

SISMOLOGIA DA PERFORMANCE: RITUAL, DRAMA E *PLAY**

John C. Dawsey¹

I. ABERTURAS

O livro do Professor Pardal

Na preparação para esta prova,² lembrei-me de um livro. Encontrei-o no “Saravá”, nos anos de 1980, quando me iniciava no ofício de Malinowski, num lugar que se chamava “buraco dos capetas”, um pequeno abismo na periferia de Piracicaba, cidade do interior paulista. Pressionado pelo companheiro da mãe-de-santo – um sujeito que se chamava Professor Pardal – a dizer por que eu estaria morando naquele lugar, falei algo sobre antropologia. “Não me venha com psicologia!” ele reagiu. Acrescentei que antropólogos às vezes escrevem livros. Seus olhos brilharam. “Eu também faço livros!”, ele disse. Ao abrir-se um deles, o “leitor” leva um choque de 120 volts. As entranhas desses livros estão carregadas de fios elétricos.

Entranhas: livros também têm seu baixo corporal.³ Quando se entra em contato com suas regiões inferiores a leitura torna-se eletrizante. Há livros perigosos – capazes de produzir efeitos de choque. Dito e feito!⁴ Creio que o livro do Professor Pardal é particularmente interessante. Este livro produz ruídos. Através dele talvez não se produza o sentido do mundo. No entanto, certamente ele atinge os sentidos do corpo. Isso não deve ser menosprezado. Nem por quem busca justamente o sentido do mundo. Constance Classen (1993) nos lembra que o sentido do mundo forma-se através dos sentidos do corpo.

Ruídos. Trata-se de um fenômeno de alta relevância para estudos de performance. A abordagem que aqui pretendo desenvolver se anuncia na releitura crítica que se faz das análises de Noam Chomsky (1965) a partir de sua distinção entre “performance” e “competência”.⁵ Ao passo que um enfoque centrado na competência tende a privilegiar o

* Publicado em *Revista de Antropologia*, v. 50, n. 2, p. 527-570, 2007. Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) por apoios recebidos para o desenvolvimento desta pesquisa.

estudo das gramáticas que subjazem as manifestações culturais, estudos de performance demonstram um interesse marcante por elementos estruturalmente arredios: resíduos, rasuras, interrupções, tropeços, e elementos liminares. Ruídos.

Refazendo o título

Teatro e teoria. Agora, vamos ao tema selecionado: “Ritual, Performance e Drama na Teoria Antropológica”. Começamos por seu final, a rabeira: “Teoria Antropológica”. Observa-se a etimologia. “Teoria”, assim como “teatro”, nos remete ao “ato de ver” – do grego *thea*. O empreendimento teórico tem afinidades com o teatro. O modo como Roland Barthes define teatro chama atenção. Trata-se, para este autor, de uma atividade “que calcula o lugar olhado das coisas” (Barthes 1990, p. 85). Tal definição é particularmente relevante para a antropologia. Desde Franz Boas, W. H. R. Rivers e Bronislaw Malinowski, o encontro com o outro – que a etnografia e história propiciam – se constitui em uma espécie de rito de passagem do antropólogo. Procura-se produzir justamente o deslocamento do lugar olhado das coisas. Assim, teorias existentes da antropologia e outras disciplinas são submetidas a estados de risco. Com efeitos de estranhamento, possivelmente atordoantes, teorias são colocadas à prova. Em meio aos detritos das que sucumbem, espera-se que outras, ainda mais vigorosas do que as que subsistem, virão. Teatro e antropologia: tratam-se, nos dois casos, de atividades “que calculam o lugar olhado das coisas”. No registro de Constance Classen (1993), diríamos que calculam o lugar *sentido* das coisas.

Victor Turner e Richard Schechner. Chegamos à primeira parte do tema: “Ritual, Performance e Drama”. A configuração das três categorias sinaliza uma especificidade no campo de estudos de performance: a trajetória de Victor Turner – que vai das pesquisas sobre rituais e dramas sociais Ndembu nos anos de 1950 às formulações, com Richard Schechner, de uma antropologia da performance nos anos de 1970 e 1980.⁶ Nas interfaces da antropologia e do teatro surge uma das abordagens de estudos de performance. Richard Schechner, um diretor de teatro virando antropólogo, faz a sua aprendizagem antropológica com Victor Turner, um antropólogo que, na sua relação com Schechner, vai virando

aprendiz do teatro.⁷ Uma observação: a abordagem teatral desenvolvida por Turner contrasta com outra, elaborada no campo da sociologia, por Erving Goffman (1959). Evoca-se uma distinção entre teatro e meta-teatro. Ao passo que Goffman toma interesse pelo teatro da vida cotidiana, Turner procura focar os momentos de interrupção, os instantes extraordinários, ou seja, o teatro desse teatro. Turner (1987a, p. 76) observa o meta-teatro da vida social. O procedimento metodológico de Victor Turner pode sugerir, suponho, num registro brechtiano, os usos da antropologia para fins de investigar uma espécie de “contra-teatro” da vida cotidiana. Busca-se compreender a vida social a partir dos momentos de suspensão de papéis (Turner 1982, p. 46).

Movido pela tentação de um empreendimento arqueológico, proponho uma pequena alteração na ordem dos termos. Em vez de “Ritual, Performance e Drama”, prefiro começar com “Performance”, para então falar de “Ritual” e “Drama”. A razão disso, assim como a de acrescentar uma quarta categoria, será discutida adiante. Falemos, primeiramente, de performance.

II. PERFORMANCE

Universo descentrado

O conceito de performance adquire formas variadas, cambiantes e híbridas. Há algo de não resolvido neste conceito que resiste às tentativas de definições conclusivas ou delimitações disciplinares. Aquém ou além de uma disciplina, ou, até mesmo, de um campo interdisciplinar, os estudos de performance se configuram como uma espécie de anti-disciplina.⁸ A partir de diferentes campos do saber e expressão artística – desde o teatro e artes performativas, à antropologia, sociologia, psicanálise, lingüística, pesquisas sobre folclore, e estudos de raça e gênero – formula-se o conceito de performance.⁹

Nesta apresentação não se pretende abarcar o campo de estudos da performance, nem mesmo da antropologia da performance. O tema, como visto, sinaliza uma especificidade: a trajetória de Victor Turner e seu encontro com Richard Schechner. Tal encontro marca um ponto de inflexão nos estudos de performance – um dos momentos originários num campo que se caracteriza mais pelas questões não resolvidas do que pelas

fórmulas. Trata-se, acredito, de um ponto luminoso que serve de referência para uma das constelações de estudos de performance. Isso, num universo que se considera em expansão e descentrado.

Uma premissa se apresenta: campos emergentes freqüentemente surgem como manuscritos desbotados. A metáfora de Clifford Geertz é sugestiva. O campo da antropologia da performance pode ser lido como “um manuscrito estranho e desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos” (Geertz 1978, p. 20). Mas, uma das intuições de Turner também pode sugerir uma premissa complementar: os lugares onde um texto se desmancha podem ser os mais fecundos. Daí nossa atenção aos ruídos do próprio campo.

Segunda premissa: como uma espécie de campo liminar – como vimos, possivelmente anti-disciplinar – estudos de performance espelham a própria experiência do mundo contemporâneo. A fragmentação das relações. O inacabamento das coisas. A dificuldade de significar o mundo.

A premissa surge como um desdobramento da abordagem de Victor Turner, de acordo com qual a antropologia da performance é uma parte essencial da antropologia da experiência. Através do processo de performance, o contido ou suprimido revela-se – Dilthey usa o termo *Ausdruck*, de *ausdrucken*, “espremer”. Citando Dilthey, Turner descreve cinco “momentos” que constituem a estrutura processual de cada *erlebnis*, ou experiência vivida: 1) algo acontece ao nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina); 2) imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas – de forma aguda; 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas; 4) o passado articula-se ao presente numa “relação musical” (conforme a analogia de Dilthey), tornando possível a descoberta e construção de significado; e 5) a experiência se completa através de uma forma de “expressão”. Performance – termo que deriva do francês antigo *parfournir*, “completar” ou “realizar inteiramente” – refere-se, justamente, ao momento da expressão. A performance completa uma experiência.¹⁰

Formula-se uma questão: não seria o próprio campo da antropologia da performance, onde se espelha a fragmentação do mundo contemporâneo, uma expressão da busca de significado? O que dizer desse empreendimento? E da atenção aos ruídos?

Sismologia da performance

Acima sinalizei uma especificidade da antropologia de Victor Turner: seu interesse pelo meta-teatro da vida social. Ao focar manifestações de performance, Erving Goffman as encontra no plano da fachada.¹¹ O olhar de Turner, por sua vez, afunda-se no tempo e no tecido social. Ganha ouvidos. Para ambos autores, os ruídos vêm de baixo. Goffman procura ver e ouvir como ruídos interrompem performances de atores sociais. De acordo com Turner, porém, os ruídos mais interessantes para análise antropológica são os produzidos pelas próprias performances. Suas atenções voltam-se para os momentos de interrupção da vida cotidiana.

Com Marcel Mauss (2003a) antropologia vira arqueologia da linguagem. Em discussões sobre índices de oralidade, Paul Zumthor (1993) nos sugere uma arqueologia da voz. Creio que uma antropologia da performance também nos permite propor uma espécie de arqueologia dos ruídos. Aquilo que Roland Barthes (1984, p. 194) disse a respeito do teatro de Brecht também é propício para se discutir uma antropologia da performance. Creio que essa antropologia tende a evocar não tanto a semiologia quanto uma sismologia – a verificação de como se produz um “abalo sísmico” da “logosfera”. Num registro benjaminiano, procura-se explorar substratos de um inconsciente sonoro – os ruídos que se afundam e também irrompem de paisagens sonoras e culturais.¹² Enfim, um desafio: a elaboração de uma sismologia da performance. Nas interfaces da antropologia e do teatro – ou seja, em lugares onde se “calcula o lugar *sentido* das coisas” – propomos uma incursão geológica.

Os estudos de performance desenvolvidos por Victor Turner e Richard Schechner não deixam de apontar – ainda! – para um campo emergente. Ao mesmo tempo, ali se encontram rochas antigas e materiais incandescentes. Convido os leitores com ouvidos abertos a uma espécie de viagem, tal como quem busca explorar os substratos sonoros de uma formação cultural. Três categorias sinalizam a descida. Em primeiro lugar, o ritual. Depois, o drama. Com um pouco de ousadia, tomo a liberdade de sugerir uma terceira

categoria: *play* – termo difícil de traduzir, mas que evoca “brincadeira”, “jogo” e “peça teatral”.

III. RITUAL

Nesse empreendimento que evoca uma viagem ao centro da terra à moda de Jules Verne, iniciamos a descida com uma discussão do ritual.¹³ Trata-se de uma das formações mais sólidas – diríamos consolidadas? – do campo da antropologia. Corre riscos, às vezes, de se petrificar, transformando-se, de fato, em uma espécie de crosta terrestre do campo.

As discussões na antropologia vêm de longe. Robertson Smith é um precursor. Teve impacto sobre Emile Durkheim virando ancestral de uma linhagem que se manifesta nas discussões de Mary Douglas (1976). Sabe-se da importância de Durkheim para o campo, e, particularmente, para os estudos de Victor Turner. As discussões de Durkheim (1989) sobre “efervescência coletiva” sinalizam um ponto originário dos estudos de Turner sobre rituais e performance. Influência ainda maior talvez seja a de Arnold Van Gennep (1960). Seu modelo processual de ritos de passagem – com destaque às discussões sobre a experiência liminar – inspira a Escola de Manchester e os estudos de Max Gluckman (1954) sobre ritos de rebelião. Van Gennep marca profundamente um dos alunos de Gluckman: Victor Turner.

Ao focar questões de conflito e processos sociais, a Escola de Manchester coloca-se na contramão do estruturalismo de Radcliffe-Brown. Turner, particularmente, provoca uma espécie de desvio metodológico. Para se conhecer uma estrutura social, é preciso suscitar um deslocamento do lugar olhado das coisas. Em momentos de interrupção de papéis, ou de anti-estrutura, sociedades produzem efeitos de estranhamento em relação a si mesmas. Elas brincam com o perigo. Sob o signo da subjuntividade, fricciona-se a experiência do real explorando suas dimensões de ficção. Abrem-se fendas em superfícies endurecidas. Manifestam-se elementos não-resolvidos. Ctônicos. Vulcânicos. No espelho mágico dos rituais, sociedades se recriam, transformando elementos do caos em universos sociais e simbólicos.

A sacada de Turner – que pode sugerir um dos modos como sociedades sacaneiam-se a si mesmas – inspira também seus estudos tardios sobre performance e a diversidade de gêneros de ação simbólica. Observa-se um percurso que vai do ritual ao teatro.¹⁴

A santa e a lobisomem

A seguir, sinalizando o lugar de uma elaboração teórica – e deslocamento do “lugar *sentido* das coisas” – evoco uma experiência etnográfica.¹⁵ Um fragmento possivelmente bom para pensar – ou, pelo menos, bom para *fazer* pensar. Duas questões se apresentam: 1) o percurso que vai do ritual ao teatro; e 2) uma arqueologia do ruído.

Nos anos de 1980, tive a oportunidade de participar de uma excursão de ônibus a Aparecida do Norte. A excursão foi organizada por membros de um time de futebol do Jardim das Flores, o chamado “buraco dos capetas”, um pequeno abismo situado na periferia de Piracicaba. Saímos num sábado à meia noite, soltando rojões.

Chegamos em Aparecida às 5h da manhã. Mais rojões. Logo nos vimos diante da Basílica Nova. Imensa. Gigantesca. De joelhos, um homem sobe os degraus da escadaria. Em seus braços, uma criança.

Às 6h30 assistimos a primeira missa. Após a missa, sob os efeitos de um centro gravitacional, as pessoas virando multidões se dirigem ao fundo da igreja. Silenciosas, passo a passo, por um corredor elas avançam. Aqui e ali, olhos brilham. Uma lágrima escorre. Sente-se o cheiro de suor, e o contato úmido dos corpos. Um rosto de cor de barro escuro lampeja. Sob o olhar da santa as pessoas do “buraco dos capetas” se transfiguram. Viram personagens de um drama de proporções cósmicas. No final do corredor, uma pilha de muletas. Na alegoria dos mancos e aleijados que voltam a andar iluminam-se os poderes da santa.

A entrada ao subsolo sugere um ato de purificação. Dois imensos banheiros de azulejo branco se apresentam: limpos e impecáveis. Entre os dois banheiros, dezenas de pias. Ali se lavam rostos e mãos. Dentes e dentaduras.

A seguir, a sala dos milagres: uma demonstração fulgurante, transbordante, e barroca da graça maravilhosa e das proezas e feitos infindáveis da mãe de Deus. Ali se encontram os objetos encantados da troca com o sagrado.

Logo então, sobe-se via passarela até o alto do morro. Nesse lugar, o mais elevado de Aparecida, se encontra a Capela do Morro dos Coqueiros. Ou Basílica Velha. Lugar carregado de aura.

A Basílica Velha apenas marcava o final do percurso sagrado. Dali se entrava em espaço profano, descendo morro em um movimento volumoso e fluido de gente percorrendo ruas e vielas, fazendo volteios e abrindo-se em redemoinhos nas inúmeras lojas e bancas onde imagens da santa contagiavam e se deixam contagiar no contato com uma infinidade de artigos de consumo popular. A própria santa parece fazer o percurso, por lojas e bancas, misturando-se aos objetos.

No final desse trajeto, ao pé do morro, uma surpresa: um parque de diversões. Em meio a carrosséis, tiro ao alvo e carrinhos elétricos “bate-bate”, encontravam-se as grandes atrações: “mulher gorila”, “mulher cobra” e “mulher lobisomem”.

Assistimos ao espetáculo da mulher lobisomem. Formando um semicírculo, espectadores de pé numa pequena sala observam uma jaula sobre um palco, de onde sai uma moça de cor clara, quase pálida, e de biquíni. Dois rapazes seguram a moça pelos braços. Ao estilo circense, um apresentador com alto-falante e de voz retumbante anuncia o fato espantoso que estamos prestes a testemunhar. Encenando-se uma luta, a moça supostamente recebe uma injeção. A seguir, ela é reconduzida à jaula. Apagam-se as luzes. Ouvem-se estrondos. Em meio a lampejos, a figura na jaula avulta. Ela agarra as barras de ferro. Num clarão de luz, irrompe a imagem bisonha de criatura peluda com o corpo e rosto de animal. Rompe-se a jaula. A criatura ou visagem salta em meio aos espectadores. No alvoroço o semicírculo se desfaz. O menino que estava ao meu lado saiu correndo. Quase fui também.

Após o retorno de Aparecida, as pessoas falavam de sua experiência. A catedral. As pilhas de muletas. A sala dos milagres. E a imagem da santa. Com reverência falavam do seu olhar. Viam-se sendo vistos por ela. Mas, aquilo sobre qual as pessoas mais gostavam de falar era a mulher lobisomem. Por quê? Antes de tentar responder, proponho um desvio para discutir o percurso de Victor Turner.

Percorso de Turner

A narrativa serve como alegoria do percurso de Victor Turner: do ritual ao teatro. Na Basílica Nova, na passagem diante da santa, na sala dos milagres, e no alto do morro é possível ver-se diante do espelho mágico do ritual. Trata-se, diria Turner, de uma experiência liminar. No parque de diversões, porém, a experiência se transforma. Os ruídos. Estrondos. De certa forma, a experiência liminar se intensifica. Estamos às margens das margens. Não se trata exatamente do espelho mágico do ritual.

Em seus escritos sobre antropologia da performance Victor Turner (1986, p. 42) se depara com o *sparagmos* ou desmembramento das formas de expressão simbólica. Tal desmembramento, característico de sociedades que passaram pela Revolução Industrial, acompanha a fragmentação das relações sociais. A visão de Turner chega a ser trágica. Às vezes, beira a melancolia. Como significar o mundo em meio à fragmentação? Como viver sem significar o mundo?¹⁶

Ao mesmo tempo, porém, Turner sugere que as novas formas de ação simbólica têm suas origens em fontes da experiência liminar. Elas evocam o liminar. Turner as chama de *liminóides*. Assim como os rituais, trata-se de espelhos mágicos. E, podem, tal como no caso do teatro, proporcionar experiências de *communitas*.

Pouco antes de chegar a essa conclusão, em seu ensaio sobre antropologia da experiência, ouve-se um ruído no texto. Aparentemente se referindo às sociedades contemporâneas, Turner (1986, p. 43) refere-se a “culturas declinantes” onde “o significado é que não há significado”. Desconfia Turner da experiência de *communitas*?

O pensamento benjaminiano emerge possivelmente como um bom guia para explorar os ruídos de Turner. Isso, pelo modo como nele se reforçam algumas das desconfianças do próprio Turner em relação aos desfechos harmonizantes, e às manifestações efusivas de *communitas* na experiência contemporânea. Tais desfechos, com seus efeitos de esquecimento, não correriam o risco de suprimir os ruídos? (Como parece acontecer, aliás, com o ruído que antecede o desfecho do artigo de Turner?)

Por que as lembranças do parque de diversões e da mulher lobisomem seriam valiosas para pessoas do “buraco dos capetas”? Folheando anotações de cadernos de

campo, alguns registros chamam a atenção. Há algo estranhamente familiar nesses espetáculos de parques de diversões. Talvez sejam surpreendentes as semelhanças entre o espetáculo da mulher lobisomem e as descrições que mulheres do “buraco” do Jardim das Flores fazem de suas próprias mutações repentinas.

Marias e Aparecidas do “buraco dos capetas” também viravam bicho. Ficavam “doidas de raiva”. Diante de um dono de boteco, que cobrava uma dívida indevidamente, uma mulher grita no meio da rua: “Sou doida mesmo! Você está pensando que eu sou gente?! Rá!” Essa frase também ressoa nas imagens que lampejam em parques de diversões. Diante de um trator da prefeitura, que ameaçava demolir os barracos, uma mulher “virou onça!” A vizinhança também virou bicho e o trator foi embora sem que os barracos fossem derrubados.

Há outros casos. Um grupo de homens rodeou um menino para dar-lhe uma surra por causa de uma pedra “perdida”. Conforme um dos relatos, a mãe avançou. Ainda “pulou no meio da aldeia que nem uma doida.” “Pode vir!”, ela esbravejou, “que eu mato o primeiro que vier!” Assim protegeu o seu filho da raiva dos homens. Quando investigadores da polícia, na entrada da favela, fizeram revista num rapaz de mochila nas costas, que chegava à noite do trabalho, sua esposa foi correndo até o local. Nervosa, fora de si, aos gritos e berros, fazendo estrondo, ela enfrentou a polícia. O caso repercutiu nas conversas dos vizinhos. Orgulhosa, a mãe dizia: “Ela ficou doida de raiva! Avançou no Luisão [investigador da polícia]!”

Tais gestos – diríamos *gestemas*? – também irrompem no parque de diversões, no espetáculo da mulher lobisomem. A erupção. O movimento repentino. O avanço ameaçador. Cabelos encrespados. Olhos esbugalhados. Dentes e dentaduras. Ou a boca desdentada. O corpo que avulta. É uma imagem de mulher virando bicho.

Há esperanças nos ruídos.

Paradoxalmente, as esperanças podem surgir a partir de uma avaliação ainda mais contundente da experiência contemporânea. Turner (1987, p. 22) fala do espelho mágico da performance. A questão talvez seja essa: o espelho mágico dos rituais se partiu. Em lugar de um espelhão mágico, poderíamos dizer, surge uma multiplicidade de fragmentos e estilhaços de espelhos, com efeitos caleidoscópicos, produzindo uma imensa variedade de

cambiantes, inquietas e luminosas imagens. Espelhos mágicos têm suas oficinas. E viram estilhaços. Ao mesmo tempo, porém, desses mesmos estilhaços se fazem tais espelhos.¹⁷

Uma observação: às margens das margens, no parque de diversões, se produz em Aparecida um duplo estranhamento – em relação ao cotidiano e ao extraordinário também. Acima de tudo, com muito barulho, se produz um efeito de despertar.

IV. DRAMA

Continuamos nossa arqueologia da performance. E arqueologia dos ruídos. Ou geologia. Encontramos uma nova (e antiga) categoria – a do drama. O termo deriva do grego *drao*, “eu faço”. Ação! Trata-se de uma formação menos sólida do que a do ritual no campo da antropologia, mas possivelmente mais funda. Tal como quem viaja em direção ao centro da terra, nos deparamos com elementos vulcânicos. Lugar de capeta, alguns diriam. Ou, como veremos, de Mefisto.

Em sua arqueologia sobre “a noção de pessoa, do ‘eu’”, Marcel Mauss (2003b) se depara, nos substratos supostamente mais fundos de história cultural – entre povos Zuni e Kwakiutl – com a noção de personagens que participam de dramas cósmicos. Nos escritos de Mauss e Durkheim se revelam as dimensões dramáticas dos rituais. Nas antropologias de Victor Turner e Clifford Geertz, e sociologia de Erving Goffman (da segunda Escola de Chicago), ainda outra fonte de inspiração se evidencia. Trata-se dos estudos do filósofo e crítico literário, Kenneth Burke.¹⁸ Em seus escritos se elabora o conceito de “ação simbólica”. E a noção de “dramatismo”, comparando a interação humana ao teatro. Pensamento e linguagem são formas de ação. Ressalta-se o lugar do negativo no seu pensamento. Cito o início do seu “Creation Myth”:

“In the beginning, there was universal Nothing.
Then Nothing said No to itself and thereby begat Something,
which called itself Yes.
Then No and Yes, cohabiting, begat Maybe (...).”

(“No princípio havia o Nada universal.
Então Nada disse não a si mesmo gerando Alguma Coisa,
que se chamou Sim.

Ao coabitarem, então, Nada e Sim geraram Talvez (...).”)

O próprio campo da performance emerge sob o signo do *talvez*: campo liminar, irrequieto, entre o sim e o não.

A noção de drama fulgura no conhecido artigo de Geertz (1983b), “Blurred genres...”, como uma das metáforas que sinalizam a reconfiguração do campo da antropologia e das ciências sociais. Sou tentado a sugerir a tragédia de Fausto de Goethe (2003) como uma alegoria. Do alto de sua bem sucedida carreira como um intelectual contemplativo, Fausto entra em crise. Imagens e esperanças soterradas de sua infância se articulam ao presente. Abre a Bíblia, no início do Evangelho segundo São João: “No princípio era o Verbo”. Em uma des-leitura criativa do texto, Fausto encontra, possivelmente, sua melhor tradução: “No princípio era a Ação”. Observa-se que o negativo aqui também aparece como valor paradoxal, na figura de Mefisto. Fausto busca significar a sua vida.

Os estudos de Turner (1957) nos anos de 1950 entre os Ndembu marcam um dos remoinhos da história originária da noção de drama no campo da antropologia. Inspirando-se na tragédia grega – e teatro aristotélico – Turner elabora um modelo de drama social. Discussões sobre ritos de passagem foram fundamentais para as suas formulações. De acordo com o modelo de Van Gennep, ritos de passagem envolvem três “momentos”, ou sub-ritos: 1) de separação, 2) transição (“liminares”), e 3) reagregação. No modelo de drama social elaborado por Turner, os três momentos desdobram-se em quatro: 1) ruptura, 2) crise e intensificação da crise, 3) ação reparadora, e 4) desfecho (que pode levar à harmonia ou cisão social). A crítica de Geertz (1983b, p. 28) aos usos do modelo é conhecida: nos estudos de Turner o modelo vira “uma fórmula para todas as estações”. Inclusive, poderíamos dizer, para todas as estações de seu percurso intelectual. Na metanarrativa de seus estudos de antropologia da performance – e aqui é preciso proceder com atenção – a noção de drama social surge como uma espécie de “ação reparadora”. No drama se encontram as fontes de poder liminar, por Turner consideradas imprescindíveis para a recriação de um mundo pleno de significado. Na busca de formas de ação simbólica, capazes de reparar a fragmentação de universos sociais e simbólicos, as atenções de Turner voltam-se para elementos estruturalmente arredios. Mefisto... “Nada disse não a si mesmo”.... “O diabo na rua no meio do redemoinho...”.¹⁹ As esperanças de Turner, tal

como das mulheres e famílias do “buraco dos capetas”, se encontram nos ruídos. A crítica de Geertz, porém, sugere uma questão: o modelo de drama social também pode suprimir os ruídos?

Teatro dos “bóias-frias”

Para discutir essa questão evoco outro fragmento de minha experiência etnográfica: o teatro dos “bóias-frias” (Dawsey, 2005a). Em campos intelectuais dos anos de 1970 e 1980, o “bóia-fria” apresentou-se como um problema de classificação: seria o “bóia-fria” um camponês deslocado, ou o membro de um proletariado ainda em processo de formação, “ascendente”, a ser “purificado”, como se dizia na época?²⁰ Em termos do modelo de Turner, olhar-se-ia, num caso, conforme aprendemos com os estudos de campesinato, para a lógica de um mundo camponês, sinalizando uma ruptura cujos desdobramentos se manifestam nos estilhaços desse mundo e/ou nas tentativas de reconstituí-lo. No outro, conforme nos ensinam estudos sobre o surgimento do proletariado, procurar-se-ia revelar, como quem desvela o futuro, a lógica de um processo cujo desfecho, embora trágico no plano das histórias de vida de muitas das pessoas envolvidas, evoca o inverso da tragédia no plano de uma história supostamente evolutiva e universal, que se narra, em grande estilo, sob o signo do “progresso”. Em ambos os casos, tratar-se-ia compreender os desdobramentos de um processo que se inaugura através de uma ruptura e irrupção de caos social. O caos, nos dois casos, serve para celebrar um cosmos. No primeiro, evocando antepassados e espíritos dos mortos, celebra-se um cosmos que, embora arruinado, pode renascer, de acordo com algumas versões, como um fênix das cinzas, no campo ou até mesmo nas cidades e metrópoles. *Le mort saisit le vif*, “o morto apodera-se do vivo”.²¹ No segundo caso, celebram-se os sinais de um cosmos que se prefigura não tanto no mundo destroçado do campesinato quanto na ordem emergente do capitalismo industrial, no bojo da qual se detecta, no campo e na cidade, a formação do proletariado. Tanto num quanto noutro caso, me parece, o olhar desvia-se da experiência dos “bóias-frias”, deixando-se

seduzir pela contemplação e análise das formas gramaticais, emergentes, restauradas ou tragicamente desaparecidas.

Nessa época – que, supomos, não deixou de existir – “bóias-frias” viraram personagens de uma espécie de teatro dramático produzido em meio aos sonhos embriagados de um Brasil potência, movido a álcool da cana-de-açúcar. Na contramão desse teatro do maravilhoso – como uma espécie de contra-teatro – irrompeu nos canaviais e tábuas de carrocerias de caminhões o teatro dos “bóias-frias”.

Cito dois exemplos. Na saída da cidade, de madrugada, ao passar por um grupo de pessoas, um dos rapazes da turma, tal como um apresentador de circo, chama atenção para a figura de seu colega que está de pé no traseiro do caminhão, um “bóia-fria” com panos brancos emoldurando o seu rosto: “Olha o sheik das Arábias!” Tal montagem de um “bóia-fria sheik” não deixa de ser reveladora. A figura do “bóia-fria” arrepiou o imaginário social nos anos 70, após a primeira “crise do petróleo” e derrocada do “milagre econômico” brasileiro. Sonhos de um Brasil gigante eram perturbados pela recusa dos sheiks do petróleo de fornecerem combustível. Num clima de quase embriaguez de uma nação movida pelo que Walter Benjamin chamaria de “narcótico do progresso”, foram montados os grandes projetos nacionais visando a substituição de petróleo por cana-de-açúcar. Nesse momento, numa das “cenas primordiais” da modernidade brasileira, irrompeu nas cidades e estradas, e no imaginário social, a figura do “bóia-fria” cortador de cana.²² “Bóias-frias” substituíram sheiks árabes. Nas carrocerias de caminhões andavam sheiks “bóias-frias”. Eis uma imagem carregada de tensões.

Segundo exemplo. Ao passar por um caminhão de transporte de gado, um dos rapazes levanta-se e, fazendo um gracejo, grita: “Ê boi! Bóia-fria! Sou boy!” Fantástica, essa junção de imagens também era real. Aparentemente arbitrária, a montagem evoca as rupturas, interrupções e travessias nas histórias de vida dos “bóias-frias”. História de vida vira montagem. “Bóias-frias” eram, muitas vezes, levados ao campo em caminhões originalmente destinados para o transporte de gado. O êxodo rural, que criava nas cidades do interior paulista uma reserva de força de trabalho periodicamente incorporada durante a safra da cana-de-açúcar como mão-de-obra volante “bóia-fria”, era estimulada por um processo de substituição de pequenos produtores rurais por gado, e transformação de “terra de trabalho” em “terra de gado”.²³ Substituídos por bois no campo, substituem aos bois nos

caminhões. Assim, produzindo a matéria prima que impulsionou os grande projetos nacionais do Proálcool e Planalçúcar, o esforço do seu trabalho serviu para fornecer energia para máquinas que povoavam os sonhos de uma sociedade e, como realização de um desejo proibido, os sonhos de um “bóia-fria”: ser dono de um carro. Nas interrupções do trabalho nos canaviais rapazes às vezes entravam em estados de devaneio: “Meu sonho é ter um Passat. Ummmm. Ô, eu.... uma mão no volante e outra aqui, ó.... a menina do lado, assim, ó. Aí você ia ver.” Nesses momentos, “bóias-frias” viravam *boys*, os “filhinhos de papai”, com acesso a carros e garotas. Mas, as trepidações dos carros em que esses *boys* “bóias-frias” andavam diariamente eram capazes de produzir efeitos de despertar. Nas carrocerias dos velhos caminhões, nos carros de boi transformados em carros de “bóias-frias”, recuperados pelos “gatos” dos depósitos de “ferro-velho”, esses *boys* iam em direção aos canaviais.

Subterrâneos dos símbolos

Creio que o teatro dos “bóias-frias” – tal como o da mulher-lobisomem – revela alguns dos limites do paradigma do teatro dramático na antropologia. Acredito que tal paradigma se manifesta não apenas nos estudos de Turner, mas também nos de Geertz. O que dizer dos processos de ação simbólica, discutidos por Kenneth Burke, Victor Turner e Clifford Geertz?

Uma arqueologia dos ruídos nos leva aos subterrâneos dos símbolos. Num artigo sobre Hidalgo e a revolução mexicana, Victor Turner (1974, p. 105) ressalta que Nossa Senhora de Guadalupe, um dos símbolos poderosos de uma nacionalidade emergente, é a sucessora de Tonantzin, a mãe dos deuses na cosmologia asteca, cujo culto, anteriormente celebrado no mesmo lugar agora dedicado ao culto de Nossa Senhora de Guadalupe, havia sido eliminado pelos espanhóis. O teatro dos “bóias-frias” chama atenção menos pelos símbolos do que pelas imagens e montagens ali produzidas, ao estilo de Eisenstein (1990, p. 41), carregadas de tensões. Nesses palcos revelam-se os elementos soterrados das paisagens sociais. Símbolos decompõem-se em fragmentos num campo energizado, trazendo à luz os aspectos não resolvidos da vida social, tais como se encontram numa

possível “história noturna” de Nossa Senhora de Guadalupe.²⁴ E, como vimos, de Nossa Senhora Aparecida.

Para fins de sugerir essa possível história noturna de Nossa Senhora termino essa parte com mais um fragmento dos meus cadernos de campo. Novamente nos vemos no “buraco dos capetas”. Um padre rezou missa no barraco de um rapaz que vinha de uma sucessão de brigas tempestuosas. Procurando conter a braveza do filho, sua mãe invocou as forças do alto. Veio o padre de alto-falante rezar missa no fundo do “buraco”. Ao lado do barraco, havia outro, o do “Saravá”, onde morava uma mãe de santo e seu companheiro, o Professor Pardal – o mesmo que fazia livros elétricos. Com efeitos de choque, em meio a curtos-circuitos em teias sociais, o Professor Pardal fazia a sua parte para produzir uma missa eletrizante. Um detalhe: este fazedor de livros também fabricava garruchas e tocava atabaque.

Às 19h, fazendo uso de um alto-falante, o ajudante do padre lança um convite: “Estamos aqui na casa de Jeremias, um rapaz pobre como todos nós. ‘Feliz o pobre!’, disse Jesus. Mas, falamos do pobre de espírito, o que não briga com os outros. (...) Venham participar da santa missa!”

Às 19h10 ouve-se um estrondo, um tiro de garrucha! Vem do barraco do Saravá.

Às 19h30, o padre começa a rezar missa.

Às 20h20, um segundo estrondo.

Às 20h25, uma leitura bíblica do Cântico de Maria. Ouve-se um terceiro tiro. O padre faz um sermão.

Às 20h50, depois de uma Ave-Maria, o barraco do “Saravá” irrompe em sons do atabaque. Tentando dirigir uma liturgia a respeito do “Cordeiro de Deus que curais o pecado do mundo”, o padre reclama: “Quanto barulho! Quanto barulho!”.

Da pequena congregação surge um cântico sobre o amor ao próximo. A batida do atabaque se intensifica. Padre Ângelo incentiva os cânticos. Ele volta a falar. O seu português dispara, ao ritmo alucinante do atabaque do Saravá, tornando-se ininteligível, e parecendo haver-se transfigurado em algum dialeto italiano. Finalmente, o atabaque e o padre chegam ao fim. Padre Ângelo termina com um cântico de louvor a Nossa Senhora Aparecida.

O “amém” vem acompanhado por outro estrondo da garrucha do Professor Pardal (27.7.83).

Nessa montagem carregada de tensões, com aves-marias e tiros de garrucha, e cânticos de louvor acompanhados pela batida alucinante de um atabaque, creio que é possível se ouvir uma espécie de história noturna de Nossa Senhora. Tal como no caso da mulher lobisomem, os ruídos vêm dos fundos de um corpo social.

V. PLAY

Continuamos nossa descida como se estivéssemos numa viagem de Jules Verne ao centro da terra. Lembro que nos propomos a fazer uma espécie de arqueologia da performance. E, também, uma arqueologia dos ruídos. Chegamos ao último substrato. Aqui encontramos uma substância que tem a natureza de magma – uma massa natural fluida, ígnea, de origem profunda. Chamarei essa substância de *play*. O próprio termo parece brincar com múltiplas possibilidades de tradução, numa dança de signos: “brincadeira”, “jogo” e “peça teatral”.

Trata-se realmente de uma substância – pois, como Kenneth Burke (1945, p. 23) observou, substância se refere ao que se localiza em baixo. O termo é teatral. Relembro a definição de teatro que adotamos de Roland Barthes, no registro de Constance Classen: uma atividade “que calcula o lugar *sentido* das coisas”. *Substância* nos leva a pensar sobre o que *está* em baixo. *Sub-está*. Designa algo que a coisa não é.

Paradoxalmente, talvez, apesar de que a noção de *play* (enquanto “peça teatral”) nos remete ao teatro, ela aparentemente resiste às elaborações teóricas. Digo “paradoxalmente” devido às afinidades entre teatro e teoria, que têm, como vimos, a mesma raiz etimológica. Na antropologia, me parece, as discussões ainda são incipientes. Uma das principais, que inspira estudos de performance, vem de Gregory Bateson (1972), em *Steps to an Ecology of Mind*. Há outras referências conhecidas: Huizinga (1993), Caillois (2001), Winnicott (1971), Freud (1972, 1960), Benjamin (1985), Bakhtin (1993), etc. A noção de *play* surge com força em estudos de performance. Abordagens da etnolinguística demonstram

interesse especial por gêneros narrativos associados ao riso e humor.²⁵ Nas interfaces da antropologia e do teatro, *play* vira uma categoria marcante. O subtítulo de *From Ritual to Theatre*, de Victor Turner (1982), a anuncia: *The Human Seriousness of Play* (“A Seriedade Humana da Brincadeira”). Observo que o título e subtítulo desse livro sugerem as três categorias que estou discutindo nessa apresentação sob o signo da performance: “ritual”, “drama” (em lugar de “teatro”) e “*play*”. Richard Schechner, como veremos, também demonstra grande interesse pelo tema.

Proponho duas questões: uma referente às relações entre máscara e corpo, e outra às discussões de Gregory Bateson sobre um *play frame* (“enquadramento do play”). Ambas se inspiram em discussões de Richard Schechner.

Corpo e máscara

Ao discutir a “transformação do ser e da consciência” – de performers e públicos – como um dos elementos centrais da performance, Schechner (1985, p. 4) tematiza as relações entre corpo e máscara. O teatro Nô japonês se apresenta como caso exemplar de sua discussão. Nesta tradição nenhum esforço é feito para impedir que o corpo do ator lampeje por detrás da máscara. Sobre um corpo volumoso marcado por sinais de gênero masculino e cor escura, por exemplo, às vezes se coloca uma máscara diminuta de gênero feminino e cor pálida. A revelação do corpo por detrás da máscara pode suscitar alguns dos momentos mais eletrizantes de uma performance. Em tais instantes se manifesta uma experiência liminar. As análises do psicanalista Donald Woods Winnicott sobre as relações entre o bebê e sua mãe – mediadas por objetos transicionais – são relevantes. Em momentos de performance, atores se vêem simultaneamente como não-eu e não não-eu.²⁶

Tendo-se em mente nosso empreendimento arqueológico, sugerimos uma audição dos ruídos produzidos no contato entre máscara e corpo. Na fricção entre eles revelam-se as dimensões de ficção do real. Brincando com os termos, a questão se esclarece: performance se manifesta como um estado de f(r)icção – com o erre entre parênteses.

Observo a relevância de Marcel Mauss (2003b, 2003c) para essa discussão. Na f(r)icção entre dois de seus ensaios – “Técnicas do corpo” e “A noção de ‘pessoa’, do ‘eu’” – manifesta-se uma história originária de estudos de performance.

A máscara, Mikhail Bakhtin (1993, p. 35) nos diz, revela a alegre relatividade e transformação das coisas. Isso, porém, na medida em que um corpo, que por detrás ou por baixo lampeja, também revela – como Schechner nos ajuda a ver – a impermanência e transformação das máscaras.

Como caso exemplar, sugiro um retorno a Aparecida. Dessa vez, invertamos o rito. Falemos de um rito de passagem da santa (cf. Dawsey, 2006b). Saindo de lugares sagrados do seu cotidiano, ela entra em espaços profanos. Descendo morro, sua imagem multiplica-se em lojas e feiras. Ao pé do morro, o parque de diversões. E as grandes atrações: mulher cobra, mulher gorila e mulher lobisomem. Para onde foi a santa? Teria fugido em debandada? Uma desconfiança: ali estão as figuras de mulheres mutantes e seres andróginos. Teria Aparecida virado aparição? No límen, afinal, as coisas se transformam. No parque de diversões aprende-se a dizer “nossa!”

Através de uma justaposição da Basílica Nova e parque de diversões se forma, com efeitos de montagem, um corpo. Na basílica, um altar. E o rosto. *Persona* do sagrado. Chama atenção o olhar da santa. O rosto se emoldura. Os cabelos se encobrem. Sobre a cabeça, uma coroa. As mãos unidas em atitude de oração dirigem-se para o alto. Mas, no parque de diversões fulguram imagens do baixo corporal.

Seriam os ruídos do parque de diversões manifestações da f(r)icção entre a *persona* do sagrado e seu baixo corporal? Frantz Fanon (1967) escreveu um livro marcante: *Pele negra, máscaras brancas*. Talvez no Brasil, sob o signo da fábula das três raças, se possa falar de uma máscara feita de fragmentos de barro de inúmeras cores. Uma máscara extraordinária construída à moda de um caleidoscópio.²⁷ No giro do caleidoscópio observa-se a transformação. Em múltiplos arranjos, um princípio ordenador. Sabe-se dos usos que se faz desta máscara para se produzir efeitos de branqueamento. O que chama atenção em Aparecida, porém, é a relação entre a *persona* do sagrado e seu baixo corporal. Na f(r)icção entre eles a própria máscara se transforma de acordo com as tonalidades de um corpo. Os efeitos surpreendem. Eis a questão: a especificidade de um corpo. Esse corpo tem cor. A sua cor é de barro escuro. A santa vem do fundo de um rio.

História trágica de uma santa? Seu corpo é fendido. Seria o parque de diversões um lugar de cura?

Play frame

Agora, a segunda questão: o *play frame*, ou “enquadramento do *play*”. Através de processos de metacomunicação, diz Gregory Bateson, os humanos e outros seres viventes (como os cães e outros animais) estabelecem *play frames* (enquadramentos do *play*). Assim dizem “Entenda isto como *play*”. Richard Schechner, porém, procura investigar o modo como os tais *play frames* podem ser subvertidos. Suas investigações levam-no a focar algumas formas de *play* consideradas mais perigosas e subversivas, em que apenas alguns dos atores envolvidos estão atentos aos enquadramentos do *play*. Schechner (2002b) investiga situações de *dark play* (*play* escuro). Talvez o riso carnalizante dos “bóias-frias” em canaviais e carrocerias de caminhões se apresente como caso exemplar. De novo, a questão dos ruídos. Desta perspectiva, o *play frame* de Bateson se configura – tal como sugere a tradução de *frame* – como uma tentativa racionalista de *enquadrar* e estabilizar o *play*. Aproveitando a metáfora de nossa viagem ao centro da terra, perguntamos: teria um *play frame* o efeito de transformar a magma do *play* em matéria endurecida e rochosa?

Brincando de bonecos

A seguir evoco um fragmento etnográfico para fins de discutir manifestações de *play* que transbordam de *play frames*. Não se enquadram. Não se trata, porém, de *dark play*. Ao invés disso, pretendo evocar manifestações de *play* que se afundam possivelmente num inconsciente ainda mais profundo. Talvez o termo *deep play* (*play* profundo) – o mesmo que aparece no ensaio de Geertz (1978) sobre a briga de galos balinesa – seja o mais apropriado, desde que interpretado em chave diversa.

O exemplo vem das margens do Rio Piracicaba. A partir dos anos de 1980 começam a surgir em barrancos do rio figuras de bonecos pescadores. Parecem visagens caipiras com chapéus de palha, roupas remendadas e varinhas de pescar. O artista e artesão dos bonecos, “Seu Elias”, um dos “velhos barranqueiros”, trabalha à moda de um bricoleur reunindo pedaços de paus, pneus, roupas, chapéus, velhos sapatos, resíduos de oficinas, e ramos de árvores. Um detalhe: os bonecos irrompem na mata, na margem direita do rio, oposto à

margem onde se situa a “casa do povoador”, monumento da obra “civilizadora” dos bandeirantes.

Carregados de tensões, os bonecos evocam as esperanças de quem vivia às margens do rio, inclusive antes da chegada dos “heróis”. Em um “momento de perigo” para os velhos “barranqueiros”, estas imagens se articulam ao presente.²⁸ Moradores vêm-se ameaçados por transformações recentes no cenário urbano: o deslocamento da antiga sede da prefeitura do centro e sua instalação, com heliporto e vidros espelhados, em um edifício “moderno” pairando sobre a área da Rua do Porto; o desaparecimento do brejo (onde se caçavam rãs) e sua transformação em praça de lazer; a formação de uma área de passeio destinada a restaurantes e lojas de uma nascente indústria do turismo; e o fechamento de parte da antiga Rua do Porto na altura das ruínas de olarias e locais onde moradores, nos anos de 1970, faziam pamonhas em fábricas caseiras e preparavam os peixes para venda no mercado. As pressões imobiliárias. Com a poluição do rio, os peixes vendidos nos restaurantes vêm de longe: Chile, Argentina e Pantanal Matogrossense.

Em épocas de enchentes, especialmente, pressões aumentam para que famílias de “velhos barranqueiros” passem a morar em outras áreas da cidade. Histórias que “Seu Elias” conta a respeito dos “bonecos” – “pode jogar no rio, pode tacar fogo, que eles não saem do barranco do rio” – evocam histórias que se contam a respeito dos próprios “barranqueiros”. Quanto mais as pessoas maltratavam os bonecos, queimando-os, afogando-os ou roubando-lhes os chapéus, mais bonecos “Seu Elias” fazia. Mesmo após as piores enchentes, os bonecos voltam a povoar os barrancos do rio pelas mãos deste “bricoleur”. Relações lúdicas e miméticas que se estabelecem entre “velhos barranqueiros” e “bonecos pescadores” que se recusam a deixar as margens do rio vêm carregadas de forças. O fenômeno, aliás, poderia suscitar interesse por uma questão que emerge dos estudos clássicos de Frazer a respeito da magia simpática: os efeitos de poder das representações sobre os representados. “Bonecos pescadores” que evocam imagens de “barranqueiros” suscitam forças em “barranqueiros” que fazem suas moradas à beira do rio.

Irrompendo ao lado de monumentos históricos, imagens de bonecos pescadores interrompem o efeito sedutor de narrativas da história, impedindo a obra de esquecimento que se produz, paradoxalmente, em projetos de “preservação da memória”, tais como os que se vinculam à “Casa do Povoador”. O que emerge nestas imagens é algo da memória

involuntária da cidade, seu inconsciente social – que em relatos oníricos “oficiais” se encontra apenas em forma de elipses, rasuras e emendas suspeitas. Uma “história originária” se articula ao presente. Os bonecos evocam os “mortos”. “Quando olho para os bonecos nos barrancos do rio eu vejo meus próprios parentes e amigos, muitos que já morreram”, diz “Seu Elias”. “É a minha família.”

Os “bonecos” também evocam um código da dádiva que permeia as relações de “barranqueiros” com o rio, originando-se como uma espécie de “contradom” capaz de suscitar, com varas de pescar e trajes de pescadores “caipiras”, a vida de um rio ameaçado pelas forças do “progresso”. O rio que nunca deixou de oferecer peixes em épocas de fome e desemprego, passa a depender, em termos desse código, dos “contradons” de “velhos barranqueiros”. “*Devo obrigação pro rio*”.

“Seu Elias”, me parece, brinca de bonecos às margens do Rio Piracicaba. No entanto, seria difícil enquadrar sua brincadeira em qualquer espécie de *play frame*. Através dos bonecos se tecem relações com o universo social e com um rio que se apresenta como morada da vida. Os bonecos não deixam de suscitar ruídos. Seus dramas espelham os próprios dramas de barranqueiros. Porém, os ruídos mais expressivos, nesse caso, talvez sejam outros. São os ruídos do salto e das águas que fazem parte do inconsciente sonoro da paisagem cultural, sinalizando a vida do rio em suas relações com os barranqueiros.

Molecagem de bricoleur

Talvez surpreenda chegar ao fundo de uma arqueologia da performance e dos ruídos falando de um *play* profundo num registro de Lévi-Strauss. Como significar o mundo? Talvez seja preciso, de fato, “calcular o lugar *sentido* das coisas”. Quando Elias brinca de bonecos, creio que os significados do mundo se apresentam como efeitos de superfície. As atenções de Elias se dirigem aos ruídos do rio. Primazia do significante. Molecagem de bricoleur.²⁹

Uma observação. Comecei falando do livro elétrico do Professor Pardal. Esse livro ele aprendeu a fazer num parque de diversões.

VI. DESMANCHES...

Tal como “um manuscrito desbotado, cheio de elipses, incoerências e emendas suspeitas”, este ensaio começa a se desmanchar. Observa-se o percurso que se afunda. De superfícies e sedimentações mais sólidas descemos em direção à matéria ígnea de estratos inferiores. Em superfícies procuramos as fendas e fissuras por onde irrompe tal matéria. Seria a antropologia da performance uma espécie de afloramento – sob o signo dos capetas, das flores do mal?

Voltamos a uma questão inicial: seria esta antropologia, onde se espelha a fragmentação do mundo contemporâneo, uma expressão da busca do significado? *Talvez*. Mas, em sua busca dos sentidos do mundo creio que ela se parece com as serpentes descritas por Antonin Artaud (1999, p. 91):

“Se a música age sobre as serpentes, não é pelas noções espirituais que ela lhes traz, mas porque as serpentes são compridas, porque se enrolam longamente sobre a terra, porque seu corpo toca a terra em sua quase totalidade; e as vibrações musicais que se comunicam à terra o atingem como uma sutil e demorada passagem (...).”

As passagens ganham densidade. E, em lugar da semiologia, uma sismologia.

Acabamos de ensaiar, em registro benjaminiano, uma sismologia do próprio campo da antropologia da performance. Ruídos sinalizam processos de fragmentação de formações rochosas. Detectamos, em três atos e substratos, alguns dos ruídos do campo: 1) o estilhaçamento do espelho mágico do ritual; 2) a interrupção das seqüências de dramas sociais, com efeitos de choque e montagens carregadas de tensões; e 3) o rompimento de *play frames* – os enquadramentos através de quais se procura conter, como diques, as molecagens de bricoleur.

Em lugar de conclusões edificantes, ofereço, enfim, três alegorias – mais afeitas, talvez, à incerteza das coisas e sua abertura essencial:

1. às margens das margens

Em Aparecida do Norte, o percurso da catedral ao parque de diversões evoca um movimento descendente (!) – do ritual ao teatro. Às margens das margens, ouve-se um

abalo sísmico. Fendas se abrem. Os ruídos vêm do parque. Um deslocamento é produzido no percurso do ritual, fazendo irromper uma matéria perigosa. Incandescente. Mater. Num clarão, ilumina-se o baixo corporal da santa.³⁰

2. subterrâneos dos símbolos

O riso dos “bóias-frias” irrompe dos fundos de caminhões como os ruídos de um baixo corpo social. Riso dos capetas. Mefistofélico. Em histórias que eles contam para si sobre eles mesmos lampejam imagens de uma história do esquecimento. Nos limites da interpretação do mundo, a vontade para interromper o seu curso. De subterrâneos dos símbolos, com efeitos de montagem, manifestam-se elementos soterrados de paisagens sociais. Aparições!

3. inconsciente sonoro

Em um momento de perigo, brincando de bonecos o velho barranqueiro recompõe suas relações com o rio. Ruídos afloram como as vozes de um inconsciente sonoro. Em relações de mimese barranqueiros transformam-se em bonecos, descobrindo-se como histórias que a natureza conta sobre si para ela mesma.

¹ Professor titular do Departamento de Antropologia, e coordenador do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra), da Universidade de São Paulo.

² Trata-se de uma prova de erudição oral, conforme consta no edital do concurso para professor titular em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, realizado em 23 de março de 2007. O que seria “erudição”? Uma definição que se encontra no Novo Aurélio pode ser sugestiva: “Instrução vasta e variada, adquirida sobretudo pela leitura”. Mas, leitura de que? O gênero narrativo que se enuncia no edital merece atenção: em lugar de uma prova oral de erudição, temos uma prova de erudição oral.

O seguinte ponto foi selecionado para a realização da prova: “Ritual, performance e drama na teoria antropológica”. Como será visto abaixo, com a permissão da banca, tomei a liberdade de alterar a ordem das categorias, acrescentando, ainda, a categoria do *play*. Assim, falei sobre “Performance, ritual, drama e *play* na

teoria antropológica”. Na presente revisão, apresento novo título: “Sismologia da performance”. Também apresento uma bibliografia no final do texto.

³ Cf. Bakhtin 1993.

⁴ Cf. Peirano 2001. Uma fonte clássica de Peirano se encontra nos escritos de John Austin (1962). Um lugar originário: as discussões de Bronislaw Malinowski (1935) sobre a função fática da linguagem.

⁵ Tal distinção surge como premissa em diferentes abordagens de estudos de performance, seja as da lingüística ou etnolingüística (Dell Hymes 1971, Richard Bauman 1977, Joel Sherzer 1983), seja as que se aproximam mais do teatro (Victor Turner 1987a).

⁶ Cf. Turner 1987, 1986, 1982, 1974, 1969, 1968, 1967, 1957.

⁷ Uma constelação bibliográfica forma-se em torno da obra de Victor Turner e Richard Schechner, com destaque aos seus escritos sobre antropologia da performance e da experiência. Cf. Turner 1987, 1986, 1982; Schechner 2002, 1993, 1985, 1977, 1969; Schechner e Appel 1997; e Schechner e Mady 1976.

⁸ Esta é a posição de Joseph Roach e Dwight Conquergood, que foram diretores, respectivamente, dos programas de estudos de performance de New York University e Northwestern. Cf. Carlson 1999, p. 189.

⁹ Alguns nomes logo vêm à mente: Erving Goffman (sociologia); Victor Turner e Milton Singer (antropologia); Richard Schechner (teatro e antropologia); Richard Bauman e Charles Briggs (estudos de folclore, arte verbal, e antropologia); Judith Butler (estudos de gênero); Dell Hymes, John Austin, e Noam Chomsky (lingüística e etnolingüística); Paul Zumthor (literatura oral); J. L. Moreno (psicodrama), et al. Chamam atenção, ainda, os estudos em etnocenologia de Jean-Marie Pradier. Quanto ao teatro e às artes performativas, seria preciso retomar a história (e pré-história) das vanguardas artísticas do século vinte: cubismo, surrealismo, e dada; teatro de Brecht, Artaud, Grotowski, e Barba; música de John Cage; dança de Isadora Duncan e Ann Halprin; “happenings” de Allan Kaprow; teatro de rua; guerrilha teatral feminista e WITCH (Women’s International Terrorist Conspiracy from Hell). Na antropologia a literatura é extensa. Além de alguns dos nomes acima citados, seria preciso mencionar outros: Marcel Mauss (referência clássica para estudos de técnicas corporais e noção de pessoa); Clifford Geertz (antropologia interpretativa inspirada em noções de “dramatismo” e “ação simbólica” de Kenneth Burke); Marshall Sahlins (referência para a distinção entre estruturas “prescritivas” e “performativas”); Stanley Tambiah e Ronald Grimes (estudos de rituais); John Blacking (antropologia do corpo e antropologia da música); Anthony Seeger e Alan Merriam (antropologia da música); Anya Royce e Judith Hanna (antropologia da dança); Edward Bruner e Barbara Kirshenblatt-Gimblett (antropologia do turismo); Joel Sherzer, Dennis Tedlock, Ruth Finnegan, Jack Goody, Walter Ong, e Jan Vansina (etnopoética e literatura oral); Peter McLaren (rituais e educação); et al. Estudos que se inspiram em noções de jogo, brincadeira e enquadramentos lúdicos (*play frames*) também são relevantes: Gregory Bateson, Mikhail Bakhtin, Johan Huizinga, Roger Caillois, Brian Sutton-Smith, et al. Observa-se que os escritos de Kenneth Burke, mencionados acima em parênteses, inspiram não apenas a abordagem de Geertz, mas, também, as de Turner, Goffman e Bauman.

A seguir, a lista em ordem alfabética e com as devidas referências: Artaud 1987; Austin 1962; Bakhtin 1993; Barba 1991; Bateson 1972; Bauman 2004, 1986, 1977, 1992; Bauman e Briggs 1990; Blacking 1977, 1973; Brecht 1991-1995; Bruner 2005; Burke 1966, 1950, 1945; Butler 1999; Caillois 2001; Chomsky 1965; Finnegan 1992; 1970; Geertz 1983, 1980, 1973; Goffman 1983, 1974, 1967, 1959; Goody 1977; Grimes 1990, 1985, 1982; Grotowski 1987, Hanna 1979, Huizinga 1993; Hymes 1974, 1971, 1962; Kirshenblatt-Gimblett 1998; Mauss 2003b, 2003c; McLaren 1992; Merriam 1964, Moreno 1946; Ong 1982; Pradier 1995; Royce 1977; Sahlins 1990; Schechner 2002, 1993, 1985, 1977; Seeger 1987; Sherzer 1983; Singer 1972; Sutton-Smith 2001, 1986, 1979; Tambiah 1985; Tedlock 1983; Turner 1987, 1986, 1982; Vansina 1985; Zumthor 2007, 1993.

¹⁰ Cf. Turner 1982, p. 13-14. Em outro ensaio procurei discutir a antropologia da experiência de Victor Turner, em um registro benjaminiano. Cf. Dawsey 2005b.

¹¹ Observa-se, porém, o grande interesse de Goffman (1959) por ruídos vindos dos bastidores, capazes de interromper as performances de atores sociais.

¹² A idéia de um inconsciente sonoro aqui se inspira na discussão benjaminiana de um inconsciente óptico. Cf. Benjamin 1985a.

¹³ Uma lista de referências para estudos de rituais que marcaram o pensamento de Schechner (1993, p. 264) pode interessar ao leitor: Armstrong 1981; d'Aquili et al 1979; Geertz 1983, 1980, 1973; Goffman 1967; Grimes 1990, 1985, 1982; Handelman 1977; Kapferer 1983; La Barre 1972; MacAloon 1984; Moore e Myerhoff 1977; Rappaport 1971, 1968; Staal 1979; Turner 1986, 1982, 1974, 1969; Van Gennep 1960.

Schechner chama atenção especial para a revisão do campo realizada por Grimes (1985) e alerta para a natureza parcial (“painfully partial”) da lista. De fato, estão ausentes algumas referências “clássicas”, como as de Robertson Smith (1889), Durkheim (1989), Gluckman (1954), Leach (1974), Douglas (1976), Tambiah (1985), e tantos outros. Também estão ausentes os escritos do próprio Schechner.

¹⁴ O título do primeiro livro de Turner (1982) sobre antropologia da performance é revelador: *From ritual to theatre*. Observa-se que no campo do pensamento teatral – como pode ser visto nas discussões de Schechner – o percurso se inverte. Busca-se uma aproximação com a experiência ritual.

¹⁵ Relatos dessa experiência também se encontram em outros artigos. Cf. Dawsey 2006a; 2000.

¹⁶ Cf. Dawsey 2005b.

¹⁷ Ao falar de um estilhaçamento do “espelhão mágico” do ritual, estou fazendo uma inferência das discussões de Turner sobre “espelhos mágicos” e o *sparagmos* (desmembramento) das formas de ação simbólica após a Revolução Industrial.

¹⁸ Assim leio os seus livros: Burke 1966, 1950, 1945.

¹⁹ Cf. Rosa 1988.

²⁰ Cf. D’Incao 1984.

²¹ Cf. Bourdieu 1989.

²² A idéia de “cenas primordiais da modernidade” se encontra no livro de Marshall Berman 1990, p. 148.

²³ Cf. Garcia Jr. 1983.

²⁴ A idéia de “história noturna” se inspira no livro de Carlo Ginzburg 1991.

²⁵ Cf. Abrahams 1974.

²⁶ Cf. Schechner 1985, p. 4.

²⁷ Cf. Dawsey s/d – a (no prelo).

²⁸ Walter Benjamin (1985c, p. 224) escreve: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.”

²⁹ Cf. Lévi-Strauss evoca a figura do bricoleur em seu livro, *O pensamento selvagem* (1989, p. 32).

³⁰ Esta alegoria pode evocar os estudos de Julia Kristeva (1982). Cf. Dawsey s/d – b.

BIBLIOGRAFIA

ABRAHAMS, Roger D. (1974) “Black talking on the streets”. In: BAUMAN, Richard, e SHERZER, Joel (orgs.). *Explorations in the ethnography of speaking*. New York: Cambridge University Press.

ARMSTRONG, Robert Plant. (1981) *The powers of presence*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press.

ARTAUD, Antonin. (1987) *O teatro e o seu duplo*. São Paulo: Max Limonad.

AUSTIN, John L. (1962) *How to do things with words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

BAKHTIN, Mikhail. (1993) *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo e Brasília, EdUnb/Hucitec.

BARBA, Eugenio. (1991) *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo: Hucitec.

BARTHES, Roland. (1990) “Diderot, Brecht, Eisenstein”. In: *O Óbvio e o Obtuso: Ensaio Críticos*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

BARTHES, Roland Barthes. (1984) “Brecht e o discurso: contribuição para o estudo da discursividade”. In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, p. 194.

BATESON, Gregory. (1972) “A theory of play and fantasy”. In: *Steps to an ecology of mind*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

BAUMAN, Richard. (2004) *A world of others' words: cross-cultural perspectives on intertextuality*. Malden, MA: Blackwell Publishing.

BAUMAN, Richard. (1986) *Story, performance, and event: contextual studies of oral narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

BAUMAN, Richard. (1977) *Verbal art as performance*. Prospect Heights, Illinois: Waveland Press.

-
- BAUMAN, Richard (org.). (1992) *Folklore, cultural performances, and popular entertainment*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- BAUMAN, Richard, e BRIGGS, Charles L. (1990) "Poetics and performance as critical perspectives on language and social life". *Annual Review of Anthropology* 19: 59-88.
- BAUMAN, Richard e SHERZER, Joel (1974). *Explorations in the ethnography of speaking*. New York: Cambridge University Press.
- BENJAMIN, Walter. (1985a) "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, pp. 165-196.
- BENJAMIN, Walter. (1985b) "A doutrina das semelhanças". In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, pp. 108-113.
- BENJAMIN, Walter. (1985c) "Sobre o conceito da história". In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, pp. 222-232.
- BERMAN, Marshall. (1990) *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BLACKING, John. (1977) *The anthropology of the body*. London: Academic Press.
- BLACKING, John. (1973) *How musical is man?* Seattle and London: University of Washington Press.
- BOURDIEU, Pierre. (1989) "Le mort saisit le vif: as relações entre a história reificada e a história incorporada". In *O poder simbólico*. Lisboa: DIFEL.
- BRECHT, Bertolt. (1991-1995) *Teatro completo*. 12 volumes. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BRUNER, Edward M. (2005) *Culture on tour*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- BURKE, Kenneth. (1966) *Language as symbolic action*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- BURKE, Kenneth. (1950) *A rhetoric of motives*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- BURKE, Kenneth. (1945) *A grammar of motives*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- BUTLER, Judith. (1999) *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge.

-
- CAILLOIS, Roger. (2001) *Man, play and games*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- CARLSON, Marvin. (1999) *Performance: a critical introduction*. London and New York: Routledge.
- CHOMSKY, Noam. (1965) *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press.
- CLASSEN, Constance. (1993) *Worlds of sense: exploring the senses in history and across cultures*. London and New York: Routledge.
- D'AQUILI, Eugene G., LAUGHLIN, Charles D. Jr., e MCMANUS, John. (1979) *The spectrum of ritual*. New York: Columbia University Press.
- DAWSEY, John C. (2006a) "O teatro em Aparecida: a santa e o lobisomem". *Mana*, v. 12, p. 135 – 150.
- DAWSEY, John C. (2006b) "Joana Dark e a mulher lobisomem: o rito de passagem de Nossa Senhora". *Religião & Sociedade*, v. 26, no. 2, p. 103-119.
- DAWSEY, John C. (2005a) "O teatro dos 'bóias-frias': repensando a antropologia da performance". *Revista Horizontes Antropológicos*, Ano 11, no. 24, jul-dez, p. 15-34.
- DAWSEY, John C. (2005b) "Victor Turner e antropologia da experiência". *Cadernos de Campo*, v. 13, p. 163-176.
- DAWSEY, John C. (2000) "Nossa Senhora Aparecida e a mulher lobisomem: Benjamin, Brecht e teatro dramático na antropologia". *Ilha. Revista de Antropologia*, v. 2, p. 85 – 103.
- DAWSEY, John C. (s/d – a) "F(r)icção do Brasil: repensando a fábula das três raças no Jardim das Flores". *Cadernos de Antropologia e Imagem*. (no prelo)
- DAWSEY, John C. (s/d – b) "História noturna de Nossa Senhora do Risca-Faca". *Revista Estudos Feministas*. (no prelo)
- D'INCAO, Maria Conceição. (1984) *A questão do bóia-fria*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- DOUGLAS, Mary. (1976) *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva.
- DURKHEIM, Emile. (1989) *As formas elementares de vida religiosa*. São Paulo: Edições Paulinas.
- EISENSTEIN, Sergei. (1990) *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar.

-
- FANON, Frantz. *Black skin, white masks*. New York: Grove Press, 1967.
- FINNEGAN, Ruth. (1992) *Oral tradition and the verbal arts*. New York: Routledge.
- FINNEGAN, Ruth. (1970) *Oral literature in Africa*. Oxford: Clarendon Press.
- FREUD, Sigmund. (1972) *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago.
- FREUD, Sigmund. (1960) *Jokes and their relation to the unconscious*. New York.
- GARCIA JR., Afrânio. (1983) *Terra de trabalho: trabalho familiar de pequenos produtores*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- GEERTZ, Clifford. (1973) *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books.
- GEERTZ, Clifford. (1978) “Um Jogo Absorvente: Notas sobre a Briga de Galos Balinesa”. In: *A Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- GEERTZ, Clifford. (1980) *Negara: the theatre state in nineteenth century Bali*. Princeton: The Princeton University Press.
- GEERTZ, Clifford. (1983a) *Local knowledge*. New York: Basic Books.
- GEERTZ, Clifford. (1983b) “Blurred genres: the refiguration of social thought”. In: *Local Knowledge*, New York, Basic Books.
- GLUCKMAN, Max. (1954) *Rituals of rebellion in south-East Africa*. Manchester: Manchester University Press.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. (2003) *Fausto*. São Paulo: Martin Claret.
- GOFFMAN, Erving. (1983) *Forms of talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- GOFFMAN, Erving. (1974) *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. Boston: Northeastern University Press.
- GOFFMAN, Erving. (1967) *Interaction ritual: essays on face-to-face behavior*. New York: Pantheon Books.
- GOFFMAN, Erving. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Garden City, New York: Doubleday Anchor Books.
- GOODY, Jack. (1977) *The domestication of the savage mind*. Cambridge: Cambridge University Press.

-
- GRIMES, Ronald L. (1990) *Ritual criticism*. Columbia, SC: University of South Carolina Press.
- GRIMES, Ronald L. (1985) *Research in ritual studies*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press and the American Theological Library Association.
- GRIMES, Ronald L. (1982) *Beginnings in ritual studies*. Washington, DC: University Press of America.
- GROTOWSKI, Jerzy. (1987) *Em busca do teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- GINZBURG, Carlo. (1991) *História noturna: decifrando o sabá*. São Paulo: Companhia das Letras.
- HANDELMAN, Donald. (1977) "Play and ritual: complementary frames of metacommunication". In: CHAPMAN, A. J. e FOOT, H. (orgs.) *It's a funny thing, humour*. London: Pergamon.
- HANNA, Judith Lynne. (1979) *To dance is human*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- HUIZINGA, Johan. (1993) *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva.
- HYMES, Dell H. (1974) *Foundations in sociolinguistics: an ethnographic approach*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- HYMES, Dell. (1971) "Competence and performance in linguistic theory". In: *Language acquisition: models and methods*. Renira Huxley and Elisabeth Ingram (orgs.). London and New York: Academic Press.
- HYMES, Dell H. (1962) "The ethnography of speaking". In: GLADWIN, Thomas, e STURTEVANT, William C. (orgs.) *Anthropology and human behavior*. Washington, DC: The Anthropological Society of Washington.
- KAPFERER, Bruce. (1983) *A celebration of demons*. Bloomington: Indiana University Press.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. (1998) *Destination culture: tourism, museums, and heritage*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- KRISTEVA, Julia. (1982) *Powers of horror: an essay in abjection*. New York: Columbia University Press.
- LA BARRE, Weston. (1972) *The ghost dance*. New York: Dell.

-
- LEACH, Edmund. (1974) *Repensando a antropologia*. São Paulo: Perspectiva.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1989) *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus.
- MacALOON, John. (1984) *Rite, drama, festival, spectacle*. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues (ISHI).
- MALINOWSKI, Bronislaw. (1935) *Coral gardens and their magic*. London: G. Allen and Unwin.
- MAUSS, Marcel. (2003a) “Ensaio sobre a dádiva”. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.
- MAUSS, Marcel. (2003b) “Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de ‘eu’”. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.
- MAUSS, Marcel. (2003c) “As técnicas do corpo”. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.
- McLAREN, Peter. (1992) *Rituais na escola*. Petrópolis: Vozes.
- MERRIAM, Alan P. (1964) *The anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- MOORE, Sally F., and MYERHOFF, Barbara, orgs. (1977) *Secular ritual*. Amsterdam: Van Gorcum.
- MORENO, J. L. (1946) *Psychodrama*. New York: Beacon Press.
- ONG, Walter. (1982) *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papirus.
- PEIRANO, Mariza (org.). (2001) *O dito e o feito*. Rio de Janeiro, Relume/Dumará.
- PRADIER, Jean-Marie. (1995) “Etnocenologia”. In: GREINER, Christine, e BIÃO, Armindo (orgs.). *Etnocenologia: textos selecionados*. Annablume.
- RAPPAPORT, Roy A. (1968) *Pigs for the ancestors*. New Haven: Yale University Press.
- RAPPAPORT, Roy A. (1971) *Ecology, meaning, and religion*. Richmond, CA: North Atlantic Books.
- ROBERTSON SMITH, W. (1889) *Religion of the Semites*. Burnett Lectures 1888-1889. Edimburgo.
- ROSA, João Guimarães. (1988) *Grande sertão: veredas. O diabo na rua no meio do redemoinho*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

-
- ROYCE, Anya Peterson. (1977) *The anthropology of dance*. University Press.
- SAHLINS, Marshall. (1990) *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- SCHECHNER, Richard. (2002a) *Performance studies: an introduction*. London and New York: Routledge.
- SCHECHNER, Richard. (2002b) "Play". In *Performance studies: an introduction*. London and New York: Routledge.
- SCHECHNER, Richard. (1993) *The future of ritual*. New York and London: Routledge.
- SCHECHNER, Richard. (1985a) *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.
- SCHECHNER, Richard. (1985b) "Points of contact between anthropological and theatrical thought". In *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.
- SCHECHNER, Richard. (1977) *Performance theory*. New York and London: Routledge.
- SCHECHNER, Richard. (1969) *Public domain*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- SCHECHNER, Richard and Willa Appel (eds.). (1997) *By means of performance*. Cambridge University Press.
- SCHECHNER, Richard & MADY, Schuman. (1976) *Ritual, play and performance*. New York: PAJ Publications.
- SEEGER, Anthony. (1987) *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SHERZER, Joel. (1983) *Kuna ways of speaking: an ethnographic perspective*. Austin: University of Texas Press.
- SINGER, Milton. (1972) *When a great tradition modernizes: an anthropological approach to Indian civilization*. New York, Washington and London: Praeger Publishers.
- STAAL, Frits. (1979) "The meaninglessness of ritual". *Numen* 26: 2-22.
- SUTTON-SMITH, Brian. (1979) *Play and learning*. New York: Gardner Press.
- SUTTON-SMITH, Brian. (1986) *Toys as culture*. New York: Gardner Press.

-
- SUTTON-SMITH, Brian. (2001) *The ambiguity of play*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- TAMBIAH, Stanley Jeyaraja. (1985) "A performative approach to ritual". In: *Culture, thought and social action*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press.
- TEDLOCK, Dennis. (1983) *The spoken word and the work of interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- TURNER, Victor. (1987a) *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications.
- TURNER, Victor. (1987b) "Images and reflections: ritual, drama, carnival, film and spectacle in cultural performance". In: TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications.
- TURNER, Victor. (1986) "Dewey, Dilthey, and Drama: an essay in the anthropology of experience". In: TURNER, Victor, e BRUNER, Edward M., orgs. *The anthropology of experience*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press.
- TURNER, Victor. (1982) *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications.
- TURNER, Victor. (1974a) *Dramas, fields and metaphors: symbolic action in human society*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- TURNER, Victor. (1974b) "Hidalgo: history as social drama". In: TURNER, Victor. *Dramas, fields and metaphors: symbolic action in human society*. Ithaca and London: Cornell University Press, p. 105.
- TURNER, Victor. (1969) *The ritual process: structure and anti-structure*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- TURNER, Victor. (1968) *The drums of affliction*. London: Oxford University Press.
- TURNER, Victor. (1967) *The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- TURNER, Victor. (1957) *Schism and continuity in an African society: a study of Ndembu village life*. Oxford e Washington, D.C.: BERG.
- VAN GENNEP, Arnold. (1960) *The rites of passage*. Chicago: The University of Chicago Press.
- VANSINA, Jan. (1985) *Oral tradition as history*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

WINNICOTT, Donald Woods. (1971) *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago.

ZUMTHOR, Paul. (2007) *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify.

ZUMTHOR, Paul. (1993) *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras.