

“Nem dito nem feito’: dramaturgia, linguagem poética e performance na Companhia Brasileira de Teatro”¹

Cauê Krüger (PUCPR/UFRJ)

Palavras-chave: teatro, dramaturgia, performance

Que ritual, qual teatro?

O ritual (ao lado da religião) é, como o parentesco, a tecnologia, a economia e a política, um dos temas fundantes da antropologia. É também possível dizer o mesmo para a relação do ritual com o teatro, como registram, aliás, os mais diversos estudos históricos dessa área. Tal afinidade de origem, entretanto, obscurece longos e intrincados processos de aproximação e distanciamento entre o ritual como visto pelas ótica teatral e antropológica. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2015) destacou esse fato, enumerando, como elementos comuns ao teatro e ao ritual, o compartilhamento de um tempo-espço, por meio de “encontros diretos entre pessoas”, em que a condição de “interações corporais plenas” e a “natureza expressiva” são absolutamente marcantes.

A autora ressaltou que tais semelhanças “convivem com diferenças significativas” embora não tenha desenvolvido esse argumento, por ocupar-se no artigo do debate acerca do enredo nas expressões da cultura popular. Destacou, porém, o risco de perda da singularidade e complexidade pelo deslocamento de noções e conceitos entre circuitos culturais diferenciados, o que nos serviu de impulso para a presente contribuição.

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, 2014:87)

Uma concepção como esta dificilmente é projetada para o teatro, por conta de uma falsa familiaridade e estabilidade, mantida por uma tradição suficiente potente que

¹ “Trabalho apresentado na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2016, João Pessoa/PB.”

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 comum, originária da civilização ocidental: “Ela une, culturalmente, gregos e elisabetanos. Congrega helenos e cristãos numa atividade comum (Williams, 2002:33-34). O autor não objetiva desmentir a continuidade, mas chamar atenção para os processos de seleção, conexão e interpretação específicos que fundamentam toda tradição. Por trás dessa aparente estabilidade da noção de teatro, há (e sempre houve, ao longo da história do gênero) disputas acerca da “quintessência” do teatro.

Esta argumentação evidencia 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 é ainda um empreendimento a ser realizado. Portanto, da mesma forma como diversos usos da noção de ritual empreendidos pelos estudos teatrais podem parecer mecanicistas, simplistas ou deturpados aos antropólogos, algumas das concepções de teatro, drama e até mesmo performance (enquanto conceitos ou metáforas) empregadas por esses podem também o ser para aqueles. Esta contribuição pretende explorar algumas dessas apropriações.

A noção de “surrealismo etnográfico” cunhada por James Clifford para o cenário cultural francês do início do século XX, pode nos servir de estímulo. Esse conceito elástico² chama a atenção para um interesse comum de artistas, intelectuais e antropólogos franceses do pós-guerra nos “outros”, “primitivos” e “exóticos”, grupos “(...) cada vez mais disponíveis como fontes estéticas, cosmológicas e científicas” (Clifford, 2002:136). Esse exercício de alteridade permitia identificar “Para cada costume ou verdade locais havia sempre uma alternativa exótica, uma possível justaposição ou incongruência. Abaixo (psicologicamente) e além (geograficamente) da realidade ordinária existia outra realidade” (Clifford, 2002:136).

No famoso texto, o autor salienta o jogo contínuo entre o familiar e o estranho, operado pelos surrealistas e “antropólogos científicos” com objetivos inversos: compreender o outro por meio do relativismo cultural ou estranhar o cotidiano à luz do

² Nas palavras do autor: “O termo etnografia tal como o estou usando aqui, é diferente, evidentemente, da técnica de pesquisa empírica de uma ciência humana que na França foi chamada de etnologia, na Inglaterra de antropologia social, e na América de antropologia cultural. Estou me referindo 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. O rótulo etnográfico sugere uma característica atitude de observação participante entre os artefatos de uma realidade cultural tornada estranha. Os surrealistas estavam intensamente interessados em mundos exóticos, entre os quais eles incluíam uma certa Paris” (Clifford, 2002:136-137).

exótico, argumentando ser o surrealismo “(...) cúmplice secreto da etnografia” (Clifford, 2002:137).

Partindo do referido texto para acrescentar importantes adendos, Elsje Lagrou destaca o caráter anticolonialista desses jovens intelectuais e artistas impactados pela Primeira Guerra Mundial que “(...) 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, 2008:223). As populações “primitivas” seriam tanto “aliados naturais”, quanto fonte de inspiração para uma revolução de mentalidade pessoal (pela autotransformação e *dépaysement* interior), ou coletiva (pela transformação do mundo). Este “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, 2008:228) pode ser visto como uma recusa: “(...)era na negação do que existia enquanto arte e discursos consagrados no Ocidente que se encontrava o motor da procura por outros mundos, mundos estes que pareciam escapar ao discurso racionalizante do Ocidente e à representação objetivante do real. (Lagrou, 2008:223-24).

Várias foram as apropriações, empréstimos e metáforas entre o ritual e o teatro feitas pelos antropólogos e pelos teóricos da cena. A título de exemplo (e obedecendo certo critério de reconhecimento acadêmico) apresentaremos algumas notas das abordagens “teatrais” na antropologia, a partir de Leiris (1958), Kuper (1944 In: Cavalcanti, 2014) e Turner (1982) e “rituais” no teatro por meio dos escritos de Artaud (1999); Grotowski (1992) e Schechner (1988). Se essas noções são úteis para determinadas propostas teatrais, como demonstraram Mariz (2007), Castro (1992) e Toledo (2007), elas apresentam marcantes diferenças no teatro contemporâneo. Para aludir a essa questão, apresentaremos parte de um estudo etnográfico em andamento, referente ao processo criativo de um espetáculo da Companhia Brasileira de Teatro (PR) denominado *Projeto bRASIL* dando atenção ao texto e a aspectos da cena contemporânea (em forte contraste com a tradição moderna do teatro) levantando afinidades menos usuais entre o teatro e o ritual com o auxílio de Zumthor (2007) e Severi (1992, 2002, 2008).

O teatro no rito

Desde a antropologia evolucionista do século XIX, e seguindo para as demais escolas antropológicas modernas, o rol de autores e obras que tratam da noção de ritual é

demasiadamente vasto: Durkheim, Mauss, Hubert, Hocart, Van Gennep, Boas, Malinowski, Firth, Leiris, Rouch, Lévi-Strauss, Rivière, Callois, Bateson, Gluckman, Mitchel, Leach, Douglas, Geertz, Turner, entre tantos outros. Delimitar alguns desses autores como representativos da antropologia dos rituais é, evidentemente, uma arbitrariedade. Mas talvez seja correto afirmar que os primeiros escritos mais sistemáticos³ a relacionar os rituais aos fenômenos cênicos tenham sido os de Michel Leiris, desde os anos 1930, em sua pesquisa sobre as religiões de possessão africanas⁴.

Na obra em que desenvolveu o tema com mais profundidade, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar* (1958) além de evocar paralelos entre o culto dos *zars* e as dionisíacas da Grécia antiga, da *commedia dell'arte* e das atelanas italianas, Leiris utilizou-se do trabalho do ator como critério de análise da autenticidade do transe africano. Na ótica do autor, as tradições expressivas da possessão articulam a vida pública da exibição das crises (sessões de incorporação de espíritos), e a vida privada dos médiuns-atores, possibilitando a emergência dos *zar*, entidades que estariam a “meio-caminho entre a vida e o teatro” e que constituiriam um “rol de personalidades” a serem “vestidas” conforme a ocasião demandar.

O autor utiliza-se da categoria “teatro vivido” e “teatro representado” de forma a diferenciar as possessões “verdadeiras” ou “autênticas” das “falsas” ou “inautênticas”, ou seja, endereçou a questão a partir da “teatralidade da possessão” compreendendo o transe como um estado entre a presença do espírito no médium e a representação da mesma (Brumana, 2003), classificação esta antes gradual do que dicotômica:

“Si tant est que la possession soit un mensonge, il semble donc que pour les adeptes ce soit du moins un mensonge auquel ils croient globalement, l'acceptant dans l'ensemble, même s'il n'est pas toujours et sous tous ses aspects à l'abri des contestations. A côté des cas pour lesquels il serait légitime de parler de théâtre joué parce que le mensonge y apparaît prépondérant, il y a des cas où la réalité de la possession n'est douteuse ni pour l'intéressé lui-même ni pour aucun des assistants et qui répondent à ce qu'on pourrait qualifier de théâtre vécu, autrement dit: un théâtre joué peut-être lui aussi, mais avec un minimum d'artifice et en dehors de toute intention d'en imposer au spectateur” (Leiris, 1958:1049).

³ Tomar o ritual 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, 2015:11) é um aprendizado precoce para todo estudioso de antropologia. 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 uma abordagem mais recente na disciplina.

⁴ O tema da possessão, abordado inicialmente em um artigo de 1934: “Le culte des zars à Gondar (Ethiopie septentrionale)”, retornou em *L'Afrique Fantôme* (1934) e tornou-se foco central de *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar* (1958).

O critério utilizado para estabelecer este “teatro vivido” pode ser visto como uma mescla de “inconsciência” e “desinteresse”, isto é, um comportamento que não seja “deliberadamente mentiroso”, “simulado e voltado estritamente ao lucro econômico ou moral do médium. Essa classificação implica concepções valorativas de teatro e religião: o julgamento de “verdade” aqui mobilizado se aproxima do ideal da arte moderna, “desinteressada”, de renúncia dos aspectos materiais e funcionais da vida cotidiana, encapsulada em um mundo da arte autônomo que foi projetado pelo autor à dimensão religiosa da possessão: quanto mais desinteressada e “plenamente vivida”, mais autêntica.

Em *Ritual e Performance: 4 estudos clássicos*, Maria Laura Viveiros de Castro, auxiliada por Igor Mello Diniz, disponibiliza, em língua portuguesa, trabalhos etnográficos estruturais-funcionalistas, voltados à análise ritual e que fazem uso da analogia teatral em seu universo narrativo. Os textos, por sua riqueza descritiva e analítica, buscam retirar essas abordagens do indevido esquecimento (Cavalcanti, 2014) derivado do “combate” à escola britânica efetuado por paradigmas antropológicos posteriores. Entre os estudos, “Um Ritual de Realeza entre os suazi” de Hilda Kuper merece destaque não apenas por sua riqueza etnográfica e análise apurada, mas pela própria estruturação narrativa que chama atenção para o processo “teatral” de produção desse gigantesco ritual, com preparativos e procedimentos elaborados que integram todo o universo cosmológico suazi, envolvendo sua relação com a natureza (plantas e animais) até a dramatização dos princípios de status e hierarquia (envolvendo aspectos de gênero) efetivamente encenados pelas ações rituais. Esse “teatro da realeza”

“(…) funciona como um gráfico do status tradicional em que, mapeados pelo ritual, estão os papéis do rei, de sua mãe, dos príncipes, conselheiros, sacerdotes, chefes, rainhas, princesas, plebeus, velhos e jovens. Assim como na dança, as roupas, os serviços, os banquetes, luma, as leis de hierarquia estão expressas na ação, e são assim conscientemente articuladas quando se fala sobre a cerimônia. Os principais ajustes políticos são indicados, e o equilíbrio de poder entre o rei, sua mãe, os príncipes e plebeus é o tema central” (Kuper in: Cavalcanti, 2014:99-100).

Mas não há dúvidas de que a tradição analítica de estudos antropológicos de maior repercussão referente à relação entre rituais e teatro foi a promovida por Victor Turner. Autor do conceito versátil de “drama social” através do qual se notabilizou por dinamizar algumas análises estruturais-funcionalistas vigentes, Turner empreendeu estudos capazes de revitalizar a análise simbólica dos rituais de seu contexto, como vem demonstrando Cavalcanti (2007, 2012 e 2013).

Sabe-se que o autor parte do modelo ritual de Arnold van Gennep (2011) ao converter as etapas pré-liminares, liminares e pós-liminares em suas noções de “estrutura social” (uma lógica organizada, racionalizada, um sistema de desempenho de papéis sociais) e “anti-estrutura” (momentos vistos como separados da vida social cotidiana, que permitem a manifestação de outras práticas, lógicas e simbologias). Turner vale-se da noção de “performances culturais” de Milton Singer (1972) de modo a enfatizar as possibilidades criativas e *liminares* da anti-estrutura, suas possibilidades de experimentação e mudança social.

Os argumentos de Turner são conhecidos e bem explorados na literatura antropológica nacional (DaMatta, 1983; Maggie, 1975; Dawsey, 2005, 2006; Silva, 2005 Cavalcanti, 2007, 2012 e 2013) de modo que destacaremos apenas como o drama social, vinculado ao desenrolar de ações no tempo é caudatário das noções de “clímax”, “destino”, “desfecho” ou da “necessidade dos processos sociais” (Turner, 1957) que pode dar margem a projeções e óticas reducionistas. Essa ressalva, aliás, já apontada por Geertz (2003), recebeu uma réplica em *From ritual to theatre*. Turner consente em ter tratado os símbolos rituais e jurídicos Ndembu “como textos”, mas com o objetivo fundamental de “(...) situar esses textos no contexto da performance, ao invés de interpretá-los dentro de sistemas cognitivos dominantes abstratos” (Turner, 1982:107). Ao exemplificar seu argumento, entretanto, Turner inspira-se nas obras de Schechner e postula, a partir de uma metáfora visual, a relação entre “mundo social e o mundo estético”. A imagem de um número oito deitado dividido horizontalmente em duas metades foi utilizada, não para impor um conceito ocidental de drama no ritual Ndembu, mas para representar a “relação interdependente, talvez dialética, entre os dramas sociais e os tipos de performance cultural existente talvez em todas as sociedades” (Turner, 1982:72).

Mesmo consciente dessa possível projeção e de seu caráter equilibrista, tal abordagem é insuficiente para alinhar a complexa relação entre arte e sociedade. Ao buscar deliberadamente as conexões, silencia sobre as particularidades da tradição e da inovação dos gêneros analisados, não aponta disputas simbólicas, rivalidades, avaliações locais constitutivas dessas expressões e remete a uma vaga e esotérica noção de “inconsciente” e de “latência”, silenciando exatamente naquilo que a análise poderia descortinar (Kruger, 2008)⁵.

⁵ Possivelmente essas fragilidades foram os elementos motivadores da diferenciação realizada por Turner (1982) entre os fenômenos rituais “liminares” dos chamados “liminóides”, caracterizados por maior individualidade, voluntariedade, pluralidade, reflexividade e propensão ampliada à subversão do *status quo*,

O rito em cena

Antonin Artaud figura entre os protagonistas da reflexão teatral sobre rituais sobretudo 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 encontre “(...) 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, 2004:38).

Nos capítulos de *O teatro e seu duplo* o autor teoriza 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, 1999:24). Esse “teatro da peste”, “teatro alquímico”, “metafísico” ou “mágico” “vaza abscessos coletivamente” e “convida o espírito a um delírio” (Artaud, 1999:8).

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 o teatro “oriental” que toma o ritual como inspiração, seria capaz de gerar “consequências físicas e poéticas em todos os planos da consciência e em todos os sentidos” (Artaud, 1999:44), constituindo uma “metafísica em atividade”. Cassiano Quilici (2004), em seu estudo sobre Artaud, explica que a busca do autor francês está em encontrar uma experiência intelectual que se enraíze no corpo e irradie-se “(...) repercutindo por múltiplos planos: afetivos, sensoriais, imaginários, racionais, intuitivos, etc.” (Quilici, 2004: 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, 1999:8). 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

e, eventualmente presentes em “sociedades pós-industriais”. Esta tentativa é igualmente ineficiente para dar conta de especificidades etnográficas e analíticas das variadas performances culturais.

região de incertezas que nos acordam e nos desafiam. Para tanto, apóia-se na multiplicidade das formas de expressão, na qual não há uma ‘sobrecodificação’ dada pela linguagem verbal (Quilici, 2004:40).

Outro autor referencial capaz de rivalizar com Artaud no que se refere à importância das orientações rituais para o teatro é Jerzi Grotowski, diretor polonês conhecido por seu livro *Em busca de um teatro pobre* e pelas impactantes montagens do “Teatr Laboratorium” que dirigiu desde a década de 1960. Grotowski preocupa-se apenas com a “essência do teatro”, que concebe como “(...) o que ocorre entre o espectador e o ator” (Grotowski, 1992:17), propondo a eliminação de tudo o que é supérfluo no teatro: “[n]ão há dúvida de que quanto mais o teatro explora e usa as fontes mecânicas, mais permanece tecnicamente inferior ao cinema e à televisão. Consequentemente, proponho a pobreza no teatro” (Grotowski, 1992:17).

Trata-se de renunciar às projeções de imagens, à cenografia, aos efeitos de luz, à maquiagem e adereços, à sonoplastia e à música, exceto quando construídos diretamente pelos atores em cena: “percebemos que era profundamente teatral para o ator transformar-se de tipo para tipo, de caráter para caráter, de silhueta para silhueta – à vista do público – de maneira pobre, usando somente seu corpo e seu talento” (Grotowski, 1992:18). Esse teatro “mínimo”, “essencial”, “pobre”, seria o elemento *sine qua non* do teatro e pode ser expandido através do treino e da técnica. Assim o teatro “pobre” se opõe ao “teatro rico” em um sentido de despojar-se do acessório e manter-se no que é visto como “essencial”.

Grotowski centra seu trabalho sobre o ator e propõe o método da “via negativa”, de um processo de treinamento físico intensivo voltado ao desbloqueio dos condicionamentos culturais dos atores e a um autoconhecimento profundo, para habilitá-los a construir livre e criativamente⁶. O resultado deste processo pode ser percebido através da polêmica concepção de “santidade do ator”, calcada em um desvelamento criativo que é pré-condição para o trabalho teatral, mas que implica em determinado efeito de transferência ou afetação à audiência:

“Não me entendam mal. Falo de ‘santidade’ como um descrente. Quero dizer: uma ‘santidade secular’. Se o ator, estabelecendo para si próprio um desafio, desafia publicamente os outros, e, através da profanação e do sacrilégio ultrajante, se revela, tirando sua máscara do cotidiano, torna possível ao espectador empreender um

⁶ Conforme Grotowski (1995:30) “O ator que realiza uma ação de autopenetração, que se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo – a mais dolorosa, e que não é atingida pelos olhos do mundo –, deve ser capaz de manifestar até o menor impulso. Deve ser capaz de expressar através do som e do movimento, aqueles impulsos que estão no limite do sonho e da realidade. Em suma, deve ser capaz de construir sua própria linguagem psicanalítica de sons e gestos, da mesma forma como um grande poeta cria a sua linguagem própria de palavras”

processo idêntico de autopenetração. Se não exhibe seu corpo, mas anula-o, queima-o, liberta-o de toda a resistência a qualquer impulso psíquico, então, ele não vende mais o seu corpo, mas o oferece em sacrifício. Repete a redenção: está próximo da santidade” (Grotowski, 1995:29, grifos meus).

Importante referência nos estudos teatrais desde o final da década de 1960 quando constituiu o “The Performance Group”, Richard Schechner consolidou-se como autor fundamental para os estudos da performance desde a década seguinte, ao desdobrar análises do teatro ritual para além das abordagens de Artaud e Grotowski, incorporando outras teorias do teatro, da antropologia, sociologia, linguística e etologia. Em *The performance theory* Schechner propõe substituir a dicotomia ritual *versus* teatro por um gradiente constituído pelos pólos da “eficácia” e do “entretenimento”:

“The basic polarity is between efficacy and entertainment, not between ritual and theater. Whether one calls a specific performance ‘ritual’ or ‘theater’ depends mostly on context and function. A performance is called theater or ritual because of where is it performed, by whom and under what circumstances. If the performance’s purpose is to effect transformations – to be efficacious – then the other qualities listed under the heading ‘efficacy’ will most probably also be present, and the performance is a ritual. And vice-versa regarding the qualities listed under ‘entertainment’. No performance is pure efficacy or pure entertainment” (Schechner, 1977:120).

O autor se refere aos critérios típicos que elencou em cada um dos domínios de “eficácia” e “entretenimento”. O foco no resultado, no endereçamento a “outro ausente”, na referência a um tempo simbólico, a presença da crença, do transe e a participação da audiência formariam o âmbito da “eficácia”, enquanto a diversão, destinação aos presentes e ao “aqui-agora”, a consciência das ações e a mera observação distanciada do público, caracterizariam os fenômenos cênicos do “entretenimento”. Como resultado dessa oposição teríamos ainda, do ponto de vista do público, processos de “transformação” ou “transporte”. Nas palavras do teórico:

“The whole binary continuum efficacy/ritual – entertainment/theater is what I call ‘performance’. Performance originates in impulses to make things happen and to entertain; to get results and to fool around; to collect meanings and to pass the time; to be transformed into another and to celebrate being oneself; to disappear and to show off; to bring into a special place a transcendent Other who exists then-and-now and later-and-now; to be in a trance and to be conscious; to focus on a select group sharing a secret language and to broadcast to the largest possible audience of strangers; to play in order to satisfy a felt obligation and to play only under an Equity contract for cash. These oppositions, and others generated by them, comprise performance: an active situation, a continuous turbulent process of transformation. The move from ritual to theater happens when a participating audience fragments into a collection of people who attend because the show is advertised, who pay admission, who evaluate what they are going to see before, during, and after seeing it. The move from theater to ritual happens when the audience is transformed from a

collection of separate individuals into a group or congregation of participants”
(Schechner, 1977:141-142)

Concepções decorrentes das expostas acima são visíveis nos diversos processos criativos conhecidos sob o rótulo de “teatro ritual”. Algumas delas captadas (com grande precisão etnográfica) nos trabalhos de Rita de Almeida Castro (1992, 2002), Adriana Dantas Mariz (2007) e Magdalena Toledo (2007), voltados a explorar o aprendizado, as técnicas e a dimensão corporal e expressiva do trabalho do ator.

As duas primeiras autoras realizaram observações participantes junto a uma das mais conhecidas companhias brasileiras de teatro: o Grupo de Teatro Macunaíma, dirigido por Antunes Filho, e ocuparam-se em reconstruir seu histórico, o cotidiano, a especificidade de sua estética antinaturalista, baseada em um método corporal, teórico e espiritual muito particular. O trabalho técnico, afetivo, sensorial e sentimental envolvia estudos de variados âmbitos, capazes de fornecer justificativa teórica e cosmológica para o procedimentos adotados. Estudos do pensamento oriental (sobretudo do budismo e do taoísmo) acompanhavam o forte trabalho corporal, a dedicação integral ao processo, bem como alguns processos de alteração do “self”, derivados do “método” implementado, o que implica tanto a ruptura com a história de vida pretérita dos atores, quanto a adoção de determinadas técnicas, disposições, formas de consciência e conduta cênica específica, seja no processo de “limpeza” corporal, cultural, sensória e emotiva do método, seja na “situação de personagem” construída pelo intérprete.

Toledo desenvolveu semelhante análise etnográfica do grupo “Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz”, enfatizando não apenas o processo de construção de um espetáculo e o treinamento e concepção envolvidos, mas também as concepções “alternativas” ao teatro profissional, o estilo de vida “comunitário”⁷ e a concepção autoconferida de “tribo” e de “atuador” para o artista que é, também, ativista político.

Tomando o marco do Teatro Oficina como analisado por Armando Sérgio da Silva (1981) como referência, Toledo demonstra como apesar dos atores do Ói Nós valerem-se do termo “personagem” constroem o processo de “dar vida” a tais entidades em oposição ao teatro naturalista, ao processo convencional de *mimese*, e em proximidade com orientações da *performance art*. Pode-se destacar a análise de Toledo no que a tribo concebe como “ritual de personagens”, um processo de “(...)justaposição temporária de

⁷ Conforme Alencar (apud Toledo, 2007:46) “O Ói Nós já não buscava uma sala de ensaios, mas um lugar onde pudesse morar em regime comunitário e viver o teatro vinte e quatro horas por dia. Um território onde fosse possível fundir a arte e a vida, o real e o sonho, o pessoal e o profissional, o cotidiano e a utopia”.

performer e personagem no ‘teatro de vivência’ como um processo de construção ritual da pessoa” (Toledo, 2007:126) que, adicionado à noção de projeto e aos demais processos coletivos “(...) produzem um *continuum* igualmente lento, instável e gradual, um ‘atuador’” (idem.) com forte destaque para o corpo enquanto processo construído, “(...) como locus da experiência e expressão do self” (Toledo, 2007:128).

Trabalhos como esses demonstram a operacionalização direta de concepções sobre o “teatro ritual” em grupos de indubitável importância e expressão nacional. Entretanto, tomadas de posição artísticas atuais do teatro contemporâneo apresentam um interessante desafio à continuidade desta tradição a medida que se promovem a ruptura com a representação de personagens, diminuem a importância nos processos de treinamento do ator (e em seus aspectos físico-corporais) e promovem outras importantes alterações da estrutura dramática. Nessas novas configurações cênicas, concepções de presença, narrativa e fala na construção da poética teatral ganham força e podem permitir uma análise do uso ritual da linguagem, que esboçaremos a seguir.

Há ritual na “dramaturgia contemporânea” ?

O que se concebe popularmente como “teatro”, corresponde ao gênero do “drama burguês”, originário do século XVII e predominante até o século XX, carregando estrutura e convenções tão naturalizadas a ponto de ser visto como o fenômeno teatral *per se*. O mais conhecido estudioso desse fenômeno, Peter Szondi (2001) caracteriza o drama burguês pelo domínio absoluto do diálogo, da comunicação intersubjetiva, que suprime o prólogo, o coro e o epílogo, tornando-se “o único componente da textura dramática” (Szondi, 2001:30). Deste elemento derivariam todos os demais traços do drama: seu caráter absoluto, que não reconhece nada além de seus limites, que implica invisibilidade do dramaturgo e “naturalidade” do ator (a personagem e não o ator deve ser evidenciada; o diálogo não pode ser diretamente direcionado à plateia; o espaço mais adequado seria o palco italiano por favorecer o ilusionismo), as ações dramáticas devem ser encadeadas e progressivas, ocorrendo sempre no presente, gerando a passividade do público (que apenas se identifica com o personagem e frui o desenrolar da trama).

Ao longo dos séculos XIX e XX, cada uma destas características do drama burguês foi questionada, tensionada, abalada, por estratégias de rejeição ao realismo provenientes do texto ou da cena. Célebres dramaturgos como Tchékov, Pirandello, Ibsen, Beckett, entre outros, conceberam formatos textuais que desestabilizaram os

critérios dramáticos, gerando a “crise do drama” (Sarrazac, 2012). A desnaturalização da forma dramática também ocorreu na cena, impulsionada pela eclosão dos movimentos da *live art*, *body art* e *happenings* das décadas de 1960 a 1980, quando a *performance art* torna-se linguagem estabelecida no ambiente artístico (Glusberg, 2003; Goldberg, 2006; Carlson, 1996). Além da predominante influência das artes visuais, da linguagem híbrida e da adoção das tecnologias na cena, pode-se perceber na *performance art* a tendência da abolição dos personagens, do texto dramático e do enredo. Outro elemento de afastamento do drama é o alargamento das noções de tempo (as performances podem ser instantâneas ou longuíssimas) e do espaço (o abandono do palco italiano em detrimento de “espaços alternativos” e mesmo do ambiente urbano) e a ênfase nas ações corporais realizadas por um atuator (raramente detentor do *status* de ator) que normalmente explora temas e materiais de sua vida cotidiana.

Um dos autores que se notabilizou por estabelecer um conceito capaz de assinalar estas variadas mudanças do teatro contemporâneo foi Hans-Thies Lehmann, em seu livro referencial *Teatro pós-dramático*. A intenção do autor não era decretar a morte do drama, mas salientar as diversas possibilidades que se abrem com o longo processo de ruptura deste modelo que o autor chama de “fabular”, desde o início do século XX. A ausência de nexos nos diálogos, o discurso polifônico, a fala dirigida diretamente ao público, a retomada das “dimensões rituais da cena”, a presença de diversas mídias, tecnologias e imagens, em uma tendência do “abandono de qualquer intenção mimética” (Lehmann, 2007:10) são características fundamentais do gênero assinaladas pelo pesquisador.

Contudo, o final do século XX testemunha um retraimento do predomínio da cena sobre o texto, fenômeno até então preponderante desde a década de 1980. Jean-Pierre Ryngeart identifica no contexto francês a retomada da importância da literatura dramática, em uma nova chave, após a crítica ao textocentrismo (Roubine, 1989) e a emergência dos encenadores. Em *Para ler o teatro contemporâneo*, o autor batiza este tipo de dramaturgia, presente nos textos teatrais mais recentes, de “teatro da conversação” (Ryngeart, 2013). Caracterizada pela pequena quantidade (ou nenhuma) de ação dramática, o emprego de “personagens enfraquecidos” (se comparados com o “processo tradicional”, psicologizado, historiográfico, de construção de personagens), a preferência por enredos ambíguos que dão margem a múltiplos pontos de vista, que exploram territórios íntimos (em contraposição à História ou à política) e geram “dúvidas” e contradições na cena.

Falas encavaladas, fragmentadas, monológicas, sem destinatário são comuns neste tipo de dramaturgia, que, para ser propriamente apreciada, demanda a reconstrução, na cena ou leitura, do “aparelho extralinguístico que acompanha o discurso”, pois, a rigor, “é ele que faz sentido, e não, como nos sugere a tradição, o discurso propriamente dito” (Ryngaert, 2013:145). Michel Vinaver, Jean-Pierre Sarrazac, Jean Vauthier, Nathalie Serrautte Valére Novarina são alguns dos autores que produzem textos caracterizados pela incompletude, fragmentação e pluralidade de interpretações, em oposição à dramaturgia anterior vista como um modelo narrativo monológico, informativo, autoritário e fechado. O objetivo geral desta proposta seria “(...) dar ao leitor e ao espectador um lugar capital em sua recepção” (Ryngaert, 2013:103) demandando uma postura mais ativa, capaz de gerar um “encontro”, “verdadeiro e pleno de significado” entre artistas e público e tornar consciente e manifesta a relação entre o autor e o espectador no “aqui e agora” do fenômeno teatral.

Companhia Brasileira de Teatro: texto em rito?

A Companhia Brasileira de Teatro (CBT) é um dos grupos nacionais que revela mais claramente estas tendências do teatro contemporâneo apresentadas acima. A maior parte das dramaturgias encenadas pelo coletivo é de autores estrangeiros e inéditos no Brasil, como Joël Pommerat, Noëlle Renaude, Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, e Ivan Viripaev que, embora diferentes entre si, revelam qualidades daquilo que o grupo considera como dramaturgias “singulares” ou “autorais” e que constituem o cerne do trabalho da equipe.

Os enredos escolhidos, de quase nenhuma ação dramática ou de acontecimentos banais, lançam os espectadores na decifração dos complexos afetivos, dos significados por detrás dos menores atos e palavras, dos não-ditos, das dificuldades de relacionamento, traumas, culpa, expectativas por parte dos personagens. As dramaturgias privilegiam investigações da memória, da subjetividade, dos fluxos de consciência e exploram esse universo íntimo dos afetos e das relações interpessoais, tratando de crises existenciais, de identidade, solidão e dilemas familiares⁸.

⁸Diálogos lacônicos, interrompidos, intercalados ou aparentemente desordenados, falas que oscilam entre emissões extremamente curtas e grandes trechos monológicos, geralmente em ritmo acelerado por conta da ausência de pontuação ou de usos incomuns das rubricas (que podem até mesmo ser faladas pelos atores em cena) e longas pausas são algumas das inovações formais destes textos cuja ambiguidade na caracterização do enredo se estende em indefinições do tempo e espaço.

No que tange à encenação, a CBT explora uma concepção ampla das noções de dramaturgia (interagindo com a cenografia, iluminação e sonoplastia), optando pela narrativa e pela não-representação. Há frequente evidência do uso performativo da linguagem, pelo emprego de falas diretamente endereçadas à plateia, ou que se valem da terceira pessoa do plural, bem como de olhares, deslocamentos e mesmo concepções cenográficas que rompem a suposta separação entre o palco e plateia, evidenciando, reiteradamente, o tempo presente e a situação compartilhada da encenação (Romagnolli, 2013; Baumgärtel, 2012; Oliveira, 2013).

As personagens são recorrentemente “dissolvidas” neste tipo de dramaturgia, seja pela escassa caracterização fornecida pelos autores e situações, pela ausência ou uso de termos vagos para nomeá-las ou mesmo pela tendência performática dos atores, contrária à representação naturalista que explora as formas de convívio e presença cênicas (Romagnolli, 2013). O uso deliberado de singularidades e elementos biográficos dos intérpretes (utilização de nomes próprios e explicitação de características físicas e de personalidade na cena) é frequente, em um evidente uso das ambiguidades entre ator e personagem como estratégia para a afirmação do ator em cena..

Em um workshop realizado entre os dias 3 e 18 de Julho de 2014, no SESC Ipiranga, em São Paulo, Márcio Abreu, o diretor da companhia, referiu-se aos textos traduzidos e encenados como uma das possíveis formas de apresentar o que entendem por teatro: uma presença que se constrói no momento da própria manifestação, sendo, portanto, “da ordem do entre”. Os textos escolhidos pela CBT teriam uma estrutura e linguagem próprias que geram incompletude e precisam, portanto, ser materializados em cena na relação com a plateia.

O principal do teatro, na ótica da Companhia, não é, portanto, comunicar determinada mensagem, moldar nos atores um corpo extracotidiano e autoconsciente, apresentar uma determinada interpretação da vida ou do mundo, mas estabelecer relações, expandir manifestações e vivências pois, como salienta recorrentemente Abreu, a CBT não emprega “a palavra tirana”, mas busca trabalhar a partir do lugar da plateia, do outro, e estabelecer relações. Tais organizações do enredo, da encenação e principalmente da forma textual modificariam a relação entre os atores e espectadores e exigiriam maior atividade do público, bem como uma ampliação de sua consciência e reflexividade.

“Nem dito nem feito”: a ritualização da linguagem de um bRASIL em cena.

O Projeto Brasil, iniciado em 2013, teve sua pré-estreia dia 26 de Setembro de 2015 em Curitiba. Trata-se de um projeto de manutenção da companhia aprovado pela Petrobrás, que envolveu a circulação das peças de repertório, pesquisa, criação e circulação de um novo trabalho, com dramaturgia própria, a partir dos diversos discursos e impressões sobre o país, resultando em “(...) uma peça que habite o campo da invenção e que, uma vez mais, crie pontes em direção ao outro” (CBT, 2013, s/p). O encarte do Projeto Brasil apresenta a montagem como um “conjunto heterogêneo de ações, performances, imagens e pensamentos articulados entre si” (idem). Esta “estrutura aberta” apresentada foi pensada para possibilitar “desdobramentos e diálogos futuros”. Conforme o texto:

“Projeto Brasil (...) é fruto de um primeiro e fundo mergulho nas águas brasileiras, muitas vezes turvas e revoltas. Reflete a experiência que tivemos ao viajar pelo país apresentando peças do nosso repertório e tendo a chance de permanecer um pouco mais em cada cidade conversando com as pessoas, entrando em contato com semelhanças e diferenças. Reflete a pesquisa e as leituras que fizemos de autores, brasileiros e estrangeiros, fundamentais a respeito da formação de um pensamento sobre o Brasil. Reflete ainda a vivência das transformações turbulentas que vem acontecendo no mundo e sobre as quais ainda não temos clareza nem ferramentas para elaborar nossas consciências (...)” (CBT, 2015).

O direcionamento criativo para a montagem partiu de uma exploração da noção de “discurso” em diversos contextos. A parte textual mais substancial da peça foi proveniente de dois discursos efetivamente realizados por personalidades políticas. Um deles foi o proferido por Christiane Taubirá, ministra da justiça na França, no parlamento nacional, em 12 de Abril de 2013, quando defendeu a família homossexual e a adoção de crianças por casais de mesmo sexo. O outro discurso foi de Jose Mujica, na ONU, em setembro de 2013, quando fez uma crítica ao capitalismo contemporâneo, ao armamentismo e à política, a partir de sua experiência de vida e na presidência do Uruguai.

Alinhando estas propostas estão três outros textos, assinados pelo grupo, de caráter fragmentado e poético e que, mesmo com o mote central de apresentar cenicamente a “dificuldade de falar sobre o país”, fazem alusão a elementos atuais da situação econômica e política nacional, à falência das instituições, à dificuldade e conflitos da vida cotidiana, à violência, às festividades como válvulas de escape, consolidando retratos áridos e tensos sobre a realidade nacional. As primeiras frases da

peça, enunciadas por Rodrigo Bolzan (no meio da plateia) são ilustrativas deste tipo de construção textual:

Eu queria agradecer a chance que recebi, de estar aqui, diante de vocês, em um momento absolutamente sem sentido (...)” e “(...) tudo o que eu tenho a dizer já foi dito, e vivido, e escrito por alguém muito mais emocionado do que eu, com uma voz muito mais potente do que a minha, essa voz deve ser esquecida por vocês, não há uma voz dizendo nada para vocês” (CBT, 2015).

A passagem acima evidencia o momento presente do espetáculo, a interação entre atores e público, e rompe com a narrativa ilusionista convencional. Além disso, por conta de elementos de ambiguidade e contradição que carrega, suscita a reflexividade por parte dos espectadores e se contrapõe ao clima fraterno construído anteriormente, quando os atores recebiam o público e os encaminhavam aos seus lugares, enquanto Felipe Storino, sentado no palco, tocava e cantava uma canção no estilo Música Popular Brasileira.

Outro exemplo representativo é o texto, fragmentado e entrecortado, também proferido por Rodrigo Bolzan e com endereçamento direto à plateia que, de um estranhamento inicial absoluto, permite, progressivamente, construções de sentido plausíveis:

“(...) a tele dado nador tem nho po pele do furio sem a perna verme do do o negó de morr sa fora a pra quilo mas é bom do mundo e eu não ro que guém m ça a gente preser to um lu a vida lem de do acontece não desis eu vi e iss me impre de den 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 (...) (CBT, 2015:6).

Estes dois excertos da montagem são suficientes para demonstrar o distanciamento da proposta do drama burguês tradicional em direção ao universo da performance e, mais do que isso, revelam a importância central do texto para a peça (potencializado pelo despojamento e simplicidade do cenário e figurino). Mesmo distantes em “conteúdo” e “forma” de uma da abordagem do teatro ritual “tradicional” (como nos casos relatados acima), é possível adotar algumas análises de teóricos da linguagem ritual para iluminar aspectos comuns entre esse universo e a cena e dramaturgia contemporâneas.

Em especial, os trabalhos de Carlo Severi, nos permitem estabelecer interessantes paralelos entre as formas de enunciação oral xamanística e algumas características dessa dramaturgia contemporânea, que desenvolveremos à guisa de conclusão.

Conhecido por salientar os aspectos divergentes e ambíguos dos rituais, Severi destacou a “dúvida religiosa” como elemento essencial nos processos rituais compreendendo 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: 28) como algo não restrito “ao exterior” das performances, mas elemento constitutivo delas:

“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: 26).

Neste processo o autor identificou a noção de “paralelismo” (cunhada por Townsley) que não se refere “apenas ao processo de definir o mundo por meio da linguagem ritual, mas também à identidade da pessoa que está realizando a enunciação” (idem). Mais do que uma forma especial de enunciação, o contexto enunciativo ritual, como compreendido por Severi, aponta para um processo de encapsulamento do tempo, juntamente com a construção de uma ambigüidade ou complexidade do enunciador. O exemplo, que pode ser também aplicado para o universo da dramaturgia contemporânea é a definição “dupla” do enunciante ritual, nas frequentes e paradoxais situações “em que alguém está falando sobre alguém falando agora”:

(...) 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, 2002:32).

Esse processo se diferencia da comunicação cotidiana pela explicitação dos processos comunicacionais por meio do que o autor chama de definição reflexiva do enunciador: “[f]az do enunciador uma figura complexa, construída pela condensação de identidades contraditórias” (Severi, 2002:37). Curiosamente, no referido texto, o próprio tema do teatro moderno (drama burguês) é utilizado como comparação contrastante em

relação ao ritual. Mesmo tendo analisado um complexo artista performático como Joseph Beuys (Severi, 1992) o autor naturaliza a concepção de teatro ao dizer que não haveria, no palco, qualquer dúvida acerca da identidade do enunciador, pois as identidades do ator e do personagem seriam mutuamente exclusivas.

Como vimos, é exatamente esse processo que a dramaturgia contemporânea tende a desconstruir, por meio de procedimentos diversos, mas que tem em comum o interesse revigorado nos textos, nas falas e enunciações, capazes de gerar um efeito relacional distinto entre o palco e a plateia. A esses resultados adicionaríamos, por fim, um interessante deslocamento no estatuto da “autoridade autoral”, a 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.

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, 2008:121). Sem que isso implique em 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. Embora cientes do desafio desta representação, pois como recorrentemente dizem os artistas da Cia Brasileira: “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:

ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu duplo. São Paulo, Ed: Martins Fontes, 1999.

- BAUMGÄRTEL, Stephan A. Meta-textualidade, instâncias de enunciação e conflitos não-narrativos ? reflexões sobre impulsos não-dramáticos na dramaturgia brasileira contemporânea. *Urdimento (UDESC)*, v. 18, p. 141, 2012.
- CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. New York, Ed: Routledge, 1996.
- 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. *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, Rita de Almeida. *Ser em cena, flor ao vento: etnografia de olhares híbridos*. Brasília, Ed: UNB, 2012, 245 p.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro “Drama Social: notas sobre um tema de Victor Turner”. *Cadernos de Campo (USP)*, v. 16, 2008.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. “Drama, ritual e performance em Victor Turner”. *Sociologia & Antropologia*, v. 3, 2013
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. “Luzes e sombras no dia social. O símbolo ritual em Victor Turner”. *Horizontes Antropológicos (UFRGS. Impresso)*, v. 37, 2012.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. “O rito sem nome: ritual e pluralismo de valores”. *Debates do NER*, v. 26, p. 84-91, 2014.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. “Ritual e Teatro na Cultura Popular”. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v. 12, 2015.
- CBT - COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO. “Cia Brasileira de Teatro”. Encarte de espetáculo, 2013.
- CBT - COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO. “Projeto Brasil - Pesquisa” Disponível em <http://www.companhiabrasileira.art.br/> Acesso em Abril de 2015.
- CBT - COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO. “Projeto Brasil” Texto não publicado, 2015
- CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo, Paz e Terra, 2001.
- CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica: Antropologia e literatura no séc. XX*. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 2002
- DA COSTA, José. *Teatro Contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro, Ed: 7Letras, 2009.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Petrópolis, ed: Vozes, 1978.
- DAWSEY, John C. “Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas”. *Campos* 7(2):17-25, 2006.
- DAWSEY, John C. “Victor Turner e a antropologia da experiência”. *Cadernos de campo*, n.13, 2005.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo, Ed: Perspectiva, 2003
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo, Ed: Martins Fontes, 2006.
- GROTOWSKI, Jerzi. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro, Ed: Civilização Brasileira, 1992;
- KUPER, Hilda.[1944] “Um Ritual de Realeza entre os suazi” In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro (org.). *Ritual e performance*. 4 Estudos Clássicos. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac&Naify, 2008.

- LEIRIS, Michel. La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar. Collection L'Homme. Cahiers d'ethnologie, de géographie et de linguistique, no 1. Paris: Librairie Plon, 1958.
- MAGGIE, Yvonne. Guerra de Orixá: um estudo de ritual e conflito. Rio de Janeiro, Ed: Jorge. Zahar
- MARIZ, Adriana Dantas de. A ostra e a perola: uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa. São Paulo, Ed: Perspectiva, 2007.
- OLIVEIRA, Lígia Souza. Personne: alguém ou ninguém? A condição do personagem na obra Vocês que habitam o tempo de Valère Novarina. Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, 2013
- QUILICI, Cassiano Sydow. Antonin Artaud – teatro e ritual. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.
- ROMAGNOLI, Luciana. “Convívio e presença como dramaturgia: a dimensão da materialidade e do encontro em Vida”. In: *Sala Preta*, v.14, n. 2, 2014.
- 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.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Para ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Ed: Martins Fontes, 2013.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988.
- 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.
- SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: Do Teatro ao Te-ato*. 2 ed, São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SILVA, Rubens Alves da. Entre "artes" e "ciências": a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. *Horizontes Antropológicos*, vol.11, n.24, 2005.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo, Ed: Cosac & Naify, 2001.
- TOLEDO, Magdalena Sophia de. *Antropologia e teatro: o grupo Ói Nós Aqui Traveiz e(m) Kassandra in process*. Dissertação apresentada ao departamento de Antropologia Social da UFSC, 2007.
- TURNER, Victor From Ritual to Theatre. New York: PAJ Publications, 1982.
- WILLIAMS. Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007