




REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Os pronomes empáticos e o perspectivismo dramatúrgico: sobre *Nós Outros*, da Fala Companhia de Teatro

Cauê Krüger
Don Correa

Para citar este artigo:

KRÜGER, Cauê; CORREA, Don. Os pronomes empáticos e o perspectivismo dramatúrgico: sobre *Nós Outros*, da Fala Companhia de Teatro. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1 n. 43, abr. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101432022e0113>

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Os pronomes empáticos e o perspectivismo dramaturgício: sobre *Nós Outros*, da Fala Companhia de Teatro¹

Cauê Krüger²

Don Correa³

Resumo

Em 2018, acompanhei parte do processo criativo do espetáculo teatral *Nós Outros*, concebido pela Fala Companhia de Teatro, de Curitiba, criado a partir da vivência dos atores e do dramaturgo e diretor Don Correa com indígenas das etnias Guarani e Kaingang, na Aldeia Tupã Nhe'e Kretã, em Morretes, Paraná. Este artigo busca cotejar memórias do processo criativo do diretor do espetáculo com algumas reflexões a partir da minha atuação como antropólogo convidado no processo de criação do espetáculo. Procurei interpretar os dispositivos cênicos e dramaturgícios propostos por Don Correa inspirado pelo perspectivismo ameríndio (Viveiros de Castro, 1996) e pela “arte antropológica” (Ingold, 2020). O texto revela cruzamentos de fronteiras do dramaturgo como etnógrafo e do antropólogo como espectador, crítico e participante do processo criativo e permite sublinhar instâncias comuns entre a escrita dramaturgística e a escrita antropológica, apresentando-as como formas criativas e autorais de relações com a alteridade.

Palavras-chave: Perspectivismo. Antropologia. Criação teatral. Povos indígenas.


¹ Registramos o apreço dos autores à colaboração de Marcelo Bourscheid nas discussões que deram origem ao presente artigo bem como no trabalho de revisão de língua portuguesa por ele efetuado. Agradecemos também aos pareceristas anônimos que, com seus comentários pertinentes nos auxiliaram a sanar algumas das lacunas do presente artigo.

² Doutor em Sociologia e Antropologia (UFRJ). Mestre em Antropologia Social (UNICAMP), bacharel em Artes Cênicas (FAP), graduado e licenciado em Ciências Sociais (UFPR). Coordenador da Especialização em Antropologia Cultural e professor de Antropologia da PUCPR. Docente do PPGARTES (UNESPAR).

 cauekruger@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/1114691391456508>

 <https://orcid.org/0000-0002-0137-0121>

³ Bacharel em Filosofia pela UFPR. Graduado em Drama pela Tshwane University, Pretoria, África do Sul. Dramaturgo e tradutor. Diretor e fundador da FALA Companhia de Teatro.  doncorrea@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/2286828883742136>

 <https://orcid.org/0000-0003-1334-6660>



Empathic pronouns and dramaturgical perspectivism: at *Nós Outros*, by Fala Companhia de Teatro

Abstract

In 2018, I took part in the creative process of the theater play *Nós Outros*, developed by Fala Companhia de Teatro, created in relation to an experience of the cast and playwright and theater director Don Correa with indigenous people of the Guarani and Kaingang ethnic groups, in the Tupã Nhe'e Kretã Village, in Morretes, Paraná. In this article, I aimed to integrate Correa's memories of the creative process with anthropological insights. This way I seek to interpretate scenic and dramaturgical procedures proposed by the director of the play inspired by amerindian perspectivism (Viveiros de Castro, 1996) and by anthropological art (Ingold, 2020). The article present border crossings made by the dramaturg as ethnographer and by the anthropologist as spectator, critic and as guest of the creative process undertaken by the cast. It underlines common features among dramaturgical and anthropological writings, presenting them as creative and authorial modes of relation with alterities.

Keywords: Perspectivism. Anthropology. Theatre creation. Indigenous people.

Los pronombres empáticos y el perspectivismo dramaturgico: sobre *Nós Outros* de Fala Companhia de Teatro

Resumen

En el 2018 acompañé parte del proceso creativo del espectáculo teatral *Nós Outros*, concebido por la FALA Companhia de Teatro, de Curitiba, creado a partir de la experiencia de los actores y del dramaturgo y director Don Correa con indígenas de las etnias guaraní y kaingang, en el pueblo Tupã Nhe'e Kretã, en Morretes, Paraná. En este artículo nos proponemos comparar memorias del proceso creativo del director del espectáculo con algunas reflexiones desde mi papel como antropólogo invitado en el proceso de creación del espectáculo. Traté de interpretar los dispositivos escénicos y dramaturgicos propuestos por Don Correa inspirados en el perspectivismo amerindio (Viveiros de Castro, 1996) y en el "arte antropológico" (Ingold, 2020). El texto revela cruces de fronteras entre el dramaturgo como etnógrafo y el antropólogo como espectador, crítico y participante del proceso creativo y permite subrayar instancias comunes entre la escritura dramaturgica y la escritura antropológica, presentándolas como formas creativas y autorales de relaciones con la alteridad.

Palavras-clave: Perspectivismo. Antropología. Creación teatral. Pueblos indígenas.



Elenco do espetáculo na entrada da aldeia Tupã Nhe'e Kretã, em Morretes, PR. Da esquerda para direita: Patrick Belém, Richard Rebelo (abaixo), Don Correa, Diego Marchioro, Eduardo Ramos, Paul Wegmann. Créditos: FALA Companhia de Teatro

1. O antropólogo como crítico

Cauê Krüger

Por volta das quatro horas da tarde do dia 8 de março de 2018, os atores Eduardo Ramos, Richard Rebelo, Patrick Belém e Diego Marchioro, acompanhados de Don Correa, diretor da Fala Companhia de Teatro, realizavam os últimos ajustes antes da entrada do público e início de mais uma apresentação da peça *Nós Outros*. O espaço não era um teatro, mas a sala de projeção de um colégio, na Região Metropolitana de Curitiba. O local, alternativo para apresentações de teatro, era, para o grupo, habitual. No périplo feito pela Companhia, de mais de quatro mil quilômetros, passando por 30 cidades de até 20.000 habitantes dispostas por todas as macrorregiões do Paraná, a montagem foi apresentada principalmente

em escolas, ginásios ou clubes, e majoritariamente para o público jovem. Posteriormente, fui informado de que em 2019 o espetáculo cumpriu 24 exhibições no município de Curitiba, priorizando apresentações em escolas públicas de bairros periféricos da cidade.

Eu já havia comparecido a um ensaio aberto durante o processo criativo da peça, por convite de meu colega, também antropólogo, Paulo Homem de Góes. Mesmo assim, estava muito curioso para assistir ao formato final elaborado pelo grupo que se propôs a conceber uma dramaturgia convivial (Romagnolli, 2014; Bourscheid, 2021)⁴ tendo por base duas experiências de convívio com indígenas da aldeia Tupã Nhe'e Kretã, mediadas por Góes e ocorridas entre 2018 e 2020.

A principal preocupação do elenco naquele momento era a delimitação adequada da área cênica, composta por fileiras de cadeiras escolares em formato de “u” e almofadas nos locais mais próximos do palco. Essa formação garantia os acessos laterais necessários para a entrada dos atores na cena, permitia o ângulo adequado para a gravação do espetáculo feita por uma câmera sobre um tripé no fundo da sala, e acolhia, com o maior conforto possível, o público.

O crescente alarido de vozes indicava que, em instantes, dezenas de adolescentes, estudantes do ensino médio do colégio, chegariam ao local, acompanhados por alguns professores. Um misto de animação, curiosidade e timidez era visível no público, que foi recebido afavelmente pelo elenco. Tão logo acomodaram-se e ouviram as breves palavras de apresentação proferidas pelo diretor Don Correa, o espetáculo pôde iniciar. O ator Eduardo Ramos, espécie de narrador ou “mestre de cerimônias” da peça⁵, apresentou-se aos espectadores:

EDUARDO

Eu não sou daqui. (*Fala de onde veio, por onde passou, como chegou até aquele local*). (*Se dirige à plateia*) Você é daqui?

(*Caso seja*)

Sua família também?

(*Caso não seja*)

⁴ Don Correa (2021), em suas notas sobre o espetáculo, questionou a suposta universalidade da leitura estética da obra teatral tradicional, defendendo a proposta “[...] de criar as condições necessárias para que qualquer diálogo [entre artistas e público] pudesse ser travado. Haveria a necessidade de ouvir uns aos outros, para que o encontro fosse mais franco, mais sincero, e jamais unidirecional”.

⁵ Todos os excertos dramaturgicos citados no presente artigo são provenientes da peça *Nós Outros*, de autoria de Don Correa (2018), criada em conjunto com o elenco do espetáculo.

De onde você é? (*Ouve*) Como chegou até aqui?
(*Diz o nome do membro da plateia*) Eu me ofereço para ser seu amigo.
Não sei se é assim que se faz uma amizade. Talvez você tenha que me
conhecer primeiro. Mas é esse o meu convite. Eu gostaria de ser um
amigo.
(*Espera por alguns segundos*)
Agora que somos amigos... De um lado estamos nós. Deste lado, eu vejo
você, os meus amigos. Do outro lado, são os outros. E vice-versa. Nós
os outros, deles. Quando eu sento ao seu lado, eu sou parte de você, e
eles, não. Pronto! (*Correa, 2018, p.2*)

A passagem acima é suficiente para evidenciar a característica infradramática e plenamente dialógica do texto de Don Correa, em afinidade com o que se compreende como “teatro da fala” ou “teatro da conversação” (Ryngaert, 2013; Sarrazac, 2017; Baumgartel, 2012; Krüger, 2021; Bourscheid, 2021). Segundo Bourscheid (2021, p.143), o referido dramaturgo desenvolve uma dramaturgia singular, “repleta de espaços propositalmente lacunares a serem preenchidos por narrativas biográficas e jogos ficcionais narrados/performados por atores e espectadores”. Essa configuração permite explorar a dimensão performativa da linguagem para “instaurar o espaço de convívio entre os agentes criativos da cena e os espectadores, não abandonando, no entanto, a dimensão narrativa” (Bourscheid, 2021, p.143).

A cena concebida por Correa é, portanto, como um espaço de escuta, desenvolvida desde o processo criativo nas salas de ensaio por meio da noção de “sopro”. Segundo o dramaturgo: “se houver um texto escrito a ser encenado, ele pode ser soprado para o ator, que devolve o sopro ao dramaturgo-diretor, de forma que a grafia é imediatamente transformada em fala [...] o elenco não tem contato visual com a grafia do texto, que pode existir ou ser feito depois. (Correa apud Bourscheid, 2021, p. 146). Se a dramaturgia é concebida em processo dialógico, a escuta transborda a sala de ensaio para o espaço teatral, à medida que ocorre “[...] tanto no espaço intracênico, nas relações estabelecidas entre os atores, mas principalmente no extracênico, na escuta dos atores às interpelações feita aos espectadores” (Bourscheid, 2021, p.145).

Essa estrutura é habilmente empregada por Don Correa para explicitar as múltiplas dimensões da alteridade constituintes da vida social, e, conseqüentemente, da cena. Em texto crítico sobre *Nós Outros* enviado à Fala



Companhia de Teatro, de autoria partilhada entre mim e Paulo Homem de Góes, qualificamos o espetáculo como um experimento com a alteridade, em nível conceitual e relacional (Góes; Krüger, 2018). Tal como ocorre com outras dramaturgias contemporâneas, o espetáculo não se vale de personagens, tampouco substancializa posições enunciativas: ‘nós’ e ‘outros’ se constituem gradativamente mas também se transformam (ou se apresentam de forma ambígua) ao longo da narrativa (Góes; Krüger, 2018). A proposta articula habilmente ficção e realidade, e tem como mérito fundamental desenvolver laços de empatia com o público-interlocutor através de narrativas que partem de elementos biográficos dos atores em direção à ficção convivial possibilitada pelo teatro.

Evidente no título do espetáculo, a alteridade também se apresenta na primeira cena, transcrita acima, quando o ator Eduardo Ramos mobiliza as noções de atores e espectadores, amigos e não-amigos, mas também de membros de um grupo, moradores e familiares. A interlocução com os espectadores traz, de forma muito sutil, as condições de naturalidade, ancestralidade, proveniência e território, fundamentais para a definição de identidades e alteridades, e ainda mais destacadas para os povos indígenas.

Na sequência da peça, após a referida apresentação de Ramos, o ator propõe à audiência uma dinâmica simples: cada espectador joga um dado e, de acordo com o resultado, se reposiciona na plateia, de modo que as afinidades possam ser deslocadas nessa nova configuração espacial: “Amigos, casais, parentes... Talvez [...] fiquem juntos. Talvez não. A culpa não é minha, é do dado. Só jogue uma vez. Uma vez só e pares pra lá, ímpares (exceto o número 1) para lá, e o número 1 para lá”. Somos todos provenientes de alguma família, moradores de determinado município, membros de determinados grupos. Certamente vivenciamos, em nossa história, alguma situação de deslocamento como aludido pela cena. O “embaralhamento” das afinidades da plateia feito pelo dado (e pela dramaturgia) tem, assim, efeito vivencial e reflexivo.

O ator e músico Richard Rebelo, na cena seguinte, ainda explicita a relação entre a aleatoriedade do lançamento do dado e os imponderáveis da vida cotidiana:

RICHARD

Às vezes a gente ganha, às vezes não.

Eu vejo vocês aqui hoje. Eu sento aqui e vejo vocês. E do lado de cá: um homem.

Eu.

E um acordeom.

(Começa a tocar)

Começo por aí então. Começo por esta mulher. Você.

(Enquanto toca, Richard olha para uma mulher da plateia e fala sobre sua casa, sua família, seus bichos de estimação)

E isso, meus amigos, é uma parte. Pois oposto ao homem...

...eu

Estão os outros. Eles. Elas. Vocês.

(Richard para de tocar e fala sobre dificuldades de sua jornada, como homem, como pai, e outros fatos que marcaram sua trajetória)

E aqui estamos nós. Cada um de um lado. Às vezes a gente ganha, às vezes não.

(Se dirige a um membro da plateia, se apresenta, aperta a mão do homem ou mulher, risos)

Eu gosto de rir. Até de mim mesmo. Não leve tão a sério isso que acabei de falar. Não levem tão a sério, por favor. Talvez não seja verdade. Embora seja.

Esse sou eu.

E oposto ao homem. Uma pessoa. Alguém.

(Para um membro da plateia) Você.

Espero que um dia possamos rir juntos. De nós.

Uma pessoa. *(Para outro membro da plateia)* Quem sabe você? No centro do universo. E do outro lado, alguém. Homem. Mulher. *(Toca o acordeom)* E então riem. De si mesmos. Da gente. E dançam. Assim. *(Dança suavemente enquanto tocam)*

E então alguém entra por aquela porta e conta algo que aconteceu. Com ele. Com ela. E vocês param de dançar, e olham, para ele, ou ela. Para mim.

(Para de tocar, sorri gentilmente)

Sim, meus amigos. Será que podemos nos chamar assim agora, que acabo de entrar pela porta de sua casa?

Vocês olham para mim. E já não sorriem mais. Pois não sabem o que esconde dentro da minha mão, aqui atrás. O que esconde aqui dentro (Correa, 2018, p.3-4).

Acompanhamos, aqui, o deslizamento entre certas noções elementares de alteridade (ator/músico/espectador, homem/mulher), próximas da concepção genérica e universalista de indivíduo, para a noção mais específica e particularizada de pessoa. Essa categoria, extremamente fértil na literatura antropológica (Mauss, 1974a; Dumont, 1992; Seeger, DaMatta, Viveiros de Castro, 1979; DaMatta, 1983; Goldman, 1996), suscitou amplo debate e permitiu uma série de especificações etnográficas, fundamentais para demonstrar como a noção de “pessoa” ou “eu” é,



na realidade, socialmente muito diversa. Como bem salientou Geertz:

Por mais que [...] a concepção da pessoa como um universo cognitivo e motivacional delimitado, único, e mais ou menos integrado, um centro dinâmico de percepção, emoção, juízos e ações, organizado em uma unidade distinta e localizado em uma situação de contraste com relação a outras unidades semelhantes, e com seu ambiente social e natural específico, nos pareça correta, no contexto geral das culturas do mundo, ela é uma ideia bastante peculiar (Geertz, 2003, p.90).

A categoria hegemônica ocidental de “indivíduo” tende, portanto, a ser assumida como universal e projetada sobre outras concepções de pessoa, obliterando articulações fundamentais com experiências diversas acerca de conceitos como alma, corpo, família, nome, religião, cidadania, saúde, entre tantos outros.

A proposta do espetáculo não visa enveredar sobre tais complexidades, mas pode-se afirmar que a referência à noção de pessoa carrega também função de aproximação e especificação na narrativa dramatúrgica: passamos de “um homem” para “você”; de “os outros” para “nós”, e, dependendo do andamento convival da cena, atores e espectadores poderão, efetivamente, rir juntos, rir de si mesmos (de nós) e, quem sabe, até dançar. Por meio da narrativa de Rebelo o público pode partilhar de experiências comuns, pelas memórias aludidas pelos atores que tendem a encontrar correspondência frente à experiência pessoal e habitual do público: “os almoços de domingo”, “a casa das flores”, certas “lembranças da família”.

Mas a ambiguidade, dispositivo fundamental para a reflexividade, também acompanha o desenvolvimento da dramaturgia de Don Correa. Na passagem acima, em uma expressão reiterada ao longo da peça, o ator coloca em dúvida sua própria narrativa e pede aos espectadores para não levarem tão a sério o que ele diz, pois “pode ser que não seja verdade [...] embora seja”. Alusão precisa para a ficcionalidade da situação cênica que, por sua ambiguidade constituinte é, também, verdadeira, porque (duplamente?) vivida. Embora a amizade e solidariedade estejam salientes na configuração dramatúrgica e na forma da relação entre atores e espectadores, a última frase da passagem transcrita acima



faz com que a dúvida se instaure e a proximidade construída até então dê lugar a certo distanciamento e receio. Qual a índole e intenção desse outro que se apresenta? O que ele carrega na mão?

DIEGO

Eu vejo vocês aqui hoje. Eu sento aqui e vejo vocês. E do lado de cá: um homem.
E eu não posso falar por este homem, aqui. E eu não posso falar por você. Um homem. Não isto, mas aquele que não está aqui conosco.
De longe veio, não pôde ficar. Então partiu.
Eu, aquele homem.
E eu não sei se sou bem-vindo. Eu sento e me perguntam se eu tenho o que comer. Não tenho. Perguntam se eu comi. Não comi.
Digo que sim.
Eu digo sim.
E então meus amigos, eu como aqui com vocês. Eu sorrio com vocês. E não sabem o que trago dentro de minha mão. Aqui dentro.
Eu sento à sua mesa. E a pergunta? Sim, a pergunta.
De onde, onde, para onde? E eu não respondo. Eu não sei. (Correa, 2018, p.3).

A tensão na relação com a alteridade se evidencia novamente. Frente a um grupo, uma família, uma comunidade, está um forasteiro sem recursos, sem comida, sem projeto. A simplicidade das situações selecionadas pela dramaturgia de Don Correa lança os espectadores em terrenos densamente reflexivos. Do riso em comum à hospitalidade, passando pela oferta e partilha do alimento, as situações cênicas aludidas apontam processos universais de sociabilidade tão bem sintetizados por Marcel Mauss em sua obra clássica intitulada *Ensaio sobre a Dádiva* (1974b). São pessoas morais que efetuam trocas, prestações, contratos e, com eles, instauram a reciprocidade e a sociabilidade. Mas nem por isso essas prestações totais, como concebeu Mauss, são desprovidas de tensão e apreensão.

A subinformação dramaturgica e a condição performativa enfatizam a ambiguidade e a suspeita que passagens específicas do texto têm por objetivo gerar. Afinal, não sabemos ao certo quem são esses atores/pessoas/personagens, não sabemos o que trazem em suas mãos, desconhecemos sua intenção. O próprio texto nos traz interrogações. Abriremos nossa casa para o que chega? Partilharemos uma refeição? Estaremos sozinhos entre os outros? Seremos bem-vindos? A peça transita assim nesse *continuum* entre aliança/empatia,

jogo/disputa e conflito. Entre "nós" e "outros" há, assim, ambiguidade, e todos compartilhamos essa condição relacional de pertencimento e diferenciação ao estar entre outros.

RICHARD

(Para alguém da plateia)

Você já viu um homem sangrar? Um homem morrer?

(Pausa)

Sim.

(Para alguém da plateia)

Você conheceu o seu pai?

(Aguarda)

(Caso tenha conhecido, fala, caso não fica em silêncio por alguns segundos)

Como ele era? *(Ouve)*

Eu não posso falar por ele. Quem sabe eu possa falar sobre você? Sobre o seu pai? Uma história que ele tenha contado. Talvez. Para mim. Sim.

(Conta uma história de seu próprio pai, música)

Foi isso?

Talvez.

Não leve tudo a sério. Eu sei que não foi ele. Eu não poderia falar por ele. E nem por você.

Eu aprendi isso com ele também. Com o nosso pai.

(Confecciona um instrumento)

Talvez um dia ele possa fazer isso com a gente? Quem sabe um dia?

(Se dirige a pessoa que falou do pai)

Me perdoe. Me perdoe meu filho.

(Longo silêncio) (Correa, 2018, p. 9).

Nascimento e morte estão atrelados na passagem acima, que alude, também, à filiação, convívio, distância e arrependimento. Vale salientar que, pela configuração pronominal, o pai de algum espectador (ele) acaba tornando-se o progenitor comum (nosso pai), de modo que uma memória individual aludida se metamorfoseia em memória partilhada. Na última linha da citação, Richard Rebelo, o ator mais velho do elenco, toma para si a enunciação do pai em um pedido (ficcional?) de desculpas. Tal como na apropriação da aleatoriedade do lançamento dos dados, a estrutura dramaturgica proposta é capaz de dissolver a diferença em semelhança, de forma vivencial e reflexiva.

Deve-se destacar, entretanto, que essa tomada de voz, é minoritária na montagem. A impossibilidade de falar por outrem é elemento recorrente na dramaturgia e revela preocupação frente à representação da alteridade, por parte

do elenco, tal como na conhecida crítica à autoridade antropológica (Clifford; Marcus, 1986). Há, inclusive, pouca enunciação que aluda diretamente à experiência intercultural que deu origem à montagem. A primeira, e mais efusiva é a que transcrevemos, abaixo:

PATRICK

[...] Aqui no Paraná os Kaingang são divididos em 2 grupos. Os Kamé, e os Kairú. Peço licença para falar pelo outro, aquele ali distante. Sabemos quem somos, pois temos pinturas diferentes. Mais ou menos assim.

(Toca seu próprio rosto como quem pinta um círculo Kairú. Dirige-se a membro da plateia e toca-lhe o rosto, como quem faz uma pintura de dois traços Kamé.)

E cada lado tem um instrumento. E fazem uma música, mais ou menos assim.

(Toca uma flauta. Repousa a flauta e canta. Elenco canta junto após alguns momentos.)

Mas não vai ser hoje que vamos acabar com esta disputa. Não hoje.

O que comer. Como falar. Como viver.

É uma velha história, eu sei. Lutar. Até ver quem ganha, ou não. A culpa não é minha. *(Para Eduardo)* Ou dele. Mas quem sabe é de alguém? *(Para alguém do público)* Dele? Eu não sei. (Correa, 2018, p.11).

Se o artista “não pode falar pelo outro” tampouco a aporia na relação com a alteridade se apresenta nessa produção teatral que opera a partir da experiência com a referida comunidade indígena paranaense. Em um conhecido artigo, Teresa Pires do Rio Caldeira (1988) alerta para o risco presente no trabalho antropológico de que, na busca de dar voz à alteridade, o pesquisador acabe por anular sua autoria (ou limitá-la à condição de editor de vozes e narrativas alheias), esquivando-se de apresentar sua perspectiva, relação com o campo de pesquisa e interlocutores. Diferentemente dessa situação-limite, a FALA Companhia não se propôs a desenvolver um trabalho dramaturgico sobre experiências etnográficas, como sugerido por Victor Turner (1982), ou propor algum tipo de transposição do universo cosmológico indígena, seja para a forma textual dramaturgica, seja para sua realização e enunciação cênica. O objetivo, expresso desde o início do projeto, era desenvolver uma criação artística, capaz de suscitar escuta e convívio, a partir da experiência na comunidade Tupã Nhe'e Kretã. Essa postura frente à realidade e a dimensão autoral da proposta transparecem especialmente no epílogo do texto:

DIEGO

Em nossa viagem encontramos pessoas. Estivemos *em (menciona o nome e detalhes das cidades ou fala do primeiro encontro)*, e eu, Diego, pude falar francamente, assim como hoje. Pude falar com *(nome de alguém das plateias anteriores, e por fim pessoas da plateia atual)*, e com você que está aqui. Eu joguei, dancei, cantei. Eu falei com você e você comigo. Mas antes de tudo, eu parei por alguns instantes. Assim como eu paro hoje.

RICHARD

Eu sento aqui e vejo vocês, e vocês me veem. Talvez tenhamos ouvido uns aos outros. Pode ser. Em breve eu vou partir, e você vai partir também. Cada um para o lugar de onde veio, em busca de algo. Normalmente nos despedimos com aplausos. Mas quem sabe hoje não. Quem sabe seja um até breve. Eu preferiria assim. Nós nos sentamos por alguns minutos, olhamos algumas fotos, inclusive algumas que temos de vocês.

Em nosso caminho, encontramos pessoas, como você. Cada um com sua história. Mas hoje dedicamos àqueles que nos receberam no início de nossa jornada, os Kaingang e os Guarani.

Enquanto nos sentávamos com eles, assim como estamos com vocês, eles recebiam notícias, assim como recebemos agora notícias.

(Pega seu telefone, faz como quem lê mensagens, guarda seu telefone)

Nós, sentados, assim como estamos hoje, ouvíamos, e não havia o que dizer. Só poderíamos calar. Assim eu me calo agora.

EDUARDO

(Narra o seguinte sem apelo emocional, ressaltando o caráter fático do relato)

Em frente à rodoviária de Imbituba. Uma mãe Kaingang vende artesanato e amamenta seu filho. Seu nome é Vitor.

Um homem se abaixa para ver a criança. O homem tem um estilete em sua mão. Do pescoço degolado do bebê sai sangue. Sangue e leite.

(Gentilmente)

Eu não sou daqui. Eu sou de outro lugar. Eu não sei o que acontece aqui. Eu não sei o que acontece com você. Mas há coisas que temos que saber. Há coisas que devem nos calar.

Eu, um homem, não posso falar por outro homem.

Então eu sento

aqui

hoje

e eu vejo vocês

(breve silêncio)

eu vejo vocês

(breve silêncio)

vamos ver as fotos?

(Abre a caixa de fotos, elenco fala para público sobre suas experiências ali contidas, e responde qualquer pergunta que membros da plateia possam ter) (Correa, 2018, p.13-14).

A proposta dialógica e os procedimentos conviviais e reflexivos desenvolvidos

pela dramaturgia de Don Correa estimulam, portanto, a percepção da relatividade do ponto de vista adotado pelos espectadores. Afinal, o teatro pode ser compreendido, segundo a formulação de Roland Barthes, como o “cálculo do lugar olhado das coisas” (apud Dawsey, 2006, p.17). Vimos aqui que a troca de posição dos espectadores realizada a partir do jogo dos dados, narrativas biográficas, ambiguidades pronominais, entre outros procedimentos, são capazes de gerar experiências de convívio e reflexões sobre identidade e alteridade. Parodiando o conhecido texto de Eduardo Viveiros de Castro (1996), propomos compreender *Nós Outros* como um exemplo de perspectivismo dramatúrgico suscitado por pronomes, dados, memórias, narrativas e imagens com alto potencial empático.

A proposição de Viveiros de Castro situou o multinaturalismo ameríndio no lugar do multiculturalismo ocidental, ao sustentar que “a condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade” (Viveiros de Castro, 1996, p.118). Assim, a cultura (ou a posição de sujeito) seria o elemento universal e a natureza, os corpos (ou o objeto) a forma do particular (Viveiros de Castro, 1996, p.118; Sztutman, 2008). Portanto, o sujeito é todo aquele ser que tem alma, e que é, por isso, capaz de sustentar um ponto de vista: “Todo ser a que se atribui um ponto de vista será assim sujeito, espírito; ou melhor, ali onde estiver o ponto de vista, também estará a posição de sujeito” (Viveiros de Castro, 1996, p.126).

Se o perspectivismo rege as relações entre seres humanos, natureza, espíritos, mortos, entre outros seres, esses pressupostos não poderiam deixar de estarem expressos na linguagem. Assim:

[...] vê-se que, entre o “eu” reflexivo da cultura (gerador do conceito de alma ou espírito) e o “ele” impessoal da natureza (marcador da relação com a alteridade somática), há uma posição faltante, a do “tu”, a segunda pessoa, ou o outro tomado como outro sujeito, cujo ponto de vista serve de eco latente ao do “eu” (Viveiros de Castro, 1996, p.134-35).

Diferentemente do risco letal desse encontro⁶, segundo o perspectivismo ameríndio, a transmutação da condição do outro enquanto sujeito é, no

⁶ No referido artigo, Viveiros de Castro (1996) explica que responder às interpelações de um espírito, e assim conceder igualdade ontológica por meio do diálogo, pode ser extremamente perigoso para a pessoa, podendo causar até a morte.

perspectivismo dramatúrgico, o resultado mais benfazejo que se poderia esperar de um espetáculo teatral. Ao atingir a percepção, suscitar a atenção, aguçar a sensibilidade e fomentar a reflexividade do público-interlocutor, o espetáculo é também capaz de deslocar suas noções de pertencimento. Com novas posições de enunciação e efeitos empáticos resultantes do uso inclusivo de pronomes, do jogo dramático, das memórias partilhadas, diálogos e interações, a peça cria novas perspectivas sobre a alteridade e, por que não, suscita novas relações e concepções sobre tais sujeitos e entre esses sujeitos. Quiçá essas alterações que a peça sugere tenham por efeito fomentar a empatia. Que nos coloquemos na posição de outros. Esse é seu mérito e esse é nosso desafio.

2. O dramaturgo como etnógrafo

Don Correa



Elenco e moradores partilham um chimarrão na escola da aldeia Tupã Nhe'e Kretã, em Morretes, PR. Da esquerda para direita: Leno Kaingang, Eduardo Ramos, Don Correa (sentado, à frente), Diego Marchioro, Paul Wegmann, Marcio Kókoj Kaingang, Richard Rebelo – Crédito: FALA Companhia de Teatro

Em novembro de 2017 fui até Paranaguá a uma reunião com Paulo Góes,

antropólogo indicado por meu professor de filosofia, Marco Antônio Valentim, como mediador de nossa proposta junto aos grupos indígenas. O antropólogo me informou que o contato inicial mais oportuno para nossa iniciativa seria com Kretã Kaingang, que residia na Aldeia Tupã Nhe'e Kretã. Os moradores da aldeia preparavam um dia de atividades a visitantes e estariam dispostos a receber membros de nossa companhia para uma conversa sobre o projeto. Alguns dias depois fui até a aldeia, acompanhado por Eduardo Ramos.

Havia uma série de apontamentos preliminares de nossa metodologia de trabalho que orientariam esse encontro. Entre eles a necessidade de uma escuta atenta nesse primeiro momento, para que construíssemos nosso processo e elaborássemos o nosso saber a partir do convívio e comunhão na aldeia. Tanto eu quanto Eduardo concordamos que não deveríamos sustentar concepções que pudessem impedir que fôssemos guiados passo a passo pelos moradores locais. Chegamos à aldeia às 9 horas e descarregamos mantimentos que o Paulo havia levado. Havia na aldeia uma escola indígena, uma cozinha coletiva um pouco abaixo, com quartos ocupados em anexo e, ao lado, uma casa ocupada pela cacique Andreia, esposa do Kretã. O Paulo nos apresentou aos moradores que estavam lá e deixou o local em seguida.

Fomos até a escola indígena, e nos colocamos em semicírculo com um quadro negro à frente. Os moradores da aldeia começaram a chegar e conhecemos a cacique, seu esposo Kretã, o diretor da escola (Florêncio), Dionísio Tupã, algumas crianças e outros moradores. Ficamos todos em silêncio até que os professores da escola iniciassem suas atividades. Fomos informados de que a aldeia era um povoado composto por indígenas Kaingang e Guaranis, e que a maioria deles havia vindo do oeste do Paraná: os Kaingang da região de Mangueirinha, Rio das Cobras, e Laranjeira do Sul; e os Guaranis de diversas regiões. Ao nosso lado estavam duas ou três outras pessoas que também foram convidadas para este encontro.

O cacique teria conseguido combustível para um pequeno gerador de eletricidade, que serviria para projetar imagens em forma de apresentação. Um professor iniciou a fala e nos contou um pouco sobre os povos Kaingang e Guaranis e, também, sobre atividades que desenvolviam na escola. A professora falou sobre

a necessidade de as crianças terem contato com professores indígenas, para que as matérias fossem ministradas sob essa perspectiva e para que houvesse interação nos idiomas Kaingang e Guarani. Os alunos foram então chamados para apresentar poemas e redações. Uma menina, com uma música de fundo, cantou um *rap*.

Kretã falou sobre eventos históricos dos Kaingang, inclusive lutas mais recentes do movimento de autodemarcação iniciado em Rio das Cobras pelo seu pai - o cacique Ângelo Kretã. Eu já havia sido informado por Paulo Góes sobre Ângelo Kretã, e assisti alguns documentários sobre sua vida, luta e morte⁷. Durante seu funeral, indígenas do país inteiro vieram até o Paraná para prestar homenagens a ele e, também, para protestar.

Após estas atividades iniciais, um grupo de cerca de oito crianças entrou no local. Alguns cachorros tentaram acompanhar, mas foram impedidos. Percebemos depois que os cachorros acompanhavam estes pequenos a todo lado, mas que provavelmente não se portariam bem neste encontro. Edson, o mais velho das crianças, era o líder de uma dança de guerreiros e levava uma lança. Algumas outras crianças, meninos e meninas, portavam arcos e trajavam vestes, aparentemente improvisadas, para a ocasião. Esta dança era uma espécie de prova para os visitantes, que eram chamados a participar e teriam que se esquivar de golpes que as crianças simulavam, sem intenção de ferir. Por ser o integrante mais corpulento de nosso grupo, Eduardo era constantemente desafiado por Edson e sua tropa. Fomos lentamente sendo integrados a esta dança.

Fizemos então um círculo para cantarmos e dançarmos. Havia alguns instrumentos musicais, mas poucos músicos. As crianças usavam os chocalhos e alguns tambores improvisados. Percebemos que a letra das músicas era uma repetição de algo não necessariamente compreendido por toda comunidade, posto que eram de etnias distintas. Por intermédio de um morador ou de um professor, conseguimos saber o que cantávamos e assim prosseguia este encontro que tinha seu próprio ordenamento. Entre as atividades havia pausas longas dentro

⁷ Ângelo Souza Kretã foi uma importante liderança indígena da região de Mangua (PR). Tornou-se cacique em 1971 e elegeu-se o primeiro vereador indígena do Brasil em 1976. Faleceu em 29 de janeiro de 1980 em um “acidente de carro mal esclarecido, com fortes suspeitas de emboscada” (Baptista, 2015, p. 21, nota 15).

das quais não fazíamos esforço para preencher com conversas ou distrações. Estávamos lá para o evento, aguardando a próxima atividade e prontos para contribuir, caso nos fosse solicitado.

Nosso anfitrião, Kretã, falava muito sobre sua vontade de reativar os “Jogos Kaingang”. Assistimos a um vídeo que retratava diversas modalidades nas quais índios de várias aldeias competiam. Kretã falou sobre algumas experiências que tivera, e que era importante para os homens este contato e esta oportunidade de medir suas forças, vencer ou perder. Em seguida, jogamos o “Jogo do Milho”, que também tinha natureza de uma competição em que vários jogadores tentavam jogar o milho de forma a catar mais que seu oponente. Os moradores, especialmente Dionísio, eram muito mais hábeis do que nós.

Fomos almoçar no refeitório onde algumas voluntárias haviam preparado um arroz carreteiro, feijão, salada. Embora estivéssemos em silêncio na maior parte do tempo, tentávamos neste momento ter algum tipo de interação, mesmo que fosse um olhar grato pelo almoço, que viera em boa hora. O arroz carreteiro era um velho conhecido meu, desde os tempos de infância, durante os vários anos que morei sozinho quando estudante e também depois, como professor. Eu apreciei muito esta refeição e, após uma breve caminhada nos arredores da aldeia, retornamos às atividades.

Era necessário que permanecêssemos fiéis ao que tínhamos nos proposto, o de estarmos atentos, priorizarmos a escuta, e não colocarmos nossas próprias questões em pauta. Era preciso observar e perceber a hora certa de falarmos de nossos propósitos artísticos e objetivos de pesquisa. Esse momento chegou por volta das 18 horas, após um dia intenso, repleto de atividades.

Alguns moradores, que compunham uma espécie de conselho de anciões, sentaram-se em círculo, e então Kretã me perguntou o que nós gostaríamos de dizer. Fui breve e falei a ele do meu desejo de trazer membros da companhia de teatro para um convívio com eles, e que a partir disso faríamos uma resposta artística, que seria levada a 24 cidades (posteriormente o projeto contemplou 30) no interior do Paraná. Eu já sabia que iríamos priorizar escolas e centros comunitários e que provavelmente a grande maioria do público seria composta

por adolescentes. Mencionei também que, embora o espetáculo pudesse trazer consigo diversos elementos indígenas, ele não buscava representar os índios, mas somente falar sobre convívio e comunhão. Kretã respondeu que aceitava minha proposta e que nós poderíamos contar com ele e com a ajuda da comunidade em tudo que fosse possível.

O processo criativo da peça envolveu duas visitas à aldeia, levando membros da equipe criativa (dramaturgo-diretor, elenco, diretor musical e produção executiva) a participar de atividades do cotidiano dos moradores. O principal objetivo era o de criar condições a partir das quais nosso convívio pudesse suscitar uma relação de amizade entre todos, abrindo caminho para o surgimento da escuta. Refeições foram partilhadas entre todos, jogos foram realizados e conversas surgiram entre moradores e elenco, com destaque para a participação das crianças, que sempre tiveram plena disposição de participar de nossa empreitada. Kretã também nos ensinou a confeccionar um instrumento de sopro feito com um bambu, o que ele aprendeu de seu pai, o Cacique Ângelo Kretã.

Entre a primeira visita e a segunda, retornamos a Curitiba onde concebemos a estrutura rudimentar do espetáculo, ainda repleta de dúvidas, que a segunda visita à aldeia e o reencontro com os moradores buscava resolver ou problematizar. Almejávamos, também, compartilhar com eles essa proposta inicial do espetáculo de modo a perceber a reação dos moradores ao nosso trabalho criativo.

Retornamos à aldeia com calorosa recepção. Os moradores estavam ansiosos para ver o que, de fato, tínhamos criado a partir de nossa estadia. A peça não foi apresentada em sua totalidade, mas compartilhamos algumas atividades que faríamos durante a peça. De nossa parte, estávamos incertos se nossos dispositivos cênicos funcionariam na prática, pois eles tinham sido testados somente com pessoas da equipe. Para nossa alegria, pudemos perceber que muito do que concebemos estava em consonância com nossos objetivos. Agora precisávamos perceber a reação deles, e adaptar aquilo que fosse necessário. Isso era feito sempre através da prática constante e em relação a plateias provisórias. Os diversos interlocutores que frequentaram nossos ensaios sempre contribuíam com sua presença e resposta. O elenco perceberia assim se os dispositivos cênicos

funcionavam ou não, e qual o nível de intensidade que aquilo provocava em cada momento do espetáculo. A dramaturgia era então algo que fluía do dramaturgo ao elenco, do elenco à plateia, e da plateia de volta para o dramaturgo, posto que a dramaturgia estava sempre atenta aos ensaios e à recepção.

Kretã seguiu com Richard e Diego para coletarem o bambu e confeccionarem o instrumento. Ambos os atores deveriam guardar bem as instruções para que pudessem nos ensinar corretamente, no retorno a Curitiba. Após mais um período de ensaios e trabalho criativo, os antropólogos Paulo Góes e Cauê Krüger, e em outra ocasião Kretã, presenciaram um ensaio aberto de nossa peça finalizada. Em cena interativa próximo ao final do espetáculo, Richard convidou Kretã a confeccionar consigo o instrumento de bambu, mas agora com posição oposta: Kretã recebeu as instruções de Richard. O pai que repassava seu conhecimento era agora compartilhado por ambos, tornando-se “nosso pai”. Ao final da cena, Richard propunha: “quem sabe ‘nosso pai’ possa um dia fazer isso junto conosco. Quem sabe um dia?”.

A partir desses encontros, o espetáculo recebeu notas, comentários e críticas dos antropólogos e do cacique, e foi então submetido a uma série de ensaios abertos para que houvesse um “treino” do elenco com relação a tantas respostas possíveis que ele suscita na plateia. Nesse processo a orientação de cada cena, sempre em relação aos “nossos outros”, tornou-se cada vez mais abrangente e a dramaturgia progressivamente aberta à participação do público, determinante para o seu resultado. Testemunhei, sempre junto à plateia, acontecimentos únicos em cada ocasião. Guardo caras memórias construídas com participantes de nossas apresentações – nossos outros. Passado mais de um mês, nossa última apresentação da primeira itinerância do interior ocorreu na cidade de Antonina, próxima à Aldeia Tupã Nhe’e Kretã.

Decidimos que um ônibus seria fretado para levar os moradores da aldeia que quisessem assistir à apresentação. Fomos à aldeia e levamos conosco aqueles que estiveram dispostos. As crianças, na sua maioria, foram ao evento que ocorreu em uma escola de ensino médio. Os jovens ali presentes sentaram, jogaram, dançaram, e ouviram. As palavras finais couberam ao cacique de Kretã Kaingang,

e estão gravadas em nosso documentário⁸ sobre o espetáculo:

Levou um pouco da realidade da nossa aldeia, e levou para as escolas. Porque uma coisa que nós temos buscado no decorrer dos anos, é tratar dessa questão do preconceito e do racismo que tem com nossos povos indígenas. E a peça retrata que nós somos iguais, que nós podemos ter uma participação de igual para igual. Em nome de minha comunidade, fico agradecido por eles terem levado uma palavra nossa para todas essas cidades do Paraná.

3) Teatro como Antropologia: perspectivismo dramatúrgico



Apresentação na Escola Indígena da Terra Indígena Mangueirinha. Eduardo Ramos, Richard Rebelo, Patrick Belém, Diego Marchioro. Créditos: FALA Companhia de Teatro

As relações entre teatro e antropologia não são recentes. A vasta bibliografia que tangencia o assunto não raro articula conceitos de jogo, ritual, performance e narrativa no processo analítico destes domínios (Dawsey, 2005, 2006; Silva, 2005;

⁸ O documentário está disponível no canal da FALA Companhia no *YouTube* e pode ser assistido na íntegra por meio do link: <https://www.youtube.com/watch?v=IOFYhYo0aLY&t=230s>

Carlson, 1996; Krüger, 2017). O antropólogo Victor Turner e o teatrólogo Richard Schechner são figuras de destaque nesse trânsito entre teatro e antropologia, tendo exercido influência em acadêmicos de todo o mundo. Em recente retrospectiva da antropologia da performance no Brasil, Langdon e Hartmann (2020) apresentam com qualidade a fértil produção nacional baseada nessas trocas. Recentes publicações também apontam a pertinência da concepção ameríndia de corpo e de máscara (Castro, 2016; Frenkel Barretto, 2021) na pesquisa em artes cênicas.

Buscamos, no presente artigo, desenvolver caminho distinto, conferindo ênfase à dramaturgia e ao processo criativo empreendido pela Fala Companhia de Teatro. Nessa proposta, a atenção aos pronomes e seus efeitos, bem como a noção de perspectivismo dramaturgico, nos pareceu fornecer a chave analítica central para avaliar os processos criativos do espetáculo *Nós Outros*. Por outro lado, as qualidades dialógica, interativa, investigativa e reflexiva da peça levantam, inevitavelmente, reflexões acerca das relações, conflitos e potencialidades do diálogo entre arte e antropologia.

Em *Antropologia e/como educação*, o antropólogo britânico Tim Ingold, que em diversas outras situações já havia frisado sua proximidade com as artes, formulou algumas asserções que ressoam em nosso trabalho. Para ele, a antropologia, a educação e aquilo que compreende como “arte antropológica” partilham de importantes premissas. A primeira é a generosidade, habilidade de prestar atenção às coisas, sujeitos, ambientes e de responder (e corresponder) eticamente a eles e com eles. À generosidade segue-se a abertura, a busca de flagrar o mundo em ação, a propensão em buscar não as “soluções finais que encerram a vida social, mas, antes, revelar os caminhos pelos quais ela pode continuar” (Ingold, 2020, p. 85). A terceira premissa é a comparação, que se interconecta com o conhecido relativismo antropológico na desconstrução de modos preestabelecidos ou “naturais” de ser, sustentando, ao contrário, a multiplicidade e pluralidade das formas de vida social. Por fim, a criticidade seria a capacidade inconformista e mobilizadora, fundamentada na expansão do diálogo acerca de qual mundo em comum poderia ser construído. (Ingold, 2020). A arte antropológica, portanto:

[...] é inquisitiva e não interrogativa, oferecendo uma linha de questionamento em vez de exigir respostas; é atenta, ao invés de deliberada por intenções prévias, modestamente experimentais e não descaradamente transgressivas, crítica, mas não entregue à crítica. Unir-se às forças que dão origem a ideias e coisas, em vez de expressar o que já existe, a arte antropológica concebe sem ser conceitual. Essa arte reacende o cuidado e o desejo, permitindo ao conhecimento crescer a partir do interior do ser nas correspondências da vida (Ingold, 2020, p.94).

As premissas acima justificam os esforços de Ingold (2016) em questionar a etnografia como método antropológico por excelência. Para o pesquisador, o modo fundamental de construção do conhecimento está centrado na observação participante, na atenção e correspondência com a alteridade. Ao perceber tais qualidades vicejando nas artes, Ingold resgata (e revisa) o debate acerca do antropólogo como artista e do artista como antropólogo. Embora não haja aqui espaço para uma análise pormenorizada do tema (ver Clifford, 2002; Foster, 2014, Sansi, 2015; Krüger, 2017), nessa breve avaliação do debate, Ingold (2020) uma vez mais distancia-se das premissas da etnografia, para centrar-se na observação participante e em sua potencialidade para o conhecimento antropológico. Assim, se Ingold compreende a tarefa da antropologia como “[...] trazer outros para a vida, para atraí-los ao campo de nossa atenção, para que, por sua vez, possamos nos corresponder com eles” (Ingold, 2020, p.97) a arte antropológica implica em uma promessa, a de “[...] trazer as coisas à plenitude da presença, colocá-las ‘na mesa’, para libertá-las das determinações de metas e objetivos” (Ingold, 2020, p.97).

Desta forma, tal como antropólogos que questionam a etnografia como método, recusando-se a fechar ou enquadrar seus “temas” ou “sujeitos” de modo objetificado, os artistas com quem partilhamos reflexões e experiências também abdicam de fórmulas dramaturgicas e concepções preestabelecidas de teatro. Com isso, os atores tornam-se narradores, mediadores, abertos à escuta, à interação, ao sopro e ao diálogo. Espectadores tornam-se jogadores, participantes de uma experiência intersubjetiva, testemunhas de memórias que são, agora, partilhadas. Novas formas de relação com a alteridade são engendradas, novas visões sobre si são suscitadas. Mais do que encenar mitologias, etnografias ou evidenciar novos aspectos das ontologias Kaingang e Guarani, o perspectivismo dramaturgico empreendido por *Nós Outros* efetiva uma antropologia talvez menos

perturbadora mas, certamente, mais profundamente marcante. Uma arte antropológica centrada na plenitude da presença e na correspondência com a alteridade como talvez só o teatro seja capaz de efetivar.

Referências

BAPTISTA, Patrick Leandro. *“Cacique” Kretã: Aquele que olha por cima da montanha enxerga mais alto*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

BAUMGARTEL, Stephan. Meta-textualidade, instâncias de enunciação e conflitos não-narrativos reflexões sobre impulsos não-dramáticos na dramaturgia brasileira contemporânea. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 18, p.141-154, 2012. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101182012141>. Acesso em: jan. 2022.

BOURSCHEID, Marcelo. Performatividade, jogo e linguagem na dramaturgia de Don Correa. *Revista Científica da FAP*, v. 24, p. 142-150, 2021. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/viewFile/4275/2946> Acesso em: jan. 2022.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. A presença do autor e a pós-modernidade na antropologia. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 2, n. 21, p. 133-157, julho, 1988.

CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1996.

CASTRO, Laura. “Variações do corpo selvagem: a potência nômade de Hélio Oiticica e Waly Salomão”. *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 154-167, 2016. DOI: 10.5965/1414573102272016154. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8720> . Acesso em: 14 jan. 2022.

CLIFFORD, James; MARCUS, George. *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkley: University of California Press, 1986.

CLIFFORD, James. “Sobre o surrealismo etnográfico” In: CLIFFORD, James; GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos (org.). *A Experiência Etnográfica: Antropologia e literatura no séc. XX*. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 2002.

CORREA, Don. *Nós Outros - Notas sobre o processo criativo*. Não Publicado. 2021.

CORREA, Don. *Nós Outros. Dramaturgia do espetáculo*. Não Publicado, 2018.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Rio de Janeiro, Ed: Zahar, 1983.

DAWSEY, John C. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. *Campos*, N.7, (2), p. 17-25, 2006. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/7322>. Acesso em 23 de março de 2022.

DAWSEY, John C. Victor Turner e a antropologia da experiência. *Cadernos de campo*. N.13, p.163-176, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50264>. Acesso em 23 de março de 2022.

DUMONT, Louis. *Homo hierarchicus: o sistema de castas e suas implicações*. São Paulo: EDUSP. 1992.

FOSTER, Hal. "O artista como etnógrafo" In: O retorno do real. São Paulo, Cosac & Naify, 2014.

FRENKEL BARRETTO, E. Nós sós: Performance conectiva em isolamento - Fundamentos e Processos. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 40, p.1-17, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19306> Acesso em: 14 jan. 2022.

GEERTZ, Clifford. "Do ponto de vista dos nativos": a natureza do entendimento antropológico" In: *O Saber Local*. Petrópolis, Vozes, 2003.

GÓES, Paulo Homem de; KRÜGER, Cauê. *Nós Outros: uma performance sobre alteridade, empatia e alterações*. Não publicado. 2018

GOLDMAN, Marcio. Uma categoria do pensamento antropológico: a noção de pessoa. *Revista De Antropologia*, 39(1), p.83-109, 1996. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1996.111620>.

INGOLD, Tim. *Antropologia e/como Educação*. Petrópolis, Vozes, 2020.

INGOLD, Tim. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. *Educação*, 39(3), 404-411, 2016. <https://doi.org/10.15448/1981-2582.2016.3.21690>

KRÜGER, Cauê. Antropologia da Performance ou Antropologia do Teatro Contemporâneo?: notas etnográficas a propósito da companhia brasileira de teatro e do PROJETO BRASIL. *Revista Brasileira Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 1 – 28, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/RWvhLHzDKjddsSJd73NDPkt/?format=pdf&lang=p>



‡ Acesso em 14 de jan. 2022.

KRÜGER, Cauê. *A arte do encontro: uma etnografia da companhia brasileira de teatro e do PROJETO BRASIL*. 2017. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

LANGDON, Jean; HARTMANN, Luciana. Tem um corpo nessa alma: encruzilhadas da antropologia da performance no Brasil. BIB. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, v. 91, p. 1-31, 2020. Disponível em: http://anpocs.com/images/BIB/n91/BIB_0009104_05-02_luciana.pdf. Acesso em: janeiro de 2022.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a Dádiva. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, Eds: PUF e EDUSP, 1974b.

MAUSS, Marcel. Uma categoria do espírito humano, a noção de pessoa, a noção do “eu”. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, Eds: PUF e EDUSP, 1974a.

ROMAGNOLLI, Luciana. Convívio e presença como dramaturgia: a dimensão da materialidade e do encontro em Vida. *Sala Preta*, São Paulo, 14(2), 85-94, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/83930/91852>. Acesso em: jan. 2022.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Para ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

SANSI, Roger. *Art, Anthropology and the Gift*. London and New York, Bloomsbury Publishing, 2015.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltés*. São Paulo, Perspectiva, 2017.

SEEGER, Anthony; DAMATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “A construção da pessoa nas sociedades indígenas”. Rio de Janeiro, *Boletim do Museu Nacional*, n. 32, maio 1979.

SILVA, Rubens Alves da. “Entre artes e ciências: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais” In: *Horizontes Antropológicos*, v.11 n.24, p. 35-65, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/GLxbmtS4ZtKGQwHhSmPPxSH/abstract/?lang=en&format=html>. Acesso em: 23 de março de 2022.

SZTUTMAN, Renato (org.), Eduardo Viveiros de Castro. *Encontros*. Rio de Janeiro, Azougue, 2008.

TURNER, Victor. *From ritual to theatre*. New York: PAJ Press, 1982.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo



ameríndio", *Mana*, 2 (2), p.115–144, 1996. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/mana/a/F5BtW5NF3KVT4NRnfM93pSs>. Acesso em 23 de
março de 2022.

Recebido em: 15/01/2022
Aprovado em: 07/03/2022

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br