

## Palavras, corpos e cores: dramaturgia e performance em PROJETO bRASIL e PRETO

Cauê Krüger

Doutor em Antropologia Cultural pela UFRJ, professor de Antropologia na PUC-Paraná

[caue.kruger@pucpr.br](mailto:caue.kruger@pucpr.br)

### Resumo

O artigo apresenta uma pesquisa etnográfica da *companhia brasileira de teatro* e dos espetáculos PROJETO bRASIL e PRETO. Estas montagens são vistas como uma clivagem na trajetória do grupo tanto do ponto de vista da forma quanto do conteúdo, e constituem perspectivas privilegiadas para reflexões antropológicas sobre o país, a companhia e sobre os usos sociais das noções de performance e performatividade.

**Palavras-chave:** antropologia da performance; *performance art*; dramaturgia contemporânea.

### Abstract

This article presents an ethnographic research of *companhia brasileira de teatro* and of PROJETO bRASIL and PRETO. These plays are seen as a turning point on group's trajectory considering both form and content, constituting a privileged anthropological point of view on the country, the group and social uses of the notions performance and performativity.

**Key-words:** anthropology of performance; performance art; contemporary dramaturgy

No dia 7 de dezembro de 2013 recebi uma inusitada correspondência. Inusitada porque me fora entregue em mãos, pela produtora da *companhia brasileira de teatro*<sup>1</sup>, quando adentrei no auditório Salvador de Ferrante, em Curitiba, para assistir *Essa Criança*, uma parceria da companhia com a atriz Renata Sorrah. O envelope de papel *kraft*, lacrado, continha apenas a logomarca da *Companhia*, no campo superior direito, à guisa de carimbo ou selo. Ao romper o lacre me deparei não com uma carta, mas com diversos *flyers* coloridos que serviam de portfólio: fotografias, sinopses e breves textos apresentavam os diversos espetáculos do grupo, enfatizavam o histórico de seu percurso e as diversas premiações obtidas<sup>2</sup>. Um desses *flyers* apresentava:

companhia brasileira de teatro. Foi criada em 2000, em Curitiba. É sediada num antigo imóvel do centro velho da cidade. Realiza um permanente trabalho de pesquisa e criação, envolvendo atividades de formação e intercâmbio no Brasil e no exterior. Trabalha com artistas de várias partes do país. É permeável a novos encontros e parcerias. Tem como foco a criação de dramaturgias singulares. Mantém um repertório, que se renova constantemente (companhia brasileira de teatro, 2013: s/p.).

Essa autodescrição, me inquietou. Que tipo de pesquisa, formação e criação seria realizada pela *Companhia*? Quais encontros, intercâmbios e parcerias seriam promovidos? Qual a razão para sua consagração? O que seriam essas “dramaturgias singulares”?

O material apresentava também um empreendimento artístico, recém iniciado, intitulado *projeto brasil*. Essa proposta havia conquistado o Edital de patrocínio da Petrobrás Cultural, que subsidiaria a *companhia brasileira de teatro* na realização de diversas ações. Entre elas, a circulação das peças de repertório, nas cidades de Porto Alegre, Rio de Janeiro, Brasília, Salvador e Manaus; a realização “de oficinas, encontros com artistas, entrevistas e a convivência com as pessoas em cada um desses lugares, ações que alimentam a pesquisa para a criação de um novo espetáculo, com dramaturgia própria a partir de impressões sobre o nosso país” (idem).

Novas questões emergiram: qual seria o resultado dessas “impressões”? Que tipo de pesquisa seria desenvolvida? Quais os temas escolhidos? Que “brasilidade” seria

1 O grupo escreve seu nome próprio em minúsculas e itálico, particularidades gráficas que ocorrem também no nome dos espetáculos. PROJETO bRASIL foi anteriormente chamado de “Brasil”, “Projeto Brasil” e “*projeto brasil*” até receber sua modulação definitiva. Oscilações de nomeação também ocorreram na peça seguinte, de “Preto” para “PRETO”.

2 A *companhia* acumulou, até 2018, trinta e duas premiações, quatorze delas regionais (Troféu Galha Azul; Poty Lazarotto e Mostra da Fundação Cultural de Curitiba) e dezoito delas nacionais (Questão de Crítica; Cesgranrio; APTR; SHELL; APCA; Bravo! e Revista Contigo).

apresentada? Ao formular essas perguntas em dezembro de 2013 eu iniciava minha pesquisa de doutorado (Krüger, 2017), que teve por base o acompanhamento etnográfico do grupo e de parte do processo criativo<sup>3</sup> do espetáculo, até abril de 2016.

Dada a recente aproximação junto ao grupo e a natureza íntima e tensa do processo criativo da peça, não me foi permitido acompanhar o desenrolar dos ensaios. Durante a pesquisa de campo, em articulação com a observação participante foi necessário, portanto, acessar múltiplas fontes de informação: a consulta de arquivos do grupo, leitura das dramaturgias do repertório, de artigos jornalísticos, críticas dos espetáculos, análise de trechos das peças e entrevistas gravados em mídia audiovisual, além do acompanhamento dos ensaios abertos e de toda a temporada de estreia do espetáculo. Realizei também dezenas de entrevistas em profundidade com os membros do grupo e artistas de sua rede de relação, e estive presente em diversos eventos, habituais aos artistas da companhia: palestras, mesas-redondas, seminários, lançamentos de livros e bate-papos mais descontraídos, fundamentais tanto para o processo criativo, quanto para a manutenção de relações profissionais e artísticas.

Foi por meio dessa confluência de processos que reconstruí a trajetória de consagração da equipe, situando-a no contexto da vanguarda teatral brasileira, especialmente no que tange à dramaturgia e encenação contemporânea, e percebi a especificidade do referido espetáculo em relação às demais produções do grupo. Pode-se dizer, portanto, que o imperativo de contornar a impossibilidade de etnografar os ensaios convergiu com encaminhamentos teóricos com os quais me havia deparado desde minha dissertação de mestrado (Krüger, 2008b) no que tange ao risco de uma antropologia da performance meramente formalista que se contentasse em efetivar uma análise interpretativa dos elementos expressivos do espetáculo, obliterando a dimensão situacional e o contexto teatral mais amplo (Peirano, 2006; Cavalcanti, 2013; Krüger, 2008a; Krüger, 2008b; Krüger, 2017).

Antes mesmo da estreia de PROJETO BRASIL, a *Companhia* anunciou um novo empreendimento: uma peça que abordaria a questão racial no país. Intitulada PRETO, foi concebida em processos de residência no Brasil (em São José do Rio Preto, Santos e Araraquara) e na Alemanha (em Dresden e Frankfurt) e teve sua estreia em novembro de 2017, em São Paulo. Dada a natureza ainda mais diaspórica da criação desse espetáculo e sua coincidência com o prazo de minha defesa de tese, não foi possível incluí-la no referido

3 O deslocamento nacional e a presença da *companhia brasileira de teatro* no eixo Rio-São Paulo anunciavam uma etnografia multissituada. Meu trabalho etnográfico mais aprofundado ocorreu em duas oficinas ministradas, em São Paulo, em julho de 2014, e em Belo Horizonte, em abril de 2016; e, em Curitiba, nos seminários, de abril a outubro de 2014; nos ensaios abertos, em julho de 2015; na pré-estreia, em setembro de 2015, e na temporada, em fevereiro de 2016.

estudo nem adotar o mesmo tipo de encaminhamento etnográfico e de coleta de dados que realizei com o PROJETO bRASIL. Pude, no entanto assistir ao espetáculo, à seu registro audiovisual e efetuar mais cinco entrevistas em profundidade.

O presente artigo propõe uma reflexão comparativa dos desdobramentos cênicos e subjetivos empreendidos pela *companhia brasileira de teatro* nos referidos espetáculos. Tal empreendimento demanda, por um lado, um esforço de breve contextualização do grupo e, por outro, a tarefa de tomar PRETO e PROJETO bRASIL como perspectivas privilegiadas para uma reflexão de caráter antropológico acerca do país e da *Companhia*, que incida também sobre os usos sociais das noções de performance, performatividade e suas implicações para a constituição de sujeitos, dentro ou fora do palco.

### ***companhia brasileira de teatro: encontros e desencontros***

Em uma das diversas visitas à sede da *Companhia* fui surpreendido por uma instalação disposta no *hall* de entrada do escritório: diversas malas etiquetadas com o nome dos espetáculos da equipe estavam dispostas no chão. Sobre elas se erguia uma faixa que chegava até o teto, preenchida por tiras de papéis de localização das bagagens emitidas pelas companhias aéreas, evidenciando variados destinos (nacionais e internacionais) percorridos pelo grupo nas temporadas de apresentações. De imediato percebi que essa instalação, assim como os já mencionados envelopes distribuídos ao público no início de um espetáculo, ilustravam o diferencial da equipe. Não há outra, no cenário paranaense atual, que disponha de sede própria, vasto repertório de espetáculos e tamanho número de premiações; conquiste recorrentemente editais de fomento; revele substantivo investimento e cuidado na difusão de material promocional, na construção de um histórico e de uma memória do grupo; que seja capaz de publicar a maior parte dos textos resultantes de suas montagens<sup>4</sup>; que se engaje em pesquisas e debates acadêmicos e tampouco que tenha integrantes e parceiros em vertiginoso deslocamento entre diversas cidades do país.

Se as “correspondências” e “malas” aludem a formas de comunicação e contato que buscam superar distâncias, os termos correlatos “viagem”, “escrita” e “encontro” sintetizam a concepção que a *Companhia* faz de sua própria atuação por meio do teatro. Apesar de contar com o núcleo artístico composto pelo diretor Márcio Abreu, as atrizes e produtoras Giovana Soar e Cássia Damasceno, e a atriz e iluminadora Nadja Naira, suas peças valem-se corriqueiramente de atores convidados, de diversas cidades do país, que

4 Até a presente data, a equipe publicou os seguintes títulos e traduções: Lagarce (2006); Minyana (2008); Levin (2016); Abreu (2015 e 2016b); Passô & Abreu & Naira,(2019).

vão de parceiros antigos (como Ranieri Gonzales, Rodrigo Ferrarini e Rodrigo Bolzan) a atores de maior projeção nacional e midiática (como Luis Melo, Renata Sorrah e Camila Pitanga).

Não se trata de incluir alguns convidados dentro de um elenco estável. Embora possamos perceber certa preferência na formação do elenco, é possível afirmar que não há grande regularidade de atores no palco. Até mesmo os integrantes do núcleo artístico da companhia não estão sempre em cena, podendo atuar em atividades de criação diversas nos espetáculos. A lógica de rotatividade do elenco se articula, portanto, com as constantes viagens da equipe que, embora tenha sede em Curitiba, conta com seu diretor, Márcio Abreu, residindo no Rio de Janeiro, e com atores, técnicos e criadores de localidades diversas, especialmente São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Esse fato, aliado à circulação dos espetáculos entre diversas cidades do país faz com que a equipe se esforce por manter, ampliar e profissionalizar sua estrutura de produção e suas redes de relações artísticas e profissionais.

Outro elemento por meio do qual a equipe marca sua especificidade no cenário teatral brasileiro se refere à escrita. As dramaturgias “singulares”, “autorais” ou “contemporâneas” que o grupo traduz, encena e difunde são provenientes de autores estrangeiros e inéditos no Brasil, como Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Ivan Viripaev, Noëlle Renaude, Joël Pommerat ou Hanoch Levin.

Esses textos correspondem ao que o teatrólogo Jean-Pierre Sarrazac (2017) tratou como “drama-da-vida” (em oposição ao “drama-na-vida” da dramaturgia moderna), que implica o regime “infradramático”. Nele, não se buscam mais heróis, mas personagens muito comuns, enfraquecidos, apagados, não-personagens ou “impersonagens”, seja pela escassa caracterização fornecida pela indefinição das coordenadas de tempo e espaço, pelo emprego de termos vagos ou de nomes próprios dos atores, o que revela orientação contrária à representação naturalista (*idem*). O texto não se ancora mais em acontecimentos ou ações significativas, (muito menos concatenadas):

(...) Não há mais progressão dramática. Nada de envolvimento e desenvolvimento. Nada de grande Catástrofe, mas uma série de (todas) pequenas catástrofes. A dramaturgia entrou nessa era – e nesse domínio – do cotidiano, que leva Tchékov a dizer que “nada acontece” nas suas peças e das quais Lukács (...) [repreende o fato de] que os dramaturgos se contentem em expor “a terna banalidade da vida” (Sarrazac, 2017:53).

Em oposição ao drama moderno, visto pelos dramaturgos contemporâneos como “monológico”, “informativo”, “autoritário” e “fechado” esses textos, mais recentes, se caracterizam pela fragmentação, ambiguidade, incompletude e desequilíbrio nas réplicas, dando margem a interpretações plurais. São constantes as explorações da memória, da subjetividade, dos fluxos de consciência, do universo íntimo, afetivo e interpessoal dos sujeitos em cena, revelando crises existenciais, de identidade, solidão e dilemas familiares. Tal “subinformação narrativa” (Ryngaert, 2013) gera estranheza, instabilidade ou desorientação pelo emprego da fragmentação, de informações esparsas, contraditórias ou não necessariamente integradas a um todo dramático coerente (Krüger, 2019a, 2019b). Enredos ambíguos, abandonados ou dissolvidos como esses dão “ao leitor e ao espectador um lugar capital em sua recepção” (Ryngaert, 2013: 103), obrigando-o a suprir as lacunas com elementos e interpretações de seu próprio imaginário.

Márcio Abreu salienta, nas diversas entrevistas, palestras ou oficinas que realiza, precisamente essa “porosidade” e “incompletude” características dos textos escolhidos pela companhia que, a seu ver, são capazes de gerar um “endereçamento ao outro” e um encontro verdadeiro, pleno, entre artistas e público. Para ele “o texto tem de propor uma relação criativa e ativa com o leitor e, portanto, o ponto de partida da criação não seria necessariamente o de “comunicar algo”, mas estabelecer relações, manifestações e vivências” (Krüger, 2017:118). O grupo tem predileção por falas “dialógicas”, diretamente endereçadas à plateia, e por alternâncias entre a segunda pessoa e a terceira pessoa (do singular e do plural), que geram ambiguidade (e reflexividade) sobre quem fala e sobre as situações discursivas da peça, seja do ponto de vista das réplicas entre atores (e sua relação com personagens) ou da relação entre atores e espectadores.

No tocante à encenação, a companhia brasileira de teatro explora uma concepção ampla das noções de dramaturgia (Pais, 2016; Danan, 2010), optando pela narrativa e pela não-representação tanto no modo de interpretação dos atores no palco como no emprego da sonoplastia, iluminação ou cenografia. O emprego desses elementos cênicos rompem a tradicional separação entre o palco e a plateia (chamada de “quarta parede”) e evidenciam, reiteradamente, o tempo presente e a situação compartilhada da encenação. Para Abreu, portanto, o texto, acompanhado da cena, tem que “levar ao encontro”, acontecer “com o outro”, pois “a obra de arte existe como obra de arte porque desperta uma potência de vida” (Abreu *apud* Krüger, 2017: 118).

Do exposto deve-se ter em mente que os artistas da *companhia brasileira de teatro* desenvolvem diversos processos de mediação entre seus espetáculos e público, por meio de múltiplos agentes dentro e fora do palco, impactando diretamente os processos de

enquadramento, classificação e o modo de fruição de suas criações (Heinich, 1997, 2014). Mesmo ciente do risco de tornar a “particularidade” uma “generalização” e transformar determinada interpretação da trajetória da *companhia brasileira de teatro* em uma leitura fechada de sua “obra”, que flerte com a noção de “predestinação” (Heinich, 1997), pode-se afirmar que a equipe construiu sua trajetória de consagração pela afinidade com as dramaturgias francesas contemporâneas, pelo desenvolvimento de um capital intelectual e linguístico singular, bem como pela manutenção de vasta rede de relações pessoais e profissionais no mundo do teatro (Krüger, 2017). Os espetáculos PROJETO bRASIL e PRETO podem, então, ser vistos como criações muito particulares, que rompem com elementos habituais do grupo e lançam artistas e público em novas relações e interações potencialmente marcantes para a reflexão sobre o país e sobre os processos de constituição de subjetividades e identidades, como detalharei a seguir.

### **bRASIL: performance e a mise-en-crise**

O termo “*brasileira*” do nome da companhia sempre se revelou um tanto incômodo aos seus integrantes. Por diversas vezes testemunhei os artistas destacarem o “peso” do adjetivo nacional, também visto como “pomposo”, “pretensioso” ou até mesmo “cafona”. A solução encontrada foi marcar a diferença no nome próprio, adotando letras minúsculas e itálico. Semelhante orientação pode ser percebida em “Projeto Brasil” que no momento da estreia tornou-se PROJETO bRASIL. A atriz Nadja Naira (Krüger, 2017) menciona que a adoção da letra “b” minúscula diminui o peso do topônimo e desloca sua função de nome próprio para se referir apenas a um substantivo qualquer. Márcio Abreu sempre se ocupou por desfazer expectativas sobre o alcance das “representações” do Brasil levadas ao palco:

Lidamos com referências do real, mas não no sentido de reprodução da realidade em cena”, observa o encenador. “Não buscamos fazer um retrato do País. Tampouco é uma peça sobre o Brasil. É, na verdade, uma peça *a partir do Brasil*. E essa consciência pautou todo o trabalho. Criar algo a partir de e não sobre. Dessa maneira, a dimensão do desconhecido se afirma no campo da arte. E é para lá que olhamos (Estado de S. Paulo, 2016).

Ou ainda:

PRETO nasceu como desdobramento da nossa peça anterior, PROJETO bRASIL (2015) (...) Tanto uma quanto a outra não se constroem em cima de temas. PROJETO bRASIL não é uma peça sobre o país, assim como PRETO não é uma peça exatamente sobre racismo. É uma peça criada a partir de perspectivas de pensar a coexistência, a afirmação das diferenças (Bemparaná, 2018).

O texto dramático de PROJETO bRASIL (Abreu, 2016b) também contém um preâmbulo que serve de alerta ao leitor. O espetáculo é apresentado como uma “composição dramatúrgica articulada em dezesseis discursos verbais e não verbais, de natureza performativa” (Abreu, 2016b: 51), um evidente contraste com as demais criações da trajetória do grupo, associadas ao teatro contemporâneo, e que antecipa a qualidade fragmentária da peça. Parte majoritária do texto compõe-se do discurso de dois políticos estrangeiros: Christiane Taubira, proferido no parlamento francês em fevereiro de 2013 e de José Mujica, ex-presidente do Uruguai, proferido na ONU, em setembro de 2013.

PROJETO bRASIL significou, do ponto de vista da trajetória da *companhia brasileira de teatro*, evidente virada em direção ao país. A proposta de pesquisa de campo, histórica e bibliográfica como estímulo para uma criação original “a partir do” Brasil foi elemento essencial para o sucesso na seleção pública do Programa Petrobrás Cultural. Por outro lado, a ousadia da proposta desencadeou uma série de desafios, frustrações e um período de crise, dada a responsabilidade para uma companhia já plenamente consagrada de abordar o efervescente contexto nacional atual<sup>5</sup>.

Organizado em três etapas, o projeto propunha a circulação das peças do repertório da *companhia* por capitais selecionadas, uma fase para a pesquisa e criação do espetáculo e uma turnê com a montagem resultante pelo circuito percorrido anteriormente. A complexa e multifacetada pesquisa desenvolvida articulou análises bibliográficas, seminários com professores e pesquisadores convidados, conversas com artistas, moradores, passeios a locais referenciais e turísticos das cidades, além de abertura ao imprevisto.

Durante a passagem do grupo por Brasília, o encontro do diretor Márcio Abreu com um andarilho, um senhor em situação de rua, na antiga residência de Juscelino Kubitschek, tornada ponto turístico, foi influência determinante para a criação do espetáculo. Esse cidadão, batizado pelo grupo de “velho do Catetinho”, era portador de um discurso

5 Abreu tratou como ingênua e pretensiosa uma peça que se propusesse a “representar o Brasil”. PROJETO bRASIL não seria um retrato, mas “fotogramas muito subjetivos do país” que expressa “impotência e tentativa diante de algo tão grande e complexo do que qualquer outra coisa. Isso a gente sempre soube, desde o início. E eu acho que um dos êxitos do trabalho é afirmar isso” (Abreu, 2016a).



duplamente atraente, pela criticidade e forma: sua fala fragmentada articulava o universo privado e o público, subjetividade, emotividade, experiência histórica e perspectiva popular. A precária situação socioeconômica, a marginalidade social e a história de vida compartilhada (ou imaginada) conferiram a esse personagem da vida real a legitimidade de “falar pelo Brasil” que os integrantes da companhia não reivindicaram a si mesmos.

Ainda que esse encontro tenha durado poucos instantes, exerceu tamanho impacto em Marcio Abreu, que por muito tempo desejou que constituísse fio condutor da peça (Krüger, 2017). A cena resultante dessa experiência teve início com um estranhamento por meio da linguagem. Da absoluta incompreensão inicial: “Ar ar eu ar esse sou ar ar ar eu de esper que não se descansa verme minei (...)” (Abreu, 2016b: 65) a *performance* do ator funde sua voz e presença à do sujeito aludido, e mescla os tratamentos de primeira e terceira pessoas:

(...) isso realmente me impressionou ainda não terminei a pele torrada de sol ele sentado no chão o velho alinhado em pleno planalto vindo de longe falando de tudo embaixo de um árvore a pele torrada de sol e todo mundo sorriu e saiu pra comprar e pintaram as fachadas das casas e ficou lotado de gente a gente não sabe no que acreditar nem pra onde olhar quando o cachorro grudado na perna do sujeito quase morreu não se sabe quantos policiais se recusaram a bater e o governador vai pra televisão e cara-de-pau uma tragédia a gente não sabe no que acreditar nem pra onde olhar eles jogaram tinta vermelha na fonte na frente do palácio e baixaram a bandeira a meio mastro e eu acordei uma chuvarada na hora de voltar do trabalho o ônibus parou (...) (Abreu, 2016b: 66).

Embaralhamento, desarticulação dos argumentos, oscilação de imagens mentais positivas e negativas e ambiguidade sobre a identidade do orador são evidentes no monólogo. Passagens fantásticas que aludem à natureza e biodiversidade brasileira se mesclam às múltiplas dificuldades e violências cotidianas, provenientes do mundo do trabalho, da política, da polícia ou da mídia<sup>6</sup>. Memórias e narrativas de momentos felizes vinculam-se a críticas à burocratização do Estado, ao alto custo de vida, à corrupção e processos de marginalização social.

Durante o processo criativo, o “velho do Catetinho” não se configurou como “impersonagem” e tampouco potencializou qualquer narrativa infradramática (Sarrazac, 2017) que a equipe considerasse suficiente para alinhar os diversos enunciados e

6 Há no monólogo descrições do episódio conhecido como “a Batalha do Centro Cívico”, em 29 de abril de 2015, quando a polícia militar do Paraná entrou em confronto com professores que protestavam contra a aprovação de reformas no Paraná Previdência, prejudicial à referida classe.

impressões sobre o país, coletadas por meio da pesquisa de campo realizada. Desta forma, o grupo abriu mão de expectativas e elementos recorrentes em seus espetáculos, tomou os diversos discursos sobre o Brasil como o próprio material de ensaio e adotou a *performance art* como fio condutor. Neste processo, a assessoria de Eleonora Fabião foi fundamental. Por meio de conversas, palestras e uma oficina com o elenco, Fabião articulou a *performance art* urbana com as noções de “encontro” e com processos de modulação da relação entre atores e espectadores (Fabião & Abreu, 2016).

Essa mutação na concepção do espetáculo reflete um movimento histórico ocorrido desde o final do século XX: o teatro se tornou performativo (Féral, 2015). Partindo da conhecida definição do teórico da performance Richard Schechner de que a natureza da atuação performática envolve determinado comportamento (um ser/estar), uma ação e uma explicitação da ação, e articulando esses pressupostos ao pensamento de Derrida, Josette Féral (2015: 122) compreende a obra performativa como composta por dois eixos: “[d]e um lado, seu caráter de descrição dos fatos. Por outro, as ações que o performer ali realiza. A *performance* toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve, desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador”. Nesse jogo com os signos, a instabilidade e fluidez resultante do fenômeno artístico desfaz o sentido unívoco do drama moderno e impele o espectador a buscar significados e sentidos constantemente, pois o performer “instala a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizamentos de sentido. Trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem” (Féral, 2015: 122).

Hibridismo, iconoclastia e inconformismo são também características comuns dessa linguagem, que se opõe à concepção de obra de arte seja como objeto “finalizado” seja como mercadoria, em um anseio pela expressão “viva”, que recuse a separação entre arte e vida. É isso que evidenciam noções como quebra da representação, acentuação do momento presente, dimensão ritual, irrepetibilidade das ações ou cumplicidade entre atores e espectadores, empregadas pelos mais diversos estudiosos do tema (Goldberg, 2006; Glusberg, 2003; Cohen, 2002). Do questionamento do dramático resulta a transformação do ator em performer, a substituição da representação pela ação, a ampliação da importância do corpo (e posteriormente da imagem) em relação ao texto dramático, a quebra da quarta parede, elementos progressivamente presentes também no teatro.

A adoção desse encaminhamento pela *companhia brasileira de teatro* foi central para que as experiências de campo e as pesquisas bibliográficas realizadas pela equipe dessem lugar a uma série de ações performativas. Se a ruptura da representação dramática e a

reafirmação do instante presente, por meio de atos de fala (Austin, 1962) ou de enunciações e interrogações diretamente endereçados à plateia (Romagnolli, 2013; Baumgärtel, 2012) já constituíam elementos característicos da equipe, em PROJETO BRASIL essa proposta se radicaliza, em direção à interatividade. Pode-se afirmar que a relação palco-plateia constitui, juntamente com os discursos escolhidos para compor o texto da peça, elemento “material” do conteúdo da mesma. A dramaturgia compreendida amplamente como “o modo de estruturação e relações de sentidos no espetáculo” (Pais, 2016: 25) não mantém um registro invisível, pouco perceptível, como o “avesso da encenação” (Danan, 2010), mas é explicitada, constituindo-se como parte fundamental da peça.

Essas relações e estruturação de sentidos ocorrem, como se poderia esperar, por dissonância, competição, pelo próprio questionamento dos significados. O espetáculo não apenas nos apresenta uma sucessão de cenas, temas, imagens e palavras que remetem ao Brasil, mas (re)produz a costumeira ambivalência da população frente ao país: mescla de amor e ódio (Romagnolli, 2016), aceitação e negação, identificação e recusa. Esse procedimento ocorre por meio de calculadas oscilações na relação entre atores e espectadores (Krüger, 2019a, 2019b), em que o jogo entre noções de identidade e alteridade, semelhanças e diferenças, “nós” e “eles” influem reflexiva e sensorialmente nos processos de constituição de sujeitos como se pode perceber nas seguintes descrições de cenas do espetáculo.

Antes mesmo do “início formal” da peça, os atores recebem os espectadores no *hall* de entrada da sala de espetáculo, auxiliando-os a identificarem seus assentos e se acomodarem neles. Há grande interação e uma atmosfera de amabilidade construída pela saudação dos artistas aos presentes, pelos acordes de canções brasileiras entoados ao vivo por Felipe Storino e pela oferta de copos de cachaça que passam de mão em mão. Rodrigo Bolzan, em meio à audiência, toma a palavra e “dando início” ao espetáculo evidencia o instante presente: “[p]rimeiro, eu gostaria de agradecer a chance que eu recebi de estar aqui diante de vocês (...)” (Abreu, 2016b :54). A continuação da fala, marcada pela ambivalência, logo irá impactar a “atmosfera” até então construída: “(...) é um momento absolutamente sem sentido ser colocado nessa situação, de fim, de dizer para vocês, diante de vocês, para vocês o que vem depois do fim” (idem). O estranhamento torna-se alusão à desimportância do público: “(...) eu tenho algumas palavras para dizer, são poucas, mas eu quero dividir, *porque sem vocês eu faria da mesma maneira*, mas eu quero fazer diante de vocês, com vocês, para vocês (...)” (idem.); negação da originalidade e autoria: “tudo o que eu tenho a dizer já foi dito, já foi escrito e vivido por alguém muito mais emocionado do que eu, com uma voz muito mais potente do que a minha” (idem); e, por fim, questionamento

do próprio discurso: “essa voz deve ser esquecida por todos vocês, assim como eu esqueci, não há uma voz dizendo nada para vocês aqui” (Abreu, 2016b: 55).

A próxima cena reafirma o tratamento do discurso e do ato da fala como tema central do espetáculo. Giovana Soar, uma das atrizes, em frente a um microfone, tenta proferir um discurso de agradecimento, ato que não chega a ser realizado devido a uma série de desequilíbrios e instabilidades motoras que a impedem de falar, a derrubam no chão e a impossibilitam de se reerguer.

A performance seguinte tem início com os atores Rodrigo Bolzan e Nadja Naira, no fundo do palco, caminhando lentamente e em estado de desequilíbrio, em direção à plateia. Uma gravação em *off* reproduz a voz dos próprios atores que alternam a leitura do discurso da ministra da justiça Christiane Taubira no parlamento francês. As palavras defendem a adoção de crianças por casais homossexuais, instigam valores de igualdade, liberdade e reafirmam serem todos os cidadãos sujeitos de direitos. Quando o casal atinge a ribalta, inicia um demorado beijo que rompe a fronteira do palco e se projeta para a plateia. Os atores, por meios não verbais de comunicação, avançam por sobre as poltronas e avaliam a “disponibilidade” da audiência para beijá-los. Como bem caracterizou a crítica Luciana Romagnoli (*in* Abreu, 2016b: 92) há uma condução dramática minuciosa para a cena “de modo que o convite ao beijo político não se faça invasão, mas política do afeto. Tampouco se constitui como celebração comunitária ingênua (...)”. O dispositivo cênico demanda, portanto, não apenas a reflexão mas um posicionamento: uma aceitação ou recusa do beijo, cujo ato se transfigura em maior ou menor disponibilidade de se colocar no lugar do outro e de lidar com diferenças de gênero em um contexto em que a diferenciação entre o ficcional e o “real” torna-se ainda mais impreciso. Esse estado intelectual e afetivo, que repercute na constituição de sujeitos, é sublinhado pelo texto, desta vez proferido pelos atores à plateia:

Nós vamos ousar dar nomes aos sentimentos e aos comportamentos. Nós damos nomes e falamos de hipocrisia. E falamos de hipocrisia para aqueles que se recusam a ver essas famílias homoparentais e seus filhos expostos aos acidentes e vicissitudes da vida. Nós vamos dar nome e nós falamos de egoísmo para aqueles que imaginam que uma instituição da República poderia estar restrita a uma categoria de cidadãos. Nós dizemos que sim, que o casamento aberto aos casais de mesmo sexo (...) ilustra bem a divisa da República, a liberdade de escolher, a liberdade de decidir viver junto. Proclamamos com esse texto a igualdade, a igualdade de todos os casais, a igualdade de todas as famílias. E nós dizemos também que há neste ato um gesto de fraternidade porque nenhuma diferença pode servir de pretexto às discriminações do Estado (Abreu, 2016b: 60-61).

Nos diversos espetáculos que acompanhei, a reação dos espectadores durante e após a cena, apesar de evidentemente diversa, pode ser descrita como uma mescla de surpresa, desconforto e euforia. Após as palavras de agradecimento, houve diversas manifestações de apoio, palmas e gritos de aprovação. Não raro a cena gerava, também, incômodo visível em alguns espectadores, a ponto de ser comum que alguns descontentes abandonassem o teatro. Essa situação, enfatizada pelos integrantes da equipe em diversas ocasiões de interlocução, foi sempre tratada com naturalidade pelos atores. Embora cautelosos com suas implicações, sustentavam que a atividade artística não deveria ser orientada a agradar ao público.

O discurso de José Mujica, tal qual o de Taubira, não recebeu nenhum processo de contextualização, seja em relação à autoria ou situação do enunciado. Essa transposição de audiência pretende chamar maior atenção para o discurso e gerar certo desconforto, seja pela informação rarefeita, seja pela longa duração da fala. As primeiras sentenças de Rodrigo Bolzan (em espanhol com legendas projetadas no cenário) servem de autoapresentação: “Amigos todos, soy del sur, vengo del sur. Esquina del Atlántico y del Plata, mi país es una penillanura suave, templada, su historia de puertos, cueros, tasajo, lanas y carne” (Abreu, 2016b:70):

Cargo inequívocamente con los millones de compatriotas pobres, en las ciudades, los páramos, en las selvas, en las pampas, en los socavones de la América Latina, patria común que se esta haciendo. Cargo con el deber de luchar por patria para todos.

Y cargo con el deber de luchar por tolerancia. La tolerancia se precisa para con aquellos que son distintos y con los que tenemos diferencias y discrepamos. No se precisa la tolerancia para los que estamos de acuerdo. La tolerancia es el fundamento de poder convivir en paz, y entendiendo que en el mundo somos diferentes.

El combate a la economía sucia, al narcotráfico, a la estafa y el fraude, a la corrupción, plagas contemporáneas, prohijadas por ese antivalor, ese que sostiene que somos más felices si nos enriquecemos sea como sea. Hemos sacrificado los viejos dioses inmateriales. Y ocupamos el templo con el dios mercado, él nos organiza la economía, la política, los hábitos, la vida y hasta nos financia en cuotas y tarjetas, la apariencia de felicidad.

Prometemos una vida de derroche y despilfarro, en el fondo constituye una cuenta regresiva contra la naturaleza, contra la humanidad como futuro (...)

Arrasamos las selvas, las selvas verdaderas, e implantamos selvas anónimas de cemento. Enfrentamos al sedentarismo con caminadores, al

insomnio con pastillas, a la soledad con electrónica. ¿Es que somos felices alejados de lo eterno humano? Cabe hacerse esta pregunta. La política, la política, la eterna madre del acontecer humano quedó engrillada a la economía y al mercado, de salto en salto la política no puede más que perpetuarse, y como tal delegó el poder y se entretiene, aturdida, luchando por el gobierno. Debocada marcha de historieta humana, comprando y vendiendo todo, e innovando para poder negociar de algún modo, lo que es innegociable (Abreu, 2016b: 71-72).

A crítica ao capitalismo contemporâneo em sua configuração neoliberal globalizada é explícita no enunciado de Mujica. E além do clamor pela tolerância, pela justiça social, pela igualdade de condições e oportunidades e pela defesa dos direitos humanos, pode-se perceber que no decorrer do discurso, o ex-presidente uruguaio clama, por um lado, por “pátria para todos” e, por outro, defende uma articulação política e ambiental inextrincável. A partir de certo momento, Rodrigo Bolzan altera o idioma do espanhol ao português e a audiência passa a ouvir o que segue:

Contudo, com talento, trabalho coletivo e ciência, o homem, passo a passo, é capaz de transformar em verde os desertos. O homem pode levar a agricultura ao mar. O homem pode criar vegetais que vivam na água salada (...) A energia no mundo sobra se trabalharmos para usá-la bem. É possível acabar tranquilamente com toda a indigência do planeta. É possível criar estabilidade e será possível para as gerações futuras, se conseguirem começar a raciocinar como espécie e não só como indivíduos.

Para de ler. Ficam só as legendas.

Mas, para que todos esses sonhos sejam possíveis, precisamos governar a nós mesmos ou sucumbiremos, ou sucumbiremos porque não somos capazes de estar à altura da civilização que fomos desenvolvendo. Este é nosso dilema (...) Pensem que a vida humana é um milagre. Que estamos vivos por milagre e nada vale mais que a vida. E que nosso dever biológico, acima de todas as coisas é respeitar a vida e entender que a espécie é o nosso ‘nós’. Obrigado. (Abreu, 2016b: 72-73).

A interferência da rubrica na citação acima marca o momento em que o ator deixa a posição de orador, toma um lugar junto à plateia e se comporta como o público, lendo o texto projetado, em silêncio. Esse movimento simples, da fala monológica para a

leitura em grupo, que corresponde também à passagem da conotação crítica para uma mais propositiva, gera impactante sensação de coletividade, promove a reflexividade e o envolvimento do público, não sendo raro algum espectador tomar a posição do ator e ler em voz alta o final do texto.

A seguir ocorre uma das cenas mais impactantes de todo o espetáculo: Giovana Soar se posiciona no centro do palco, de frente para a plateia e, movimentando os braços, mãos e por meio de expressão facial executa uma estranha coreografia. Ao terminar, reinicia o ciclo, mas agora em sincronia com a canção *Um índio*, de Caetano Veloso (interpretada por Gal Costa). O público percebe que os gestos anteriormente incompreensíveis se referem à tradução da canção para a língua brasileira de sinais (LIBRAS). A carga emotiva da cena, potencializada por meio da música, ganha nova ênfase à medida que nesta segunda execução a atriz se suja de tinta guache vermelha, aludindo tanto ao urucum como ao sangue indígena derramado impunemente. O estranhamento gerado pela cena impõe aos espectadores ouvintes sua limitação em compreender o discurso em LIBRAS, invertendo a norma e aludindo às dificuldades da população surda em sua vida cotidiana.

Essas cenas de PROJETO bRASIL são suficientes para apontar a instigante articulação não apenas entre dramaturgia contemporânea e a *performance art*, mas também a influência da antropologia sobre o elenco, em especial dos escritos de Eduardo Viveiros de Castro acerca do perspectivismo ameríndio. Como relatou Nadja Naira (*apud* Krüger, 2017) a proposta de modificação do ponto de vista entre sujeitos foi fundamental para o espetáculo, pois “uma coisa é fazê-la [a plateia] pensar sobre isso e outra coisa é ela se sentir nesse outro lugar (...) Mesmo que as pessoas não pensem sobre isso racionalmente. Não pensarão mas sentirão essas coisas, elas vão perceber isso”. As cenas interpelam a audiência, a fazem “pensar no outro” mas efetiva e destacadamente questionam a disponibilidade do público em se colocar no lugar do outro, no que tange às clivagens de classe, gênero e sexualidade, identidade étnica ou condição de suposta normalidade física. Mais do que as performances revelam em seu conteúdo manifesto, cabe aqui pensar no que elas possibilitam enquanto estratégias artísticas reflexivas, suscitando experiências não-convencionais marcantes que deslocam a subjetividade tendencialmente normativa dos espectadores.

**Preto, branco e o contrário: aqui e agora**

O elenco de *Preto* foi constituído por uma mescla de atores provenientes do núcleo criativo da *companhia brasileira de teatro* e do círculo mais estreito de suas relações. Dos membros do grupo, foram ao palco a atriz e iluminadora Nadja Naira e Cássia Damasceno, atriz negra que até então havia integrado apenas um dos espetáculos. Para essa participação, uma grande alteração nos processos de divisão do trabalho artístico, administrativo e gerencial ocorreu, tendo Cássia abandonado a direção de produção, substituída por Giovana Soar. Três intérpretes do premiado elenco do espetáculo Krum, de 2015, foram novamente recrutados em *Preto*: Rodrigo Bolzan, Grace Passô (dramaturga em escalada de consagração nacional que assina a autoria do texto com Nadja Naira e Marcio Abreu) e Renata Sorrah (que já havia estrelado *Essa Criança*, de Joel Pommerat, em 2013). A novidade, no rol de artistas, é Felipe Soares, que estreitou laços durante a temporada da *companhia* na capital mineira, em 2016.

Três atores brancos e três negros, com experiências de vida, profissionais, projeção artística e idades muito diferentes, com algum convívio e familiaridade anteriores, que se lançaram no empreendimento constrangedor de investigar em si mesmos e nos outros, traços, ecos e resquícios do racismo à brasileira. Um grupo que se propôs não apenas a gerar uma narrativa que aludisse ao preconceito racial, mas a criar uma experiência cênica que evidenciasse o que é sempre negado, ignorado ou tido como responsabilidade dos outros.

*PRETO* (Passô & Abreu & Naira, 2019) permite um retorno ao costumeiro universo intersubjetivo e infradramático da *companhia brasileira de teatro*. Os atores, no palco, não representam personagens: falam por si mesmos e usam seus nomes próprios. Cientes de estarem em situação performática, proferem trocas verbais comuns, exploram lembranças, impressões, interpretações sobre acontecimentos, mas não empreendem uma narrativa fabular. Como na maior parte das montagens do grupo, não há qualquer alusão a uma relação de tempo e espaço, e as falas revelam pouca importância para o desenrolar da ação, que é rarefeita. Novamente, o aparelho extralinguístico (Ryngaert, 2013), a estrutura dramaturgic e performativa operam as relações de sentido.

A peça tem início com a “Conferência de uma mulher negra”. A rubrica (lida em cena) anuncia que a mulher negra está presente, mas o que se vê é sua imagem, projetada em um telão, no palco, defronte à plateia. Grace Passô, no papel da conferencista<sup>7</sup>, interroga os espectadores e incentiva a que desenvolvam determinada ação. Seu apelo

---

7 A cena é inspirada na professora e pesquisadora da UFMG, interlocutora do grupo no espetáculo, Leda Maria Martins.



faz com que, após momentos de hesitação, alguns voluntários subam ao palco (rompendo a costumeira passividade do teatro dramático) e ajustem o cenário para o início da conferência. A atriz revela autoridade intelectual, domínio da voz e da palavra, tem suas demandas atendidas pelos espectadores, mas há na cena um distanciamento intencional. Ao longo do desenrolar da ação, é possível perceber que a atriz está ao lado da plateia, pouco visível, em frente à câmera que transporta a imagem de seu rosto ao telão. Esse procedimento técnico promove uma dissociação entre voz e corpo, aludindo também à cisão entre razão e sentidos, verdade e simulacro. A explicitação da imagem social como tema de continuidade do espetáculo tem, de saída, sua formatação cênica. A conferencista diz:

(...) Vou continuar de onde eu parei. Na pergunta. O que nos resta é a pergunta: o que fazer para que o enegrecimento seja cada vez maior, seja cada vez mais potente, no lugar que nós estamos? (...) é muito bom nós pensarmos isso e, se vocês não se importarem, então, eu vou falar um pouco como a sociedade tem agido sobre nós e como nós reagimos. De início é sempre bom a gente lembrar, e o Preto é muito interessante, né? Porque o Brasil é preto, ainda que ele não se reconheça. A pretura, como um modo civilizatório. Eu poderia falar sobre diversos assuntos, mas sempre me chamam pra falar sobre esse (*risos*) Então eu vou falar a partir daí. Do preto. Da pretura (...) (Passô & Abreu & Naira, 2019: 24).

A contracena seguinte ocorre entre o jovem negro Felipe Soares e a experiente e famosa atriz Renata Sorrah. A interação entre eles logo dissipa qualquer expectativa de que os atores estariam interpretando personagens. Felipe indaga para Renata: “Me fala como é ser você (...) [insiste] essa imagem que eu tô vendo, como é andar com ela por aí?” (Passô & Abreu & Naira, 2019: 27) e pergunta: “Renata, você se preocupa com sua imagem?” (Passô & Abreu & Naira, 2019: 30). O que inicialmente aparenta ser mera admiração de um fã, logo ganha nova potência em uma cena de variações de ordem, pontuação e ênfase dos referidos diálogos, em que os três atores negros e os três atores brancos repetem tais perguntas alternadamente, explorando todas as combinações. A alteração dos efeitos de sentido do que é dito em função da cor da pele dos interlocutores é evidente. A frase: “[t] em gente que fica querendo perguntar como é ser negro, não sabe perguntar e fica dando volta” (Passô & Abreu & Naira, 2019: 53) sublinha a dificuldade de se falar do racismo, de se estabelecer as condições para um diálogo franco acerca da alteridade racial, seja pelo preconceito não necessariamente consciente ou manifesto, pelas limitações da linguagem e da comunicação, seja pela especificidade das experiências condicionadas aos traços

fenotípicos que atuam como marcadores sociais de raça no Brasil.

Após uma pergunta banal “Tá dando para ouvir bem daí?” (Passô & Abreu & Naira, 2019: 38) endereçada à plateia em evidente ruptura da convenção dramática, segue outra indagação perspicaz: “Você acha que a gente é capaz de sentir a dor do outro?” (Passô & Abreu & Naira, 2019: 38). Merece destaque também a passagem abaixo, em tom de desabafo, potencializada por um blecaute e lento *fade in* da iluminação:

(...) pra que servem as respostas que falam sobre nós? A quem? Quem são os corpos que ouvem isso? Essas palavras fazem agir? Amanhã teu cabelo vai gritar alguma coisa? Teus braços, teus pés e mãos?

(depois do escuro)

Quem vai abrir mão pra dividir? Quem vai abrir mão para dividir? Quem vai abrir mão para dividir? E nós, vamos ter fôlego para plantar em cada comunidade, em cada reunião, alguma ação? (Passô & Abreu & Naira, 2019: 61-62)

Pode-se dizer que o espetáculo se construiu inteiramente sobre aquilo que Erving Goffman (1988) definiu como formas de interação angustiada de “contatos mistos” em seu conhecido estudo sobre o estigma. O autor adota a metáfora da vida social como drama, salientando os esforços comunicacionais e simbólicos que regem as interações entre pessoas em situações cotidianas, face-a-face. A manipulação da impressão e das aparências, o esforço por desempenhar a performance adequada à imagem ou papel que se julga ter, bem como os elementos associados à recepção ou negociação do significado das interações sociais entre os participantes são alguns dos principais temas em questão. Eles impactam decisivamente os rótulos, papéis sociais, identidades e convenções que agem na constituição do “mundo real”.

Algumas dessas interações envolvem pessoas consideradas normais e aquelas portadoras de algum atributo tido como depreciativo. Em tais ocasiões pode-se perceber um nível adicional de ambiguidades, dificuldades de classificação, comunicação e imprecisões nas leituras de informações e de expectativas, gerando grande tensão. Em PRETO, diversas contracenias se caracterizam por evidenciar situações como essas, sendo seu exemplo máximo quando a seguinte pergunta, evidente demais para demandar resposta, é lançada por qualquer um dos atores negros aos demais atores brancos: “Do que você não esquece nunca que você é?” (Passô & Abreu & Naira, 2019: 63).

Na cena final do espetáculo Cassia Damasceno está sozinha no palco, circundada

por inúmeros microfones e com um fone de ouvido sobre as orelhas, acessórios que se tornam ainda mais redundantes quando relacionados à projeção de uma imagem da orelha da atriz no telão sobre o palco. Essa marcada performatividade que prescreve a necessidade e legitimidade da fala (e da escuta) dos negros no Brasil pode ser vista como expressão metafórica da ação política (e simbólica) de permanente reivindicação da igualdade que essa grande parcela da população proclama cotidianamente no país. Ela se relaciona, por contraste, ao poder de negação da imagem social e estereotípica que a cena evidencia. Cássia Damasceno anuncia repetidamente, sem nunca desempenhar qualquer outro ato a não ser a fala, que irá sambar, cantar, benzer, posar ou fazer um samba, para a plateia. E diz ainda: “Eu vou entender tudo isso pra vocês. Eu vou representar o Brasil para vocês” (Passô & Abreu & Naira, 2018: 70) e, logo a seguir: “Eu vou ocupar o seu lugar para vocês. Eu vou ser presidenta pra vocês (...) Eu vou ganhar um salário mais alto do que o seu pra vocês. Eu vou escrever um livro pra vocês (...)” (Passô & Abreu & Naira, 2019: 71-72). Por fim, a última fala do espetáculo sentencia:

Estas palavras vão te tirar pra dançar. Estas palavras vão te tirar pra dançar porque. Estas palavras vão te tirar pra dançar porque nem mesmo elas não vão conseguir falar sobre mim porque. Estas palavras vão te tirar pra dançar porque nem mesmo elas não vão conseguir falar sobre mim porque eu não sou coisa pra se falar sobre e porque. Estas palavras vão te tirar pra dançar porque nem mesmo elas não vão conseguir falar sobre mim porque eu não sou coisa pra se falar sobre e o que eu tenho é só uma vontade lúcida de. Estas palavras vão te tirar pra dançar porque nem mesmo elas não vão conseguir falar sobre mim porque eu não sou coisa pra se falar sobre e o que eu tenho é só uma vontade lúcida de. O que eu tenho é só uma vontade linda de. O que eu tenho é só uma vontade linda de. Enegrecer. Enegrecer. Enegrecer. (Passô & Abreu & Naira, 2019: 73).

A passagem evidencia interessante mutação de valores: a repetição de frases entrecortadas e a crítica à objetificação da população negra do início da fala são conectadas, em seu desfecho, com a positividade dos termos lucidez e beleza associados ao enegrecimento. Além disso, o caráter metalinguístico da cena e a ambiguidade constitutiva do discurso tem grande potencial reflexivo. No trecho citado a metáfora de que as palavras vão “te tirar para dançar” chama atenção para o discurso em si, que alterna entre a segunda e a primeira pessoa, suscitando uma relação entre um “eu” e um “outro” mediada pela linguagem que, por sua vez, é retratada como prática sempre insuficiente para a adequada representação de alguém e como danosa porque carregada por valores

canônicos, brancos e eurocêntricos.

Em uma entrevista concedida em fevereiro de 2019, Márcio Abreu mencionou que uma das primeiras ações para a construção do espetáculo foi uma conversa entre o elenco, marcada pela angústia e pelo constrangimento. A dramaturgia adotou tais emoções como linhas mestras do espetáculo, e se ocupou por transmiti-las por meio das trocas verbais entre os atores. O espetáculo não se baseia na denúncia do racismo ou na enunciação mais aguerrida ou panfletária. A meu ver sua dimensão política está na estratégia do envolvimento a que submete os espectadores, na franqueza e perspicácia dos depoimentos e na explicitação da modificação do sentido que ocorre por meio da alternância do orador, seja ele ou ela branco ou negro.

As repercussões da peça divergiram. As críticas mais favoráveis tenderam a enaltecer a importância do tema, o cuidado com a narrativa e as imagens impactantes. A mais ácida é certamente a enunciada por Mariana Nunes (2018) que considera a tentativa de encontrar terrenos comuns de coexistência uma diluição e não um “enegrecimento da linguagem” como proposto pelo espetáculo. Para ela, a violência é apenas teatralizada (no sentido pejorativo) e não impacta efetivamente o público: “Sinto que o público branco sai desse espetáculo do jeito que entrou. Ou melhor, sai se sentindo mais inteligente e com o coração quentinho. Com a sensação de que somos mesmo diferentes e que cada ser humano tem o seu ‘ser preto’, cada um a seu modo” (Nunes, 2018:s/p).

### **Performando BRASIL em Branco e PRETO**

Ao longo deste texto a noção de performance foi utilizada de formas diversas, segundo a própria variabilidade do termo. Ele pode ser empregado na vida cotidiana para se referir a diversas ações referentes ao desempenho de um papel social ou socialização; nas artes; nos esportes e entretenimento; nos negócios; tecnologia; sexo; ritual; nos jogos e representações (Schechner, 2013) entre outras. Pode inclusive diferenciar um tipo específico de arte, que se rebelou contra o teatro e as artes plásticas convencionais na década de 1970 e que hoje compreende uma linguagem específica e estabelecida. É, portanto, difícil e até mesmo desaconselhável propor uma definição do termo, por sua pluralidade e incontornável disputa entre quadros de referência disciplinares. As matrizes teóricas constitutivas dos estudos da performance provêm da antropologia e da análise dos rituais, do folclore, da sociologia dramática, da filosofia da linguagem, dos estudos dos jogos, do teatro e da *performance art* (Carlson, 2010; Zumthor, 2007; Féral, 2015; Schechner, 2013).

Embora sejam diversos os expoentes da área, pode-se argumentar que Victor Turner tem posição de destaque. Dono de uma vasta e multifacetada obra centrada nos estudos dos rituais, Turner progressivamente se desvinculou da tradição estrutural-funcionalista britânica e desenvolveu reflexões em direção à análise simbólica processual. Esse movimento, fartamente documentado na literatura nacional (Cavalcanti, 2012, 2013; Dawsey, 2005, 2006; Silva, 2005), se apoia nos desdobramentos que o autor promoveu por meio da noção de liminaridade (Van Gennep, 2011) em articulação com os conceitos de *communitas* e drama social que cunhou (Turner, 1957, 1982, 1986, 2008, 2013).

Por meio da noção de drama social, o autor pôde articular a um só tempo os aspectos sociais conflitivos derivados da ordem social, as ações e o processo temporal de desdobramentos do conflito até sua resolução (ou ruptura), bem como a qualidade expressiva, criativa e experimental desses processos (Dawsey, 2005, 2006; Silva, 2005; Cavalcanti, 2007; Krüger, 2008a). Entre a vasta bibliografia articulada por Turner há recorrente menção ao trabalho de Milton Singer, que em suas pesquisas de campo na Índia se deparou com uma variedade de fenômenos artísticos, religiosos, festivos e espetaculares, que nomeou de “performances culturais”. Singer (1972) os considerou elementos básicos da cultura indiana e adotou como unidades de observação, apontando para a demarcação do tempo, do espaço, a organização de um programa de atividades, definição de performers e público como seus elementos constitutivos. Para esse autor as performances culturais deveriam ser analisadas dentro de seu contexto específico, considerando também modos de comunicação que extrapolavam a linguagem falada, como a dança, música, canções, artes gráficas e plásticas em múltiplas combinações.

Em consonância com Turner e Singer o diretor de teatro e estudioso da performance Richard Schechner buscou, em suas diversas publicações (Schechner, 1985, 1988, 2013) articular os fenômenos do ritual, das artes, eventos, jogos e espetáculos diversos sob o conceito de performance. Definindo o conceito por sua associação com o comportamento restaurado (demarcado, enquadrado ou duplamente comportado) o autor utilizou ainda os pares de oposição “eficácia” e “entretenimento”, bem como “transporte” e “transformação” para diferenciar as performances que, à semelhança dos ritos, teriam qualidades mais transformadoras. Turner foi, aliás, o autor que ressaltou o caráter conflitivo, criativo, especulativo, ambíguo e potencialmente subversivo das performances culturais (Turner, 1982, 1988, 2008). Tal confluência intelectual, artística e acadêmica, que envolveu diversos outros autores, consolidou a possibilidade, já efetivada na antropologia dos rituais, de tomar os diversos fenômenos expressivos como perspectivas privilegiadas para a análise social.

Pode-se, igualmente, traçar importante desdobramento nos estudos da literatura oral, folclore, estudos da comunicação, sociolinguística e etnografia da fala, que abraçaram a performance a partir da década de 1970, como forma de descentrar a perspectiva textual (Bauman, 1975; Bauman e Briggs, 1990; Zumthor, 2007; Conquergood, 2002). Essa tradição, em diálogo próximo com as obras de Erving Goffman, enfatizou os gêneros discursivos, as situações de enunciação e interação, tipos de eventos, enquadramentos específicos (*frames*) e o caráter metalinguístico dos diferentes fenômenos da linguagem performativa.

Dell Hymes e Richard Bauman são figuras centrais nessa segunda tradição dos estudos da performance (Langdon, 2007). Hymes (1973) definiu performance como um comportamento cultural em que uma pessoa assume a responsabilidade perante uma audiência. Tal enunciado, aparentemente simples, distinguia a performance do mero comportamento e também da conduta culturalmente regrada. A performance aparece, portanto, como fenômeno especialmente marcado, capaz de transcender os eventos ordinários, com dimensões criativas e ativas, articulando o emergente, o estilizado e o repetitivo. Hymes estimulou também o estudo contextual, situacional e cultural dos fenômenos, salientando a necessidade de se conferir atenção à variação da performance em suas diversas manifestações empíricas.

Essa tradição incorporou com sucesso a “teoria dos atos de fala” desenvolvida pelo filósofo da linguagem John Austin (1962). O autor se tornou conhecido pela diferenciação entre atos de fala constativos ou proposições referenciais e aqueles que chamou de performativos, geralmente verbos do indicativo presente ativo que prometem, aceitam, oferecem, ordenam, ameaçam, sendo, portanto, dotados de uma qualidade de ação. É por conta dessa qualidade que o que foi dito tende a ser considerado feito, como ocorre com atos de fala empregados nos rituais de casamento, batismo, apostas, etc. A mera emissão desse performativo não é, evidentemente, suficiente para sua eficácia. Tais atos devem ser proferidos por completo, escutados e compreendidos pelos interlocutores, ocorrendo, portanto, em circunstâncias apropriadas. Segundo Austin, os performativos devem ser emitidos em circunstâncias comuns, de modo que entre os diversos casos de inadequação ou anulação da sinceridade das sentenças constam os fenômenos teatrais ou poéticos.

Desdobramentos destas proposições foram desenvolvidos com grande sucesso por Judith Butler (1988, 2018) em diversas obras que tratam de desmontar a estrutura binária, tida como natural, entre sexo e gênero. Butler demonstra como todos os corpos são marcados pelo gênero desde o início de sua história. Seu interesse está em assinalar que não há uma subjetividade pré-existente e estável, anterior à ação, que constitua o

*self*, mas sim um processo construído no tempo por meio da repetição estilizada de atos. O emprego da noção de performatividade aponta para a reiterabilidade e também para o aspecto normativo a que estão submetidos os atos e corpos, enfatizando a possibilidade, evidentemente marcada pelo conflito, de transgressão das normas na construção das identidades.

Essa breve revisão bibliográfica sobre a performance (foge ao escopo deste artigo um trabalho detalhado sobre o assunto) é importante para demonstrar não apenas a variabilidade das abordagens sobre a noção de performance (ou mesmo especificidades das tradições majoritárias da antropologia da performance), mas também sublinhar a raridade de trabalhos etnográficos que invistam em suas articulações. PROJETO BRASIL e PRETO demandaram um entrecruzamento de distintas acepções de performance, capazes de apontar tanto para a natureza performativa dos espetáculos, caracterizados por um nível adicional de enquadramento, comentário ou consciência, quanto para sua importância nos processos de constituição de sujeitos, sejam estes artistas ou espectadores.

Mais do que meras “performances culturais” que exponham “dramas sociais” em contexto artístico e que revelem criatividade em sua dimensão liminar, as referidas peças estão calcadas em um teatro performativo, em ruptura com os padrões dramáticos, valendo-se de metateatralidade, ambiguidade e do deslocamento dos signos e convenções em um regime dramatúrgico e com linguagem muito particulares. A articulação entre *performance art* e dramaturgia contemporânea como efetuada pela *companhia brasileira de teatro* não respondeu apenas a questões estéticas, mas teve por objetivo fundamental suscitar deslocamentos de pontos de vista e possibilitar à audiência experiências transformadoras porque fundamentadas em descentramentos subjetivos.

Os espetáculos são férteis em processos reflexivos e sensoriais, que não apenas questionam estereótipos e reificações identitárias, étnicas, raciais ou de gênero, mas valem-se da estrutura teatral para criar experiências sinestésicas capazes de simular (e estimular) o ato de colocar-se, de forma consciente e deliberada, no lugar de outros sujeitos não-normativos. Embora cenicamente emoldurados e desprovidos de reiterabilidade, tais atos são, a um só tempo, simbólicos e materiais, mentais e sensíveis, ficcionais e reais. São deliberadamente teatrais, mas dotados de uma potência transformadora que as paredes do teatro parecem incapazes de conter.

### Referências Bibliográficas

- ABREU, Marcio. 2016a. *Entrevista concedida a Cauê Krüger*. Curitiba. Teatro José Maria Santos.
- \_\_\_\_\_. 2016b. *PROJETO bRASIL/Maré*. Rio de Janeiro, Editora Cobogó.
- \_\_\_\_\_. 2015. "Vida" *Revista Ensaia*, 1.
- AUSTIN, John. 1962. *How to do things with words*. London, Oxford University Press, Amen House.
- BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles. 1990. "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life". *Annual Review of Anthropology*, 19(1):59-88.
- BAUMAN, Richard. 1975. "Verbal art as performance" *American Anthropologist*, 77(2):290-311
- BAUMGARTEL, Stephan. 2012. "Meta-textualidade, instâncias de enunciação e conflitos não-narrativos – reflexões sobre impulsos não-dramáticos na dramaturgia brasileira contemporânea". *Urdimento*, 18(1):141-154.
- BEMPARANÁ. 2018. "'Preto' reflete as diferenças e a importância do diálogo". *Bemparaná*, 3 de abril de 2018.
- BUTLER, Judith. 1988. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal*, 40(4):519-531.
- \_\_\_\_\_. 2018. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- CARLSON, Marvin. 2010. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. 2013. "Drama, ritual e performance em Victor Turner". *Sociologia & Antropologia*. 3(6):411-440.
- \_\_\_\_\_. 2012. "Luzes e sombras no dia social: o símbolo ritual em Victor Turner". *Horizontes Antropológicos*, 18(37):103-131.
- \_\_\_\_\_. 2007. Drama social: notas sobre um tema de Victor Turner. In: *Cadernos de Campo*. 16(1):127-137.
- COHEN, Renato. 2002. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO. 2013. Encarte de Projeto Brasil.
- CONQUERGOOD, Dwight. 2002. "Performance Studies: intervention and radical research". *Drama Review* 46(2):145-156.
- DANAN, Joseph. 2010. *Qu'est-ce que la dramaturgie?* Arles: Actes Sud Papiers.
- DANOWSKI, Deborah, VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2014. *Há mundos por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Editora Desterro.
- DAWSEY, John Cowart. 2006. "Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas". *Campos*, 7(2):17-25.
- \_\_\_\_\_. 2005. "Victor Turner e a antropologia da experiência". *Cadernos de campo*. 13(1):163-176.



- ESTADO DE S. PAULO. 2016. "Companhia brasileira de teatro viaja pelo País para criar a peça 'Projeto Brasil'". *Estado de S. Paulo*, 16 de junho 2016.
- FABIÃO, Eleonora; ABREU, Marcio. 2016. "Troca de e-mails entre Marcio Abreu e Eleonora Fabião" *Sala Preta*, 16(2):345-368.
- FÉRAL, Josette. 2015. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- GLUSBERG, Jorge. 2003. *A arte da performance*. São Paulo, Editora Perspectiva
- GOFFMAN, Erving. 1988. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan.
- GOLDBERG, RoseLee. 2006. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- HEINICH, Nathalie. 2014. "Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico". *Sociologia e Antropologia*, 4(2):373-390.
- \_\_\_\_\_. 1997. *The glory of Van Gogh: an Anthropology of Admiration*. Princeton University Press.
- HYMES, Dell. 1976. "Breakthrough into performance" *Centro. Internazionale di Semiotica e di Linguistica*, Working Papers. 26/27:1-43.
- KRÜGER, Cauê. 2019a. "Discursos Deslocados, Imagens Evocadas". *Iluminuras*, 20(48):38-67.
- \_\_\_\_\_. 2019b. "Microutopias do texto e da cena: discurso e performance relacionais contemporâneos em PROJETO BRASIL" In: A. Flory; C. Miranda; L. Alves. *Dramaturgia e teatro: a cena contemporânea*. Maringa: Editora UEM.
- \_\_\_\_\_. 2017. *A arte do encontro: uma etnografia da companhia brasileira de teatro e do PROJETO BRASIL*. Tese de doutorado. IFCS, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- \_\_\_\_\_. 2008a. "Para além das canoas de papel" In: *Cadernos de Campo*, 17(17):75-87.
- \_\_\_\_\_. 2008b. *Experiência Social e Expressão Cômica: Os Parlapatões, Patifes e Paspalhões*. Dissertação de mestrado. IFCH, Universidade de Campinas.
- LAGARCE, Jean-Luc. 2006. *Apenas o fim do mundo*. São Paulo, Imprensa oficial do Estado de São Paulo.
- LANGDON, Esther Jean. 2007. "Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítica: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs". *Antropologia em Primeira Mão*, 94(1):5-26.
- LEVIN, Hanoch. 2016. *Krum*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó.
- MINYANA, Philippe. 2008. *Suite 1*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo.
- NUNES, Mariana. 2018. "O embranquecimento da pretura" In: *Questão de Crítica*, X(69):s/p.
- PAIS, Ana. 2016. *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*. Lisboa, Editora Colibri.
- PASSÔ, Grace; ABREU, Marcio; NAIRA, Nadja. 2019. *Preto*. Rio de Janeiro, Editora Cobogó.
- PEIRANO, Mariza. 2006. "Temas ou Teorias? O estatuto das noções de ritual e performance".

*Campos*, 7(2):9-16.

ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood. 2016. "Marés brasileiras: discursos em contrafluxos" In: M. Abreu. *PROJETO bRASIL/Maré*. Rio de Janeiro, Editora Cobogó.

\_\_\_\_\_. 2013. *Convívio e presença como dramaturgia: A dimensão da materialidade e do encontro nas criações da Companhia Brasileira de Teatro*. Dissertação de mestrado. PPGA, Universidade Federal de Minas Gerais.

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

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

SCHECHNER, Richard. 2013. *Performance Studies: an introduction*. New York: Routledge Press.

\_\_\_\_\_. 1988. *Performance Theory*. New York: Routledge Press.

\_\_\_\_\_. 1985. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

SILVA, Rubens Alves da. 2005. "Entre artes e ciências: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais". *Horizontes Antropológicos*, 11(24): 35-65.

SINGER, Milton. 1972. *When a great traditions modernizes*. New York: Praeger Press.

TURNER, Victor. 2013. *O Processo Ritual*. Petrópolis: Editora Vozes.

\_\_\_\_\_. 2008. *Dramas, Campos e Metáforas*. Niterói, Editora UFF.

\_\_\_\_\_. 1988. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.

\_\_\_\_\_. 1982. *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications.

\_\_\_\_\_. 1957. *Schism and Continuity in an African Society - A Study of Ndembu Village Life*. Manchester University Press.

TURNER, Victor; BRUNER, Edward (orgs). 1986. *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

VAN GENNEP, Arnold. 2011. *Os ritos de Passagem*. Petrópolis: Editora Vozes.

ZUMTHOR, Paul. 2007. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Editora Cosac & Naify.

Recebido em 28 de fevereiro de 2019.

Aceito em 18 de setembro de 2019.