



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO
DE ARTE, CULTURA E
HISTÓRIA (ILAACH)**

**ANTROPOLOGIA-
DIVERSIDADE CULTURAL
LATINO-AMERICANA**

**O TEATRO COMO LABORATÓRIO SOCIAL:
REFLEXÕES E EXPERIMENTOS CÊNICOS COMO ESTRATÉGIA POLÍTICA PARA REDUÇÃO DA
VIOLÊNCIA**

THIAGO LOPEZ TURCATTI

Foz do Iguaçu
2018



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO
DE ARTE, CULTURA E
HISTÓRIA (ILAACH)**

**ANTROPOLOGIA – DIVERSIDADE
CULTURAL LATINO-AMERICANA**

**O TEATRO COMO LABORATÓRIO SOCIAL:
REFLEXÕES E EXPERIMENTOS CÊNICOS COMO ESTRATÉGIA POLÍTICA PARA REDUÇÃO DA
VIOLÊNCIA**

THIAGO LOPEZ TURCATTI

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Antropologia – Diversidade Cultural Latino-Americana.

Orientador: Prof. Dr. Waldemir Rosa

Foz do Iguaçu
2018

THIAGO LOPEZ TURCATTI

**O TEATRO COMO LABORATÓRIO SOCIAL:
REFLEXÕES E EXPERIMENTOS CÊNICOS COMO ESTRATÉGIA POLÍTICA PARA REDUÇÃO DA
VIOLÊNCIA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Antropologia – Diversidade Cultural Latino-Americana.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Waldemir Rosa
UNILA

Co-orientadora: Prof. Dra. Tereza Maria Spyer Dulci
UNILA

Prof. Dra. Lorena Rodrigues Tavares de Freitas
UNILA

Prof. Ms. André de Souza Macedo
UNILA

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

Dedico este trabalho aos meus pais, Adriana e Carlos, pilares vitais que me apoiaram durante esse tempo de muitas revelações e provações, me fazendo acreditar em minha capacidade, cultivar confiança e a não desistir dos objetivos. Dedico aos meus irmãos, Leonardo e Sarah, a toda a minha família e a cada ser humano que andou, anda e andar­á pela terra.

TERMO DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS

Nome completo do autor(a): _____

Curso: _____

Tipo de Documento	
(.....) graduação	(.....) artigo
(.....) especialização	(.....) trabalho de conclusão de curso
(.....) mestrado	(.....) monografia
(.....) doutorado	(.....) dissertação
	(.....) tese
	(.....) CD/DVD – obras audiovisuais
	(.....) _____

Título do trabalho acadêmico: _____

Nome do orientador(a): _____

Data da Defesa: ____/____/____

Licença não-exclusiva de Distribuição

O referido autor(a):

a) Declara que o documento entregue é seu trabalho original, e que o detém o direito de conceder os direitos contidos nesta licença. Declara também que a entrega do documento não infringe, tanto quanto lhe é possível saber, os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade.

b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos de autor, declara que obteve autorização do detentor dos direitos de autor para conceder à UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana os direitos requeridos por esta licença, e que esse material cujos direitos são de terceiros está claramente identificado e reconhecido no texto ou conteúdo do documento entregue.

Se o documento entregue é baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, declara que cumpriu quaisquer obrigações exigidas pelo respectivo contrato ou acordo.

Na qualidade de titular dos direitos do conteúdo supracitado, o autor autoriza a Biblioteca Latino-Americana – BIUNILA a disponibilizar a obra, gratuitamente e de acordo com a licença pública *Creative Commons Licença 3.0 Unported*.

Foz do Iguaçu, ____ de _____ de _____.

Assinatura do Responsável

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Adriana e Carlos, agradeço por se mostrarem pessoas maravilhosas e batalhadoras na vida, por estarem sempre demonstrando seu amor sendo quem são e acreditando nas minhas escolhas, mesmo que muitas vezes, possa parecer um lugar muito distante para se voar.

Ao meu orientador, Waldemir, agradeço pela confiança em meu trabalho, por acreditar no que acredito. Agradeço muito por suas aulas, sua presença em classe que me despertou o interesse para esta aventura acadêmica, por toda dedicação, pelas horas, pela compreensão, pelas sugestões, referências, conversas e reuniões. Por me instigar a pesquisar novos mundos e imaginários, enfim, por todo o carinho e conhecimento transmitido.

À minha co-orientadora, Tereza, agradeço pela confiança e por me ajudar a entender a linguagem do trabalho, por ser sincera e direta e instigar a curiosidade sobre a arte e a política, por engendrar o senso de organização e reciprocidade nas aulas mediando o momento ritual para compartilhar palavras e alimentos com a turma, compartilhando saberes geniais, conversas, filmes e referências que sempre levarei comigo.

Ao meu grande mestre e irmão mundano, André, agradeço pela parceria e por ser a pessoa que és, por me iniciar no mundo do teatro, por sempre estar me aconselhando a ser forte frente às dificuldades e por ajudar-me a ler minha sensibilidade, gratidão pelas noites de diversão e alegria, por nossas atuações tanto na vida como no teatro sempre compartilhando momentos corpóreos e pensamentos filosóficos.

Aos meus melhores amigos, Cristian, Samuel e Caio por serem os faróis de refúgio quando estive sobrecarregado pela trajetória acadêmica e pelo caos do mundo, por estarem ao meu lado nos momentos de dificuldade e prazer, por sempre caminharmos juntos por tantos anos e por sempre lutarmos unidos defendendo nossos ideais.

Aos meus irmãos, Leonardo e Sarah, e todos os familiares, aos docentes que passaram e me ensinaram, aos estudantes de teatro que passaram, e se permitiram aprender e também me ensinar com suas presenças e com seus relatos que apoiaram na construção desse texto acadêmico. Por fim, para todas as pessoas que passaram pela minha vida, nessa dança cósmica de encontros, para que a partir da convivência, do conflito e da harmonia, assim é, todas e todos reciprocamente sendo professores e professoras uns dos outros na grande escola do mundo, repito, a vida.

Imerso numa guerra política discursiva e de confronto social, entre a miserável oposição; aceitação ou negação da diferença humana [Outro], encontro no mundo das artes a fonte da minha energia vital, a inspiração viva que potencializa encontrar manifestações poéticas como antídoto contra todas as expressões de violência.

Thiago Lopez Turcatti

Quando toca alguém nunca toque só um corpo. Quer dizer, não esqueça que toca uma pessoa e que neste corpo está toda a memória de sua existência. E, mais profundamente ainda, quando toca um corpo, lembre-se de que toca um Sopro, que este Sopro é o sopro de uma pessoa com seus entraves e dificuldades e, também, é o grande Sopro do universo. Assim, quando toca um corpo, lembre-se de que toca um Templo.

Jean-Yves Leloup

TURCATTI, Thiago Lopez. **O teatro como laboratório social**: reflexões e experimentos cênicos como estratégia política para redução da violência. 2018. 56. Trabalho de Conclusão de Curso Antropologia – Diversidade Cultural Latino-Americana – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2018.

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso apresenta como foco principal de estudo o teatro como laboratório social refletindo e experimentando cenicamente a performatividade e as relações humanas no convívio com a alteridade, funcionando assim como estratégia política à redução da violência. Para isso, são estabelecidos objetivos específicos que facilitam a leitura necessária para alcançar tais anseios. Sendo fragmentado em três capítulos, utiliza-se o conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu, para traçar a relação entre corpo e experiência social no processo de autoconhecimento e criação de si, analisando as dinâmicas de identidades e comportamentos dos agentes sociais nas relações de poder e saber. Do mesmo modo, utilizam-se também os conceitos de etnodramaturgo e drama social advindos do pensamento de Victor Turner com o intuito de elucidar a relação constante entre comunidade e *communitas*, isto é, entre vida social e a vida ritual. A hibridação entre o pensamento antropológico e o pensamento artístico indaga a compreensão crítica da performatividade humana dos distintos *habitus* corporais e das representações socialmente construídas do Eu e do Outro no cotidiano. Assim, quanto à metodologia, propõe-se uma comparação do conteúdo do objetivo 4.7 do documento *Transformando nosso mundo: Agenda 2030 das nações unidas* como contraste antagônico e contraditório à situação social vigente. Em continuidade, o modo qualitativo de análise articulado com o método etnográfico na coleta de dados nativos e externos à interpretação e transcrição das narrativas de participantes do ritual teatral destacando as percepções sobre si e sobre o mundo na convivência com as diferenças nas maneiras de pensar, sentir e agir tanto na vida como no teatro. Por fim, conclui-se a veracidade da hipótese formulada, pois o teatro como ritual antiestrutural possibilita o reconhecimento de si e do outro, cultivando a tolerância, respeito e cooperação mútua sempre em trabalho para exercer o aperfeiçoamento humano na sociedade.

Palavras-Chave: *Habitus*. Drama social. *Communitas*. Violência. Etnodramaturgo.

TURCATTI, Thiago Lopez. **The theater as a social laboratory**: reflections and scenic experiments as a political strategy to reduce violence. 2018. 56. Anthropology Course – Latin American Cultural Diversity – Federal University of Latin American Integration, Foz do Iguaçu, 2018.

ABSTRACT

The present work of conclusion of course presents as main focus of study the theater as social laboratory reflecting and experimenting cenicamente the performativity and the human relations in the conviviality with the alterity, functioning as well as political strategy to the reduction of the violence. To this end, specific objectives are established that facilitate the reading necessary to achieve such aspirations. Being fragmented in three chapters, Pierre Bourdieu's concept of habitus is used to trace the relationship between body and social experience in the process of self-knowledge and self-creation, analyzing the dynamics of identities and behaviors of social agents in power relations and to know. Similarly, the concepts of ethnodramaturgy and social drama derived from the thought of Victor Turner are used to elucidate the constant relationship between community and *communitas*, that is, between social life and ritual life. The hybridization between anthropological thought and artistic thinking questions the critical understanding of the human performativity of the different bodily habitus and socially constructed representations of the Self and the Other in everyday life. Thus, with regard to methodology, a comparison of the content of objective 4.7 of the document Transforming Our World: Agenda 2030 of the United Nations is proposed as an antagonistic and contradictory contrast to the current social situation. In continuity, the qualitative mode of analysis articulated with the ethnographic method in the collection of native and external data to the interpretation and transcription of the narratives of participants of the theatrical ritual highlighting the perceptions about oneself and the world in the coexistence with the differences in the ways of thinking, feel and act both in life and in the theater. Finally, the veracity of the hypothesis formulated is concluded, since theater as an anti-structural ritual makes it possible to recognize oneself and the other, cultivating tolerance, respect and mutual cooperation always at work to exert human perfection in society.

Key words: *Habitus*. Social drama. *Communitas*. Violence. Ethnodramaturg.

TURCATTI, Thiago Lopez. **El teatro como laboratorio social**: reflexiones y experimentos escénicos como estrategia política para la reducción de la violencia. 2018. 56. Trabajo de Conclusión de Carrera Antropología – Diversidad Cultural Latino-Americana – Universidad Federal de la integración Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2018.

RESUMEN

El presente trabajo de conclusión de carrera presenta como foco principal de estudio el teatro como laboratorio social reflejando y experimentando escenicamente la performatividad y las relaciones humanas en la convivencia con la alteridad, funcionando así como estrategia política a la reducción de la violencia. Para ello, se establecen objetivos específicos que facilitan la lectura necesaria para alcanzar tales anhelos. Siendo fragmentado en tres capítulos, se utiliza el concepto de habitus de Pierre Bourdieu, para trazar la relación entre cuerpo y experiencia social en el proceso de autoconocimiento y creación de sí, analizando las dinámicas de identidades y comportamientos de los agentes sociales en las relaciones de poder y saber. De la misma manera, se utilizan también los conceptos de etnodramaturgo y drama social provenientes del pensamiento de Victor Turner con el propósito de elucidar la relación constante entre comunidad y *communitas*, es decir, entre vida social y la vida ritual. La hibridación entre el pensamiento antropológico y el pensamiento artístico indaga la comprensión crítica de la performatividad humana de los distintos hábitos corporales y de las representaciones socialmente construidas del Yo y del Otro en el cotidiano. Así, en cuanto a la metodología, se propone una comparación del contenido del objetivo 4.7 del documento Transformando nuestro mundo: Agenda 2030 de las naciones unidas como contraste antagónico y contradictorio a la situación social vigente. En continuidad, el modo cualitativo de análisis articulado con el método etnográfico en la recolección de datos nativos y externos a la interpretación y transcripción de las narrativas de participantes del ritual teatral destacando las percepciones sobre sí y sobre el mundo en la convivencia con las diferencias en las maneras de pensar, sentir y actuar tanto en la vida como en el teatro. Por último, se concluye la veracidad de la hipótesis formulada, pues el teatro como ritual antiestructural posibilita el reconocimiento de sí y del otro, cultivando la tolerancia, respeto y cooperación mutua siempre en trabajo para ejercer el perfeccionamiento humano en la sociedad.

Palavras-Chave: *Habitus*. Drama social. *Communitas*. Violencia. Etnodramaturgo.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 SABER E PRÁTICA NA COMUNIDADE HUMANA.....	14
2.1 A ETNODRAMATURGIA E O ETNOARTISTA.....	16
2.2 CORPO E EXPERIÊNCIA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE SI.....	21
2.3 IDENTIDADES E DISCURSOS DOS AGENTES SOCIAIS.....	24
3 INCORPORAÇÃO E EXCORPORAÇÃO DE SIGNOS NO RITUAL TEATRAL	29
3.1 O TEMPO E ASSIMILAÇÃO DA LINGUAGEM	32
3.2 EXPRESSÕES E REPRESENTAÇÃO DE DISCURSOS E COMPORTAMENTOS.....	38
4 PRESENÇAS NO CAMPO ANTROPOLÓGICO.....	45
4.1 IMAGIN (AÇÃO) E OS SENTIDOS DA RELAÇÃO COM O OUTRO.....	47
4.2 PAPÉIS SOCIAIS NA VIDA E NO TEATRO.....	52
4.3 APORTES DA PEDAGOGIA TEATRAL PARA COMPREENSÃO DO TEMA DA VIOLÊNCIA SOCIAL.....	56
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	61
REFERÊNCIAS.....	64

1. INTRODUÇÃO

Entre as temáticas e áreas de produção de pesquisas científicas da antropologia, este pesquisador e artista sempre se mantém atento e curioso ao tentar entender a produção das diferenças sociais e como forças e poderes sociohistóricos influenciam a performatividade humana e as maneiras de se relacionarem entre si em uma sociedade pluricultural. Durante esse tempo de graduação em uma Universidade que proporciona experiências e pontos de contatos únicos, efeito da diversidade cultural presente, gera a circulação de saberes e práticas, costumes, línguas, mitos e ritos. Dessa forma, esse interesse se desenvolveu, ao mesmo tempo, a partir do ingresso pelo teatro e pela antropologia. Do desejo de compreender as relações entre pessoas, lugares e experiências, e como se dá a construção do corpo no campo social, e as transformações de pensamentos e comportamentos no contato com linguagem específica a ser incorporada e assimilada.

O teatro, realmente é a experiência mais poderosa em todo o meu processo de existência até agora, este sistema simbólico de invenção e criação de mundos imaginados trabalhando com a ideia de metacomentário de Turner da sociedade 'real' provoca no corpo a intenção de aperfeiçoamento perceptivo dos sentidos. Indo e voltando da vida social para a vida ritual levando conhecimentos, de um lado para o outro, sempre objetivando romper com limitações psicofísicas, aceitando-me, respeitando-me e amando-me, mesmo que muitas vezes sentimos seus opostos para com nós pelas frustrações e impaciência. Entender-me mais, e estar em contato com a diferença humana possibilitou a atualização da noção de tolerância e respeito com o outro e consigo.

Portanto, este trabalho, produto da conexão entre pesquisa, ensino e extensão os três pilares da Universidade, procura atender as inquietações do pesquisador, tanto acadêmicas e artísticas, quanto vindas de um indivíduo ou grupo de indivíduos no mundo social.

Dessa forma, através das contribuições e caminhos guiados pelo orientador e pela orientadora, com o apoio da literatura científica feita durante a graduação, este trabalho apresenta como foco principal de estudo o teatro como laboratório social. Atividade de reflexão e experimentação cênica, olhando de maneira crítica a performatividade e as relações humanas no convívio com a alteridade, funcionando, assim, como estratégia política à redução da violência. Logo, são estabelecidos objetivos específicos que facilitam a leitura necessária para alcançar tais anseios.

Em relação à metodologia, propõe-se uma comparação de conteúdo do objetivo 4.7 do documento *Transformando nosso mundo: Agenda 2030 das nações unidas* como espelho para o contraste antagônico e contraditório à situação social vigente. Em continuidade, o modo qualitativo de análise articulado com a observação e por meio da descrição etnográfica interpretamos e transcrevemos as narrativas de participantes do ritual teatral buscando destacar as percepções sobre si e sobre o mundo na convivência com as diferenças nas maneiras de pensar, sentir e agir tanto na vida como no teatro. Portanto, o teatro como ritual antiestrutural ajuda ao reconhecimento de si e do outro, cultivando a tolerância, respeito e cooperação mútua contribuindo para exercer o aperfeiçoamento humano na sociedade.

Desse modo, feita a descrição sobre os caminhos da pesquisa, cabe agora apresentar como este trabalho está segmentado. O conteúdo está dividido em três capítulos, além da introdução e das considerações finais. O primeiro capítulo baseia-se no desenvolvimento teórico apoiando-se no pensamento de Victor Turner para elaborar a ideia do poder dos símbolos na invenção da cultura e na interação entre os agentes sociais. E, o pensamento de Franz Fanon para discorrer sobre o processo escravocrata e os modos de relação da alteridade como ponto de partida para uma crítica à estrutura e o poder colonial.

Na sequência, ainda no primeiro capítulo utiliza-se o conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu, para traçar a relação entre corpo e experiência social no processo de autoconhecimento e criação de si, analisando as dinâmicas de

identidades e comportamentos dos agentes sociais nas relações de poder e saber. Do mesmo modo, utilizam-se também os conceitos de etnodramaturgo e drama social advindos do pensamento de Victor Turner com o intuito de elucidar a relação constante entre comunidade e *communitas*, isto é, entre vida social e a vida ritual. Propõe-se breve análise comparativa de conteúdo do objetivo 4.7 do documento *Transformando nosso mundo: Agenda 2030 das nações unidas* como espelho para o contraste antagônico e contraditório à situação social vigente.

O segundo capítulo tem a função de conceituar a relação prática com o tempo de assimilação de determinada linguagem, mostrar os discursos e representações dos agentes sociais. Em continuidade, para sustentar o contraponto, mostrar relatos de participantes do ritual teatral para destacar as percepções sobre si e sobre o mundo na convivência com as diferenças nas maneiras de pensar, sentir e agir tanto na vida como no teatro. Mostrando a importância da hibridação entre o pensamento antropológico e o pensamento artístico ao indagar a compreensão crítica da performatividade humana dos distintos *habitus* corporais e das representações socialmente construídas do Eu e do Outro no cotidiano. Ou seja, o conceito de identidade de Stuart Hall e a reflexão de Homi Bhabha para defender a fluidez e as múltiplas máscaras identitárias que podemos desempenhar, criticando a ideia de que estamos presos numa camisa de força da identidade.

Finalmente o terceiro capítulo, apoiando-se na pedagogia improvável da diferença de Carlos Skliar, e da pedagogia teatral de Flávio Desgranges, para contextualizar a experiência teatral no campo de pesquisa antropológica. Não obstante informando as relações e os sentidos construídos na relação com o Eu – Outro, através da prática da liberdade expressiva proposta por Bell Hooks.

Em suma, o teatro como ritual antiestrutural ajuda ao reconhecimento de si e do outro, cultivando a tolerância, respeito e cooperação mútua sempre em trabalho coletivo para exercer o aperfeiçoamento humano individual e social na comunidade humana. A diferença está à frente dos nossos olhos, todos somos os outros dependendo do ponto de vista, portanto, o resultado visa à unidade na diversidade para um projeto global de sobrevivência.

2 SABER E PRÁTICA NA COMUNIDADE HUMANA

O desafio deste trabalho baseia-se em refletir o saber e a prática na construção de sentidos na relação entre corpo, mundo e a alteridade e, apontar as relações de aceitação e negação da diversidade cultural e os processos de construção de identidades e os conflitos produzidos na convivência. Fanon sendo negro e francês se depara com duas identidades que aos olhos dos brancos não combinam e que causam os conflitos, estranhamentos e preconceitos. “Cheguei ao mundo pretendendo descobrir sentido nas coisas, minha alma cheia do desejo de estar na origem do mundo, e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos” (FANON, 2008: 103). Descobrir e desejar são “potencialidades objetivas” de todo corpo humano em calcular sua própria trajetória apreendendo o saber e cooperando nas relações práticas e coletivas da comunidade. Por um lado, ao se descobrir objeto no mundo social colonizado, Fanon aponta para a condição desagradável do corpo categorizado como negro, que é subordinado a um símbolo linguístico e cromático análogo ao tom de melanina da sua pele para diferenciação do outro, o branco. Como ele ilustra:

Depois tivemos de enfrentar o olhar do branco. Um peso inusitado nos oprimiu. O mundo verdadeiro invadia o nosso pedaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal (FANON, *op. cit.* :104).

A condição prática na realidade era a de servidão nas casas grandes e nas plantações de *commodities*, sendo força bruta do modo de produção escravista, compreendido como o estágio inicial do desenvolvimento do capitalismo. A realidade do negro no mundo do branco era a de comprometer-se com a função laboral, mas embora encontrasse dificuldades na elaboração do próprio esquema cultural e corporal frente à imagem aceita pelo imaginário do branco, seu sistema de referência, os saberes e práticas ancestrais se mantinham em outros espaços, se modificavam como defesa para ser abolido.

De um dia para o outro, os pretos tiveram de se situar diante de dois sistemas de referência. Sua metafísica, costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta (FANON, *op. cit.* 104).

Conseqüentemente, o encontro entre agentes com aspectos corporais e culturais *sui generis* construiu em relações de saber/poder um jogo de força unilateral e egoísta no cenário sociocultural da história da humanidade. Calculando arbitrariamente para sistematizar quais linguagens (danças, rituais, idiomas, cosmovisão religiosa) e ponto de vista incorporar e estruturar. O poder dos símbolos na comunicação humana (TURNER, 2015: 10) foi perversamente eficaz na instrumentalização da categoria de negro pelas nações colonialistas para justificar com a lógica cartesiana e dualista a “inferioridade” pelos elementos bioculturais. Isso quer dizer, *bio* se refere à composição física e fenotípica, e *cultural* a idiomas, composição dos rituais e relações entre membros da mesma comunidade. “A cultura em si é o conjunto de tais expressões – a experiência dos indivíduos à disposição da sociedade e acessível à penetração simpática de outras ‘mentes” (TURNER, 2015:17). Por essa razão que Dilthey pensou a cultura como uma “mente objetivada”.

De acordo com ele, “nosso conhecimento sobre o que é dado na experiência é estendido através da interpretação das objetivações da vida, e essa interpretação, por sua vez, apenas se torna possível quando se exploram as profundezas da experiência subjetiva”(DILTHEY, *apud* TURNER, 2015: 17).

Segundo Turner a comunidade humana é como uma fonte de conjuntos de símbolos da vida social complexa, onde seres vivos, conscientes, emocionais e volitivos os empregam não apenas para dar ordem ao universo que habitam, mas criativamente para fazer uso da desordem podendo “instigar” tal ação e, em combinações situacionais variadas, canalizar sua direção ao saturar metas e meios com afeto e desejo.

A racialização como sistema simbólico instrumentaliza as relações sociais de exploração econômica. O processo de exploração de trabalho humano no continente africano, asiático e na América Latina, é o que institucionalizou o modo de vida socioeconômico baseado na escravidão de um povo sobre o outro. No entanto, permanece evidente que a verdadeira desalienação do negro implica uma súbita tomada de consciência das realidades econômicas e sociais (FANON, *op. cit*). Para Fanon só há complexo

de inferioridade após um duplo processo: inicialmente econômico; em seguida pela interiorização, ou melhor, pela epidermização dessa inferioridade.

2.1 A ETNODRAMATURGIA E O ETNOARTISTA

A experiência de Fanon na sociedade francesa do século XX surge dessa crise de identidade, isto é, perceber que a violência racial no cotidiano é uma realidade por essa herança da tradição colonial que impondo máscaras sociais brancas aos de pele negra, embora não os considere igualmente aos de pele branca. A desalienação e o senso crítico ao estar consciente da condição individual e social nos leva ao teatro como *locus* de reconhecimento, autocrítica e reconstruções comportamentais. Porque no teatro suspendemos as obrigações dos papéis sociais do cotidiano e se o indivíduo se permite ao diálogo gera chances da construção colaborativa. Por isso considero a prática do teatro como laboratório social por ser um meio estratégico para uma política de redução de danos da violência interpessoal, além disso, da vantagem do autoconhecimento e do aprendizado em conviver com a diferença. Tal experiência fez com que algumas ideias atravessassem o corpo de participantes neste processo ritual de convivência alocando em sua percepção:

O tema da violência é incrível, mas me incomodou em alguns momentos durante o processo. Esse tema me coloca em grande sensibilidade. Por exemplo, uma cena que me incomodou bastante foi a cena da tortura. Causava-me arrepios, e acredito que propositalmente devesse incomodar, porém um incômodo positivo, um incômodo que me provoque ânsia da cena e vontade de modificar aquilo na sociedade. E não um simples pavor e insegurança em observar. (João: 2018)¹

Divertido e especial. Teatro nos move e nos desafia, possibilita tornar a gente pessoas melhores e mais capazes de realizar algo que pra gente possa ser muito difícil. Falar em público, nos expressar e até nos aproximar com outras pessoas. Só vejo vantagens em quem pratica o teatro, todos deveriam fazer pelo menos uma vez na vida. Depois que faz a primeira vez sempre

¹ Citações em itálico são fragmentos de relatos das e dos participantes da experiência teatral recebidos por inferência, isto é, que escrevam a percepção ao viver a atividade de *communitas*.

dá vontade de fazer de novo. Porque nos desafia e diverte. Estimula a alegria e a comunicação, a meu ver, facilita na hora de interagir na sociedade. Cultiva-se a tolerância, porque aprende com o teatro a dar tempo e espaço para cada colega se desenvolver ao seu ritmo, sem pressa, com paciência e tempo. (Amira: 2018)

A questão se ocupa em tomar consciência de seu comportamento em relação ao outro, ou seja, experimentar relações “Eu – Outro” como alternativo para alterar as consequências negativas emocionais e sociais provocada pelo fenômeno da violência. O fenômeno ritual do teatro na modernidade se vê inevitável a presença da diversidade étnica, sexual, social, de idade, de gênero, religiosa, entre outras. Como comenta outra participante-atriz:

O que me chama atenção nesse grupo de teatro é a diversidade cultural em sala de aula. Nunca imaginei que teria aula com pessoas tão diferentes entre si, pessoas de outros países e que falam outras línguas e hábitos. (Laura: 2018)

Na sociedade (estrutura) como no teatro (metaestrutura) a violência se manifesta, no primeiro em intenção/ação real em negar e apagar a presença desse corpo oposto. E no segundo também em ação real, mas, sobretudo na lógica de apresentação dos dramas sociais conflituosos da sociedade deslocando-se para o *locus* da *communitas*. Assim, há no teatro algo de caráter investigativo, julgador e até punitivo da “lei em ação”, algo de sagrado, mítico, numinoso ou mesmo “sobrenatural” da ação religiosa – podendo culminar em sacrifício (TURNER, 2015). Portanto, segundo Turner o teatro é como uma hipertrofia, um exagero do processo jurídico e ritual; não se trata de uma simples reprodução de todo o processo “natural” do drama social. Dessa forma, há o objetivo de reparação tanto do indivíduo em seu processo, como na dimensão coletiva das relações humanas em comunidade.

Performances que têm a capacidade de investigar as fraquezas de uma comunidade, cobrar seus líderes, dessacralizar seus valores e suas crenças prezadas, retratar seus conflitos, sugerir reparação e, no geral,

refletir sobre a sua situação atual no “mundo” conhecido (TURNER, 2015: 13).

Por conseguinte, a partir de reflexões dialogadas e experimentos corporais de ação, com jogos teatrais ritualizados, se pode apropriar da consciência corporal e emocional, tal estratégia possibilita o olhar sobre si e no exterior traduzindo-as em uma etnografia. Ao sair do estado de *communitas* e retornar à estrutura social há transferência de dados da experiência às outras pessoas compartilhando saber e interesse. Segundo Turner, a experiência da vida de cada indivíduo, o faz exposto alternadamente à estrutura e à *communitas*. “Prefiro a palavra latina *communitas* à comunidade, para que se possa distinguir esta modalidade de relação social de uma área de vida em comum” (TURNER, 1974: 119). O ritual possibilita abertura para suspender a seriedade do cotidiano e o compromisso das práticas sociais “na área de vida comum” e, poder se tornar outras identidades e papéis sociais encontrando o curioso desconhecido no ato de conhecer. “Idealmente, a educação é onde a necessidade de diversos métodos e estilo de ensino é valorizada, estimulada e vista como essencial para o aprendizado” (HOOKS, 2013: 268). O etnoartista ocupa essa posição, proposta pela noção de educação de Bell Hooks, em relação ao teatro por ser espaço ético e estético do saber e da prática na comunidade humana abordando história, política, religião e psicologia na dramaturgia. Intensificando, assim, esse movimento do papel da arte enquanto processo de aprendizagem do ser humano em sua totalidade. *Dramaturg* é a função instituída por Lessing no século XVIII, na Alemanha, e definida por Richard Hornby como “apenas um conselheiro literário do diretor [teatral]” (TURNER, 2015: 142). O *dramaturg* antropológico, essa mistura de antropólogo e ator é o que constitui a categoria de etnoartista. Isso quer dizer que o etnoartista opera a análise cultural [etnodramatúrgica] por meio instrumental das ciências sociais e das artes, mistura práticas de conhecimento de campos distintos. A reflexão do etnoartista é híbrida e decorrente do processo de multivocalidade e das trocas entre a ciência e a estética artística. O objetivo é de reflexão pragmática, denúncia e reforma das estruturas sociais de poder que norteiam o comportamento da pessoa em relação consigo e com membros/as da comunidade que se habita.

Historicamente, a etnodramática emerge justamente quando a sabedoria sobre outras culturas, outras visões de mundo, outros estilos de vida está aumentando; quando ocidentais, no empenho de compreender filosofias, dramas e poesias não ocidentais, nos currais de suas próprias construções cognitivas, descobrem que se depararam com monstros sublimes, dragões orientais que são os senhores do caos frutífero, cuja sabedoria faz nosso conhecimento cognitivo parecer algo pequeno, rústico e inadequado para nossa nova compreensão da condição humana (TURNER, 2015: 143).

Tal “autoridade” ocidental sobre as demais culturas é um dispositivo do processo colonizador. Essa atitude unilateral reconfigura todo o cenário onde o mais forte reescreve a sua história e a do outro sem perguntar e ouvir para compreender e conjecturar. Mesmo que o peso cultural de “modelo de e para o mundo” caia para o ocidental, as demais culturas não-ocidentais seguem resistindo vivas mesmo com silenciamento, alterações e sincretismos nos arcabouços culturais existentes. Esse dualismo cartesiano entre nós e eles, separar entre sujeito e objeto instiga a supervalorização à sua própria etnia e ratifica a ausência do diálogo intercultural. Ouvir as vozes e os pensamentos individuais uns dos outros, e às vezes relacionar essas vozes com nossa experiência pessoal, nos torna mais conscientes uns dos outros (HOOKS, *op. cit.*). E sendo conscientes da alteridade, sabemos que toda vida está em seu direito de respeito e dignidade. A partir destas percepções que se constitui a troca e o diálogo engendrado pela posição do etnoartista.

O drama social para Turner (1974) possui estágios: o primeiro é a ruptura do cotidiano social. O segundo é a crise e intensificação da crise onde se começa o ritual e seu fluir. Posteriormente, a ação reparadora, ou, ritos de cura onde práticas são envolvidas para alguma modificação interna (consciência) e, dessa maneira inferir no comportamento do hábito corporal. Por fim, o desfecho que pode levar à harmonia ou conflito/separação social. Acredito como Turner (2015) que a participação nesse processo dinâmico aguça de modo significativo o entendimento “científico” que o antropólogo tem da cultura sendo estudada, pois as ciências humanas estudam, como já disse, o “ser humano vivo”.

Os dois grupos de iniciação do Coletivo teatral COTE'COI são o foco e o *locus* da pesquisa. O projeto é composto de dois núcleos um que funciona às sextas-feiras e o outro aos sábados. O grupo de participantes é composto por estudantes oriundos de colégios e universidades públicas e privadas, e trabalhadores/as que não possuem vínculo com a universidade. O projeto é uma ação da Pró-Reitoria de extensão (PROEX/UNILA) que existe desde 2015 e se fundamenta na formação, criação e recepção de teatro na cidade e região. Hoje, há uma turma de formação com atores/atrizes mais experientes e duas turmas de iniciação.

Localizado no campus Jardim Universitário, o grupo de sexta-feira é formado por estudantes e trabalhadores e conta com a presença de hispanohablantes da Colômbia, Chile, Argentina e brasileiros de distintas cidades do país. A importância da diversidade interna no contexto, tanto linguística como cultural e corporal, se fundamenta na ideia de cada corpo é uma cesta cheia de saberes e experiências, o qual, a partir do encontro e da expressão desses conhecimentos contribui ao todo e fomenta a troca simbólica, o aprendizado mútuo e a riqueza pela multiplicidade de ingredientes na feitura do espetáculo. Essa multiplicidade que teceu a convivência e os espetáculos são religiões/cosmovisões, idiomas, profissões, maneiras de falar e reagir aos acontecimentos, se movimentar etc. Construiu-se então o universo cênico de “A viagem à semente”, com inspiração do texto “*Viaje a la semilla*”, do escritor cubano Alejo Carpentier. Viagem à semente revela fragmentos do cotidiano da sociedade moderna capitalista de um velho militar, as cenas fluem em acontecimentos do mesmo momento histórico mostrando as relações de poder, porém rompendo com a linearidade do passado e futuro. O tempo e o espaço são preenchidos por trabalhadores que planejam ocupar o Palácio de Miramontes, sede política de ministros, generais, cientistas e alto escalão da igreja que discutem e deliberam pautas que retrocedem o bem-estar social da população, além de mostrar os distintos pontos de vista: militar, religioso e científico sobre a situação política conflituosa do contexto.

O grupo de sábado, funciona na Fundação Cultural, órgão vinculado à prefeitura municipal de Foz do Iguaçu sediada no centro da cidade, é formado por nove participantes entre estudantes e trabalhadores. Construindo a obra

cênica “Revolta em trigo forte”, com inspiração do livro “A revolta em trigo forte”, de Nilson Brecher e fragmentos do texto “Canal de desvio”, de Adolfo Mariano da Costa. A revolta em trigo forte aborda a condição humana de camponeses/as que no século XX perdem suas terras e familiares pela expropriação violenta do Coronel Duarte, cujo objetivo é aumentar sua produção latifundiária no município de Trigo Forte. A narrativa apresenta a dor de uma mãe em perder o filho revolucionário e a resistência em defesa da terra, fato que a motivou a participar da luta armada. A história também ilustra a presença de um menino órfão encontrado na floresta por homens da resistência e, por fim, o relato das personagens sobre a origem e o fim do mundo na perspectiva dos ameríndios do livro de Adolfo Mariano da Costa.

2.2 CORPO E EXPERIÊNCIA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE SI

Ao nascer, a criança percebe o mundo como um caos sensorial, um universo em que se misturam as qualidades, as intensidades e os dados (LE BRETON, 2016). Le Breton descreve que o bebê oscila entre a carência e a repleção sem a consciência precisa daquilo que se move, nele, e ao seu redor, sensações (frio, calor, fome, sede...), odores (os da sua mãe principalmente), sons (palavras, ruídos que o cercam) que no “movimento do tempo” se ordena em um universo compreensível que leva a criança a um mundo de significações. “A corporeidade enquanto conjunto de manifestações simbólicas da existência corporal, devidamente contextualizado no tempo histórico e no espaço social” (FERREIRA, 2013: 499). Ou seja, tempo histórico e espaço social constroem esse *habitus* no campo exibindo uma corporeidade que manifesta símbolos em seu processo de existência. Por exemplo, alguém que habita uma escola de *Ballet* desde criança começará a incorporar esses signos de tônus muscular, posturas, imagens e movimentos específicos, outra maneira de usar e condicionar o corpo para a realização da ação simbólica, isto é, a performance. Outro exemplo que pode-se citar é uma escola de matemática, o *habitus*, o campo e os símbolos são distintos na forma de se assimilar, entender, praticar e expressar, as diferenças são as capacidades e limitações,

que ademais são relativas às necessidades internas do espírito humano e dos desafios sociais.

Bourdieu concebe o corpo socialmente presente como o – princípio gerador e unificador de todas as práticas –, e a consciência é uma forma – de cálculo estratégico fundido com um sistema de potencialidades objetivas –. Em dinâmica prática e simbólica organiza e transmite informação: narrativas, mitos, explicações mitológicas, políticas e científicas sobre os acontecimentos cotidianos, metacotidianos e advindos das condições geoclimáticas do planeta gerando conflito ou segurança. No domínio do conhecimento, como nos outros, há competição entre grupos e coletividades em torno do que Heidegger chamou de ‘a interpretação pública da realidade’ (BOURDIEU, 2008). Em cada instante, o corpo interpreta o seu contexto e age sobre ele em função das orientações que recebe da ordem simbólica que incorpora (FERREIRA, *op. cit.*). Ou seja, como um jogo de força e contraforça se estimulam a estabilizar o ideal estado de organização, classificação e manutenção dos setores da sociedade no domínio do saber/poder no campo sociocultural.

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão de mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário (BOURDIEU, 2012: 14).

Nessa perspectiva antropológica, as instituições constroem os indivíduos e os indivíduos que podem acatam ou se contrapõem às normativas das instituições, posicionamento este expresso muitas vezes pelo conflito, paradoxos e contradições resultantes dos distintos *habitus* presentes na comunidade humana. “Se o corpo e os sentidos são os mediadores de nossa relação com o mundo, eles não o são senão através do simbólico que os atravessa” (LE BRETON, *op. cit.* 25). Segundo Bourdieu o *habitus* preenche uma função que é a de produzir um corpo socializado, estruturado, um corpo que incorporou um modo de ser de um setor particular desse mundo, de um campo social. O *habitus* estrutura tanto a percepção desse mundo como a

ação nesse mundo. A todo instante através de seu corpo, o indivíduo interpreta seu entorno e age sobre ele em função das orientações interiorizadas pela educação ou pelo hábito (LE BRETON, *op. cit.*). Portanto, a prática performática seja um discurso ou um gesto, ritual específico ou mesmo no cotidiano social reflete a continuidade de um ciclo de reprodução cultural de grupos do tempo passado e que permanece estruturado no presente. É importante estabelecer uma diferença fundamental entre *habitus* [latim] e hábito. As duas palavras exprimem o “adquirido”, contudo, a primeira possui o elemento antropológico de Bourdieu, isto é, a maneira de pensar, sentir e agir em resposta no mundo social. Enquanto que o hábito está relacionado às técnicas corporais descritas por Mauss, que variam em distintas sociedades e educações na realização de determinada ação ou atividade, por exemplo, os modos de caminhar do bebê e do adulto, distintas técnicas em nadar, as maneiras de preparar o alimento, o *tonus* do corpo em cada técnica de dança, jeitos de saltar etc.

Em suma, as relações hierárquicas, subordinadas e exclusivas são visíveis e acentuadas socialmente. A dominação simbólica apoia-se no desconhecimento, portanto, no reconhecimento, dos princípios em nome dos quais ela se exerce (BOURDIEU, 2008). Controlar, administrar e converter serve como dispositivos culturais para *tornar-ser* compatível ao jogo capitalista, apesar disso, seus antônimos, a escuta, reciprocidade, equidade e aceitação na convivência existem em campos e espaços múltiplos no cenário cósmico. Enquanto que microcósmico vai se referir à sociedade localizada, recortada, em pequena escala e não necessariamente apenas sociedades com Estado-Nação, mas comunidades metacotidianas como no caso do teatro, ou uma vila, casa e por fim ao próprio corpo/indivíduo.

Para Bourdieu, *habitus* diferentes refletem – sistemas de condições diferentes –, em consequência disso, a multiplicidade de – estilos de vida – coexistindo, produzindo, exibindo e distribuindo gostos sociais como expressão simbólica da posição na comunidade. Sentir não funciona sem a intervenção dos significados (LE BRETON, *op. cit.*). Os marcadores sociais da diferença como sexo, idade, gênero, origem social, raça/cor, etnia, entre outros, refletem esses significados que geram sentido e sua representação no interior do campo social.

O corpo tem sempre, em potência, essa dupla capacidade de se revelar lugar não apenas de *conformação social*, mas também de *confrontação social*, de forças ativas e reativas, de controlo e resistência, de autoridade e subversão, de contenção e excesso, de disciplina e transgressão, de poder e evasão, de alinhamento e oposição, de reprodução e inovação, de dominação e agenciamento, de subordinação e emancipação (FERREIRA, *op. cit.*: 510).

Enfim, em resposta ao mundo social há conformação aos estilos de vida dominantes, aos padrões de tratamento na aceitação e negação da alteridade. Além disso, há os atos de silenciamento e discriminação ao expressar outro sistema de referência que não o arcabouço de símbolos da cultura ocidental. A violência está nas veias da sociedade e dos indivíduos. Mas, também há resistência, há confrontação social diante da exclusão e desrespeito nos espaços sociais. Imagino que o processo de autoconhecimento para a criação de si, indubitavelmente, o ponto de partida é a sociabilidade multilógica e não a imposição arbitrária monológica. Do mesmo modo, para caminhar em consonância com o *modus* de vida não violento e tolerante na convivência, apesar dos equívocos humanos, se exige percepção e escuta do indivíduo. Dessa forma, se desenvolve o amadurecimento do imaginário coletivo histórico, sociopolítico, econômico e, fundamentalmente, o amadurecimento emocional.

2.3 IDENTIDADES E DISCURSOS DOS AGENTES SOCIAIS

O problema da interação cultural só emerge nas fronteiras simbólicas das culturas, onde significados e valores são mal lidos ou signos são apropriados de maneira equivocada (BHABHA, 1998). As ideias e rituais estruturadas que estruturam são impressos nos corpos em categorias de identidades relacionais. Isto é, a relação entre os indivíduos se estabelece a partir de pontos de vistas, ou seja, discursos pragmáticos antagônicos que, no passado, se localizavam sujeitos sociais sólidos e integrados. Hoje, pelo contrário, há o fluxo divisório – descentração tanto do lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos –. “As velhas identidades, que por tanto tempo

estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno” (HALL, 2011: 7). Segundo Hall, a identidade costura o sujeito à estrutura. Não obstante, com a globalização as identidades são flexíveis e se (re) encaixam em distintas estruturas culturais desde uma compatibilidade de sentido do seu subjetivo frente a esse horizonte objetivo. Por conseguinte, cada *habitus* em seus fluxos de movimentos entre os campos sociais colonizados de aprendizado, com seus sistemas simbólicos específicos da cultura local assimilam o entendimento do mundo de acordo com seu sistema de referência incorporado. A cultura só emerge como um problema, ou uma problemática, no ponto em que há uma perda de significado na contestação e articulação da vida cotidiana entre classes, gêneros, raças e nações (BHABHA, *op. cit.*). E continua afirmando que a ordem do historicismo ocidental é perturbada pelo estado colonial de emergência, mais profundamente perturbada é a representação social e psíquica do sujeito humano. O fenômeno sociocultural de sobreposição de poder/saber, violência, ausência de diálogo e de explicação, de autonomia, desgosto e decepção gera conflito, situações traumáticas e dispersão do centro sociocultural, conseqüentemente, em nome da resistência contra o dragão da – supremacia cultural –. A vida cotidiana exhibe uma constelação de delírio que medeia as relações sociais normais dos sujeitos: escravizado por sua inferioridade, escravizado por sua superioridade, ambos sem comportam de acordo com uma orientação neurótica (BHABHA, *op. cit.*).

Deste modo, meu objetivo é saltar da vida cotidiana delirante para brevemente realizar a análise instrumental comparando o fragmento discursivo do documento oficial da ONU², *Transformando nosso mundo: agenda 2030 das Nações Unidas*, com a situação social vigente destacando o caráter contraditório e antagônico do discurso e da prática. Primeiramente, em sua história, a – Organização das Nações Unidas – elaborada durante a Segunda Guerra Mundial, fundada e institucionalizada em 24 de outubro de 1945 em São Francisco, Califórnia, EUA, com sede em Nova Iorque substitui a Liga das Nações, criada em 1919 depois da Primeira Grande Guerra. É composta por 193 Estados-Membros e dois observadores. Apresenta-se como uma

² Ver: <https://nacoesunidas.org/conheca/>

organização intergovernamental criada para promover a cooperação internacional, trabalhar pela paz e o desenvolvimento mundial, justamente, pelo fato dos acontecimentos mundiais que representaram a explosão de violência e destruição. O foco de análise aqui é somente o objetivo 4.7 do *Transformando nosso mundo: agenda 2030 das Nações Unidas*:

O objetivo 4.7, “Até 2030, garantir que todos os alunos adquiram conhecimentos e habilidades necessárias para promover o desenvolvimento sustentável, inclusive, entre outros, por meio da educação para o desenvolvimento sustentável e estilos de vida sustentáveis, direitos humanos, igualdade de gênero, promoção de uma cultura de paz e não violência, cidadania global e valorização da diversidade cultural e da contribuição da cultura para o desenvolvimento sustentável” (ONU, 2016).

A ONU, por meio do objetivo demonstra intenção em reduzir danos que a tradição violenta de intolerância e destruição à diversidade gerou. O documento aborda o aspecto de valorização da diversidade cultural na resolução de conflitos. Contudo, embora crie uma agenda política discursiva para combater o efeito dominó sociohistórico de genocídios, ditaduras, golpes, sequestros, estupros, discriminações, desaparecimentos, desmatamento das florestas, extinção de uma extensa lista de espécies animais. Em termos práticos, não é visível uma redução ou possível transformação das características negativas em positivas das paisagens culturais no quadro internacional, nacional e local.

Por esta razão, há de estudar os modos de adestramento social, particularmente, essas formas fundamentais que podemos chamar o modo de vida, o *modus*, o *tonus*, a “matéria”, as “maneiras”, a “feição” (MAUSS, 2003). Enfim, transmutar em uma atmosfera de convivência não violenta na ligação natureza/cultura e a si mesmo é uma ambição que precisa ser coletiva e incorporada com o viés da educação crítica sobre o mundo.

As formas de alienação e agressão psíquica e social – a loucura, o ódio a si mesmo, a traição, a violência – nunca podem ser reconhecidas como condições definidas e constitutivas da autoridade civil, ou como os efeitos ambivalentes do próprio instinto social. Elas são sempre explicadas como presenças estrangeiras, oclusões do

progresso histórico, a forma extrema de percepção equivocada do Homem (BHABHA, *op. cit.* 74).

A resistência e o esforço em suportar o peso da tradição opressiva são vetores e, também o espelho, o qual reflete que a imagem equivocada de uns sobre os outros está suscetível a desmoronar e ir ao encontro do desconhecido. O jogo de poder ilustrado pelo antagonismo, nessas ondas de avanços e retrocessos no campo político da sociedade ocidental, de modo gradual viabiliza relativa estabilidade aos marginalizados/as culturalmente e economicamente. As fronteiras ideológicas que impedem a aceitação da diferentes identidades antes sólidas e duras transformam-se em películas penetráveis. Apesar disso, a probabilidade causal em estar presente nos circuitos de circulação de ideias e tipos de socialização dos corpos privilegiados (detentores de capital social, econômico e cultural) exige sacrifícios e, sobretudo, possuir excesso de vontade em se deslocar no campo social. Bourdieu refere-se à capital social as ligações de intimidade em meios sociais entre pessoas, facilitando privilégios e o objetivo calculado. Capital econômico, por sua vez é o poder financeiro, capital acumulado na conta bancária, bens móveis e imóveis. Capital cultural está relacionado ao acúmulo de conhecimento, técnicas, acesso às artes em geral, acesso a livros, viagens conhecendo o mundo.

Julgar a imagem estereotipada com base em uma normatividade política prévia é descartá-la, não deslocá-la, o que só é possível ao se lidar com sua eficácia, com o repertório de posições de poder e resistência, dominação e dependência, que constrói o sujeito da identificação colonial (tanto colonizador como colonizado) (BHABHA, *op. cit.* 106).

A reflexividade prática possibilita a redução de danos da violência histórica colonial, a análise de si mesmo e da sociedade estimula o ato de corrigir os equívocos de pensamento e comportamento para fomentar correlações humanas saudáveis e reformadoras dos pilares que sustentam a estrutura social vigente.

Cada vez que o encontro com a identidade ocorre no ponto em que algo extrapola o enquadramento da imagem, ele escapa à vista, esvazia o eu como lugar da identidade e da autonomia e – o que é mais importante – deixa um rastro resistente, uma mancha do sujeito, um signo de resistência (BHABHA, *op. cit.* 83).

O imperativo sociocultural é a cultura do medo para construir autoridade, ordem e respeito de maneira eficaz. Todavia, Bhabha considera que a função da ambivalência como uma das estratégias discursivas e psíquicas mais significativas do poder discriminatório – seja racista ou sexista, periférico ou metropolitano – ainda está por ser mapeada devido a própria conveniência política.

Os “sistemas simbólicos” distinguem-se fundamentalmente conforme sejam produzidos e ao mesmo tempo, apropriados pelo conjunto do grupo ou, pelo contrário, produzidos por um corpo de especialistas e, mais precisamente, por um campo de produção e de circulação relativamente autônomo: a história da transformação do mito em religião (ideologia) não se pode separar da história da constituição de um corpo de produtores especializados de discursos e de ritos religiosos, quer dizer, do progresso da divisão do trabalho religioso, que é ele próprio, uma dimensão do progresso da divisão do trabalho social (BOURDIEU, 2012: 12-13).

Para Bourdieu, o *habitus corporal* é a linguagem do corpo que se manifesta em práticas nas relações sociais a partir do que incorporamos de informação/comportamento no processo de socialização. Por sua vez, Mauss defende que o corpo é “especializado” pela cultura para realizar determinados trabalhos, ou seja, há uma técnica corporal para realizar alguma atividade, o como fazer entre muitas técnicas, ou muitos *habitus* como reflete Marcel Mauss.

A palavra exprime, infinitamente melhor que “hábito”, a “*exis*” [hexis], o “adquirido” e a “faculdade” de Aristóteles (que era um psicólogo). Ela não designa os hábitos metafísicos, a “memória” misteriosa, tema de volumosas ou curtas e famosas teses. Esses hábitos variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, variam sobretudo com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios. É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, lá

onde geralmente se vê apenas a alma e suas faculdades de repetição (MAUSS, *op. cit.*: 404).

A meu ver, o corpo é potencialmente suscetível em adquirir a postura de aceitação à diversidade cultural e perceber com todos os sentidos que essa multiplicidade de ingredientes apresenta qualidades próprias na mistura cultural. O desafio é difundir a aprendizagem histórico-social e emocional em escala global em todos os âmbitos da sociedade. A partir daí podemos nos assistir e apreender o outro como legítimo em sua existência, trocando anseios e frustrações para as resoluções no imaginário. As emoções nos impactam desde os primeiros anos de vida e nos define enquanto pessoa, controlar as emoções, se traduz como, controlar seu comportamento ao encontro e relação com o outro na perspectiva do racionalismo.

O ritual teatral na lógica do laboratório social assume esse ofício de transgressão das fronteiras para refletir as práticas violentas dos agentes sociais. Analisando as motivações, origens e narrativas que impulsionam o ataque e a negação e o afeto e a aceitação. Por fim, essa condição de disposições/tendências duráveis estruturadas na sociedade e no corpo da pessoa em movimento circular pode ser modelada e aperfeiçoada. Quer dizer que, essas tendências são maneiras de pensar, sentir e agir no mundo social comandadas pelas condições passadas da experiência humana e projetando-se a uma posição ao futuro em um processo reprodutivo de deslocamentos e articulações em devir.

3 INCORPORAÇÃO E EXCORPORAÇÃO DE SIGNOS NO RITUAL TEATRAL

Com o legado de Mauss, compreendemos que o corpo é ao mesmo tempo a ferramenta original com que os humanos moldam o seu mundo e a substância original a partir da qual o mundo humano é moldado. Tradicionalmente, o corpo é o *locus* para a criação e nossa verdadeira matéria-prima (GÓMEZ-PEÑA, 2013). No campo simbólico da vida cotidiana os rituais, valores e sentidos definem padrões de comportamentos e sensibilidades para controlar, orientar e classificar as condutas emocionais, intelectuais, corporais, estéticas, econômicas, políticas, religiosas e morais. Assim, estabelece uma rede de sistemas de significados às ações humanas. O teatro, como artefato cultural, é um campo simbólico metacotidiano, – espelho diante da sociedade da cultura –, e opera como instrumento para reflexão crítica dos sistemas de significações que regem o comportamento e o pensamento.

Toda sociedade tem algum tipo de metacomentário, a expressão esclarecedora de Geertz para uma “história que um grupo conta para si mesmo sobre si mesmo” ou, no caso do teatro, uma peça que a sociedade encena sobre si mesma, não apenas uma leitura de sua experiência, mas uma reencenação interpretativa de sua experiência (TURNER, 2015: 148).

Em consequência disso, o teatro é centro da prática de incorporação e excorpoação de signos e o corpo é a célula ativa e reprodutiva que reinventa identidades e tipos de saberes. Ele opera como um travestismo cultural tendo o corpo como a base de produção da sua prática reprodutiva e reinventiva. Aqui, a tradição pesa menos, as regras podem ser quebradas, as leis e as estruturas estão em constante transformação, e todos não se atentam às hierarquias ou ao poder institucional (GÓMEZ-PEÑA, *op. cit.*). Portanto, o autor refere-se que na comunidade teatral o único contrato social que existe é nossa vontade de desafiar modelos e dogmas autoritários e, assim, continuar pressionando os limites da cultura e da identidade. Contudo, há tipos de teatro que funcionam

na lógica contrária, fortalecendo e defendendo modelos e dogmas coercitivos sem algum engajamento político e social.

Embora essa proximidade do teatro com a vida mantenha uma distância de espelho, ela faz com que o teatro seja a forma mais apta para comentar ou “metacomentar” o conflito, pois a vida é conflito, e a competição é apenas um tipo de conflito (TURNER, 2015).

A competição e os distintos conflitos que pairam socialmente, ora os que observamos e ora os que vivenciamos nas experiências – da vida real –, interfere ao todo como um distanciamento ao modo de vida saudável. Manter relações onde a interação torna-se produtiva às partes e ao todo, principalmente, sem qualquer tipo de violência contra si e contra o outro, favorece a diminuição de uma inspeção invasiva e da desigualdade nas camadas sociais. Assumir a identidade de outras culturas e problematizar o próprio processo de representar o outro ou de se fazer passar por um outro híbrido pode ser uma estratégia eficaz de “antropologia reversa” (GÓMEZ-PEÑA, *op. cit.*: 448).

O princípio cosmológico de respeito ao corpo, no sentido amplo de corpo, humano e não-humano (animais e planeta terra), está dito e inscrito por certas facções humanas tanto na comunidade como na *communitas*. De tal modo, a pressão da autoridade e das relações hierárquicas na estrutura encaminha diretamente para as metaestruturas, ou seja, tais sistemas simbólicos de (re) significação que agem como antiinflamatórios culturais aos corpos humanos.

Quando se tem a intenção de que o drama no palco seja mais do que apenas diversão – embora a diversão seja sempre um dos objetivos vitais –, ele assume a forma de metacommentário, explícito ou implícito, consciente ou inconsciente, dos grandes dramas sociais em seus contextos sociais (guerras, revoluções, escândalos, mudanças institucionais (TURNER, 2015: 153).

Apesar de tudo isso, os dramas sociais podem provocar reparação no indivíduo, alterando atitudes violentas em tolerantes e compreensivas. Ou, o seu oposto, fortalecer tal atitude violenta. Acredito não ser permanente esse

habitus violento na dimensão da singularidade do corpo no processo da vida, entretanto, na dimensão da sociedade, o tempo que levará para assimilação no imaginário coletivo da aldeia global ainda é incerto.

3.1 O TEMPO E ASSIMILAÇÃO DA LINGUAGEM

A percepção do tempo como relativo, possui aqui uma dupla modulação. Ela ocorre tanto no ato do “observar etnograficamente” quanto no de atuar determinado acontecimento ou situação. Assim, a experiência antropológica pode ser compreendida como uma espécie de atuação ou experimentação etnográfica. A relatividade no tempo existe no ato de aprender a fazer algo, singular a cada indivíduo, no processo de aprendizagem e assimilação do conjunto de saberes que constituem a linguagem. Temos que lidar com um “agora” e um “aqui” hiperintensificados; temos que vagar pelo espaço ambíguo entre o “tempo real” e “tempo ritual” (GÓMEZ-PEÑA, *op. cit.*: 459).

A etnografia se produz no ínterim como resultado dessa realidade experimentada e da performatização do saber acadêmico por meio da linguagem. Seja o tempo real ou o tempo ritual ele é reconhecido como verdadeiro, porque é sentido pelo corpo, marcado na experiência e na percepção de sua duração no passado e presente. Segundo Bourdieu, devido a sua total imanência à duração, a prática está ligada ao tempo, não somente porque se realiza no tempo, mas também porque ela joga estrategicamente com o tempo e particular com o andamento.

Nesse sentido, com a prática encontra-se o domínio, com o domínio descobre-se o conhecimento e com o conhecimento demonstra-se a força de expressão da linguagem. No entanto, para alcançar este objetivo é vital a entrega ao risco, se permitir ao desconhecido. Dessa forma vemos nas palavras do ator-participante ao viver a experiência teatral e qual sua relação com ela.

Acredito na desmistificação e sacralização da arte do teatro, aproximando a arte mais à massa, aos

excomungados e marginalizados da sociedade. O Teatro é de todos, mas também vai exigir o seu todo da cabeça aos pés (João: 2018).

Incorporar determinado conjunto de saberes inicialmente há o desconforto e a dificuldade, justamente pelo tempo de assimilação de cada corpo no espectro cognitivo e muscular. No caso da linguagem teatral se instiga o processo de reconhecimento de si desde uma lógica prática e teórica, em contato direto com seres humanos, eles – público ou participantes – como observadores de nós – etnoartistas ou diretores –, numa relação dialógica de troca simbólica através dos sentidos.

O olhar nativo e o olhar estrangeiro estão em constantes observações atentamente recíprocas. A experiência etnográfica pode ser encarada como a construção de um mundo comum de significados, a partir dos estilos intuitivos de sentimento, percepção e inferências (CLIFFORD, 2008).

Uma das maiores dificuldades durante o processo é que há brasileiros que ainda não possuem o espanhol, e estrangeiros que não dominam o português, talvez nem possuam a pretensão de aprender outro idioma. O bilinguismo na prática do teatro provoca um esforço e uma exigência de uma concentração maior por parte dos integrantes, além disso, a sintonia e o ritmo precisam estar de acordo, pois às vezes a linguagem verbal não dará conta de transmitir a mensagem, por conta não só da diferença de idioma, mas de diferentes culturas (João: 2018).

Eu – Outros, à primeira vista incompreensíveis, em algum momento se performatiza relação humana e as trocas materiais e simbólicas, os jogos culturais e rituais acontecem possibilitando o encontro.

Na influente visão de Dilthey [...], o ato de compreender os outros inicialmente deriva do simples fato da coexistência num mundo que é partilhado; mas esse mundo experiencial, um terreno intersubjetivo para formas objetivas de conhecimento, é precisamente o que falta, [...] assim o que acontece é um aprendizado da linguagem, em seu sentido mais amplo. [...] A partir da construção de um mundo de experiências partilhadas, em relação ao qual todos os “fatos”, “textos”, “eventos” e

suas interpretações serão construídos (CLIFFORD, *op. cit.*: 35).

De maneira consciente ou não, dentro de nós acreditamos que o que fazemos muda a vida das pessoas, e tivemos muitas dificuldades para nos manter serenos em relação a isso (GÓMEZ-PEÑA, *op. cit.*). Isso quer dizer que no interior de cada pessoa inserida na comunidade – real ou ritual –, habita um relógio particular encarregado de nos despertar da arrogância, insegurança e da intolerância. A serenidade que comenta o autor, a meu ver, é manter-se em equilíbrio sem forçar tiranamente um sistema de referência ao outro, mas cooperar em despertar o relógio sempre em diálogo e ação direta ou indiretamente. Se a etnografia é parte do que Roy Wagner chama de “a invenção da cultura”, sua atividade é plural e além do controle de qualquer indivíduo. Os antagonismos dos pontos de vista e os conflitos intrínsecos à nossa condição humana biológica, psíquica e social precisam ser confrontados para produzir a compreensão crítica da nossa condição. Uma “cultura” é, concretamente, um diálogo em aberto, criativo, de subculturas, de membros e não-membros, de diversas facções (CLIFFORD, *op. cit.*). Portanto, há a possibilidade de se organizar múltiplos pensamentos, as percepções e as ações humanas por meio de alguns poucos princípios geradores estreitamente unidos entre si e que constituem um todo praticamente integrado.

Talvez nosso trabalho seja o de abrir um espaço utópico/distópico temporário, uma zona “desmilitarizada” na qual o comportamento “radical” significativo (não superficial) e o pensamento progressista sejam permitidos, ainda que só durante o tempo de duração da peça. Esta zona imaginária permite, tanto ao artista quanto aos membros do público, assumir posições e identidades múltiplas e em contínua transformação. Nesta zona fronteira, a distância entre o “nós” e o “eles”, o eu e o outro, a arte e a vida, torna-se embaçada e não específica (GÓMEZ-PEÑA, *op. cit.*: 446).

Um dos jogos realizados da linguagem teatral é o do *despojar-se*, significa que cada participante sem racionalizar joga todos seus pertences da mochila no centro da sala, misturando os objetos de todos e todas da

experiência coletiva teatral. Logo, sem olhar ou procurar o que mais é apegado e valioso, formando um círculo ao redor das coisas atua caminhando neutro, e ao sinal, vira-se aos objetos e buscar a primeira coisa íntima que vê. Isso faz com que o interesse pelas coisas valiosas e que é mais apegado *a priori* gere uma remodelação nas preferências subjetivas *a posteriori*, questionando ou não sua própria identidade, pois nossos pertences refletem nossa personalidade e gostos.

O teatro ensina uma lição importante que desafia os essencialismos ideológicos e identitários construídos histórica e socialmente. Não estamos presos na camisa de força da identidade, pelo contrário, há um repertório de identidades múltiplas, e perambulamos constantemente entre elas nos espaços sociais. O tempo real em assimilar informações sociais para suceder o processo de transformação do *habitus* é completamente distinto comparado ao tempo ritualístico na lógica do “travestismo cultural”.

O movimento artístico reage como vetor de transgressão e, sobretudo, antídoto para os efeitos sistemáticos da tradição histórica colonial e seus essencialismos identitários que, todavia permanecem reproduzidos e sujeitos à ressignificação. Portanto, paradoxalmente, este metacomentário pode ser paisagem cultural de reflexividade contínua e causalidade de ação prática para redução de danos pelas influências dos diversos tipos de violências: física, econômica, simbólica e psicológica. Por sua vez, vê-se que os elementos culturais transitam e instalam-se nas duas atmosferas sociais ciclicamente. Para Bourdieu,

os universos de sentido que correspondem a diferentes universos de prática são ao mesmo tempo fechados em si mesmos – portanto, a salvo do controle lógico por sistematização – e *objetivamente* afinados com todos os outros como produtos frouxamente sistemáticos de um sistema de princípios geradores praticamente integrados que funcionam nos campos mais diferentes da prática (BOURDIEU, 2009: 144).

Essa característica de estarem fechados em si mesmos, guiados pela própria lógica justificada histórica e economicamente e, no ato político de sistematização do sistema de referência dominante constrói o senso pelo

consenso no jogo social da aceitação e negação. Como comenta Gómez-Peña, nossos corpos também são territórios ocupados, especialmente se você for mulher, gay ou uma pessoa “de cor”, seja descolonizar nossos corpos e evidenciar esses mecanismos descolonizadores perante o público, com a esperança de que eles se inspirem e façam o mesmo por sua própria conta. Em contrapartida, a competição socioeconômica estimula a consagração de adversários nos campos sociais.

Portanto, por isso os setores são fechados em si mesmos, isto é, grupos específicos que são semelhantes e convivem em relação de afinidade coexistindo no jogo interpessoal da sobrevivência, no mesmo campo social, e circulando nos espaços que são possíveis e desejáveis. E, principalmente os variados ritmos do romper as películas culturais que cada corpo, com sua própria temporalidade, se desloca, calculando a trajetória na espacialidade da cultura.

Ao justapor na simultaneidade de um espaço único a série completa das oposições temporais que são postas em ação sucessivamente por agentes diferentes em situações diferentes e que não podem jamais ser mobilizadas na prática todas juntas porque as necessidades da existência não exigem jamais uma tal apreensão sinótica e até mesmo a desencorajam por meio de suas urgências, o esquema do calendário cria de uma só vez um volume de relações (de simultaneidade, de sucessão ou de simetria, por exemplo) entre as referências de nível diferente que, não sendo jamais confrontadas na prática, são praticamente compatíveis ainda que sejam logicamente contraditórias (BOURDIEU, 2009: 138).

A diferença interna no corpo e a diferença externa socialmente informada são e servem como totens para a constituição das ideias e coisas simbólicas e vetor para a formação das identidades dos indivíduos na sociedade. Portanto, podemos ver que a estrutura social estruturada ciclicamente funciona como estruturante da paisagem social. Agimos, ora segundo os sistemas de referência objetivo, ora pela própria condição cognitiva e emocional subjetivo.

Apesar do fato de que analisamos as coisas obsessivamente e sob vários refletores, quando chega a

hora de tomar decisões no dia a dia, tendemos a operar por meio do impulso (raramente por meio da lógica ou da conveniência) e tomamos decisões baseadas na intuição, na superstição e nos sonhos (GÓMEZ-PEÑA, *op. cit.*: 452).

Meu inimigo mais formidável é minha própria incapacidade de domesticar o caos cotidiano e de me disciplinar, afirma Gómez-Peña. E, de tal maneira, a metaestrutura reage como antídoto para as sobrecargas de produtividade e antítese aos problemas causados no corpo pela estrutura, operam na estabilização de equilíbrio social, isto é, cósmico. Ele comenta ambigualmente sobre a potência da arte de performar/atuar:

Minha salvação? Minha salvação reside em minha própria habilidade para criar um sistema alternativo de pensamento e ação capaz de proporcionar uma estrutura ritualizada para minha vida cotidiana... Não, retiro o que disse. Minha verdadeira salvação é a colaboração. Colaboro com outros na esperança de desenvolver pontes entre minhas obsessões pessoais e o universo social (2013: 453-454).

A mútua relação entre o olhar da razão lógica da subjetividade na condição existente frente à razão lógica do mundo objetivo. As práticas rituais são como desejos ou súplicas do desespero coletivo, que se expressam por língua coletiva (BOURDIEU, 2009). Isto é, estratégias de autoridade ou de reciprocidade, de lhe significar intenções, esperanças, desejos ou ordens, por meio de palavras ou atos performativos, que fazem sentido fora de qualquer intenção de significar. E, dizendo que

levam a inventar e que, ainda que não tenham outra justificação senão a de dizer ou fazer alguma coisa em vez de nada quando não há nada a ser feito ou a ser dito, adotam inevitavelmente a lógica de uma linguagem e de um corpo que, mesmo e principalmente quando *giram em falso*, produzem senso comum, para engendrar palavras ou gestos ao mesmo tempo sensatos e insensatos (BOURDIEU, 2009: 159).

Não obstante, segundo Bourdieu o retorno reflexivo sobre a própria ação, quando acontece (isto é, quase sempre, em caso de fracasso dos

automatismos), permanece subordinado à busca do resultado e à busca (que não se percebe necessariamente como tal) da maximização do rendimento do esforço gasto. Por isso, do ponto de vista antropológico, a prática do teatro é fundamental como estratégia política para redução violência, porque nos convida a ser *locus* de estudos de nós mesmos. Além de que, em contato com o outro, formam um continente de territórios que são referências no ato de ponderar a qualidade de tratamento com os pensamentos e comportamentos exteriorizados, tanto na reflexão como na prática as palavras e ações estão afetando de modo qualitativo à alteridade manifesta e o universo social.

3.2 EXPRESSÕES E REPRESENTAÇÃO DE DISCURSOS E COMPORTAMENTOS

A particularidade da ação e do conflito, da palavra e da imagem, nas expressões e representações discursivas, comportamentais e imagéticas –na– e –da– experiência sociocorporal, apresentam-se como tipos de racionalidades. A Teoria pode ser resumida da seguinte forma:

Os homens cedo desenvolveram certas práticas, formas de comportamento, como a exclusão de irmãos e irmãs de uniões sexuais de grupo, que provaram naturalmente ser úteis e vantajosas. As vantagens foram apreciadas e os comportamentos formulados como modos de organização – por exemplo, a família punaluana, a gens – que, por sua vez, estavam sujeitos à reflexão secundária ou à codificação na terminologia do parentesco. A linha geral de força da demonstração, a *orientação do efeito lógico*, vai dos limites naturais à prática comportamental, e da prática comportamental à instituição da cultura:

Circunstância → prática → organização e codificação (instituição). (SAHLINS, 2003: 66)

Portanto, operar com a noção de “dramaturgia” da vida social, busca conhecer as temporalidades dos processos que são vividos pelos sujeitos nas dinâmicas sociais que são percebidas pelos que vivem a história (FERRAZ, 2013). “O costume se origina na prática, na vida – não no jogo do pensamento,

mas no da emoção e do desejo, no do instinto e da necessidade” (SAHLINS, *op. cit.* 84).

Para Ferraz, as cisões com as quais pensamos o mundo – trabalho manual/trabalho intelectual, teoria/prática, masculino/feminino – são referentes a um contexto datado. O estado atual de nossa compreensão está referido à ordem das coisas estruturadas nesse instante do agora.

E como as palavras são ação, o significado é a reação evocada. As primeiras são o estímulo, o segundo a resposta. Umas são o instrumento, o outro é o seu próprio produto.

O significado de uma única expressão vocal, que nesses casos é reduzida quase sempre a uma palavra, pode ser definido como a mudança produzida pelo som no comportamento das pessoas. É a maneira pela qual um som, proferido apropriadamente, é correlacionado com elementos espaciais e temporais e com movimentos do corpo humano constitui o seu significado; e isso deve a respostas culturais produzidas por treinamento, “condicionamento” ou educação. Uma palavra é um estímulo condicionante da ação humana e torna-se, por assim dizer, uma “apreensão” das coisas externas ao alcance de quem fala, mas dentro de quem ouve (SAHLINS, *op. cit.* 84).

“O papel, máscara do espírito, possibilita exteriorização do sujeito em relação aos todos simbólicos em que estamos inseridos” (FERRAZ, *op. cit.* 330). E a autora indica que, como propôs Marcel Mauss, o corpo é construção social, mas isso não é tudo o que ele é. Ele aponta como se alcançam estados extáticos pelas técnicas de respiração, na Índia ou na China; aponta também o modo como possibilidades fisiológicas são produzidas ou perdidas na relação com as mais diferentes formas sociais. Partindo da antropologia do simbólico, relaciona-se o corpo, a pessoa, e historiciza à formação da ideia de indivíduo.

Parece-me agora desconcertantemente óbvio que a cultura, o sistema social e todos os conceitos supra-individuais desse tipo, tais como representação coletiva, espírito de grupo e organismo social, sejam abstrações conceituais ilusórias inferidas da observação dos “fenômenos reais” que são os indivíduos interagindo uns com os outros e com o seu meio ambiente natural. As circunstâncias da sua interação levam quase sempre a

similaridades no comportamento de indivíduos diferentes, que tendemos a reificar sob o nome de cultura, e fazemos com que os indivíduos se relacionem uns com os outros de maneiras repetitivas, que tendemos a reificar como estruturas ou sistemas. Na realidade, cultura e sistema social são meros epifenômenos – produtos derivados da interação social de pluralidades de indivíduos (MURDOCK, *apud* SAHLINS, *op. cit.* 98).

Segundo Walter Benjamin, a *mímesis* é a “faculdade de produzir semelhança” (BENJAMIN, 1994) e, portanto, de tornar-se outro, a qual, estando presente também na natureza (mimetismo no reino animal), é, aparentemente, a fonte de todas as funções psicológicas superiores no ser humano, sendo bastante intensos os comportamentos miméticos nas crianças (MORAES, 2013).

Dito isso, possamos pensar que podemos traduzir, *pela mímesis*, o outro em mim. Colocando a atenção para apreender o outro e poder me aproximar de sua experiência, pensamento e cosmovisão. Porém, nunca me torno o outro, pois existo apenas em meu corpo e mediado pelas próprias sensações. Contudo, a *mímesis* pode ser entendida como um ato de criação e de tradução. Podemos performar e representar algo que normalmente não somos. No entanto essa qualidade de produzir semelhança desenvolve certa receptividade e ampliação/dilatação da própria identidade. Mas, existem algumas diferenças e elas são assimétricas. Elas não estão totalmente dissolvidas. Ou seja, com a *mímeses* nos tornamos outro não em sua completude, mas potencializamos a nós mesmos tendo acesso aos elementos desse outro agrupando ao próprio arcabouço de elementos reconstruindo-se e reciclando-se.

Entretanto, como os conceitos emanam da totalidade social, eles transcendem especificamente a experiência individual. Eles se elevam a uma metalinguagem pela qual a experiência é organizada (SAHLINS, *op. cit.*). Logo, segundo Moraes é possível refletir sobre todos os processos miméticos pelos quais se estabelecem relações com o mundo natural e histórico-cultural, como nas artes, nos rituais e no agir social. De acordo com Taussig antropólogo que ressaltou a importância de repensar a *mímeses*.

“Trata-se, no caso desta faculdade “da natureza que a cultura usa para criar uma segunda natureza, a faculdade de copiar, imitar, de construir modelos, de

explorar diferenças, de engendrar e tornar-se Outro” (TAUSSIG, *apud* MORAES, *op. cit.*).

O reino social é o reino natural, e só se difere deste por sua maior complexidade tecnológica consequência da presença do ser humano e a característica intrínseca da reflexão e da prática intervencionista ao ambiente, através da organização e da representação das informações contidas na realidade. Poder-se ia, portanto afirmar que:

[...] é a partir dos jogos de representação que se constituem os hábitos sociais e formas de compreensão do mundo, pois a partir de seus comportamentos miméticos, as crianças e também os adultos produzem uma “sutura entre a natureza e o artifício, constituindo nas experiências uma relação ao mesmo tempo íntima e reflexiva com o mundo. Essa perspectiva torna-se ainda mais instigante se for considerado que é por processos miméticos que se tornam sensíveis as representações sociais, trazendo “sensibilidade ao sentido [*sensuousness to sense*] dessas representações (MORAES, *op. cit.*: 132-133).

Nesse sentido, o elemento simbólico opera como instrumento cognitivo que inventa, interpreta, define e compreende os símbolos de cada cultura através da observação participante do ambiente e dos comportamentos humanos construindo o sentido da realidade. O “simbólico” foi, na maior parte dos casos, tomado no sentido secundário e derivativo de uma modalidade ideal do fato social, uma expressão articulada da sociedade, tendo a função de apoio para relacionamentos formados por processos políticos e econômicos reais (SAHLINS, *op. cit.*).

Vejamos outra concepção sobre o modo de produzirmos conhecimento:

Durante séculos, o saber humano foi entendido como um *pathei mathos*, como uma aprendizagem *no* e *pelo* padecer, *no* e *por* aquilo que nos acontece. Este é o saber da experiência: o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem sentido do que nos acontece (FERRAZ, *op. cit.* 333).

Em certo sentido, esta formulação implica um vínculo entre relações de sentido e de poder no drama social, pois, a partir das experiências significativas vivenciadas, alguns significados serão destacados, enquanto outros serão afastados. Assim,

as complexas relações de poder que definem o significado adequado a determinadas interações sociais foram compreendidas a partir do conceito de emergência, pois os significados emergem nas relações empreendidas entre os diferentes atores sociais em uma determinada experiência significativa, o que constitui uma cena do drama analisado. Ou seja, as diferentes perspectivas e ações sociais convergem em determinada interpretação e definição da situação social a partir de um determinado estado das forças dos diferentes atores sociais (MORAES, *op. cit.*: 137).

Se pudesse resumir em uma palavra a experiência, ela estaria contida no vocábulo 'Expressividade'. Porque a catalogação e transmissão de códigos e símbolos culturais na interação social com o objetivo de comunicar necessitam dessa capacidade oral, gestual, escrita e imagética para se concretizar. Isso quer dizer que nas estruturas da consciência do corpo e da sociedade estruturada existem múltiplas paisagens de organizações socioculturais à disposição de um projeto cultural de coexistência e partilha no mundo. Que por sua vez, influencia seu entrosamento social de acordo com sua especificidade expressiva de ideias e performances.

Participar me deu a oportunidade de entrar em contato com meu corpo e experimentar a presença como estado interno ativo da expressão. Trouxe-me momentos de integração importantes. Também provocou a lidar com medos e inseguranças relacionadas a falar e me colocar em público em situações que não fossem no papel de músico. Muito forte quando estamos/somos inteiros ativos nas nossas ações. É como você disse um ato de resistência no mundo de hoje. Ainda me possibilitou compreender minimamente a linguagem do teatro e seu mecanismo criativo/processual. Quero dizer, foi ótimo vivenciar um pouco do teatro como ofício, vivenciar algumas de suas técnicas, modos de desenvolver a personagem dentro de uma produção e seus passos (Antonio: 2018).

Consequentemente, [...] o arbitrário do signo, resultado da associação de dois planos distintos do real, encontra-se reduplicado pela integração de cada unidade significativa (integração que é a própria lei dessa associação) em um sistema diferenciado que permite o surgimento do efeito de sentido (SAHLINS, *op. cit.*).

Nessa experiência, temos uma noção de imagem que é a afecção. Mais que representação, a imagem é índice de presença, e assim reencontramos o que há de presença na representação (FERRAZ, *op. cit.*). Por sua vez, é irreduzível, a certo nível de funcionamento da sociedade, que a

[...] criação de determinada espécie de animais, a prática de determinado tipo de cultura são o produto de um trabalho permanente do intelecto que se exerce sobre um certo meio natural; a fabricação de instrumentos, o trabalho da terra, a utilização ordenada e regular do universo animal supõem grande quantidade de observações, de pesquisas, de análises que não podem, de modo algum, ser levadas a termo de maneira fragmentada; elas só tomam forma através da mediação de um sistema de pensamento bem mais vasto que ultrapassa o plano tecnológico ou simplesmente econômico. Nesse sentido, estes últimos não possuem um caráter mais natural do que qualquer outro aspecto da cultura de uma sociedade (SEBAG, *apud* SAHLINS, *op. cit.*: 127).

A natureza humana, à qual Lévi-Strauss (1971) apela, consiste não em uma reunião de estruturas substanciais e fixas, mas “nas matrizes onde as estruturas pertencentes ao mesmo conjunto são engendradas” (SAHLINS, *op. cit.*: 124). Dessa forma, o objeto cultural, na sua integridade simbólica, permanece e, exclusivamente, dentro da esfera da interpretação significativa. Segue Sahlins, para

[...], além disso, instaura-se o mais alto naturalismo, no qual Lévi-Strauss une-se a Marx e a Durkheim através do seu método próprio de ligar mente e natureza, ou seja, o de que, na medida em que a natureza usa, na sua própria construção, o mesmo tipo de processos – por exemplo, o código genético, a estereoquímica de odores – que a mente emprega para compreendê-la, há entre elas uma cumplicidade última que é a condição da possibilidade de compreensão (2003: 124-125).

Em constituição está uma concepção de dramaturgia da vida social que possibilite nos distanciarmos das formas históricas em que estamos enredados e permita ver as relações constituintes em que estamos todos envolvidos (FERRAZ, *op. cit.*). Enfim, por assim dizer, aí surge a possibilidade de ensaiar o futuro, de imaginar novas possibilidades práticas de ação, maneiras de se relacionar e produzir, isto é, o modo de organização social e, sobretudo, a liberdade de projetar seus desejos, ideias e experiências vividas no convívio com a totalidade social diversificada.

Por fim, a violência contra a alteridade e a autoviolência sendo uma capacidade do ser humano na história da humanidade foi considerada eficaz por quem a pratica no processo de desenvolvimento de expansão social e tecnológico. Desse modo, a dramaturgia da violência na vida social transposta ao teatro para permitir ver as relações que nos constituem aparecia, por exemplo, no jogo do espelho [mímesis com precisão], nas ações físicas como bater, atirar, cortar a si mesmo, socar, risos debochados, lutar com armas, olhares agressivos, ofensas verbais etc. Todas essas expressividades de traumas e violências estão arquivadas na memória histórica e muscular. Revisitar e reensaiar as memórias para lograr consciência do presente e assim superar o passado, e no aqui e agora trabalhar para transcender esse tipo de atitude para consciente das próprias emoções e sentimentos no futuro poder reduzir danos na convivialidade e, finalmente ensinar a lidar com a convivência. Os relatos das/dos participantes são manifestos dessas tentativas da arte enquanto processo de aprendizagem do ser humano social e das mudanças internas e, por conseguinte nas suas relações na sociedade.

4 PRESENCAS NO CAMPO ANTROPOLÓGICO

A experiência teatral, vista desde a perspectiva antropológica, é o lugar de encontro da diversidade cultural humana. Cada nativo neste campo possui seus óculos perceptivos de sistema de referências, passam a criar pontos de contato e de compartilhamento de elementos simbólicos.

Quando um indivíduo chega à presença de outros, estes, geralmente, procuram obter informação a respeito ou trazem à baila a que já possuem. Estarão interessados no que pensa de si mesmo, na atitude a respeito deles, capacidade, confiança que merece etc (GOFFMAN, 2002: 11).

Para Schechner, a “performance” é um “amplo espectro” de atividades que vão desde o ritual e realização da peça teatral ou de formas populares de entretenimento, festas, atividades da vida diária, os negócios, a medicina e os gêneros estéticos do teatro, da dança e da música.

Quando uma pessoa chega à presença de outras, existe, em geral, uma razão que a leva a atuar de forma a transmitir a elas a impressão que lhes interessa transmitir (GOFFMAN, *op. cit.*). O teatro, isto é, a *communitas*, atividade de invenção e representação da vida cotidiana, engendra-se, portanto, em construir um metacomentário dos dramas sociais e conflitos a partir de uma reflexividade prática. Quer dizer que, isto é o cerne desta atividade ritual. Escreve Edith Turner³.

O que seria a *communitas*? [...] A *communitas* é uma atividade, não um objeto ou estado. Portanto, a única maneira de captar a [*communitas* é] em meio a sua atividade evasiva, em meio ao processo. [...] É o espaço entre as coisas que faz a *communitas* acontecer (TURNER, *apud* SCHECHNER, 2013: 45).

³ Ver *Communitas: The anthropology of Collective Joy*, 2012.

Os métodos antropológicos e os métodos teatrais podem convergir e produzir uma condição em que um atravessamento de fronteira epistemológica e pragmática ocorra.

Recorro à antropologia não como uma ciência de resolução de problemas, mas porque sinto que existe uma convergência de paradigmas. Assim como o teatro tem se antropologizado, a antropologia tem se teatralizado. Essa convergência é uma ocasião histórica que proporciona todos os tipos de trocas. A convergência entre a antropologia e o teatro faz parte de um movimento intelectual maior, no qual a compreensão do comportamento humano está deixando de lado as diferenças quantificáveis, entre causa e efeito, passado e presente, forma e conteúdo, *et cetera* (assim como os modos lineares de análise que explicam essa visão de mundo), e passando a enfatizar a desconstrução/reconstrução de realidades (*actualities*): os processos de enquadramento, edição e ensaio [...] (SCHECHNER, 2013: 38).

Por isso, a interação pode ser definida como a influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata (GOFFMAN, *op. cit*). A inevitabilidade de ser afetado por outro corpo no ato do encontro, de algum modo, influencia o comportamento de reação estimulando um desempenho, que depende da estrutura de percepção incorporada, ou seja, como sente, pensa e, dessa forma, como fazer desenrolar a relação com a alteridade.

A interação é suscetível a não fluir e estar sob o controle da imobilidade, que penso ser a existência interna e solitária dentro do próprio corpo e, da ausência de presença, ser expressivo, isto é, sair de si. Quando um indivíduo se apresenta diante dos outros, terá muitos motivos para procurar controlar a impressão que estes recebem da situação. Essa contraforça que ocorre no interior da consciência do corpo funciona como um nó paradoxal, o ator social e teatral, no ato de manifestar signos informativos, pode estar em postura de imobilidade corporal e/ou optar pelo desvio para evitar uma situação especulada e indesejada de relacionamento social.

4.1 IMAGIN(AÇÃO) E OS SENTIDOS DA RELAÇÃO COM O OUTRO

A “performatividade”: capacidade que os seres humanos têm de se comportarem reflexivamente, de brincar com o comportamento, de modelar o comportamento como “duplamente comportado” (SCHECHNER, 2013). A representação é produzida através da ação prática do discurso e da imagem, constituindo nas relações com os interlocutores e/ou públicos, as interconexões da imaginação do real e do ficcional, do mágico e do científico, intrínseco ao processo de re/produção da experiência sensorial e extrassensorial. “Ainda que soe um pouco diferente: é o *objeto* que nos olha, é o *objeto* que nos pensa. O outro que nos olha e nos pensa incessantemente” (SKLIAR, *op. cit.* 25). Isso significa que acontece uma antropologia reversa na temporalidade e na espacialidade da experiência – *todos somos, em certa medida, outros*.

Como diz Manulani Aluli Meyer, “o processo de conhecer é incorporado e conjugado com a cognição. [...] O conhecimento genuíno deve ser experimentado de maneira direta” (MEYER, *apud* SCHECHNER, *op. cit.* 41). Em primeiro lugar, substituir o conceito de *objeto* para o de *sujeitos* nas relações socioculturais de produção de conhecimento nas ciências e nas artes sugere horizontalidade e respeitabilidade na interação simbólica. Em segundo lugar, o conhecimento genuíno que está instalado na situação empírica pode contribuir para a desconstrução das imagens deturpadas, dissimuladas e estereotipadas no imaginário coletivo, herança da tradição colonial. Experimentar diretamente a experiência gera alteração perceptiva sobre outrem, os sentidos do corpo observam e absorvem influenciando o choque cultural e dispara à reflexividade.

O dramaturgo Witold Gombrowicz, reflete que, “pois o homem, no mais profundo do seu ser, depende da imagem de si mesmo que se forma na alma alheia, ainda que essa alma seja cretina” (GOMBROWICZ *apud* SKLIAR, *op. cit.*). A existência, no convívio em sociedade, recebe interferências quando há socialmente informada uma imagem de si que foi construída em falsas conclusões, calúnias e difamações. De tal maneira, se e é justificada pelo processo de organização hierárquica e de estigmatização de identidades alocadas em posições de subalternidade e marginalidade.

O colonialismo, tantas vezes tratado como se fosse uma ação independente, foi, na verdade, o resultado inevitável e o fruto de atividades comerciais e missionárias. O domínio direto, primeiramente, e indireto, posteriormente, da chamada metrópole europeia facilitou bastante a conversão ao cristianismo e a exploração econômica (SCHECHNER, 2013: 42).

A crítica da história colonial está justamente nessas relações de domínio e sobreposição dos interesses comerciais unilaterais dos reinados do ocidente. E, além disso, da conversão forçada ao cristianismo, o qual impõe um tipo de performatividade e nega os seus antagônicos. Este sistema simbólico – religião – ratifica e legitima todo o processo de exploração econômica nos territórios que habitam a diferença social e religiosa, construindo assim, as imagens da alteridade como o inimigo, o maligno e o profano. Portanto,

[...] há violência ordenada de decretos e avaliações que pretendem medir quanto e como ser ou não tolerante. [...] Que as imagens do outro acabam transformando-nos em reféns do outro; que os sentidos do outro acabam por quebrantar nossas rígidas mãos até convertê-las em carícias, até transformá-las e transformar-nos em rostos que às vezes se aproximam, é verdade, mas que muitas outras vezes se ignoram em racismos e rizomas de diferenças (SKLIAR, *op. cit.*: 21-22).

A comparação que resulta em estranhamento ofensivo e negatório, seja uma situação ou um corpo realizando determinada prática cultural, é consequência de uma visão etnocêntrica e egocêntrica construída, ou seja, fechada em si mesma evitando conhecer e compreender o significado na visão da alteridade.

“Em outras palavras, as pessoas que estão nessas condições veem a estrutura de seus próprios cérebros. [...] Os sujeitos tentam dar sentido aos fenômenos entópicos elaborando-os em formas icônicas, isto é, em objetos que lhes são familiares em sua vida cotidiana” (SCHECHNER, 2013: 49).

A estratégia política é romper com os impedimentos que a estrutura do próprio cérebro inventa e provocar qualidades relacionais e níveis de energia expressiva que reforça de maneira conveniente a intenção de abertura do ser

para o mundo. Vejamos no relato, a percepção tida do teatro intercultural em relação ao encontro de idiomas.

Na prática do teatro, o bilinguismo provoca o esforço e a exigência para uma concentração maior por parte dos integrantes. Além disso, a sintonia e o ritmo precisam estar de acordo, pois às vezes a linguagem verbal não dará conta de transmitir a mensagem, por conta não só da diferença de idioma, mas de diferentes culturas. (João: 2018)

O corpo emocional e cultural é em sua potência um organismo biológico-cognitivo que se molda referente a cada situação – seja movimento/imobilidade e/ou palavra/ação – com diferentes máscaras na coleção da memória cognitivo-muscular. Quero dizer, a vivência no espaço intercultural e as trocas entre estes, possibilitam o aprendizado daquela cultura e daquele idioma. O potencial da fonte imaginativa se converte em criação-ação, tanto na estrutura cotidiana como na metaestrutura extracotidiana. Apesar disso, a resistência em se transmutar expressivamente, geralmente, pelas sensações de vergonha, medo, tristeza, cansaço, insegurança emocional e, receio em ser criticada/o por questões éticas e estéticas geram os bloqueios.

Somos criação sem dono e demasiado curioso, muitas vezes confusos em assimilar a alteridade e a situação. Somos a cura e a doença, a guerra e a paz, a morte e a vida. Abrir a porta do imaginário para novas imagens e vozes simboliza a ruptura do cotidiano social, o distanciamento da estrutura social determinante de padrões comportamentais e funcionais incorporados e reproduzidos para manutenção e legitimação da ordem social.

Contudo, aí reside a crise, porque a cultura estruturada se organiza a partir da lógica da cultura do medo e individualidade, da paralisia e do silenciamento. Segundo Skliar (*op. cit*) há, então, o outro que nos é próximo, que parece ser compreensível para nós, previsível, maleável etc. E há um outro que nos é distante, que parece ser incompreensível, imprevisível, maleável.

Enquanto o aprendizado e a descoberta produtiva e eficaz do corpo e do mundo se engendram em coletivo, no encontro e na troca de símbolos (objeto,

ato, acontecimento, qualidade ou relação que serve como vínculo a uma concepção – a concepção é o ‘significado’ do símbolo) que se relacionam numa rede de significados no tecido social. Por sua vez, os corpos deslocam-se entre os dois campos– estrutura e metaestrutura–, invenção e revelação dos sentidos em experienciar sentir outras dimensões sensoriais do que é Ser Humano.

O processo de vivência na antiestrutura inicia quando os envolvidos/as entram na sala de teatro, desvestem os sapatos e guardam os objetos culturais. Nesta duração de tempo da atuação, o fazem, fora da temporalidade da estrutura. O silêncio, observar tudo ao redor com curiosidade, interatuar na troca de olhares e no jogo social, rir, escutar os ruídos, ora meditando, ora se alongando ou, simplesmente imóvel tímido e reflexivo. A imobilidade, ausência de ações e palavras ditas ao vento, em geral, em grupos com pessoas cujo não sentiram a experiência do ritual teatral *a priori* contam que é uma mistura de medo, incerteza e bloqueio tanto na dimensão psíquica do pensamento, como física na dimensão muscular. Por outro lado, sempre está acontecendo uma relação humana e vital no tempo e espaço entre os atores/atrizes iniciantes.

A liminaridade se intensifica quando o diretor/facilitador teatral, – especialista ritual – aquele que com o poder/saber de ser o oficiante, guia, organiza, rege e estimula a produção da atmosfera ritualística. As orientações e jogos individuais e coletivos da linguagem teatral orientam a trazer a consciência para si e para o outro. Afiando a concentração, o estado de alerta, reduzindo os movimentos e os gestos involuntários aumentam as descobertas da respiração, do tempo e a noção espacial. A orientação em caminhar naturalmente pela sala ativando a corporalidade neutra e esticada para cima, crescendo e expressando pouca informação ao mundo liminar. Produzir sons de animais da floresta, propor a respiração consciente com polegares nos ouvidos e os dedos indicadores e médios nos olhos, anelares no nariz e mindinhos na boca para produzir movimento abdominal vinte e uma vezes etc. Conseqüentemente, essa sequência de atos rituais para facilitar uma epifania expressiva, instiga a suspensão da identidade cultural construída na estrutura e, tornando-se suscetível a processos de transmutação em outros seres, corporalidades e identidades no universo cênico do ritual teatral.

Segundo Schechner (*op. cit*) se o cérebro é dotado de plasticidade, se ele é moldado pelo ambiente e pode ser treinado, podemos então vislumbrar novas maneiras de entender como a cultura realmente “habita” o cérebro. Muitos rituais tradicionais – especialmente aqueles que usam o transe – operam performativamente por meio da repetição e do ritmo (percussão, canto, dança). Se a cultura se apropria do corpo e é reflexo da estrutura social com normas de postura e comportamento, analisamos no contexto prático do teatro o inverso. Essas transmutações-expressivas da energia do corpo das pessoas podem ser consideradas como produção de experiência antiestrutural porque apresentam outros modos de relacionamento social e representação de ideias e imagens advindas da imaginação.

O interessante é que no teatro há um conjunto de saberes e práticas de culturas não ocidentais, como as técnicas de *Yoga* e uso de máscaras neutras e expressivas muito usadas na dança-teatro *Kathakali* no sul da Índia. É nessa linha de pensamento que se baseia minha convicção de que a cultura humana é fundamentalmente performativa (SCHECHNER, 2013). Em contrapartida, embora haja indivíduos que não consigam imediatamente romper com a inexpressividade, com a prática pode-se alcançar resultados de superação, concentração e entendimento das partes do todo. Para Skliar (*op. cit*) existe um tempo do outro que é conhecido e reconhecido pela mesmidade como o único tempo possível; um tempo do outro que foi inventado, domesticado, usurpado, ordenado, traduzido e governado a partir das metáforas temporais da repetição, do constante, do cíclico, do linear, do circular. Assim como existe também um tempo do outro que (nos) é irreconhecível, indefinível, inominável, ingovernável. A reagregação torna-se como algo que se repete, indo e voltando, sempre buscando o conforto espiritual e muscular. Visto dessa maneira, o ritual teatral pode também provocar o contrário, alguns indivíduos não retornam pelas limitações existentes da dificuldade, frustração e da ausência de ânimo para resistir e persistir.

4.2 PAPÉIS SOCIAIS NA VIDA E NO TEATRO

A potência transmutativa-expressiva da energia do corpo, refere-se a forma como o corpo humano em sua condição dada de existir no mundo através de experiências sensoriais, possui uma potência intrínseca que é expressar-se e transmutar-se. Os múltiplos papéis sociais variam dependendo das relações sociais que se constroem pelos contextos, pessoas e estímulos. Essa potência a qual me refiro é a energia que habita o corpo vivo e o faz movimentar e experimentar. Segundo Ferracini (2003) esses estados e transições do *energon*, *chi*, *prana*, significa “em trabalho”, independente da cultura, seja grega, asiática ou védica. Portanto, é conveniente pensar a energia como “fluxo, um caminhar específico que encontra resistências e as vai vencendo; ou radiação/vibração, algo que se propaga no espaço, por último, energia como um estado muscular orgânico enquanto potência nervosa”. “A experiência da vida de cada indivíduo o faz exposto alternadamente à estrutura e à *communitas*, a estados e transições” (TURNER, 1974: 100). O espaço ritualístico estimula esses tons e ritmos da energia da pessoa presente, cumprindo função importante para a sociedade maior que é a estrutura. Como se vê no processo ritual a

liminaridade, marginalidade e inferioridade estrutural são condições que com frequência geram mitos, símbolos, rituais, sistemas filosóficos e obras de arte. Essas formas culturais fornecem aos homens um conjunto de padrões, modelos e paradigmas que são, ao mesmo tempo, reclassificações periódicas da realidade (ou, pelo menos, da experiência social) e a relação do homem com a sociedade, a natureza e a cultura. Mas elas são mais do que classificações (meramente cognitivas), já que incitam os homens à ação e ao pensamento. (TURNER, 2015: 71)

Turner (1969) descreve essa forma pela qual as pessoas veem, entendem e agem umas com as outras essencialmente como “uma relação sem mediação entre indivíduos históricos, idiossincráticos e concretos”. O drama social, essa experiência que suspende as relações cotidianas, mas em interação e comunicação expressa símbolos e signos da estrutura, ora

subvertendo e ressignificando, ora reproduzindo em frente ao espelho do cotidiano.

Viola Spolin (1992), parte do princípio que todas as pessoas são capazes de representar, e mais, afirma que a capacidade para atuar em cena é algo que se aprende, e não somente um talento natural. [...] o objetivo inicial é libertar a atuação de comportamentos rígidos e mecânicos através de jogos de improvisação estimulando o participante a construir um conhecimento próprio acerca da linguagem teatral (*apud* DESGRANGES, 2017).

A formação do indivíduo na sociedade contemporânea com toda a influência da indústria alimentícia e tecnológica (modo de sustentar a sobrevivência global humana), em geral, condiciona o corpo, ele deixa de ser estimulado para desenvolver e vislumbrar outras experiências emocionais e práticas rituais diferenciadas. Imaginemos uma pessoa que ainda não lavou um banheiro ou ainda não se transmutou na corporalidade expressiva de um gato na – vida real – estrutura. Na metaestrutura – vida ritual – teatral é possível que haja tal representação e é preciso construir essa personagem buscando alterar a maneira de falar, sentir e fazer.

Estar convencido do próprio papel e do papel do outro pode garantir e defender as pré-concepções de crença ou descrença na legitimidade, como descreve Robert Ezra Park, e resgato por Goffman.

Não é provavelmente um mero acidente histórico que a palavra “pessoa”, em sua acepção primeira, queira dizer máscara. Mas, antes, o reconhecimento do fato de que todo homem está sempre e em todo lugar, mais ou menos conscientemente, representando um papel... É nesses papéis que nos conhecemos uns aos outros; é nesses papéis que nos conhecemos a nós mesmos. Em certo sentido, e na medida em que esta máscara represente a concepção que formamos de nós mesmos – o papel que nos esforçamos por chegar a viver – esta máscara é o nosso mais verdadeiro eu, aquilo que gostaríamos de ser. Ao final a concepção que temos de nosso papel torna-se uma segunda natureza e parte integral de nossa personalidade. Entramos no mundo como indivíduos, adquirimos um caráter e nos tornamos pessoas. (GOFFMAN, *op. cit.* 27)

O teatro como espécie narrativa paralela à vida, ou, melhor ainda, pode ser intensamente um tipo de metanarrativa que paralisa a vida cotidiana e na atmosfera em que está presente pode encarar, lutar ou dialogar com o medo, a dúvida, incerteza, insegurança e frustração.

Durante o pouco tempo vivido juntos, pudemos conhecer melhor o outro, suas limitações e qualidades, pudemos nos ajudar a tecer críticas construtivas e conselhos. Criamos nosso próprio mundo de sábado à tarde, vivendo em uma pequena comunidade, em que éramos desconhecidos, mas que se tornaram grandes colegas, sempre se ajudando. (Nathali: 2018)

“Assim, na oficina, na aldeia, no escritório, no auditório, no teatro, quase em qualquer lugar, as pessoas podem ser subvertidas de seus direitos e deveres e entrar numa atmosfera de *communitas*” (TURNER, 2015: 61-62). A performatividade na experiência, tanto pela condição do caráter mágico-religioso, crer para fazer e fazer para crer, como tanto pela tentativa de evocara estética e a ética para outras sensações e sequência de rituais nos tornam pessoas e conectam sentidos. Para Goffman quando o indivíduo se apresenta diante dos outros, seu desempenho tenderá a incorporar e exemplificar os valores oficialmente reconhecidos pela sociedade e até realmente mais do que o comportamento do indivíduo como um todo.

Todo se trata de lo que quiero ser y no ser, puesto que la confianza en uno mismo siempre está presente, y esta situación nos lo da saber el teatro en todo momento. La consciencia de los movimientos, de la respiración, del sentimiento, e incluso lograr el espíritu de algún ente que no es parte de nosotros, si no del personaje al cual uno tiene que representar. Son ejercicios claves tanto para el teatro, como para en la vida cotidiana, sobre todo al enfrentar situaciones a las cuales no estamos acostumbrados, o nos resultan incómodos. (Jaime: 2018)

Portanto, segundo Turner o teatro talvez esteja mais perto da vida do que a maioria dos gêneros performáticos no sentido de que, apesar de suas convenções e restrições espaciais sobre as possibilidades físicas, é, como escreveu Marjorie Boulton (1971), “literatura que *caminha e fala* diante dos

olhos, feita para ser encenada, ou, poderíamos dizer, ‘agida’, em vez de vista como marcas no papel e visões, sons e ação em nossas cabeças”.

Pode-se perceber no relato do participante que o teatro convida para sair de si, da própria lógica e temporalidade. Neste caso, alterar o *habitus* do idioma de seu lugar de origem para alcançar proximidade com os outros.

Neutralizar mi español de Bogotá (Colômbia), y tener que dejar jirias y expresiones para poder lograr que las personas (hispanos y no hispanohablantes) entiendan fué interesante y complicado. Una constante deconstrucción para ser entendible. Fué un trabajo muy bonito, pues es volver a lo básico e percibir errores y empezar a ver nuevas aprendizajes y conocimientos. (Christían e Alisson: 2018)

A coerência expressiva exigida nas representações põe em destaque uma decisiva discrepância entre nosso eu demasiado humano e nosso eu socializado (GOFFMAN, *op. cit*). Ainda nas palavras de Goffman, como seres humanos somos, presumivelmente, criaturas com impulsos variáveis, com estados de espírito e energias que mudam de um momento para outro. Portanto, [...] a relação entre os dois modos de encenar – na “vida real” e “no palco” – são como componentes de um sistema dinâmico de interdependência entre dramas sociais e performances culturais (TURNER, 2015). Para Goffman, o que parece ser exigido do indivíduo é que aprenda um número suficiente de formas de expressão para ser capaz de “preencher” e dirigir mais ou menos qualquer papel que provavelmente lhe seja dado. Desse ponto de vista,

é [...] representando através de sua própria existência uma crítica permanente à hipocrisia de toda estrutura social que molda os seres humanos, muitas vezes por mutilação psíquica e até física (amarrar os pés, usar corpetes, comer alimentos indigeríveis), segundo a imagem de papéis sociais abstratos. Claro, como *todas* as formas culturais, uma vez que tenha se tornado um gênero de performance reconhecido, o teatro pode ser manipulado para apoiar posições sociais e políticas *tanto* conformistas *quanto* subversivas (TURNER, 2015: 165-166).

É um lugar-comum dizer-se que diferentes grupos sociais expressam de maneiras diversas, atributos tais como idade, sexo, jurisdição, posição de classe e que em cada caso esses simples atributos são elaborados por meio de uma configuração cultural complexa distintiva de meios convenientes de conduta (GOFFMAN, *op. cit.*).

Dessa maneira, a paisagem social está ilustrada de facções culturais, isto é, no interior do cosmos habitam diversos microcosmos, cada qual com suas características e modos de vida, discrepantes e semelhantes, e que podem se relacionar ou coexistir sem contato e com distanciamento.

Para concluir, Turner defende que quando representamos na vida cotidiana, não reencenamos meramente para fins de estímulo indicativo, encenamos em quadros que tomamos dos gêneros de performance cultural. E quando encenamos no palco, seja qual for, devemos nesta era reflexiva de psicanálise e semiótica, mais do que nunca, trazer para o mundo simbólico ou fictício os problemas urgentes da nossa realidade. E, quando entrarmos em qualquer teatro que a vida nos permitir, já teremos aprendido quão estranha e multinivelada é a vida cotidiana, o quão extraordinário é o ordinário.

4.3 APORTES DA PEDAGOGIA TEATRAL PARA COMPREENSÃO DO TEMA DA VIOLÊNCIA SOCIAL

“Este teatro, compreendido pelo grupo como uma “fábrica de ação”, não se propunha a refletir a realidade, mas queria substituí-la, não tinha o intuito de comentar a vida, mas participar efetivamente dela” (DESGRANGES, *op. cit.* 63). O teatro que o autor se refere aloca justamente à experiência teatral estudada. As/os participantes começaram a ser mais participativos nas manifestações de rua, nas pautas políticas e nas redes virtuais. O teatro político possibilitou o despertar do processo de engajamento mostrando as implicações de classe, gênero, raça, e etnia. A pedagogia teatral se converteu em um aspecto importante de ensino, utilizando-a como uma metodologia pragmática e trabalhando conteúdos atuais de maneira mais próxima e mais

efetiva para uma transformação. O teatro pode ser um livro, um drama ou uma comédia, uma medicina – no sentido que pode ensinar entreter e curar –, mas há que estar disposto a se entregar.

Participar do coletivo teatral foi incrível. O trabalho teatral fez-me ter sensações que não tinha há muito tempo. Acredito que a vida cotidiana na sociedade capitalista nos priva de sensações de ternura e afeto, simples ações como o olhar nos olhos de alguém, abraçá-lo, observar como se expressa, como anda. E, conseguir ver a beleza em cada ser presente foi algo que me marcou muito durante o tempo de convivência. Além da parte afetuosa do trabalho teatral, este, me proporcionou mais consciência corporal, reconhecer e identificar os processos e movimentos do corpo. Vejo-me mais atento ao meu corpo e como ele se expressa em diversos momentos da vida. (Felipe: 2018)

Participar de un teatro fue un trabajo bastante gratificante, así como había momentos de armonía total también se sentía un poco la tensión. En instantes, todo esto ayudo mucho a comprenderlo que es, como tal, el teatro... No es solo actuar, es ser real y saberlo representar. Durante todas las clases se desarrolló un trabajo en el cual rompimos con los miedos; sea al escenario, a la gente, o a creer que se hace el ridículo. El teatro nutrió con sentimiento cada gesto y nos hizo dar valor a ello. Para mi, eso fue lo más importante, el entender que no es sólo representar algo, es sentirlo por encima de todo. (Jhony: 2018)

O que faz a comunicação humana e a fala tão especial é a imaginação. O humano é a única criatura viva que é capaz de falar sobre as coisas intangíveis e acreditar nelas. Além disso, ele é a única criatura que não pode viver sem inventar verdades. Ele precisa acreditar em alguma coisa, mesmo quando acredita que não acredita em nada. A história nos deu muitas verdades e nos tirou o mesmo número de verdades. Verdades que foram mortais no seu tempo são ridiculamente engraçadas em outro. Hoje em dia, estamos vivendo em meio a uma abundância sufocante de verdades que estão dando forma e direção às nossas vidas. E é dentro dessa abundância, que os frágeis e assustados, lutam pela própria e única verdade.

A presença dos múltiplos tipos de violências manifestas socialmente, entre indivíduos e entre grupos sociais estão presentes nos mundos imaginados no universo cênico como elemento fundamental da pedagogia teatral que visa à educação crítica frente ao espelho da estrutura.

[...] a história contada por um será facilmente reconhecida pelos demais, pois estas pessoas sofrem, presumivelmente, as mesmas opressões. Assim, a história individual ou o fato relatado por uma pessoa repercutirá imediatamente nos outros, “a opressão de um é a opressão de todos” (DESGRANGES, *op. cit.*). Para Hooks (*op. cit.*), nesse reconhecimento residia a compreensão de que a intimidade poderia ser recuperada, de que poderia ser formada uma cultura de resistência que possibilitaria o resgate do trauma.

Además, el teatro ha sido un alimento para saciar las ansiedades y los mal estares depresivos, un alimento para el alma... Es un sentimiento muy parecido a la relación que tengo con la música, y al fusionar las dos a lo largo de este proyecto me llevo a conocer otra parte de mi que no conocía, una sensación nueva y placentera, un mar de sensaciones de inestabilidad consciente donde al final de la escena todo vuelve a ser neutro, como el comienzo. Y por supuesto, volver a la realidad desde mi perspectiva personal. A final de cuentas, es lindo sentirse parte de algo, y el teatro te lo permite sentirte cómodo, donde tu forma de ser es aceptado por todos y todas, es llegar a ser libre en conjunto, y sobre todo, conocerla parte introspectiva de una persona, su propia alma y ser, para saber como funciona y reflejarlo en arte, como las expresiones, los gestos, la forma de caminar. Enfin, todo es arte, y el mundo personal influencia el mundo externo y viceversa. (Jaime: 2018)

Todos nós somos sujeitos da história. Temos de voltar a um estado de presença no corpo para desconstruir o modo como o poder tradicionalmente orquestrou, negando a subjetividade a alguns grupos e facultando-a para outros (HOOKS, *op. cit.*). Para Desgranges (*op. cit.*) mesmo um indivíduo que, premido pelas forças sociais, e que se vê partido em dois, duas partes que se tornam irreconciliáveis em um modo de vida que o força a colocar, de um lado seus desejos e anseios de liberdade e justiça social e, do outro, as atitudes que precisa tomar para dar conta de sua sobrevivência. Ainda que contrariando a si

próprio, a atitude de se reconciliar consigo mesmo e com a alteridade pode ser um ato performático e um novo *habitus* em devir.

Na experiência antropológica do ritual teatral, foi possível receber visões e comentários sobre tipos de violências existentes no mundo social, praticadas por corpos sociais, cuja maneira de sentir, pensar e agir constituem o *habitus* com atitudes frias e brutas nos relacionamentos com a alteridade. Abaixo, algumas manifestações violentas produzidas socialmente na estrutura da sociedade observadas e/ou sentidas pelos e pelas participantes.

Violências

Violência de gênero; alimentícia; médica-hospitalar; epistêmica; genocídio;
tortura;

Climática; estética; xenofobia; religiosa; sexual; autoviolência; homicídio;
automutilação;

Institucional; política; psicológica; ambiental; racismo; injúria-calúnia-
difamação; intra/interfamiliar;

Moral; física; militar-policial; violência cultural; simbólica; infantil; aporofobia;
suicídio;

Silenciamento de outrem; banalização da violência; animal; trabalhista;
econômica.

A cultura do medo e da insegurança é efeito das multifacetadas da violência em distintos tempos e espaços, fundada pela tradição social e histórica colonial. Nas palavras de Hooks (*op. cit*), os valores burgueses erguem-se como uma barreira que bloqueia a possibilidade de confrontação e conflito e afasta a dissensão. Quando a obsessão pela preservação da ordem é associada ao medo de “passar vergonha”, de não ser bem-visto, é minada toda

possibilidade de diálogo construtivo. A maioria não se sente à vontade para exercer o direito à livre expressão – especialmente se ela significa que dêem voz a pensamentos, ideias e sentimentos que vão contra a corrente, que não são populares. O conceito de oprimido, contudo, bem como o teatro que quer representá-lo, pode e precisa ser constantemente historicizado, pensado em sua relação com as condições político-sociais (DESGRANGES, *op. cit.*). Opressores e oprimidos pode ser qualquer *persona* dependendo da situação, de quem são e quais seus vínculos afetivos que intercedem nas microrrelações de poder, isto é, o ato de exercer a força do saber e do convencimento lógico ou forçado.

Em nossa sociedade tão fundamentalmente anti-intelectual, o pensamento crítico não é encorajado. [...] O compromisso profundo com a pedagogia engajada é cansativo para o espírito (HOOKS, *op. cit.*). Isso quer dizer que há efeitos negativos em ir contra a corrente, em desafiar o *status quo*. A cultura do medo e da violência influencia o desinteresse coletivo de compromisso com a pedagogia engajada, isto é, a expressão objetiva de ativismo político na defesa e busca de respeito mútuo e da prática da liberdade.

Desgranges (*op. cit.*) defende que a prática teatral, assim desenvolvida, possibilita que os participantes expressem de diferentes maneiras, os seus pontos de vista, fomentando a capacidade de manifestarem sensações e posicionamentos, tanto no que se refere ao microcosmo de suas relações pessoais, quanto no que diz respeito às questões de sua comunidade, do seu país e do mundo.

Por fim, a imaginação é um músculo e ela pode alterar em suas possibilidades as imagens de preconceito discriminatório de outrem, contra si mesmo e contra a natureza. Pode modelar as imagens para novas imagens de aceitabilidade e respeito, se alongando para novas maneiras de se relacionar com a alteridade. E, conectar e fortalecer novos vínculos, partilhando mundos subjetivos para a construção de um mundo objetivo renovado de bem estar. O olhar crítico justamente alerta da necessidade de uma revolução cultural paradigmática.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A caminho da conclusão, considero que o interessante no teatro é que há um conjunto de saberes e práticas de culturas não ocidentais e ocidentais combinadas e conectas. O retorno reflexivo sobre a própria ação, quando acontece, permanece subordinado à busca do resultado e à busca da maximização do rendimento do esforço gasto. Além de que, em contato com o outro, formam um continente de territórios que são referências no ato de ponderar a qualidade de tratamento com os pensamentos e comportamentos exteriorizados. Na reflexividade, se as palavras e ações estão afetando de modo qualitativo à alteridade manifesta e o universo social, do ponto de vista antropológico, a prática do teatro é fundamental como estratégia política para redução da violência, porque nos convida a ser *locus* de estudos de nós mesmos.

As violências ao qual me refiro e que podem ser reduzidas nas relações humanas em comunidade, são aquelas apontadas pelos participantes da experiência teatral, a mudança pode partir da pessoa e como ela se manifesta na dimensão do microcosmo, isto é, suas posturas nos convívios locais e regionais. Também é importante compreender que o sentido empregado de violência é o de interferir e ferir, ou seja, produção de incômodo e sensação do desagradável tanto ao outro como a si mesmo. Essa contraforça que ocorre no interior da consciência do corpo funciona como um nó paradoxal, o ator social e teatral, no ato de manifestar signos informativos, pode estar em postura de imobilidade corporal e desvio para evitar uma situação problemática de relacionamento social.

A prática teatral, assim desenvolvida, possibilita que os participantes expressem de diferentes maneiras, os seus pontos de vista, fomentando a capacidade de manifestarem sensações e posicionamentos, tanto no que se refere ao microcosmo de suas relações pessoais, quanto no que diz respeito às questões de sua comunidade, do seu país e do mundo. Em contrapartida, embora haja indivíduos que não consigam imediatamente romper com a

inexpressividade ou com a expressividade violenta, com a prática e o tempo é possível alcançar os resultados de superação, concentração e entendimento das partes do todo.

Conforme indicamos anteriormente para Skliar (*op. cit.*) existe um tempo do outro que é conhecido e reconhecido pela mesmidade como o único tempo possível; um tempo do outro que foi inventado, domesticado, usurpado, ordenado, traduzido e governado a partir das metáforas temporais da repetição, do constante, do cíclico, do linear, do circular. Assim como existe também um tempo do outro que (nos) é irreconhecível, indefinível, inominável, ingovernável.

Quando representamos na vida cotidiana, não reencenamos meramente para fins de estímulo indicativo, encenamos em quadros que tomamos dos gêneros de performance cultural. E quando encenamos no palco, seja qual for, devemos nesta era reflexiva de psicanálise e semiótica, mais do que nunca, trazer para o mundo simbólico ou fictício os problemas urgentes da nossa realidade. E, ao estar em qualquer teatro que a vida nos permitir, já teremos aprendido quão estranha e multinivelada é a vida cotidiana, o quão extraordinário é o ordinário.

Portanto, reagregação da *communitas* à comunidade torna-se como algo que se repete indo e voltando, na busca constante do conforto espiritual e muscular. Visto dessa maneira, o ritual teatral pode também provocar o contrário, alguns indivíduos não retornam pelas limitações existentes da dificuldade, frustração e da ausência de ânimo para resistir e persistir. Apesar de tudo, os dramas sociais podem provocar reparação no indivíduo, por um lado, alterando atitudes violentas em tolerantes e compreensivas. Ou, o seu oposto, fortalecer tal atitude violenta. Em tom de otimismo, acredito que o *habitus* violento, na dimensão da singularidade do indivíduo no processo da vida não é permanente e reproduzível constantemente. Entretanto, na dimensão da sociedade, o tempo que levará para assimilação do *habitus* não violento no imaginário coletivo da aldeia global ainda é incerto.

A estratégia política do ritual teatral na lógica do laboratório social assume esse ofício de transgressão das fronteiras para refletir as práticas

violentas dos agentes sociais. Disposições/tendências duráveis estruturadas na sociedade e no corpo da pessoa em movimento circular pode ser modelada e aperfeiçoada. Quer dizer que, essas tendências são maneiras de pensar, sentir e agir no mundo social comandadas pelas condições passadas da experiência humana e projetando-se a uma posição ao futuro em um processo reprodutivo de deslocamentos e articulações em devir.

A imaginação em metáfora ao músculo facilita a compreensão para poder alterar as imagens de preconceito discriminatório de outrem, contra si mesmo e contra a natureza. Com o objetivo de remodelar novas imagens de aceitabilidade e respeito, se alongando para novas maneiras de se relacionar com a alteridade. E, conectar e fortalecer novos vínculos, partilhando mundos subjetivos para a construção de um mundo objetivo renovado de bem-estar. O olhar crítico justamente alerta da necessidade de uma revolução cultural paradigmática. Os relatos das/dos participantes são manifestos que falam por si próprios defendendo que a arte enquanto processo de aprendizagem do ser humano social e das mudanças internas e, por conseguinte nas suas relações na sociedade é um meio pertinente para mudar nosso mundo. Além disso, há os atos de silenciamento e discriminação ao expressar outro sistema de referência que não o arcabouço de símbolos da cultura ocidental. A violência está nas veias da sociedade assim como dos indivíduos. Mas, sobretudo também há resistência, há confrontação social diante da exclusão e desrespeito nos espaços sociais.

Por fim, imagino que o processo de autoconhecimento para a criação de si, indubitavelmente, o ponto de partida é a sociabilidade multilógica e não a imposição arbitrária monológica. Desse modo, para caminhar em consonância com o *modus* de vida não violento e tolerante na convivência, apesar dos equívocos humanos, se exige capacidade de percepção e escuta do indivíduo. Dessa forma, se desenvolve o amadurecimento do imaginário coletivo histórico, sociopolítico, econômico e, fundamentalmente, o amadurecimento emocional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BHABHA, Homi. **Local da Cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BOURDIEU, Pierre **Lógica prática**. In____. *O Senso Prático*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- _____. **Razões práticas**: Sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 11. Ed. 2008.
- _____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 16. Ed. 2012.
- CLIFFORD, James. **Sobre a Autoridade Etnográfica**. In____. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura n século XX*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.
- DESGRANGES. Flávio. **Pedagogia do teatro**: provocação e dialogismo. São Paulo: HUCITEC. 4. Ed. 2017.
- FANON, Franz. **Peles Negras, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERRACINI. Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: UNICAMP, 2003.
- FERRAZ. Ana Lúcia Marques Camargo. **Dramaturgia da vida social e a dimensão patética da pesquisa antropológica**: Jean Rouch e a prática na produção de filmes etnográficos. In. DAWSEY, John; et. all. (org.). *Antropologia e performance*: ensaios Napedra. São Paulo:Terceiro Nome, 2013.
- FERREIRA, Vitor Sérgio. **Resgates sociológicos do corpo**: Esboço de um percurso conceptual. *Análise social*, 208, XLVIII (3º), 2013.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 10. Ed. 2002.
- GÓMEZ-PEÑA. Guillermo. **Em defesa da arte da performance**: estúdios avançados de performance. In. DAWSEY, John; et. all. (org.). *Antropologia e performance*: ensaios Napedra. São Paulo:Terceiro Nome, 2013.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 11. Ed. 2011.
- HOOKS, Bell. **Transgredindo a educação**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Petrópolis: Vozes, 2016.
- MAUSS, Marcel. **Técnicas do Corpo**. In____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MORAES. Marcos Vinicius Malheiros. **Mímese e infância**: notas sobre a construção de uma infância na escola de educação infantil. In. DAWSEY, John;

et. all. (org.). *Antropologia e performance: ensaios Napedra*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

SCHECHNER, Richard. "**Pontos de Contato**" revisitados. In. DAWSEY, John; et. all. (org.). *Antropologia e performance: ensaios Napedra*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013. ONU – Organização das Nações Unidas. *Transformando Nosso Mundo: a Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável*. Brasília: ONU-Brasil, 2016.

SKLIAR, Carlos. *Pedagogia (improvável) da diferença: E se o outro não estivesse aí?*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SAHLINS, Marshall. **Cultura e razão Prática**: dois paradigmas da teoria antropológica. In _____. *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2003

TURNER, Victor W. **O processo ritual**: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. **Do Ritual ao Teatro**: a seriedade humana de brincar. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

DOCUMENTOS

ONU. **Transformando nosso mundo: agenda 2030 das Nações Unidas**: Objetivo 4.7. Tradução: Centro de Informação das Nações Unidas para o Brasil (UNIC Rio). Coordenadoria-Geral de Desenvolvimento Sustentável (CGDES) do ministério das Relações Exteriores do Brasil. 2016. Disponível em: <HTTPS://sustainabledevelopment.un.org>