

O Teatro contra o Estado: clivagens, armadilhas e reinscrições entre as artes cênicas e as ciências sociais

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.50347>

Manoel Silvestre Friques¹

Resumo: Neste ensaio, refletimos sobre a clivagem epistemológica que separa as teatralidades amefricanas e ameríndias daquelas de herança eurocêntrica, cisão que funda, a nosso ver, o regime historiográfico colonial do teatro brasileiro. Para isso, mobilizamos um conjunto de referências advindas das ciências sociais (em especial, a sociologia econômica e a antropologia da arte e da cultura), buscando, a partir da apropriação do teatro por estes campos epistemológicos, reinscrever as práticas performativas das “sociedades contra o Estado” como práticas fundamentais para a história das teatralidades brasileiras e para os agenciamentos performativos contemporâneos sob o signo do desmantelamento das políticas culturais.

Palavras-Chaves: Estudos da performance; sociologia econômica; antropologia da arte; Amefricanidade; teatro descolonial.

Teatro contra el Estado: escisiones, trampas y reinscripciones entre las artes escénicas y las ciencias sociales

Resumen: En este ensayo, reflexionamos sobre la división epistemológica que separa las teatralidades amefricanas y amerindias de las de herencia eurocéntrica, una escisión que funda, a nuestro juicio, el régimen historiográfico colonial del teatro brasileño. Para ello, movilizamos un conjunto de referentes de las ciencias sociales (en particular, la sociología económica y la antropología del arte y la cultura), buscando, a partir de la apropiación del teatro por estos campos epistemológicos, reinscribir las prácticas performativas de “sociedades contra el Estado” como prácticas fundamentales para la historia de las teatralidades brasileñas y para las agencias escénicas contemporáneas bajo el signo del desmantelamiento de las políticas culturales.

Palabras clave: Estudios de performance; sociología económica; antropología del arte; Amefricanidad; teatro descolonial.

Theater against the State: cleavages, traps and reinscriptions between the performing arts and the social sciences

Abstract: In this essay, we reflect on the epistemological cleavage that separates Amefrican and Amerindian theatricalities from those of Eurocentric heritage, a split that founds, in our view, the colonial historiographical regime of Brazilian theater. We mobilized a set of references from the social sciences (in particular, economic sociology and the anthropology of art and culture), seeking, based

¹ Manoel Silvestre Friques. Doutor em História da Arte pelo Programa de História Social da Cultura da Pontifícia universidade Católica do Rio de Janeiro (Puc-Rio). Professor adjunto do Departamento de Engenharia de Produção da UNIRIO e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (UFRJ), Brasil. E-mail: manoel.friques@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-0106-2006>

on the appropriation of the idea of theater by these epistemological fields, to re-inscribe the performative practices of “societies against the State” as fundamental practices for the history of Brazilian theatricalities and for contemporary performing agencies under the sign of the asphyxiated cultural policies.

Keywords: Performance studies; economic sociology; anthropology of art, Amefricanity; descolonial theater.

O Teatro contra o Estado: clivagens, armadilhas e reinscrições entre as artes cênicas e as ciências sociais

Nota preliminar

Neste ensaio, refletimos sobre a clivagem epistemológica que separa as teatralidades amefricanas e ameríndias daquelas de herança eurocêntrica, cisão que funda, a nosso ver, o regime historiográfico colonial do teatro brasileiro. Dada a complexidade do assunto, tramamos aqui alguns fios de modo a oferecer uma tessitura que nos permita vislumbrar a hipótese do que seria um “Teatro contra o Estado”. Esses fios organizam-se em tópicos, quais sejam: Em primeiro lugar, partimos da constatação da colonialidade do regime historiográfico teatral através da leitura de seus principais representantes. Em seguida, refletimos sobre a possibilidade do conceito “arte” ser encarado como uma categoria transcultural, considerando, sobretudo, as discussões recentes encontradas na

Antropologia da Arte.

Complementarmente, o terceiro tópico reflete sobre a apropriação da noção de “teatro” por determinados antropólogos, o que fundaria uma “Antropologia da Performance” por meio da qual observamos uma expansão do teatro para além de seus limites eurocêntricos. Com isso, estaremos preparadas para refletir sobre “o espetáculo do mundo descolonial”, onde a noção de performatividade ganha centralidade para uma reflexão das interdições e das transgressões da colonialidade. Por fim, chegamos ao último tópico, onde a armadilha economicista é desmontada, em proveito de um pensamento que reflita sobre as performatividades brasileiras sob a perspectiva descolonial.

Um regime historiográfico colonial do teatro brasileiro

“O teatro desestruturou cosmovisões ancestrais, valores ancestrais, valores sagrados. Ele desestruturou o modo de pensar e o modo de os índios se relacionarem com a realidade, em nome de uma suposta verdade maior”: com estas palavras, o líder indígena Kaká Werá (2017, p. 102) oferece uma leitura cirúrgica do teatro brasileiro enquanto instrumento de desestruturação.² Contudo, em nossa historiografia tradicional, o “nascimento” e a “formação” do teatro estão condicionados à ficção do

descobrimento, operando o espelhamento entre a história do teatro e a formação do Estado brasileiro. Por esta via, o teatro de “evangelização” concebido por um espanhol e judeu convertido, José de Anchieta (1534-1597), funciona como o marco fundador das artes cênicas brasileiras.

O teatro colonial dispõe de dois elementos hereditários da corte: de um lado, a ausência de “uma tradição de dramaturgia ou de encenação” portuguesa (HELIODORA, 2013, p. 369); de outro lado, o imperativo da conversão cristã mobilizado pelos padres jesuítas. As apresentações cênicas se traduziam em um “veículo ameno e agradável” (MAGALDI, 2001, p. 16), ou seja, “uma forma didática apta a conquistar corações e mentes” composta por, dentre outros elementos, “pequenos autos de ação objetiva e pensamento fácil, em tupi, usando com habilidade nomes usados por tribos inimigas, para identificar diabos ou elementos do mal” (HELIODORA, 2013, p. 369-370). Fundados em conflitos dicotômicos entre o bem e o mal, estes autos de “transfiguração étnica” (RIBEIRO, 2010, p. 51) reafirmavam sempre “a

² Achile Mbembe (2016, p. 135) descreve detalhadamente este processo: “A ‘ocupação colonial’ em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico – inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais. Essa inscrição (territorialização) foi, enfim, equivalente à produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedade existentes; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e, finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais. Esses imaginários deram sentido à instituição de direitos diferentes, para diferentes categorias de pessoas, para fins diferentes no interior de um mesmo espaço; em resumo, o exercício da soberania. O espaço era, portanto, a matéria-prima da soberania e da violência que sustentava. Soberania significa ocupação, e ocupação significa relegar o colonizado em uma terceira zona, entre o status de sujeito e objeto”. Articulada à inscrição colonial do espaço, há a “colonização do tempo” (MIGNOLO, 2017) tematizada pelo artista sul-africano William Kentridge em sua ópera de câmara *Refuse the hour*.

obediência ao rei, com a sua consequente ordem no Estado” (HELIODORA, 2013, p. 371).

Nos dois séculos seguintes, o paralelo historiográfico se mantém. As manifestações cênicas e os experimentos dramatúrgicos esparsos fazem com que os historiadores diagnostiquem questionáveis³ vazio (MAGALDI, 2001, p. 27) e silêncio (HELIODORA, 2013, p. 374) teatrais. Mesmo que Prado (1993, p. 71), a propósito do mesmo período histórico, se esforce por reconstituir, a partir de documentos dispersos⁴, a vida teatral

³ Os próprios autores que lançam as hipóteses do vazio e do silêncio teatrais oferecem contra-argumentos. Se Magaldi conjectura a respeito de um hiato de documentos e não de acontecimentos (2001, p. 27), Heliodora observa que, sob a perspectiva da história das vilas, “existe farta documentação sobre os cantos e danças dos folguedos populares [durante o século XVIII], dos quais o Brasil é particularmente rico” (2013, p. 373). A exclusão de determinadas manifestações cênicas não europeias, mesmo a despeito da existência de documentos comprobatórios, desvela as premissas do que se denomina aqui de “regime historiográfico teatral colonial”. Em boa medida, este regime é textocêntrico, isto é, norteia-se pela prevalência do texto literário em detrimento da cena. Se a “nova história do teatro brasileiro” organizada por Faria (2012, p. 17) tem o mérito de considerar o teatro “simultaneamente em seus aspectos literários e cênicos”, ela ainda parece reservar aos estudos antropológicos uma investigação a respeito das teatralidades amefricanas e ameríndias. Propõe-se aqui justamente a rasura deste regime dicotômico.

⁴ Muitos destes documentos são os relatos de viajantes como Thevet, Staden, Von Martius, Vanhagen, Fernão Cardim, sendo também

colonial caracterizada pelo “amalgama *pobre* de três dramaturgias *ricas*: a espanhola, a francesa e a italiana”, há ainda aí uma perspectiva colonial tornada explícita pelo contraste entre culturas dramatúrgicas pobres e ricas no fragmento anterior e neste que segue:

O teatro concorreria para o avanço da civilização e seria o termômetro pelo qual se media o grau de adiantamento de um país. Cumpria ainda uma missão cívica, aproximando as pessoas comuns das autoridades, ao ensejar que as primeiras homenageassem as segundas em ocasiões especiais [...] O teatro, em seu plano mais elevado, nunca passou de uma forte mas inexecutável aspiração nacional. Sonhávamos em ingressar no recinto das grandes obras universais, reduto e apanágio das nações civilizadas, sem dispor dos recursos extraliterários, propriamente teatrais, para isso necessários (PRADO, 1993, p. 83-87).

A civilização europeia seria, portanto, o único sonho possível e o crivo por meio do qual se poderia

fontes importantes para os rituais ameríndios ocorridos no Brasil. Estas crônicas são determinantes para uma abordagem metodológica expandida, que considere acontecimentos cênicos e teatralidades de variadas naturezas. A este respeito, ver a reconstrução de nossa “epopeia mítica” ameríndia realizada por Mussa (2009) a partir dos relatos dos viajantes e também a contribuição de Friques (2017) para uma análise das pinturas rupestres piauienses em fricção com a história da arte.

julgar o nascimento de um “teatro nacional”. Elevado, forte, mas inexecuível: o olhar do historiador narra mais um sonho impossível sem julgar necessário provincializar (CHAKRABARTHY, 2000) um imaginário europeu que se deseja universal. Já no século XIX, desperta-se a consciência teatral na terra de Pindorama. Tomada de empréstimo de Antonio Candido⁵, a metáfora da consciência nacional ressurgue nos escritos de Heliodora e Magaldi, sem perder a força ao longo do século XX. Com o decorrer do tempo, a função catequética é transfigurada em ímpeto civilizatório, sendo o teatro “considerado como uma das expressões da cultura nacional, e sua finalidade é, essencialmente, a elevação e a edificação espiritual do povo”, conforme se constata no decreto-lei de 1937 que institui o Serviço Nacional de Teatro no país (apud CAMARGO, 2017, p. 44-45). Catequisar, civilizar, elevar, edificar: do século XVI em diante, o teatro seria um instrumento ascético para a

consolidação da identidade nacional, estando a serviço de um Estado (monárquico, imperial ou republicano), conforme propõe Abirached (2005, p. 52):

O teatro, em particular, se está intimamente fundado nas noções de ordem e hierarquia, pode ser um dos cimentos de um Estado que se trata de unificar em torno de uma linguagem predominante e de uma sociedade que queremos ordenar sob o poder de um rei colocado no topo e no centro.⁶

O ponto de vista do colonizador pressuposto nesta historiografia do teatro brasileiro faz com que seus marcos históricos mais reconhecidos estejam totalmente vinculados à formação do Estado. Este marcos são concebidos a partir dos modelos teatrais desenvolvidos nas Metrôpoles – Espanha, França, Itália –, diante dos quais a produção da colônia se revelaria, via de regra, como cópia risível, infiel e desbotada. O fato de este regime historiográfico trair uma perspectiva eurocêntrica não invalida, contudo, seus esforços. Uma vez

⁵ Este empréstimo é discutido em Friques (2018). Azevedo (2016, p. 159) também demonstra que a “perspectiva da formação nunca se estabeleceu como modelo de interpretação da experiência do teatro no Brasil”.

⁶ Tradução do autor para o trecho: “Le théâtre, en particulier, s’il est fondé intimement sur les notions d’ordre et de hiérarchie, peut être l’un de ciments d’un Etat qu’il s’agit d’unifier autour d’une langue prédominante et d’une société qu’on veut ordonner sous le pouvoir d’un roi placé à son sommet et en son centre. »

reconhecido este ponto de vista, é possível relativizá-lo, delimitá-lo, enfim, entrecruzá-lo com outros regimes de visibilidades e inteligibilidades fundados em outras cosmologias. Desse modo, lançamos aqui uma estratégia menos fundada nas ideias de ruptura e de mudança definitivas do que na reconfiguração de um campo. Neste sentido, o regime historiográfico teatral colonial será reencenado sob uma perspectiva que o coloque, como propõe Hall (2013, p. 132), sob rasura.

No regime historiográfico tradicional, o teatro é abordado por meio de funções exógenas civilizatórias e/ou catequéticas. A narrativa historiográfica desta prática cultural parte da premissa de que o teatro é uma ferramenta de transformação sociopolítica a serviço da colonização cristã, com o propósito único de integrar “bárbaros” e “primitivos” no seio da civilização, em torno da imagem unificada do Estado. Mesmo que nos últimos séculos as práticas teatrais tenham se desvinculado da fé cristã, elas, ainda assim, são interpretadas sob a perspectiva de uma crença civilizatória. Constata-se, portanto, um entrelaçamento entre as funções

religiosa e política, mediante o qual o teatro se constitui como um dispositivo crucial de engenharia social.

É possível justapor as práticas teatrais – concebidas a partir de suas funções político-didático-religiosas em torno da figura única do Estado – às demais teatralidades rituais amefricanas⁷ e ameríndias que também estão assentadas – por outros meios e modos – em um entrelaçamento entre as dimensões mágico-religiosas e aquelas sociopolíticas de integração social. É posta em movimento uma outra engenharia social, descrita por Ailton Krenak (2015, p. 162) como “a capacidade de viver junto sem se matar, reconhecendo a territorialidade um do outro como elemento fundador também da sua identidade, da sua cultura e do seu sentido de humanidade”. Neste contexto, prevalece a íntima relação entre as performances rituais e cada momento da vida socioeconômica – nascimento,

⁷ Adotaremos aqui a categoria de amefricanidade concebida por Lelia Gonzalez (2019, p. 351), para quem tal noção nos permite, de um lado, esquivar do imperialismo estadunidense e, de outro lado, “reafirmar a particularidade de nossa experiência na América como um todo, sem nunca perder a consciência de nossa dívida e dos profundos laços que temos com a África”.

morte, vida adulta, guerra etc. –de uma determinada sociedade. Talvez seja por este motivo que Darcy Ribeiro (2012, p. 141-2), a quem Krenak se refere ao conceituar a engenharia social indígena, tenha observado a “vontade de beleza” que permeia estas sociedades do seguinte modo:⁸

Aos poucos fui percebendo que as sociedades singelas guardam, entre outras características que perdemos, a de não ter despersonalizado nem mercantilizado sua produção, o que lhes permite exercer a criatividade como um ato natural da vida diária. Cada índio é um fazedor que encontra enorme prazer em fazer bem tudo o que faz. É também um usador, com plena consciência das qualidades singulares dos objetos que usa. [...] Não havendo para os índios fronteiras entre uma categoria de coisas tidas como artísticas e outras, vistas como vulgares, eles ficam livres para criar o belo. Lá uma pessoa, ao pintar seu corpo, ao modelar um vaso, ou ao trançar um cesto, põe no seu trabalho o máximo de vontade de perfeição e um sentido de beleza só comparável com o de nossos artistas quando criam.

Nas sociedades indígenas, a produção artística não se distingue de outros tipos de produção, sejam elas

sociais ou econômicas. A dança, a pintura e a música se manifestam no seio da vida social, política e econômica. A título de esclarecimento, é válido aqui recorrer a um exemplo paradigmático: a antropofagia ritual. Seria possível mencionar outros “atos de transferência vitais” (TAYLOR, 2013, p. 27) de conhecimento, memória coletiva e identidade social – o *Kuarup* dos povos xinguanos, o *Reahu* dos Yanomami, *A festa da moça nova* dos Ticuna, o *Apaapatai* dos Wauja, dentre dezenas deles – mas a antropofagia ritual resta emblemática sobretudo pelo contraponto que ela impõe ao regime historiográfico delineado acima e seu diagnóstico de vazio teatral nos séculos posteriores ao “descobrimento”.

Quando da invasão portuguesa, o território brasileiro era povoado abundantemente por sociedades indígenas. Diferentemente da ideia de unificação pressuposta na noção de Estado, esses povos se distribuíam e se organizavam pelo território americano em sociedades distintas. Por esta razão, Pierre Clastres os batizou de sociedades contra o Estado. Contrariando a interpretação

⁸ Note-se neste trecho que a “plena consciência” indígena nada tem a ver com a “tomada de consciência” do espírito nacional, sendo mais aproximada da noção de agência conceituada por Gell explicada a seguir.

eurocêntrica segundo a qual estas sociedades seriam incompletas por não estarem agrupadas em torno de um único governante, Clastres afirma que, nestes casos, o “Estado é impossível”, devido a uma série de fatores, dentre os quais se destacam a atomização dos povos tribais e, sobretudo, ao fato de a figura do chefe estar submetida aos imperativos e anseios de seu grupo social:

a tribo não possui um rei, mas um chefe que não é chefe de Estado. O que significa isso? Simplesmente que o chefe não dispõe de nenhuma autoridade, de nenhum poder de coerção, de nenhum meio de dar uma ordem. O chefe não é um comandante, as pessoas da tribo não têm nenhum dever de obediência. O espaço da chefia não é o lugar do poder, e a figura (mal denominada) do “chefe” selvagem não prefigura em nada aquela de um futuro déspota. Certamente não é da chefia primitiva que se pode deduzir o aparelho estatal em geral (CLASTRES, 2012, p. 218).

Não é possível, portanto, afirmar que o Tupi, apesar de ser uma importante classificação macro-étnica e linguística, se refira a um Estado indígena unificado em torno da figura de um soberano. De fato, conforme esclarece Ribeiro, “os índios do tronco tupi não puderam jamais unificar-se

numa organização política que lhes permitisse atuar conjugadamente”. Tendo atingido determinado tamanho, uma dada sociedade se dividia em “novas entidades autônomas que, afastando-se umas das outras, iam se tornando reciprocamente mais diferenciadas e hostis” (RIBEIRO, 2006, p. 29).⁹ Neste contexto, desponta a antropofagia ritual enquanto poderoso dispositivo de regulação e de organização social tupinambá ao qual a guerra estava também submetida, “ocupando uma posição que, em outros sistemas nativos, caberia à circulação de bens de prestígio e utilidades” (FAUSTO, 2010, p. 79-80).

Conforme nos esclarece Florestan Fernandes, o elemento disparador de todo o processo é a necessidade de vingança. Uma tribo tupinambá deve necessariamente obedecer aos anseios de vingança de seus ancestrais, sob o risco de, caso contrário, por em marcha a

⁹ O modo de constituição dos terreiros contemporâneos parece seguir o mesmo princípio, como salienta a antropóloga Yvonne Maggie, a partir da teoria de Victor Turner: “Embora, eu sempre tivesse sabido, pelas leituras dos clássicos sobre cultos afro-brasileiros, que a criação de um novo terreiro foi sempre feita por briga, por fissão interna, era ousado estudar exatamente esse momento que era meio tabu na literatura.” (CAVALCANTI *et alli.*, 2013, p. 364).

desestruturação social de toda uma comunidade. Em resposta ao chamado do “espírito beneficiário do sacrifício” (FERNANDES, 2006, p. 358), a tribo então se prepara para a expedição guerreira, com o objetivo de capturar o responsável pela morte de seu antepassado. Ressalte-se aí que a guerra não era realizada em razão de fatos puramente econômicos:

As tribos tupi se dividiam em aliadas e inimigas. Faziam guerras constantes, anuais. Os vencedores não tomavam o território dos vencidos, não cobravam tributos, não faziam escravos, não saqueavam riqueza, não buscavam obter nenhuma vantagem econômica. Capturavam inimigos apenas para matar e comer [...] Matar, comer, ser morto e vingado. [...] Se no plano imediato um homicídio tinha um valor negativo, o canibalismo o transfigurava, simbolicamente, em algo positivo. No jogo canibal, cada grupo depende totalmente de seus inimigos, para atingir, depois da morte, a vida eterna de prazer e alegria. O mal, assim, é indispensável para a obtenção do bem; o mal, portanto, é o próprio bem (MUSSA, 2009, p. 18-73).

Neste processo de transfiguração das dicotomias, uma tribotupinambá não se apropriava do território, nem da riqueza, nem de toda a comunidade dos inimigos, não raro, unidos à ela por laços de parentesco.

Por meio da identificação entre o capturado e seu grupo, a tribo guerreira não apenas acalmava a ira de seus ancestrais como também permitia que seu povo capturasse, por meio da antropofagia ritual, as qualidades subjetivas do cativo, restando “bens imateriais: nomes, cantos, memória” (FAUSTO, 2010, p. 80). Assim,

As cerimônias se destinavam a assegurar a cooperação de um agente sobrenatural, o “espírito” beneficiário do sacrifício, o qual comumente atua como um espírito tutelar. De modo que a “luta” se operava, graças ao estado de participação e ao consequente poder miraculoso das ações, *através dos agentes humanos*. É preciso que se tenha em mente que aqueles ritos não eram exclusivamente negativos; se de um lado eles procuravam enganar e afastar a “alma imortal” da vítima, de outro, eles tinham por objetivo o domínio da substância dela que podia ser captada através do sacrifício e da antropofagia. Daí a necessidade de um intercâmbio tão profundo com o sagrado e o estabelecimento de relações cíclicas com os espíritos tutelares, a ponto de um sacrifício humano engendrar ou se encadear em outro, e assim por diante (FERNANDES, 2006, p. 358).

Foge ao escopo deste texto um detalhamento minucioso de todas as fases da antropofagia ritual. O que nos

interessa pontualmente nesta discussão é, dentre as etapas que compõem este acontecimento cênico-ritual, aquela referente aos “ritos de vingança simbólica da vítima” (FERNANDES, 2006, p. 322). Depois de prepararem ritualmente o capturado conforme os padrões estético-sociais da tribo, seus integrantes reafirmavam uma vez mais a distinção do cativo por meio do que poderíamos chamar de *reencenação da captura*. A partir de relatos de Thevet e Cardim, Fernandes (2006, p. 328) descreve esta etapa do ritual na qual, após as cerimônias de purificação do cativo, os membros da tribo se organizavam em duas filas paralelas a partir da entrada das cabanas, formando um corredor no interior do qual o capturado deveria correr até que fosse apanhado uma vez mais pelos enfileirados, seguindo-se daí os ritos de vingança simbólica que precedem, por sua vez, a execução. Esta etapa simbólica é bastante sugestiva, na medida em que evidencia uma espécie de teatralidade ritual de um processo ocorrido anteriormente: a captura propriamente dita. É digno de nota que um acontecimento total como a antropofagia ritual seja composto por

etapas distintas que se auto-referem, a partir de uma alternância entre o prático e o simbólico, o natural e o sobrenatural. A exemplo do rito de vingança simbólica, as reencenações presentes no ritual, evocam, por sua vez, a condição mágica das pinturas rupestres, consideradas por estudiosos como a primeira etapa da captura, uma armadilha visual. Ela nos serve, com isso, como um contraponto histórico ao teatro catequético cujas funções político-religiosas visavam suprimir outras teatralidades rituais absolutamente integradas às sociedades ameríndias.

A complexa multidimensionalidade da antropofagia ritual nos permite considerá-la como um “fato social total”, a partir da conceituação concebida por Marcel Mauss.¹⁰ À propósito do ritual do *potlatch* encontrado em algumas tribos da Melanésia e do Noroeste norte-americano, Mauss observa uma forma de troca que não pode ser reduzida a uma perspectiva meramente mercantil. O *potlatch* é um fato social total na medida em que as tribos trocam todo

¹⁰ Para um estudo detalhado deste ensaio comparando-o com algumas propostas teóricas da Estética Relacional, remete-se a FRIQUES (2013).

tipo de coisas e de seres humanos. O ritual põe em ação todos os domínios da vida tribal, seja religioso, moral, econômico, jurídico etc. Esta multidimensionalidade corresponde também à mistura entre coisas e seres humanos, visto que as coisas possuem um *mana*, o espírito das coisas. A antropofagia ritual parece se adequar ao conceito de Mauss, sendo reforçada ainda mais quando se considera o perspectivismo e o multinaturalismo da América indígena descritos por Castro (2015). Estas duas últimas noções propõem uma relativização absoluta do binômio fundamental da Antropologia – a distinção entre natureza e cultura – ao indicarem que, no âmbito das cosmologias ameríndias, todos os seres – humanos e não-humanos – são considerados em sua origem como seres humanos.¹¹ Nas palavras

¹¹ O pensamento de Philippe Descola (2016, p. 14) a respeito das sociedades da Amazônia reforçam esta ótica: “[...] Essa expressão [“seres da natureza”] não faz o menor sentido para os achuar. Os seres que são concebidos e tratados como pessoas, que têm pensamentos, sentimentos, desejos e instituições em tudo parecido com os humanos, não são mais seres naturais. Os achuar desconhecem essas distinções, que me pareciam tão evidentes, entre os humanos e os não humanos, entre o que pertence à natureza e o que pertence à cultura”. Walter Mignolo (2017, p. 7), ao argumentar sobre a

de Ailton Krenak, (2019, p. 40) “o rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas”. Tal questionamento também se impõe aos estudos do teatro, em especial, ao regime historiográfico colonial aqui delineado, uma vez que problematiza um enquadramento baseado na clivagem entre sociedades primitivas e civilizadas.

Levando em consideração o “fato social total” concebido por Mauss, é surpreendente o fato de, no âmbito da sociologia do teatro, esta prática ser compreendida do mesmo modo por Wallon (2008), visto esta manifestação engendrar estudos voltados à gradação da dimensão social à psíquica:

Se há “um fato social total”, segundo a definição que Marcel Mauss propôs em seu *Ensaio sobre a dádiva*, [...] este é o teatro. [...] A coletividade constitui o poder que a funda, o cadinho em que é forjada, o receptáculo de seus efeitos. Como forma, tudo nesta arte se presta à análise das relações entre os indivíduos e as relações entre os grupos: a construção do discurso, a estrutura dialógica, a disposição

falta de sentido do conceito europeu de natureza entre os aimarás e os quíchuas endossa o coro: “a cultura era natureza e a natureza era (e é) cultura”.

dos lugares, a troca de olhares, a inclinação para o jogo, a gramática gestual, a polissemia de representações.¹²

Conforme a ótica de Wallon, o teatro pode ser considerado, a exemplo dos rituais indígenas, como um fato social total por entrelaçar distintas dimensões da sociedade ocidental. Nesta linha, o teatro se aproxima de outros fatos sociais totais, como o *potlatch* e a antropofagia ritual, justamente naquilo que estas práticas cênico-rituais são capazes de mobilizar nos diversos e complementares âmbitos da sociabilidade. Mas se o teatro pode ser considerado como um fato social total, por que não haveria movimento inverso? A este respeito, indaguemos: poderia a arte em geral (e o teatro, especificamente) ser considerada como uma categoria transcultural?¹³

¹²Tradução do autor para a seguinte passagem: “S’il existe « un fait social total », selon la définition que Marcel Mauss en proposa dans son Essai sur le don [...] c’est bien le théâtre. [...] La collectivité constitue la puissance qui le fonde, le creuset où il se forge, le réceptacle de ses effets. En tant que forme, tout en cet art prête à l’analyse des rapports entre les individus et des relations entre les groupes : la construction du discours, la structure dialogique, l’agencement des lieux, le commerce des regards, l’inclination au jeu, la grammaire gestuelle, la polysémie des représentations”.

¹³ Maria Laura Cavalcanti (2014, p. 9) esclarece que “os estudos antropológicos do

Arte, uma categoria transcultural?

Ao longo de todo o século XX, observa-se uma fértil aproximação entre os campos da arte e da antropologia. Mário Pedrosa (2015, p. 480-481) registra que o desenvolvimento da arte moderna durante o século XX está condicionado ao contato das sociedades imperialistas do Ocidente com os chamados “povos primitivos”. Contudo, é somente às vésperas do século XXI que se observa formas de aproximação que não se reduzem ao primitivismo moderno, e que instituem aquilo que Hal Foster (1996) denominou, em meados dos anos 1980, de “virada etnográfica”. Nesta década, duas megaexposições ocorridas em dois reconhecidos templos ocidentais da arte suscitaram um conjunto de questionamentos a respeito do etnocentrismo artístico.

ritual se confundem com a própria constituição da disciplina”, refletindo, a partir daí, sobre as semelhanças e diferenças entre o teatro e os rituais festivos da cultura popular (Escolas de Samba e Bumba Meu Boi). Contudo, o teatro a que se refere a autora é aquele “erudito”, baseado em um texto e com arco dramático bem definido, definição que julgamos limitadora para a diversidade das práticas teatrais brasileiras. A despeito disso, a contribuição da antropóloga é fundamental para uma reflexão a respeito das mútuas conexões entre ritual, performance e teatro.

Inaugurada em setembro de 1984 no Museum of Modern Art (MoMA), Nova York, *“Primitivism” in 20th Century art: affinity of the Tribal and the Modern* propôs, pelo viés formal, uma aproximação entre as obras de arte modernas e os artefatos etnográficos das demais sociedades, tática bastante questionada naquele contexto histórico justamente pela premissa aí subjacente de uma concepção universalista e humanista da criação artística elaborada conforme um olhar moderno e ocidental (LAFUENTE, 2013, p. 10).

Cinco anos mais tarde, em 1989, o Centre Georges Pompidou inaugura *Magiciens de la Terre*, substituindo o conceito de forma de *Primitivism* pelos de magia e espiritualidade como uma “experiência abstrata transhistórica” (BUCHLOH, 2013, p. 228). A mostra, autoproclamada como a “primeira exposição mundial de arte contemporânea” (STEEDS, 2013, p. 24), era composta por obras de cerca de cem artistas, sendo a metade originária de outras regiões que não os países do eixo euroamericano. É possível considerar estas duas exposições emblemáticas justamente

pelos debates e polêmicas suscitados a partir delas. Ao retomar a discussão a respeito dos primitivismos modernistas (caso do MoMA) e justapor práticas contemporâneas de povos ocidentais e não-ocidentais (caso do Pompidou), estas mostras catalisam um movimento de reflexão tão fecundo quanto necessário.

O duplo movimento – que busca reavaliar as aproximações já realizadas entre arte e antropologia ao longo de todo o século XX na mesma medida em que propõe novos olhares e posturas epistemológicas a esta empreitada – parte das desconfianças em relação ao uso indiscriminado de conceitos (forma e magia), pressupostos (centralidade do objeto; artista como gênio criador; as distinções entre um objeto cotidiano e uma obra de arte, entre espiritualidade e instrumentalidade etc.) e enquadramentos teóricos e historiográficos ocidentais em diálogo com a produção cultural de sociedades não-ocidentais. Estética, forma, arte, performance, teatro: seriam estas noções transculturais? Esta indagação requer uma resposta dicotômica pautada pelo princípio de exclusão? Caso afirmativo, como lidar com as

especificidades culturais de cada sociedade? Caso negativo, tais noções são interditas em proveito do quê?

Do ponto de vista da Antropologia da Arte, encontramos formuladas, de modo mais explícito, tais problemáticas. Este é o caso, por exemplo, do debate ocorrido na Universidade de Manchester, na Inglaterra, em 1993, em função da viabilidade de se considerar a estética enquanto uma categoria universal.¹⁴ Mais do que endossar os defensores ou os detratores desta noção, salienta-se aqui a constatação da existência de uma arena discursiva como principal efeito deste debate. Neste campo, autores como Alfred Gell (que esteve presente no debate de Manchester) e Carlo Severi contribuem decisivamente para se repensar as aproximações entre as cosmologias ocidentais e não-ocidentais.

Partindo da premissa de que uma antropologia da arte não se resume à compreensão do esquema de avaliação estética de uma dada cultura, Gell (2009, p. 245) ressalta a importância do “contexto social da

produção, da circulação e recepção da arte” para o exercício antropológico. A tarefa do antropólogo não deve ser compreendida como uma tentativa de identificação e de descrição dos princípios estéticos que fazem com que um objeto seja considerado uma obra de arte em uma determinada cultura, mas como um esforço por compreender as relações sociais inscritas neste mesmo objeto. A bem dizer, uma antropologia da arte deveria colocar em perspectiva suas próprias premissas, neste caso, duas distinções ocidentais recorrentes: obra de arte *versus* objeto cotidiano; objeto *versus* sujeito. Tendo isto em mente, Gell (2009, p. 255) propõe que os objetos sejam considerados como agentes sociais, reconhecendo aí sua dívida intelectual em relação a Mauss: “Dado que as prestações ou ‘dons’ são tratados na teoria da troca de Mauss como (extensões de) pessoas, então claramente faz sentido ver, do mesmo modo, os objetos de arte como ‘pessoas’”. Se um objeto é um agente social, ele tanto possui um *mana* quanto é atravessado por uma rede de intencionalidades e de agenciamentos que institui, por assim dizer, o seu “drama social”. Um caso emblemático

¹⁴ O debate está registrado no livro organizado por Tim Ingold (1996).

discutido por Gell é o da armadilha de caça Zande que a curadora Susan Vogel expôs enrolada na exposição *Arte/Artefato* ocorrida em 1988 no Center for African Art (Nova Iorque).

Em sua contribuição ao catálogo desta exposição, o estadunidense Arthur Danto prossegue em sua empreitada filosófica de definir uma “ontologia da obra de arte” (DANTO, 2005, p. 20), dando continuidade aos esforços plasmados no livro “A transfiguração do lugar-comum”, publicado inicialmente em 1981. Desde os anos 1960, quando tomou conhecimento da *Pop Art* – conforme relata repetidas vezes em seus escritos (DANTO, 2005; 2006; 2012) – Danto se dedicou ao problema filosófico referente à distinção entre um mero objeto e uma obra de arte. Revogadas as distinções perceptivas e decretada a insuficiência da teoria institucional – segundo a qual um objeto de arte adquiriria tal atributo por se localizar no mundo da arte – a resposta ao dilema anunciado sobretudo pelas obras de Andy Warhol deveria ser formulada da seguinte maneira:

Minha hipótese é que o fenômeno das contrapartes indistinguíveis

que pertencem a ordens ontológicas distintas somente ocorre quando pelo menos uma das coisas equivalentes tem propriedades representacionais, quando pelo menos uma das contrapartes *diz respeito* a alguma coisa, possui um conteúdo, um assunto ou uma significação (DANTO, 2005, p. 209).

Neste trecho, é possível notar o destaque dado por Danto à representação e ao significado de uma obra de arte, em contraposição ao uso de um artefato. De fato, ele propõe uma equação na qual uma obra de arte seria resultante da soma entre um objeto e seu significado incorporado. No caso de Warhol, suas obra e própria figuragiram em torno de uma “alma americana” da sociedade de consumo, que busca em vão satisfazer seus desejos e encontrar a felicidade por meio da publicidade. As obras de Warhol significariam, com isso, a promessa de uniformidade universal prometida pela produção industrial de mercadorias como a Coca-Cola (DANTO, 2012, p. 85).

Como bem demonstra a apreciação crítica da obra de Warhol, a investigação filosófica proposta por Danto, quando contextualizada em solo estadunidense, apresenta um

conjunto pertinente de argumentos para se pensar os caminhos e descaminhos da produção artística ali desenvolvida. De fato, pode-se dizer que o problema filosófico do autor – a distinção entre um artefato e uma obra de arte – possui uma tradição modernista de peso, caso se considere, por exemplo, o debate em torno da *avant-garde* e do *kitsch* proposto por Clement Greenberg em 1939, ou então o ensaio *Art and Objecthood*, elaborado por seu discípulo, Michael Fried, em 1967¹⁵. Com isso, no contexto específico do mundo da arte estadunidense, a preocupação de Danto encontra pares e dissidentes, inserindo-se em uma tradição literária que busca refletir sobre a especificidade da criação artística modernista. O problema surge quando o enquadramento filosófico ocidental do autor se dirige à produção material e imaterial de sociedades não ocidentais, em âmbito intercultural e antropológico, como é o caso da rede de caça Zande.

Em “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras

de arte como armadilhas”, Gell discorre justamente sobre a insuficiência da interpretação filosófica de Danto quando o assunto foge às cosmologias ocidentais. De fato, a divisão entre instrumentalidade e espiritualidade proposta por Danto em sua ficção etnográfica explicita o desconhecimento do filósofo em relação aos estudos antropológicos africanos, por meio dos quais se constata a mútua implicação entre os termos do binômio. Em outras palavras, uma rede de caça não apresenta apenas um componente instrumental, sendo também ritualmente significativa. Gell demonstra, a partir de estudos etnográficos, que muito da eficácia de um “mero artefato” provém diretamente de sua dimensão metafísica, espiritual. Em suma, “Gell supera a clássica oposição entre artefato e arte, introduzindo agência e eficácia onde a definição clássica só permite contemplação” (LAGROU, 2010, p. 17).

À inseparabilidade entre as dimensões instrumental e espiritual, articula-se também a proposta de Gell em constatar as agências inscritas nas obras de arte. Além de se situar em

¹⁵ Para uma reflexão sobre o conceito de teatralidade nos escritos de Michael Fried e Rosalind Krauss, consulte-se Friques (2018).

uma zona fronteira entre a instrumentalidade e a espiritualidade, a armadilha Zande deve ser considerada como um duplo modelo, tanto do caçador quanto da caça. Do ponto de vista do caçador, a armadilha substitui o predador, conservando suas intencionalidades, suas habilidades e seus conhecimentos. O modo de operação da armadilha é correlato, com isso, ao comportamento do próprio caçador no ato da caça. Mas não apenas isso: a armadilha também conserva em si o movimento da presa, caso contrário esta não poderia ser capturada. Sendo assim, pode-se dizer que a armadilha Zande é um *objeto fecundo* que projeta, em sua constituição estrutural, o “nexo dramático que liga os dois protagonistas e que os alinha no tempo e no espaço” (GELL, 2001, p. 184).

É bastante significativa a utilização por Gell da expressão “nexo dramático” na cena da captura, havendo aí uma ressonância do “momento fecundo” teorizado por Lessing no trata do *Laoconte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte*

antiga, aproximação que parece bastante pertinente à teoria teatral. Para o dramaturgo e teórico alemão, o momento fecundo não significa o ápice patético da dor ou a plenitude da expressão, sendo caracterizado por um comedimento desta, pois

É certo que aquele momento único e único ponto de vista desse único momento não podem ser escolhidos de modo fecundo demais. Mas só é fecundo o que deixa um jogo livre para a imaginação [...] Se esse momento único recebe graças à arte uma duração imutável, então ele não deve expressar o que não se possa pensar senão enquanto transitório.

Lessing, então, exemplifica com a Medeia pintada por Timomaco, pintor grego de 300 a.C., que

não tomou a Medeia no momento em que ela efetivamente assassina os filhos; mas antes, alguns momentos antes, quando o amor maternal ainda luta com o ciúme. Nós prevemos o fim dessa luta. Trememos antecipadamente pelo simples fato de logo ver a horrível Medeia, e a nossa imaginação vai muito além de tudo o que o pintor poderia mostrar nesse terrível momento (LESSING, 2011, p. 101-102).

Esta aproximação entre Lessing e Gell não pretende anular as diferenças inegáveis de seus contextos históricos bem como de

seus campos de atuação. Enquanto Lessing elabora o seu texto em meados do século XVIII tendo em vista uma discussão literária ocidental específica que pretendia estabelecer os limites representativos da pintura e da poesia a partir de seus suportes expressivos, Gell é um pensador do século XX que se esforça por estabelecer parâmetros para a antropologia da arte. Salvaguardando tais distinções, talvez possamos afirmar que, ao mediar uma agência social, a armadilha de Gell instaure um *momento pregnante* que motiva o jogo livre da imaginação pautado pelo *nexo dramático* que articula as intencionalidades da presa e do predador no ato da captura. Conseqüentemente, o animal capturado assemelhar-se-á a grandes heróis trágicos, conforme sugere Gell na seguinte passagem:

Considere o hipopótamo condenado, tranquilo com a sensação de falsa segurança decorrente apenas de seu tamanho e majestade. Quantos heróis trágicos sofreram das mesmas ilusões de presunção e atraíram o mesmo destino? Se o chimpanzé que cai na armadilha de Boyer for Fausto, talvez este hipopótamo seja Otelo. O fato de que todos os animais que caem vítimas das armadilhas sempre provoquem suas quedas por meio

da própria autoconfiança complacente demonstra que a caça com armadilhas é uma forma muito mais poética e trágica do que a simples perseguição (GELL, 2001, p. 184).

Nestes fluxos entre Otelos e chimpanzés, não apenas as armadilhas de povos não ocidentais apresentariam agência social. As obras de arte ocidentais poderiam, para Gell, também ser consideradas armadilhas. O autor se refere aqui à produção artística contemporânea, trazendo à discussão as obras *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) e *High Moon* (1991), criadas respectivamente por Damien Hirst e Rebecca Horn que, de fato, encenam armadilhas. No aquário de formol de Hirst, encontra-se, não peixes vivos, mas um tubarão – isto é, um predador – capturado. Na instalação de Horn, duas espingardas, penduradas e apontadas uma contra a outra, atiram fluidos vermelhos com certa frequência. Como se pode perceber, estes dois trabalhos lidam diretamente com o *drama da captura*, implicando reflexões de variadas naturezas. A estas obras, seria possível justapor uma série

inesgotável de outras, como o filme *O Peixe* (2016), de Jonathas Andrade, onde pescadores do nordeste brasileiro abraçam suas presas até a morte; ou a performance em vídeo *Sem Título (Gaiolas)* (1977), onde Sonia Andrade, sentada no chão, “veste” partes de seu corpo com gaiolas de passarinho; o *Estojo de Geometria* (1977) de Cildo Meirelles, no qual objetos cortantes têm suas funções neutralizadas por objetos semelhantes através de operações de adição ou oposição; ou ainda diversas ações de artistas brasileiros como Laura Lima, Carmela Gross, Rodrigo Braga, Ivens Machado, dentre outros.

Se as obras mencionadas lidam literalmente com o *drama da captura*, não seriam apenas elas que poderiam ser justapostas às armadilhas não ocidentais. De fato, estas obras, muitas delas criadas com objetos excluídos a priori do campo artístico tradicional, também encenam de outros modos a captura. Gell sugere, levando em consideração o pluralismo da produção artística contemporânea bem como as teorias institucional e interpretativa concebidas pelo próprio Danto, que o espaço expositivo funciona, ele mesmo, como um local

de captura, propondo, por meio das obras de arte, armadilhas ao pensamento. Sendo assim, tanto a rede de caça Zande quanto uma performance artística apresentariam suas respectivas redes de intencionalidades e relacionamentos, cabendo ao antropólogo investigar as conexões entre elas.

Em âmbito brasileiro, as redes de intencionalidades inscritas nos objetos artísticos ameríndios têm sido alvo de férteis investigações antropológicas, como bem comprovam os estudos de Els Lagrou (2003; 2010; 2011; 2013; 2015). Tomando por base o pensamento de Clastres, Lévi-Strauss e Gell, Lagrou aborda a produção artística das sociedades ameríndias, ressaltando nelas seu caráter indicial, produtivo, agentivo. Para isso, recorre a artefatos de diversas etnias, com destaque para os Kaxinawá, Bororo, Kayapó-Gorotire, Araweté, Wayana, Wauja, Pirahã etc. De Clastres, Lagrou toma de empréstimo a *revolução copernicana*, que propõe uma inversão de perspectiva em relação às sociedades ameríndias, não mais vistas pela retórica da falta (sem Estado, mas contra o Estado). Se Lévi-Strauss

participa desta mesma revolução – e, em certo sentido, até a anuncia por meio de estudos como *Pensamento Selvagem* e as *Mitológicas* –, nutre também uma desconfiança em relação à arte moderna ocidental, ensimesmada em sua incomunicabilidade. Lagrou parte desta crítica, identificando na produção ameríndia uma indissociação entre arte e artefato que impede ao artista ameríndio de se encerrar sobre si mesmo de modo a abortar a comunicabilidade. A partir da mútua implicação entre arte e instrumentalidade, a capacidade agentiva da obra é o que Lagrou retoma de Gell, notando aí que nem mesmo a arte contemporânea é pautada pela beleza, impondo armadilhas conceituais resultantes de um emaranhado complexo de intencionalidades.

Para Lagrou (2003, p. 102), “pensar sobre a arte entre os ameríndios equivale a pensar a noção de pessoa e de corpo”. Tendo como foco principal a sociedade Kanixawá, com a qual conviveu em pesquisas de campo, a antropóloga reflete sobre a produção artística ameríndia levando em consideração a mútua interação

entre os artefatos, as relações sociais, as pessoas e o esquema conceitual destes povos. A partir daí, ela constata a inadequação de certas premissas ocidentais, em especial a do gênio criativo e a da representação. Quanto ao primeiro aspecto, Lagrou (2010, p. 8) salienta que

dificilmente se responsabilizará a ‘criatividade’ do artista pela produção de novas formas de expressão. O artista é antes aquele que capta e transmite ao modo de um rádio transistor do que um criador. Prezam-se mais suas capacidades de diálogo, percepção e interação com seres não-humanos, cuja presença se faz sentir na maior parte das obras de aspecto figurativo, do que a capacidade de criação *ex nihilo*, criação do nada. Esta ideia de ser mais receptor, tradutor e transmissor do que criador vale para a música, a performance e a fabricação de imagens visuais e palpáveis.

No fragmento acima, é possível entrever uma relação íntima entre arte e xamanismo na cosmologia Kaxinawá. Neste contexto, o artista ameríndio, tal qual o xamã, atua menos como uma fonte expressiva a emitir, por meio da produção cultural, as particularidades do seu mundo interior – os significados privados de sua existência – do que como um mediador entre mundos humanos e

não-humanos, visíveis e invisíveis. Não à toa, Lagrou, ao partir de uma passagem de Castro (2015, p. 49), ressalta o caráter *performativo* do xamã ameríndio, conforme se pode constatar também nesta que segue:

O xamanismo ameríndio pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais entre as espécies e adotar a perspectiva de subjetividades “estrangeiras”, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos. Vendo os seres não-humanos com estes se veem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer.

Esta perigosa habilidade diplomática é compartilhada entre xamãs e artistas indígenas, uma vez que estes últimos, tais como os primeiros, realizam a mediação entre universos humanos e não-humanos. Neste contexto, não se pode dizer que os grafismos indígenas representam retratos, paisagens ou naturezas-mortas da realidade, mas, pelo contrário, possuem atributos agentivos que a transformam. Assim como os xamãs *performatizam* sem encarnar subjetividades estrangeiras, os

grafismos indígenas possuem também um atributo *performativo* ao tornarem o corpo permeável aos fluxos de alteridade. Os grafismos são como “portais” por meio dos quais o estatuto dos corpos seria transformado, ou seja, “os grafismos agem mais do que representam, produzem um corpo em relação construtiva com os fluxos que o atravessam” (LAGROU, 2011, p. 762). Devido à esta capacidade de mediação entre os mundo visível e invisível, os grafismos são considerados por Lagrou como “quimeras abstratas”, a partir do conceito de “representação quimérica” formulado por Carlo Severi (LAGROU & SEVERI, 2013). De modo análogo, os artefatos ameríndios apresentam atributos agentivos baseados não na representação dos seres, mas na emulação de suas capacidades, como o *tipiti* que, para os Wayana, espreme a mandioca tal qual uma cobra faz com sua presa (LAGROU, 2010).

Por meio das quimeras concebidas por Severi e Lagrou, é possível deslizar-se ao problema concernente ao exercício historiográfico da arte. Segundo os autores, as imagens quiméricas resultam de uma interação instável

entre atributos materiais – registrados nos suportes físicos – e mentais – projetados por aqueles que as percebem. No contexto fenomenológico ameríndio, as quimeras abstratas se caracterizam “por uma tensão constitutiva entre o que é e o que não é dado a ver, levando a economia indicial a tal ponto que o olhar é ativamente engajado naquilo que é dado a ver, sendo obrigado a completar motivos que foram apenas esboçados” (LAGROU & SEVERI, 2013, p. 14). Considerando a tensão constitutiva de uma quimera abstrata, observa-se certa ressonância com os estudos mais recentes de Hans Belting (2011, p. 3), em especial, *An anthropology of images: Picture, medium, body*, no qual o autor propõe uma “inter-relação (e até mesmo uma interação) próxima e fundamental entre imagem, corpo e *medium* enquanto componentes de toda tentativa de fabricação de imagens”.¹⁶ A partir da triangulação entre corpo, imagem e *medium*, Belting esforça-se por desfazer o dualismo entre visões internas e externas, pondo-se a

investigar as mútuas implicações entre as imagens físicas e mentais.

A empreitada antropológica de Belting resulta, por sua vez, do que o autor denominou, à semelhança de Danto, de *o fim da História da Arte*. Porém, se Danto estava preocupado em redefinir a ontologia da arte, Belting, por sua vez, localiza historicamente a noção ocidental de arte, expondo alguns de seus impasses conceituais, como atribuir a objetos e imagens o estatuto de arte mesmo que eles não tenham sido concebidos originalmente como tais. O fim a que se refere o autor baseia-se na assunção da provincialização da Europa (CHAKRABARTHY, 2000), ou seja, na constatação da insuficiência de um enquadramento específico segundo o qual uma história da arte ocidental teleológica teria validade universal, a partir de uma divisão assimétrica do mundo entre centro e periferia pressuposta na indissociação entre a ideia de modernidade e sua contraparte sombria, a colonização (MIGNOLO, 2017).¹⁷

¹⁶Tradução do autor para o trecho: “interrelation (and even interaction) of image, body, and medium as components in every attempt at picture-making”.

¹⁷ Ao nos referirmos à constatação de Mignolo (2017, p. 1), para quem “a pauta oculta (e o lado mais escuro) da modernidade era a colonialidade”, ecoamos sua formulação de que o eurocentrismo é uma questão

Paralelamente à insuficiência de um enquadramento ocidental, tem-se a valorização de novos mundos da arte anteriormente suprimidos pelo ideal modernista euroamericano, conforme sugere Belting no estudo-exposição realizado em 2011-12 em parceria com Andrea Buddensieg e Peter Weibel.¹⁸ Assim, “a arte global não apenas acelera a saída da arte contemporânea das diretrizes de uma história da arte linear, como também floresce em partes do mundo onde a história da arte nunca fora praticada ou apenas seguia modelos coloniais” (BELTING *et alli.*, 2013, p. 184). Este

epistemológica e que a matriz colonial de poder opera por meio de nós históricos-estruturais difusos que instituem hierarquias, sendo algumas destas transversais a esta discussão: racial, sexual, estética, religiosa e epistêmica. Este texto deve, com isso, ser considerado como uma opção descolonial, isto é, “um inexorável esforço analítico para entender, com o intuito de superar, a lógica da colonialidade por trás da retórica da modernidade”.

¹⁸O duplo movimento de Belting – em relação, de um lado, à antropologia das imagens, e, de outro lado, à emergência de novos mundos da arte – provém, portanto, de sua constatação do fim do modernismo enquanto um enquadramento e uma imagem específicos: eurocêntricos, assimétricos e umbilicalmente conectados ao colonialismo. Contudo, ao se considerar a bienalização global compreendida enquanto o processo de industrialização das artes visuais (FRIQUES, 2016), seria possível indagar, com Barriandos (2015, p. 12), em que medida a retórica da globalidade apenas substituiu aquela da modernidade, deixando intactas “as fundações meta-geográficas do colonialismo”.

diagnóstico é pertinente também para o regime historiográfico do teatro brasileiro. É possível, com isso, observar o florescimento de acontecimentos cênicos apesar de (ou mesmo contra) um enquadramento colonial pautado na ficção do descobrimento. Não à toa, os trechos acima de Lagrou e Castro confirmam os esforços, no âmbito da antropologia brasileira, de reconhecer a produção artística não ocidental e a dimensão *performativa* de situações ritualísticas. Tais esforços evocam outra cena: a expansão do teatro, como metáfora antropológica, para além do recorte delimitado pelo regime historiográfico colonial.

O teatro como analogia antropológica

Para se compreender o uso metafórico do teatro, consideremos o processo de institucionalização dos Estudos da Performance ocorrido em duas universidades estadunidenses – Northwestern University, em 1955, e New York University, em 1979 – capitaneadas, respectivamente, por Wallace Bacon e Richard Schechner. Por ora, focalizemos o segundo caso: quando o departamento de Estudos da

Performance foi fundado, rebatizando o programa de pós-graduação em Drama da NYU, Schechner já demonstrara havia algum tempo um forte interesse pela teoria da performance, como comprovam o nome de seu grupo de teatro experimental – *The Performance Group* – e também seus seminários semestrais interdisciplinares sobre o tema (SCHECHNER, 2012). Estes dois deslocamentos paralelos – rumo à artes visuais e à antropologia – são determinantes aos Estudos da Performance.

De um lado, o grupo de teatro experimental de Schechner, em consonância com o fértil momento vanguardista das criações dos anos 1960 e 1970, buscava rever e questionar, por meio de suas práticas e apresentações, os cânones teatrais ocidentais. Tome-se o caso do espetáculo *Dionysus in 69*.¹⁹ Quando o público adentra a garagem, os performers já se encontram no recinto, o orientando a se sentar onde quiser: no chão ou nas plataformas de madeira, de diversas alturas, espalhadas pelo local. A

permeabilidade entre os espaços de atuação e da plateia é investigada em muitos momentos do espetáculo, sobretudo naqueles onde os performers convidam todos a se juntarem nas danças rituais das bacantes. A porosidade se manifesta em outros procedimentos, como quando os performers anunciam seus nomes, se distanciando de seus personagens. Em um momento marcante, o diálogo entre Dionísio (William Finley) e Penteu (William Shepherd) revela bem o desnudamento ficcional: quando Penteu está diante de Dionísio e anuncia a si mesmo (“Eu sou Penteu, filho de Équion e Agave”), quem responde é Finley: “Que nada. Você é William Shepherd e pertence ao *Performance Group*”. Os figurinos, por sua vez, antes de remeterem à Tebas – já que se trata de uma livre adaptação de *As Bacantes* – são compostos de vestes neutras, que valorizam o acontecimento cênico por meio da presença dos corpos despídos dos performers. Todos estes procedimentos convergem para uma criação que, antes de ser uma montagem servil do texto de Eurípedes, revela-se como um

¹⁹ A análise aqui empreendida se baseia no filme realizado em 1968 por Brian de Palma.

experimento teatral que – em sintonia com os *happenings*, a *performance art*, dentre outras táticas artísticas dos anos 1960 e 1970 – problematiza as convenções teatrais tradicionais.²⁰

É esta abordagem experimental da performance que nos ajuda a estabelecer uma distinção precisa entre os estudos da performance de Schechner e aqueles capitaneados por Wallace Bacon (1914-2001), o “pai dos estudos da Performance”. Inicialmente batizado de “Departamento de Interpretação” e criado no seio dos estudos de literatura inglesa, a residência pioneira dos Estudos da Performance guardava íntima relação com os textos de William Shakespeare²¹, autor pelo qual Bacon

nutria uma inegável admiração (algo que também o conecta a Kenneth Burke (1978), outro pioneiro dos Estudos da Performance). Estes três termos – Interpretação, Literatura, Shakespeare – muito informam a respeito da abordagem de Bacon para a performance: pode-se dizer sem exageros que seu interesse repousa nos desafios da elocução, compreendida enquanto uma relação harmônica e orgânica entre o intérprete e o texto, conforme se constata na descrição abaixo:

O performer aproxima-se do texto pronto (espera-se) para responder a ele. A resposta, quando completa, envolve todo o ser do performer. O que acontece, no decorrer do ensaio para uma apresentação, é o que chamei – e ainda chamo – de processo de *matching*. [...] O que acontece no processo de *matching* é uma fusão gradual de dois corpos em um terceiro corpo que se torna a performance. [...] Texto e intérprete se encontram, e cada vez saem um pouco diferentes, mas o “lugar” de onde

²⁰ Taylor (2013, p. 37) esclarece que a ênfase conferida por estas práticas vanguardistas aos conceitos de originalidade e de ruptura, “reencenam as omissões de laços entre práticas ocidentais e não ocidentais”. Apesar de concordarmos com a autora, compreendendo, com Krauss (1986) que a cópia é um dispositivo fundamental ao discurso historiográfico da arte, pretendemos ressaltar tão somente o questionamento contemporâneo das normas teatrais tradicionais, conferindo instabilidade e hibridismo a esta prática.

²¹ Nesta passagem, Bacon explicita tanto seu interesse por Shakespeare quanto sua perspectiva para performance baseada na interpretação de um texto: “Se alguém preza pelo ensino da leitura de Shakespeare aos alunos, é porque acha que Shakespeare tem muito a dizer a todos (eles e a ele), e também porque aprender como realizar uma

exploração completa do texto de Shakespeare parece-lhe a melhor maneira de aprender a como ouvir Shakespeare”. Tradução nossa para o trecho: “If one values teaching the reading of Shakespeare to students, it is because he thinks Shakespeare has so much to say to them and to him, and because learning how to enter into a full exploration of the text of Shakespeare seems to him the best way of learning how to listen to Shakespeare” (BACON, 1960, p. 152).

saem é criado pela interação (BACON, 1996, p. 356-7).²²

A descrição acima explicita sem grandes rodeios o critério básico de Bacon para a definição de sua “estética da performance”. Enfatizando o ensino da literatura, a pedagogia de Bacon tem sua raiz na elocução oitocentista e propõe uma dupla significância para a interpretação: a compreensão de um texto e seu processo enunciativo; a leitura silenciosa e a apresentação oral. Enquanto professor de oratória, Bacon enfatiza o primeiro pólo da interpretação, retirando daí os critérios para o ajuizamento de uma boa performance. Em suas palavras, “o corpo, em uma boa performance, confere proeminência ao ato corporal e ao corpo do poema” (BACON, 1980, p. 2).

²²Tradução nossa para o trecho: “The performer comes to the text ready (one hopes) to be responsive to it. The response, when it is full, involves the whole being of the performer. What goes on, during the course of rehearsal for a performance, is what I have called – and still call – a process of matching. [...] What goes on in the matching process is a gradual merging of two bodies into a third body which becomes performance. [...] Text and performer meet, and each time they come out somewhat differently, but the “place” where they come out is created by the interaction”. Em seguida: “the body, in a good performance, gives prominence to the body act and to the body of the poem”.

Se a performance de Bacon é a favor da interpretação –compreendida como “o estudo da literatura por meio da performance oral”²³ (BACON, 1960, p. 149) –, pode-se dizer que a performance de Schechner seria contra a interpretação, no sentido proposto por Susan Sontag (1966). No caso de Schechner, a desconfiança em relação à interpretação é constatada tanto pela sua trajetória no *Performance Group* quanto por seu diálogo, a partir de agora tematizado, com antropólogos anglo-saxônicos. Sendo assim, no campo circunscrito pela tensão entre estética e antropologia, tal qual delineia Gell, Bacon se localizaria, como o título de um de seus ensaios bem explicita, no polo de uma “estética da performance”, enquanto Schechner mergulharia nos mares de uma “antropologia da performance”.²⁴

²³Tradução nossa para o trecho: “the study of literature through the medium of oral performance”.

²⁴ Enquanto Wallace Bacon endossa os fundamentos estéticos tradicionais, Erika Fischer-Lichte (2011), ao notar o giro performativo das artes a partir dos anos 1960, aposta em uma redefinição da estética levando em consideração tanto as experimentações artísticas quanto a contribuição das ciências sociais. Por este motivo, a “estética do performativo” de Fischer-Lichte estaria mais próxima da

Ao lado da experimentação teatral sintonizada com as investigações artísticas vanguardistas do século XX, há os seminários ministrados por Schechner que indicam uma abordagem transdisciplinar cada vez mais saliente. Nestes encontros ocorridos a partir de 1971 na NYU, o fundador do Departamento de Estudos da Performance convidava diversos especialistas – em especial, antropólogos como Erving Goffman, Victor Turner e Roberto DaMatta²⁵ –

“antropologia da performance” de Schechner do que a “estética da performance” de Bacon.

²⁵ Roberto DaMatta recorda-se de uma conferência de Victor Turner – quem conheceu ainda como estudante de Harvard na década de 1960, mantendo com ele uma relação de amizade – ao lado de Richard Schechner em 1978, e da vinda de Turner ao Brasil em 1979, quando ficou em sua casa. Repisando os vínculos epistemológicos de Turner, DaMatta esclarece que a centralidade do conflito em suas obras se deve, sobretudo, a Max Gluckman, antropólogo sul-africano responsável pela fundação da Escola de Antropologia de Manchester e orientador de Turner. Gluckman dirigiu o Instituto Rhodes-Livingstone, onde Turner também trabalhou por alguns anos. Gluckman e Turner integram a escola antropológica britânica – em grande parte, reconhecida por uma abordagem estrutural-funcionalista – composta também por nomes como Radcliffe-Brown, Evans-Pritchard, Meyer Fortes e Edmund Leach. Tais autores desenvolveram estudos sobre rituais africanos, considerado por Cavalcanti (2014) como fundamentais para os estudos da performance atuais. A propósito da contribuição de Turner, afirma DaMatta: “Todo mundo estava falando em estrutura e aparece um cara que diz que a estrutura tem um outro

para que juntos operassem uma reconsideração da esfera teatral. Os seminários reforçavam uma tendência de aproximação entre as artes cênicas e as ciências sociais, constatada, sobretudo, nos estudos de Goffman, Turner e de Clifford Geertz, nos quais se observa o uso da figura do teatro enquanto chave antropológica das relações sociais.

Ao compartilharem o interesse da metáfora teatral enquanto chave analítica de sociedades e culturas, os três autores podem ser agrupados sob a égide simbólica. Contudo, o aparente interesse comum pelos processos simbólicos esconde importantes diferenças entre as respectivas abordagens. Tome-se, primeiramente, o caso de Erving Goffman, cuja trajetória heterodoxa influenciada por fontes literárias (incluindo-se aí Kenneth Burke, a quem retornaremos mais tarde) resiste a um dócil enquadramento nas tradições sociológicas existentes (MARTINS, 2011). Conforme negrita o prefácio de

lado! [...] Toda a estrutura tem um processo, tem os interstícios” (CAVALCANTI *et al.*, 2013, p. 356). Constatações do intercâmbio entre Turner e DaMatta se encontram na coletânea póstuma de Turner – *The Anthropology of Experience* – organizada por Schechner, onde se observa também o diálogo entre o autor e Yvonne Maggie.

A Representação do Eu na vida cotidiana (1959), o livro do sociólogo canadense é formulado enquanto um manual de análise sociológica de interações sociais específicas que ocorrem em estabelecimentos domésticos, comerciais ou industriais. O emprego da metáfora teatral é aí fundamental:

A perspectiva empregada neste relato é a da representação teatral. Os princípios de que parti são de caráter dramático. Considerarei a maneira pela qual o indivíduo apresenta, em situações comuns de trabalho, a si mesmo e a suas atividades às outras pessoas, os meios pelos quais dirige e regula a impressão que formam a seu respeito e as coisas que pode ou não fazer, enquanto realiza seu desempenho diante delas (GOFFMAN, 1985, p. 9).

Note-se no fragmento acima duas menções à performance que a edição brasileira optou por traduzir como “representação” e “desempenho”. Esta escolha é reveladora por indicar a natureza de performance considerada por Goffman: a representação dramática. Daí, constatamos que o sociólogo canadense aborda as interações intersubjetivas ocorridas em contextos específicos enquanto performances

nas quais os indivíduos se expressam de dois modos complementares: pela transmissão verbal, por meio da qual são transmitidos os aspectos controláveis; e pela emissão gestual, a qual o emissor não detém inteiramente o controle. Nesta cena intersubjetiva ocorrida face-a-face – tal qual um diálogo, motor do drama absoluto teorizado por Szondi (2001) – a interação põe em funcionamento um “jogo de informação, um ciclo potencialmente infinito de encobrimento, descobrimento, revelações falsas e redescobertas” (GOFFMAN, 1985, p. 17). Pautada por uma dinâmica de expectativas – atendidas e frustradas – em relação aos papéis sociais desempenhados por cada agente, a performance seria então “toda atividade de um determinado participante, em dada ocasião, que sirva para influenciar, de algum modo, qualquer um dos outros participantes” (GOFFMAN, 1985, p. 23).

Focalizando o processo interacional, o pensamento de Goffman descreve a vida cotidiana por intermédio da metáfora teatral. Contudo, por mais que o modelo dramático seja reconhecidamente

uma de suas contribuições mais importantes às ciências sociais, para Geertz, seus estudos baseiam-se menos na analogia teatral do que na analogia dos jogos. Pois, visto que, para Goffman, “o teatro é uma forma meio estranha de jogo interativo – um jogo de pingue-pongue usando máscaras – seu trabalho não é básica e essencialmente dramático” (GEERTZ, 1997, p. 41). Jogo, texto ou teatro, o fato é que, com o desmoronamento das supostas barreiras que compartimentavam os campos disciplinares, o exercício do cientista social e do antropólogo aproximou-se, nas últimas décadas, do ofício literário. Se há em Goffman tanto uma menção a fontes literárias quanto uma sensibilidade ensaística (MARTINS, 2011), é Geertz quem decreta, em *Mistura de gêneros: configuração do pensamento social*, a queda do muro disciplinar nas ciências sociais a partir do uso recorrente de analogias ao jogo, ao texto e ao teatro por parte de sociólogos e antropólogos. De sua parte, ele propõe, desde a publicação de *A Interpretação das Culturas*, um tratamento semiótico da cultura, desviando-se da amplitude

conceitual tradicionalmente associada a este termo.

Dando sua contribuição à corrente de antropologia cultural estadunidense inaugurada por Franz Boas²⁶ (e investigada por seus discípulos reunidos em torno do grupo Cultura e Personalidade, em especial Ruth Benedict e Margareth Mead²⁷),

²⁶ Uma das contribuições mais marcantes de Boas (2015, p. 16) é seu livro *Arte Primitiva*, onde, recusando a existência de uma “mentalidade primitiva”, se esforça por comprovar a universalidade da expressão artística e do prazer estético decorrentes, sobretudo, do apuro formal: “O juízo da perfeição da forma técnica é essencialmente um juízo estético”. A abordagem formalista de Boas não exclui o componente de significação, sendo ambos elementos compartilhados por todas as sociedades. É quase ao final de seu livro que Boas registra a existência de “performances dramáticas” entre os Kwakiutl, compostas por danças e cantos.

²⁷ No contexto de uma discussão sobre a “cultura como performance”, a menção aos esforços de Mead e Benedict tem um motivo, observar a consideração da “cultura como obra de arte”, senão vejamos como Margareth Mead, em seu prefácio de *Patterns of Culture*, relata o esforço conceitual de Ruth Benedict: “Mais tarde, ela percebeu que cada cultura primitiva representava algo comparável a uma grande obra de arte ou de literatura, e que seria assim que a comparação entre as obras de arte individuais modernas e a cultura primitiva deveria ser feita, em vez de comparar os desenhos riscados na borda de um pote com o teto da Capela Sistina ou canções de colheita de frutos com Shakespeare. Quando apenas artes isoladas eram comparadas, as culturas primitivas tinham pouco a oferecer; mas se considerássemos essas culturas inteiras – a religião, a mitologia, os modos cotidianos de homens e mulheres – então a consistência interna e a complexidade eram tão esteticamente satisfatórias para o

Geertz (2008, p. 3) propõe focalizar “um conceito de cultura mais limitado, mais especializado e, imagino, teoricamente mais poderoso, para substituir o famoso ‘o todo mais complexo’ de E. B. Tylor”. Para isso, ele compreende a cultura enquanto uma teia de significados, aproximando o exercício antropológico da crítica literária:

Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de ‘construir uma leitura de’) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado [...] Os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. [Por definição, somente um “nativo” faz a interpretação em primeira mão: é a sua cultura.] Trata-se, portanto, de ficções; ficções no sentido de que são “algo construído”, “algo modelado” – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não-fatuais ou apenas experimentos de pensamento[...] Uma boa interpretação de qualquer coisa – um poema, uma pessoa, uma estória, um ritual, uma instituição, uma sociedade – leva-nos ao cerne do que nos propomos interpretar (GEERTZ, 2008, p. 7-13).

aspirante a explorador quanto qualquer obra de arte” (MEAD, 1959, p. viii).

No trecho acima, constatamos alguns elementos característicos da antropologia hermenêutica de Geertz, em especial, o auto-desnudamento ficcional do ofício etnográfico. Ao afirmar que o texto etnográfico é, ao lado das demais expressões artísticas, uma ficção, o antropólogo estadunidense sublinha mais seu caráter construtivo do que sua verdade ontológica. Em outras palavras, o discurso etnográfico – de modo análogo à performance teatral, ao ensaio literário, à expressão pictórica ou ao discurso cinematográfico – revela-se mais como um exercício (muitas vezes fracassado, devido às idas e vindas de traduções, reduções, remissões etc.) do pensamento diante de uma realidade social específica. Derivam daí outras duas características elementares da antropologia interpretativa de Geertz: enquanto ação simbólica, o comportamento humano não será lido a partir de um sistema fechado codificado abstratamente pelo antropólogo. Trilhando antropológicamente a via filosófica pavimentada pelo segundo Wittgenstein (1968), Geertz não divorcia o trabalho interpretativo do

contexto de sua enunciação, visto que o significado é seu uso. Daí advém, para o autor, a importância dos performers que protagonizam uma ação social ocorrida em um contexto determinado. Em suma, “a explicação interpretativa [...] concentra-se no significado que instituições, ações, imagens, elocuições, eventos, costumes – ou seja, todos os objetos que normalmente interessam aos cientistas sociais – têm para seus ‘proprietários’” (GEERTZ, 1997, p. 37).

Se no ensaio introdutório de *A interpretação das culturas*, já se nota o esforço de Geertz em provincializar, por meio de sua aproximação com as manifestações artísticas, a pretensa universalidade do discurso antropológico, em *Mistura de gêneros: configuração do pensamento social*, o empenho do antropólogo se acentua de modo contundente. Aqui, Geertz reflete – tal qual Victor Turner (2008) – a respeito da centralidade da analogia teatral para a interpretação antropológica dos fatos e das relações sociais, em detrimento das metáforas provenientes das ciências naturais. De modo mais sistemático, ele elabora uma espécie de genealogia do uso, no âmbito das ciências sociais, das

analogias do jogo, do texto e do teatro, constatando, por fim, um embaçamento das fronteiras entre este campo e aquele das humanidades. Mencionando os esforços de Goffman, Turner e Burke, Geertz refaz a história da relação analógica entre o teatro e a vida social do seguinte modo:

A analogia entre vida social e drama existe de uma forma casual há muito tempo – “o mundo é um palco e nós somos nada mais que pobres atores que se pavoneiam”, etc. e tal. Pelo menos desde os anos 1930, termos relacionados com o teatro – principalmente a palavra “papel” – aparecem como elementos essenciais do discurso sociológico. O que é relativamente novo – novo, não sem precedentes – são duas coisas. Em primeiro lugar, a analogia começa a ser usada com força total, de forma extensa e sistemática, e não de forma esporádica e fragmentada – umas poucas alusões aqui, uns tantos tropos acolá. Em segundo, a analogia não é mais utilizada na forma depreciativa que anteriormente caracterizava seu uso mais geral – um mero espetáculo, com máscaras e palhaçadas – e sim com uma forma mais estrutural e genuinamente dramática. Na expressão do antropólogo Victor Turner, fazendo, e não fingindo (GEERTZ, 1997, p. 44).

O interesse renovado pelos cientistas sociais em relação à analogia teatral resulta de uma

abolição de algumas dicotomias que insistiam em separar o teatro e a vida social em universos antagônicos caracterizados respectivamente pela mentira e pela verdade. Há aí, então, uma reconsideração da representação, sendo esta noção compreendida menos como uma mera cópia – mais ou menos fiel, mais ou menos inteligível – do mundo do que um artifício necessário à vida social. Sendo assim, a força total do uso recorrente da analogia teatral pelos cientistas sociais informa que a ordem simbólica perpassa indiscriminadamente as manifestações culturais e sociais. Todavia, se o mundo é como o teatro, ele o será de distintas maneiras para cada um destes autores anglófonos. Pensando nisto, Geertz observa duas tendências distintas em relação ao uso da metáfora teatral.

De um lado, haveria os teóricos da ação simbólica capitaneados pelo crítico literário Kenneth Burke, cuja “teoria da ação simbólica compara teatro e retórica – o drama como uma forma de persuasão, a plataforma do discursante como um palco” (GEERTZ, 1997, p. 45). Em 1945, Burke lança o livro *A gramática do*

motivos, no qual concebe um dispositivo de análise conhecido como *Pentead*, isto é, um sistema formado por cinco termos inter-relacionados, cujas possibilidades lógicas de combinação e de permutação entre eles estabeleceriam um campo de potencialidades para a investigação tanto das relações humanas quanto dos meandros da linguagem. As interações humanas, tanto quanto a comunicação verbal, se localizariam em um universo simbólico que Burke analisaria sob a perspectiva do *dramatismo*, que se traduz, por sua vez, na aplicação dos cinco termos do *Pentead* – ato, cena, agente, agência e propósito – assim descritos por Burke:

Você deve ter uma palavra que nomeia o ato (nomeia o que aconteceu, em pensamento ou ação), e outra que nomeia a cena (o pano de fundo do ato, a situação em que ocorreu); além disso, você deve indicar que pessoa ou tipo de pessoa (agente) executou o ato, que meios ou instrumentos ele usou (agência), e o propósito [...] Seja como for, qualquer declaração completa sobre os motivos oferecerá algumas dicas sobre respostas a estas cinco questões: o que foi feito (agir), quando ou onde foi feito (cena), quem fez (agente), como ele fez (agência)

e por que (propósito) (BURKE, 1945, p. xv).²⁸

Originado na teoria dramática, o dramatismo de Burke aborda linguagem e pensamento como modos de ação simbólica. Uma das premissas para tal consideração é a de um mundo cindido entre o inexprimível e o exprimível, entre a dimensão privada do corpo e aquela do mundo social, entre natureza e cultura. Entrelaçando simbolismo, gramática e retórica, Burke formula uma espécie de filosofia da linguagem que busca, por meio do *Pentead*, identificar o princípio gerativo de situações específicas. Neste sentido, pode-se aventar a hipótese de haver, em sua teoria, uma espécie de *Gestalt* do fenômeno linguístico, visto que o crítico busca, através de um exercício lógico de permutações e combinações dos termos do dramatismo, identificar o princípio gerativo que, por mais que só seja

reconhecível posteriormente à criação de uma obra, reside ali como seu mecanismo estruturante. Nas palavras de Gonzaga (2015, p. 36), “a abordagem dramatística trata a linguagem, como em geral ela é utilizada nos processos sociais de cooperação e competição, como um aspecto da ação simbólica.”

Enquanto Burke (e, de certo modo, Goffman), seria o principal representante de uma tendência teórica que utiliza a metáfora teatral para investigar ações simbólicas, de outro lado, haveria os teóricos do ritual²⁹, sendo o expoente desta tendência a figura de Victor Turner e seu drama social. No âmbito da antropologia simbólica, as abordagens de Turner e de Geertz para a metáfora teatral provêm de contextos discursivos distintos vinculados, por sua vez, às respectivas formações dos autores, conforme esclarece Ortnor (2011, p. 422):

²⁸Tradução nossa para a seguinte passagem: “[...] You must have some word that names the act (names what took place, in thought or deed), and another that names the scene (the background of the act, the situation in which it occurred); also, you must indicate what person or kind of person (agent) performed the act, what means or instruments he used (agency), and the purpose [...] Be that as it may, any complete statement about motives will offer some kind of answers to these five questions: what was done (act), when or where it was done (scene), who did it (agent), how he did it (agency), and why (purpose)”.

²⁹ A compreensão da abordagem ritualística de Turner ilumina-se pela analogia que o mesmo propõe entre as “poderosas transições” encontradas nas sociedades tribais, de um lado, e as sociedades industriais, de outro lado: no primeiro caso, ele se refere aos “ritos de iniciação prolongados”; no segundo caso, aos “gêneros ‘liminóides’ tais como a literatura, o cinema e o jornalismo sério” (TURNER, 2008, p. 12).

Enquanto Geertz era influenciado principalmente por Max Weber (através de Talcott Parsons), Turner era sobretudo influenciado por Emile Durkheim. Além disso, Geertz claramente representa uma transformação da antropologia americana anterior, debruçada principalmente sobre as formas de operar da “cultura”, enquanto Turner representa uma transformação da antropologia britânica anterior, principalmente debruçada sobre as formas de operar da “sociedade”.

No campo antropológico anglófono, notamos que Geertz e Turner, apesar do interesse compartilhado pela analogia teatral, a mobilizam de diferentes modos. Se o primeiro, conforme se observou anteriormente, insere-se em uma tradição antropológica estadunidense centrada na discussão em torno do conceito de cultura, o segundo, formado originalmente na escola funcional-estruturalista britânica, lança mão da metáfora teatral como um recurso epistemológico que devolve a dimensão processual à sincronia estrutural. Sendo assim, a teoria do drama social endossa o caráter processual das relações sociais, propondo um desvio em relação às abordagens funcional-estruturalistas

difundidas pela antropologia britânica³⁰.

A noção de drama social concebida por Victor Turner em meados da década de 1950 tem como ponto de partida o conflito social, em especial, aqueles testemunhados por cerca de três anos pelo antropólogo britânico em algumas aldeias africanas, sobretudo em Ndembu (na Zâmbia). A dimensão teatral da vida social se manifestava pela presença de uma inegável “propensão ao conflito” (TURNER, 2008, p. 28), por meio da qual irrompiam crises públicas que, por sua vez, davam a ver um conjunto de aspectos sociais fundamentais. Os dramas sociais observados por Turner lhe permitiram destrinchar as relações sociais formais e estruturais (parentesco, status, classes sociais etc.); as especificidades individuais; e, sobretudo, a importância comunicativa dos símbolos verbais e gestuais (TURNER, 2015, p. 10).

Enquanto “unidades de processo anarmônico ou desarmônico” (TURNER, 2008, p. 33), os dramas

³⁰ Tenha-se em mente que o enquadramento da antropologia social inglesa foi fundamental a alguns escritos de Florestan Fernandes (2006) e Antonio Candido (2006).

sociais são compostos por quatro etapas observáveis. Tudo começa com a ruptura, durante a qual são abaladas as relações formais regidas por normas sociais. Instaura-se uma crise que dificilmente será ignorada e que deverá ser amenizada por meio de uma ação corretiva e/ou restauradora. Esta ação pode ser de variadas naturezas (legal, militar, religiosa, cultural etc.), se manifestando por meio de processos judiciais ou até mesmo de performances culturais e/ou rituais. Caso a ação seja bem-sucedida, ocorre a reintegração social; do contrário, reconhece-se a impossibilidade de uma recuperação harmônica, advindo daí a clivagem social. Formada por estas quatro fases, a unidade processual é denominada de drama social por Turner (2015, p. 10-12), devido às óbvias semelhanças que estes conflitos apresentam com a forma dramática tradicional:

Ninguém poderia deixar de notar a analogia, de fato a homologia, entre as sequências de eventos supostamente “espontâneos” que evidenciavam plenamente as tensões existentes naquelas aldeias e a “forma processual” característica do drama ocidental, de Aristóteles em diante, ou da saga e dos épicos ocidentais, embora em escala limitada ou em

miniatura. Acima de tudo, ninguém poderia deixar de reconhecê-lo quando o “tempo dramático” toma o lugar da vida social rotineira [...] O drama social é o modo agonístico primordial e perene [...].

A centralidade da forma dramática aristotélica para a teoria antropológica de Turner faz com que o autor observe sua manifestação em todas as dimensões da organização social, das famílias ao Estado. As performances culturais (dentre as quais, se destacam o teatro, os rituais tribais e até mesmo os programas televisivos) não estariam excluídas daí, correspondendo a fases determinadas de dramas sociais mais amplos, atuando como mecanismos de reparação, seja para reivindicar direitos, refletir sobre os processos, retratar conflitos etc. Sendo assim, uma performance teatral funcionaria como um *drama em segunda instância*, na medida em que sua cadeia dramática estaria inserida em outra homóloga. “As raízes do teatro”, atesta Turner (2015, p. 13), “provêm do drama social, e o drama social se encaixa bem com a abstração de Aristóteles sobre a forma dramática das obras dos dramaturgos gregos”.

Enquanto ação reparadora, as performances culturais teriam como propósito maior atribuir significados aos conflitos sociais: “Todo tipo de performance cultural, incluindo os rituais, as cerimônias, o carnaval, o teatro e a poesia, é em si uma análise e uma explicação da vida [...] Uma performance, portanto, é o apropriado *finale* de uma experiência” (TURNER, 2015, p. 15-16). Uma performance seria um esforço de significação dos conflitos e das crises que constituem a experiência social. A performance completaria esta experiência através do esforço reflexivo, simbólico e hermenêutico, sem o qual ela se manteria inacabada. Mesmo aqueles experimentos teatrais que se desviam do modelo aristotélico, acabariam por o reforçar, na medida em que constituem a etapa de reparação em uma estrutura dramática mais ampla, o drama social. Turner, com isso, aposta em uma relação dialética entre fluxo e reflexividade, sendo o drama estético um modo de (auto)entendimento do drama social. Nesse sentido, ele parece tangenciar a antropologia interpretativa de Geertz, compreendendo a performance como um “metacomentário social”, isto é,

“uma reencenação interpretativa de sua experiência” (TURNER, 2015, p. 147-8). A performance seria então menos um reflexo do que uma reflexão sobre a realidade. O teatro, por sua vez, seria

uma hipertrofia, um exagero do processo jurídico e ritual; não se trata de uma simples reprodução de todo o processo “natural” do drama social. Assim, há no teatro algo do caráter investigativo, julgador e até punitivo da “lei em ação”, e algo do caráter sagrado, mítico, numinoso ou mesmo “sobrenatural” da ação religiosa – podendo culminar em sacrifício (TURNER, 2015, p. 13-14).

O amplo campo de aplicação do drama social de Turner é também a principal ressalva de uma teoria que possui o risco de ser transformar, segundo Geertz (1997, p. 46) em “uma fórmula para todas as estações”. É preciso atestar os limites do enquadramento aristotélico de Turner para toda sorte de acontecimentos sociais ocidentais e não-ocidentais, sem deixar, paralelamente, de se reconhecer a extensão de seus esforços teóricos. Pois, Turner chega ao ponto de, ao lado de Schechner³¹,

³¹“Tanto Schechner quanto eu vislumbramos o teatro como um meio importante para a transmissão intercultural das modalidades de experiência levadas a cabo dolorosamente. [...] As etnografias, as literaturas, os rituais e

encenar a etnografia, transformando “dados etnográficos adequados em roteiros de teatro” (2015, p. 128-9). Esta colaboração sugere a revelação do antropólogo como um *performer* que busca reencenar situações alheias à sua cultura e aprende, simultaneamente, “a olhá-la do ponto de vista de outra: um pouco à maneira do ator de nô de que fala o grande Zeami, que, para julgar o próprio jogo, deve aprender a ver a si próprio como se fosse espectador” (LEVI-STRAUSS, 2012, p. 29). Ao invés de observar à distância o espetáculo do mundo, o antropólogo, este observador profissional, ao lançar mão da analogia teatral, revela-se ele mesmo como um *performer*. Mas esta não é a única implicação deste movimento de reinscrição.

O espetáculo do mundo descolonial

O percurso antropológico de investigação pela chave teatral conduz a um redimensionamento do próprio teatro. Com sua natureza transdisciplinar, os estudos da

as tradições teatrais do mundo hoje encontram-se, através da performance, abertos para nós como a base de uma nova síntese transcultural comunicativa” (TURNER, 2015, p. 23).

performance funcionam como a epítome deste movimento de reinscrição que responde ao duplo questionamento da tradição hegemônica teatral eurocêntrica encontrado nas performances artísticas contemporâneas e nos rituais amefricanos e ameríndios registrados pela etnologia. A cesura colonial que dispunha em polos opostos e assimétricos a prática teatral ocidental, de um lado, e as performances rituais amefricanas e ameríndias, de outro lado, é redesenhada em um movimento do pensamento que os considera como partes integrantes e não desprezíveis do espetáculo do mundo. Neste âmbito, tudo (e nada) é ação, desempenho, performance, performatividade. Segundo Schechner (2003, p. 27),

Toda gama de experiências, compreendidas pelo desenvolvimento individual da pessoa humana, pode ser estudado como performance. Isto inclui eventos de larga escala, tais como lutas sociais, revoluções e atos políticos. Toda ação, não importa quão pequena ou açambarcadora, consiste em comportamentos duplamente exercidos.

Este trecho revela duas questões correlatas essenciais à teoria

da performance de Schechner³². Em primeiro lugar, sua proposição teórica, tal qual a de Gell, estimula um tratamento performativo das coisas, desvendando suas agências. À abolição da separação entre sujeitos e objetos, corresponde também a consideração de qualquer ação humana como um comportamento restaurado, isto é, enquanto um conjunto de atitudes e gestos que, longe de ser realizado pela primeira vez por um indivíduo, se integra sempre em uma malha processual de repetições, ensaios, normas, treinamentos, codificações, simbolizações e socializações. O caráter duplamente exercido caracteriza a performatividade, visto que esta “baseia-se na crença de que a manutenção do *status quo*, isto é, a reprodução de hierarquias sociais

relativas à raça, gênero, sexualidade, é obtida pela repetição de normas performativas” (YUDICE, 2013, p. 74). Por meio da performatividade, opera-se, portanto, a desmistificação ontológica de conceitos e pressupostos tidos como verdades universais e absolutas, como propõe Judith Butler a propósito do gênero sexual:

Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno de externo e, assim, institui a “integridade” do sujeito (BUTLER, 2017, p. 235).

Sendo assim, a performatividade de gênero não é algo exclusivo às travestis e transexuais. O que estes sujeitos são capazes de revelar, por meio de recursos

³² Patrice Pavis (1999), ao refletir sobre a Antropologia Teatral associada a Eugenio Barba e Jerzy Grotowski, parte justamente da perspectiva convergente de Schechner, para quem tem ocorrido um movimento duplo de antropologização do teatro e de teatralização da antropologia. Contudo, ao estabelecerem uma clivagem entre etnocologia e teatro antropológico – sendo a primeira o campo de investigação de “práticas espetaculares do mundo inteiro” (p. 152) enquanto que o segundo “não se refere às formas espetaculares não europeias” (p. 374) –, Pavis e os adeptos da antropologia teatral ainda operam no corte epistemológico que este ensaio problematiza.

paródicos e alegóricos, é a comédia humana da impossibilidade de incorporação plena das normas heterossexuais. Daí, é possível atestar a importância dos estudos da performance e da performatividade para os processos de *desidentificação* dos estereótipos sociais, uma vez que gênero, raça, etnia, identidade e comunidade são dispositivos historicamente formulados que incidem performativamente sobre os corpos por meio de enunciados discursivos e não discursivos, os situando através de segmentações e exclusões constitutivas. É precisamente para esta condição performativa das normas sociais e econômicas que Butler (2019) se dirige mais recentemente, ao refletir sobre a distribuição desigual da precariedade induzida pela aceleração da desigualdade global. Neste empreendimento, a origem linguística da performatividade de gênero cede passagem à sua dimensão corporal, a partir da constatação do poder performativo de noções como a de “povo”, por meio das quais se distribui desigualmente a cidadania. Frente aos apagamentos decorrentes da distribuição diferencial da condição precária, emergem performatividades

corporificadas e plurais pautadas por práticas sociais de resistência que reivindicam, em assembleias e movimentos sociais, o direito a ter direitos.

A performatividade plural e corpórea de que fala Butler afirma uma postura epistemológica que considera a “cultura como performance” (FISCHER-LICHTE, 2005, p. 73): tanto as performances das proibições quanto as performances das transgressões e das transculturações (TAYLOR, 2013, p. 81). Estes dois polos, ao invés de se organizarem dicotomicamente, são como faces de um mesmo ser, visto que as transgressões não raro se revelam como paródias³³ performativas das interdições. Consequentemente, o regime historiográfico colonial delineado acima não comunica apenas a história da implementação inexecutável do teatro europeu no âmbito de um “renascimento colonialista” (SANTIAGO, 2019, p. 28). Ele reencena as interdições coloniais às performatividades alheias ao

³³ Muitos autores irão enfatizar a importância da paródia como dispositivo revelador das performatividades, como Taylor (2013), Butler (2017) e Santiago (2019).

eurocentrismo. Como pontua Taylor (2013, p. 68),

O momento inaugural do colonialismo nas Américas introduz dois movimentos discursivos que contribuem para desvalorizar a performance nativa, mesmo enquanto os colonizadores estavam profundamente empenhados em seu próprio projeto performativo de criar uma “nova” Espanha a partir de uma imagem (idealizada) da “antiga”: (1) a rejeição das tradições de performance indígena como episteme; e (2) a rejeição do “conteúdo” (crença religiosa) como sendo objetos mais ou idolatria.

Com isso, é possível acessar a história do teatro brasileiro no âmbito de um contexto performático maior: a performatização da modernidade colonial. Consequentemente, não causa espanto que o regime historiográfico colonial do teatro brasileiro registre a presença de formas teatrais, como o drama e a comédia oitocentistas, nas quais se encontra a representação subalternizada de indígenas e negros, que, selvagens ou cativos, revoltados ou obedientes, são sempre condenados ao desaparecimento (pela via da morte ou do adestramento) (AZEVEDO, 2012; MENDES, 1982). Nem que, já no final deste mesmo

século XIX, proliferem comentários e teorias científicas para quem o Brasil seria um “espetáculo brasileiro da miscigenação” (SCHWARCZ, 1993, p. 15). Alternativamente, os estudos da performance mais recentes, mesmo que sob acusação de imperialismo³⁴, buscam registrar os processos de permanência, de transformação e de resistência de teatralidades excêntricas a uma historiografia colonial, como os congados, os reinados, o candomblé, a umbanda, a capoeira, o nego fugido, o carnaval, os rituais indígenas, dentre diversos outros.

³⁴ Registrada nas páginas da *Theatre Drama Review*, a discussão a respeito do imperialismo dos Estudos da Performance surge em 2006 com a provocação de Jon McKenzie (2006) ao relatar certa dominância institucional do campo nas instituições estadunidenses e também por meio da língua inglesa. De nossa parte, como o fluxo do ensaio indica, mobilizamos os enquadramentos coloniais *em rasura*, a partir também da constatação de Chakrabarty (2000) quanto à sua indispensabilidade e inadequação. A importância dos Estudos da Performance no Brasil se faz notar, sobretudo, por meio de Núcleos de Investigação que estabelecem diálogos com o departamento da NYU, em especial: Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (NAPEPDR), da USP, liderado por John Dawsey; Núcleo de estudos das performances afro-ameríndias (NEPAA), da UNIRIO, liderado por Zeca Ligiéri; Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos das Performances Culturais da UFG; e o Núcleo Experimental de Performance (PPGAC-UFRJ), liderado por Eleonora Fabião e Adriana Schneider.

O deslocamento de foco do modelo colonial teatral às teatralidades amefricanas e ameríndias não é realizado em sacrifício do próprio fazer teatral. O Teatro Negro Brasileiro é um caso em pauta. Se Roger Bastide (1983), ainda na década de 1970, identificando duas formas teatrais distintas (o “folclórico” e o “experimental”), já observava a emergência do teatro negro brasileiro como emblema de uma crise mundial do teatro e sua tentativa mesma de superação, os estudos de Leda Maria Martins realizados duas décadas depois demonstram exemplarmente o estabelecimento de férteis vasos comunicantes entre teatralidades amefricanas. Como bem negrita a autora, “a cultura negra desenha-se, no Brasil e nos Estados Unidos, por meio de uma persistente teatralidade, dramatizando em variadas formas e atividades, a experiência do negro nas Américas” (MARTINS, 1995, p. 51). Uma vez constatada a perenidade e maleabilidade das teatralidades negras, resta investigar as formas que elas adquirem em performances e rituais, de modo a empreender, em seguida, a análise comparativa de textos emblemáticos do Teatro Negro

na América. Daí advém a eleição do orixá Exu – senhor das encruzilhadas, das multiplicidades e das indeterminações –, como uma categoria norteadora da análise, sendo este um “operador semântico da alteridade africana na sua interseção cultural nos Novos Mundos” (MARTINS, 1995, p. 56). Por intermédio de Exu, Martins identifica procedimentos que estruturam o fazer teatral negro, como “a estratégia da dupla fala, o jogo das aparências, o cruzamento dialógico e discursivo das culturas, o mascaramento sógnico, o *entrelugar* da ilusão semiótica nas suas vias de representação” (MARTINS, 1995, p. 201).

Cartografar os fluxos e refluxos entre os diversos tipos de teatralidades amefricanas e ameríndias é uma postura artístico-epistemológica compartilhada por muitos artistas e pesquisadores contemporâneos. Além disso, se, no âmbito historiográfico colonial, “só como escravo ou ex-escravo é que o negro oferecia interesse dramático. Simplesmente como homem, não” (MENDES, 1982, p. 197) e, ainda, se mesmo o Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por Abdias Nascimento em 1944,

apesar de seu incontestável papel no processo de descolonização teatral, não soube realizar a “inclusão do negro no público espectador brasileiro” (MENDES, 1982, p. 200), atualmente, observa-se movimento surpreendente. Pautado pela retroalimentação das “distintas manifestações artísticas-performáticas” (ALEXANDRE, 2017, p. 34) e pelo respaldo incontestável de público por meio do *black money* “com o qual os negros estão priorizando as montagens de seus próprios irmãos” (SALLES & LUDEMIR, 2018, p. 9), o Teatro Negro³⁵ contemporâneo

³⁵ Algumas publicações recentes oferecem um retrato bem potente do Teatro Negro contemporâneo. Enquanto Alexandre (2017) realiza uma cartografia de grupos e espetáculos teatrais em Belo Horizonte, Salvador e Cuba, Lima & Ludemir (2019) organizam uma coletânea contando com 16 textos dramaturgicos de autores como Rodrigo França, Leda Maria Martins, José Fernando Azevedo, Grace Passô, Aldri Anunciação, Jô Bilac, dentre outros. Na paisagem do Rio de Janeiro, o Teatro Negro tem conquistado um protagonismo indubitável, como comprovam as recentes premiações do Shell (2019 e 2020). A importância resulta de espetáculos que questionam a situação social do negro no Brasil (*Contos Negreiros no Brasil e Oboró – Masculinidades Negras*, ambos de Rodrigo França, e *Preto*, de Marcio Abreu), performatizam a história da arte brasileira, recuperando seus ícones (*Solano, Vento Forte Africano*, de Geovana Pires, e *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, de Hilton Cobra), apostam no entrecruzamento de teatralidades e na recuperação das ancestralidades (*Gota D'Água Preta*, de Jé Oliveira, *Medeia Negra*, de Marcia Limma e *Ombela*, de Arlindo Lopes), performatizam as diásporas periféricas contemporâneas (*Hoje eu não saio daqui*, da

engaja-seno compromisso de encenar outras histórias, conforme atesta Eugênio Lima (SALLES & LUDEMIR, 2018, p. 12), curador da coletânea *Dramaturgia Negra*:

O material foi organizado na contramão da história oficial, rompendo com a escassa representação da dramaturgia negra no meio acadêmico, constituindo-se como um portal para uma outra história possível, que se utiliza das impossibilidades para criar as múltiplas narrativas de um povo negro brasileiro.

Nesta “outra história possível”, o teatro colonial cede lugar às múltiplas teatralidades – ora mais afrocêntricas ou pan-africanas, ora mais afropolitanas ou diaspóricas³⁶ – que se

Cia Marginal, e *Cidade Correria*, da Cia Banobando), são afropolitanas (*Mascarado - Âgô Pra Falar, Âgô Pra Dançar, Âgô Pra Existir*, de Cristina Moura) dentre outras vertentes que não se auto-excluem.

³⁶ Cunhado por Mbembe (2015, p. 69), o termo afropolitanismo vincula-se a uma geografia da circulação, a partir da qual a história do continente africano é considerada como “uma história de culturas em colisão, tomadas pelo turbilhão das guerras, das invasões, das migrações, dos casamentos mistos, de religiões diversas que são apropriadas, de técnicas que são trocadas e de mercadorias que são vendidas. A história cultural do continente praticamente não pode ser compreendida fora do paradigma da itinerância, da mobilidade e do deslocamento.”. Embora criticado por sua potencial interpretação neoliberal, o afropolitanismo pode ser considerado, de um lado, no contexto da “estética diaspórica” caribenha de que fala Stuart Hall e, de outro

entrecruzam, se sobrepõem, se combinam, se ajustam etc. A coletânea dramatúrgica capitaneada por Lima comprova que estas teatralidades não devem ser compreendidas unicamente sob o signo de um ponto de inflexão no seio do regime historiográfico eurocêntrico, a partir da qual ocorre o processo incontornável de emancipação da encenação em relação ao primado do texto (SARRAZAC, 2013). Se, como sugere Barthes (2002, p. 123), a teatralidade é um “dado da criação”, vê-se nesta coletânea, assim como nos palcos, o exercício de escrita dramatúrgica que, durante boa parte de nossa modernidade, foi interdita a grande parte dos amefricanos (como nos lembra Lilia Schwarcz (2012, p. 76), a assimilação cultural não

lado, no âmbito do “cosmopolitismo do pobre” de Silviano Santiago e do “localismo cosmopolita” de Walter Dignolo. Referimo-nos, portanto, a um “afropolitismo do pobre”, para o qual as fronteiras rígidas dos Estados Nacionais deixam de ser limites em um contexto de crescentes desigualdade social e articulação ativista globais. Em tensão com a noção de afropolitismo, encontram-se os conceitos de pan-africanismo (capitaneado por Du Bois) e afrocentrismo (criado por Molefi Kete Asante) que, segundo o filósofo camaronês, estariam assentados em uma geografia mistificadora do território centrada no aspecto racial. A tensão entre estes conceitos indica a fertilidade do pensamento negro na contemporaneidade.

corresponde, muito pelo contrário, à inclusão social).

A suspensão desta interdição contempla fundamentalmente as teatralidades rituais amefricanas e ameríndias, que, não raro, funcionam como operadores estruturantes de textos e espetáculos, mas que, uma vez mais, não se resumem a eles, pois a teatralidade “é o teatro sem o texto” (BARTHES, 2002, p. 123). No nosso caso, a teatralidade poderia ser definida como o “teatro sem o ‘teatro’”, caso consideremos a segunda aparição do termo ligada especificamente à herança eurocêntrica. Aprofundemos ainda mais o percurso sinuoso e ambíguo de Barthes em sua definição da teatralidade, sublinhando a capacidade de circulação da teatralidade para fora de si. Surpreendentemente, este movimento de exteriorização do teatro parece também corresponder ao movimento do performer, sendo o teatro um “lugar de uma ultra-encarnação, em que o corpo é duplo”. Ora, não seriam as teatralidades amefricanas e ameríndias os locais do exercício de teatralidades fora de si mesmas, povoadas por corpos duplos? Está aí uma questão que só o

estudo detalhado de cada acontecimento cênico amefricano e ameríndio poderá responder, estudo este que não se traduz na inclusão destas manifestações em regimes historiográficos ocidentais, mas, antes, na constatação dos meios e modos pelos quais estes acontecimentos transformam e modificam as premissas e conceituações de nossas arraigadas perspectivas coloniais. Mas isto não é tudo. Há ainda uma última armadilha.

“Teatro contra o estado” = “Teatro a favor do mercado”?

Até aqui, trançamos alguns fios que buscaram mapear as mútuas imbricações entre as artes cênicas e as ciências sociais sob a perspectiva das exclusões constitutivas dos regimes historiográficos coloniais. Partimos de uma perspectiva eurocêntrica que instaura um regime de visibilidade e de inteligibilidade do que vem a ser considerado como teatro brasileiro. Conseqüentemente, as performatividades e teatralidades amefricanas e ameríndias estariam localizadas em outros domínios do conhecimento que não no seio historiográfico do teatro. O corte

epistemológico que separa as manifestações propriamente teatrais das demais teatralidades amefricanas e ameríndias constituiria o campo do teatro. De um lado, a história do teatro. De outro lado, os estudos antropológicos e sociológicos.

Ocorre que as performatividades amefricanas e ameríndias, as práticas performativas e teatrais experimentais contemporâneas e também os usos metafóricos do teatro pelas ciências sociais, dentre outros fatores, suscitam movimentos de reinscrição do próprio campo teatral, complicando o suposto paralelismo historiográfico entre teatro e Estado. Nesse sentido, o teatro contra o Estado se traduziria nas dispersas e plurais performatividades amefricanas e ameríndias situadas à margem da narrativa colonial. Há, contudo, uma grande armadilha em se pensar em um “teatro contra o Estado”, se traduzirmos esta expressão como um “teatro a favor do Mercado”. Esforcemo-nos, por fim, por desmontá-la.

A oposição entre Mercado e Estado é um dispositivo teórico próprio às ciências econômicas. Não é exagero afirmar que esta dicotomia

organiza grande parte do debate na área em dois grandes eixos, quais sejam: as políticas econômicas – como as *keynesianas e beveridgianas* – que consideram auspiciosa a intervenção do Estado na economia para assegurar o pleno emprego e o bem-estar, por um lado; e aquelas políticas econômicas que apostam na mão mítica e invisível de um mercado autorregulado, cumprindo o Estado a função suplementar de um “guarda-noturno”, por outro lado. Por mais produtivo que este dispositivo dicotômico seja em distribuir as posições no campo das ciências econômicas, ele se revela insuficiente para a reflexão aqui proposta, senão retomemos, por dois caminhos complementares, esta oposição com o intuito de revelar tal inadequação.

O primeiro caminho possui como ponto de partida a noção de mercado. Em geral, quando lançamos mão deste conceito, nos referimos à definição da teoria econômica neoclássica, sendo o mercado um local de interação onde vendedores e compradores – ambos munidos de uma racionalidade econômica que busca maximizar a satisfação e o lucro e minimizar os custos – ocupam

posições simétricas e atomizadas que garantem a transparência das transações (PINDYCK; RUBINFELD, 2013). Esta definição é hegemônica, mas não absoluta, como demonstramos esforços de sociólogos e economistas por questionar os fundamentos supostamente universais da teoria neoclássica. Em primeiro lugar, as preferências que guiam as decisões não são tão coerentes e estáveis como nos fazem crer os manuais de microeconomia, mas dependem de uma série de fatores sociais e culturais que a Economia Comportamental busca, por meio de experimentos randomizados, desvelar (DUFLO; BANERJEE, 2020). O mercado não é em um local virtuoso pautado pela igualdade entre os agentes atomizados movidos por seus respectivos espíritos de cálculo, mas um *campo*, cuja estrutura de relações de poder entre as empresas³⁷

³⁷ Garcia-Parpet (2013, p. 95), cuja análise da implementação de um mercado francês de morangos em concorrência perfeita ajudou Callon (2008) a conceber a performatividade das ciências econômicas, ao repisar a contribuição de Bourdieu para a sociologia econômica, ressalta a importância que a etnologia na Argélia teve para o pensamento *bourdieusiano*. Em trabalho de campo na então colônia francesa, Bourdieu observa que a colonização é também marcada por um processo de racionalização das condutas

determina as condições nas quais os agentes são levados a decidir (ou a negociar) os preços de compra (de materiais, do trabalho, etc.) e os preços de venda [...] E é esta estrutura social específica que determina as tendências imanentes dos mecanismos do campo e, simultaneamente, as margens de liberdade para as estratégias dos agentes. Os preços não determinam tudo, é o todo que determina os preços (BOURDIEU, 2006, p. 268-269).

Correlativamente, temos que questionar a compreensão redutora que a teoria econômica neoclássica confere à noção de troca, bastando aqui nos lembrarmos da seguinte consideração de Mauss (2003, p. 307) sobre a aparente universalidade do *homo economicus*: “Foram nossas sociedades ocidentais que, muito recentemente, fizeram do homem um ‘animal econômico’. [...]O homem foi por muito tempo outra coisa e não faz muito que é uma máquina, com uma máquina de calcular que a complica”. Encontramos tal consideração

econômicas. Esta observação não está muito longe da perspectiva de Callon (2008), segundo a qual as colônias foram laboratórios de performatização das ciências ocidentais, com destaque para a Economia, sendo inclusive locais de implementação do subdesenvolvimento, como propõe Walter Rodney para o caso africano. Como se verá a seguir, este fato não é trivial, pois estilhaça a dicotomia entre Estado e Mercado.

justamente naquele ensaio onde Mauss demonstra que as trocas do *potlatch* não são guiadas pela lógica utilitarista. Há, portanto, trocas que não são passíveis de redução ao espírito de cálculo da economia neoclássica e que instituem uma pluralidade de mercados constituídos por outras estruturas e lógicas.

Resultam daí duas considerações referentes à performatividade das ciências econômicas e à dualidade que as constitui. No que se refere ao primeiro aspecto, se o mercado não é um dado da natureza, mas um advento sócio-histórico, sua implementação pressupõe a performatividade das ciências econômicas. Em outras palavras, a implementação de um mercado em concorrência perfeita prevê a contribuição do enquadramento teórico das ciências econômicas, que, por sua vez, menos o descrevem do que o moldam, visto que “uma ciência não é somente uma descrição do que existe, mas [...] também uma maquinaria poderosa que permite fazer existir o que descreve” (CALLON, 2008, p. 313-4). Ao conferir ênfase à performatividade da economia, Callon

(2006, p. 50) chama atenção para as possibilidades de experimentação econômica que, entrelaçando agenciamentos calculativos e não-calculativos, não se resumem às *performances* de indicadores agregados macroeconômicos como o PIB. Outras performatividades econômicas são possíveis.

A pluralidade performativa das ciências econômicas requer o abandono de um pensamento dicotômico que insiste em dividir o mundo em fatos econômicos e não econômicos. Denunciando as “dualidades perigosas” que segmentam o mundo em dois (sentimento e racionalidade; economia e arte; público e privado; masculino e feminino; mercado e estado etc.), Zelizer (2009, p. 240) se esforça por identificar laços diferenciados que entrelaçam mundos aparentemente hostis:

Estudos atuais sobre espaços sociais concretos, que vão dos mercados de leilões aos trabalhos domésticos, não revelam nem esferas separadas nem mundos segregados hostis. O gap analítico entre intimidade e impessoalidade pode ser superado reconhecendo-se a existência de laços diferenciados que atravessam situações sociais particulares. Em todos os tipos de

situações, das predominantemente íntimas às predominantemente impessoais, as pessoas diferenciam fortemente vários tipos de relações interpessoais, caracterizando-as com distintos nomes, símbolos, práticas e meios de troca. [...] Tanto em empresas quanto em espaços domésticos, assim como em quaisquer outros, as pessoas constantemente administram múltiplos conjuntos de relações sociais.

Em conjunto, as recomendações de Zelizer, Bourdieu e Callon nos incitam a questionar a “inviabilidade econômica” das artes cênicas quando analisadas sob uma perspectiva da economia neoclássica.³⁸ Ao operarmos este desvio, estamos aptos a perceber as performatividades econômicas específicas a este campo experimentadas por meio de laços diferenciados capazes de engendrar trocas e transações plurais. Ademais, o cuidado em não adotar as “dualidades perigosas” traduz-se também em cautela em não reproduzir a dicotomia entre Estado e Mercado. Pois, como sabemos, a “formação” do Estado brasileiro constitui-se como a

³⁸ Refiro-me aqui à contribuição de William Baumol para o estudo da Economia das Artes Cênicas, revisitada em Friques (2016b).

“formação” da economia agroexportadora brasileira voltada ao comércio internacional e concentrada em poucos empresários detentores de vastas terras e de uma mão-de-obra expropriada de terra, subjetividade, meios de subsistência etc. (PRADO JR., 1961).³⁹ Com isso, a performatização do Mercado é engendrada, estimulada, promovida e regulada pelo Estado. Um teatro contra o estado não seria, portanto, um teatro a favor do Mercado, mas aquele “contra o monstro bicéfalo Estado-Mercado que oprime as minorias do planeta” (DANOWSKI; CASTRO, 2014, p. 141).

Mas ser *contra* o Estado deve ser compreendido como ser *contra* as políticas públicas para a cultura? A resposta é negativa. E aqui, adentramos nosso último caminho, retornando em espiral ao começo.

Uma insuficiência e uma precariedade sobressaem na história do teatro brasileiro compreendida como a narrativa da relação entre esta

manifestação artístico-cultural e sua função instrumental para a “formação” do Estado-nação. O teatro, apesar de ser apenas um elemento em um dispositivo performativo maior de afirmação estatal, não mantém, ao longo dos séculos, uma relação próxima, filial, visível, assegurada e fértil com o Estado. O que o Estado oferece é sempre insuficiente para o teatro. Inversamente, o teatro é quase invisível ao estado.⁴⁰ Vejamos algumas comprovações.

Se, desde o seu nascimento, o teatro acompanha o desenvolvimento brasileiro, tendo sido contemplado, desde o Império, com subsídios *esporádicos* (TROTTA, 2013), é somente na década de 1930 que esta prática seria objeto de uma política cultural institucionalizada. Conforme observa Calabre (2017, p. 16), com a Revolução de 1930, o Estado brasileiro implementa uma “racionalidade administrativa” por meio da qual houve a “construção institucional no campo da cultura”, devido, em especial, à criação do

³⁹ “Não há uma oposição entre mercado e Estado. O Estado participa na constituição dos mercados, de modo que não há economias que estariam do lado do Estado e outras, do lado do mercado. Na configuração atual, não há mercado sem Estado nem Estado sem mercado.” (CALLON, 2008, p. 316).

⁴⁰ A invisibilidade do teatro para o Estado pode ser exemplificada pela escassez crônica de dados sistematizados sobre esta prática cultural nos órgãos oficiais. O lugar do teatro no sistema oficial dos indicadores culturais é discutido em Friques (2018b).

Ministério da Educação e Saúde, sob a incumbência de Gustavo Capanema. Em 1937, é criado o Serviço Nacional de Teatro, coincidindo com o início do Estado Novo, enquanto um órgão administrativo de cunho permanente (CAMARGO, 2013).

Ao analisar a trajetória desta instituição (1937-1964), Camargo (2013; 2017) conclui que, por mais que sua criação respondesse a um conjunto de anseios e demandas dos profissionais teatrais, este órgão, ao longo de toda a sua existência, caracterizou-se pela “inoperância no cumprimento de suas funções” (2017, p. 3) e pela distribuição pulverizada de subsídios em uma política denominada “clientelismo pluralista” (2017, p. 147) ou “modelo residual” de subvenções (2017, p. 154). Com o passar das décadas, a sensação de *insuficiência institucional* se mantém, como comprova a afirmação do sociólogo do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), Frederico Silva (2018, p. 7), ao afirmar que “os recursos financeiros na área cultural são e permanecerão insuficientes por tempo indeterminado”. Em conjunto, os diagnósticos de Camargo e Silva reforçam a perspectiva de Rubim

(2007), para quem a história das políticas culturais brasileiras, entre avanços e retrocessos, caracteriza-se pelo trinômio ausência, autoritarismo e instabilidade. Nos últimos anos, esta tradição revela sua força total na devastação cultural contemporânea resultante de “um processo contínuo e planejado de desmonte das políticas, dos programas e das ações culturais construídas a partir do início dos anos 2000” (CALABRE, 2020, p. 9) e agudizado pela pandemia em 2020. Depois de um breve período de conquistas em relação às políticas culturais na primeira década do século XXI, atualmente, temos uma política cultural farsesca e furtiva protagonizada por atores e roteiristas televisivos, que, em gestões efêmeras e polêmicas, tratam de empalidecer as instituições e asfixiar a produção cultural.

Mas estas políticas culturais persecutórias em nome de um “estado mínimo” e de um “mercado saudável” não seriam a conclusão de um “teatro contra o Estado”, mas tão somente a comprovação da teimosia das teatralidades ameríndias e amefricanas apesar do Estado, ou da presença ausente deste. Afinal, “tem

quinhentos anos que os índios estão resistindo, eu estou preocupado é com os brancos, como que vão fazer para escapar dessa” (KRENAK, 2019, p. 31).

Referências bibliográficas

ABIRACHED, R. *Le théâtre et le prince*. Arles: Actes Sud, 2005.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. *O Teatro Negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

AZEVEDO, Elizabeth. O Drama. In: FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro*. Volume I. São Paulo: Edições Sesc SP, Perspectiva, 2012.

AZEVEDO, José Fernando. Transições canceladas: teatro e experiência no Brasil (notas para um programa de trabalho). *Sala Preta*, vol. 16, n. 2, p. 157-167, 2016.

BACON, Wallace. An aesthetics of performance. *Literature in Performance*, vol. 1, n.1, p. 1-9, 1980. <https://doi.org/10.1080/10462938009365814>

BACON, Wallace. *The art of interpretation*. Nova Iorque: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1966.

BACON, Wallace. The Dangerous Shores-One Last Time. *Text and Performance Quarterly*, n. 16, p. 356-358, 1996.

BACON, Wallace. The dangerous shores: From elocution to interpretation. *Quarterly Journal of Speech*, vol. 46, n. 2, p. 148-152, 1960. <https://doi.org/10.1080/00335636009382405>

BARRIENDOS, Joaquín. Confluência Esférica: curadoria global após 'Magiciens de la Terre'. *ARJ Brasil*, vol. 2, n. 2, p. 1-14 | jul. / dez. 2015.

BARTHES, Roland. *Écrits sur le théâtre*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

BASTIDE, Roger. Sociologia do Teatro Negro Brasileiro. In: BASTIDE, Roger. *Sociologia*. [Coleção Grandes Cientistas Sociais]. São Paulo: Ática, 1983.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. *CONCINNITAS - Revista do Instituto de Artes da UERJ*, ano 6, vol. 1, n. 8, jul. 2005.

BELTING, Hans. *An anthropology of images: Picture, medium, body*. New York: Princeton University Press, 2011.

BELTING, Hans; BUDDENSIED, Andrea; WEIBEL, Peter. *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Alemanha: ZKM - Center for Art and Media Karlsruhe, 2013.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BOAS, Franz. *Arte Primitiva*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *As estruturas sociais da economia*. Porto: Campo das Letras - Editores, S.A., 2006.

BUCHLOH, Benjamin. The whole earth show: an interview with Jean-Hubert Martin. In: *Making Art Global (Part 2) - 'Magiciens de la Terre' 1989*. Londres: Afterall Books, 2013.

BURKE, Kenneth. *A grammar of motives*. New York: Prentice-Hall, Inc., 1945.

BURKE, Kenneth. Questions and Answers about the Pentad. *College Composition and Communication*, vol. 29, n. 4, p. 330-335, dec. 1978.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CALABRE, L. Políticas Culturais no Brasil dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: FGV, 2017.

CALABRE, LIA. A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam. *Revista Extraprensa*, vol. 13, n. 2, p. 7-21, 2000. <https://doi.org/10.11606/extraprensa2020.170903>

CALLON, M. *What does it mean to say that economics is performative?* 2006. halshs-00091596

CALLON, Michel. Entrevista com Michel Callon: dos estudos de laboratório aos estudos de coletivos heterogêneos, passando pelos gerenciamentos econômicos. *Sociologias*, Porto Alegre, n. 19, p. 302-321, 2008.

CAMARGO, A. *A política dos palcos – teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945)*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2013.

CAMARGO, A. *Por um Serviço Nacional de Teatro: debates, projetos e o amparo oficial ao teatro no Brasil (1946-1964)*. (Doutorado em História Social). UNIRIO/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARLSON, Marvin. The Resistance to Theatricality. *SubStance*, vol. 31, n. 2/3, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality, p. 238-250, 2002..

CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CAVALCANTI, M. L. V. C.; SINDER, V.; LAGE, G. C. Victor Turner e a Antropologia no Brasil. Duas Visões. Entrevistas com Roberto Damatta e Yvonne Maggie. *Sociol. Antropol.*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 339-378, dez. 2013.

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

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Ritual e teatro na cultura popular. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.12, n.1, p. 7-22, mai. 2015.

CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. New York: Princeton University Press, 2000.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o estado – pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DANOWSKI, D.; CASTRO E. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Instituto Socioambiental, 2014.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DESCOLA, Philippe. *Outras naturezas, outras culturas*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DUFLO, E.; BANERJEE, A. Boa economia para tempos difíceis. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- DUFRENE, Thierry. *Art contemporain et Anthropologie*. Anais do XXXII Colóquio CBHA (Comitê Brasileiro de História da Arte). Direções e sentidos da história da arte. Campinas, 2012.
- FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro*. Volume I. São Paulo: Edições Sesc SP, Perspectiva, 2012.
- FAUSTO, Carlos. *Os índios antes do Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERNANDES, Florestan. *A função social da guerra na sociedade tupinambá*. São Paulo: Globo, 2006.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Cultura como performance: desenvolver um conceito. *Sinais de Cena* 4, n. 73, 2005.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.
- FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Massachusetts: MIT Press, 1996.
- FRIQUES, Manoel Silvestre. Da pintura histórica à bienal histórica: autonomia, curadoria e bienalização. *Revista Pós*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 287 - 308, nov. 2016a.
- FRIQUES, Manoel Silvestre. Edital é pouco, meu prêmio primeiro: uma análise material do “mercado” teatral brasileiro. *Sala Preta*, vol. 16, n. 1, p. 179-213, 2016b.
- FRIQUES, Manoel Silvestre. Entre a Ilusão e a Teatralidade: Rosalind Krauss, Michael Fried e o Minimalismo. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 8, n. 4, p. 807-837, dez. 2018a. <https://doi.org/10.1590/2237-266075601>
- FRIQUES, Manoel Silvestre. Piauí é aqui: as pinturas rupestres piauienses entre a Arqueologia e a História da Arte. *Visualidades*, vol. 15, n. 2, p. 11–38, 2017. <https://doi.org/10.5216/vis.v15i2.47767>
- FRIQUES, Manoel Silvestre. Tramas dramáticas: as redes teatrais brasileiras entre o sistema moderno e o sistema de indicadores. *Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas*, vol. 2, n. 32, p. 519-541, 2018b.
- FRIQUES, Manoel Silvestre. Troca e relação na estética relacional. *E-Compós*, vol.16, n. 3, 2013. <https://doi.org/10.30962/ec.903>
- GARCIA-PARPET, Marie-France. A sociologia da economia de Pierre Bourdieu. *Sociologia Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 91-117, June 2013.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios sobre antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GELL, Alfred. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte e Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001.

GELL, Alfred. Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte. *Revista Poiésis*, n 14, p. 245-261, dez. 2009.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.

GONZAGA, Deusimar. *O drama como método de investigação da linguagem: Uma interpretação do dramatismo de Kenneth Burke*. (Mestrado em Performances Culturais). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da *Amefricanidade*. In: HOLLANDA, H. B. (org.) *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HELIODORA, Barbara. *Caminhos do Teatro Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

INGOLD, Tim. *Key debates in anthropology*. London: Routledge, 1996.

KRAUSS, Rosalind. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Massachusetts: MIT Press, 1986.

KRENAK, Ailton. *Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

LAFUENTE, Pablo. Introduction: from the outside in - 'Magicien de la Terre' and Two Histories of Exhibitions. In: *Making Art Global (Part 2) - 'Magiciens de la Terre' 1989*. Londres: Afterall Books, 2013.

LAGROU, Els; SEVERI, Carlo. (orgs.) *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

LAGROU, Els. Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio. *Revista Ilha*, v.5, n.2, p. 93-113, dez. 2003.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas, Els Lagrou. *Revista Proa*, n. 2, vol. 1, 2010.

LAGROU, Els. Entrevista: Entre xamãs e artistas. *Revista Usina*, n. 20, Julho, 2015.

LAGROU, Els. Existiria uma arte das sociedades contra o Estado? *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, vol. 54, n. 2, 2011.

LESSING, G.E. *Laoconte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A antropologia diante dos problemas do mundo moderno*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio. *Dramaturgia Negra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

MACIEL, Diogo Barbosa; BERBEL, Gustavo dos Santos. 2015. "A representação do Eu na vida cotidiana". In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2015. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/obra/representação-do-eu-na-vida-cotidiana>

- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- MARTIN, Jean-Hubert. The death of Art - Long Live Art. In: *Making Art Global* (Part 2) - 'Magiciens de la Terre' 1989. Londres: Afterall Books, 2013.
- MARTINS, Carlos Benedito. A contemporaneidade de Erving Goffman no contexto das ciências sociais. *Rev. bras. Ci. Soc.* [online], vol. 26, n. 77, p. 231-240, 2011.
- MARTINS, Leda Maria. *A Cena em Sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. Introdução de Claude Lévi-Strauss. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- MBEMBE, Achile. Afropolitanismo. *Áskesis*, vol. 4, n. 2, jul./dez. 2015.
- MBEMBE, Achile. Necropolítica. *Revista Arte & Ensaios*, n. 32, 2016.
- MCKENZIE, Jon. Is Performance Studies Imperialist? *TDR*, vol. 50, n. 4, p. 5-8, 2006.
- MEAD, Margareth. Prefácio. In: BENEDICT, Ruth. *Patterns of Culture*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1959.
- MENDES, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro*. São Paulo: Editora Ática, 1982.
- MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Rev. Bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 32, n. 94, 2017.
- MUSSA, Alberto. *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- ORTNER, Sherry B.. Teoria na antropologia desde os anos 60. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, p. 419-466, ago. 2011.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEDROSA, Mario; MAMMI, Lorenzo (org.). *Arte*. Ensaios: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PINDYCK, R.; RUBINFELD, Daniel. *Microeconomia*. São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2013.
- PRADO JR., C. *Formação do Brasil Contemporâneo: colônia*. São Paulo: Brasiliense, 1961.
- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- RIBEIRO, Darcy. *Meus índios, minha gente*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro; Brasília, DF: Editora UnB, 2010.
- RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007.
- SALLES, Ecio; LUDEMIR, Julio. Apresentação Flup. In: LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio. *Dramaturgia Negra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.
- SANTIAGO, Silviano. *35 ensaios de Silviano Santiago*. São Paulo: Cia das Letras, 2019.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. A invenção da teatralidade. *Sala Preta*, vol. 13, n. 1, p. 56-70, jun. 2013.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? *Revista O percevejo*, ano 11, n. 12, 2003.
- SCHECHNER, Richard. *Performance e Antropologia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SCHWARCZ, Lilia. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Editora Claro Enigma, 2012.

SCHWARCZ, Lilia. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Fo. *Os Limites do Financiamento Cultural Federal no Brasil: entre ideias e materialidades*. Texto para discussão. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Brasília: Rio de Janeiro: Ipea, 2018.

SONTAG, Susan. *Against interpretation and other essays*. New York: Picador, 1966.

STEEDS, Lucy *et alli*. *Making Art Global (Part 2) - 'Magiciens de la Terre'* 1989. Londres: Afterall Books, 2013.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880 – 1950]*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TROTTA, R. O teatro e o estado. In: FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro: Volume II - Do Modernismo às Tendências Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

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

TURNER, Victor. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: EdUFF, 2008.

WALLON, Emmanuel. Sociologie du théâtre. In: CORVIN, Michel (org.). *Dictionnaire Encyclopédique du*

Théâtre à Travers le Monde. Paris: Bordas / SEJER, 2008.

WERÁ, Kaka. *Coleção Tembetá*. Rio de Janeiro: Azougue, 2017.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigations*. New York: Macmillan Publishing Co., Inc., 1968.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

ZELIZER, V. Dualidades perigosas. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 237-256, 2009.