



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
BACHARELADO EM TEATRO

MIGUEL EUGENIO BARBOSA SEGUNDO

**POÉTICAS E COMPOSIÇÕES HÍBRIDAS:
PROPOSIÇÕES ENTRE ANTROPOLOGIA E AS ARTES DA CENA**

João Pessoa

2019

MIGUEL EUGENIO BARBOSA SEGUNDO

**POÉTICAS E COMPOSIÇÕES HÍBRIDAS:
PROPOSIÇÕES ENTRE ANTROPOLOGIA E AS ARTES DA CENA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Bacharelado em Teatro, do Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Victor Hugo Neves de Oliveira

João Pessoa

2019

Catálogo na publicação Seção de Catalogação e classificação

B238p Barbosa, Miguel Eugenio Segundo.

POÉTICAS E COMPOSIÇÕES HÍBRIDAS:
PROPOSIÇÕES ENTRE ANTROPOLOGIA E AS
ARTES DA CENA / Miguel Eugenio Segundo
Barbosa. - João Pessoa, 2019.
55 f. : il.

Orientação: Victor Hugo Neves de
Oliveira. Monografia (Graduação) -
UFPB/CCTA.

1. Etnografia. Cena híbrida. Processo criativo. Drama.
I. Oliveira, Victor Hugo Neves de. II. Título.

UFPB/CCTA

MIGUEL EUGENIO BARBOSA SEGUNDO

**POÉTICAS E COMPOSIÇÕES HÍBRIDAS:
PROPOSIÇÕES ENTRE ANTROPOLOGIA E A CENA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Bacharelado em Teatro, do Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Teatro.

João Pessoa, ---- de ----- de 2019.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Victor Hugo Neves de Oliveira
(Universidade Federal da Paraíba)

Prof.^a Dr.^a Marcia Chiamulera
(Universidade Federal da Paraíba)

Prof.^a Dr.^a Liria de Araújo Morais
(Universidade Federal da Paraíba)

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Patrícia e Miguel, que mesmo não entendendo minhas escolhas profissionais, se fizeram presentes ao perceberem que a arte é meu caminho de vida.

Aos meus irmãos Cabral e Matheus que são partes de quem sou hoje.

A minha ancestralidade Potiguara e a todos os estudantes indígenas que ainda enfrentam estruturas que impossibilitam seu ingresso a uma universidade. Salve a Jurema Sagrada!

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as energias que me possibilitaram estar aqui e desempenhar meu papel enquanto artista e pesquisador. As divindades que me cercam e cercam aqueles que vieram antes de mim: Deus, Jurema, Tupã, Oxossí, Iemanjá, Oxumaré e todos os guias que acompanham essa encarnação.

Gratidão aos meus pais, Maria Patrícia e Miguel Eugenio. Eles que me formaram enquanto homem ético e moral. Sabendo que mesmo nos momentos mais difíceis de nossa relação, nunca faltou amor.

Ao meu companheiro de vida Aelson Felinto. Sem ele, não haveria forças para lutar em momentos tão difíceis. Com ele atravessei esses quase cinco anos com respeito e muito amor. Um segurando a mão do outro.

Agradeço a minha ancestralidade mais próxima, meus avós, Miguel Eugenio e Maria Antônia. Como também in memória dos meus avós, Francisco Cabral e Ester Vieira. Meus tios e tias paternos, em especial Mauro e Joelma que colaboraram com minha trajetória acadêmica. Como também todos os primos que de alguma forma, nos nossos encontros, contribuíram para uma experiência de vida.

Aos meus irmãos Francisco Cabral e Matheus Henrique. Que sempre se fizeram presentes em toda minha vida e com quem pude ser, aprender e ensinar muito sobre a vida. Como também a minha Cunhada Roseane Dantas, que da sua forma se fez presente.

Ao Victor D'Olive, mais que um orientador é um amigo, um irmão. Tenho muito orgulho do nosso caminho juntos. Espero que esse não seja um fim, mas um novo começo para nossas próximas empreitadas. A cada dia um novo aprendizado na vida e na carreira, por isso vamos seguindo.

Gratidão a Luk's Gomes, Deborah Menezes, Ewellyn Lima, Heráclito Cardoso, Ivanneide Ouriques, Rou Tavares, Isabelle Queiroz, Guilherme Fernandes, Vitor Blam, Marcia Chiamulera, Elthon Fernandes, Mayla Aracelye e Caio Henrique que como amigos me cercaram de carinho e fizeram da minha trajetória a melhor possível.

A todos os meus companheiros de turma e todos aqueles com quem tive a honra de dividir os espaços de aula, onde pude me desenvolver e debater questões importantes para minha formação enquanto artista pesquisador.

A todos os professores do Departamento de Artes Cênicas. Foi através de seus processos educativos formais e informais, que hoje, posso finalizar um ciclo tão importante como esse. O meu muito obrigado a todos vocês, que são uma grande referência para o profissional que me tornei.

Aos grupos de pesquisa Voz e Cena, e todxs meus companheirxs, em especial a coordenadora Adriana Fernandes que me permitiu participar de suas investigações. E ao grupo de Pesquisa Antropologia-Dança, e todxs xs meus colegas, em especial Victor D'Olive, sem o qual não poderia ter realizado essa pesquisa.

Aos grupos que fiz parte na cidade de João pessoa, onde pude me desenvolver enquanto artista: Cia de Teatro Encena, Coletivo Redemoinho e Coletivo Aruã.

Por fim minha tia Roza Lima, Maria Hunides, minha madrinha Graça Vieira, e tantas outras pessoas que me falham a memória agora, mas que meu corpo registrou ao ser atravessado por tanto amor e carinho durante esse caminho.

“Só uma alma sensível pode perceber outra”

Autor Desconhecido

RESUMO

O trabalho busca investigar as possibilidades de uma composição cênica a partir do método etnográfico, percebendo as sobreposições existentes entre linguagens e áreas que tornam essa produção uma estrutura híbrida. Percebendo as transformações no final do século XX e no início do século XXI, é possível reconhecer estruturas que potencializaram um intercâmbio entre linguagens das artes e entre áreas do conhecimento. Nas linguagens artísticas, com o advento da performance nos anos 70, a forma de pensar e fazer teatro se reconfigurou e, com isso, incorporou novos signos que deslocaram a arte teatral para uma proposição híbrida de construção. Da mesma forma intercâmbios entre áreas do conhecimento aconteceram, como entre a antropologia e a dança, o que suscitou em modelos de sobreposição como a Antropologia-Dança, uma proposição que já nasce híbrida. Proponho um caminho de composição cênica, entre teatro, performance e dança, a partir do método etnográfico. Deste modo, componho o experimento cênico *“Passa na feira?”* como proposta de análise para tal processo de composição. Reconhecendo suas potencialidades e possíveis ajustes para novas investigações com tal proposição.

Palavras-chave: Etnografia. Cena híbrida. Processo criativo. Dramaturgia.

ABSTRACT

This work investigates as possibilities of a scenic composition from the ethnographic method, realizing how the expositions, between the languages and the areas that make this production a hybrid structure. Realizing as transformations in the late twentieth and early twenty-first centuries, it is possible to register processes that enhance an exchange between arts languages and knowledge areas. In the artistic languages, with performance of the exhibition in the 70s, a way of thinking and doing theater was reconfigured and with it incorporated new signs that changed theatrical art to a hybrid construction proposal. Similarly exchanges between the areas of knowledge that take as Anthropology-Dance, a proposal that has already been initiated. I propose a path of scientific composition, theater, performance and dance, from the ethnographic method. In his mode, compose or try “Passa na Feira?” as an analysis proposal for the compositing process. Recognizing its potentialities and possible adjustments for further investigations with such proposal.

Keywords: Ethnography. Hybrid scene. Creative process. Dramaturgy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO -	10
PARTE 1 – UM “ENTRE” LINGUAGENS.....	12
1.1 Fronteiras.....	12
1.2 Uma cena que é híbrida.....	16
1.3 Entre real e ficcional.....	20
PARTE 2 – ENTRE A ANTROPOLOGIA E AS ARTES DA CENA.....	24
2.1 Antropologia da Dança.....	24
2.2 Antropologia-Dança: um caminho pra um artista etnógrafo.....	28
PARTE 3 – EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA E COMPOSIÇÃO.....	35
3.1 Primeiros passos.....	35
3.2 A feira: Entre o labirinto e a encruzilhada.....	49
3.3 A etnografia e a cena passam na feira?.....	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	52
REFERÊNCIAS.....	54

INTRODUÇÃO

Parto das minhas experiências para abordar aqui percursos e questões que circundam meu corpo e meu fazer artístico. Por isso, recorro as narrativas poéticas e às próprias vivências para pensar sobre as possibilidades de um artista pesquisador desenvolver suas metodologias de composição. Caminhos atravessados por materiais sensíveis, que formam uma labirinto de possibilidades e uma encruzilhada de questionamentos.

Início meus estudos no Bacharelado em Teatro em 2015, quando abandonei a graduação em Fisioterapia para investir nos estudos artísticos. Natural de Campina Grande, mas com ancestralidade Potiguara, meus caminhos sempre foram construídos a partir de encruzilhadas. Tenho um avô indígena e um avô tropeiro. Uma raiz firme como a da jurema, mas um passo apressado como o do mercador.

Através das experiências que consegui construir durante a graduação em Teatro, me encontrei das investigações com a memória, autobiografia e biografia. Um caminho que traça genealogias de um povo, do meu povo, do lugar que pertenço. Da mesma forma, dentro do Departamento de Artes Cênicas da UFPB, pude colocar em prática não só teorias, mas formas de pensar e fazer cena a partir desses processos.

Tive a oportunidade de construir performances como *Dentro do meu corpo, preso no teu desejo*, espetáculos teatrais como *Bailei na Curva*, e espetáculos de dança como *Pequenas Danças para não esquecer*. Experiências que ficaram registradas de forma muito peculiar. Experiências que se integraram ao meu corpo e que hoje não conseguem mais se disvincular. Produzindo uma dança “teatralizada”. Uma performance “dançada”. Um Teatro “performativo”.

Me encontro nessa encruzilhada de linguagens, num labirinto de possibilidades. E nesse labirinto encontrei a partir do contato com tais formas híbridas, caminhos para pensar inúmeros lugares. Lugares por onde minha memória passou. Lugares por onde meu corpo passou. Lugares por onde a antropologia me encontrou. Afinal percebi na antropologia, um caminho para me entender enquanto

no labirinto, e apartir desse entendimento desenhei meu corpo no espaço da encruzilhada.

O que eu encontrei foi uma feira e seu universo simbólico de cores, sabores, aromas, movimentos, texturas... O que eu encontrei foram realidades distintas partilhando um mesmo espaço geográfico. O que eu encontrei foram conflitos entre tipos de mercado. O que eu encontrei passa... Mas você passa na feira?

1. UM “ENTRE” LINGUAGENS

1.1 Fronteiras

Ao me debruçar sobre alguns dos processos que constituem o fazer teatral na atualidade, me deparo com certas questões de ordem organizacional ou quem sabe conceitual. Uma delas seria a de compreender quais são as fronteiras que delineiam alguns processos artísticos e compositivos das cenas contemporâneas.

Desse modo, embora, neste trabalho, minha perspectiva se volte para uma discussão relacionada ao caráter das cenas reconhecidas como teatrais, vale ressaltar que minha experiência e formação acadêmica transita entre a tríade: teatro, dança e performance. Acredito que esse vínculo estabelecido entre linguagens artísticas em meu processo de formação é importante de ser observado tendo-se em vista que é através delas que desempenho meu trabalho artístico.

Nesse momento, portanto, me coloco como questão da pesquisa. Afinal, a partir do entendimento do corpo como uma unidade orgânica; um composto de emoções, fisicalidades, energias, sensibilidades e pensamentos; um campo somático, podemos perceber implicações entre o que somos e o que fazemos. O corpo como questão de pesquisa é uma arena fronteira e complexa, um campo organizado em múltiplas camadas que coexistem num mesmo espaço: cotidiano, artístico, espiritual.

Acredito ser importante ressaltar que assim como o corpo, nossas formas de fazer-saber também são fronteiriças. Nesse sentido, diante da atual conjuntura da produção teatral contemporânea, podemos tratar a arte teatral como um fenômeno puro?

Essa é uma questão um tanto quanto ingênua, pois é de amplo conhecimento que o teatro é composto por elementos oriundos da música, da dança, das artes visuais. Entretanto, alguns artistas ainda consideram um modo aristotélico de pensar e fazer o teatro como uma forma pura, uma forma original dessa expressão artística.

Pureza na questão acima se relaciona com a idéia de uma fronteira bem delimitada, uma barreira imagética que separa as expressões artísticas como se cada uma coubesse numa caixa modelada para si.

É de extrema importância perceber que historicamente existem construções e abordagens diferenciadas para perceber o fenômeno teatral, reconhecendo elementos (estéticos, textuais, corporais, sonoros, etc.) que variam com o tempo e com o espaço. Dessa forma, uma possibilidade é modificar a palavra sob uma ótica do plural, tal qual a pluralidade na qual podemos percebê-la, tornando mais apropriado eventualmente utilizar o termo “teatros”, no plural, como indica Béatrice Picon-Vallin (2011).

Mas ao falarmos em teatros, ainda identifico que existe um ou mais elementos que os interligam, para assim agrupá-los como parte dessa linguagem, frente a sua pluralidade de construções e relações. Esse percurso é muito sinuoso e por isso não me arriscarei a adentrar nesse campo de análises no momento, pois meu objetivo aqui é outro.

Pretendo inicialmente me deslocar para os caminhos que seguem as fronteiras na arte teatral, no que toca aos processos e pensamentos teatrais das últimas décadas, partindo dos anos 60. E com isso, tentar perceber as trajetórias em fluxo que interligam as possibilidades de pensar o teatro no presente. Pois entre o ponto de partida e o ponto de chegada, existe um “entre” que me interessa, um “entre” que Matteo Bonfitto (2013) compreende na performance como um corpo em trânsito que percorre diversos caminhos, mas cujo significado podemos adotar para pensar o teatro hoje como uma estrutura em trânsito.

Ao pensar nesses teatros e sua pluralidade, penso na cena contemporânea, esta que vem acontecendo principalmente nos últimos 20 anos. Com ela me deparo em confronto com duas teorias. O teatro pós-dramático conceituado pelo Hans-Thies Lehmann (2007) e o teatro performativo da Josette Feràl (2015). Duas formas de organizar as idéias sobre os teatros das últimas décadas, que dão base para um pensamento sobre o fazer teatral a datar dos anos 70 e que vem reverberando até a atualidade.

A partir de sua análise sobre a produção do teatro entre os anos de 1970 e 1980, Lehman (2007) busca reconhecer um padrão nas produções artísticas dessa época que indique a forma como a cena era construída e pensada. De modo muito hábil ele revisita as questões do drama, do seu auge até sua crise, definindo certas características que perpassam as produções da época.

Na descrição das formas de teatro aqui compreendidas como pós-dramáticas, busca-se deslocar o desenvolvimento do teatro no século XX para uma perspectiva inspirada pelo desenvolvimento, obviamente ainda mais difícil de categorizar do teatro recente. Por outro lado, pretende-se contribuir para a *compreensão conceitual e a verbalização da experiência* em face desse teatro frequentemente “difícil” promovendo assim sua apreensibilidade e discussão. (LEHMANN, 2007. p. 23)

Dentro desse processo de investigação da cena, Lehmann (2007) consegue perceber certas características que costuram um eventual delineamento dessa manifestação contemporânea, reconhecendo elementos que se assemelham entre os espetáculos investigados. No recorte que faz, o autor reconhece alguns “traços estéticos” do dito teatro pós-dramático como: parataxe (não hierarquização dos recursos e signos teatrais), simultaneidade (dos signos teatrais), jogo com a densidade dos signos (relação de extremos com os signos teatrais, para mais ou para menos), superabundância (em relação aos elementos teatrais), musicalização (como tendência), cenografia/dramaturgia visual (a perspectiva de uma dramaturgia visual que surge da não hierarquização dos elementos teatrais), calor e frio (ambiguidade entre a ideia de um “calor” dos corpos humanos e sua vida, com a “frieza” da organização rígida de uma cena), corporeidade (o desenvolvimento das investigações corporais, a partir da ideia de gestualidade e “presença”), teatro concreto (ênfase de modo positivo com a concretude dos elementos não-figurativos), irrupção do real (ruptura da ficção) e acontecimento/situação (relação temporal do aqui e agora).

Um segundo modo de perceber essas transformações do teatro entre o século XX e o século XXI derivam da teoria de Josette Féral acerca do teatro performativo. A autora defende uma perspectiva conceitual do teatro contemporâneo enquanto uma estrutura estética que dialoga com a ideia de performatividade.

[...] se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um

jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou nos modos das percepções próprias da tecnologia). Todos esses elementos, que se inscrevem numa performatividade cênica, hoje tornada frequente na maior parte das cenas teatrais do Ocidente [...], constituem as características daquilo a que gostaria de chamar de “teatro performativo”. (FÉRAL, 2015, p.114)

Aparentemente, apesar da autora confrontar ela não problematiza profundamente as organizações dos “traços estéticos” que Lehmann identificou durante sua investigação da cena. O que ela propõe é um olhar mais delicado sobre a forma de nomear as alterações dessa produção teatral, considerando que é por volta dos anos 70 que a *performance* (aqui sempre tratada enquanto segmento artístico, *performance art*) está no centro das discussões, modificando as percepções estéticas da obra de arte daquele período.

Com a compreensão de uma abordagem performativa no teatro ocidental, podemos considerar que Féral nos dá indicações de um processo de contaminação da *performance* no teatro, o que defenderei aqui como o início de uma trajetória do processo de hibridização da cena contemporânea. Acredito que a hibridização surja no teatro muito antes dos anos de 1970, a questão colocada aqui se relaciona com as transformações que ocorreram nos teatros ocidentais frente ao advento da *performance*.

1.2 Uma cena que é híbrida

A ideia de Hibridização, nesse trabalho, surge como uma possibilidade de reconhecer a coabitação de diferentes segmentos dentro de uma mesma estrutura cênica. Uma forma talvez de reelaborar a idéia de uma convergência e interação entre segmentos expressivos oriundos de vários contextos.

A perspectiva de uma abordagem híbrida na cena contemporânea, pode ser um caminho para entender os movimentos que deslocam o teatro para outros lugares de investigação e produção da cena. Dentro dos estudos da dança por exemplo, Federica Fratagnoli (2014) indica a caracterização dos processos de investigações interculturais no campo coreográfico inicialmente como “*fusion*”, mas que posteriormente se concentraram na palavra “*Hibrid(ity)*”.

Ao evocar a reunião de elementos distintos em um todo homogêneo, *fusion* remetia à ideia de um processo que dá vida a um objeto cuja estrutura interna seria unitária e estática. A expressão Hybrid(ity), ao contrário, é portadora da ideia de mobilidade e de reorganização permanente, que associa a uma dinâmica em devir, na qual os elementos existem misturando-se. Nessa segunda acepção, a ideia de bordas e de limites perde justamente sua pertinência. Não é a forma que está em jogo, mas a dinâmica. (FRATAGNOLI, 2014, p. 491)

O termo “Hibridismo” pode ser associado a várias áreas do conhecimento, mas nas artes da cena pode-se perceber uma relação bastante interessante, colocando em foco os mecanismos de composição como na antropologia-dança que será abordada mais a frente. Se o teatro se beneficiou da performance como Feràl (2015) indica, por que não pensar esta cena teatral como uma construção híbrida, tomando como ponto de partida o processo de contaminação dessa expressão a partir das performatividades: Uma modo de saber não mais organizado a partir da fábula ou narrativa, mas pela ação.

Considero hoje que o teatro existe sob formas múltiplas; atualmente, sua característica essencial é de ser completamente estilizado, de ser uma paisagem que está totalmente “à procura”. Escolheria, talvez, a noção de “hibridação”, que me parece importante porque remete à ciência, às pesquisas das “ciências duras”, e acredito que o teatro tem muito a aprender com elas – particularmente com as neurociências. Portanto, se eu procurasse realmente uma teoria na qual pudesse me apoiar, seria mais para esse lado que eu me encaminharia (...) (VALLIN, 2011, p.194)

A performance como expressão “contaminadora” do acontecimento teatral, pode ser um caminho para entender os processos que tornam a cena

contemporânea ,ou o teatro tido como teatro performativo, um acontecimento dinâmico. Renato Cohen (2004) propõe que é impossível falar na performance enquanto uma linguagem pura, associando-a tanto como como uma espécie de fusão, quanto a um tipo de releitura, o autor a considera como uma proposta híbrida de atuação.

Se a performance pode ser percebida como uma arte naturalmente híbrida, e o teatro contemporâneo sob a ótica da Feràl (2015) se reconfigura a partir de uma idéia de performatividade, por que não pensar que a produção teatral no século XXI possa também ser percebida como uma produção híbrida.

Vallin (2011) Relaciona a idéia de um teatro híbrido/estilhaçado/multiplo, com uma expansão do campo da ação e retração da audiência, dessa forma os teatros tomam emprestado todas as formas para se misturar, e com isso, poder “se insinuar” para continuar existindo. Numa compreensão da ação como estrutura motriz da composição da cena, pode-se vincular a ideia de expansão desse campo com as proposições performáticas.

Uma forma de perceber essa multiplicidade da cena, pode ser associada também a diversidade de processos criativos que se consolidam ao longo do século XX, organizações que favoreceram intercâmbios entre as linguagens da cena, promovendo uma diversidade de produções. Aura Santos (2010) reconhece tais mudanças e afirma que essas relações entre essas linguagens, dificultou a possibilidade de definir o “gênero” ou a linguagem de um espetáculo. A expansão do acontecimento cênico talvez seja resultado de uma “multivetorização” das produções, uma busca pelas mais diversas fontes para se alimentar e ampliar as possibilidades de criação.

Nesse processo de interação entre as linguagens da cena, a dança também converge num processo de hibridação, se relacionando com outras áreas, agregando a sua produção elementos tecnológicos, se inserindo num processo de “contaminação” que contribuiu para um deslocamento do pensamento em dança.

No campo da dança contemporânea, o termo foi geralmente empregado para explicar as criações coreográficas que recorrem a outras artes ou tecnologias. Recentemente, François Frimat (2010) levou a reflexão um

pouco mais longe, empregando o termo híbrido para justificar todos os elementos que, na cena contemporânea, que perturbam a identidade da representação e confundem a percepção do espectador. (FRATAGNOLI, 2014, p. 492)

Possivelmente, um dos caminhos para se perceber o que move as produções das artes da cena nas últimas décadas, está relacionado muito mais com o processo de construção da obra, do que o produto final. Os processos de composição dessa cena fragmentada, muitas vezes, já iniciam misturadas. Muitas investigações da sala de ensaio no teatro ocidental por exemplo, já ultrapassaram as barreiras da dramaturgia textual, para criar impulsos a partir de outros elementos (iluminação, cenografia, investigações corporais, etc.). Hoje os elementos que compõem a cena podem ser construídos juntos, num mesmo momento, numa relação mais horizontalizada.

Essa abordagem possibilitou a ideia não mais de uma dramaturgia para o acontecimento teatral, mas de dramaturgias (dramaturgia da luz, som, corpo, ator, etc.). Essa organização colaborativa dos elementos, reelaborou um sistema hierárquico, possibilitando outras abordagens para os processos criativos. Dessa forma, não nos estranha mais pensar que, dentro de um mesmo grupo ou coletivo teatral, possam estar inseridos atores, dançarinos, *performers*, artistas visuais ou a figura de um artista que trabalha com mais de uma dessas expressões. Esse(s) nosso(s) teatro(s) contemporâneo, é capaz de romper certas fronteiras de gênero ou linguagem para dinamizar o acontecimento, na busca por uma (re)existência.

Um *corpo híbrido* é, único, diferente de outros híbridos surgidos de relações semelhantes, pois possui conexões distintas. Na acepção cênica que nos interessa abordar, o corpo híbrido surge como prerrogativa de diálogos cênicos de naturezas múltiplas do corpo: como o teatro, com a dança, com a música, com imagens de natureza cenográfica ou mesmo multimídia. Trata-se de um corpo-em-vida, conforme denominação de Eugenio Barba (1995), segundo o qual o ator deve entrar em contato com diferentes técnicas corporais codificadas através das quais o corpo adquire uma dimensão extracotidiana. Mas o que de fato vai para a cena é a vida que faz este corpo pulsar em termos de presença e dilatação corpórea. O *corpo híbrido*, assim como o *corpo-em-vida*, ou como a metáfora do sistema complexo utilizada por Greiner é construído como uma teia, uma rede de relações incorporadas gerando outras pulsações, outras teias, outras infinitas conformações. (SILVA, 2008, p. 50)

Tentemos entender o encontro entre as expressões artísticas para o acontecimento cênico, não como um confronto entre as áreas, mas como um caminho para repensar as trajetórias de composição do espetáculo. Um estado de

disponibilidade para investigar e “incorporar” práticas de outras naturezas, mas que dentro de um mesmo corpo podem ganhar outras potencialidades.

O que tento reforçar aqui, é que essa comunicação entre as linguagens artísticas construiu muito mais do que pontes de interação entre si. As relações construídas em fluxo entre as linguagens, abriu novos campos para pensar, fazer e se comunicar com o público.

Nesse caminho de investigação de processos mistos, um dos pontos de transformação que teve certa relevância, se relaciona com as tensões entre o real e o ficcional na cena contemporânea. Uma relação de ambivalências que tomam uma importante proposição na cena. O teatro como uma arte da efemeridade se relaciona historicamente com a ficção, a partir das suas relações dramatúrgicas. A performance e sua relação com a ação e o tempo presente se relacionam com uma estrutura do real. Nas proposições de teatros híbridos numa cena contemporânea, a tensão real X ficcional gera discussões importantes para a dinamização do acontecimento cênico.

1.3 Entre o real e o ficcional

Como uma forma de repensar seus padrões, uma parte da cena teatral das últimas décadas inicia um processo de autocrítica de suas produções, recusando certos fundamentos do teatro do século XIX e parte do século XX. Uma dessas transformações é para Fernando Kinas (2013) a “rejeição da idealização burguesa da arte, responsável pelo conceito de “autonomia”. Junto veio a reivindicação do “real”, do “documental”, e sua contrapartida, a recusa da “ficção” e da “mimese”.

A ideia de recusa parte do que o autor considerou como uma falsificação esteticizante da vida. Essa busca por uma produção do real no teatro, é a busca por uma “presença (contra representação)” através dessa relação real/documental nas artes da cena. Kinas (2013) também indica que essa crítica a um modelo que se volta a ficção, é uma resposta ao fato de a mesma ter funcionado historicamente como “argamassa do teatro burguês”. Mas essa não seria a única teoria, o autor ainda se refere as possibilidades de esgotamento de um teatro hegemônico (dramático, burguês) ou uma “reacomodação do teatro dentro dos seus próprios limites”.

Podemos relacionar essa busca de um estado presença e/ou real/documental citado anteriormente, com o processo de construção da ação na *performance*.

À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinonimo de imprevisto, de risco.

Na *performance* há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo “real”). Isso cria a característica de *rito*, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão (e para isto acontecer não é absolutamente necessário suprimir a separação palco-plateia e a participação do mesmo, como nos espetáculos dos anos 60). (...)

Essa valorização do instante presente da atuação faz com que o *performer* tenha que aprender a conviver com as ambivalências tempo/espaço real x tempo/espaço ficcional. Da mesma forma, quando o *performer* lida com a personagem a relação vai ser a de ficar “entrando e saindo dele” ou então a de “mostrar” várias personagens, num espetáculo, sem aprofundamento psicológico. (COHEN, 2004, p.97-98)

Esse processo conflituoso em que o *performer* se insere dentro do acontecimento performático, pode ser entendido também na relação onde o ator se coloca em cena num teatro performativo e/ou numa cena híbrida. Essa dicotomia entre tempos e espaços, propõe ao jogo cênico uma dinamicidade entre

acontecimento e público, uma organização que, no conflito, modifica continuamente a percepção tempo/espço de si mesma. Num momento ficcional, num outro real.

O happening, A performance art e o teatro pós-dramático trazem à cena a performatização do eu no instante presente. A representação é substituída pela apresentação do sujeito-ator. Dilatado ou dinâmico, numa relação de participação direto com o público ou tendo-o como voyeur, o tempo é real, não ficcional, e o ator performa seus duplos, seus desdobramentos da construção genética e cultural de seu sujeito. Personagens, com unidade e verossimilhança, caem por terra. Mas personas, figuras, seres ficcionais, espectros aparecem. Voláteis, formados por mitologias pessoais e universais do ator. Que surgem, desaparecem e revelam o jogo. O ator age. (JACOBS, 2010, p. 27)

Aparentemente nesse processo, o ator é colocado com maior propriedade num lugar de agente de ligação entre acontecimento e público. Em processos cênicos anteriores, o ator se utilizava da personagem para criar relações entre o acontecimento teatral e seus espectadores. Agora o ator tem maior “liberdade” para construir essas relações. A figura da personagem não se torna o elemento principal dessa ligação, sendo o próprio ator (percebido pelo público como tal) o agente regulador desse processo.

O fato é que no momento do deslizamento entre a ordem de representação e ordem da presença, na ocasião em que tudo permanece instável, o sujeito fica “em estado entre dois”. Este espaço do *entre* parece ser análogo ao princípio da performatividade, no sentido de que algo (uma ação, uma fala, uma luz) infere uma ruptura na continuidade (linearidade) das coisas, de modo que a organização simbólica torna-se inapreensível. Seria, portanto, a instabilidade ocorrida no deslizamento dos sentidos, na superposição de signos, o que leva o espectador a navegar à deriva. (SANTOS, 2010, p. 33)

A relação percebida em cena, é a de um ator que lida com um processo ficcional, mas que permite reelaborar seus estados e de certa forma suas ações a partir da relação com o público.

Um outro ponto de análise para a contextualização do real na cena contemporânea é a utilização de experiências da vida (elementos documentais, biográficos e autobiográficos) na composição da cena. Sendo mais um fator que constrói a ideia de dinamicidade para o contexto cênico, o uso de vivências e histórias que partem de uma realidade vivida e contada por alguém, reelabora por uma outra ótica, a ambígua relação entre real e ficcional na cena.

Essa proposição de aplicação do real, ultrapassa a ideia de organização desse tipo de material para dar uma veracidade estética a uma personagem ou

cena. Nesse caso, o contexto do real parte de uma proposição de narrar ou atestar a veracidade de um acontecimento. A cena é o ator transformando-se em porta voz de acontecimentos da vida.

A busca pela utilização de materiais que surgiram a partir de uma investigação de acontecimentos reais, também pode ser considerada como uma forma de contraposição de um teatro considerado burguês. O teatro, nessa forma, não busca necessariamente a teatralização do acontecimento, mas a tentativa de potencializar um discurso, de aproximar o público a um acontecimento/tema atestando/comprovando que aquilo já aconteceu.

As construções de narrativas propostas a partir de uma composição como essa, se voltam, muitas vezes, para o uso da memória como elemento impulsionador de sua construção. Uma abordagem que utiliza dos materiais (registros, biográficos ou autobiográficos) como elementos que são apresentados ao público na cena, constituindo a dramaturgia. Janaina Leite (2017) aponta essa produção como um teatro que “se constroi justamente na articulação entre referente, documento e pacto de verdade proposto ao público”, distinguindo-se assim de um teatro que fale da realidade. Esse teatro que se utiliza de uma memória coletiva, individual ou “mista” (coletiva e individual) segundo a autora também pode ser denominado como teatro documentário.

Esse pacto da verdade contribui para afirmar que aqueles acontecimentos são verídicos, o que pode acontecer antes ou durante o espetáculo. Dessa forma, a relação obtida na encenação é semelhante a percepção de um documentário (como no cinema), Marcelo Soler (2013) indica que:

No teatro é na relação entre a intencionalidade em documentar, o consequente trabalho com dados não ficcionais e a percepção por parte do espectador da natureza documentária do discurso que é possível existir o que chamamos de documentário. (SOLER, 2013, p. 137)

O vínculo criado na cena, num contexto teatral como o descrito, é uma possibilidade de evocar um acontecimento para levantar questões e fazer com que esse momento seja “revivido”. Leite (2017) propõe que narramos para não esquecer, mas também para não deixar que esqueçam. Que espetáculos que trazem este processo a tona podem funcionar como “pontos de apoio”, onde, ao se utilizarem

documentos e atores para se tornar testemunhas, contribuem para esse não esquecimento.

Me aproximarei desses processos de composição da cena a partir do real, para investigar a utilização da pesquisa etnográfica oriunda da Antropologia, reconhecendo-a como um possível caminho de composição para cena. Entendendo que nesse encontro entre áreas, possa haver uma relação que potencialize a composição de uma cena contemporânea, colocando em foco questões da produção contemporânea, como os processos híbridos e as relações entre real e ficcional.

2. ENTRE A ANTROPOLOGIA E AS ARTES DA CENA

2.1 Antropologia da Dança

Das motivações que tenho para compor meu trabalho artístico, o ponto de maior relevância está hoje relacionado com as experiências de vida, um impulso gerado entre memória, biografia e autobiografia. É percebendo a vida e o movimento gerado por ela que busco histórias e conflitos para dialogar. Os caminhos para se produzir arte através de contextos do real são muitos. Escolhi enxergar as relações culturais entre os homens para produzir a minha. Escolhi a antropologia para deslocar meu olhar e ela me convidou para uma dança.

O primeiro contato com a antropologia de fato aconteceu a partir de um Programa de Iniciação Científica (PIBIC), coordenado pelo professor Doutor Victor Hugo Neves de Oliveira. O mesmo desenvolveu um projeto no ano de 2017 intitulado “Antropologia-Dança: corpo, cena e pesquisa etnográfica” e, nesse contexto, me selecionou para o desenvolvimento do plano de trabalho “Pesquisa etnográfica e composição dramaturgica: um estudo sobre as feiras populares”.

Posteriormente, em 2018, como continuação dos processos de pesquisa foi-me atribuído o plano de trabalho “Corpos nos bordéis: um estudo de antropologia-dança na Rua da Areia”. Ambos os projetos trabalhavam com as relações entre antropologia e dança, mas que no meu corpo agregaram estruturas performativas e teatrais que convergiram numa produção híbrida.

A proposta dessas investigações foi a de construir composições performativas a partir de pesquisas etnográficas na Feira de Oitizeiro e na Rua da Areia respectivamente. Percebendo elementos culturais e possíveis conflitos a partir da coleta de dados nos campos investigados. Uma investigação que buscou relações entre a antropologia com um pensamento em dança. No tópico 3 desse trabalho será abordado de forma mais detalhada o processo de composição a partir dessa relação.

Foi ainda, em 2017, que a partir de algumas reuniões afinamos idéias para desenvolver essa investigação. E, com ela, também o grupo de pesquisa Antropologia-Dança, um espaço onde estudantes e pesquisadores podem debater

sobre as relações da antropologia com a dança e vice-versa. Um espaço para perceber a dança a partir da antropologia e a antropologia a partir da dança.

O grupo de pesquisa foi um primeiro lugar para atos criativos, um ato criativo do intelecto, de expor aos colegas idéias e perceber caminhos possíveis para desenvolver os trabalhos. Foi nesse espaço que conheci Clifford Geertz, James Clifford, Roy Wagner, Franz Boas, Giselle Guilhaon Camargo, Marilyn Strathern, Roque Laraia, entre tantos outros pensadores e pesquisadores da antropologia.

Um segundo passo para o procedimento de investigação foi entender uma Antropologia da Dança, um ramo da antropologia que ganha força a partir dos anos 1960, uma antropologia que investiga a dança e sua relevância para os processos socioculturais: a dança como cultura.

Perceber a antropologia da dança foi um caminho para tentar compreender que existem fatores sociais, físicos e econômicos que relacionam-se para a discussão da dança, como fenômeno cultural. Foi analisando a produção da dança a partir de mais sistemas culturais, através de algumas pesquisas e exercícios práticos, que consegui perceber a dança como um espaço de provocação de valores produção de valores (simbólicos, culturais, econômicos e sociais).

Um caminho para pensar a antropologia da dança se define através de pesquisas etnográficas, uma atividade originalmente antropológica, que tem como finalidade reconhecer, analisar e sistematizar as informações encontradas na investigação prática de um determinado grupo. É através de documentos e da descrição de vivências compartilhadas no lugar escolhido que surge a camada teórica da experiência etnográfica, e com ela níveis de compreensão da cultura investigada, reconhecendo certos elementos de representação e possíveis conflitos entre sujeitos

A prática da pesquisa de campo etnográfica responde, pois a uma demanda científica de produção de dados de conhecimento antropológico a partir de uma inter-relação entre o(a) e o(s) sujeito(s) pesquisados que interagem no contexto recorrendo primordialmente as técnicas de pesquisa da observação direta, de conversas informais e formais, as entrevistas não-diretivas, etc. (ROCHA; ECKERT, 2008, p.1)

A etnografia é um método de investigação que surge no século XX, método esse que fez oposição às formas de produção da antropologia no século anterior.

Tal método contribuiu para uma visão menos etnocêntrica das culturas investigadas nesse período, tidas como “primitivas”. De acordo com Urpi Uriarte (2012), enquanto os antropólogos do século XIX ficavam enfiados realizando um trabalho de dedução e especulação sobre os povos investigados a partir de relatos de viajantes, os antropólogos do século XX começaram a embarcar nas expedições científicas e missionárias, se relacionando com os investigados por períodos prolongados.

Essa mudança no tipo de investigação de procedimentos cognitivos, para procedimentos práticos de pesquisa, contribuiu para desconstrução de teorias e afirmativas etnocentricas de povos da América e da África, por exemplo, levando os antropólogos a adotarem classificações e categorias nativas para abordar as questões do lugar. Essa mudança de paradigma possibilitou uma outra forma de pensar a antropologia, e com ela, o desenvolvimento do método etnográfico.

Segundo Helena Mello (2009) os mecanismos para o desenvolvimento deste tipo de pesquisa podem ser a seleção de documentos, entrevistas e observação participante. É a partir deste material coletado que, posteriormente, se segue uma análise aprimorada, e com ela, a construção de um resultado simbólico que é desvendada pelo olhar do etnógrafo ao mergulhar nesse universo.

Segundo a opinião dos livros-textos, praticar a etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante. Mas não são essas coisas, as técnicas e os processos determinados, que definem o empreendimento. O que o define é o tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma "descrição densa", tomando emprestada uma noção de Gilbert Ryle. (GEERTZ, 1989, p. 4)

A potencialidade deste tipo de estudo, uma antropologia da dança, para compreender os espaços de abordagens dessa linguagem nas relações culturais de um povo é de extrema importância, pois é através de linguagens artísticas como essa que podemos compreender o universo simbólico de um grupo. É uma forma de perceber a lógica própria de cada sistema cultural.

Para James Clifford (2008) se torna crucial para o entendimento etnográfico a construção de imagens concretas e complexas, além da presença das relações de poder e conhecimento que unem e distinguem diferentes povos. Esse investimento contribui para o fortalecimento de percursos históricos, retirando do “anonimato” pessoas e grupo que eram representados de forma abstrata.

Por se trabalhar com coleta de informações e uma vivência por parte do etnógrafo, esse tipo de investigação geralmente resulta numa rica diversidade de materiais, por estabelecer contato direto com sua “fonte” de pesquisa. O trabalho de investigação se insere tanto num campo prático “duro” da descrição, quanto no campo do “intuitivo”, no ponto em que o etnógrafo relata em seus diários as sensações e possíveis intenções dos seus interlocutores, entre outras ações que estão num âmbito do subjetivo.

A de uma escrita densa, pode ser considerada como um ato criativo. Ao transpor as vivências e entrevistas para um diário, o etnógrafo pode estar compondo um produto, pois a organização das informações coletadas pode ser concebida como uma forma de composição criativa, uma forma de elaborar estruturas de apreciação e entendimento do conteúdo.

A Antropologia da Dança é um importante caminho para entender alguns dos mecanismos, que envolvem essa linguagem artística como elemento cultural que constroi universos simbólicos para as relações sociais, econômicas e físicas de um povo, transformando-se, muitas vezes, em elementos identitários. Mas, a proposta aqui é deslocar um pouco mais nosso olhar, percebendo uma antropologia não apenas da dança, mas também uma antropologia com dança, um esforço que Victor Oliveira (2016) denomina como uma Antropologia-Dança.

2.2 Antropologia-Dança um caminho para o artista como etnógrafo

Na busca por investigar organizações vivas/sociais para fazer minhas composições teatrais, performativas e coreográficas, me deparo com a pesquisa etnográfica, um método das Ciências Sociais, originalmente, antropológico. É a partir de um encontro entre duas áreas do conhecimento, antropologia e dança, que me coloco a investigar uma antropologia-dança, um caminho bidirecional que contribui para o desenvolvimento de ambas as áreas, um trajeto entre antropologia e dança que já nasce híbrida.

Durante seu doutorado, Victor Oliveira (2016) desenvolveu o conceito de Antropologia-Dança, um campo de estudos entre Antropologia e Dança que se propõe a pensar trajetórias de composições em dança. Uma proposta que parte de um pensar a etnografia e suas narrativas como possibilidade para compor suas danças.

Da mesma forma que a antropologia da dança utiliza-se do método etnográfico para suas investigações, a antropologia-dança também utilizar-se-á de procedimentos etnográficos, porém com objetivos diferenciados: isso porque a Antropologia-Dança busca "...trazer para o trabalho etnográfico um empreendimento que se baseie numa construção corporal e coreográfica da experiência. O que desejo não é tornar a experiência em algo corporificado, Mas dançado." (OLIVEIRA, 2016, p. 261).

A encenação das etnografias se torna um caminho para abordar temas, questões e conflitos encontrados no campo de pesquisa e relatados pelos interlocutores. Como também, um caminho diferenciado para abordar as questões que circundam o pesquisado em seu fazer etnográfico.

O lugar dessas encenações é também um jogo para poéticas, proporcionadas pelos processos de escrita que o pesquisador utiliza durante seu período de investigação e análise dos seus diários de bordo. A construção de suas narrativas são uma forma de composição poética que através das palavras relata o percurso de imersão do etnógrafo.

Oliveira (2016) indica em sua tese, que autores como James Clifford, Roy Wagner e Clifford Geertz, consideravam a prática etnográfica como um cruzamento criativo, um lugar onde se deve investir na imaginação.

Resumindo, os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. (Por definição, somente um “nativo” faz a interpretação em primeira mão: é a *sua* cultura.).² Trata-se, portanto, de ficções, ficções no sentido de que são “algo construído”, “algo modelado” – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não-fatuais ou apenas experimentos de pensamento. (GEERTZ, 1989, p.25.)

É importante ressaltar a importância das construções literárias obtidas por uma “liberdade poética” que os etnógrafos possuem. Suas composições contribuem para uma percepção cultural de um povo, como também são capazes de nos seduzir para um diálogo intercultural. Nos proporcionando uma interação, à distância, dos pontos que conectam o leitor a um lugar e/ou povo investigado.

Com a idéia de *fictio* que Geertz (1989) traz, elaboramos uma perspectiva de construção modelada, um acabamento para o material “bruto” recolhido na altura da pesquisa de campo. A Antropologia-Dança acredita que essa remodelação pode tanto ser feita a partir da escrita, da estrutura poética literária, mas que a mesma também pode ser reorganizada através de outra poética, uma poética do corpo.

As composições coreográficas, podem relatar estruturas que apenas o corpo é capaz de comunicar/fazer-sentir. Neste ponto as artes da cena podem ser mais uma vez um caminho para gerar compreensões/relações que a palavra por vezes não consegue abarcar.

Com o intuito de compor encenações e/ou danças a partir de suas etnografias, a antropologia-dança coloca como pauta a idéia de um artista como etnógrafo. Estimulando espaços de criação, propondo que o método etnográfico pode ser uma estrutura possível de investigação e composição para a cena.

Um lugar que Oliveira (2016) considera como uma justaposição entre áreas, que compõem um processo complexo entre as experiências e narrativas etnográficas. Uma organização que envolve propostas artísticas e provocações antropológicas num mesmo lugar, atribuindo a esse campo um caráter híbrido.

Esse encontro entre áreas pode ser um caminho para construir trajetórias poéticas que perpassam uma lógica de construção textual e corporal. Uma

contribuindo com a outra, de forma a potencializar a produção de conhecimento de ambos os campos do saber.

Pensando num entre que permeia esse trabalho, um entre teatro, dança e performance, um entre real e ficcional, um entre antropologia e dança, proponho pensar o caráter híbrido das relações encontradas entre as Artes da Cena e a Antropologia-Dança como empreendimento eficaz para a produção contemporânea da cena.

Convido, então, a percebermos a possibilidade de compor cenas a partir do método etnográfico, levando em consideração sobreposições possíveis entre teatro, dança e performance, tornando assim, a experiência etnográfica numa estrutura encenada que por natureza, já se forma enquanto produto híbrido.

Para além da dança e das construções que circundam a antropologia-dança, o teatro também é considerado por muitos autores como uma linguagem que, de certa forma, se relaciona com a antropologia.

As afinidades eletivas entre o pensamento teatral e o fazer antropológico merecem atenção. O modo como Roland Barthes (1990, p.85) define o teatro é propício para discutir tais afinidades. Trata-se, diz ele, de uma atividade “que calcula o lugar olhado das coisas”. Essa definição também é boa para se pensar a antropologia. Ao produzirem conhecimento, a antropologia e o teatro provocam um deslocamento do lugar olhado das coisas. Suscitam estranhamento. Conduzem o ator, também pesquisador, a uma experiência de alteridade. (DAWSEY, MULLER, KIKIJI, MONTEIRO. 2013. p. 19)

O ponto talvez seja perceber que para além das afinidades entre o teatro e o fazer antropológico, o exercício etnográfico pode ser um caminho para compor teatralidades. Deslocar o “lugar olhado das coisas” e redirecioná-lo para uma composição poética da alteridade humana, construindo pontes entre áreas e entre culturas.

Da mesma forma que o teatro e a dança são áreas que se relacionam com a antropologia, a performance possui pontos de encontro com os modos de pensar-fazer antropológicos. Richard Schechner (2012), por exemplo, considera a performance num “amplo espectro”, definindo-a como a ritualização de sons e gestos, que podem ser representadas como atividades artísticas, esportivas ou da vida social e diária.

O autor também traz a ideia de performances a partir da interação entre jogo e ritual. As performances seriam como um comportamento ritualizado condicionado pelo jogo; um jogo que, por sua vez, poder vir a ser estético (*art*) ou social (vida diária). Uma antropologia da performance, portanto, caminha por uma trajetória que reconhece as interações entre as esferas estéticas e sociais, como também as interferências entre elas, observando suas singularidades.

A pesquisa etnográfica pode ser um modo de organização do conhecimento que proporciona ao etnógrafo, um rico material para perceber através da cultura as relações sociais de uma determinada sociedade. É através das experiências construídas no campo, das entrevistas com interlocutores, da investigação de documentos e da observação ativa, que esse mecanismo gera conteúdos que podem ser utilizados para possíveis composições. Dessa forma, duas questões surgem em meio ao processo de investigação: O artista da cena pode ser um etnógrafo? Se sim, seu trabalho diverge das produções etnográficas de um antropólogo?

As proposições que envolvem os processos criativos nas artes da cena na atualidade são muitas. Existem processos que se baseiam em estudos corporais e investigações de movimentos; que investigam as produções sonoras e suas afetações na produção de dramaturgias; que partem de estímulos literários como romances, contos e produções literárias e tantas outras possibilidades. Proponho aqui o método etnográfico como um possível caminho para encenações, partindo de um pensamento antropológico para um fazer/pensar as artes da cena.

Os antropólogos e etnógrafos ao realizarem suas pesquisas, desenvolvem um resultado teórico baseado na descrição densa das suas experiências. Como já visto, é a partir dos materiais recolhidos no período da investigação, que os pesquisadores descrevem suas vivências, para abordar em elementos socioculturais e conflitos relacionados a experiência de um dado povo/etnia/comunidade.

Essa construção literária pode ganhar um caráter de composição, a partir dos mecanismos que cada etnógrafo utiliza em campo para “modelar” sua escrita, ou seja, a partir da forma de organizar as estruturas encontradas em campo. Mas, será

que um artista, ao utilizar o método etnográfico organiza seus materiais da mesma forma que um antropólogo?

Mesmo a etnografia sendo um método, o olhar de um artista se volta a lugares, provavelmente, distintos comparados ao de um antropólogo. As trajetórias percorridas por um artista e por um antropólogo são distintas, seus arcabouços teóricos e práticos atravessam linhas de pensamentos diferentes, considerando suas respectivas formações.

Enquanto um antropólogo busca investigar as relações sociais através de uma perspectiva cultural das relações humanas, o artista pode utilizar-se de seu olhar poético para perceber questões do subjetivo que envolvem o grupo pesquisado. O que não significa, que o antropólogo não possa perceber através de suas poéticas. O que tento reconhecer aqui, é que o artista talvez consiga perceber de forma mais aprimorada, questões que envolvem movimentações estéticas; sonoras; corporais; imagéticos; elementos de um campo do subjetivo que fazem parte dos processos de fazer-pensar a produção nas artes.

Para além do que olhar ou como olhar, o artista propõe ao “resultado” antropológico, outras possibilidades de dialogar com a representação da produção de conteúdo, explorando contextos não textuais. Dessa forma, abre-se espaços para produções do conhecimento antropológico que permeiam organizações coreográficas, cênicas, fotográficas, cinematográficas.

Pode-se considerar uma virada estratégica as proposições de produção de conhecimento antropológico, a partir de tais contextos não textuais. Hal Foster (2017), identifica um tipo de “inveja” de alguns críticos da antropologia em relação aos artistas, no que tange uma interpretação artística do texto cultural. Porém essa antiga inveja aparentemente inverte sua orientação no final do século XX, produzindo nos artistas uma aspiração a trabalhos de campo que conciliam teoria e prática. O mesmo recorre aos princípios básicos do observador-participante e num tempo narrativo que favorece um “presente etnográfico”.

Logo, o que distingue a virada atual, além de sua relativa autoconsciência a respeito do método etnográfico? Em primeiro lugar, como vimos, a antropologia é considerada a ciência da *alteridade*; nesse sentido, juntamente com a psicanálise, ela é a língua franca da prática artística e do discurso crítico. Em segundo lugar, é a disciplina que toma a *cultura* como

seu objeto, e esse campo ampliado de referência é o domínio da prática e da teoria pós-modernistas (portanto, também a atração pelos estudos culturais e, em menos extensão, pelo novo historicismo). Em terceiro lugar, a etnografia é considerada *contextual*, uma característica cuja demanda amíuá automática os artistas e críticos contemporâneos compartilham com outros praticantes hoje, muitos dos quais aspiram ao trabalho de campo no dia a dia. Em quarto lugar, a recente *autocrítica* da antropologia a torna atrativa, pois promete uma reflexividade do etnógrafo no centro, ainda que nas margens preserve um romantismo do outro. (FOSTER, 2017, p. 171)

Esses quatro pontos para o autor, são elementos que associados a possibilidade de relativização proporcionado pelo contexto artístico, partem de uma lógica simbólica e de uma razão prática (originalmente contraditórios), promovendo uma rescentralização do sujeito. Um deslocamento que no processo de investigação antropológica, assume um compromisso nas escolhas entre as ambivalências teórico-artísticas e os impasses político-culturais.

A partir do deslocamento da produção de conhecimento antropológico textual, para agregar também linguagens não textuais, pode-se considerar que há um processo de expansão entre as duas áreas do conhecimento envolvidas. Numa perspectiva artística, pode-se considerar que “a etnografia pós-moderna se aproxima da noção de ator/performer, no qual o ator não mais representa um Outro, mas a presença da alteridade revela uma parte de si mesmo, num espaço entre o sujeito e o objeto.” (STELZER, 2015, p. 518). Dessa forma também, a antropologia utiliza do universo simbólico para perceber e produzir reflexões sobre as relações que envolvem um grupo, como também as artes reconhecem campos de composição a partir de um universo das relações sociais encontrados no âmbito da pesquisa.

A produção do que podemos considerar como resultado da investigação etnográfica para as artes, mas especificamente as artes da cena, se volta inicialmente para as relações entre pesquisador e pesquisado. Pois é a partir dessa conexão criada inicialmente no campo de pesquisa que o pesquisador começa a perceber seus protocolos de ação. A Antropologia-Dança induz uma produção de encenações a partir dos diários de campo, das relações entre os interlocutores, que se tornam estímulos para compor danças.

Foi nas relações estabelecidas entre mim e eles que compreendi a partir do pressuposto de Alfred Gell, que as análises antropológicas da arte podem centrar seus interesses na questão da ação, da agência, da transformação [à medida que toda relação gera transformação], porque diferente daquilo que foi proposto pela perspectiva semiótica da arte [onde as representações artísticas deveriam ser interpretadas “como se” fossem textos], a

abordagem antropológica necessita considerar o papel prático da mediação que a arte desempenha no processo social e que o antropólogo [como criador] inventa como relação. (OLIVEIRA, 2016, p. 265)

As relações de mediação entre arte e antropologia, podem ser um caminho potente para perceber de forma mais minuciosa os universos simbólicos de um grupo. Não que haja uma forma mais qualificada para abordar as questões sociais e culturais de um grupo, mas investir numa camada não textual dessa abordagem, pode ser um caminho para abarcar questões que nem mesmo uma poética literária consegue abranger, pois existem estruturas sensíveis da ação que mesmo uma descrição densa não consegue abarcar.

3. EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA E COMPOSIÇÃO

3.1. Primeiros passos

Entre meu corpo e o espaço ocupado por ele, há um mundo em movimento. Meu corpo carrega consigo várias inquietações, várias histórias e experiências, suas particularidades. Meu andar, a forma como me movimento e como me relaciono com as estruturas a minha volta, constroem um modo único de relação com o mundo. É através desse corpo que consigo me relacionar e registrar com o auxílio de todos os sentidos as experiências com o espaço. Esse registro contribui para atos criativos, se percebido de forma minuciosa e delicada, pois a arte e a vida percorrem um trajeto lado a lado, um percurso que em fluxos se aproximam e se distanciam de acordo com os seus impulsos e suas necessidades.

Tento aqui me relacionar com as formas de promover composições cênicas a partir de registros das relações do corpo com os espaços que o mesmo ocupa. Uma composição que considera as trajetórias tanto dos espaços ocupados, como também os lugares de produção artística. Um “entre” teatro, dança e performance. Um “entre” linguagens que no meu corpo se sobrepõem. Um “entre” que considero como híbrido.

Assim, para iniciar uma pesquisa mais aprofundada sobre essa inquietação, em 2017 Victor Hugo Neves de Oliveira me selecionou para participar de um Projeto de Iniciação Científica (PIBIC). Partimos das investigações produzidas em sua tese, para pensar num processo de composição a partir da perspectiva da Antropologia-Dança. O mote foi usar o método etnográfico para observar elementos culturais, sociais, estéticos de um espaço, percebendo também possíveis conflitos, e a partir dessa investigação, compor dramaturgias.

Com uma estrutura organizada de pesquisa, pensamos nas possibilidades de espaços para investigar e encontramos a Feira Livre como lugar para a investigação. Para além de um caráter investigativo do espaço e suas potencialidades, a feira livre surge como uma região afetiva, que já atravessou nossos corpos em outros períodos e marcou sua importância, sendo assim registrada pela memória.

Meu interesse pela feira nasceu de uma relação particular com este espaço: um interesse pautado no jogo de observador e observado. Nasci e cresci na cidade

de Campina Grande – PB, município que foi construído a partir das relações comerciais. Tenho na memória lembranças de quando era criança e visitava a Feira da Prata, uma das feiras livres da cidade que funcionava aos domingos. Sempre olhava meus pais negociando os produtos, provando as frutas e doces, escolhendo cada produto a dedo, e, por outro lado, habitualmente, me sentia observado por olhares curiosos que buscavam conversações e trocas de experiências. Este espaço da observação sem lugar e ambíguo sempre me pareceu cênico e interessante.

Assim, quando desejei especializar as questões da construção dramatúrgica a partir da pesquisa de campo, pensei imediatamente no espaço da feira. Atualmente, entretanto, a Feira da Prata não é mais a mesma, passou por modificações organizacionais e adquiriu uma nova infraestrutura que modificou inclusive o seu funcionamento. Desta maneira, conquanto os sabores e as cores daquela feira da infância ainda estejam presentes na memória e fortemente marcados em minha trajetória, comecei a desejar um encontro com outras feiras livres.

A feira livre como espaço de sociabilidade mistura ricos e pobres, mulheres e homens, crianças e idosos, pessoas com os mais diferentes interesses e com as mais diversas intenções. É o ambiente do humano: um espaço que em si mesmo é dramático. Existem sonoridades, cheiros, sabores, texturas e movimentos que parecem compor as tensões e os conflitos da feira.

Considero, portanto, a ambiência das feiras como um espaço de poesias e de pluralidades. Neste sentido, cada feira possui suas especificidades, suas particularidades, suas tônicas expressivas, seus sabores e aromas. Com a proposta de explorar as dimensões dramáticas da vida social através da experiência etnográfica, tomamos como campo de abrangência e ação desta pesquisa uma feira em particular: a Feira de Oitizeiro, localizada no Bairro de Cruz das Armas, uma das feiras livres mais populares e antigas da cidade de João Pessoa – PB.

A denominação do espaço como feira livre já traz em si um contexto e caráter empírico de liberdade; afinal, este espaço não exige de seu visitante um convite ou uma autorização. A feira é um espaço aberto, sem muros ou grades, portões ou cercas: um espaço que acolhe a diversidade promovendo vivências únicas e construindo conexões. Um espaço que, por si mesmo, é dramático.

É a partir da perspectiva etnográfica que pensamos em configurar este experimento, reconhecendo e identificando as formas, texturas, sabores, aromas, sons, entre outros estímulos que o corpo atravessado pela feira pode e pôde perceber. Por ser um lugar de encontro e com suas próprias especificações a feira tem suas “regras”, um certo tipo e modo de agir que é aprendida pelos passantes e rege os contatos e as relações.

É nesse espaço que me disponho em processo de descoberta para colocar em questão: como construir a partir de um trabalho etnográfico um processo de composição cênica, que se sustenta numa relação híbrida entre teatro, performance e dança? Um experimento cênico que se baseia nas histórias inseridas na pesquisa de campo, organizadas em entrevistas, observações participantes e diários de experiência. Deste modo, esta pesquisa busca inaugurar uma proposta dramática a partir da vivência etnográfica performática.

Nesta pesquisa, o processo criativo parte da idéia de perceber e deixar ser percebido em meio aos encontros e desencontros que o espaço da feira oferece àqueles que o atravessam. O fenômeno do olhar torna-se ambíguo num espaço onde aquele que olha para os acontecimentos, também recebe um olhar do acontecimento. A observação e o lugar do observado encontram-se em constante estado de deslocamento, em uma trajetória de mão dupla, onde me percebi algumas vezes como observador e outras como observado.

De forma geral, o objetivo desse trabalho foi o de construir a partir de uma pesquisa etnográfica um empreendimento que se baseia em composições dramatúrgicas. Partindo dos escritos etnográficos para uma construção cênica. A pesquisa assim, teve como arranjo processual da pesquisa a pretensão de realizar levantamento bibliográfico e revisões sobre as produções que a comunidade científica havia publicado sobre o tema. Analisando diários de bordo, conversas e imagens coletadas das feiras. Observar as relações de padrão de movimento com estímulos sensoriais do espaço. E por fim construir um experimento cênico através de uma criação de estruturas dramatúrgicas (corporal, espacial, textual, sonoro) a partir do material coletado na pesquisa.

A análise desses dados em um primeiro momento se deu a partir das técnicas de análise do discurso, passando por etapas experimentais de pesquisa de

movimento, através de laboratórios de corpo, organizações dramatúrgicas e roteirização das cenas, construindo narrativas e situações ficcionais com base no material adquirido na pesquisa etnográfica.

Foram levadas em consideração as categorias encontradas no nosso campo de observação. A busca por uma orientação nos estudos sobre a produção e análise do movimento, e seus vínculos, com os materiais coletados durante toda a construção da pesquisa. Relacionando as experiências com a produção dramaturgica.

É, portanto a partir do registro etnográfico que se configura essa pesquisa, é através dessa estrutura de escrita de relatos e análises que é desenvolvido todo o pensamento para a construção de uma experiência que resultará num processo cênico que é híbrido, tanto pelo método utilizado para pesquisa, quanto pela produção do “resultado”.

Para além do diário de bordo, algumas imagens foram capturadas e alguns sons da feira foram gravados, registrando assim para além da estrutura escrita, estímulos sonoros e visuais que a feira proporcionou durante o período da pesquisa de campo. Esses materiais aliados aos registros do diário de bordo foram fundamentais para a construção final do experimento cênico.

3.2 A Feira: Entre o Labirinto e a encruzilhada

No primeiro dia da pesquisa de campo, percebi que, por vezes, o espaço da feira pode chegar antes mesmo do espaço físico. Afinal, adotei o seguinte roteiro para chegar até a feira: pegava dois ônibus e efetivava uma parada na principal integração de ônibus da cidade.

Neste lugar de passagem, a feira já começava a surgir: entre conversas, dúvidas sobre os ônibus, pessoas que se deslocavam para o mesmo local, etc. Na primeira “visita” como pesquisador, ao descer do ônibus o que me chamou a atenção inicialmente foi o fluxo intenso de pessoas e a grande quantidade de sons, principalmente gritos. Um caos sonoro para alguns, uma medolia mal interpretada para outros.

Neste momento, pude perceber o quanto a feira é um fenômeno vivo que ocupa todos os espaços possíveis, que avança até as calçadas e se estrutura como o epicentro de um grande movimento social e econômico. Foi também considerando uma investigação da feira baseada na antropologia do espaço, que reconhecemos certos singos de representação social, pois como indica Marion Segaud (2016, p. 73) “[...] o objeto “espaço” pode ser considerado sob um aspecto antropológico, isto é, constatar que é obrigatoriamente social, já que em qualquer configuração espacial há uma abordagem social¹¹.”.



Registro 1 – Feira de Oitizeiro no Bairro Cruz das Armas – Mercado de Frutas – Janeiro de 2018 (Arquivo Pessoal).

Sua estrutura não linear de bordas acinzentadas, de madeira envelhecida, e as cores dos produtos que colore seu meio foram uma surpresa visual deliciosa para mim. Certamente, eu já conhecia aquele espaço, mas a partir desta primeira visita como pesquisador, comecei a vê-lo com outros olhos, com um olhar mais atento para descobrir seus símbolos e signos.

No espaço labiríntico que a feira revela, ter a possibilidade de perder-se é uma forma de encontrar suas peculiaridades. Olhar aquilo que já é conhecido com outros olhos permite reconhecer detalhes nunca percebidos antes. Reconhecer que tudo que existe é passível de transformação é entender a força motriz do movimento, tanto sob o olhar do observador, quanto a partir do olhar do observado.

Por isso, reconhecer meu corpo na feira foi um processo contínuo e delicado. Um lugar como o da feira, prenhe de informações, é muito estimulante para um trabalho que tem como intuito a construção de dramaturgias. Mas, ao mesmo tempo, tem-se que se tomar cautela para que cada estímulo seja assimilado de forma apropriada, se há forma apropriada para reconhecer tais informações.

Num ambiente tão conturbado como a feira é necessário ter um foco sobre o que se pesquisa, mas tem-se, igualmente que se levar em conta que o modo conturbado como as coisas e as pessoas interagem constroem lógicas particulares, o que já é uma estrutura a ser analisada. Entender como se dá o processo de apreensão dos estímulos e como eles funcionam no corpo já é um bom ponto de partida para analisar as relações estabelecidas entre corpo-espaço e os modos através dos quais esse ecossistema complexo constrói e reconstrói sua existência a cada dia.

Um dos pontos de reconhecimento sobre o espaço físico da Feira do Oitizeiro, é que geograficamente ela domina o espaço a qual pertence. A instalação que a feira representa configura nova forma a região onde se instala, gerando movimento e reorganizando as relações urbanas quando a mesma acontece. Ao chegar nas limitações da feira, limitações não tão bem definidas, os sons que encontramos são principalmente as vozes dos feirantes e os sons do trânsito. Os registros sonoros realizados com um gravador, armazenaram esses sons que posteriormente foram editados para construir as sonoridades da cena.

A instalação de uma feira livre no ambiente de uma rua ou largo representa uma quebra de continuidade na atmosfera cotidiana do bairro, criando um novo evento, estabelecendo novos percursos e novas possibilidades de sociabilidade. A instauração desse tempo do mercado mobiliza os habitantes da cidade e dos bairros a aderirem um espaço particular e circularem por ele. Ao mesmo tempo, esse evento de mercado que pontua o cotidiano e passa a fazer parte dele (VEDANA, 2013, p.160).

Sempre seguindo o mesmo roteiro para chegar ao campo de pesquisa, percebi fluxos que se repetiam durante as semanas, escutei por muitas vezes entre conversas e dúvidas sobre os ônibus, a frase: “passa na feira?”, me mostrando que a Feira de Oitizeiro pode ser considerado com um lugar de referência para as comunidades que a circundam e talvez até para a cidade. Também foi possível reconhecer com o tempo, por exemplo, os horários de pico e de calmaria, de relaxamento e de intensa disputa entre comerciantes e fregueses, os comerciantes que trabalhavam em família e os que eram contratados, a organização da mercadoria e as divisões por setores que a feira mantém.

O ato de “fazer a feira”, mais do que simples utilitarismo, agrega valores e significados. A prática desse comércio de rua constitui-se como um arranjo social, no qual são estabelecidas trocas simbólicas e uma forte sociabilidade, uma afirmação e reafirmação dos laços sociais. Concepções de mundo, formas de viver e se relacionar, todo um sentimento comum está presente no apertado corredor da feira, onde encontros e desencontros acontecem. (GONÇALVES; ABDALA, 2013, p.2)

No processo de descoberta da feira reconheci três principais subdivisões desse espaço que aqui designarei de mercados. O primeiro é o mercado das frutas e verduras (observar registro 1), o segundo é o mercado de roupas, CD's e DVD's e, o terceiro, o mercado de troca. É nesse lugar de divisões que reconheci o quanto a feira pode ser organizada, tanto num nível macro, quanto num nível micro.

Ainda havia o que considerei como um quarto mercado, o mercado de venda de animais silvestres. Esse último foi indicado por um dos interlocutores da pesquisa, um colega estudante da licenciatura em dança pela UFPB que mora na região e já trabalhou em alguns período na mesma feira.

“Bagunça organizada” é a expressão que Marco utilizou para definir o que é a feira livre. Sua definição é extremamente feliz, pois compatibiliza duas formas organizativas aparentemente antagônicas. A feira livre é “bagunça”, porque, quando as regras emergem, não se fazem valer de uma vez por todas; cada banca é singular, cada feirante tem um jeito diferente de trabalhar, são diversas as relações de trabalho existentes, são várias as pessoas que “habitam” a feira. Por outro lado, é organizada porque os acontecimentos se processam segundo uma rotina e uma ordem previsíveis, em parte pelas determinações legais e, em parte, por regras consuetudinárias que se cristalizaram. “Eu não posso vender o que eu

quero e não posso instalar onde eu quero, cada um tem um lugar” (Marco). (SATO, 2012, p. 175).

Foi a partir dessa definição de “bagunça organizada” pensada por Marco, um dos interlocutores da pesquisa acima, que tive uma surpresa. Nunca havia pensado que para trabalhar na feira fosse necessário uma permissão municipal. O primeiro a me alertar sobre essa condição foi Julio Bernardo (2014) em seu livro Dias de feira. Dentre outras coisas, o autor aponta que cada movimento numa feira é estudado e que, por isso, cada setor da feira é composto dos mesmos elementos e que estes elementos seguem uma organização coerente e coesa; por exemplo: no setor dos alimentos, as bancas de carnes e peixes não se misturam geograficamente com as de frutas e legumes e assim por diante.

Pude perceber, portanto, que mesmo não sendo para algumas pessoas um modelo muito definido, existe uma divisão muito bem administrada pelos feirantes sobre cada tipo de comércio e como eles se relacionam. Também percebi que os bares, circulam toda a região do setor alimentício da feira. Reconhecer esse nível de organização, mesmo dentro do suposto caos que a feira pode aparentar, revela a complexidade de sua construção, além das funcionalidades da sua divisão.

Mesmo com um aspecto de desorganização, a feira mantém uma estrutura de distribuição de espaço vinculada às mercadorias. Cada feirante sabe o que se vende e onde se vende, pois existe um “acordo” prévio sobre essa distribuição espacial, talvez como estrutura ética a ser preservada pelos mais velhos e os mais novos, que mantêm a ordem desse lugar caracterizado para alguns como um espaço irregular.

É nessa organização que percebo as estratégias de divisão das mercadorias de modo a uma não interferir na outra, como por exemplo, produtos como peixes, carne e queijos que, por possuírem cheiro forte, têm um espaço específico para sua comercialização e muitas de suas bancas são construções de alvenaria, diferentemente das frutas e verduras que, em quase sua totalidade, são bancas construídas com madeira.

Chegou o momento das compras. Depois do primeiro reconhecimento espacial, procurei começar a me relacionar com os feirantes. A forma mais descontraída que encontrei para uma primeira aproximação foi fazer compras. Tentei criar algum tipo de comunicação visitando sempre as mesmas bancas aos

domingos, para fazer algumas aquisições e assim começar a estabelecer uma conversa. Escolhi algumas bancas e sempre que aparecia, procurava iniciar uma conversa perguntando sobre os valores dos produtos, pedindo indicação sobre quais as melhores frutas, verduras e se as vendas estavam boas naquele dia.

Com as idas constantes, percebi o quanto os feirantes podem ser competitivos, cada um usando suas melhores táticas para conquistar o freguês. Uns gritando a plenos pulmões (alguns chegando a ficar roucos ainda pela manhã), outros segurando a mercadoria para o cliente degustar. O importante era chamar atenção e agradar a freguesia com a qualidade e o preço dos produtos. O lugar mais competitivo que eu encontrei foram as bancas onde se vendiam bananas, gritos altíssimos indicavam o valor da oferta do dia “banana é um real, um real, um real, um reeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeaal”. As bancas vizinhas por vezes baixavam o preço em alguns momentos para R\$0,50 centavos, e assim, a competitividade aumentava tanto quanto a possibilidade de ganhar o freguês.



Registro 2 – Feira de Oitizeiro no Bairro Cruz das Armas – Mercado de Frutas – Janeiro de 2018 (Arquivo Pessoal).

Para ser feirante tem que ser bom de conversa. O jogo da conquista que acontece na feira é a melhor parte das compras: quando o freguês começa a pechinchar é que o feirante mostra toda sua habilidade na arte da conquista. Ao som de “Um é três, dois é cinco!” ou “Comprando dois alface leva um moi de coentro!” é que o dinheiro circula na feira. E é nesse labirinto que a gente sempre se perde olhando uma coisa que está faltando aqui, encontrando um ingrediente diferente ali, até sair com as mãos cheias de sacolas.



Registro 3 – Feira de Oitizeiro no Bairro Cruz das Armas – Mercado de Frutas – Janeiro de 2018 (Arquivo Pessoal).

Foi uma escolha dessa pesquisa se voltar exclusivamente para o comércio de frutas e verduras, por levarmos em consideração que cada um dos três mercados tem suas próprias especificidades e, com isso, um olhar diferenciado para suas relações. A escolha por uma região também se relaciona com o prazo curto de investigação, em torno de três meses, o que tornaria improvável uma investigação minuciosa num espaço tão grande. Também foi considerada que esta área da feira, concentra grande parte da movimentação dos passantes.

Na feira os homens, amarram, penduram, distribuem e empilham objetos, que vão compondo caminhos e passagens. Na feira inventam-se maneiras de exposição, arquiteturas de deslocamento corporal e estratégias de sedução. As estruturas sobrepostas das cerâmicas, as pendentes das carnes e reluzentes dos materiais reciclados, as texturas entrecruzadas das cestarias, o acúmulo dos grãos expostos, folhas e temperos vão se misturando às pessoas que transitam entre vendedores que, por sua vez, cantam suas mercadorias. Na feira as pessoas interagem se aproximam fisicamente dos objetos e entre si, compondo uma tessitura íntima que envolve corpo, espaço e tempo. (DANTAS, 2007, p.2)

Em algumas visitas percebi o quanto a feira pode ser um ambiente familiar. Houveram dias que consegui reconhecer uma grande quantidade de crianças tanto dentro das bancas (provavelmente pelo fato de a feira acontecer nos finais de semana), quanto fora delas. As que ficavam dentro das bancas contribuíam da forma que conseguiam com as vendas. A situação aparentava ser algo lúdico e divertido para elas. Observei algumas crianças em cima de suas bancas chamando os fregueses e outras ajudando a organizar os produtos: um trabalho que, para

muitas famílias tem uma relação direta com a transmissão dos saberes de pai/mãe para filho/filha.

Mas, observei igualmente que nem tudo na feira é feliz. Vi cenas densas, como as de algumas crianças trabalhando de forma pesada (não como uma brincadeira como as outras), carregando um carrinho de mão com materiais, tentando vender produtos de forma ambulante. Também percebi que muitos feirantes bebem desde cedo, às vezes em suas barracas, às vezes nos bares que circundam o ambiente.

Um colega de universidade que mora muito próximo à feira decidiu contribuir com a pesquisa. Ele me contou informalmente algumas histórias que conhecia, pois, o mesmo havia nascido e crescido no bairro, e sua família já havia sido proprietária de uma banca na feira. Ele confidenciou que a feira é um lugar de realidades diversas, onde pode-se encontrar, por exemplo, produtos roubados (na feira de trocas e produtos eletrônicos), animais silvestres (o mesmo contou que já viu uma coruja), drogas, dentre outros produtos.

Pedi ajuda deste colega para conseguir uma banca na qual eu pudesse trabalhar ou contribuir com os afazeres de um feirante. Esta era uma ideia que desde o começo da investigação me fascinava pela oportunidade de colocar em prática alguns critérios da observação participativa. Trabalhar na feira poderia me dar uma outra percepção desse espaço. Houveram tentativas, mas todas elas surtiram um efeito negativo, sempre acontecia algum problema, ou desencontro, ou falta de comunicação com o dono da banca a qual havíamos combinado de trabalhar.

Após as tentativas de conseguir um trabalho não darem certo, procurei efetivar conversas mais eficazes com os trabalhadores das bancas que visitava todos os finais de semana, com o interesse de desenvolver entrevistas com estas pessoas e conhecer um pouco mais das suas trajetórias dentro deste espaço. Mas em sua maioria o resultado não foi positivo, as conversas fluíam bem, até começar a indicar que a abordagem fazia parte de um projeto. Quando os feirantes escutavam a palavra pesquisa já mudavam a feição do rosto: ora mudavam de assunto, ora procuravam alguma tarefa para fazer.

Nesses encontros e desencontros deixei meu corpo perder-se dentro das encruzilhadas que formam o labirinto que a feira representa. É nesse lugar do perder-se que encontramos as peculiaridades que a feira tem a oferecer, as histórias, as personas e as trajetórias de vida que se cruzam e embaralham os corpos daqueles que transcorrem a feira. Perder-se dentro de um espaço com tantas informações que estimulam todos os nossos sentidos, também é uma estratégia para observar com um outro olhar aquilo já conhecido, permitindo outras formas de envolvimento no espaço.

3.3 A etnografia e a cena passam na feira?

Com os materiais coletados durante a revisão bibliográfica e a pesquisa de campo, nos propomos a construir um experimento cênico com base na pesquisa etnográfica. Buscando formas e estruturas simbólicas para reconstruir o corpo presente na feira, um corpo que é matéria do espaço, das cores, dos sabores, dos aromas, das conversas... Assim surge o experimento “passa na feira?”, um processo de investigação sobre um corpo-feira.



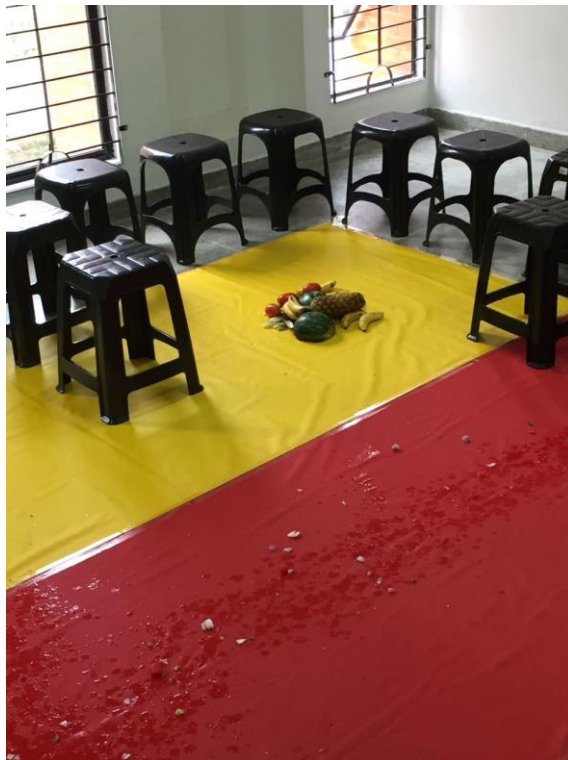
Registro 4 – Em cena Miguel Segundo – Experimento Cênico “Passa na Feira?” – Departamento de Artes Cênicas (DAC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) - Julho de 2018 – Foto de Victor D'Olive (Arquivo Pessoal).

Foi através dos materiais adquiridos dentro do processo etnográfico e dos materiais recolhidos na revisão bibliográfica que esse experimento surgiu. Organizado através de símbolos e signos que foram reconhecidos no campo de pesquisa e transformados a partir das análises dos materiais coletados.

Os elementos construídos e utilizados para a cena foram pensados de acordo com as vivências e observações realizadas no campo de pesquisa. As cores do tapete mostrados no registro 4, foram pensadas de acordo com as cores que mais se destacavam na feira. Esse elemento, utilizado de forma estética, se relaciona com a utilização das frutas e verduras no corpo, para além dos aromas espalhados pela

sala previamente.

A distribuição dos bancos, que pode ser percebida no registro 5, tem relação com uma construção espacial formada pelos bancos de plástico onde o público se acomoda para participar do acontecimento. Os mesmos fazem parte de uma construção simbólica do espaço das bancas na feira, sendo o público também um “componente cenográfico” do experimento.



Registro 5 – Experimento Cênico “Passa na Feira?” – Departamento de Artes Cênicas (DAC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) - Julho de 2018 – (Arquivo Pessoal).

A distribuição de quatro “bancas” (quatro regiões delimitadas pelos bancos) por todo o espaço cênico, remonta um recorte do labirinto que reconheci no espaço da feira, um recorte que é ponto de encontro entre pessoas, entre bancas, entre questões, um recorte que é encruzilhada. A mesma é ressaltada pelo “suco” de frutas e verduras utilizados para uma demarcação desse encontro de corredores que traz consigo um aroma aproximado ao que se pode encontrar na feira.

Com a estruturação desses elementos, configuramos um primeiro material para a construção da cena e desenvolvimento de um corpo etnográfico, um corpo

que constrói suas dramaturgias a partir da organização da experiência etnográfica. Essas organizações fazem parte do processo de construção dramática. A configuração desse espaço é uma forma de reestabelecer a relação vivenciada durante o processo.



Registro 5 – Experimento Cênico “Passa na Feira?” – Departamento de Artes Cênicas (DAC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) - Julho de 2018 – Foto de Victor D’Olive (Arquivo Pessoal).

As narrativas construídas e as tentativas de construir relações com possíveis interlocutores puderam promover um novo direcionamento para o olhar da feira: um olhar que busca compreender tanto as transformações do corpo, como as do espaço. Entender o estado de mutação que a feira é, faz parte do processo de perceber o movimento que a mesma gera dentro sua delimitação espacial, como também da comunidade a qual pertence. Mas será que a feira é o local preferido do freguês?

Durante as idas e vindas para o campo de pesquisa, percebi que, ao lado da Feira do Oitizeiro, existe um supermercado, o que me fez refletir sobre outro nível de concorrência. Comecei a perceber a feira como um sistema de resistência que luta por uma sobrevivência, competindo com um padrão já estabelecido de climatização do ambiente, autoatendimento, além de mercadorias que são preparadas para ter uma vida útil mais longa.

Bernardo (2014) refere-se as grandes redes de supermercados a partir de uma perspectiva de colonização econômica, pois quando uma rede dessas domina uma periferia, a mesma toma o lugar dos pequenos comércios gerando falência não apenas para uma feira em si, mas ao ecossistema que a feira representa.

Diante deste quadro, cabe indagar: até onde é possível supor a permanência das feiras livres em meio à avassaladora onda globalizante? As especificidades das relações sociais travadas no interior das feiras, que hoje atraem um setor específico de consumidores urbanos, propiciam, também, um contato mais direto e pessoal entre consumidor e feirante, por outro lado, ostentam instrumentos eficazes para imaginar que possam persistir ao longo do tempo? Qual o papel do poder público em prol do funcionamento das feiras livres? O de disciplinar e normatizar sua organização ou o de converter-se em expectador de sua lenta agonia? (PASTRO; GOMES, GODOY, 2003, p.2)

No processo de perceber um possível conflito entre feira popular e redes de supermercado, destinei as quatro “bancas” do experimento, como espaços de abordagem de conflitos encontrados durante a pesquisa de campo.

A primeira banca utilizada para interação, se relaciona com um conflito de pesquisa. O estranhamento dos feirantes em participar de uma pesquisa acadêmica, uma apreensão/fuga a se relacionar com a investigação, o que se torna compreensível dado ao curto período de aproximação.

A segunda banca se relaciona com uma questão: Quem passa e o que passa na Feira? Durante a investigação percebo a feira como um lugar de comercialização, mas também de construção de relações pessoais, culturais, espaciais. Um lugar de saberes, de tradição, de simbologias. Essa banca é uma pergunta que joga para o público, mas que também é atravessada pelas relações doces e amargas do espaço, como por exemplo o conflito entre trabalho infantil e as crianças que acompanham o trabalho dos pais nas barracas.

Na terceira banca aponto o conflito entre supermercado e feira livre, duas formas de comercialização inseridas no mesmo espaço. A “construção” da feira livre e sua origem e a inserção de uma rede de supermercados coabitando o mesmo lugar.

A quarta e última banca se relaciona com um corpo-feira, a tentativa de compor um corpo que é a experiência transformada em movimento. Um corpo que é cor, fruta, madeira, suor, grito, carne, dança... Que é um encontro na encruzilhada

de um pesquisador com um organismo vivo... que é um encontro e um desencontro desse meu corpo “misturado” com a Feira de Oitizeiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Num momento onde as artes da cena promovem cada vez mais intercâmbios entre si, reconheço o processo híbrido das construções cênicas dos últimos anos como um lugar de constante investigação, reconhecendo no outro, possibilidades distintas de deslocar seu olhar para produzir outras formas de se relacionar com seu público. Ampliando um pouco mais esse plano, acredito que essas pontes entre linguagens conseguiram atravessar as barreiras das artes, promovendo uma comunicação mais intensa entre áreas do conhecimento. Dessa forma, hoje podemos abordar questões como a produção artística através da antropologia e vice-versa.

Esse lugar de produção entre linguagens e entre áreas do conhecimento, suscitam estados de risco que podem promover o desenvolvimento das linguagens e/ou áreas relacionadas. É no “estranhamento” produzido nesses intercâmbios, que surgem lugares de investigação como a Antropologia-Dança. É no processo de sobreposição entre áreas, que podem surgir lugares híbridos que contemplam cada vez mais: corpos, grupos, formas de pensar e de ser no mundo.

O processo de composição a partir de um estudo etnográfico, faz-se muito pertinente na atual conjuntura da cena contemporânea. Pois o mesmo proporciona uma diversidade de materiais descritivos e analíticos que podem gerar estruturas potentes para possíveis composições que o artista/pesquisador pode construir. A quantidade de materiais adquiridas dentro do processo etnográfico pode colocar a construção cênica em outro patamar, conseguindo construir, significar e ressignificar o corpo na cena. Nesse sentido, o corpo que atravessa e foi atravessado pelo espaço, pode reconstruir-se à luz de uma nova perspectiva, a do deslocar “o lugar olhado das coisas”.

E com tantos estímulos sensitivos o corpo se torna gerador de movimento para transformar e criar as sensações vividas. Cores, sabores, aromas e texturas formam um arsenal de impulsionadores para um corpo em dança, reconhecendo assim estruturas potentes para registro no corpo e para o corpo das sensações que só um espaço, com uma arquitetura de deslocamento corporal e estrategicamente

preparado para seduzir pode oferecer.

Uma construção poética que se utiliza do corpo que atravessa é atravessado pelo espaço que ocupa, uma construção aberta às interferências das ações que conduzem um corpo a conhecer e descobrir as possibilidades do movimento. Movimento esse despertado por estímulos que o espaço da feira ofereceu em seu jogo labiríntico de encontros e desencontros entre bancas mercadorias, frutas, verduras e histórias.

Como parte de uma pesquisa desenvolvida por um projeto de iniciação científica, considero que o resultado obtido com o experimento performativo “Passa na Feira?” alcançou seu objetivo. Porém como estrutura e método de composição para outras investigações, indico construir relações temporais mais duradouras com o espaço investigado, um período de, pelo menos, um ano. Três meses para esse tipo de investigação se torna um tempo muito reduzido para construir laços mais fortes com os interlocutores, para além de percepções mais aprofundadas sobre as relações socioculturais do grupo/espaço a ser investigado.

Sobre a composição híbrida a partir da experiência etnográfica, reconheço uma potencialidade ao investigar, na cena, elementos coreográficos, teatrais e performativos para me relacionar com o público. Pelo fato da experiência etnográfica ter um nível de riqueza por sua experiência de campo, poder abordar os conflitos atravessando linguagens cênicas, contribuiu para elaborar formas de colocar em cena, aquilo que fez/sentiu. Ela contribuiu para elaborar na cena aquilo que se fez, se sentiu, se viveu em abordagens híbridas.

Penso em continuar com esse tipo de processo de composição da cena. Pois, reconheci na trajetória que transforma etnografias em dramaturgias, uma rede de pertencimento simbólico que une, para mim, elementos como: tradição, memória, coletividade e arranjos sociais. Elementos simbólicos que pretendo continuar atravessando para ser atravessado. Buscando como quem observa o próprio caminhar, o que as pegadas e as passadas propõem para juntos dançar, performar e teatralizar num jogo cênico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BERNARDO, Julio. **Dias de feira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 190 p.
- BONFITTO, Matteo. **Entre o Ator e o Performer**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CLIFFORD, James. **A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no Século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DANTAS, Giovana. **Memória da pele**. 2007. Disponível em: <<http://www.giovanadantas.com.br/artigos/MemoriadaPele-ArtigoANPAP2007.pdf>>
Acesso em: 03 ago. 2019, 21:42:57
- DAWSEY, Jong; MULLER, Regina; HIKIJI, Rose; MONTEIRO, Mariana. **Antropologia e Performance: ensaios napedra**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. Tradução: J. Guinsburg ... [et al]. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FORTIN, Sylvie. **CONTRIBUIÇÕES POSSÍVEIS DA ETNOGRAFIA E DA AUTO-ETNOGRAFIA PARA A PESQUISA NA PRÁTICA ARTÍSTICA**. Revista Cena, n.7, 2009.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real: A vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Unu Editora, 224 p., 2017.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1989.
- GONÇALVES, A. O; ABDALA, M. C. **“Na banca do ‘seu’ Pedro é tudo mais gostoso”: personalidade e sociabilidade na feira-livre**. São Paulo: Revista do núcleo de antropologia urbana da USP, 2013.
- FRATAGNOLI, Federica. **O hibridismo e o Corpo Dançante: um estudo sobre criações na cena contemporânea anglo-saxã**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 4, n.3, p. 486-508, set./dez. 2014
- JACOBS, Daiane. **SMOKED LOVE: Estudos sobre performance e dramaturgia do ator contemporâneo**. Dissertação (Dissertação em Teatro) – UDESC. Florianópolis, p. 129. 2010
- KINAS, Fernando. **O gosto pelo real no teatro contemporâneo**. Sala Preta, v. 13, n. 2, p. 144-154, 20 dez. 2013.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEITE, Janaina. **Autoescrituras performativas**. Ed. 1. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.

OLIVEIRA, Victor, H. n. **Dançando com Gonçalo: uma abordagem de antropologia-dança**. Tese (Tese em Ciências Sociais) – UERJ. Rio de Janeiro, p.303, 2016.

PASTRO, I. I; GOMES, M. C; GODOY, W. I. **É dia de feira**. 2003, Brasília. Anais... Brasília: UEM/UEL/UnB, 2003, p. 71-84.

PICON-VALLIN, B.; VELOSO, B.; OLIVEIRA, C. A. **Teatro híbrido, estilhaçado e múltiplo: um enfoque pedagógico**. Sala Preta, v. 11, n. 1, p. 193-211, 21 dez. 2011.

ROCHA, Ana. L. C; ECKERT, Cornelia. **Etnografia: saberes e práticas**. Revista Iluminuras, v. 9, n. 21. 2008.

SANTOS, Aura. **O ator na cena contemporânea: corpo, imagem e ação**. Dissertação (Dissertação em Artes Cênicas) – USP. São Paulo, p. 107. 2010.

SATO, Leny. **Feira livre: organização, trabalho e sociedade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. 240 p.

SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Org. Zeca Ligério. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SEGAUD, Marion. **Antropologia do espaço: habitar, fundar, distribuir, transformar**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

SILVA, Keila. **UMA COMPREENSÃO SOBRE O CORPO NO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO: O CORPO HÍBRIDO**. Cadernos do LINCC – Linguagens da Cena Contemporânea, v. 2, n. 2, p. 48-59, 11. 2008

SOLER, M. **O campo do teatro documentário**. Sala Preta, v. 13, n. 2, p. 130-143, 15 dez. 2013.

STELZER, A. Salina: o ator etnógrafo na cena contemporânea. **ouvirOUver**, v. 11, n. 2, p. 514-523, 31 dez. 2015.

URIARTE, Urpi, M. **O QUE É FAZER ETNOGRAFIA PARA OS ANTROPÓLOGOS**. Resvista Ponto Urbe, n. 11. 2012.

VEDANA, Viviane. **Mercados de rua e ambiência de fruição estética: estudos de etnografia de rua**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013, p.147-172.