
- DAMASCENO, Cassia. Entrevista concedida a Cauê Krüger na sede da companhia brasileira de teatro, em Curitiba, em 22/10/2015 (não publicada).
- DAMASCENO, Cassia. Entrevista concedida a Cauê Krüger na sede da companhia brasileira de teatro, em Curitiba, em 11/11/2016 (não publicada).
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Rio de Janeiro, Ed: Zahar, 1978.
- DANOWSKI, Deborah, VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Há mundos por vir? Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Desterro, 2014
- DAWSEY, John C. MÜLLER, Regina P. HIKIJI, Rose Satiko G. MONTEIRO, Marianna F. M. (Orgs.). *Antropologia e Performance: ensaios NAMEDRA*. São Paulo, Editora Terceiro Nome, 2013.
- DAWSEY, John C. Por uma antropologia benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramático. *Mana* N. 15,2, 2009.
- DAWSEY, John C. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. *Campos*, N.7 (2), 2006.
- DAWSEY, John C. Victor Turner e a antropologia da experiência. *Cadernos de campo*. N.13, 2005.
- DEFLEM, Mathieu. Ritual, Anti-Structure, and Religion: A Discussion of Victor Turner's Processual Symbolic Analysis. *Journal for the Scientific Study of Religion*, 30(1):1-25, 1991.
- DELEUZE, Gilles. "O abecedário de Gilles Deleuze". Disponível em: <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>. Acesso em Agosto de 2015.
- DIANTEILL, Erwan; HELL, Bertrand "Le possédé spectaculaire" In: *Gradhiva*, 7, 2008. Disponível em: <http://gradhiva.revues.org/996?lang=en>. Acesso em Agosto de 2014.
- DORT, Bernard. "A representação emancipada" In: *Sala Preta*, São Paulo, vol. 13, n. 1, jun 2013, p. 47-55, 2013.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do comediante*. Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 1972.
- ESPANCA! "Acto! Encontro de teatro" disponível em [espanca.com/c/projetos/acto](http://espanca.com/c/projetos/acto). Acesso em março de 2017.
- FABIAN, Johannes. *O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto*. Petrópolis, Ed: Vozes, 2013.
- FABIÃO, Eleonora. *Ações*. Rio de Janeiro, editora: Tamanduá Arte, 2015.
- FACINA, Adriana. *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro, Ed: Civilização Brasileira, 2004.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERNANDES, Silvia "A encenação" In: GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto e LIMA, Mariângela Alves de (Coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.
- FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais – Anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo, ed: Perspectiva, 2013.
- FERREIRA, Francirosy C. Barbosa; MULLER, Regina Aparecida Pollo. (Orgs.) *Performance, arte e antropologia*. São Paulo: Hucitec, 2010.

FOSTER, Hal. "The artist as ethnographer" In: MARCUS, G.; MEYERS, F. R. *The traffic in culture – refiguring art and anthropology*. University of California Press, 1995

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo, Cosac & Naify, 2014.

FREIRE, Bernardo Curvelano. *Teatro disperso, pontos de encontro: pequena etnografia dramática*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, UFRJ, 2008.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Sezala*. Rio de Janeiro, Ed: Record, 2000.

GARCIA, Silvana "A dramaturgia dos anos 1980/1990" In: GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto e LIMA, Mariângela Alves de (Coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. Perspectiva, São Paulo, 1990.

GEERTZ, Clifford. *O Saber Local*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2003.

GEERTZ, Clifford. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro, ed: UFRJ, 2009.

GELL, Alfred, *Art and agency*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

GELL, Alfred. "A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas." In *Arte e Ensaios - Revista do Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais*. Escola de Belas Artes. UFRJ. ano VIII - número 8: 2001.

GELL, Alfred. *Art and Agency*. Oxford, Clarendon Press, 1998.

GIANCRISTOFARO, Humberto. "Ato de variação". *Questão de Crítica: Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2011/05/ato-de-variacao/>. 19 mai. 2011. Acesso em agosto de 2014.

GIANCRISTOFARO, Humberto. *Questão de Crítica [Oxigenio] 2011*

GLUCKMAN, Max. *Custom and Conflict in Africa*. Oxford: Blackwell, 1966. 173 p.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo, Ed: Perspectiva, 2003

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 1974.

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

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo, Ed: Martins Fontes, 2006.

GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte primitiva. *Horizontes Antropológicos*, v. 14, p. 279, 2008.

GONÇALVES, Marco Antônio. "Filme-ritual e etnografia surrealista: os mestres loucos de Jean Rouch" In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *As Festas e os Dias*. Rio de Janeiro, Ed: Contracapa, 2009.

GONÇALVES, Marco Antonio. "Moscou: O encontro marcado entre Coutinho e Tchekhov e a construção de uma estética distópica" In: *Revista Novos Estudos CEBRAP (Impresso)*, v. 107, p. 34-41, 2016.

GONÇALVES, Marco Antonio. *O real Imaginado. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2008.

GONÇALVES, Marco Antônio; HEAD, Scott. *Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia. *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro, Ed: 7 letras, 2013.

GROTOWSKI, Jerzi. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro, Ed: Civilização Brasileira, 1992;

- GUINSBURG, Jacó.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (Coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003.
- HANNERZ, Ulf. “Cosmopolitas e locais na cultura global” In: FEATHERSTONE, Mike. *Cultura Global*, Petrópolis, Ed: Vozes, 1999.
- HANNERZ, Ulf. Two Faces of Cosmopolitanism: Culture And Politics. In: *Serie: Dinámicas interculturales*. Barcelona, CIDOB edicions, Número 7, 2006
- HARTMANN, Luciana. Oralidade, Corpo e Memória entre Contadores de Causos Gaúchos. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre - RS, v. 12, p. 267-277, 1999.
- HARTMANN, Luciana. Performance e experiência nas narrativas orais da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 11, n.24, p. 125-153, 2005.
- HEINICH, Nathalie. “Pour en finir avec l’ "illusion biographique"”. In *L’Homme* 195-196: 421-430, 2010.
- HEINICH, Nathalie. “Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico”. *Sociologia e Antropologia*, v.4, n.2, 2014.
- HEINICH, Nathalie. *Sociologia da arte*. Bauru, EDUSC, 2008.
- HEINICH, Nathalie. *The glory of Van Gogh: an Anthropology of Admiration*. Princeton University Press, 1997.
- Helena Carnieri (Gazeta do Povo, 2017-  
<http://www.agoracriticatheatral.com.br/criticas/40/projeto-brasil>)
- HYMES, Dell. “Introduction: Toward Ethnographies of Communication”. *American Anthropologist*, 66 (6): 1–34, 1964.
- HYMES, Dell. The “Contribution of Folklore to Sociolinguistic Research”. *The Journal of American Folklore*. Vol. 84, No. 331, January - March, 1971, pp. 42-50.
- INGOLD, Tim (ed). *Key Debates in Anthropology*. New York : Routledge, 1996.
- JAKART. “Nus, féroces et anthropophages”. Dossier disponível em: <http://www.le-petit-bureau.com/artistes/mugiscue-jakarta/nus-feroces-anthropophages/dossier-artistique-nus-feroces-anthropophages.pdf>. Acesso em Agosto de 2014.
- KAN, Joel S. “Anthropology as cosmopolitan practice?” *Anthropological Theory*, vol. 3 (4), 2003
- KAPFERER, Bruce. Performance and the Structuring of Meaning and Experience In: TURNER, Victor; BRUNER, Edward (orgs). *The Anthropology of Experience*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1986.
- KRUGER, Cauê. “Para além das canoas de papel” In: *Cadernos de Campo*, n. 17, 2008a.
- KRUGER, Cauê. “Primeira dama ou coadjuvante? A antropologia da performance entre o palco e a coxia.” In: *Anais eletrônicos do Encontro Nacional de Antropologia da Performance*, USP, 2010.
- KRÜGER, Cauê. “Ser em cena, flor ao vento: etnografia de olhares híbridos de Rita de Almeida Castro”. Resenha aceita para publicação em *Ilha: Revista de Antropologia*, Florianópolis, 2014.
- KRUGER, Cauê. “Um picadeiro na Praça Roosevelt- Os parlapatões, Patifes e Paspalhões” In: FERIANI, Daniela Moreno; CUNHA, Flávia Melo da; DULLEY, Iracema (orgs.). *Etnografia, etnografias: ensaios sobre a diversidade do fazer etnográfico*. São Paulo, Ed: Annablume, 2011.

KRÜGER, Cauê. *Experiência Social e Expressão Cômica: Os Parlapatões, Patifes e Paspalhões*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Antropologia Social da Universidade de Campinas, 2008b.

KRUGER, Cauê. *Jogo, Comicidade e Improvisação: O Sombra da Rua XV e “Os Improvisadores” da “Casa da Comédia”*. Monografia de conclusão de curso entregue à Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

LAGARCE, Jean-Luc. *Apenas o fim do mundo*. Tradução de Giovana Soar. São Paulo, Eds: Aliança Francesa, Consulado Geral da França em São Paulo, Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006.

LAGROU, Elsje Maria. “Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio” In: *ILHA*, Florianópolis, v.5, n.2, 2003.

LAGROU, Elsje Maria. *A arte do Outro no surrealismo e hoje*. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 217-230, jan./jun. 2008

LANGDON, Esther Jean. *Rito como Conceito Chave para a Compreensão de Processos Sociais*. *Antropologia em Primeira Mão*. PPGAS, UFSC, 2007a

LANGDON, Esther Jean. *A Fixação da Narrativa: Do Mito para a Poética de Literatura Oral*. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 5, n.12, p. 45-68, 1999.

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

LANGDON, Esther Jean. *The Symbolic Efficacy of Rituals: From Ritual to Performance*. *Antropologia em Primeira Mão*, v. 95, p. 1-39, 2007.

LANGDON, Esther Jean; PEREIRA, Everton Luis. *Rituais e performance: iniciações em pesquisa de campo*. 1. ed. Florianópolis: Imprensa Universitária/Departamento de Antropologia, 2012. v. 1. 159p.

LANGDON, Jean. “Performance e preocupações pós modernas em antropologia”. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. (org). *Performáticos, performance e Sociedade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996. p. 23-29. ISBN 85-230

LATOUR, Bruno. *Vida de Laboratório. A produção dos fatos científicos*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997

LATOUR, Bruno. “Por uma antropologia do centro”. *Mana*. Vol.10, n.2, Rio de Janeiro, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

LEIRIS, Michel. *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*. Paris: Librairie Plon, 1958, 105 pp. Collection L’Homme. Cahiers d’ethnologie, de géographie et de linguistique, no 1.

LEMINSKI, Paulo. “Descartes com Lentes” Col. Buquinista, Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba, 1993. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/6883212/Paulo-Leminski-Descartes-com-lentes>. Acesso em Março de 2014.

LEMINSKI, Paulo. *Vida*. São Paulo, Ed: Cia das Letras, 2013.

LEMINSKI, Paulo. *Descartes com lentes* (conto). Col. Buquinista, Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba, 1993. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/6883212/Paulo-Leminski-Descartes-com-lentes> Acesso em março de 2017.

LEVIN, Hanoch. *Krum*. Tradução de Giovana Soar. Rio de Janeiro, ed: Cobogó, 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1970. 456p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. 3. ed. São Paulo: Papyrus, 2002.

MACEDO, Christiane de. Entrevista concedida a Cauê Krüger no Lucca Café, em Curitiba, em 22/11/2016 (não publicada).

MACHADO, Rosi Marques. “Através da ‘máscara’: uma abordagem sociológica do discurso do ator sobre sua identidade e formação profissionais”. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, 2005.

MAGGIE, Yvonne. Guerra de orixá; um estudo de ritual e conflito. Rio de Janeiro, Zahar, 1975.

MALINOWSKI, Bronislaw. Os Argonautas do Pacífico Ocidental (1922). São Paulo, Ed: Abril Cultural, 1978.

MARCUS, George. “A estética contemporânea do trabalho de campo na arte e na antropologia: experiências em colaboração e intervenção” In: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar; HIKIJI, Rose Satiko (orgs). Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos. Campinas: Papirus, 2009.

MARCUS, George. “O intercâmbio entre arte e antropologia”. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2004, V. 47 Nº 1.

MARCUS, George. “Rhetoric and the Ethnographic Genre in Anthropological Research”. In: Current Anthropology, Vol. 21, No. 4 (Aug.), 1980.

MARCUS, George. “The Green Room, Off-Stage: in Site-Specific Performance Art and: Ethnographic Encounters”, in Performance, art et anthropologie (« Les actes »). Disponível online (01 décembre 2009) <https://actesbranly.revues.org/453> . Acesso em abril de 2017.

MARCUS, George. “The Uses of Complicity in the Changing Mise-en-Scène of Anthropological Fieldwork”. In: Representations, No. 59, Special Issue: The Fate of "Culture": Geertz and Beyond, 1997.

MARCUS, George. CALZADILLA, Fernando. “Artists in the Field: Between Art and Anthropology” In: SCHNEIDER, Arnd; WRIGHT, Cristopher (orgs). Contemporary Art and Anthropology. Oxford, New York, Ed: Berg, 2006.

MARCUS, George.; CUSHMAN, Dick. “Ethnographies as Texts” In: Annual Review of Anthropology, Vol. 11, 1982.

MARCUS, George; MYERS, Fred. The traffic in culture – refiguring art and anthropology. University of California Press, 1995

MARFUZ, Luiz. Beckett e a implosão da cena. São Paulo, Ed: Perspectiva, 2013.

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

MATERNANO, Angela. “O palco, o livro e os gestos da escrita” In: DA COSTA, José. *Teatro Contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro, Ed: 7Letras, 2009.

MCCARTHY, Thomas. “Doing the right thing in cross-cultural representation” (The Predicament of Culture. by James Clifford; Writing Culture. by James Clifford; George E. Marcus; Works and Lives. by Clifford Geertz; Anthropology as Cultural Critique. by George E. Marcus; Michael M. J. Fischer) Chicago Journals, Vol. 102, No. 3, Apr., 1992

MELECH, Paula. O teatro íntimo do diretor Marcio Abreu. Paraná Online, 9 mai. 2010. Disponível em: <http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/445774/?noticia=O+TEATRO+INTIMO+DE+MARCIO+ABREU>. Acesso em agosto de 2014.

MENEZES, Maria Eugênia de (2011), em “Isso te interessa e a ciranda de papeis” (Estado de São Paulo 23 de setembro de 2011).

MENEZES, Maria Eugênia de. (2017 - <http://teatrojornal.com.br/2016/07/projeto-brasil-onde-comeca-o-futuro/> )

MENEZES, Maria Eugênia de. 2012 “No auge, Companhia Brasileira de Teatro arrisca-se em um novo trabalho”. Estado de São Paulo, 1/11/2012.

MINYANA, Philippe. “A escrita teatral” In: Urdimento, v.1, n.24, p216-223, julho 2015.

MINYANA, Philippe. Suite 1. Edição bilíngue. Tradução de Giovana Soar. São Paulo, Eds: Aliança Francesa, Consulado Geral da França em São Paulo, Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2008.

MIRANDA, Celia Maria Arns de. “Sutil Companhia de Teatro: uma trajetória de desafios e conquistas. Entrevista com Felipe Hirsch” In: GOMES, André Luiz; MACIEL, Diógenes André Vieira. Penso Teatro: dramaturgia, crítica, encenação. Vinhedo, Editora Horizonte, 2012.

MIRANDA, Celia Maria Arns de. Uma construção paródica da cena em Eu estou te escrevendo de um país distante. In: MALUF, S. D; AQUINO, R. B. de. (Orgs.). Reflexões sobre a cena. Maceió: EDUFAL; Salvador: EDUFBA, 2005, p. 85 – 101.

MIRANDA, Maureen. Entrevista concedida a Cauê Krüger no Mr. Chenney Café, em Curitiba, em 25/11/2016 (não publicada).

MITCHELL, J. Clyde. “The Kalela Dance”. Rhodes Livingstone Paper 27. Manchester: Manchester University Press, 1956.

MÜLLER, Bernard. “Pour une anthropologie des pratiques spectaculaires: le moment du spectacle, le temps de l’événement et le temps de l’enquête”. Repertório Teatro & Dança, numero 12, Ano 12, Editions :Universidad Federal Da Bahia, Brésil, 2009.

MULLER, Regina A. Polo. Corpo e imagem em movimento: há um alma neste corpo. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 43, n. 2, p. 165-193, 2000.

MULLER, Regina A. Polo. Ritual e performance nas artes indígenas. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, v. 1, p. 69-75, 2008

MULLER, Regina A. Polo. Ritual, Schechner e Performance. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, v. 1, p. 67-85, 2005

MULLER, Regina A. Polo. YokastaS: estudo antropológico de um processo de criação e encenação. O Percevejo, Rio de Janeiro, v. 12, p. 182-204, 2003.

MUNHOZ, Marcelo. Entrevista concedida a Cauê Krüger no escritório da Tambor Multiartes, em Curitiba, em 16/12/2016 (não publicada).

NAIRA, Nadja. Entrevista concedida a Cauê Krüger na sede da *companhia brasileira de teatro*, em Curitiba, em 22/10/2015 (não publicada).

NAIRA, Nadja. Entrevista concedida a Cauê Krüger na sede da *companhia brasileira de teatro*, em Curitiba, em 22/7/2016 (não publicada).

NETO, Ignácio Dotto. Contracena: o teatro em Curitiba contado por seus artistas. Curitiba, Ed: Do autor, 2000.

NETO, Walter Lima Torres. Ensaios de Cultura Teatral. Jundiaí, Ed: Paco, 2016.

OLIVEIRA, Cícero Alberto de Andrade. “Brechas na eternidade: tempo e repetição no teatro de Jean-Luc Lagarce”. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo, Ed: Perspectiva, 2015.

PEIRANO, Mariza. “Temas ou Teorias? O estatuto das noções de ritual e performance”. Campos, Curitiba, n.7, v.2, p. 9-16, 2006.

PEIRANO, Mariza. O Dito e o Feito. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001. 228p.

PERES, Angela Domingos. “Entre o querer ser e o tornar-se: um estudo etnográfico sobre aspirantes à carreira de ator de televisão”. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212

PONTES, Heloisa. “Inventando nomes, ganhando fama: as grandes damas do teatro brasileiro” In: *Intérpretes da metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*. São Paulo, Edusp, 2010.

PRICE, Richard. *First-Time: The Historical Vision of an Afro-American People*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1983

PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro, Ed: UFRJ, 2000.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Teatro experimental: liminaridade e mercado*. Dissertação apresentada ao departamento de Antropologia da UNB, 1992.

RABINOW, Paul. “Representations Are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology” In: CLIFFORD, James; MARCUS, George. *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkley: University of California Press, 1986.

RAMOS, Luis Fernando. “Com boas atuações, ‘Esta Criança’ tem mérito de apresentar autor relevante”. Folha de S. Paulo. 25 abr. 2013. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04/1267997-critica-com-boas-atuacoes-esta-crianca-tem-merito-de-apresentar-autor-relevante.shtml> . Acesso em Agosto de 2014.

RAMOS, Luis Fernando. “Grupo de Luis Melo encontra tom próprio”. Folha de S. Paulo, 25 de Setembro de 2008.

RAMOS, Luiz Fernando (2012), [isso te interessa] Folha de São Paulo, 5 de julho de 2012

RAMOS, Luiz Fernando “Espetáculo confirma qualidade de grupo teatral de Curitiba” Folha de S. Paulo, 24/3/2010 Ilustrada E5.

RAMOS, Luiz Fernando “Grupo de Luis Melo encontra tom próprio” Folha de S. Paulo, 25/9/2008.

RAMOS, Luiz Fernando. *O Parto de Godot e outras encenações imaginárias*. São Paulo, ed: Hucitec/ Fapesp, 1999.

REINER, Bia. Entrevista concedida a Cauê Krüger no Erika Café, em Curitiba, em 5/1/2016 (não publicada).

REIS, 4/11/2012 “Peça de Joël Pommerat une Renata Sorrah e a Cia. Brasileira de Teatro”. O Globo.

REIS, Luis Felipe. “Entre Rio e Curitiba, em busca de novas rotas para o teatro”. *O Globo*. 16 de Março de 2012.

REIS, Luiz Felipe. “A consagração da união Curitiba-Rio”. O Globo. 21/3/2013.

REYNOSO, Carlos (org). *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Madrid, Libros Paradox, 1991.

RIBEIRO, Andrea Rangel. “Construção de subjetividades no teatro: uma análise antropológica”. Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.15, 2008b.

RIBEIRO, Andrea Rangel. “Criação de sujeitos e identidades em uma escola de teatro: um estudo antropológico”. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008a.

RIBEIRO, Martha “Textualidades Contemporâneas: O realismo sedutor e sua configuração na dramaturgia brasileira” In: *Urdimento*, n. 20, Setembro de 2013.

ROMAGNOLLI, 7/12/2010 – *Gazeta do Povo*[oxigênio]

ROMAGNOLLI, *Gazeta do Povo*, 10/3/2010 “Cia. Brasileira prepara a estreia de Vida”.

- ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood. *Convívio e presença como dramaturgia: A dimensão da materialidade e do encontro nas criações da Companhia Brasileira de Teatro*. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Arte da Escola de Belas Artes Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- ROMAGNOLLI, Luciana. “A família sob a perspectiva do teatro”. *Questão de Crítica: Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*. 1 mar. 2013. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2012/03/a-familia-sob-a-perspectiva-do-teatro/>. Acesso em agosto de 2014.
- ROMAGNOLLI, Luciana. “A Maturidade artística da Cia Brasileira”. *Gazeta do Povo*, Curitiba. 25 dez. 2010. Caderno G. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1080671>
- ROMAGNOLLI, Luciana. Comunicação pessoal (2017).
- ROMAGNOLLI, Luciana. Uma reavaliação das posturas individuais. *Questão de Crítica: Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*. 19 jan. 2011. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2011/01/uma-reavaliacao-das-posturas-individuais/>. Acesso em agosto de 2014.
- ROMAGNOLLI, Luciana.; SOAR, Giovana. “A Companhia Brasileira encena a dramaturgia francesa contemporânea” In: NETO, Walter Lima Torres, no prelo.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1998.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro Zahar 2003.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007.
- RUBIM, Linda. “Produção cultural” In: RUBIM, L (org.) *Organização e produção da cultura*. Salvador, Ed: EDUFBA e FACOM/CULT, 2005.
- RUPP, Isadora. 29/11/2014. “Estado lança o primeiro edital do Profice” disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/estado-lanca-primeiro-edital-do-profice-egskqi1glwontw0enwnikwvgu>. Acesso em janeiro de 2017
- RUTTEN, Kris.; VAN DIENDEREN, An; SOETAERT, Ronald. "Revisiting the ethnographic turn in contemporary art." *Critical Arts*, 27(5), 2013a.
- RUTTEN, Kris.; VAN DIENDEREN, An; SOETAERT, Ronald. “The rhetorical turn in contemporary art and ethnography” *Critical Arts*, 27(6), 2013b.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. “Encarnar fantasmas que falam” In: *Revista Cena*, Porto Alegre, n.6, 2008.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. “Personagem (crise do)” In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo, ed: Cosac & Naify, 2012.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Para ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Ed: Martins Fontes, 2013.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SADOK, Jerrold. In: HORN, Lawrence; WARD, Gregory (Eds.). *Handbook of pragmatics*. Oxford: Blackwell, 2004.
- SAHLINS, Marshall. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte I). *Mana*, vol. 3, n. 1, 1997.
- SAKR, Mountajab. *Le théâtre de la parole de Philippe Minyana, représentation de la parole et des gestes, passage du texte à la scène, technique d'écriture*. Sciences de l'Homme et Société. Université Paris VIII, Vincennes-Saint Denis, 2009.

- SANGREN, P. Steven. "Rhetoric and the Authority of Ethnography: 'postmodernism' and the social reproduction of texts" In: *Current Anthropology*, Vol 33, n. 1, 1992 [originally vol 29, n. 3, 1988]
- SANSI, Roger. *Art, Anthropology and the Gift*. London and New York, Bloomsbury Publishing, 2015.
- SANTOS, Márcio Renato. "Quando cantam os pensamentos". *Gazeta do Povo*, Curitiba, 1 abr. 2010. Caderno G. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=988369>
- SANTOS, Valmir. "Arte contra a barbárie". *Folha de São Paulo, Ilustrada*, 06/12/2000.
- SANTOS, Valmir. "Espanca!, Cia. Brasileira, Armazém e um achado". *Teatrojornal: leituras de cena*. Disponível em: <http://teatrojornal.com.br/2013/10/espanca-cia-brasileira-armazem-e-um-achado/> Acesso em Agosto de 2014.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. "Prolegômenos da ópera multimídia Amazônia: considerações conceituais sobre um procedimento estético-político transcultural" In: *Cadernos de Subjetividade*. São Paulo, ano 8, n. 13, 2011.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. *Amazônia Transcultural: xamanismo e tecnociência na ópera-/Transcultural Amazonas Shamanism and Technoscience in the opera* (edição bilingue português-inglês). Tradutores: Colin Brayton e Thomas Donaldson. São Paulo: Helsink, 2013
- SANTOS, Laymert Garcia dos; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Proposta inicial de uma ópera sobre a Amazônia". s/d. Disponível em: [www.laymert.com.br](http://www.laymert.com.br). Acesso em junho de 2017.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo, ed: Cosac & Naify, 2012.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *El impersonaje: Una relectura de La crisis del personaje*. *Literatura: teoría, historia, crítica*, n.8, 2006.
- SCHECHNER, Richard. "'Pontos de contato' revisitados" In: DAWSEY, John C. MÜLLER, Regina P. HIKIJI, Rose Satiko G. MONTEIRO, Marianna F. M. (Orgs.). *Antropologia e Performance: ensaios NAMEDRA*. São Paulo, Editora Terceiro Nome, 2013.
- SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985. 368p.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. New York, Ed Routledge, 2003.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988. 304 p.
- SCHENKER, Daniel - *Jornal do Brasil* . 4 de abril de 2010. Caderno B, B11
- SCHENKER, Daniel. "Nos versos de Paulo Leminski". *Jornal do Brasil*, 4 de abril de 2010, Caderno B.
- SCHNEIDER, Arnd; WRIGHT, Cristopher (orgs). *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. New York: Berg, 2010
- SCHNEIDER, Arnd; WRIGHT, Cristopher (orgs). *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford, New York, Ed: Berg, 2006.
- SCHULZ, Alfred. *Sobre fenomenologia e relações sociais*. Petrópolis, Ed: Vozes, 2012.
- SCHWARZ, Roberto. (org.). "As ideias fora de lugar". In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.
- SEVERI, Carlo. "Memory, reflexivity and belief" In: *American Anthropologist*, v. XXX, 2002.
- SEVERI, Carlo. "Presences du primitif: masques et chimères dans l'oeuvre de Joseph Beuys" In: *Cahiers du Musée National d'art moderne*, n. 42, hiver, 1992.

- SEVERI, Carlo. Autorités sans auteur – formes de l'autorité dans les traditions orales. In: A. Compagnon (éd.), *De l'autorité. Colloque annuel du Collège de France*, Paris, Odile Jacob : 93-123, 2008.
- SIEGENTHALER, Fiona. "Towards an ethnographic turn in contemporary art scholarship" In: RUTTEN, Kris.; VAN DIENDEREN, An; SOETAERT, Ronald. "The rhetorical turn in contemporary art and ethnography" *Critical Arts*, 27(6), 2013.
- SILVA, Ana Amélia Brasileiro Medeiros. Sobre o palco, a fera arrebatada, a alma especular e a musa paradoxal: experiências do monólogo, processo criativo, construções de si e autoria. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010.
- SILVA, Ana Amélia Brasileiro Medeiros. "Quando se segue uma borboleta: estudantes de teatro, expectativas, sonhos e dilemas em torno da profissão de ator". Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.
- SILVA, Luis Carlos Texeira da. Entrevista concedida a Cauê Krüger no Terra Verdi Café, em Curitiba, em 9/12/2016 (não publicada).
- SILVA, Rubens Alves da. "Entre artes e ciências: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais" In: *Horizontes Antropológicos*, v.11 n.24, 2005.
- SINGER, Milton. *When a great traditions modernizes*. New York: Praeger, 1972. 430p.
- SMALL, Daniele (2016) [isso te interessa] . *Questão de Crítica*
- SMALL, Daniele Ávila "O teatro, o cinema e a pintura; a presença, a atenção e a escuta", *Questão de Crítica*. 2015
- SMALL, Daniele Avila. "Um olhar com pensamento dentro". *Questão de Crítica: Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*. 29 nov. 2010. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2010/11/um-olhar-com-pensamento-dentro/>. Acesso em agosto de 2014.
- SMALL, Daniele Avila. Convivência: Crítica da peça O que eu gostaria de dizer. In: *Questão de Crítica. Revista eletrônica de crítica e estudos teatrais*, 2008. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2008/07/convivencia/> Acesso em março de 2017.
- SMALL, Daniele. "Acto 2, um festival íntimo do Espanca!, companhia brasileira e Grupo XIX". Disponível em <http://www.horizontedacena.com/dossie-espanca-acto-2-um-festival-intimo-espanca-companhia-brasileira-e-grupo-xix/>. Acesso em março de 2017.
- SMALL, Daniele. "Questão de Crítica" (2017 - <http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/projeto-brasil/>)
- SOAR, Giovana. Entrevista concedida a Cauê Krüger, por Skype, em 13/07/2016 (não publicada).
- SOUZA, Maria Angélica Rodrigues de. Quando Corpos se fazem arte: uma etnografia sobre o Teatro Oficina; Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGAS – UFSCAR, São Carlos, 2013.
- SUTIL. Dez Anos de Teatro. Curitiba, Ministério da Cultura, Brasil Telecom, 2002.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo, Ed: Cosac & Naify, 2001.
- TAMBIAH, Stanley J. A performative approach to ritual. In S.J. Tambiah, *Culture, Thought and Social Action*. Harvard Univ. Press, 1985.
- TAUSSIG, Michael. Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem, um estudo sobre o terror e a cura. RJ, Paz e Terra, 1993.
- TEDLOCK, Denis. "A tradição analógica e o surgimento de uma antropologia dialógica". *Anuário Antropológico* 85, Rio de Janeiro, 1986. p. 183-203.

- TOLEDO, Magdalena Sophia de. Antropologia e teatro: o grupo Ói Nóis Aqui Traveiz e(m) Kassandra in process. Dissertação apresentada ao departamento de Antropologia Social da UFSC, 2007.
- TURNER, Victor. Dramas, Campos e Metáforas. Niterói, Ed. UFF, 2008.
- TURNER, Victor. From Ritual to Theatre: the human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982.
- TURNER, Victor. O Processo Ritual. Petrópolis, Ed. Vozes, 2013.
- TURNER, Victor. Schism and Continuity in an African Society - A Study of Ndembu Village Life. Manchester University Press, 1957.
- TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988. 197p.
- TURNER, Victor. The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual. Ithaca: Cornell University Press, 1967.
- TURNER, Victor; BRUNER, Edward (orgs). The Anthropology of Experience. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1986.
- TURNER, Victor. "Symbolic Studies." *Annual Review of Anthropology*, v. 4, Palo Alto, 1975.
- VALE, Flávia Juniaski. "Produção e gestão no teatro de grupo como projeto de construção de autonomia". Dissertação encaminhada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.
- VAN GENNEP, Arnold. Os ritos de Passagem. Petrópolis, Ed: Vozes, 2011.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. Dicionário de Teatro. Porto Alegre, Ed: L&PM, 2009.
- VELHO, Gilberto (org.). Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro, Zahar, 1977
- VELHO, Gilberto. Nobres e Anjos: um estudo de tóxicos e hierarquia. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.
- VELHO, Gilberto. Um antropólogo na cidade, Rio de Janeiro, Ed: Vozes, 2013
- VIDAL, ABREU, 2008 "Conversa com Marcio Abreu" – questão de crítica. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2008/04/conversa-com-marcio-abreu/#more-196> Acesso em julho de 2017.
- VILHENA, Deolinda Catarina França de. "PRODUÇÃO TEATRAL: DA PRÁTICA À TEORIA A SISTEMATIZAÇÃO DE UMA DISCIPLINA" In: V Encult, 2009. Disponível em: [www.cult.ufba.br/encult2009/19155.pdf](http://www.cult.ufba.br/encult2009/19155.pdf). Acesso em março de 2017.
- VILHENA, Luis Rodolfo. O mundo da astrologia: estudo antropológico. Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 1988.
- VIRIPAEV, Ivan. "Oxigênio". Tradução inédita de Cia Brasileira de Teatro. Arquivo da Companhia, 2010.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. Mana [online]. 1996, vol.2, n.2, pp.115-144.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. Mana [online]. 2002
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A inconstância da alma selvagem. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Metafísicas Canibais. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.
- WERNECK, Maria Helena. "A cena contra o silêncio: vocalizações do texto literário no teatro brasileiro". In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João. *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro, Ed: 7Letras, 2009.
- WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João. *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro, Ed: 7Letras, 2009
- WILLIAMS, Raymond. Marxismo e literatura. Rio de Janeiro: Zahar, 1979

- WILLIAMS. Raymond. “Drama em uma sociedade dramatizada” In: *A produção social da escrita*. São Paulo: Edusp, 2014.
- WILLIAMS. Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- WILLIAMS. Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ZOLBERG, Vera. Para uma sociologia das artes. São Paulo, Ed. SENAC, 2006.
- ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.