Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Departamento de Antropologia

Etnografia de Ações do Agrupamento Livre de Pesquisa Obscena: Performance como espaço/lugar liminar de afeto

José Nildo Bezerra Monteiro

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharelado do Curso de Antropologia da Universidade Federal de Minas Gerais.

Orientador: Prof. Dr. Ruben Caixeta

Belo Horizonte, Janeiro de 2017

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, responsáveis por tantas coisas que vivi e vivo. A eles devo a minha vida.

À minha parceira e mãe do meu filho, Poliana. Por ter tolerado (sem nunca ser submissa) às minhas constantes oscilações de humor, às insuportáveis crises de pseudo perfeccionismo, às minhas frustrações inevitáveis, as quais foram motivos de algumas querelas entre nós. Poliana,te amo.

A Edyla Pires, por ser quem ela é. De um jeito que só ela sabe ser: atenciosa e cuidadosa. Muito obrigado pelas inúmeras vezes que, mesmo sem saber, contribuiu com a escrita desta monografia. Sem você Edyla, eu não teria conseguido “terminar” este trabalho.

A Simranjeet Singh Khalsa, irmão, por vibrar comigo nas minhas conquistas e por me dar apoio incondicional nos meus fracassos.

A Leonardo Souza, também irmão, que está junto, sobretudo, nas horas mais difíceis.

A Igor Ayres, parceiro nas artes. Também à Samara Martuchelli, nova parceira de palco.

À amiga Sara Pinheiro, a quem sou grato eternamente.

A Ruben Caixeta meu orientador que prontamente aceitou o desafio de orientar esse trabalho. Mesmo o assunto aqui abordado, não sendo a sua especialidade. Muito obrigado Ruben.

A Andrei Isnardis. Você é uma inspiração para mim e para muitos dos alunos de antropologia e arqueologia. Em você não consigo ver a “separação” que alguns teimam em fazer entre essas áreas.

A Aderval por me ensinar como podemos encarar as coisas sérias de forma o mais leve possível, embora não vazio de responsabilidade.

A todas e todos os professores do departamento de antropologia.

A meus colegas do curso de antropologia. Em especial à Maria Augusta.

A todos os Obscênicos: Joyce Malta, Flávia Fantini, Lissandra Guimarães, Sabrina Batista, Sabrina Biê, Nina Caetano, Clarissa Alcântara, Erica Vilhena, Matheus Silva, Leandro Acácio, Frederico Caiafa, Wagner Alves, Idelino Júnior, Admar Fernandes, Saulo Salomão e Clóvis Domingos, por terem me ensinado muito durante o tempo que passamos juntos.

Ao meu filho, Antônio,
meu eterno amor.

RESUMO

O objetivo geral deste trabalho é contribuir para a aproximação e discussão entre a antropologia da performance e antropologia artística. Para tal este estudo busca discorrer sobre performance como ritual, a partir do enfoque de Van Gennep dos ritos de passagem, os quais são abordados por Victor W. Turner. Nesse sentido, busca-se enfatizar a fase liminar como espaço/lugar de afeto, na medida em que se trata de um conceito fundamental para compreender os propósitos das performances obscênicas.

Palavras chaves: Performance, ação performática, ritual, liminaridade, afeto.

ABSTRACT

On this monography I discourse about performace as ritual. Considering the mechanism of passage rites from Van Gennep, approached by Victor Turner and Richard Schechner, I interpret Obscena performing actions emphazing the liminal phase considering it as space/local of afects. It is quite a precious and an important concept to understand the purpose of “obscenic” performing actions.

Keywords: Performace, performing actions, ritual, liminality, afects.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: “*Baby Dolls* _____ p.32

Imagem 2: Carta dos irmãos lambe-lambe _____ p.35

Imagem 3: Foto lambe-lambe_____p.36

Imagem 4: Ação Cadeiras “Remexendo Vinícius”_____ p.38

Imagem 5: Ação Cadeiras “Remexendo Vinícius”_____ p.38

Imagem 6: Ação Cadeiras “Remexendo Vinícius” _____p.39

Imagem 7: Sonoridades Obscênicas_____ p.40

Imagem 8: Cardápio Sonoridades Obscênicas _____p.41

Imagem 9: Cardápio Sonoridades Obscênicas _____p.42

Imagem 10: Cardápio Sonoridades Obscênicas_____p. 43

Imagem 11: Localização Gruta! Casa de passagem _____ p. 44

Imagem 12: Gruta! Casa de Passagem. _____ p.45

Imagem 13: “Bloco na Rua”_____ p.46

Imagem 14: Dançar é uma revolução_____p.47

Imagem 15: Dançar é uma revolução _____p.48

Imagem 16: Dançar é uma revolução _____p.48

Imagem 17: “Dançar é uma revolução” _____p.49

Imagem 18: Festa no metrô_____p.50

Imagem 19: Confraternização do Obscena _____p. 59

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO _____p.11

CAPÍTULO1:
Alguns conceitos chaves a esta etnografia _____p.14
1.1 Performance e etnografia _____p.14
1.2 Ação performática _____p.16
1.3 Corpo e presença _____p.19
1.4 Liminar e liminóide _____p.20
1.5 Afetividade _____p.23

CAPÍTULO 2:
Etnografia de Ações do Obscena
2.1 O Obscena _____p.29
2.2 As ações obscênicas etnografadas _____ p.32
2.2.1 *Baby Dolls* _____p.32
2.2.2 Lambe-lambes_____p.34
2.2.3 Cadeiras_____ p.37
2.2.4 Sonoridades Obscênicas_____p.40
2.2.5 Dançar é uma revolução_____ p.47
2.2.6 Festa no metrô_____p.50
2.3 Interpretação etnográfica_____ p.51

CONSIDERAÇÕES FINAIS_____ p.56

REFERÊNCIAS _____ p.60

“Por mais que exijamos a magia, porém, no fundo temos medo de uma vida que se desenvolveria toda sob o signo da verdadeira magia.”

(Antonin Artaud)

Introdução

Merleau-Ponty referindo-se à contradição das definições de *Fenomenologia* supõe que *"o leitor apressado renunciará a circunscrever uma doutrina que falou de tudo e perguntar-se-á se uma filosofia que não consegue definir-se merece todo o ruído que se faz em torno dela, e se não se trata antes de um mito ou de uma moda"* (1999, p.2). Tal suposição pode ser aplicada às definições sobre "performance", afinal "tudo pode ser performance" (SCHECHNER,2012). No entanto é impossível sustentar a hipótese de que tanto a fenomenologia quanto a performance se trate apenas de uma moda passageira.

Embora haja muitos e bons "ruídos" sobre o que venha a ser performance, atento-me à perspectiva inter-relacional dos estudos da performance: performance cultural, e performance estética/artística. Com o propósito de discutir ações performáticas como espaços/lugares rituais liminares de afeto, em sociedades ocidentais. Estou interessado nas formas de afeto existentes no fazer performático em sociedades pós-industriais. Como acontece e de que maneira acontece este afetamento. Procurando entender essa relação entre performance e afeto, compartilhei tempo com o agrupamento livre de pesquisa cênica – Obscena.

A natureza inter-relacional e interdisciplinar da performance, provoca interessantes aproximações entre pesquisadores dos mais variados discursos acadêmicos e práticas artística e social. Uma dessas aproximações se deu entre o antropólogo Victor W. Turner (1920-1983) e o ator, diretor/pesquisador Richard Schechner (1934). Victor Turner com seu estudo sobre drama social e Richard Schechner com o estudo de drama estético. Ambos aparecem como referências principais no capítulo 1 em que discorro sobre alguns conceitos considerados importantes para a discussão aqui pretendida.

Dedico-me, no início do capítulo 2, ao Obscena, descrevendo um pouco da sua história, sua formação, suas influências, modo de trabalho. Em seguida relaciono as ações performáticas Obscênicas, das quais participei durante o tempo que estive com o Obscena. Essas ações são objetos de interpretação etnográfica no final desse mesmo capítulo.

Por fim, em *considerações finais*, procuro legitimar o porquê tomo as ações obscênicas como espaço/lugar liminar de afeto.

Estruturei este trabalho de forma a facilitar a leitura para quem não está familiarizado com termos como performance, liminaridade e afeto. Ao leitor familiarizado com esses conceitos, sugiro que comece no capítulo 2, vá às *considerações finais*, e se se interessar volte ao capítulo 1.

Como linha de análise, e consciente de que possivelmente estou violando o paradigma antropológico, optei por não fazer entrevistas individuais dos obscênicos.

Sem querer justificar, apenas querendo explicar; esta escolha deve-se ao fato de ser o Obscena, um agrupamento livre, no qual é aberta a participação de artistas interessados em compartilhar, experimentar e pesquisar suas artes. O que implica "ser livre" é que: participa quem quer, quando quer. E embora tenham afinidades artísticas e pessoais, nem sempre os artistas concordam quanto à conceituação de performance, e quanto a outros assuntos presentes na pesquisa obscênica.

Sendo assim seria possível que a aplicação de um questionário, por exemplo, poderia divergir opiniões mais que convergi-las, por isso preferi investigar algo que unisse os obscênicos. Com isso em mente, o que pude ver foi que; a presença corporal voluntária é o elo obscênico.

Embora, tenha consultado outras fontes: blog, youtube, trabalhos acadêmicos, sobre o Obscena, levei, quase que exclusivamente, em consideração as sensações ocorridas durante as ações, quando estive presente.

Quero deixar bem claro que a responsabilidade dos dispostos aqui, cabe exclusiva e unicamente a mim. Por isso, peço desculpas aos obscênicos, pelas heresias que posso cometer com essa interpretação dos dados vivenciados e observados em campo.

Um adendo: O nome do agrupamento: "Obscena", desperta curiosidade. Despertou em mim. Mantenho essa curiosidade até hoje. Pois também não

perguntei qual a origem do nome e seus significados para o coletivo. Preferi me manter curioso a obter respostas que atendessem à pergunta apenas para não deixá-la sem alguma tentativa de resposta. Não obstante, tenho minhas teorias sobre o nome, um dia poderei revelá-las.

Foram mais de doze encontros, iniciando em setembro de 2013 até o “fim” da pesquisa de campo no primeiro semestre de 2016. Durante esses encontros discutiu-se e repensou-se o próprio fazer performativo, debatendo questões como arte e ativismo, o corpo e a cidade, diversidade de gênero, lugares e não-lugares, e ações performáticas como rituais, por meio dos quais os valores que identificam o obscena talvez tenham, a mim, sido revelados.

Espero com esse trabalho contribuir com a discussão entre antropologia da performace e performances artísticas. Talvez instigando novas formas de investigação de pontos comuns às duas áreas.

Capítulo 1
Alguns conceitos chaves a esta etnografia

Neste capítulo abordo conceitos pertinentes à pesquisa. Não se trata de um aprofundamento teórico desses conceitos, pois mesmo citando alguns teóricos, o que faço é mais uma interpretação desses conceitos a partir da pesquisa teórico-prática sobre os mesmos.

Sendo a performance, um conceito chave abordado neste estudo, e próprio fazer etnográfico, outro termo importante, opto por começar a partir de ambos.

1.1 Performance e etnografia

O termo performance é tão abrangente que tudo pode ser performance. O ato de escrever esta monografia pode ser performance. Essa abrangência é uma coincidência temporal das tendências artísticas que deram início à discussão sobre performance e a discussão sobre o fazer etnográfico[1], especificamente o período que Winkin chamou de terceira revolução ocorrida na Etnografia, qual classifica como sendo:

> "ao mesmo tempo uma arte e uma disciplina científica, que consiste em primeiro lugar em saber ver. É em seguida uma disciplina que exige saber esta com, com outros e consigo mesmo, quando você se encontra perante outras pessoas" (WINKIN apud OLIVERIA, 2008).

Deste modo o "estar lá" é imprescindível tanto para a etnografia quanto para a performance. E o estar lá se dá pela presença do pesquisador em campo, lidando com o campo e seu material de pesquisa.

[1] Ver (OLIVEIRA, *Marcelo. Tendências atuais da etnografia: Ciência, Subjetividade e Retórica* in Revista de Psicologia do Cesusc. Nº 1. Jan/Jun 2008

Na década de 50 do século passado, antropólogos ampliam as pesquisas em quanto a estudos em sociedades ditas complexas. (OLIVEIRA, 2008). Ward Goodenough (1957) define a cultura de modo a permitir a antropologia “fora das ilhas” (GOODENOUGH, apud OLIVEIRA, 208). Neste mesmo período Victor Turner contribui para a convergência entre antropologia e artes, publicando “*Schism and Continuity”* (CARLSON, 2010, p.29).

Desde então se discute novas estratégias antropológicas, etnográficas e o conceito de performance. Essas contínuas reflexões tanto sobre performance e etnografia, parecem convergir e compartilhar algumas interpretações, à medida que ambas requerem “descrições densas” (GEERTZ, 2008).

Ao tempo que a etnografia volta sua atenção para sociedades ocidentais (equivocadamente chamadas de sociedades complexas) a performance está em contínuo desenvolvimento nas sociedades mencionadas. Não necessariamente um desenvolvimento evolucionista e cronológico. Muitas vezes o desenvolvimento acontece à medida que há discussões provocando outras discussões, imbricadas em um contexto sociocultural dinâmico, fluído, e essencialmente não linear.

À pergunta: o que é performance? Há muitas e possíveis respostas. Talvez, não satisfatórias. Porém, qualquer que seja a resposta ela não será capaz de esgotar o (s) significado(s) de performance. Talvez, com sorte, algumas dessas respostas funcionem como “metáfora-radical” ou “arquétipo conceitual” (TURNER, 2008, p. 21-25).

Performance é naturalmente e culturalmente livre, anárquica, subversiva. E, nas palavras de Renato Cohen,

> “a tentativa de localizar a performance, enquanto gênero, numa relação com outros estilos de arte cênica, é ao mesmo tempo difícil e contraditória. A performance na sua própria razão de ser, é uma arte de fronteira que visa escapar às delimitações, ao mesmo tempo em que incorpora elementos das várias artes. O mais pertinente é localizar

> esta expressão com estilos afins e apontar estilos divergentes" (COHEN, 2004, p.139)

Essa liberdade incorrigível da performance é de enorme importância para o Obscena e seus obscênicos. Pois estes não têm nenhum tipo de interesse em definir ou chegar a uma "verdade" sobre a performance. Além disso, acham impossível e desnecessária qualquer classificação reducionista da mesma.

A eles não interessa definir a performance. Ao contrário, interessam-lhes a multivocalidade e multilocalidades, curiosamente dois termos aplicados também à etnografia.

Apesar de consciente sobre discussões quanto à origem da performance; se esta vem das artes visuais, ou de rituais, por exemplo, o Obscena não se prende a esse tipo de discussão, e volta sua atenção para o ato prático do fazer performático. Assim encara performance como uma *live art.*

> "Live art é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A idéia (sic) é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de 'espaços mortos', como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição 'viva', modificadora." (COHEN, 2004, p.38)

Por isso, o que "*é"* ou venha a "*ser"* performance, para o agrupamento, passa pela compreensão do corpo no espaço e em relação constante com outros corpos.

1.2 Ação performática

De modo geral, ao Obscena interessa a ação que tem haver com a maneira e a capacidade inter-relacional da performance, o seu agenciamento, a interação, a performance como ação pensada, consciente de si mesma. Ação definida por Marvin Carlson (2009): "*podemos fazer ações sem pensar, mas quando pensamos*

sobre elas, isso introduz uma consciência que lhes dá a qualidade de performance." (CARLSON, Marvin, 2009, p.15)

É essa consciência que dá às performances obscênicas o caráter de ação performática, doravante mencionadas apenas como "ação".

O lugar por excelência da ação do Obscena são os espaços públicos urbanos. Pois é em público que as ações são constituídas junto com os espectadores, numa relação inter-relacional, experimental e tensa.

Para melhor explicar o caráter da ação a qual se refere o Obscena, é possível pensar uma aproximação dessa acepção de ação, com a categoria performatividade.

Sobre performatividade Josette Féral (2008), influenciada pela aproximação do teatro pós-dramático com a performance, gênero teatral que tem como centro o performer ao invés do ator, no qual a ênfase está na relação performática calcada na imagem e na ação, onde a relação com o espectador tornar-se essencial, em detrimento de um teatro norteado pelo texto. E, como citou Renato Cohen, "Na performance, a ênfase se dá para a atuação e o performer é geralmente criador e intérprete de sua obra". (COHEN, 2004, p. 98)

Para o Obscena, ação diz respeito a algo que acontece em relação a, no contato com o outro, com o qual se busca o afeto. Ou seja, embora estejam performando, a esse ato denominam ação, ao invés de performance. Dessa maneira diferenciam-no do termo performance, aproximando a ação mais da performatividade.

Mesmo que a ação seja performada por apenas um performer obscênico, este busca provocar a participação do espectador, entendido como parte integrante da ação. Visto que:

> "O espectador, receptor público, está na ponta do processo comunicativo em que se inserem o criador, o espaço e a obra. É, ele quem realiza a obra, pois é ele quem compõe a sua totalidade, num processo ativo de percepção, associação e resposta ao criador. O funcionamento da obra de arte é um complexo que não poderá ser reduzido apenas à decifração de signos, e o espectador é o elo que possibilita que as várias funções da obra se articulem e se realizem." (GUSMÃO, 2016)

Conferindo a esta ação um espaço-lugar liminar, ao tempo que é uma ação simbólica e ao mesmo tempo podendo ser uma *communitas*

O teatro pós-dramático preza pelo *ser/estar,* o *fazer,* e o *mostrar o que faz,* "verbos (que representam ações) que todo artista reconhece em seu processo de criação, estão em jogo em qualquer performance" (SCHECHNER, apud FÉRAL, 2009, p. 200). Logo a categoria ação é carregada de simbolismo, característico da performatividade e da performance. Essa performatividade – esse fazer – diferencia-se do fazer teatral clássico da perfomance entendida como qualquer ação humana, por duas razões: primeiro por ser uma ação que ocorre fora de um personagem, segundo porque "esse 'fazer' se torna primordial e um dos aspectos fundamentais pressupostos na performance (FÉRAL, 2009).

Um conceito valioso para a performatividade é o risco real pelo qual passa o performer. Como disse Féral citando Derrida: "a obra; para ser realmente performativa pode ou não atingir os objetivos visados" (FÉRAL, 2009) e "o 'valor do risco', o 'malogro' tornam-se constitutivos da performatividade e devem ser considerados como lei" (FÉRAL, 2009, p.203).

Para Féral "a performance toma lugar no *real* e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a (...) nessa relação o real e a ficção se interpenetram" (ibdem). O meio por qual se dá essa inter-relação é a ação performativa. Nessa ação estão imbricados *performer, objetos e corpos performáticos.* Então uma "*estética da presença"* é instaurada.

1.3 Corpo e presença

Atenção, aqui pode ser mais um dos momentos de “heresia” possível, mencionados no início desse texto, pois não cito Marcel Mauss ao me referir ao corpo. Faço isso por não achar pertinente a este trabalho, falar sobre o “O homem social total” ou fato social total. O que certamente é mais uma ignorância minha.

Embora o corpo seja essência da existência humana. A forma de sua existência é cada vez mais controlada. Semelhante à condição do afeto na modernidade. Os corpos e suas presenças são simulacro de uma realidade imaginada, pensada e construída para eles mesmos. Essa construção é mais um mecanismo de controle e lucro sobre o corpo e a presença desse corpo, pois se trata de:

> “um artifício da Modernidade faz passar por libertação dos corpos aquilo que não passa de elogio do corpo jovem, sadio, esbelto, higiênico. A forma, as formas, a saúde se impõem como preocupação e induzem outro tipo de relação consigo mesmo, a submissão fiel a uma autoridade difusa, mas eficaz”. (LE BRETON, 2011, p.211)

A presença do corpo parece cada vez mais controlada. E, de novo, é nas artes que encontramos a negação desse tipo de presença. Ao tempo e lugar da arte contestadora de modos impostos aos corpos. As artes da presença, incluindo a performance, pressupõem um corpo livre e de presença autônoma, autentica.

A performance, como “arte de fronteira, no seu contínuo movimento de ruptura (...) acaba tocando nos tênues limites que separa vida e arte. (COHEN, 2009, p.39) Nas performaces sem performer, a ação se completa com uma outra pessoa, portanto, um corpo, uma alteridade, o corpo do espectador, participante, transitante. Nesta perspectiva:

> “O corpo está no “cerne da ação individual e coletiva (...), no cerne do simbolismo social. A condição humana é corporal, o homem é indiscernível do corpo que se traduz em numerosos ritualismos dispensados ao longo das situações da vida cotidiana” (LE BRETON, 2011, p. 8-11).

O cotidiano tende à invisibilizar o corpo. Negando-o, reprimindo-o e impondo-lhe regras, deslegitimando sua presença e existência. Negação que se propaga e se mantém pela distância entre os corpos ávidos por contato(s). E “de uma sociedade a outra, as imagens que tentam reduzir culturalmente o mistério do corpo se sucedem” (LE BRETON, 2011, p. 31).

1.4 Liminar e liminóide

Victor W. Turner fez importantes contribuições ao campo de estudo da performance. Desde seus primeiros trabalhos na Antropologia das Ações Simbólicas, partindo dos rituais em sociedades tradicionais (TURNER, 1064, 1965, 1974) se inspirando em Van Gennep e seu Ritos de Passagem (VAN GENNEP, 1960), que viu nos rituais de *iniciação* e de *passagens* uma importante fase de transformação da pessoa e da sociedade, onde ocorriam mudanças significativas na estrutura social. Mudanças provocadas pela estrutura ritual em três etapas: a *separação* - da ordem estabelecida-, a *margem* ou *limen/liminar*, (equivocadamente chamado de limbo, equivocado por ser o lugar liminar tudo menos o que se entende como limbo, geralmente entendido como um lugar de esquecimento onde seus frequentadores podem apenas esperar). A fase liminar é a fase em que todas as mudanças são possíveis como resultantes do paradoxo, da ambiguidade liminar. E a terceira fase do ritual é a *agregação*, a reestruturação, o re-estabelecimento de alguma ordem estrutural.

É no período liminar (intermediário) que as pessoas (*personae*) liminares são mais ambíguas, pois se encontram entre uma configuração da estrutura social e outra estrutura social possível. Betwixt and between[2] (TURNER, 1974).

A essas etapas dos ritos de passagens propostas por Van Gennep (*ibdem)*, Victor Turner acrescenta o que podemos entender como a quarta fase do rito de

[2] “O termo ‘betwixt and between’ funde dois sinônimos – betwixt sendo uma forma arcaica de between – em uma expressão idiomática que aponta a indeterminação e falta de localização precisa da coisa designada. (Ver nota 1 de Dramas, Campos e Metáforas.)

passagem. O que é crucial para suas pesquisas futuras sobre performance nas sociedades tradicionais e sociedades industriais pós-modernas.

É preciso entender a diferenciação de *Estrutura* e *Antiestrutura* feita por Turner para compreender melhor o caráter liminar dos ritos de passagens. Em poucas palavras "antiestrutura" é o estar livre das implicações diárias da vida cotidiana presente na *estrutura.* Isso ocorre no lugar contraditório e dicotômico do liminar, tendo na *communita*[3] sua maior expressão.

Communitas, no espaço liminar, é uma negação dessas possibilidades estruturais. É um lugar antiestrutural. Um espaço no qual as liberdades são experimentadas horizontalmente. Assim um sentido de igualdade entre as pessoas liminares é estabelecido. Essa igualdade, essa comunhão é entendida como *communitas*.

Victor Turner (1974) diferencia *communitas* de comunidade por achar que essa tem a característica de manter-se estática, à medida que *communitas* é a fuga da vida ordinária, rotineira, cotidiana.

No período liminar, na *communitas*, as pessoas não têm status social. São todas chamadas de neófitos, iniciados na liminaridade.

Em *communitas* ocorre uma mudança(s), mesmo que temporária(s), mas há mudança(s). Isso é possível e garantido pela carga simbólica do ritual, que provoca ruptura com algo da estrutura social.

O tempo liminar é o presente. Nele, o passado é esquecido e sobre o futuro não se pensa. Embora faça parte de um todo (o ritual), o período liminar é uma fase mais autônoma e mais democrática, entretanto anarquista e subversiva. "Na liminaridade os subordinados tornam-se o predominante" (TURNER, 1974, p. 126).

---

[3] *Communitas*: um sentimento de solidariedade de grupo, normalmente de curta duração gerada durante o ritual. Conforme Victor Turner, *communitas* está envolvida em diversidades várias. *Communitas* normativas é a apresentação seca e insensível de solidariedade do grupo. *Communitas* espontânea é uma sincera transmissão de calor humano para outros no grupo.

Em virtude dessa insubordinação as situações liminares são indesejadas pelo perigo que oferecem à estrutura estabelecida, por isso sofrem proibições e controle (TURNER, 1974, p. 133).

Turner viu na etapa liminar um lugar propício a mudanças comportamentais, sociais e estruturais, à medida que, uma antiestrutura se opõe à estrutura da primeira fase dos ritos de passagens. Em suas palavras "se o nosso modelo básico de sociedade é o de uma 'estrutura de posições', devemos encarar o período de margem ou 'liminaridade' como uma situação antiestrutural" (TURNER, 2005, p.177.). Essa situação como consequência provocaria mudanças de *estado* como afirma este autor:

> "Por estado entendo, aqui, 'uma condição relativamente fixa ou estável (...) podendo ser aplicada (...) à condição analógica, ou à condição física mental ou emocional em que uma pessoa ou grupo se encontra em determinado momento. (...) Estado, em suma, é um conceito mais abrangente do que *status* ou cargo e se refere a qualquer tipo de condição estável ou recorrente culturalmente reconhecida." (TURNER, 2005, p. 137).

É importante considerar que Turner acreditou que essa mudança acontece com mais freqüência em sociedades industriais dessa forma ele

> "continuou a aceitar a posição de teóricos como Singer de que a performance permanecia uma atividade culturalmente conservadora em sociedades tribais e agrárias. Embora tais performances, que Turner denominou 'liminares', aparentemente pudessem marcar lugares onde a estrutura convencional era desafiada, essa estrutura era, no final, reafirmada." (CARLSON, 2009, p. 34)

Sendo assim, "a performance liminar pode inverter a ordem estabelecida, mas nunca subverte." (ibdem), à medida que "atividades 'liminóides' em sociedades industriais modernas e complexas" (ibdem), são mais subversivas, dado seu caráter lúdico e mais aberto ao acaso.

Todas essas características liminares presentes nos rituais de passagem que ocorrem nas sociedades pré-industriais, estão presentes em sociedades ocidentais, industriais, pós-indústrias, as ditas sociedades modernas. A essa ocorrência Turner (1974, p. 138), chamou de liminóide. O que implica que todas as liberdades liminares estão presentes como liberdade liminóide, nas sociedades contemporâneas.

Mesmo ciente da equivalência entre os termos liminal/liminóide, optei por manter o termo liminar nessa pesquisa porque, o mesmo é utilizado no Obscena com acepção que não difere liminar de liminóide.

Quanto à noção de drama ela é apreciada por Victor Turner e Richard Schechner, este mais voltado para o drama estético, aquele voltado para o drama social[4]. A essa discussão sobre drama, associa-se as artes dramáticas e as reflexões sobre estas. Provocando mais um pouco essa reflexão sobre performance, acrescento outro conceito valioso e crucial para entender a ação obscênica, seus lugares liminares e conceito ligado ao corpo. Este conceito é o Afeto.

1.5 Afeto.

Circunscrevendo o afeto a este trabalho, encaro-o como uma categoria endógena do Obscena. Em campo, fui afetado pelas subjetividades obscênicas ao ponto de não conseguir continuar a pesquisa caso não desse a devida importância ao afeto.

Assim, provocado, procurei por material teórico que pudesse esclarecer um pouco mais conceitualmente o Afeto. Confesso que não encontrei, a tempo, um

---

[4] DRAMA SOCIAL, reconhecimento de uma crise originada de tensões das relações e interações sociais, e ampliada pelos atores atingidos que buscam soluções através de rituais coletivos, o Turner chama ato de regeneração, seguido de rearranjo ou cisão de posições e relações, dependendo do sucesso ou insucesso da regeneração. (Turner, 1982: 22)

(...) o conceito de drama social opera a partir da construção de uma moldura temporal especial e de ordem narrativa, não se trata apenas de sequências particulares de ações e reações encadeadas: o ritmo dos acontecimentos é dado por sua forma narrativa e está sempre sobredeterminado pelo destino final antecipado, não importando quão cedo ou tarde ele se realizará, ou mesmo se ele, afinal, se realizará ou não.

material teórico específico sobre essa temática. Não obstante, me deparei com uma imensidão de abordagens possíveis relativas ao afeto.

Pensadores como Espinosa, Nietzsche, Merleau-Ponty e Gilles Deleuze, dedicaram estudos ao tema. Gilles Deleuze, sendo o filósofo que lamento muito por não o tê-lo estudado, pois sua obra, individual ou com Derrida, seria muito útil a este trabalho, pois ele aborda muitos desses pensadores considerando as possíveis linhas de fuga de suas obras no âmbito da noção de corpo: afectos e perceptos no campo da arte.

Mas, a tempo, me deparei com o texto de Reinaldo Furlan: *"Carne ou Afecto: fronteiras entre Merleau-Ponty e Deluze-Guattari" (2011).* No texto Furlan "investiga a pertinência da crítica de Deleuze e Guattari à filosofia da carne, em Merleau-Ponty" e "esboça a noção de afeto em Deleuze-Guattari ser uma maneira de encaminhar a questão ontológica que Merleau-Ponty enfrentava, superando os limites da noção de carne".

A linguagem de Reinaldo Furlan é tão refinada que muitas vezes me peguei voltando em várias partes do texto. Preciso ler mais filosofia. Uma das coisas que me fez voltar ao texto, ir às referências, voltar ao texto, ir às referências novamente, foi o termo afecto. A dúvida foi se Afecto, assim escrito com "c" mesmo era a mesma coisa de afeto.

Cito aqui a referência de Deleuze e Guattari utilizada por Furlan que me fez crer que afecto e afeto são a mesma coisa:

> "'Os perceptos não são mais percepções, são independentes de um estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem todo vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos' e 'E, enfim, as interações dos corpos condicionam uma sensibilidade, uma proto-perceptibilidade e

> uma proto-afetividade, que se exprimem já nos observadores parciais, ligados ao estado de coisas, embora só completem sua atualização no ser vivo. O que se chama 'percepção' não é mais um estado de coisas, mas um estado do corpo enquanto induzido por um outro corpo, e 'afecção' é a passagem deste estado a um outro, como aumento ou diminuição do pontecial-potência, sob a ação de outros corpos: nenhum é passivo, mas tudo é interação (...) A interação se torna *comunicação"*" (DELEUZE-GUATTARI apud FURLAN, 2011,p.127

Depois do breve contato com o afeto através da filosofia, mantive um mais duradouro, na área de educação, através do livro, "*O afeto na prática pedagógica e na formação docente. Uma presença silenciosa...",* de Simone Sabino.

Sabino se debruça sobre o tema da afetividade, amparada por nomes como como Gilberto Freire. Para ela a afetividade "trata-se de um aspecto essencial da constituição do ser humano", e frisa; "no entanto, sua abordagem em estudos e pesquisas, nos diversos campos científicos, carece de olhares mais atentos e profundos." (SABINO, 2012, p. 82).

Parece mesmo que o assunto se mantém na alcova. Ouso dizer que o motivo disso é devido aos limites exagerados que proíbem muitas das sensações vitais e negam muito do que é afetivo. Como diz Sabino, citando Romero: "(...) as pessoas sabem o que são afetos, mas o que talvez não saibam é como conceituá-los." (ROMERO apud SABINO, 2012, p.86).

Assim como Romero, Sabino acredita que "as pessoas vivem seus afetos, tem ideias e sensações sobre eles, sabem dizer algo sobre sua afetividade, mas, em verdade, não sabem com que conceitos defini-los". (ibidem)

Eu diria que, as pessoas vivem seus afetos e sensações, sua afetividade. Mas, não estão interessadas em dizer algo sobre eles, ou conceituá-los. E não tão facilmente sabem dizer algo sobre elas mesmas, ou se sabem, não querem dizer

Assim como o corpo (não poderia ser diferente) o afeto sofre intervenções do Estado, à medida que este se empenha na desumanização das relações (SABINO, 2012, p.82) influenciando diretamente as pessoas, ao propor, talvez subliminarmente, modos de afetos que tendem a subjugar os sujeitos da ação social. Esse modo de subjugação é mais contundente do que se pode imaginar. Nas sociedades modernas onde o ser humano é submetido às disputas diárias, o afeto é negado, quase não vivenciado.

Na modernidade social, ocorre uma relação inversamente proporcional entre falta de afeto e desumanização. Ao se distanciar dos afetos (dos corpos), o sujeito homem afasta-se da humanização de si mesmo. O que provoca um desrespeito ao outro, gerando os mais diversos e violentos atos, que chocam o resto de "humanidade "existente em pequena parcela do ser humano. Assim parece que a humanidade se esgota, levando em conta o afeto, a vivência solitária das emoções num mundo onde não se pode vivenciar com outro corpo a potência do ser. (Ver Spinosa)

Esse desrespeito contribui para a negação do afeto. Pois, por medo – que segundo Spinosa também é um afeto - nós tendemos (não deveríamos) manter distâncias um do outro. E esse medo é usado como ferramenta para controlar o nosso afeto. A ideia é mantê-lo escondido, silencioso para não causar maiores danos ao unir as pessoas pelo sensível, pois isso é muito perigoso para ordem vigente.

Em rituais de passagens o afeto acontece mais especificamente na fase liminar. A mudança tem início na fase pré-liminar, quando os participantes começam a se abrir, a se "desarmar" perante o ritual.

Assim também é nas performances como communitas lugar liminar, que o afeto transcende o limite do corpo em suas dimensões objetivas e subjetivas. E mostra-se como elo do real e do ficcional.

Pude ver isso acontecendo nas ações obscênicas, e adentrei o lugar liminar, tive a sensação de, naquele momento, compreender sensitivamente o lugar liminar de communitas.

Foi na arte do Obscena que tive essa experiência de communitas. Essa experiência reforçou a minha ideia de que a arte é o campo de maior potencial possível de afeto. A arte é espaço/tempo/lugar de liberdade das subjetividades envolvidas com e nela. A arte é local de multiafetos. E a performance talvez vá além de todas as artes no quesito afeto.

É nas artes que também há troca imaterial-sensível através desse ritual (SCHECHNER, McNAMARA, 1982) do encontro permeado por tensões entre corpos, numa simbiose entre estética e ritual. É desse lugar que podem surgir respostas negativas à estrutura social vigente.

Respostas negativas às tensões entre subjetividades e Estado. Como exemplifica Schechner num texto emblemático intitulado "*A Rua é o Palco",* do qual cito algumas passagens em seguida.

> "... a antiga (e a atual) autoridade e a verdade fingem ser absolutos, ter uma importância extratemporal. Portanto, seus representantes são melancolicamente sérios. Eles não podem e nem querem rir; eles andam majestosamente orgulhosos, consideram seus adversários os inimigos da verdade eterna e os ameaçam com perene punição. Eles não se vêem no espelho do tempo, não percebem suas próprias faces ridículas ou a cômica natureza das suas pretensões para eternidade e imutabilidade. E, portanto, esses personagens chegam ao fim dos seus papéis ainda sérios, embora seus espectadores tenham rido por muito tempo... O tempo transformou a velha verdade e a autoridade em um boneco de Mardi Gras, um monstro ridículo que a multidão alegre dilacera em pedaços no mercado." (BAKHTIN apud SCHECHNER, 2012, p. 155),

E para completar a ideia do perigo iminente das pessoas que libertam seus afetos, cito mais um trecho do texto acima referido:

> “Qual é a relação entre ‘as autoridades’ e ‘as pessoas’, quando as pessoas ocupam as ruas, praças, centro da cidade e prédios públicos? As festas de carnaval alimentam a loucura, a bebedeira, sensações e comportamentos sexuais – ou a própria ação de se apropriar dos espaços, de ‘libertá-los’, faz com que as pessoas fiquem enlouquecidas? É por acaso que desfiles oficiais consistam de retângulos arrumados, bandos contáveis, marchando compassadamente e sob os olhares fixos de críticos, enquanto o não-oficial aglomerado das massas fica rodando em círculos, rodopiando, de um lado para o outro, com inúmeras situações que geram tensões em larga escala e em situações particulares? E por que é que essas aglomerações não-oficiais evocam, permitem ou celebram o erótico, enquanto os desfiles oficiais são, normalmente, associados com o militarismo? (SCHECHNER, 2012, p. 156)

Capítulo 2

Etnografia de Ações do Obscena

2.1 O Obscena

Do desejo de pesquisar a situação-limite de mulheres ("loucas, prostitutas, criminosas" [5] que estão à margem da sociedade, fora do *modus operandi* imposto e esperado delas, Nina Caetano e Lissandra Guimarães, ambas, na época, integrantes da Maldita Cia de Investigação Teatral[6], iniciam uma investigação artística tendo como eixo condutor o feminismo. Provocadas pela situação-limite das mulheres à margem, percebem que há outra "problemática" (Ver nota 11) feminista que implica no enquadramento das mulheres que aparentemente estão bem "localizadas" na sociedade. As pesquisadoras percebem que a questão feminista tem que ser discutida principalmente nos lugares/espaços onde persiste a imposição de regras de comportamento às mulheres, regras características do modo de agir e pensar da sociedade estruturalmente patriarcal.

O Obscena – agrupamento independente de pesquisa cênica, nasce desta inquietação e da vontade de estabelecer processos colaborativos de investigação sobre performance e teatro pós-dramático com outros artistas e coletivos. Influenciado também pelas obras de artistas como Artur Barrio, Hélio Oiticica e Lygia Clark, e utilizando-se de processos como: *Work in Process*, que quer dizer grosso modo: trabalho em andamento, e corpo-instalação (processo no qual o corpo é a obra) de forma prático-teórica, por meio de ocupações/intervenções em espaços públicos urbanos o agrupamento inicia suas práticas artísticas em 2007.

O agrupamento "funciona como uma rede colaborativa de criação e investigação teórico-prática" [7] interessada na provocação, experimentação e troca artística. Prezando primordialmente uma investigação sobre Ação não representacional.

---

[5] Fala da Nina Caetano, em https://www.youtube.com/watch?v=rVQFgO-K4B8&index=1&list=PLentXD4PpwQdEAZ45NDoZxGuo16tp245z a partir de 2'34''.

[6] http://www.malditacia.com/quem-e Acesso em 17 de janeiro de 2017

[7] Texto extraído do blog http://obscenica.blogspot.com.br/.

Os lugares/espaços essenciais a esta investigação são os seguintes espaços públicos: ruas, praças, muros, postes, e parques. Ocupando tais lugares, o Obscena almeja a troca imaterial e afetiva. Quer e se esforça para instigar afeto.

Para isso, performam suas ações sempre considerando a presença corporal, a performatividade poética, no anseio de se comunicarem. Preocupação esta muito próxima ao conceito de performance do qual nos fala, se apropriando de outros autores, Esther Jean Langdon:

> "(...) Performance é um ato de comunicação, mas como categoria distingue-se dos outros atos de fala principalmente por sua função expressiva ou "poética", seguindo a definição de Jakobson (1960). A função poética ressalta o modo de expressar a mensagem e não o conteúdo da mensagem. Assim como Bakhtin (1968) dirige sua atenção para como o romance é construído, os estudos desta abordagem dirigem seu interesse para como performances são construídas pelos participantes do evento, examinando o evento artístico (a situação de performance) e o ato artístico (a realização do evento por parte do(s) performer(s)). Nem todos os atos de comunicação são performances no sentido "performático" apontado aqui, porém a fronteira entre performance e outros gêneros de eventos não é sempre clara. A performance, como já foi dito, distingue-se primariamente por uma situação onde a função poética é dominante no evento de comunicação. A experiência é um elemento importante invocado pela performance e é uma consequência dos mecanismos poéticos e estéticos, sendo expressados simultaneamente através de vários meios comunicativos (Sullivan, 1986)." (LANGDON, 2006, p.6)

Embora o próprio agrupamento não se auto-defina, por não querer se definir e por achar irrelevante qualquer tentativa de definição de sua natureza, ouso dizer que uma característica marcante "Obscênica", algo que permearia todas as suas ações, é a irreverência.

Tal relação de sujeitos e subjetividades caracteriza uma identidade híbrida, mutável, instável, transitável, efêmera, o que não quer dizer desprovida de potencialidade enquanto uma presença instaurada nos lugares-tempos-espaços.

Quando eu mencionava o objeto da minha pesquisa a amigos era comum eles comentarem; “que bom que é algo que você já conhece” ou “essa é a sua área não é?” O motivo desses comentários, acredito, deve-se à minha formação em arte cênica e a rápida e fácil associação feita desta com a performance. Não sabiam eles, nem eu, quantas diferenças há entre atuar e performar. Como também eu não sabia as tantas semelhanças entre ambas.

Diante do que diziam meus amigos, e junto de muitas outras preocupações minhas, fui ao meu campo de pesquisa; o agrupamento livre de pesquisa cênica – Obscena (que tem a sua própria forma de encarar performance) tentando evitar ao máximo não ser “mercenário acadêmico” (STRATHERN, 2014 apud OKELY, 1982:2, 133). Com essa preocupação em mente busquei agir corretamente considerando as diferenças e semelhanças entre teatro e performance, eu (pesquisador) e os outros, neste caso os artistas pesquisadores performers do Obscena, carinhosamente denominados obscênicos. Procurei ser o mais honesto possível ao interpretar as ações obscênicas. São essas ações minha principal categoria estudada na tentativa etnográfica que se segue:

2.2 As ações[8]

2.2.1 *Baby Dolls*

Imagem 1: *Baby Dolls*
Fonte: facebook do Obscena

Imagine-se[9] andando no centro de uma cidade. Imagine-se fazendo parte de um fluxo intenso de pessoas em alguma praça central desta cidade. É nessa atmosfera agitada, nesse espaço/lugar que acontece a ação intitulada *Baby Dolls*.

Numa praça pública, durante início ou fim de tarde, de uma sexta-feira, véspera de feriado, as performers Obscênicas, Joyce Malta, Lissandra Guimarães, Érica Vilhena e Nina Caetano, são as Baby Dolls. A essas "bonecas", me refiro aqui, como Barby, Noiva, Pomba Gira, e Desenhista, respectivamente. Essa classificação é aleatória, servindo como referência apenas a esse texto.

A Barby utiliza-se de espelhos, maquiagem e roupas que simbolizam uma boneca. A performance consiste em vestir-se, pentear-se e maquiar-se olhando num espelho. As ações de Joyce nos remetem à manutenção de um corpo perfeito, uma aparência aceitável, um cabelo (loiro) bem cuidado, uma pele sedosa.

[8] Vale lembrar que as ações etnografadas são ações das quais participei de alguma forma. Assistindo-as, ou participando delas, como um dos pesquisadores. Há outras tantas ações no "repertório" obscênico aqui não contempladas por achar que não deveria falar sobre algo que não compartilhei.
[9] Parafraseando Malinowski em Os Argonautas do Pacífico Sul.

A Noiva movimenta-se sempre com passos curtos e lentos. Seus gestos são sempre afetuosos, sedutores aos modos de uma sedução pré-estabelecida socialmente. A performer vestida de noiva caminha por entre as pessoas com um sorriso no rosto, enquanto caminha faz gestos sutis.

A Pomba Gira, assim denominada carinhosamente pelos Obscênicos, veste uma roupa com as cores predominantemente preta e vermelha (talvez daí a denominação, pomba gira). A ação de Vilhena é também caminhar, só que mais lento. Parecendo querer manter contato visual por um tempo mais dilatado, mais durável que um simples olhar. Seu comportamento parece mais calmo e seguro do que o da noiva e o da boneca.

As *baby dolls*, em momentos aleatórios da ação, se deitam ali naqueles espaços urbanos de grande movimentação. Têm então suas silhuetas desenhadas no chão (ao modo dos desenhos de corpos assassinados) pela desenhista. A ação da desenhista, além de desenhar as silhuetas, consiste em escrever durante todo o tempo da ação, dentro das silhuetas - e ao redor delas-, informações sobre violência seguida de morte que vitima muitas mulheres no Brasil. A ação descreve o vertiginoso aumentando do número de feminicídio no país. Feminicídios esses causados na maioria dos casos por parceiros e ex-parceiros das vítimas.

2.2.2 Lambe-lambes

Lambe-lambe, como o título da ação sugere, trata-se de fotos ao modo lambe-lambe[10]. Neste caso os obscênicos Leandro Silva Acácio e Clóvis Domingos, são os irmãos lambe-lambe. Com uma cadeira, uma placa onde está escrito "procuro-m", e vestidos com o mesmo traje (parece Black-tie), para passar a ideia de serem gêmeos, ocupam lugares/espaços públicos, como faziam os famosos lambe-lambes.

Lá instalados, convidam as pessoas que ali passam, frequentam, ou moram, para ser fotografadas. Àquelas que concordam, os "irmãos" logo iniciam uma conversa pretensiosamente descontraída. Nesta conversa inserem o tema previamente pensado para a prática da ação lambe-lambe. Este tema muda a cada vez que performam esta ação.

Desta vez a ação aconteceu na 6ª edição do *Perpendicular*[11] no SESC Palladium[12], em 2013. Dentro da referida edição do *Perpendicular* o tema abordado pelos lambe-lambes foi o mesmo do festival: "como resistir?"

Na conversa breve antecedente ao "flash" os irmãos interpelam o fotografado com o tema proposto: como resistir? E incrementam a pergunta: resistir a que? Ou a quem?

Lambe-lambe constitui-se em duas etapas: no ato do encontro, onde acontecem a(s) fotografia(s), e num segundo momento, quando os fotografados recebem sua foto junto com uma carta escrita pelos "irmãos". Eles enviam as fotos ao endereço informado pelo fotografado na primeira etapa.

Durante o tempo que compartilhei com os Obscênicos, lambe-lambe também foi performada na Ocupação Izidora junto ao movimento Resisti Izidora[13]. Lamentavelmente não consegui chegar até a Izidora naquele dia.

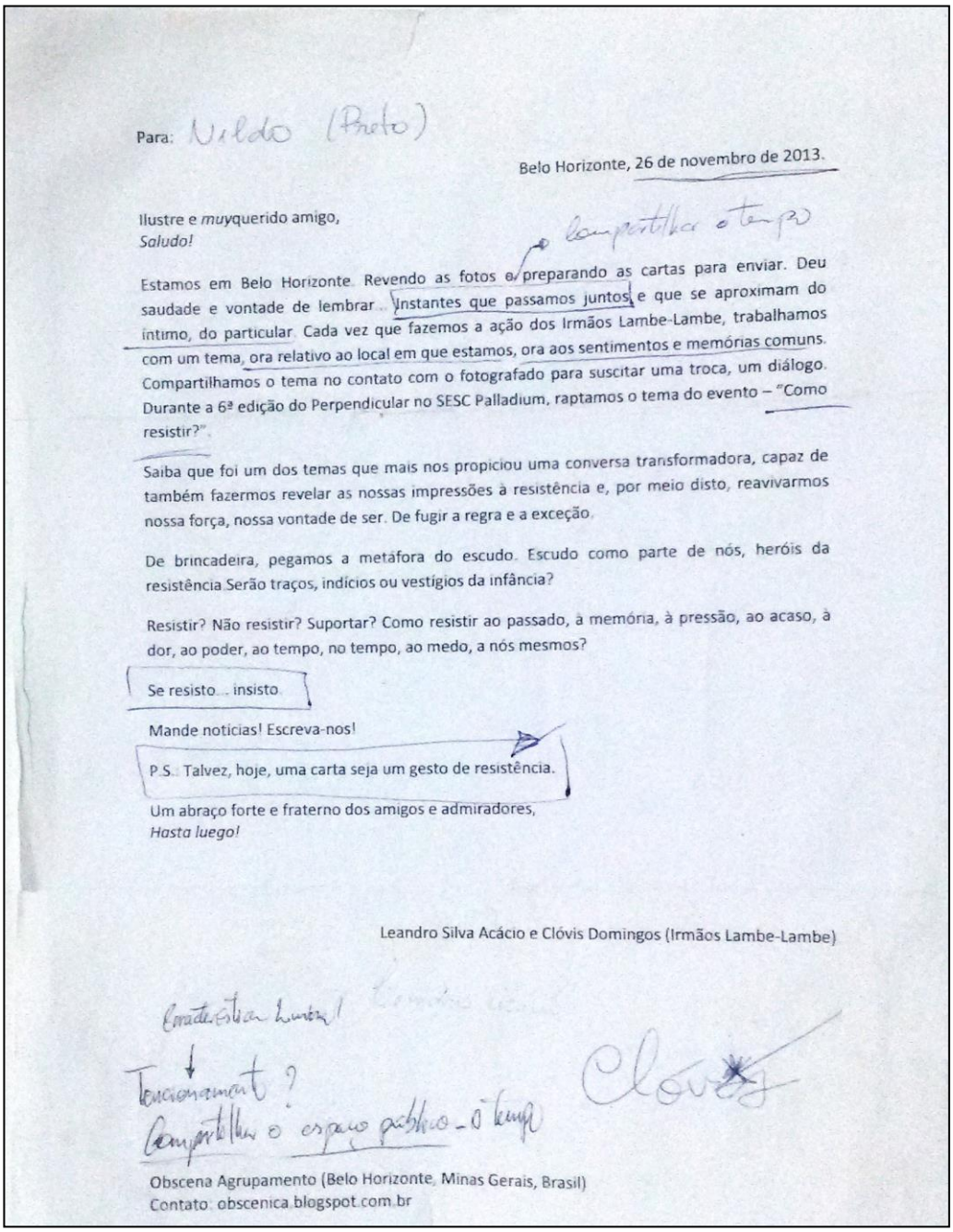
---

[10] Lambe-lambe s.m fotógrafo ambulante. Mini dicionário Aurélio Rio de Janeiro 1º edição, 2001. "profissão daqueles que começaram, no início do **século XX**, a trabalhar em praças e parques tirando fotos para quem queria registrar momentos especiais". Olga Chiapim http://www.ocluster.com.br/lambe-lambes/ acessado em 17 de janeiro de 2017.

[11] Mais informações veja o web site: http://teiaufmg.com.br/o-projeto-perpendicular-de-wagner-rossi-campos/ acesso em 17 de janeiro de 2017

[12] http://www.sescmg.com.br/wps/portal/sescmg/unidades/unidades_cultura/sesc_palladium acesso em 17 de janeiro de 2017

Abaixo segue a carta e a foto enviadas pelos lambes-lambes.



Para: Nildo (Preto)

Belo Horizonte, 26 de novembro de 2013.

Ilustre e *muy*querido amigo,
Saludo!

compartilhar o tempo

Estamos em Belo Horizonte. Revendo as fotos e preparando as cartas para enviar. Deu saudade e vontade de lembrar... Instantes que passamos juntos e que se aproximam do íntimo, do particular. Cada vez que fazemos a ação dos Irmãos Lambe-Lambe, trabalhamos com um tema, ora relativo ao local em que estamos, ora aos sentimentos e memórias comuns. Compartilhamos o tema no contato com o fotografado para suscitar uma troca, um diálogo. Durante a 6ª edição do Perpendicular no SESC Palladium, raptamos o tema do evento – "Como resistir?".

Saiba que foi um dos temas que mais nos propiciou uma conversa transformadora, capaz de também fazermos revelar as nossas impressões à resistência e, por meio disto, reavivarmos nossa força, nossa vontade de ser. De fugir a regra e a exceção.

De brincadeira, pegamos a metáfora do escudo. Escudo como parte de nós, heróis da resistência. Serão traços, indícios ou vestígios da infância?

Resistir? Não resistir? Suportar? Como resistir ao passado, à memória, à pressão, ao acaso, à dor, ao poder, ao tempo, no tempo, ao medo, a nós mesmos?

Se resisto... insisto.

Mande notícias! Escreva-nos!

P.S.: Talvez, hoje, uma carta seja um gesto de resistência.

Um abraço forte e fraterno dos amigos e admiradores,
Hasta luego!

Leandro Silva Acácio e Clóvis Domingos (Irmãos Lambe-Lambe)

Característica Lambe!

Tencionamento?
Compartilhar o espaço público - o tempo

Clóvis

Obscena Agrupamento (Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil)
Contato: obscenica.blogspot.com.br

Imagem 2: Carta dos irmão lambe-lambe

[13] Sobre o Resisti Izidora Ver: BIZZOTTO, Luciana Maciel. #RESISTEIZIDORA: controvérsias do movimento de resistência das Ocupações da Izidora e apontamentos para a justiça urbana, Belo Horizonte, 2015.

Imagem 3: Foto dos irmãos lambe-lambes

2.2.3 Cadeiras

É uma ação onde cada um dos obscênicos porta uma cadeira de mesma cor da roupa que veste, ocupa algum espaço à sua escolha, na rua, e lê algum texto à sua escolha.

Cadeiras foi performada em homenagem ao centenário de Vinícius de Moraes, com o subtítulo “Remexendo Vinícius”. O agrupamento recebeu o convite para fazer alguma ação em homenagem ao centenário do poeta, cantor e compositor.

Os obscênicos que participaram dessa ação foram: Matheus, Fred, Sabrina, Bié, Lissandra, Nina, Joyce, Flávia, Clóvis

Em uma tarde de verão nos encontramos na Gruta! Vestimos nossas roupas coloridas, pegamos nossas respectivas cadeiras e fomos até a praça da estação. Algo tão poético e inesperado ocorreu no percurso da Gruta até a praça. Ao entrarmos no metrô, já cheio sem lugar para sentarmos, nós, de posse das nossas cadeiras, prontamente achamos um lugar para elas, dispersos no vagão do metrô, e nelas sentamos. Um dos Obscênicos começou a cantar uma música e imediatamente, mas de forma sutil, todos os outros obscênicos começaram a cantar em coro. Até aqui tudo normal pra gente. O inusitado ocorreu quando outras pessoas do mesmo vagão começaram a cantar junto conosco. Foi um momento afetivo, um momento liminar.

Já na praça da estação, afixamos cartazes com frases “remexidas” do poeta homenageado, fizemos uma roda bem próximo aos pontos de ônibus que ficam em frente à estação e cantamos algumas músicas do Vinícius.

Uma outra coisa inesperada ocorreu. Clóvis, que distribui flores às pessoas, viu um casal vestido de noivos, achamos que se tratava de alguma produção de peça publicitária, dado o horário não muito comum, o calor que fazia, e presença dos noivos no asfalto, quente. Não perdemos a oportunidade, e festejamos juntos com o casal.

Imagem 4: Ação Cadeiras “Remexendo Vinícius”

Fonte: Whesney Siqueira, 2013

Imagem 5: Ação Cadeiras “Remexendo Vinícius”

Fonte: Whesney Siqueira, 2013

Imagem 6: Ação Cadeiras “Remexendo Vinícius”

Fonte: Whesney Siqueira, 2013

2.2.4 Sonoridades Obscênicas

Imagem 7: Sonoridades Obscênicas

Fonte: facebook do Obscena

Nos encontros, ações e práticas com o Obscena, muita coisa me chamou atenção. Mas algo que permeia todas as práticas obscênicas e que carrega um valor simbólico e característico do Obscena, é irreverência. Mas é na ação Sonoridades Obscênicas, onde a irreverência impera.

Sonoridades é um *pocket show* onde acontece ações tais como: musical, recital, encenações. Apesar de ser tudo isso, difere de performance como comportamentos restaurados (ver. SCHECHNER, 2012).

O show acontece à noite por volta das 23h, 24h horas.

Com as pessoas já no espaço de apresentação, esperando. E enquanto esperam, bebem e curtem a música colocada pela DJ. Depois de todos os obscênicos participantes do Show daquela noite estarem devidamente vestidos e maquiados, o Sonoridades começa.

Há sempre um “cardápio” elaborado especialmente para noite. Este cardápio é escrito num quadro negro e/ou escrito numa cartolina afixado num cavalete, com letras garrafais de modo a ficar bem nítido para os “obscenas” se nortearem por ele. Embaixo mostro uma reprodução deste cardápio escrita no meu caderno de campo e uma foto do cardápio em uma versão mais atualizada.

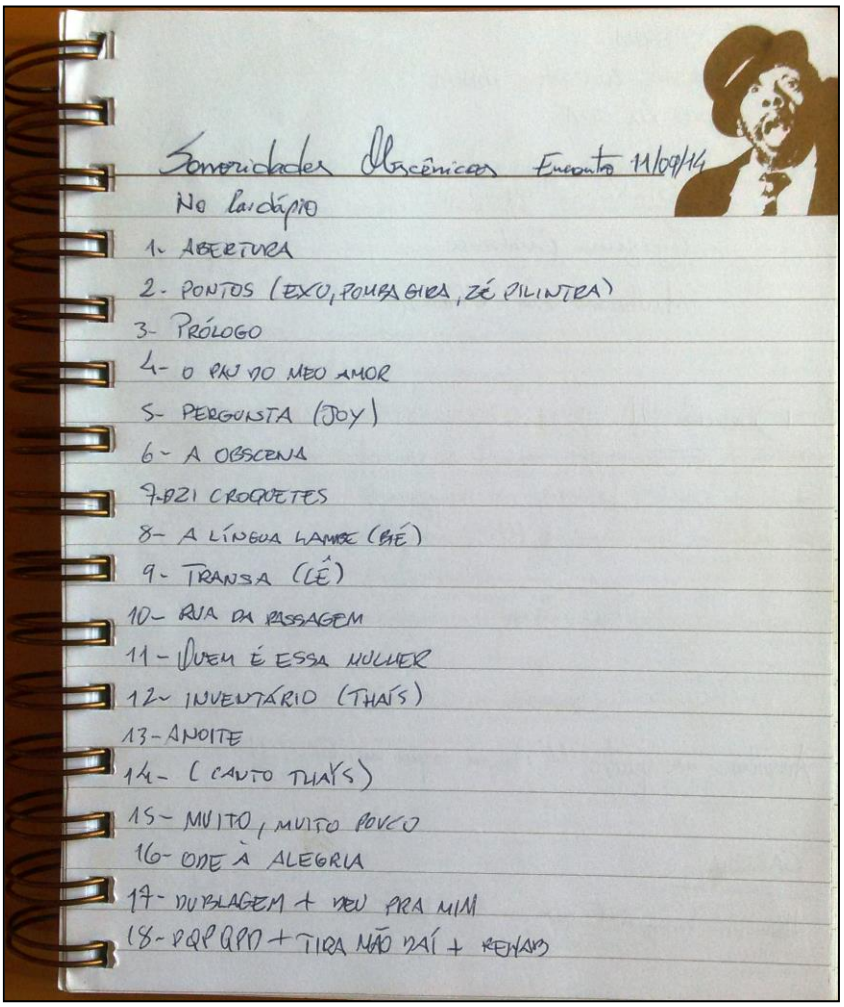
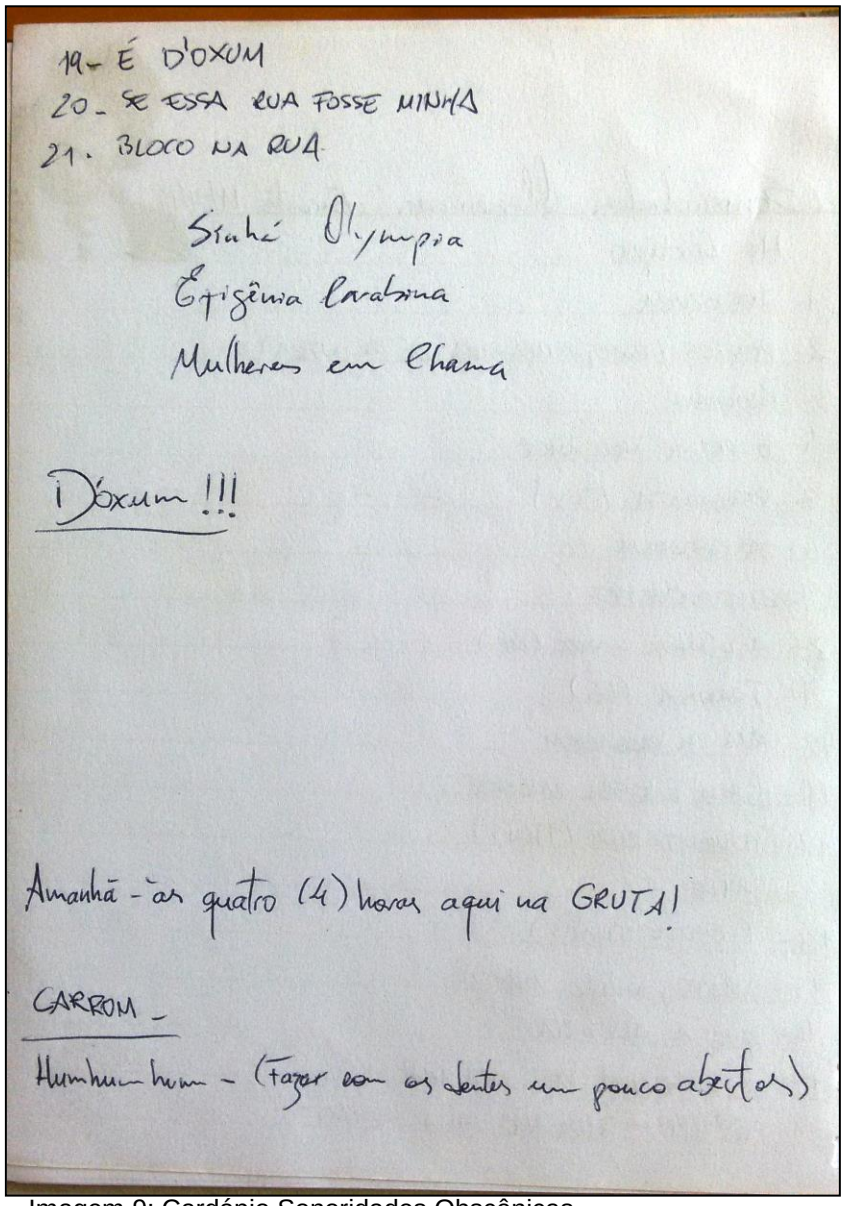


Imagem 8: Cardápio Sonoridades Obscênicas



19- É D'OXUM
20- SE ESSA RUA FOSSE MINHA
21. BLOCO NA RUA

Siahá Olympia
Efigênia Carabina
Mulheres em Chama

¡Óxum !!!

Amanhã - às quatro (4) horas aqui na GRUTA!

CARROM -

Humhum-hum - (Fazer com os dentes um pouco abertos)

Imagem 9: Cardápio Sonoridades Obscênicas

Imagem 10: Cardápio Sonoridades Obscênicas

Fonte: Marúzia Moraes, 2016

Seguindo a ordem desse cardápio o show acontece. Importante citar a aproximação entre palco e plateia, e que o palco é constituído de modo que o público fique no centro, rodeado por todos os artistas. Isso é também em alguma medida imposto pela estrutura espacial do lugar onde acontece o show, que se trata da: Gruta! Casa de Passagem. Esse ambiente facilita a aproximação dos corpos dos frequentadores da casa.

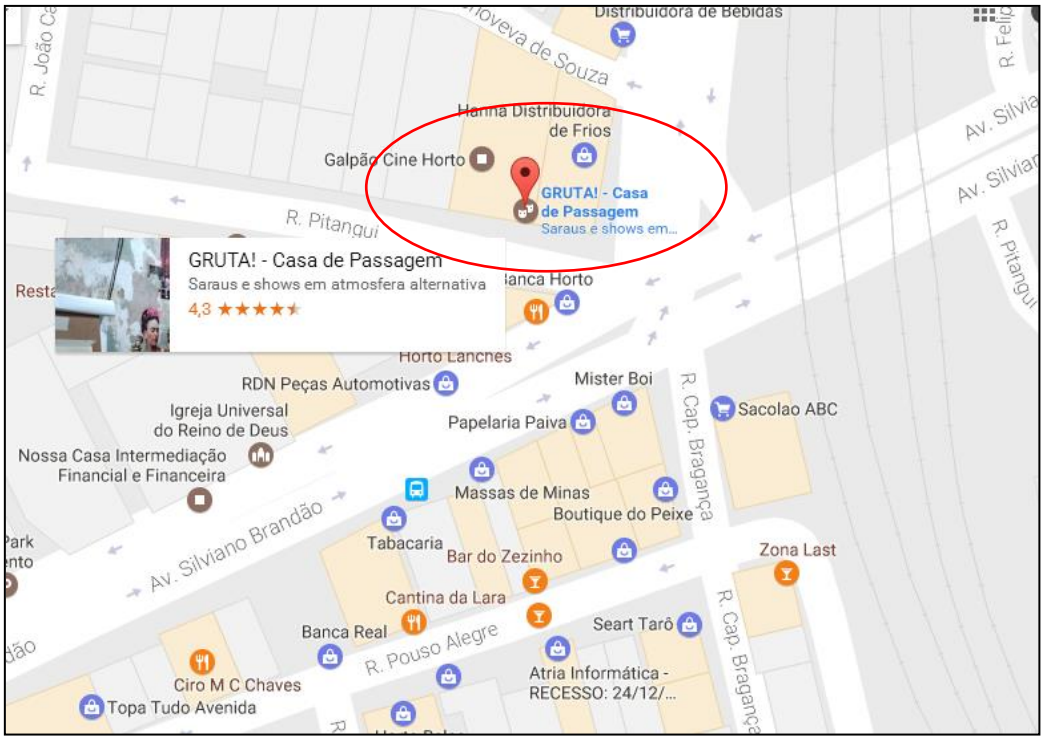


Imagem 11: Localização da Gruta! Casa de Passagem

Fonte: Google Maps, Acesso em 19 de janeiro, 2017

Imagem 12: Gruta! Casa de Passagem
Foto: Zi Reis

Na abertura do “Sonoridades”, os performers entram cantando uma música em coro, já fantasiados com roupas predominantemente nas cores preta e vermelha. Passam ao “prato” seguinte os “pontos” (aqui me referindo a um dos primeiros cardápios).

Com pontos reverenciam as entidades: Exu, Pomba Gira, e Zé Pilintra, entidades do candomblé e umbanda. A reverência é feita através de músicas e danças que falam sobre estas entidades.

E o show continua! Agora com o “prólogo”, espécie de boas vindas feita pelo obscênico Clóvis Domingos, o mestre de cerimônia. Dada as boas vindas, seguimos às leituras de textos escolhidos lidos pelos performers que os escolheram (Lissandra, Frederico e Admar). Enquanto lêem, os outros obscênicos performam a partir do que ouvem, a partir do que a leitura provoca, o que sentem. Fazem isso interagindo com o público e com os seus pares.

Entremeando os “pratos” ou confundindo-se com estes, há músicas para manter o clima festivo, estas entram para quebrar com a possível associação do show a uma apresentação teatral, onde há separação de palco e platéia.

Seguindo.

Joyce Malta lança uma pergunta capciosa no ar, talvez com um caráter moral a se questionar. A esta pergunta não se espera resposta, o que elas, performer e pergunta, querem é provocar reflexões.

O próximo “prato”; “a obscena”: onde Wagner Alves de Sousa (Wanira) e Matheus Silva, “tomam” o foco com uma cena que nos remete ao cinema e ao mesmo tempo ao teatro, porém muito pontual e rápido. Wanira, munido do microfone, fala ao Matheus (agora Maria Luisa), o por que não quer ficar com ele. Maria Luisa, submissa aos caprichos de Wanira, faz tudo o que ele manda.

E o show não pode parar: finalizada “a obscena”, o show continua, sempre procurando a interação com o público que a essa altura não é possível ser distinguido dos performers.

O fim chega a ser apoteótico com o “Bloco na Rua”. Todos cantam a música “Eu quero é botar meu bloco na rua” de Sérgio Sampaio. Enquanto cantam, performers e plateia formam uma única massa e esticam um tecido acima de suas cabeças agitando-o com as mãos, assim configurando um túnel ou uma rua coberta, ou algo parecido. E juntos vão saindo até a rua onde termina o “Sonoridades Obscênicas”, mas a festa continua.

Imagem 13: “Bloco na Rua”
Foto: Marúzia Moraes, 2016

2.2.5 Dançar é uma revolução!

“Dançar é uma revolução” consiste em dançar em praça pública. Cada um dos obscenos, em posse de fone de ouvidos e dispositivo musical portátil, escuta sua própria seleção musical. O que os une de imediato, como parece aos olhos curiosos, é apenas o dançar “sem” ouvir música alguma. Mas há um motivo para tanto, e desta vez foi “em memória das mulheres que foram mortas pela ditadura e que ainda são, por seus resquícios repressivos”, (Escrito do Clóvis Domingos, no site do Obscena, em 29 de março de 2014). Embaixo algumas fotos da ação:

Imagem 14: “Dançar é uma revolução”

Fonte: www.obscena.blogspot.com.br

Imagem 15 “Dançar é uma revolução”

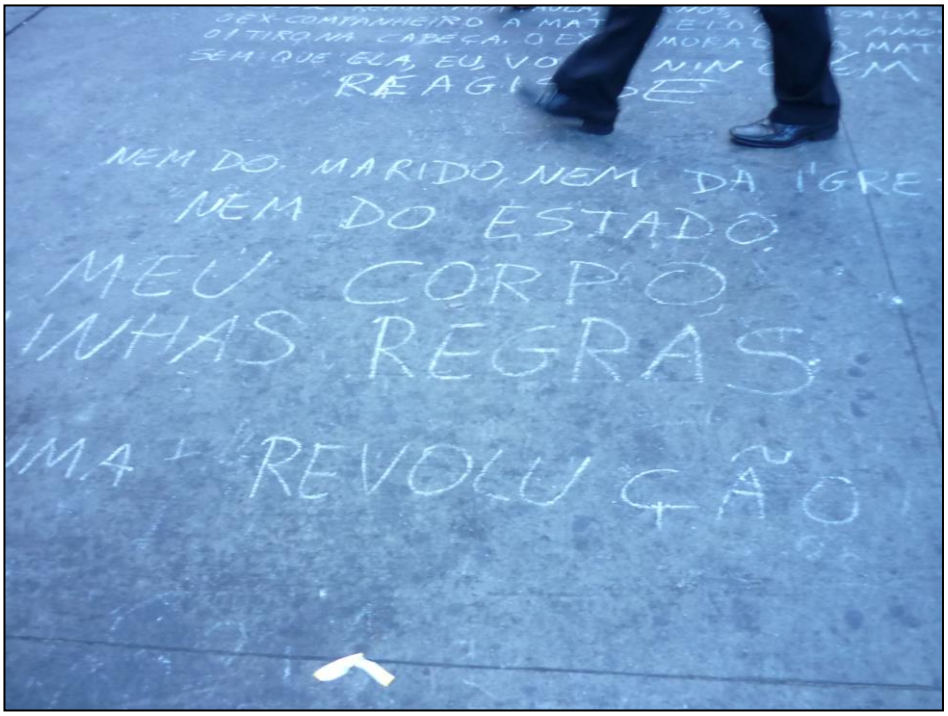


Imagem 16: “Dançar é uma revolução”

Imagem 17: Dançar é uma revolução

2.2.6 A Festa no metrô

Assim como “O Corpo Dança”, Festa no metrô consiste também em ouvir músicas individualmente e dançar. Mas em traje de gala, portando uma taça de vinho vazia, e lanternas. Tudo começa quando os obscenos partem solitários ou em dupla, quando em dupla não ficam muito próximo um do outro, para uma estação de metrô, entram num dos vagões e dançam dentro dele. Partindo de diferentes estações tem como ponto de encontro uma estação combinada antecipadamente. Neste ponto de encontro, em uma das estações, dançam como se dançassem em uma festa. Algumas pessoas aderem à dança e aos festejos obscenos. Até que alguém da segurança do metrô interfira dizendo: “aqui não pode ter festa”. *No party!?*, Diria a obscena Lissandra Guimarães (Lica).

Imagem 18: Festa no metrô

Foto: Davi Pantuzza

2.3 Interpretação etnográfica

Pesquisando arte em espaços públicos, com seus corpos junto a outros corpos e as diversidades subjetivas, o Obscena provoca rupturas na estrutura social. Através de suas ações presenciais gera e ativa a curiosidade. Isso porque o caráter incomum (não cotidiano) das ações afeta o *modus operandi* estabelecido. Suas ações remexem nos comportamentos reproduzidos pelas pessoas submetidas ao controle social. Isso provoca reflexão quanto ao lugar, papel, e comportamento que o(s) corpo(s) tem e reproduzem na sociedade moderna.

Não estou com isso dizendo que tais rupturas não acontecem nesses espaços. O que argumento é que as ações Obscênicas provocam o surgimento e o alargamento das estruturas.

Nas ações; *Baby Dolls*, Dançar é uma revolução, Cadeiras e Lambe-lambe, a presença dos corpos e a performatividade, afetam o cotidiano. Performados em espaços urbanos que, a princípio não são espaços cênicos, ("impróprios" a serem habitados, que sofrem controle social severo) essas ações ganham o caráter de lugares liminares, onde corpos e subjetividades são afetados em um tempo/espaço e ritualístico.

Por essas ações serem potencialmente subversivas, são alvos do aparato de controle social. Mas, talvez *ser* o "alvo" *é* um dos objetivos dessas ações. Pois, podem querer, com as ações, afetar os que controlam. Daí então instaurar uma discussão, num diálogo entre tensões, provocadas pelo afeto dos corpos. Posso citar como exemplo as ações com esse tipo de objetivo, a Festa no metrô, e Dançar é uma revolução. As quais vão de encontro à manutenção do controle dos corpos que transitam nos espaços urbanos, públicos, onde há intenso fluxo de pessoas. "Não pode ter festa no metrô", "no party", lembram? Isso ocorreu no metrô quando obscênicos em "festa" foram (depois de passado algum momento festejando) proibidos de dançar.

Um dos seguranças chegou para a Lissandra, falando que não poderia ter festa no metrô. Tenho nitidamente a imagem da Lissandra, com o seu lindo sorriso, sem mudar o tom e o tônus do seu corpo, que estava em festa, nos falar: *"No party".* E

fomos nós para outro(s) espaço(s), com os corpos em festa, dançando nas ruas e praças.

A reação de Lissandra, que foi seguida pelos outros performers, demonstra o jeito Obscênico de lidar com tensões provocadas pelos afetos presentes nas ações. Sem menosprezar o segurança - a pessoa do segurança-, e sem entrar em conflito de ordem corporal, a reflexão sobre as formas de controle foi estabelecida, ou no mínimo provocada.

E quanto a Dançar é uma revolução, tentemos imaginar um corpo dançando aparentemente sem música, imprensado por outros corpos, que vão ou vem num hábito diário. Dentro dessa situação imaginada é possível ouvir comentários sussurrados ou em alto e bom som com conteúdos como: “Ela(e) é louca(o)?”, “Está ouvindo música?”, “Vai ou volta de alguma festa?”, “Esta bêbada(o)?”, “Usa alguma droga!”

Esses comentários são provocados pela presença de um corpo, uma corporeidade de subjetividade dissonante da maioria dos corpos ali presentes. E a esses, basta um simples ato de olhar, mesmo que de soslaio, para ser afetado pela presença de outro corpo provocador.

E eis que, na repetição do dia a dia, surge de repente outra presença, outra corporeidade e subjetividade que afeta (talvez não mais que os afetos diários, mas de forma diferente), aos corpos “acostumados” ao ritmo mecânico da modernidade.

Não por acaso, os comentários acima mencionados, sempre acompanhados por sorrisos, irônicos ou não, têm um “Q” de questionador sobre atos tidos como indesejados à sociedade. A loucura, a forma de se comportar em lugares públicos, o uso de substâncias que inibem o “bom senso”, tudo o que aparenta ser mais sensorial, que têm origem em corpos, e em gestos corpóreos, um pouco mais livres de controles sociais, são vistos com maus-olhos e geralmente silenciados, ou domesticados.

Esses corpos são perigosos porque são passíveis de serem adotados, por outros corpos, como exemplo a ser seguido. E por isso é preciso reprimir essa ameaça. Por isso, é constante a presença massiva de aparatos de controle social em lugares públicos, propícios a encontros afetivos.

Nesses locais, instaura-se o poder político estatal, impedindo a troca de afetos dos quais podem surgir movimentos subversivos. Isso é muito semelhante à liminaridade e *communitas*.

Já na ação Cadeiras, o lugar liminar é estabelecido de forma mais poética, mais lírica. A atmosfera poética se instaura em lugares onde a sensibilidade é sinônima de atraso e fraqueza. “A rua é lugar para os fortes”, dizem.

Na verdade para os que “dizem” isso, a rua não é um lugar e sim um não-lugar (AUGÉ, 1995). Um lugar onde não se pode ficar, no qual embora haja afeto, as possibilidade de lugar liminar são mais reduzidas, acredito. Esses não-lugares, para uns, é o lugar liminar por excelência, para outros. Neles é comum vermos artistas e outros tipos de ocupações liminares, como por exemplo: moradores de rua, que não por acaso, podem ser artistas.

Estas pessoas liminares são tão indesejadas pela administração pública, e por pessoas “dominadas” por pensamentos impostos que sofrem da chamada invisibilidade social.

A falta de status socioeconômico, a liberdade, a fuga do enquadramento, a convivência com multiplicidades de gênero (embora perigosa), colocam os moradores de rua em situações liminares de *communitas*. Portanto, essa ausência de “sociabilidade” instaura uma existência prejudicial à segurança institucional e corporal àqueles que pela rua transitam.

Para não me distanciar muito, volto ao Obscena. Mais especificamente à Sonoridades Obscênicas.

Ação com nuances de liberdade corporal mais explícita, o Sonoridades acontece em lugares/espaços e tempo mais alternativos, mais reservado. Nele o sentimento de *communitas* acontece por um viés ritualístico sexual, mais afetivo.

O “cardápio” sonoro obscênico é servido aos “neófitos” e iniciados, com o intuito de derrubar preconceitos, desfazer tabus, oferecendo uma degustação de liberdade existencial, onde o afeto é a palavra de ordem.

Finalizada a “refeição” sonora os corpos afetados, longe da *communitas* voltam à estrutura social, ocupam seus postos como antes. A subjetividade não é a mesma anterior à experiência sonora obscênica.

Não presenciei nada parecido. Mas suponhamos que em Lambe-lambe, ninguém queira dar seu endereço para o envio da carta. A ação (como ritual) teria ficado apenas na fase pré-liminar, ou até chegado na liminar, mas por um tempo breve.

Mesmo assim a ação teria afetado o participante e o performer, o afeto acontece de várias formas. Contudo é preciso que o participante ocupe o lugar liminal. Os irmãos lambe-lambe sabendo disso performam a ação tendo ela como aberta. Isso ocorre também com as outras ações mencionados.

Podemos citar como exemplo desses lugares liminares e de afeto, as seguintes ações obscênicas: *Baby Dolls*, quando as performers obscênicas performam outras corporeidades, elas dão abertura, dão início ao ritual. Onde suas performances são a fase pré-liminar, e a liminar é quando os participantes (os transeuntes) param e entram num estado, num ritmo proposto pelas performers.

Ali se instaura o lugar liminar, e consequentemente a *communitas*. Uma característica importante do afeto, que é preciso abordar, é que o afeto não necessariamente fará bem à pessoa, assim como o performar não é sempre bem aceito por pessoas que transitam ou ocupam o lugar e duração da performance. O que nos faz pensar que as liberações das pressões da vida ordinária (TURNER apud SCHECHER, 2012, p 68,) podem ser antiestrutural, mas nem sempre como exemplo de camaradagem, communitas. Ainda que em Baby Dolls, talvez alguns

homens sejam afetados e liberem suas pressões, talvez o afeto torne-se um desafeto, pois dada a denúncia sobre um fato social muito presente numa sociedade machista, alguns homens podem se reconhecer no papel social questionado pelas Baby Dolls.

Também em Baby Dolls, há a tentativa de provocar a reflexão sobre identidades impostas culturalmente às mulheres. À “boneca”, que deve manter-se sempre fiel ao padrão de beleza vigente; à “mulher noiva”, pronta para casar e ser como se espera que seja uma boa dona-de-casa- mulher recatada e do lar; à mulher “pomba gira” que, embora difira um pouco das outras, também sofre dos mesmas submissões estereotipadas impostas àquelas.

Ação toca em questões com o as cobranças sociais culturalmente impostas por uma sociedade essencialmente machista. Onde todas as mulheres, em graus diferentes, talvez, tenham sua subjetividade e corporeidade subjugadas culturalmente ao homem que parece praticar o machismo e essa imposição, levado pela crença de que isso não passa de uma formalidade considerada natural.

Ainda bem que há ações Obscênicas para mostrar que eles estão completamente equivocados.

Considerações finais

O hábito dos obscênicos de se encontrarem voluntariamente coloca-nos num lugar liminar de communitas. Neste lugar eles pensam sobre a arte e repensam sua própria arte; e o modo de fazê-la, para quem fazê-la, e o porquê fazê-la.

Se com esse argumento pareço forçar interpretações que legitimem esse trabalho, peço que os incrédulos verifiquem os temas-chaves identificados por Schechner, como relevantes à pesquisa em performance. E os relacionem com as ações obscênicas do capítulo 2. Certamente verão a correspondência entre elas e no mínimo seis dos temas-chaves, os quais são:

> "Ritual como ações, como performances; rituais como performance liminares, tomando posições intermediárias nas transições de estágios da vida e de identidades sociais; o processo ritual; drama social; a relação entre ritual e teatro em termos da díade eficácia-entretedimento; e "as 'origens' da performace em ritual, ou não?"(sic) (SCHECHNER, 2012, p.57)

Nos encontros (nos quais sempre há um aroma delicioso de café) muitas das ações pensadas, ações individuais ou coletivas, têm em si as correspondências acima referidas. Muitas das ações são autobiográficas com carga simbólica que questionam a identidade, a postura política, o comportamento e subjetividades.

Os rituais artísticos performáticos obscênicos são atos de micropólitica. Suas pessoas liminares são socioculturamente engajadas, resistem e lutam contra formas de opressão, contra formas de preconceitos de gênero, de raça, de cor, de etnia. Exigem respeito à livre escolha de identidade e querem a igualdade de gênero. Mas, fazem isso numa relação dialógica com a multivocalidade consciente que:

> "A arte performática, um campo complexo e em constante mudança, torna-se ainda mais relevante quando se leva em conta, como em qualquer consideração ponderada, a densa rede de interconexões que existe entre ela e as muitas preocupações intelectuais, culturais e

> sociais colocadas por quase todos os projetos de performance contemporâneos". (CARLSON, 2009, p.18)

Para mim, a íntima inter-relação entre liminaridade e afeto presentes nas ações Obscênicas mostram as convergências da performance cultural com as performances artísticas e as consolidam como lugares de afeto. Digo isso, porque não consigo ver o afeto em todas as performances da vida diária (SCHENER, 2012), mas em ações obscênicas isso fica muito claro para mim. Tal clareza não foi tão óbvia, ela foi acontecendo à medida que fui convivendo com eles e participando das suas ações.

Há uma diferença da maioria dos afetos da vida diária dos afetos visados no e pelo Obscena. Neste e consequentemente em suas ações, o afeto acontece necessariamente pelo corpo em presença. Pode parecer mais uma obviedade? Sim, pode. Mas não é tão óbvio o quanto parece. Pois a presença obscênica é e está imbuída de buscar o afeto.

Com isso quero dizer que: apesar da ocupação de algum espaço e tempo por qualquer corpo, o qual por si só, já exerce algum afeto, mesmo que seja no mínimo em forma de estranhamento(s), este corpo afeta outro(s) muitas vezes sem o propósito de afetar alguém. Ou seja, não há intenção de afetar, como também não há vontade de estabelecer nenhum contato, o afeto não é finalidade. O que se diferencia da presença estabelecida pelos corpos em ação do obscena. Pois esses querem, desejam o afeto. (importante nunca confundir desejo e vontade, com carência). E para conseguir o afeto desejado utilizam-se dos seus corpos em lugares públicos num tempo/espaço abertos ao afeto. A busca obscênica pelo contato é direcionada, é uma finalidade, num deep play (GEERTZ, 2005).

Contudo o caráter "adocicado" do afeto é o menos importante para o Obscena. Ele, Obscena, deseja afetos mais objetivos, pois buscam o afeto como causa de uma consequência que é a reflexão sobre um assunto específico. Tal reflexão tem que necessariamente ser vivenciada no ritual da ação performática.

Repito, vejo as ações obscênicas como ritual lugar/liminar e de afeto, por identificar etapas compatíveis com o ritual; a ruptura inicial, a fase central (liminar) e a reestruturação.

A carga simbólica presente nos corpos em ações performáticas obscênicas instauram tensões características do ritual, possibilitando contravenções ao cotidiano, à estrutura, assim como os ritos de passagens em sociedades tradicionais e também outros rituais na sociedade moderna.

Os lugares liminares e o afeto ocorrem através e a partir da presença corpórea voluntária em performances, dos performers e do espectador, parte essencial da ação. Esses corpos se afetam e "lidam com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária" (SCHECHNER, p. 49-50).

Somos parte de uma intricada rede de relações, e nos relacionamos com os nossos corpos. Mas, consciente de um corpo, e necessitados de afetividade, talvez tenhamos, um medo análogo ao medo de magia mencionada por Antonin Artaud; por mais que exijamos o afeto, no fundo temos medo de uma vida que se desenvolveria toda sob o signo do afeto.

A capacidade de provocar afeto, não é exclusiva da performance, muito menos das performances Obscênicas. Mas a toda forma de arte. E isso não foi nem é o foco aqui da discussão do texto. O foco está em ver se ocorre o afeto, como ocorre e porque ocorre.

Pois mesmo inserido numa estrutura ocidentalizada, moderna, o obscena ritualiza espaços. E isso no mínimo abre brechas que servem como passagens para outro tempo/espaço que não o cotidiano. Como eu disse antes, espaços de trocas rituais, ritos de passagem, especificamente os lugares liminares, as communitas.

Portanto, o maior significado das ações obscênicas se dá na interação, no sentimento de pertence vivenciado no tempo/espaço semelhante ao que Turner denomina como *communitas*

Espero que com essa análise interpretativa tenha, de alguma maneira, contribuído com a pesquisa interessada na relação entre antropologia da performance e performance artística. Ou ao menos ter instigando novas formas de investigação de pontos comuns às duas áreas.

Talvez meus argumentos sejam contestados como apenas mais uma reflexão possível na antropologia interpretativa. Isto devido à incoerência com o paradigma clássico da antropologia. Contudo acredito haver aqui uma busca de aplicações teórica metodológica, à medida que faço uma comparação dos termos teórico da antropologia da performance com termos usados na prática da performance. Todos esses termos transitam pelas experiências em relevos da performance seja ela cultural ou artística.

Essa pesquisa incitou-me o desejo de “entender” mais minuciosamente, as convergências e divergências da vida com a performance. Esse desejo, possivelmente, será realizado em breve.

Imagem 19: Confraternização do Obscena

Fonte: O Obscena

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo, São Paulo, Max Limonad, 1984.

CARSLON, Marvin A. Performance: uma introdução crítica. Tradução Thais Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COHEN, Renato. Performance como linguagem. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DOUGLAS, Mary. Pureza e Perigo, São Paulo, Editora Perspectiva, 2004.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas, Rio de Janeiro, LTC, 2008.

GUSMÃO, Rita. Espectador na Performance: Tempo Presente, Belo Horizonte, 2016.

FÉRRAL, Joseth Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Revista Sala Preta, 2008, nº 8. São Paulo: ECA/USP, pp. 197 – 210. Tradução: Lígia Borges.

FURLAN, Reinaldo. *Carne ou Afecto: fronteias entre Merleau-Ponty e Deluze-Guattari*, in. Doispontos, Paraná, UFPUFSC, 2011.

LANGDON, Esther Jean, Performance e sua Diversidade: como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs, in ILHA Revista de Antropologia, v. 8, n. 1,2 (2006)

LE BRETON, David. Antropologia do corpo e modernidade, Petrópolis, Vozes, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

OLIVEIRA, *Marcelo. Tendências atuais da etnografia: Ciência, Subjetividade e Retórica* in Revista de Psicologia do Cesusc. Nº 1. Jan/Jun 2008.

VAN GENNEP, Arnold, Os Ritos de Passagem. Petrópolis: Vozes, 1978.

SABINO, SIMONE. O afeto na prática pedagógica e na formação docente: uma presença silenciosa. São Paulo, Palinas, 2012

SCHECHNER, Richard. Performance e Antropologia de Richard Schechner. Rio de Janeiro, Mauad X, 2012.

STRATHERN, Ann Maily. O efeito etnográfico e outros ensaios. Tradução de Iracema Dulley, Jamille Pinheiro e Luísa Valentini, São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TURNER, Victor Wiiter. O Processo Ritual – Estrutura e Antiestrutura., tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Editora Vozes Ltda. 1974.

_____, Floresta de Símbolos – aspectos do ritual Ndembu, tradução de Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto – Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2005.

_____, Dramas, Campos e Metáforas. Niterói: Eduff, 2008.

Gruta https://www.google.com.br/maps/place/GRUTA!+-+Casa+de+Passagem/@-19.9085288,-43.9145512,19z/data=!4m5!3m4!1s0xa69a3018fa24ab:0x4e89edf8e4b2fc08!8m2!3d-19.9083176!4d-43.9140396. Acessado em 19 de janeiro de 2017.