

Seminário de Sociologia Política, XX a XX de Maio de 2015, Curitiba
Grupo de Trabalho: XIX Pensamento Social

O texto e o encontro: a Companhia Brasileira de Teatro na cena contemporânea nacional.

Cauê Krüger – UFRJ / PUCPR



6º SEMINÁRIO NACIONAL
DE SOCIOLOGIA & POLÍTICA
*Rel leituras Contemporâneas: o Brasil
na Perspectiva das Ciências Sociais.*
20 A 22 DE MAIO – 2015 UFRP

O texto e o encontro: a Companhia Brasileira de Teatro na cena contemporânea nacional.

Cauê Krüger¹

Resumo: A Companhia Brasileira de Teatro é o mais célebre grupo teatral em atividade no Paraná e um dos mais expressivos do país (Romagnolli, 2013 e 2014; Lopes 2011; Baumgartel, 2012). Reconhecida por sua proposta vanguardista focada na encenação e dramaturgia contemporânea (Ryngaert, 2013), a CBT desenvolve importante papel de tradução, divulgação e realização desta estrutura de sentimento (Williams, 1988 e 2002) que vem sendo denominada “nova dramaturgia brasileira” (Da Costa, 2009; Werneck e Brilhante, 2009; Garcia, 2013; Fernandes, 2013). Este artigo segue o conselho de Williams de prestar atenção à emergência do novo e relacionar experiência, consciência e linguagem, e tem por objetivo apresentar a trajetória da CBT no contexto do teatro brasileiro nacional, integrando suas tomadas de posição artísticas com as características de cosmopolitismo (Hannerz, 1999; Velho, 2010) e intelectualidade (Bourdieu, 2002; Ridenti, 2005) que marcam e tensionam os trabalhos e a identidade da equipe.

Palavras-Chave: Pensamento Social Brasileiro, Teatro Brasileiro Contemporâneo, Cosmopolitismo.

O objetivo do presente artigo é apresentar a trajetória e as principais características da produção artística da Companhia Brasileira de Teatro (CBT) em relação ao atual contexto teatral brasileiro, tendo como inspiração a noção de estrutura de sentimento de Williams (1988, 2002) e a apropriação desse conceito para o contexto nacional realizada por Marcelo Ridenti (2000, 2005). Maria Elisa Cevasco em seu estudo *Para Ler Raymond Williams*, destaca que estrutura de sentimentos é o termo usado por Williams “(...) para descrever como nossas práticas sociais e hábitos mentais se coordenam com as formas de produção e organização socioeconômica que as estruturam em termos do sentido que consignamos à experiência do vivido” (Cevasco, 2001:97). Marcelo Ridenti inspirou-se nesta concepção de Williams para buscar destacar uma estrutura de sentimento da brasilidade romântico-revolucionária, compartilhada por uma série de artistas de esquerda dos anos 1960 e 1970 os quais,

¹ Doutorando em Sociologia e Antropologia (UFRJ), Mestre em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), bacharel em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP), graduado e licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professor da Licenciatura em Ciências Sociais e coordenador da Especialização em Antropologia Cultural da PUCPR.



através da valorização do “povo” brasileiro procuravam criar utopias anticapitalistas progressistas buscando paradoxalmente “(...) no passado (as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, ao final do processo, poderia romper as fronteiras do capitalismo” (Ridenti, 2005:84)². Diferentemente deste contexto, nossa tarefa é relacionar os elementos distintivos da CBT, a saber: seu cosmopolitismo (Hannerz,1999; Velho, 2010), sua intelectualidade (Bourdieu, 2002; Ridenti, 2005) e o “teatro de pesquisa” que realizam ao cenário da dramaturgia e do teatro brasileiros contemporâneos (Da Costa, 2009; Werneck e Brilhante, 2009; Garcia, 2013; Fernandes, 2013).

A narrativa de uma formação: a Companhia Brasileira de Teatro

A Companhia que carrega o termo “Brasileira” em seu nome, concebe tal fato como fruto de mero acidente: seria um nome de batismo surgido durante uma viagem internacional em conjunto com a Companhia Sutil de Teatro, de Felipe Hirsch, para um festival teatral em que os integrantes formavam o único grupo brasileiro a se apresentar. Este elemento poderia ser desimportante se a principal distinção da Companhia Brasileira de Teatro não fosse sua afinidade e aproximação com a produção teatral em âmbito internacional. Fundada em 2000, e composta desde 2002 por Márcio Abreu, Giovana Soar e Nadja Naira³, a CBT não é apenas o mais importante coletivo do gênero em atividade em Curitiba (e também no Paraná), mas integra o seletivo grupo das companhias de teatro reconhecidas e influentes em todo o cenário brasileiro e no exterior, como comprovam os diversos prêmios de crítica recebidos, sua constante

² Conforme o autor exemplos expressivos desta estrutura de sentimento romântico-revolucionária são alguns filmes do Cinema Novo (*Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha; e *Os fuzis*, de Ruy Guerra), a dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo (com destaque para a produção de Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Francisco de Assis e Oduvaldo Vianna Filho), a canção engajada de Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Edu Lobo e Geraldo Vandré, as criações dos Centros Populares de Cultura (CPCs) e o romance *Quarup*, de Antonio Callado (Ridenti, 2005).

³ Os integrantes-fundadores da CBT incorporaram de forma estável a atriz e produtora Cássia Damasceno a partir de 2008 (vale ressaltar que o grupo sempre inclui em suas produções artistas de sua rede de relações como: Rodrigo Bolzan, Ranieri Gonzalez, Rodrigo Ferrarini, Renata Sorrah, Luiz Melo, Moacir Leal).



presença na mídia e em eventos relativos ao teatro no país, o sucesso em editais de fomento e patrocínio, bem como o permanente assédio dos fãs e da classe teatral⁴.

A maior parte de suas produções tem origem em textos de dramaturgos contemporâneos estrangeiros de diversas nacionalidades, sobretudo franceses, cuja obra difere do padrão dominante do drama burguês (Szondi, 2001; Costa, 1998) e que dá origem a encenações sempre vistas como vanguardistas. As peças da CBT têm como característica a exploração de situações cotidianas e intimistas, com caráter reflexivo ou mesmo existencial. No que tange à encenação, a CBT explora uma concepção ampla das noções de dramaturgia (interagindo com a cenografia, iluminação e sonoplastia), optando pela narrativa e pela não-representação, valendo-se de ambiguidades na relação entre atores e personagens e explorando as formas de convívio e presença cênicas (Romagnolli, 2013). Tais características são capazes de conferir à Companhia um caráter de vanguarda e cosmopolitismo que se opõe tanto à tradição do drama burguês quanto ao teatro “convencional” de fundo comercial.

Os membros da companhia são artistas cosmopolitas que estão em constante deslocamento pelo país e exterior, e mantém diversos laços pessoais e profissionais com integrantes do mundo da arte, da vanguarda teatral nacional e da academia, desempenhando atividades que vão além do ambiente restrito da cena, como cursos de formação, workshops, a participação em debates e eventos e a traduções de textos teatrais.

O alto grau de organização e de eficiência de produção da CBT é elemento a ser destacado, uma vez que a companhia conta com infraestrutura de pessoal, espaço físico e captação de recursos ímpares no cenário teatral local, ainda que, evidentemente, isto não signifique pleno conforto ou estabilidade financeira. As diversas atividades do que se compreende como o âmbito da “produção de arte”, desempenhadas na CBT por Cássia Damasceno e Isadora Flores (auxiliadas por Henrique Linhares), são cruciais para integrar as demandas e necessidades da criação artística com as condições reais (financeiras, administrativas, logísticas, contratuais, etc.) que o grupo experimenta em seu cotidiano. A organização, racionalização, planejamento e eficiência deste trabalho, de cunho mais administrativo e procedimental, mas crucial para o bom andamento dos

⁴ Seu público, ainda que amplo, não parece extrapolar os limites da classe artística e dos interessados ou “conhecedores” de teatro e arte no Brasil.



espetáculos, eventos e cursos é também central para a manutenção e expansão dos laços de integração já construídos nas redes da arte e da academia.

Em um *flyer* com informações sobre a equipe e seu repertório entregue aos espectadores, nas apresentações, pode-se ler a seguinte autoanálise, sintética e precisa:

“A Companhia Brasileira de Teatro foi criada em 2000, em Curitiba. É sediada num antigo imóvel no centro velho da cidade. Realiza um permanente *trabalho de pesquisa e criação*, envolvendo atividades de *formação e intercâmbio no Brasil e no exterior*. Trabalha com artistas de várias partes do país. É permeável a novos *encontros e parceiras*. Tem como foco a criação de *dramaturgias singulares*. Mantém um repertório, que se renova constantemente. Principais trabalhos desde a sua criação: Volta ao dia... (2002); O Empresário (2004); Suíte 1 (2005); Apenas o fim do mundo (2006); Polifonias (2006); O que eu gostaria de dizer (2008); A viagem (2009); Distracts nos vaincrons! (2009); Descartes com lentes (2009); Vida (2010); Oxigênio (2010); Isso te interessa? (2011); Esta Criança (2012)” (CIA BRASILEIRA DE TEATRO, 2013, grifos meus).

Por *trabalho de pesquisa e criação* deve-se compreender uma atividade intelectual intensa, muito semelhante ao procedimento acadêmico formal, por contar com atividades de investigação e leituras bibliográficas, escrita de textos, discussões, organização de seminários, consultorias com especialistas, realização de workshops ou oficinas, que colaboram direta ou indiretamente para a montagem teatral.

Tais atividades estão centralizadas na figura de Márcio Abreu, cuja erudição e capital simbólico em literatura, dramaturgia e filosofia são flagrantes. Mesmo sem deter títulos acadêmicos valorizados no ambiente intelectual, Abreu apresenta em seu discurso proferido em oficinas, debates e na mídia, habilidades necessárias para ser percebido e respeitado no estrato dos demais intelectuais nacionais. Em suas falas, referências a Noëlle Renaude, Joël Pommerat, Valere Novarina, Proust, Tchekov, Cortázar, Shakespeare, Primo Levi, Brecht, Beckett, Kafka, Borges, Cortázar, Faulkner, Leminski, Lispector são freqüentes e combinados com Sartre, Camus, Foucault, Deleuze, Derrida e Rancière, de modo a conferir um sentido de unidade, coerência e assinatura ao trabalho da CBT e justificar a especificidade da prática artística realizada.

Através da expressão “atividades de formação e intercâmbio no Brasil e no exterior”, a companhia procura dar a entender um de seus aspectos mais distintivos: sua visão cosmopolita (Hannerz, 1999; Velho, 2010; Ribeiro, 2005), formada entre o Brasil e a França. Tanto Marcio Abreu quanto Giovana Soar, dois dos fundadores da CBT, têm fortes influências francesas, e desde 2002 a equipe mantém parcerias com a *Compagnie Jakart & Mugiscué*, de Paris, dirigida por Thomas Quillardet. Trajetórias, *ethos* e



afinidades comuns uniram as companhias em trabalhos apresentados nos dois países sobre artistas como: Copi, Nelson Rodrigues, Paulo Leminski e Valére Novarina. Agindo como mediadores culturais entre a América Latina e a Europa, as companhias demonstraram grande interesse, investimento e abertura à alteridade, adquiriram competências linguísticas e simbólicas, e também o prestígio correspondente ao trabalho de âmbito internacional.

Não é casual o fato de que quase todos os textos encenados pela CBT no Brasil, sejam provenientes de autores estrangeiros como Hanok Levin de Israel; Joël Pommerat, Noëlle Renaude, Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana e Valére Novarina da França; Ivan Viripaev da Rússia. A companhia construiu seu renome e seu capital simbólico a partir de sua postura vanguardista, sintonizada com a produção teatral estrangeira, difundidas a partir do ambiente artístico francês. Tampouco é aleatório o fato do único autor brasileiro encenado pela companhia (com exceção dos textos do próprio Márcio Abreu), em duas ocasiões, ter sido Paulo Leminski. Além de intelectual e escritor paranaense emblemático, as obras de Leminski selecionadas pela CBT permitem explorar um viés cosmopolita. No conto “Descartes com lentes” (convertido em monólogo e interpretado por Nadja Naira), o autor explora desdobramentos ficcionais do imaginário e da experiência de viajantes e filósofos europeus que poderiam ter desembarcado no Brasil Colônia. O livro *Vida*, uma compilação de biografias de personalidades influentes para Leminski (o poeta simbolista Cruz e Souza, o “pai do haikai” Bashô, Jesus Cristo e Leon Trotski), serviu de inspiração para uma reescrita radical (alterando significativamente o argumento) feita por Márcio Abreu, e formatada em uma cena de caráter vanguardista⁵.

Mas talvez o exemplo mais evidente do cosmopolitismo das produções da equipe seja a montagem recente de “Nus, ferozes e antropófagos” (uma coprodução da Companhia Brasileira e da *Jakart & Mugiscué* e do *Théâtre de l’Union*). O espetáculo híbrido, falado em português e francês (por todos os atores), busca tratar dos choques culturais, das diversas pequenas celebrações do cotidiano em suas relações com estereótipos, identidades e *dépaysements* (JAKART, 2014).

⁵ Este espetáculo constituiu o principal *turning point* da carreira da CBT em termos de consagração de público e crítica, em desdobramento ascendente desde 2010.

Ainda que prestígio diferencial seja conferido ao relacionamento com grupos estrangeiros, trocas, contatos, colaborações e intercâmbios são também promovidos pela CBT no interior do país. Tais *encontros e parceiras* são vistos como vitais para os processos criativos da Companhia, consciente da importância das alianças estratégicas e das vantagens da formação e consolidação de redes, alianças e vínculos profissionais no país. Exemplo notável destas colaborações com outros coletivos representativos (vistos como vanguardistas) foi o projeto “Acto! Encontro de teatro”, promovido pelo grupo Espanca!, de Belo Horizonte em 2007, que contou com mais duas edições⁶. Os espetáculos resultantes do processo decorreram da troca de correspondências, objetos, imagens e vídeos, enviados pelo correio entre as companhias teatrais que funcionaram como mote criativo das montagens.

Integrantes plenos dos mais proeminentes circuitos teatrais nacionais, os componentes da CBT estão abertos a diversas outras parcerias e projetos individuais com os demais colegas de profissão, incluindo artistas consagrados pelos meios de comunicação de massa, como ilustram as recentes parcerias da CBT com Renata Sorrah em “Essa Criança” (2013) e “Krum” (2014), e a peça “Nômades” (2015), dirigida por Abreu e contando com Andréa Beltrão no elenco.

Não deixa de ser singular o fato de Márcio Abreu, bem como colaboradores regulares da CBT, residirem (ocasionalmente ou permanentemente) nas principais metrópoles culturais nacionais: São Paulo e Rio de Janeiro, sem que isso seja visto como um problema intransponível para a Companhia curitibana. Se há, por um lado, dificuldades maiores, à medida que os membros da equipe nem sempre se encontram em um mesmo tempo-espaço⁷, por outro lado os fluxos e o cosmopolitismo favorecem a presença constante da CBT no cenário artístico brasileiro *mainstream*.

Por mais que o cosmopolitismo possa ocorrer dentro das fronteiras nacionais (Hannerz, 1999), esta realidade demanda uma reflexão mais profunda acerca dos sentidos dos fluxos (Clifford, 2000 e 2002 ; Hannerz, 1997 e 1999; Marcus, 1995a), das

⁶ Após a primeira edição entre o Espanca! e a Companhia Brasileira de Teatro, o Acto! 2, ocorrido em 2010 contou com a participação do o Grupo XIX, de São Paulo e o Acto! 3, em de 2014 incluiu o grupo Magiluth, de Recife.

⁷ As principais limitações percebidas na pesquisa de campo foram relativas ao processo criativo, condições de ensaio e demandas de produção dos espetáculos, o que gera atritos e dificuldades constantes na organização das agendas, calendários e dos projetos pessoais dos colaboradores da CBT.



especificidades das redes (Barnes, 1987; Mitchell, 1974) e das particularidades do campo artístico (Bourdieu 2005a, 2005b, 1983, Albertsen & Diken, 2014) teatral brasileiro contemporâneo.

A adoção de *dramaturgias singulares* é, possivelmente, o elemento mais característico e distintivo da CBT. Tais textos caracterizados por sua incompletude, fragmentação, polifonia, entre outras especificidades formais permitiriam uma pluralidade de leituras e demandariam outra postura do leitor e espectador, gerando, conforme a concepção dos partidários desta proposta, um “encontro”, “verdadeiro e pleno de significado” entre artistas e público. Esta dramaturgia “singular”, “autoral” ou “contemporânea” é apropriada como valor e método de trabalho, e pode ser compreendida como uma estrutura de sentimento (Williams, 2002) praticada por grupos e autores nacionais e estrangeiros. Autores como Michel Vinaver, Jean-Pierre Sarrazac ou Valère Novarina contrapõem-se à dramaturgia clássica, vista como um modelo narrativo monológico, informativo, autoritário e fechado e para “romper com certa rigidez da representação tradicional” (Ryngaert, 2013:6), valem-se um modelo pouco narrativo, com ausências que excitariam o imaginário e estabeleceriam uma forma específica de relação com a plateia.

Conforme Jean-Pierre Ryngaert, esta “ideologia da narrativa” foi influenciada por Bertolt Brecht⁸, Samuel Beckett⁹, bem como pelas decorrências de maio de 1968 e pelos impasses derivados da emergência dos encenadores e da crítica ao textocentrismo¹⁰. Este contexto dramaturgico caracteriza-se pela exploração dos territórios íntimos (em contraposição à História ou política) e por enredos ambíguos que recorrem a múltiplos pontos de vista, exploram a dúvida, ou mesmo multiplicam fragmentos contraditórios procura “(...) dar ao leitor e ao espectador um lugar capital em sua recepção” (Ryngaert, 2013:103). Outra característica fundamental desta estrutura de sentimento é a predominância de personagens enfraquecidos (fracamente construídos se comparados com o “processo tradicional” de construção de personagens que mobiliza

⁸ Ryngaert (2013) surpreende-se ao constatar que modos da escrita brechtiana tenham sido reutilizados fora de qualquer contexto político e que as influências das noções de montagem, distanciamento e narrativa épica do autor tenham sido apropriadas sem intenções ideológicas.

⁹ O autor dos identifica na fala repisada, verborrágica e desregrada dos dramaturgos considerados ‘do absurdo’, uma das chaves de seu teatro, que abalou a convenção do diálogo e a construção naturalista do enredo.

¹⁰ Para uma ótima análise dos movimentos teatrais dos séculos XIX e XX, incluindo a questão do textocentrismo, ver Roubine (1989).



referências sociais, psicológicas, históricas mais claras) compensada por uma forte ênfase no diálogo, que passa a se apresentar mais explicitamente, trazendo a impressão de uma relação mais clara entre o autor e o espectador no “aqui e agora” do fenômeno teatral. Batizada por Ryngaert (2013) como um “teatro da conversação”, esta configuração revela pouca (ou nenhuma) ação dramática de modo que “as trocas e as circulações de palavras prevalecem sobre a força e o interesse das situações” (Ryngaert, 2013:137). Entretanto, os “enunciados intercambiados apresentam um interesse restrito” (idem) pois as informações veiculadas por eles são superficiais e sem relação direta com a situação cênica, obrigando os leitores e espectadores a dirigir sua atenção para a maneira como as coisas são ditas, as entonações, hesitações, silêncios, suspiros, a moderação, enfim, o “exercício performativo da linguagem” (Ryngaert, 2013:151). As falas encavaladas, fragmentadas, monológicas, sem destinatário demandam a reconstrução do “aparelho extralinguístico que acompanha o discurso” na encenação ou no processo de leitura, uma vez que “é ele que faz sentido, e não, como nos sugere a tradição, o discurso propriamente dito” (Ryngaert, 2013:145).

Em consonância com esta perspectiva, o estudioso do teatro brasileiro contemporâneo, José da Costa, identifica um movimento paradoxal no cenário nacional que envolve duas tendências simultâneas e contrapostas: a “narrativização da cena” acompanhada da “problematização irônica da narrativa” (Da Costa, 2009). Para o autor, o “(...) desfazimento da concepção unificada e fechada do drama, da compreensão tradicional da personagem, dos diálogos e da ação, a favor de uma valorização do diálogo direto do artista com o público” (Da Costa, 2009:30) são acompanhadas de uma narrativa que como apontou Deleuze “desdefine persistentemente a fronteira entre o imaginário e o real, negando-se a apresentar o espaço e o tempo segundo elos de conexão responsáveis pela unificação lógica das partes e pela sucessão cronológica estável dos segmentos temporais” (Da Costa, 2009:31). O resultado geral, que Costa conceitua como “teatro narrativo-performativo” é uma cena que explicita tanto a narratividade em detrimento da representação ilusionista quanto a ambiguidade e incerteza sobre o que está sendo narrado, que se baseia na exploração da intimidade de personagens despersonalizadas e enfatiza o encontro entre artistas e espectadores em coordenadas ambíguas de tempo e espaço.



A Companhia Brasileira de Teatro e o Pensamento Social Brasileiro: continuidade ou rupturas?

Antônio Cândido (1965) há muito destacou que a dialética do princípio do localismo e do cosmopolitismo constitui uma espécie de lei no desenrolar de nossa vida intelectual, que se desdobra, entre outras tensões, nas relações entre o nacional e o estrangeiro, o tradicional e o moderno, o conservadorismo e a vanguarda, como registraram os principais debates do pensamento social brasileiro (cf. Schwarz, 2000; Miceli 1999; Oliveira, 1999; Arruda 2002 e 2004; Oliven 2002 e 2010; Schwarcz, 2008 entre tantos outros). Esta tensão pode ser vista como elemento recorrente também na trajetória da reflexão social e histórica do teatro brasileiro.

O objeto da presente análise está, evidentemente, muito distante daquilo que Heloisa Pontes (2010) concebeu como sistema cultural moderno, em que um intrincado entrelaçamento entre o teatro, o rádio, o início da televisão e demais instituições acadêmicas e culturais resultaram na profissionalização da cena teatral moderna. A implantação e sedimentação do teatro moderno brasileiro, ocorrida no país entre as décadas de 1940 e 1960, representou uma ruptura com o teatro popular e amador a partir da contribuição dos diretores estrangeiros, dos primeiros grandes dramaturgos brasileiros (Nelson Rodrigues, Jorge Andrade e Gianfrancesco Guarnieri), da formação de instituições profissionais (e profissionalizantes) como o TBC e a Escola de Arte Dramática. O teatro deste contexto era “(...) suporte de uma renovação radical na maneira de apreender a experiência contemporânea da sociedade brasileira” (Pontes, 2010:41) à medida que “apresentava conflitos sociais lancinantes do contexto de crise da velha ordem” (idem) e emergência da modernidade nacional.

Nosso ambiente investigativo tampouco se assemelha ao efervescente cenário político e cultural de 1960 e 1970, quando o engajamento artístico, os debates acerca do nacional-popular, do romantismo revolucionário e do tropicalismo constituíam algumas das tomadas de posição dos artistas e intelectuais da época sistematizadas por análises como as de Schwarz (2008), Hollanda (1980), Napolitano (1998, 2001), Ridenti (2000, 2005), Prado (2007), Magaldi (1997), Costa (1998), Silva (1981), Damasceno, (1994), Campos (1988).



A atualidade dos debates sobre pensamento social brasileiro revela, por um lado, a manutenção dos estudos de temas clássicos da formação da sociedade brasileira e, por outro, a intenção em promover o alargamento da própria noção de pensamento social através da análise de diferentes agentes e produtores culturais em sentido amplo, englobando “(...) literatura de ficção, artes plásticas, fotografia, cinema, teatro; e a própria ‘cultura’ como sistema de valores e formas de linguagem” (Bastos; Botelho, 2010:476). Nossa contribuição no processo de expansão deste *corpus* intelectual aparece precisamente nas possibilidades que a Companhia Brasileira de Teatro e suas produções apresentam à análise do cenário nacional (e internacional) do teatro contemporâneo.

Este processo se torna ainda mais agudo a partir do momento em que a CBT verticaliza sua produção atual (que vimos acompanhamos etnograficamente desde 2014) em um ambicioso processo de pesquisa e criação batizado de *Projeto Brasil*. Em 2013 a CBT referia-se à sua proposta da seguinte maneira:

“É um projeto de manutenção da companhia brasileira de teatro, patrocinado pela Petrobrás, que envolve circulação de repertório e pesquisa, criação e circulação de um novo trabalho.

Os deslocamentos e os encontros são o alicerce do trabalho da companhia brasileira desde a sua criação.

O repertório recente da companhia é composto por cinco peças. Com este projeto, levamos para cinco regiões do país quatro dessas peças – *Vida, Oxigênio, Descartes com lentes e Isso te interessa?*. As apresentações no Rio de Janeiro, Brasília, Salvador, Manaus e Porto Alegre são acompanhadas de oficinas, encontros com artistas, entrevistas e a convivência com as pessoas em cada um desses lugares, ações que alimentam a pesquisa para a criação de um novo espetáculo com dramaturgia própria a partir de impressões sobre o nosso país.

Abertos ao desafio de se deixar afetar pelas forças plurais e contraditórias que mobilizam os muitos discursos sobre o Brasil, pelas histórias recolhidas a esmo, pela memória resgatada de fatos históricos esquecidos, pelos humores, pelas vozes dissonantes de pensadores reconhecidos e anônimos, pelo rumor, pelo vozerio, pelas texturas e sonoridades que vibram por aí fora, desejamos responder a esses tantos estímulos com a criação de uma peça que habite o campo da invenção e que, uma vez mais, crie pontes em direção ao outro.

Estamos diante do abismo! É só o começo...” (COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO, 2013, s/p).

Em uma postagem mais recente no site da Companhia pode-se ler:

(...) *brasil* pretende ser o fruto de uma modesta “expedição” pelas 05 regiões do país e do estudo de uma diversificada bibliografia que busca pensá-lo de diferentes formas, incluindo livros de facilitações históricas, resumos e clichês, relatos como o dos irmãos Villas-Bôas, até pensadores fundamentais como Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Caio Prado Jr, Darcy Ribeiro e outros, citados nos anexos, além de cronistas, poetas, ficcionistas e antropólogos.



Onde está o registro da história? O que se escreve é verdade? Que dimensão histórica existe no imaginário de um povo? Qual nosso sentido de localização e pertencimento? Como, através da tentativa de pensar um país, e uma língua, pode-se ingressar nos territórios da invenção?

A invenção é o pilar. Não se trata aqui de fazer nenhum retrato ou documento sobre o país, mas de inventar novas possibilidades de mundo a partir do contato criativo, libertário e, necessariamente singular, com realidades plurais constitutivas do Brasil, de sua língua e de seu povo. Inventar novas possibilidades de mundo no teatro, que talvez seja hoje um dos lugares mais significativos de encontro com o outro através da arte, entre semelhanças e diferenças, de manifestação de potências individuais e coletivas e da celebração de dimensões humanas imprevisíveis.

O resultado pretende ser uma obra de teatro inédita, permeável a toda essa experiência e criada por artistas brasileiros que cultivam o frequente diálogo com as culturas de seu país e também com culturas de outros países, o que é coerente com a trajetória da companhia brasileira, que é responsável por um diverso e premiado repertório, que inclui dramaturgia de autoria própria, releitura de clássicos e tradução e montagem de autores contemporâneos inéditos no país e, além disso, realiza frequentes ações de intercâmbio com artistas brasileiros e estrangeiros dentro e fora do Brasil. (COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO, 2015)

Estas passagens evidenciam a importância conferida pela companhia aos deslocamentos (nacionais e internacionais), à sua rede de relações artísticas e intelectuais bem como ao processo colaborativo no processo de criação. Apontam também para a valorização da pesquisa acadêmica e bibliográfica como etapa crucial da produção artística, e para uma perspectiva de enxergar o país de forma plural, multifacetada e até mesmo relativista. Como se vê, os próprios textos clássicos do pensamento social brasileiro fazem parte do processo criativo da CBT, que incorporou também palestras com pesquisadores, professores, intelectuais, artistas e mediadores¹¹.

Tais práticas de criação convergem para uma das principais características da arte contemporânea diagnosticada por Nathalie Heinich (2014:377), que exige a inclusão na fruição das obras de “(...) todo o conjunto de operações, ações, interpretações etc. provocadas por sua proposição”. Neste paradigma artístico em que o

¹¹ O projeto incluiu um Seminário composto por cinco encontros, de abril a junho de 2014, inaugurado pelo historiador, antropólogo e professor da universidade espanhola de Salamanca Mário Helio Gomes de Lima, que tratou dos intérpretes do Brasil da década de 1930 bem como de aspectos sobre cultura e identidade nacional. Na segunda etapa do evento, a professora, *performer* e teórica do teatro Heleonora Fabião apresentou “Uma performance chamada linha” e promoveu um workshop exclusivo para a companhia. O historiador e professor de música da Faculdade de Artes do Paraná André Egg tratou, na terceira sessão, da história social da música brasileira dos séculos XVIII ao XX. A professora de literatura da UFPR Sandra Stropparo foi a responsável por proferir uma palestra sobre as perspectivas divergentes (e certas aproximações) dos “sertões” de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa no quarto encontro. Como encerramento do Seminário, o animador cultural, artista e coordenador do grupo Mundaréu, Itaécio Rocha propiciou a todos uma conversa sobre arte e cultura popular.



contexto torna-se parte da obra, a “extensão da obra de arte para além da materialidade do objeto produzido ou apresentado pelo artista inclui também o discurso sobre a obra” (2014;377-79), o que se relaciona ao processo de progressiva convergência entre a arte e a academia desde meados do século XX¹². Este “borrar de fronteiras entre a arte e a academia” (com destaque para a antropologia), perceptível no país e no exterior (cf Marcus, 1995, 2004 e 2006; Foster, 1995; Schneider e Wright, 2006 e 2010; Canclini, 2013; Tinius, 2014; Siegenthaler, 2013; Rutten & Soetaert, 2013) potencializa a tendência atual de criação em rede e de circulação nacional e no exterior¹³.

Em um cenário global de internacionalização, a CBT, por conta de seu capital social, simbólico e linguístico, opera como importante mediadora entre o teatro nacional e o estrangeiro, atualizando, no cenário brasileiro (e em um contexto fora do eixo Rio-São Paulo ainda que fortemente ligado a ele), temas, autores e modos de criação teatrais de vanguarda que vigoram no exterior ao mesmo tempo em que procura ampliar sua participação no cenário teatral francês através das redes de relação que criou.

Ainda que mantenha evidente assinatura de singularidade, devemos salientar que a CBT compartilha com outros coletivos uma série de tendências do teatro contemporâneo brasileiro que Silvia Fernandes e Silvana Garcia diagnosticaram com precisão em *História do teatro brasileiro*. Garcia demonstrou como uma nova geração de autores, bastante numerosa e diversificada, emergiu¹⁴ em interação com o fortalecimento do teatro de grupo que registrou o aparecimento e consolidação de

¹² A historiadora do teatro Silvia Fernandes (2013:366) salienta como um dos fenômenos de maior importância no século XXI, “a presença cada vez mais comum de criadores de teatro em departamentos de graduação ou pós-graduação em artes cênicas das universidades brasileiras”. Ainda que Márcio Abreu não apresente títulos acadêmicos ou vínculo empregatício universitário, o estabelecimento do líder da CBT na cena intelectual teatral do país é por demais evidente para ser desconsiderado.

¹³ Conforme Heinich: (...) na arte contemporânea, existe toda uma rede de museus, galerias e centros de arte dedicados, especializados e internacionalizados: os artistas simplesmente não conseguem trabalhar se não viajarem, o que vale, sobretudo, para aqueles que praticam performances – onde sua presença é a obra – ou instalações – onde eles mesmos organizam e supervisionam a produção da obra *in situ*. Esta é a razão pela qual a arte contemporânea é totalmente cosmopolita” (Heinich, 2014: 382).

¹⁴ Por mais que os anos 1980 tenham sido vistos como um período de dominância da encenação sobre o texto e do encenador sobre o dramaturgo, Garcia (2013) argumenta que produção do texto dramático não estancou ou encolheu, mas em seu processo de transformação, registrou um revigoramento do “teatro de texto”, e novo interesse sobre assuntos nacionais e pela dramaturgia brasileira. Ponto importante para esse desenvolvimento foi o tipo de evento teatral de maior expansão: as leituras dramáticas, promovidas por espaços institucionais que, em alguns casos, fomentaram até mesmo a montagem de parte dessa produção. A esta prática se somou a promoção de oficinas e mostras de dramaturgia contemporânea, realizadas por instituições como *Royal Court Theatre* de Londres, SESC, SESI, Centro Cultural Banco do Brasil e Centro Cultural São Paulo.



coletivos operando em um novo modo colaborativo de construção do espetáculo, distinto do que vigorava nos anos 1980.

Fernandes (2013) percebeu a realização de uma série de novas práticas artísticas no país que incluem pesquisas de campo, viagens exploratórias a determinadas localidades, convivência em zonas urbanas marginalizadas ou periféricas e em instituições, coletas de depoimentos de cidadãos, que revelam o agudo processo de interpenetração entre o teatro e as cidades. A autora diagnosticou também a modificação da concepção de uma peça teatral enquanto “produto acabado e comercializável no mercado de arte” à medida que esta tende a ser operacionalizada atualmente em longos projetos de pesquisa que incluem uma série de eventos pontuais: “mecanismos de intervenção direta na realidade [que] funcionam como microcriações dentro de um projeto maior de trabalho” (Fernandes, 2009:360).

Os espaços físicos dos teatros e núcleos que operam como centros culturais plenos em suas configurações urbanas são imprescindíveis para esse processo, e abrigam uma “multiplicação de práticas criativas pouco ortodoxas, cuja potência de envolvimento no território da experiência social tende a superar a força da experimentação estética” (Fernandes, 2009:360). Conforme menciona:

As práticas cênicas tornam-se mais difusas e difíceis de conter em categorias específicas e códigos estáveis, com uma *nítida desfronteirização de atividades artísticas e campos culturais que, muitas vezes, gera uma sensação de perda de território fixo e desorientação na análise*. A verdade é que as invenções de artistas, escritores, encenadores, arquitetos e *performers* contemporâneos ampliam a visão do que o teatro pode ser. Relacionada às mais diversas experiências de teatralidade, que não se coadunam necessariamente a uma forma-teatro mais convencional, *surge com força a problemática da alteridade, que se firma tanto na esfera sociopolítica quanto cultural, e leva a experiência dos grupos a centrar-se nas diferenças de subjetividade, gênero, localização espacial e geográfica*. O que se constata é que o olhar dos criadores se amplia para dirigir seu foco para a cidade e o país, em geral, escolhendo o outro, o excluído, o estigmatizado, não apenas como interlocutor, mas como coautor do trabalho teatral. *Nesse sentido, pode-se afirmar que o teatro de grupo inaugura uma criação em rede, que se desvincula da pesquisa específica da linguagem cênica para envolver-se em questões políticas e culturais em sentido amplo*. É a partir do contato de outros pontos de vista sociais que o novo teatro coletivo se constrói” (Fernandes, 2013: 353 grifos meus).

Estes dados apresentados até o momento revelam importantes modificações na estrutura de sentimento da produção teatral brasileira que aponta para ideias que talvez não estejam tão “fora de lugar”. Por conta disso, a proposta de João Marcelo Maia



(2009, 2010, 2011) de aproximar o pensamento social brasileiro¹⁵ dos estudos pós-coloniais nos parece especialmente proveitosa.

Não se trata apenas do reconhecimento de uma constante relação crítica e dialógica com o legado eurocêntrico, ou do esforço em inserir “nossa história intelectual numa chave menos autorreferida” (Maia, 2011:88). À medida que esta abordagem implica um “movimento (...) para fora, mas também para dentro (...) capaz de traduzir o nosso lugar de discurso em termos mais abertos, não como forma de apagar sua singularidade, mas de revestir essa condição de propriedades mais universalizantes (Maia, 2011:88-89), este enfoque, informado por Kwame Appiah, se apresenta sensível aos perigos da fixação da alteridade e da mera busca de correspondência ou identificação de expressões nativas com o cânone. Nas palavras do autor:

Não é difícil ver como o estudo do pensamento brasileiro pode incorrer nesses problemas. Há, em primeiro lugar, o risco de naturalizarmos o adjetivo “brasileiro”, tomando-o como índice de equivalência entre fabulações intelectuais e alguma forma de nacionalidade específica consubstanciada em algum objeto estável. Ou seja, o que deveria ser objeto de pesquisa torna-se um *taked for granted*, como se fosse possível transformar a identidade brasileira em uma entidade concreta, disponível para ser interpretada. A segunda questão refere-se à tentativa de estudar intelectuais e pensadores clássicos em busca de precursores esquecidos de grandes teorias. Ou seja, não se discute a legitimidade incontestada dos teóricos da modernidade europeia e de seus repertórios conceituais, mas se parte justamente em busca de seus equivalentes no pensamento brasileiro. O risco contido nessa armadilha é montar projetos de investigação cuja lógica é mostrar o quão “modernos” são os pensadores brasileiros, desde que o metro seja eurocêntrico (Maia, 2010:71-72).

Maia apresenta duas indicações para combater essas armadilhas. A primeira passa pela desestabilização do conceito de Estado-Nação ao “situar as narrativas fundadoras do Estado numa perspectiva comparativa e menos autocentrada” (Maia, 2010:72) investigando quais linguagens do Estado se estabelecem na imaginação brasileira e são traduzidas em práticas estatais específicas. A seguir, deve-se focar o pensamento social brasileiro como um lugar de discurso, marcado por um permanente mal-estar moderno: “Nesse sentido, os pensadores e obras que interpretamos continuamente não nos dão acesso ao ‘Brasil’ ou às suas verdades mais profundas, mas sim a diferentes modos de cognição do mundo social produzidos numa situação de fronteira” (Maia, 2010:72-3), o que permitiria a passagem de “um discurso *sobre* o

¹⁵ Maia compreende o pensamento social brasileiro “não como o conjunto de textos e intelectuais clássicos associados a uma tradição pretérita, mas como o campo contemporâneo de estudos sobre esta tradição” (Maia, 2010:66) o que implica em um constante diálogo hermenêutico crítico com nosso *corpus* intelectual.



Brasil, [para um discurso] (...) *feito a partir do Brasil* e direcionado para o mundo” (Maia, 2010:74) em perspectiva comparada.

Acreditamos, como Maia que “A tese das ‘ideias fora do lugar’ não deve ser lida como um programa nacionalista que tem por objetivo a autenticidade, mas sim uma ferramenta crítica que nos permita entender a estrutura de sentimentos da *intelligentzia* nativa” (Maia, 2010:74) capaz de integrar a especificidade das formas de experiência, consciência e linguagem em relação ao “pensamento tal como sentido e do sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada” (Williams *apud* Ridenti, 2005:82).

Se por um lado podemos perceber as tensões basilares do pensamento social brasileiro em ação, por outro, buscamos elencar elementos mais amplos, característicos da arte contemporânea e das práticas teatrais atuais que extrapolam o cenário cultural do país e dão nova roupagem à dialética do localismo e do cosmopolitismo, que tem na Companhia Brasileira de Teatro um de seus mais importantes agentes e um de seus mais visíveis efeitos.

Referências Bibliográficas:

- ALBERTSEN, Niels; DIKEN, Bülent. “Artworks networks: field, system or mediators?” In: *Theory, Culture & Society*, vol. 21(3), 2014.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura*. Bauru: Ed. EDUSC, 2001.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. “Pensamento brasileiro e sociologia da cultura: questões de interpretação” *Tempo Social: Revista de sociologia da USP*, v., n., 2004
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. “Cultura Brasileira e Identidade Nacional (Comentários Críticos)” In: MICELI, Sergio (org.). *O que ler na ciência social brasileira, 1970-2002*, São Paulo, Sumaré, ANPOCS, 2002
- BARNES, J. A. Redes sociais e processo político. In: FELDMAN-BIANCO, B. (Org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas*. São Paulo: Global, 1987.
- BAUMGARTEL, Stephan. Meta-textualidade, instâncias de enunciação e conflitos não-narrativos reflexões sobre impulsos não-dramáticos na dramaturgia brasileira contemporânea. In: *Urdimento* (UDESC), Florianópolis, v. 18, 2012.
- BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005a.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro, Ed: marco Zero, 1983.
- CAMPOS, Claudia de Arruda *Zumbi, Tiradentes*. Ed: Perspectiva 1988.
- CANCLINI, Nestor. *Sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: EDUSP, 2012.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1965.



- CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo, Paz e Terra, 2001.
- COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO. “Cia Brasileira de Teatro”. Encarte de espetáculo, 2013.
- COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO. “Projeto Brasil - Pesquisa” Disponível em <http://www.companhiabrasileira.art.br/> Acesso em Abril de 2015.
- CLIFFORD, James. “Culturas viajantes” In: ARANTES, Antônio Augusto. *O espaço da diferença*. Campinas, Ed: Papirus, 2000.
- CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica: Antropologia e literatura no séc. XX*. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 2002
- CLIFFORD, James; MARCUS, George. *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkley: University of California Press, 1986.
- COSTA, Iná Camargo da. *Sinta o Drama*. Petrópolis, Editora Vozes, 1998.
- DA COSTA, José. *Teatro Contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro, Ed: 7Letras, 2009.
- DAMASCENO, Leslie. *Espaço Cultural e Convenções Teatrais na Obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas, Ed: Unicamp, 1994.
- FERNANDES, Silvia “A encenação” In: GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto e LIMA, Mariângela Alves de (Coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.
- FOSTER, Hal. “Artist as Ethnographer?” In: MARCUS, G.; MEYERS, F. R. *The traffic in culture – refiguring art and anthropology*. University of California Press, 1995
- GARCIA, Silvana “A dramaturgia dos anos 1980/1990” In: GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto e LIMA, Mariângela Alves de (Coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.
- HANNERZ, Ulf. “Cosmopolitas e locais na cultura global” In: FEATHERSTONE, Mike. *Cultura Global*, Petrópolis, Ed: Vozes, 1999.
- HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. In: *Mana*, 3(1), 1997.
- HEINICH, Nathalie. “Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico”. *Sociologia e Antropologia*, v.4, n.2, 2014.
- PONTES, Heloisa. “Teatro, gênero e sociedade (1940-1968)” In: *Tempo Social: Revista de sociologia da USP*, v. 22, n. 1, 2010.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980.
- JAKART. “Nus, ferozes et anthropophages”. Dossier disponível em: <http://www.le-petit-bureau.com/artistes/mugiscue-jakart/nus-feroces-anthropophages/dossier-artistique-nus-feroces-anthropophages.pdf>. Acesso em Agosto de 2014.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: CosacNaify, 2008
- LEMINSKI, Paulo. “Descartes com Lentes” Col. Buquinista, Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba, 1993. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/6883212/Paulo-Leminski-Descartes-com-lentes>. Acesso em Março de 2014.
- LEMINSKI, Paulo. *Vida*. São Paulo, Ed: Cia das Letras, 2013.
- LOPES, Angela Leite. “O teatro e seu avesso” In: *Folhetim*, n. 30, 2011
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo, Ed: Global, 1997.
- MAIA, João Marcelo. “Pensamento brasileiro e teoria social: notas para uma agenda de pesquisa. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, Anpocs, v. 24, 2009.
- MAIA, João Marcelo. “O pensamento social brasileiro e a imaginação pós-colonial” In: *Revista Estudos Políticos*. N. 0, V, 1, 2010.
- MAIA, João Marcelo. “Ao Sul da Teoria: A atualidade teórica do pensamento social brasileiro”. *Revista Sociedade e Estado*, Volume 26, Número 2, maio/agosto, 2011.
- MARCUS, G.; MEYERS, F. R. *The traffic in culture – refiguring art and anthropology*. Berkley and Los Angeles, University of California Press, 1995.
- MARCUS, George. “A estética contemporânea do trabalho de campo na arte e na antropologia: experiências em colaboração e intervenção” In: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar; HIKIJI,



- Rose Satiko (orgs). *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus, 2009.
- MARCUS, George. "Ethnography in/of the World System: The emergence of the multi-Sited Ethnography". In: *The Annual Review of Anthropology*, vol. 24, 1995a.
- MARCUS, George. "The Power of Contemporary Work in an American Art Tradition to Illuminate Its Own Power Relations" In: MARCUS, G.; MEYERS, F. R. *The traffic in culture – refiguring art and anthropology*. Berkley and Los Angeles, University of California Press, 1995b.
- MARCUS, George. "O intercâmbio entre arte e antropologia". *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2004, V. 47 N° 1.
- MARCUS, George. CALZADILLA, Fernando. "Artists in the Field: Between Art and Anthropology" In: SCHNEIDER, Arnd; WRIGHT, Christopher (orgs). *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford, New York, Ed: Berg, 2006.
- MICELI, Sergio (org.). *O que ler na ciência social brasileira, 1970-1995*, São Paulo, Sumaré, ANPOCS, 1999.
- MICELI, Sergio "Intelectuais Brasileiros" In: MICELI, Sergio (org.). *O que ler na ciência social brasileira, 1970-1995*, São Paulo, Sumaré, 1999
- MICELI, Sergio (org.). *O que ler na ciência social brasileira, 1970-2002*, São Paulo, Sumaré, ANPOCS, 2002
- MITCHELL, C. Social networks. *Annual Review of Anthropology*, v. 3, 1974.
- NAPOLITANO, Marcos. *A arte engajada e seus públicos (1965/1968)*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n.28, 2001
- NAPOLITANO, Marcos & VILLAÇA, Mariana Martins. "Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate" IN: *Revista Brasileira de História*. V. 18, N° 35, São Paulo, 1998.
- OLIVEIRA, Lucia Luppi. "Interpretações sobre o Brasil" In: MICELI, Sergio (org.). *O que ler na ciência social brasileira, 1970-1995*, São Paulo, Sumaré, ANPOCS, 1999.
- OLIVEN, Ruben George. "Cultura Brasileira e Identidade Nacional (O Eterno Retorno)" In: MICELI, Sergio (org.). *O que ler na ciência social brasileira, 1970-2002*, São Paulo, Sumaré, ANPOCS, 2002.
- OLIVEN, Ruben George. "Cultura e Identidade Nacional e Regional" in: *Horizontes das ciências sociais no Brasil*. ANPOCS, 2010.
- PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
- RIBEIRO, Gustavo Lins Ribeiro. What is Cosmopolitanism? in: *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, v. 2, n. 1/2. Brasília, ABA, January to December 2005.
- RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Ed: Record, 2000.
- RIDENTI, Marcelo "Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960" In: *Tempo Social: Revista de sociologia da USP*, v. 17, n. 1, 2005.
- ROMAGNOLI, Luciana. "Convívio e presença como dramaturgia: a dimensão da materialidade e do encontro em Vida". In: *Sala Preta*, v.14, n. 2, 2014.
- ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood. *Convívio e presença como dramaturgia: A dimensão da materialidade e do encontro nas criações da Companhia Brasileira de Teatro*. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Arte da Escola de Belas Artes Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1989.
- RUTTEN, Kris van Dienderen; SOETAERT, Ronald. "Revisiting the ethnographic turn in contemporary art." *Critical Arts*, 27(5), 2013.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Para ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Ed: Martins Fontes, 2013.
- SCHNEIDER, Arnd; WRIGHT, Christopher (orgs). *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. New York: Berg, 2010



- SCHNEIDER, Arnd; WRIGHT, Christopher (orgs). *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford, New York, Ed: Berg, 2006.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças*, 7a edição. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964 – 1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo, Cia das Letras, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas cidades, 2000.
- SIEGENTHALER, Fiona. Towards an ethnographic turn in contemporary art scholarship. *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies*, 27 (6), 2013.
- SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina, do Teatro ao Te-ato*, Ed: Perspectiva 1981.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo, Ed: Cosac & Naify, 2001.
- TINIUS, Jonas. “Engaging Anthropology and Art”. *Anthropology Today*, n. 30, 2014.
- VELHO, Gilberto. “Metrópole, cosmopolitismo e mediação”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 16, n. 33, jan./jun. 2010
- WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João. *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro, Ed: 7Letras, 2009
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona, Ed: Península, 1988.
- WILLIAMS. Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

