

UMA POÉTICA DO EXÍLIO NA DRAMATURGIA DA CENA DO *TEATRO MALAYERBA DE QUITO-EQUADOR*

Ana Lúcia Ferraz¹

Um país é um imenso território dividido em grandes mansões, casas, apartamentos, quartos, quartinhos, barracos lúgubres onde já não há país, somente frio e tristeza. *Jardim de Polvos*. Arístides Vargas.

Do teatro e da antropologia

Discutir a dramaturgia de ator é algo que se fez grandemente na teoria do teatro contemporâneo, poderíamos citar vários casos em que se configura uma produção coletiva e em que a escrita do texto dramático nasce de uma longa trajetória compartilhada entre atores, de seus exercícios cênicos e da seleção de partes, cenas, que vêm a constituir o todo que é a peça. Isso rompe com o modelo de produção dramaturgicla clássica, em que o teatro é primeiro peça escrita, que será adaptada pelos atores dirigidos por um diretor. O teatro produzido no século XX inverte esse modo de proceder. De Grotowski a Ariane Mnouchkine, de Peter Brook a Eugenio Barba e seu teatro antropológico, esses diretores conduziram grupos de atores em um trabalho longo em que a experimentação cênica cotidiana é capaz de criar peças em que os atores respondem aos fatos vividos, aos temas fruto de suas experiências históricas e trabalham de modo coletivo, oferecendo material criativo aos dramaturgos e diretores.

O teatro latino-americano não fez diferente, e, desde os anos 60, vemos coletivos que se constituem como teatro de grupo. O Teatro de Arena e o Teatro Oficina no Brasil, o La Candelaria, na Colômbia, o Yuyachkani, no Peru, entre inúmeros outros, apontam essa característica. A partir dos anos 90, no Brasil, o “teatro de grupo” se autoneia, cito aqui alguns casos notáveis desse momento, como por exemplo, o Ói nós aqui traveis, de Porto Alegre, o Teatro da Vertigem, a Companhia Livre de Teatro, o Teatro de Narradores, de São Paulo, o Lume, de Campinas, entre inúmeros outros. O meu argumento aqui é que esta novidade no processo de produção da dramaturgia implica

¹ Facultad Latino-Americana de Ciencias Sociales, Equador.

não só num novo fazer cênico, em um “teatro vivo”, como diz Grotowski, mas na qualidade de uma dramaturgia absolutamente conectada com o tempo de que ela é fruto. Neste artigo gostaria de examinar os procedimentos criativos do dramaturgo argentino, exilado no Equador nos anos 80, Arístides Vargas. Em 1980 compõe, com outros atores e atrizes vindos de diversas experiências, o Teatro Malayerba, desde então radicado na cidade de Quito. O grupo tem em sua produção mais de 30 peças que circulam grandemente no país e em festivais de teatro em todo o mundo e em particular na América Latina.

Busco nesse artigo caracterizar a poética que leio nessa dramaturgia, tecendo uma espécie de antropologia do mundo simbólico tecido e apresentado no teatro. Victor Turner, em sua obra madura, aponta uma antropologia da performance. Diz ele:

A antropologia da performance é uma parte essencial da antropologia da experiência. Num sentido, todo tipo de performance cultural, incluindo o ritual, cerimônias, carnavais, teatro e poesia é uma explanação e uma explicação da vida ela mesma. (TURNER, 1982:13)

Para o autor, toda performance tem: 1) um coração perceptivo, 2) evoca imagens do passado, 3) mas imagens do passado podem permanecer inertes, 4) se o significado não é produzido entre o passado e os eventos presentes.

Seguindo as pistas deixadas por esta antropologia, tomo os debates do campo do teatro, para pensar seus desenvolvimentos contemporâneos, e, refletindo sobre as questões postas pela obra de Arístides Vargas, pensar a experiência do exílio como experiência produtora de uma dramaturgia que procede a uma crítica da política.

O país que é o teatro

As reminiscências da ditadura militar na Argentina, que durou de 1976 a 1983, marcam a obra de Arístides Vargas. Além dele, a atriz Suzana Pautazo, oriunda da experiência de expulsão do grupo *Libre Teatro Libre* da Universidade de Córdoba, estava exilada no Equador. Charo Francês, jovem atriz, que, nos anos 70, deixa a Espanha Franquista, formada por William Layton no grupo *Teatro Experimental Independiente*, onde se estudava o método de Stanislavsky, compõe, então, o núcleo formador do Grupo de Teatro Malayerba.

Vargas diz que “estávamos exilados e necessitávamos de um país”, o grupo lhes ofereceu o país que é o teatro. A teatralidade do grupo se compõe dessas rotas várias, em busca da diferença e da possibilidade do encontro. Atores com diferentes experiências e técnicas, constroem um território comum de experimentação criativa. O grupo passa a ser campo de encontro de várias estéticas e repertórios, aos poucos, jovens atores equatorianos passam a compor o coletivo, trazendo também suas experiências, corporalidades e tradições. No trabalho sobre os temas da memória e experiências políticas o grupo se consolida no Equador, já há quase quarenta anos.

Treinando com atores

A partir de pesquisa empírica e participativa pude observar os espaços de formação do ator, sua construção dramática e a posta em cena do grupo. Conheci a obra do Teatro Malayerba ainda no Brasil, quando, em diálogo com colegas gaúchas, discutimos a dramaturgia de Arístides Vargas, autor que trata grandemente do tema das dificuldades da experiência democrática na América Latina. No Equador, tive a chance de participar do Encontro Internacional de Teatro que o grupo realiza a cada ano, quando recebe atores e atrizes de diferentes origens e experiências para compartilhar o seu modo de fazer teatro, e, mais tarde, acompanhei ainda os Laboratórios de Corpo, de Improvisação e de Interpretação, durante o ano de 2016, na Casa de Teatro Malayerba, em Quito.

Em seu texto *Da Companhia teatral à arte como veículo*, Grotowski destaca o fundamento do processo de formação do ator, no treinamento corporal, como célula do trabalho no teatro. Participando do Laboratório do Teatro Malayerba pude aprofundar percepções sobre o corpo-pessoa do ator, que identifica limites e possibilidades do ser, formados numa trajetória de vida, por uma cultura, vivendo tais experiências.

Como Alexander (1995) argumenta, é preciso que o ator reconheça o seu “corpo-pessoa”, sua “ordem interna que é mental e física”, para poder atuar sobre ela. No grupo, a leitura de Alexander é um apoio que ajuda no trabalho de conhecer o corpo, ou o “corpo-mente”, e a maneira como estamos montados numa estrutura que caracteriza um ser. Ver-se é o que o teatro ensina.

A aprendizagem no laboratório indica que adotar um ponto de vista no corpo exige mobilizar a imaginação. O ator sabe que se expõe ao outro, ao grupo e ao olhar do público, mobilizando a energia necessária – nem mais, nem menos, para que a sua ação

possa se completar. Aprendi que a partir do trabalho corporal se forma uma disponibilidade para o improviso, estar pronto para o que acontece no instante, para a relação com o outro ou com o público.

O trabalho no Laboratório destaca os momentos do treinamento do ator: o aquecimento do corpo-mente prepara a disponibilidade para o que acontece no instante da cena. Os exercícios de atenção produzem aquilo que Bergson (2004) nomearia “atenção à vida”, como o distinto do que é “autômato”. A observação e a escuta são elementos fundamentais nesse processo de educação.

O centro do corpo é o eixo da ação e o ator aprende a manipular o seu desequilíbrio. Fazer a experiência de compor o coro, saber-se parte do grupo, saber que o grupo varia conforme variam suas partes é outra aprendizagem que o treinamento ensina. O ator prepara, então, um estado de atenção corporal para ser parte do grupo, para compor um corpo coletivo.

A educação da atenção nos leva a ver o espaço vazio, a ver a distância entre os corpos, a manter o equilíbrio nos espaços entre. O corpo-ser treinado é aquele que está pronto para o improviso. Compor partituras de ação, sequências corporais, pede uma organização da fluência de energia – física ou psíquica, para completar a ação dramática. Manter a energia, mesmo parado, em contenção, exige a organização consciente desse fluxo. No Laboratório, fui reconhecendo e trabalhando os limites do corpo-pessoa, investigando o estar em cena e o jogo de improviso.

A imaginação, o maior órgão do ator, compõe pontos de vista a partir do corpo. O personagem de ficção nos apresenta um ponto de vista sobre um mundo. Ao interpretar um papel, o ator evoca as experiências inscritas em sua memória e atualiza a emoção para novos fins criativos. Um ser que mobiliza tais técnicas físicas e psíquicas é aquele que aprendeu a ver-se, que estranha as marcas que a socialização deixou e as utiliza como repertório de conhecimentos para fins criativos. Este ator, ao desenvolver tais possibilidades, constrói para si um corpo pronto para a cena.

A poética da cena do Teatro Malayerba

A poética do grupo começa no corpo de cada um de seus atores, em sua presença cênica, que é fortemente intensificada pelas imagens mobilizadas na dramaturgia, que é palavra e imagem, simultaneamente. A construção da peça nasce do improviso nas

cenas preparadas por cada ator do grupo. A trama vai-se construindo a partir da correlação entre os materiais apresentados pelos atores.

A cena do Teatro Malayerba revela toda uma poética que faz a seleção do “espaço olhado das coisas”. A *mise en scène* do grupo é também orquestrada por Arístides Vargas, que é o ator que dirige a companhia. Charo Frances é, hoje, a primeira atriz da companhia. Além deles, no momento atual, Gerson Guerra, Daisy Sánchez, Cristina Marchán, Manuela Romoleroux, Joselino Suintaxi, Tamiana Naranjo e Javier Arcentales são os atores que compõem a companhia.

Coco Maldonado (Toral, 2013), analisando a obra do grupo, caracteriza uma poética da diferença pontuada por exercícios do exílio. A diferença interna ao grupo e a capacidade de cada integrante de intercâmbio e diálogo são fundamentais para que se possa viver o processo criativo. A técnica de cada ator não está dissociada de suas vidas. “O ator no Malayerba não tenta imitar uma realidade já existente, mas criar, ensaiar a vida, enchê-la de subjetividade e desenvolver uma subjetividade consciente” (Toral, 2013:95).

A dinâmica criativa do grupo se dá nos encontros para montagens e apresentações específicas e, além disso, há os espaços de gestão do laboratório de formação aberto e da casa do grupo. A elaboração da experiência vivida é transformada em cena em um processo de escrita pessoal, que traz para a cena situações, imagens, reminiscências que se atualizam porque não resolvidas.

O teatro, para Vargas, não se dissocia do posicionamento pessoal em relação a uma história vivida, ao contrário, aproveita das sensações, das posições assumidas pelos atores em determinado enredo da história que é vivida pessoalmente e é coletivizada e compartilhada em seus códigos e símbolos quando devém cena, oferecendo este material ao grupo em seu processo criativo.

Esse processo não é distinto do que fazia Grotowski com seus atores, como por exemplo, temos documentado na elaboração do ator Ludwik Flasken, que atuou em *Príncipe Constante* e que se vale de suas experiências pessoais, evocadas pela memória, para constituir a força emotiva de seu personagem. Assim mesmo indicava Stanislawski em seus livros *A preparação do Ator* e *A construção do personagem*, indicando este trabalho sobre a memória emotiva, recuperando o realmente vivido como repertório daquele que cria em cena a partir da potência sensorial das experiências que marcam uma vida.

Embora este caminho nos faça afirmar que o Teatro Malayerba está absolutamente conectado com os debates do teatro contemporâneo, ainda não nos aprofundamos na especificidade da experiência latino-americana vivida por aqueles que habitam estas terras. Para discutir a forma como o teatro se vale, num espírito documental, recriado alegoricamente, como é o caso da dramaturgia do Malayerba, da história política que vivemos em nossos países que compartilham do mal formador que é a experiência colonial, discutirei a seguir as peças *Nossa Senhora das Nuvens* (2000) e *A razão blindada* (2006).

Nossa Senhora das Nuvens

Um homem e uma mulher se encontram em meio a uma viagem. Em seus diálogos nos fazem ver a cidade de que são oriundos, o risco vivido em tal lugar, as histórias do país chamado *Nossa Senhora das Nuvens*, onde outrora habitaram. Charo Frances atua com convicção, Arístides Vargas contracena com ela. Ela se metamorfoseia assumindo distintas figuras, a senhora exilada que narra a história do lugar, a menina que o pai quer casar, a avó do jovem que denuncia a ordem social, habitantes de um povoado distante que pode ser qualquer lugar da América Latina.

Nossa Senhora das Nuvens é um país onde há violência contra as mulheres e as jovens, onde os militares são a maioria, onde o silêncio e a indiferença com as vítimas da violência oficial é a regra. País onde as mães morrem à espera de seus filhos que não voltam para a casa, desaparecidos.

A dramaturgia narra o incesto como experiência formadora, a situação de guerra interna, a violência militar e o autoexílio. As relações intra e extraconjugais constituidoras de um país de mestiços e a família marcada por alianças pela apropriação da terra nas Américas, a lembrança das agressões recebidas, e a invisibilização dos indígenas nesse processo, tudo é nomeado de forma alegórica, em diálogos familiares. Na peça, os exilados narram suas reminiscências e o que vêm pelo caminho. A terra deixada e à que se chega não se distinguem exatamente por compartilharem traços formadores.

As alegorias construídas exageram os dados da experiência, de modo a podermos vê-los. Arístides prima por dar um tom onírico a suas imagens. O grotesco, já dizia

Bakhtin, guarda uma ambiguidade, a da presença do mundo em crise de morte que é simultânea à do mundo que se esboça antes de nascer.

As questões de uma época: O exílio como tema.

Que época é essa que deixa as suas marcas em um teatro que se pode generalizar como latino-americano? Aquela em que as jovens democracias são interrompidas em seus primeiros passos? A experiência de exílio dos fundadores do Malayerba se deu nos anos 70 e 80, mas a sociedade a que se chega também compartilha de longa experiência de ditaduras militares. Uma crítica à política deriva daí.

Os personagens da dramaturgia de Vargas compõem um universo visto pelos olhos dos que interrogam as condições de existência em relações marcadas pelos abusos de poder. Em *Nossa Senhora das Nuvens*, a condição dos exilados oferece a distância necessária aos personagens que narram a desolação dos lugares por que passam. O lugar da mulher, na história de formação latino-americana, marca a família com características peculiarmente violentas. A percepção do mundo afetivo, dos sonhos, ideais e projetos é sempre marcada pela experiência do deslocamento. O olhar dos exilados é aquele que estranha toda forma social. Nada mais é natural, como para a antropologia.

As formas do exílio – um retrato da América Latina

A peça *A razão blindada* faz referência aos diálogos de Don Quixote com Sancho Pança, trata-se de uma história autobiográfica, produzida a partir de reminiscências do vivido por Arístides Vargas, ao visitar o irmão no cárcere, durante a ditadura na Argentina.

Dois homens em cena, sentam-se em mesas pequenas, de restaurante. São próximos, mas parecem estar sob vigilância. Em cena estão Arístides Vargas e Gerson Guerra, o jogo teatral começa com a mesma mímica que fazem os dois atores, ações paralelas, sem serem idênticas, cada corpo é um campo de diferença. O jogo dramático, como coração do teatro, anima a obra de Arístides.

Talvez caiba ao jogo, mais do que à figuração e as suas imagens, inventar novas éticas e trocas inéditas. Talvez o jogo valha aqui por diante como modo de afirmação do que vem. Não apenas o jogo do teatro, claro: o jogo múltiplo e disparatado do qual o teatro é uma das possibilidades e uma das funções. É então que o trabalho se recolhe

mal humorado a seu reduzido espaço. E eis que a Arte, “este Cristo dos tempos modernos”, não para de oferecer o espetáculo, na melhor das hipóteses, de suas ressurreições e, na pior, de suas religiosidades. O Jogo não tem que substituí-la como essência salvadora. Mais prosaicamente – e poeticamente –, procuram se cruzar vozes que se fazem ouvir no jogo ativo e vivo das ciências, dos trabalhos e das artes, cuja textura e cujos encontros inéditos assinalam, talvez, as tarefas éticas e políticas do tempo que se aproxima, que já se pôs em movimento (GUÉNOUN, 2004:163).

Em *A razão blindada*, o diálogo nomeia os personagens do jogo: Sancho Pança e de La Mancha. Um narrador se afasta e nomeia a história, uma obra de ficção. A loucura e sua lógica interna arma o diálogo em suas figuras. A liberdade da imaginação é afirmada. O cavalo rocinante assume a voz algumas vezes, em outras um dirigente do Estado de uma terra distante. As alegorias e o lúdico da ficção nos remetem a um meta-teatro. A simplicidade da cena apresenta o mais elementar do teatro: uma relação.

Enquanto o público acompanha o jogo lúdico, a cena se interrompe; o controle vigilante se reestabelece e os personagens se despedem: “Até domingo que vem”. A lógica da vigilância se repõe entre cenas, há que dissimular. “É preciso imaginar para dentro”, é o próprio corpo o lugar da alteração que o teatro propõe, na lógica do “esperpento”. O grotesco é trabalhado nas referências à política atual, mobilizando alegorias, o problema do poder é discutido. Uma bandeira de cores invisíveis e a concretude das empanadas, “comer é mais concreto que pensar”, dizem os personagens. O riso é mobilizado no público quando “vemos o autômato em nós mesmos” (BERGSON, 2004), quando se repetem as concepções baseadas na exploração colonial, e em sua normalidade, numa crítica à política.

Em sua cela-palco, o personagem dança preso à sua cadeira. Todo diálogo é interrompido pela vigilância instalada no lugar. Se discute a figura de um herói cuja loucura seja tão extraordinária que nos tire da loucura ordinária. O outro interlocutor se transforma, passando a alucinar com Dulcineia; são claras as alusões ao Quixote.

Projeções de imagens situam o espaço em que tais alucinações são evocadas. Liberdade para dentro ou liberdade para fora? A loucura é afirmada como forma de estar livre. Dentro de sua armadura o homem está só. As guerras são a verdadeira loucura. Em todo o enredo, uma interrupção marca o fim dos devaneios. A repetição do “até o domingo que vem” marca a despedida e a separação daqueles que alucinam juntos.

O maior castigo é que não possamos nos apoiar quando precisemos, porque estamos isolados. E De La Mancha em alucinação febril diz: “A realidade está aí e nós não podemos fazer nada. E tudo é real, menos a realidade, nós só podemos testemunhar nosso terror. Os atos de minha mãe não serão suficientes para impedir que a noite chegue. Nossos fuzilados não desfilam em passarela, ninguém nos escuta”. Ao final do enredo vemos a projeção da torre de vigilância do presídio nas terras planas da Argentina.

A oposição dentro/fora é discutida. Gostaria de evocar as palavras de Peter Pal Pelbart, que pensando a ideia do fora na filosofia aponta que a figura do fora tem uma força de desgarramento. As subjetividades que ocupam esta posição, se em Foucault, serão capturadas pelo processo de atribuição da categoria loucura, fazendo desaparecer a loucura como exterioridade do mundo social, em Deleuze, aproximando-se de Nietzsche:

1) a tarefa do pensamento é liberar as forças que vem do fora; 2) o fora é sempre abertura a um futuro; 3) o pensamento do fora é um pensamento de resistência; e, 4) a força do fora é a Vida. Se põe aqui, então, o maior desafio: alcançar a vida como potência do fora (PELBART, 2008:4).

Os presos políticos que estão fora sonham aqui com um outro dentro. A peça se inspira nas obras literárias *Dom Quixote*, de Cervantes e *A verdadeira historia de Sancho Pança*, de Kafka. Em afastamento brechtiano um Narrador comenta: “Este herói nunca fez nada do que disse que ia fazer. Não serve para nada, cada tarde se senta aí e me conta uma aventura. E a aventura que ele me conta alegrará o meu espírito pelo resto de meus dias”. É da arte de narrar que a vida e a vida do teatro se alimenta.

A peça se constrói a partir da memória de Arístides Vargas que, ao visitar o seu irmão na prisão durante os anos da ditadura militar na Argentina, conhece como os presos políticos faziam para contar historias e transgredir a realidade. A obra é dedicada aos presos do cárcere Rawson, na Patagônia, especialmente a seu irmão, Chicho Vargas, que aí esteve durante aqueles anos de chumbo.

Em *A razão blindada* a ditadura aparece sob a forma das interrupções do devaneio que caracteriza o jogo lúdico entre os dois atores-personagens. Um estado de atenção que se caracteriza pelo silêncio e por corpos retesados, alertas, imóveis porque vigiados. A despedida entre os dois personagens marcadas pelo “até o domingo que vem”,

interrompe e marca o fim de cada cena, com um susto, uma mudança nas luzes, a disposição frontal dos corpos calados. O endurecimento da ação, o silenciamento, uma tensão, marca aqueles que estão ameaçados sob a ordem militarizada.

O exílio, a presença e a vida em um instante

Ver as obras *Nuestra señora de las nubes* e *La razón blindada* me provocou uma reflexão sobre a presença do ator, baseada num treinamento corporal que pede, primeiro, um afastamento de si mesmo, de seus hábitos e vícios, de suas muletas, de seus apoios, para tornar consciente a corporalidade fabricada em uma história pessoal, marcada pelo mundo social em que cada um de nós se formou. Esse distanciamento crítico faz ver as cicatrizes e possibilidades do ser, quando se desapega de seus hábitos, e por isso, pode emprestar-se ao teatro.

A dramaturgia, que se propõe a dialogar com o mundo que a cerca e de que é produto, intervém socialmente devolvendo ao mundo um retrato, imagem que faz pensar. A vida do teatro, a sua potência de sensibilizar, apontando um sentido crítico sobre as formas e relações instituídas constituintes de cada ser, depende do que o teatro de grupo compartilha com seu público: um olhar sobre a vida social. É a própria vida quem interroga o teatro e dessa interrogação não se pode escapar. “O degelo do teatro só é possível se ele se deixar penetrar pela vida que o cerca e que ele só conhece através de um vidro ou de uma (quarta) parede” (GUÉNOUN, 2004 :161).

Como Szondi (2001) aponta, a “crise do drama” que toma o teatro moderno implica em inovações formais, que marcam o modo de construir tempo e espaço cênicos, a este respeito, produzi uma análise (FERRAZ, 2009) acompanhando alguns casos do “teatro de grupo”. O teatro contemporâneo latino-americano ensaia outras formas de aproximar teatro e vida, recalcando os processos de um “teatro documental” (FREIRE, 2006) em que parte da catarse se dá justamente pelo reconhecimento dos temas e situações históricas transformadas poeticamente na obra dramática. Minha análise aqui se detém sobre a temática do exílio, problematizando estas dimensões do tempo-espço no drama.

Said, em seu *Reflexões sobre o Exílio*, diz:

O exílio é irremediavelmente secular e insuportavelmente histórico, é produzido por seres humanos para outros seres humanos e que, tal como a morte, mas sem sua última misericórdia, arrancou milhões de pessoas do sustento da tradição, da família e da geografia (SAID, 2003:46).

Em sua obra, analisando as narrativas de poetas e escritores exilados, detecta que “o *páthos* do exílio está na perda de contato com a solidez e a satisfação da terra”, em contextos em que voltar para o lar está fora de questão. São “vidas rompidas”, que podem ver “o mundo inteiro como uma terra estrangeira”, possibilitando a originalidade da visão.

A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que para tomar emprestada uma palavra da música —é contrapontística. (SAID, 2013: 60).

Assim, vemos em *Nossa Senhora das Nuvens* essa indefinição entre o lá e o cá, e essa distância, que configura o olhar dos personagens que nos dão a ver uma crítica às formas sociais instituídas, pelo seu estranhamento, inadaptação, que reaparece em *A razão blindada*, sob a alusão ao jogo teatral em que presos políticos atuam o Dom Quixote, num meta-teatro.

A dramaturgia e a antropologia

A dramaturgia da cena do Teatro Malayerba é, portanto, baseada em processos coletivos de produção em que a experiência de cada ator é fundamental. Segundo Coco Maldonado Toral (2013) este teatro se caracteriza pela pesquisa e por procedimentos de criação que se avizinham da reflexão e da crítica social. A criação coletiva é constituinte dos processos de produção nesse teatro de grupo latino-americano, é daí que se origina a potência dramática que não dissocia a vida da política.

Se inicio este texto evocando as palavras de Victor Turner, que propõe uma “antropologia da performance”, e já não mais o modelo do “drama social”, é para tratar de experiências que já não caracterizam todos coerentes, como os que estudou em sua juventude. Além de Turner há Brecht, a nos falar da distância a produzir para estranhar as formas da vida social. Ver à distância o estruturado, permite cartografar as formas da

ordem, e ao fazê-lo, colocar-se fora dela.

Este argumento – que faz o movimento de Turner à Brecht - é mobilizado também por John Dawsey no estudo que faz das formas populares de expressão em suas etnografias da modernidade brasileira. No caso dos países latino-americanos que compartilham a violência colonial como experiência de formação, dramaturgia e antropologia são espelhos cortantes que refletem os processos de reprodução social, oferecendo visões incômodas à ordem instituída. Assim, a antropologia se reelabora para além dos limites do social e se reconfigura como crítica da cultura.

Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento. O contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, 1987.

BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

- BLANCHOT, *O livro por vir*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1969.
- BROOK, Peter. *El espacio vacío. Arte y Técnica del teatro*. Barcelona, Nexos, 1986.
- CANDIDO, Antônio. *Tese e Antítese*. Ensaios. São Paulo, T.A. Queiroz Editor, 2000.
- DAWSEY, John Cowart. “Victor Turner e a antropologia da experiência”. *Cadernos de Campo* Vol.13. Universidade de São Paulo, 2005:163-176.
- FERRAZ, Ana Lucia M.C. “O estudo do ‘teatro de grupo’ e o problema do tempo no drama”. *Anais do V Encontro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. São Paulo, ABRACE, 2009.
- GELL, Alfred. *Arte e agência*. São Paulo, Ubu Editora, 2018.
- GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)*. São Paulo, Perspectiva/Edições SESC/Pontedera IT, 2007.
- GUENOUN, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo, Editora Perspectiva, 2004.
- MILLER, Judith G. *Ariane Mnouchkine*. New York, Routledge, 2007.
- PELBART, Peter Pal. *Cartografias del Afuera*. (tradução de Cartographies du dehors). *Rue Descartes*, 59. College International de Philosophie. Paris, 2018. :20-30.
- ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo, Editora Perspectiva,
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo Cia. das Letras, 2003.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- TORAL, Consuelo Maldonado. *El grupo de teatro Malayerba y la poética de la diferencia*. Quito, Fondo Editorial, 2013.
- TURNER, Victor. *From ritual to theatre. The human seriousness of play*. New York, PAJ Publications, 1982.
- VARGAS, Arístides. *Teatro*. Quito, Eskeletra Editorial, 1997.
- _____. *Teatro em las fronteras*. Casa de las Americas/Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2013.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

Recebido 22 de janeiro 2019
Aprovado 11 de fevereiro 2019