

ISBN-13: 978-987-27772-2-5

Título: Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas

Editorial: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas

Edición: 1a Ed.

Fecha publicación: 8/2012



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/).

QUANDO A PERFORMANCE ARTÍSTICA FAZ DO ESPECTADOR, UM PERFORMER?

Susan Deisi Weisheimer

Há alguns anos atrás, lembro-me de estar presente num encontro do MST que ocorrera no Centro de Eventos da UFSM. Eu não fazia parte do movimento, nem mesmo era militante, estava somente prestigiando. Ao final deste evento houve uma apresentação teatral, onde os atores realizavam uma *performance* com bolas coloridas e véus. Era o grupo de teatro do EMAET (Escola Municipal de Artes Eduardo Trevisan), sobre o qual, atualmente realizo minha pesquisa acerca da *performance* na rua e/ou em espaços alternativos. Para esta pesquisa utilizo a denominação “espaço alternativo”, para os espaços utilizados em apresentações de teatro fora do edifício teatral. Objetivo com esse trabalho, realizar uma descrição das performances do grupo de teatro composto pela turma adulta de iniciação às artes cênicas do EMAET, a partir dos ensaios e de suas apresentações ao público.

Para investigar as performances do grupo teatral estudado, a metodologia empregada foi a observação participante e entrevistas, a fim de conhecer o cotidiano de ensaios e apresentações. A realização de entrevistas tem por função recolher dados e informações a respeito da história do grupo, os quais não são possíveis de obter apenas pela observação participante.

A *performance* assistida no encontro do MST e as performances que foram observadas recentemente se caracterizam principalmente por uma sensibilização do público pelo toque do ator, através de objetos, como as bolas e os véus. Essa característica faz com que muitas vezes a própria *performance* desperte no público um esquivo. O espectador teme ser tocado pelo ator, e desvia-se, foge. Eu mesma, ao perceber que seria abordada pela *performance* tentei rejeitá-la trocando de lugar; neste meu primeiro contato com o grupo, não soube exatamente o porquê, não me senti à vontade para experimentar a intervenção. Mas após alguns minutos, no novo local em que me encontrava, percebi que seria inevitável, pois o grupo de *performers* estava distribuído pelo espaço de forma que cercava o grupo de pessoas próximas a mim, eu inclusive, e entendi que toda a audiência seria tocada por eles, em algum momento, pois esse era o objetivo primário da *performance*, tocar o público, ato este sobre o qual se baseava toda a apresentação.

Trata-se de uma *performance* que ‘perturba’ a rotina do sujeito, tornado espectador/*performer*, pela presença do espetáculo e pela ação que este executa para com a audiência.

De acordo com Schechner (2011: 228): “Aristóteles estava mais perto da razão quando ele identificou “ação” [práxis] como o núcleo da *performance*.” Esta afirmativa aponta para uma compreensão geral do conceito de *performance*, mas este é apenas o primeiro passo. Trata-se de uma teoria com muitos desdobramentos, e que foi construída a partir do estudo de duas disciplinas, que uniram forças para estas investigações; teatro e antropologia.

De acordo com a premissa “ação”, como âmago do conceito discutido, cabe entender melhor o sentido de *performance*. Segundo Dawsey (2011: 210), “A *performance* completa uma experiência”. O autor constrói seu argumento a partir da noção de Turner (1982: 13-14), onde este a resume como algo, a “completar” ou “realizar inteiramente”.

Ligiéro (2011), um especialista brasileiro em teorias da *performance*, menciona em seu livro “Corpo a corpo: estudos das performances brasileiras” a definição de *performance* do ponto de vista dos meios midiáticos, que utiliza a palavra para falar do “desempenho físico exemplar do atleta, ora simplesmente descrevendo o ato da representação do ator ou artista” (Ligiéro, 2011: 15). Este exemplo, não busca um veredito sobre o certo e o errado, do uso do termo *performance* enquanto desempenho, mas sublinha de certa forma, o significado de sua essência, que é de realizar algo, ou agir, retomando Aristóteles e Turner, contudo, em contextos diferentes.

Para Hartmann (2005) *performance* é uma linguagem que ultrapassa a fala ou escrita, os códigos gramaticais, é algo que compreende uma ampla gama de códigos; uma “linguagem que se desenvolve através de gestos, sons, da relação com o espaço físico e do contato com o outro”. Buscando na obra de Kapchan, Hartmann conceitua *performance* como

[...] práticas estéticas que envolvem padrões de comportamento, maneiras de falar, maneiras de se comportar corporalmente – cujas repetições situam os atores sociais no tempo e no espaço, estruturando identidades individuais e de grupo. (Kapchan apud Hartmann, 2005: 126).

De acordo com a compreensão de Silva (2005) a *performance*, para Turner, constitui-se de

[...] um espaço simbólico e de representação metafórica da realidade social, através do jogo de inversão e desempenho de papéis figurativos que sugerem criatividade e propiciam uma experiência singular, que é ao mesmo tempo, “reflexiva” e da “reflexividade”. (Silva, 2005: 43).

Estas colocações explicam que a *performance* se efetiva por comunicação consciente a uma audiência. O corpo se expressa, com movimentos, sons e respiração. Todos estes, apresentando

velocidades e forças variadas, somados de vestuários e objetos¹, e por que não, a um público. Isso é *performance*, neste caso, a *performance* humana, e esta pode ser estética e/ou social (*performance* artística e *performance* cultural), ou seja, drama estético e drama social.

E ainda, “A *performance* é uma arte de fronteira, que foge de rótulos e definições, que rompe convenções, que se reinventa. O nosso desafio é apropriar-se dessas peculiaridades e estabelecer um transito com a cena teatral, sem esquecer que a liberdade poética vem da experimentação com a obra; não há arte sem experimentação.” (Praude, Castro, 2010: 210).

Por ser uma pesquisa qualitativa, esse trabalho objetivou compreender, interpretar e explicar fenômenos sociais; neste caso, as performances do grupo de teatro do EMAET, que tem por característica principal interferir na ação e rotina da audiência, transformando-as. Segundo Angrosino (2009) a partir de diferentes métodos investigativos, e utilizados de forma adequada ao objeto de pesquisa, as possibilidades cabíveis a esse tipo de pesquisa tratam-se de análises de experiências de indivíduos ou grupos, estudos de interações por observação e investigação de documentos, que podem ser textos, imagens, filmes e músicas, ou seja, tudo que se refere a registros. Relembrando que este trabalho foi desenvolvido com uma turma da aula de teatro do EMAET, na qual suas performances objetivam sensibilizar o público através de um contato direto, o toque.

Conforme citei inicialmente, para compreender e interpretar este processo, utilizei da observação participante e entrevistas, a fim de conhecer o cotidiano de ensaios e apresentações do grupo investigado. Durante este trabalho investigativo, também contei com um importante instrumento de pesquisa, o caderno de campo. Nestas importantes observações foram registrados através de anotações e desenhos, acontecimentos, comportamentos, comentários das pessoas envolvidas na pesquisa. Inicialmente minha atenção era mais voltada aos próprios alunos do grupo, aulas e ensaios, apresentações e suas maneiras de abordar o público, mas no desenrolar da pesquisa, percebi que as reações da audiência, também eram elementos importantes para a investigação da *performance*, pois estes também eram levados a performar. Por ser um momento efêmero, a busca desses sujeitos espectadores após as apresentações para entrevistá-los a respeito de suas experiências com as performances do referido grupo torna-se inviável. Isto também, porque muitos deles parecem ficar intimidados e às vezes incomodados com a interferência na sua rotina pela *performance*. Sendo assim, as entrevistas foram realizadas somente com o grupo teatral, e através destes buscou-se dados a respeito das reações do público.

¹ Exemplo da importância do vestuário e objetos para a *performance*: “A roupa e a máscara do “Cazumba” que ajudam a compor sua *performance*, são fundamentais para a eficácia da ação do personagem na festa, ajudando a comunicar seu sentido animalesco, assustador e cômico.” (Beuque, 2009: 17)

Desse modo, foram utilizadas entrevistas semiestruturadas, pois de acordo com Minayo (2011: 64), “combina perguntas fechadas e abertas”, permitindo ao entrevistado falar livremente sobre o tema, sem se sentir limitado à questão. Estão sendo realizadas individualmente, e a voz dos interlocutores foi gravada com o consentimento dos mesmos.

Neste campo também o uso da fotografia foi um importante instrumento. Tanto na análise de fotos do acervo do grupo, quanto das fotos registradas durante o campo de pesquisa. Neste artigo apresento fotos de dois momentos performáticos, que revelam algumas performances do grupo e performances do público geradas a partir do contato com o grupo de teatro do EMAET. Ambas as situações ocorreram no mesmo evento, mas em dias diferentes. Sendo que no primeiro as fotos são de minha autoria e no segundo conseguidas com o grupo. Cabe aqui salientar que todas as fotos registradas nesta pesquisa serão encaminhadas ao grupo para também fazer parte de seu acervo.

A importância da observação participante para o trabalho de campo nesta investigação: “A premissa surge como um desdobramento da abordagem de Victor Turner, de acordo com a qual a antropologia da *performance* é uma parte essencial da antropologia da experiência”. (Dawsey, 2007: 532). A observação participante compreende que o investigador possa experienciar o seu campo pesquisado.

A partir das ações metodológicas mencionadas, cabe tomar por atenção os processos cognitivos, “olhar, ouvir, escrever”, no qual Cardoso de Oliveira (2000), nos chama atenção para avaliar a importância e problemas desses para “as questões epistemológicas que condicionam a investigação empírica tanto quanto a construção do texto, resultante da pesquisa.” Que se trata da etnografia, “a descrição etnográfica é interpretativa, executa uma leitura do fluxo do comportamento, no sentido de ação social, quando e onde as formas culturais se articulam.” (Manzini, 2010: 301).

O EMAET quanto escola de artes, não pretende formar artistas, apesar de muitos desses alunos seguirem adiante em busca desse objetivo. O objetivo principal da escola (EMAET), segundo a professora Elionice Dias Machado² em sua entrevista, é de despertar a arte na comunidade, seja através das artes visuais, teatro, ou música. Os alunos pertencem a vários grupos sociais, professoras, donas de casa, estudantes, aposentados, etc. O grupo de teatro, apresentado neste artigo, é umas das turmas de teatro, na qual pertence ao EMAET. O curso de teatro é oferecido nas categorias infantil, juvenil e adulto de iniciação às Artes Cênicas, onde todas as turmas são ministradas pela professora Nice. Porém fora acompanhada somente a turma adulta, do horário de quinta-feira, das 19h às 22h, qualificada pela escola como turma avançada; Nice me alertou que esta denominação não é muito adequada, mas é uma maneira que eles encontraram para

² Nas demais referências feitas a ela, a chamarei de Nice, como é conhecida por todos.

separar as turmas, nas quais os alunos estão começando a experienciar o teatro das turmas nas quais os alunos já estão na escola a mais de um ano praticando-o.

A Escola de Artes Eduardo Trevisan, criada pelo decreto executivo nº075/04, tem como finalidade ministrar cursos de iniciação na área artístico-cultural, buscando: a alfabetização estética de crianças, jovens e adultos; a socialização do conhecimento sobre arte; a participação do cidadão na história cultural da cidade; promover um espaço aberto e inclusivo, comprometido com a qualidade do ensino.³

Complementando o que havia exposto anteriormente a respeito da diversidade de grupos sociais presentes no corpo discente do EMAET, a turma pesquisada por mim, que de agora em diante os tratarei como, grupo teatral, também se caracteriza pela sua heterogeneidade, incluindo a sua ampla faixa etária, além das citadas anteriormente, só não incluindo menores de idade. Mas é importante frisar que em muitos momentos de apresentações ao público, todas as turmas de teatro são reunidas, para se apresentar num grande coletivo, e nestas situações todos acabam fazendo parte de minhas observações. Somente nas aulas é que tenho o recorte exato do grupo pesquisado de forma isolada.

Acompanhei o grupo semanalmente desde o início das aulas do primeiro semestre de 2012. Os alunos começam a chegar a partir das 19h no prédio da Casa de Cultura de Santa Maria, onde funciona o EMAET. Especificamente, o ponto de chegada e espera dos alunos, para dar início a aula é no Café Cultura, um espaço também existente no edifício citado, que se situa no hall de entrada. E por volta das 19:30h, é o momento no qual Nice encaminha todos para a sala de aula, no segundo andar. No corredor que dá passagem a esta sala, existe um camarim próprio da escola e um depósito. Este segundo, nunca tive acesso, diferentemente do camarim, que fica aberto durante as aulas, como espaço para trocas de roupa, como também com seu acervo disponível ao uso dos alunos para os exercícios de improvisação e interpretação.

Apesar de serem aulas e haver uma professora ministrando as atividades, o grupo manifesta uma relação diferenciada dos modelos normalmente encontrados de professor e aluno. Pois a professora Nice vai além do direcionamento, ela costuma participar dos exercícios propostos, e não somente como forma demonstrativa para com os alunos, mas também de experienciar as atividades propostas. Muitas vezes se revezando entre o fazer e o parar de fazer, para observar e assessorar individualmente os alunos que necessitam de uma atenção maior. Também nas apresentações sua participação é de atuação juntamente com os alunos. Sua postura como ministrante só é evidente

³ Informação retirada de folheto entregue durante o evento “Arte na Praça” pelo Grupo EMAET em 04/06/2011.

durante a organização inicial e final, anterior e pós a apresentação teatral. Nice faz questão de entrar em cena com seus alunos como atriz, assim como eles naquele momento são atores.

Outra particularidade, é que as aulas não são ministradas num sistema rígido de explorar uma concentração extrema dos alunos durante as atividades, assim como os exercícios também não são exigidos de todos os alunos, pois alguns possuem dificuldades físicas para alguns movimentos e isso é respeitado e flexibilizado pela a professora. Um exemplo claro disso ocorre no início de cada aula, durante o alongamento e aquecimento, onde os atores/alunos não necessariamente entram num processo de concentração absoluta concentrados em seus exercícios, em seus corpos e movimentos, diferente do que acontece num trabalho de preparação com atores profissionais. Nesse momento para os atores/alunos do EMAET, é também um espaço para dialogar entre si, e se descontraír. É um momento no qual muitas vezes o grupo usa para comentar e conversar sobre apresentações passadas, situações ocorridas durante estas. Essa aparente não concentração durante o alongamento é uma importante ocasião de reflexão a respeito do trabalho, suas impressões a respeito, sobre o público presente, sobre o contato e receptividade com este. Entendo que aqui ocorre o que Schechner (2011) chama de um dos pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. Que se refere às avaliações do grupo sobre seu próprio trabalho. Mas volto a frisar que como os atores/alunos, não são profissionais e pertencem a faixas etárias variadas, os exercícios e jogos são realizados com a preocupação de tornar possível sua execução para a maioria dos participantes, sendo estes facultativos, em caso de dificuldades por parte de algum ator/aluno, sem discriminação. Esses elementos que se diferenciam do treinamento do ator profissional, entendo que é uma importante ação de inclusão às artes cênicas, para aqueles que querem fazer arte, sem a necessidade e expectativa de disporem de corpos virtuosos, muitas vezes necessários aos *performers*. E por não fazerem parte desta parcela seleta de atores virtuosos não significa, que não fazem arte.

Agora retomando sobre as interações existentes no momento de alongamento e aquecimento do grupo, acredito que esse elemento corrobora com os exercícios e jogos teatrais que dão continuidade a aula, que também segue uma lógica de estímulo de interação entre os atores/alunos do grupo. Mas durante a prática dessa segunda parte da aula as conversas não são tão presentes, esses exercícios e jogos caracterizam-se pelo contato corporal e isso parece suprir as necessidades de interação, agora não mais pelo dialogo, mas pelo corpo. Essas atividades são iniciadas individualmente, e aos poucos os corpos se encontram no espaço formando duplas, às vezes essas duplas se esbarram e se trocam ou formam grupos, mas geralmente o jogo se conclui com todos fazendo parte de um mesmo bloco de pessoas.

Esses exercícios apesar de serem de diferentes espécies e características carregam um elemento ou proposta de busca pelo outro, de contato com o outro. E isso se reflete em suas

apresentações artísticas para com o espectador. O grupo objetiva tocar o público, sensibilizá-lo através do toque, do olhar, do cheiro, das texturas dos objetos usados em cena, etc. E como os espaços utilizados são os mais variados, praças, halls de entrada de eventos, não há uma fronteira espacial entre público e atores. O público necessariamente precisa cruzar o espaço da cena para chegar ao lugar desejado, mas nesse trajeto é interpelado pela ação dos atores, ocorrendo uma espécie de fusão entre *performer* e audiência, fazendo com que o segundo também faça parte da *performance* do primeiro, se tornado *performer*.

As performances do EMAET se caracterizam também por se colocar num espaço de passagem. Isso reforça o elemento do contato com o espectador, pois este precisa passar por aquele determinado caminho, no qual os atores estão performando. E isso acarreta uma variedade de ações por parte da audiência. Alguns buscam outra forma de ultrapassagem, receosos com a manifestação teatral, outros entram mas ao mínimo contato do ator, rejeitam o, parecem estar desconfortáveis com a intervenção, mas ao mesmo tempo outros parecem ir de encontro ao ator, se entregando aos movimentos dos atores, e ao toque dos véus e das bolas usados em algumas performances, e até entrando no jogo ofertado pelo ator, como no caso do painel, que explicarei em seguida. É um momento de fusão entre cena e audiência, onde todos se tornam *performers*.

Estamos acostumados a discutir sobre a influência que o público exerce sobre a *performance*. Schechner (2011) apresenta como exemplo⁴ uma *performance* apresentada pelo grupo de Brook em uma aldeia, na qual o espaço performático era delimitado por um tapete, nesta situação ocorrem várias interferências na *performance*, por parte do público, o próprio lugar, hora do dia, e a luz. E outros destes exemplos, com variedades de acontecimentos poderíamos citar sobre a influência do público na *performance*. E neste caso não é diferente, como toda a apresentação teatral, assim como *performance*, há interferências do espectador, mas neste momento quero dar ênfase ao caminho inverso, quando a audiência é compelida a reagir ao espetáculo. Acredito que quando o público é motivado ou mobilizado a agir dentro do espaço da *performance*, ele também ganha posição de *performer*, mesmo não tendo essa consciência.

As performances apresentadas aqui são partes de um trabalho construído pelo grupo, chamado “Provocações”, que já existe desde 2007, no qual vem sendo apresentado desde então. Algumas vezes com todas as suas fragmentações, outras vezes, somente algumas. “Provocações” foi a *performance* que assisti e experienciei no evento do MST, citado por mim no início desse artigo. Este trabalho como mesmo diz o nome, objetiva provocar, e de diversas formas o grupo

⁴ Este exemplo faz parte de uma reflexão de Schechner a respeito das trocas entre teatro e antropologia. O autor se faz um questionamento se houve esta troca entre a aldeia da Argélia e teatro, ou se somente o grupo de Brook, explorou técnicas de improvisação durante esta experiência.

estabelece essa relação de estimular os espectadores. O grupo não possui finalidade lucrativa, tão pouco cobra por suas apresentações. Esse trabalho em especial, costuma ser convidado por eventos para suas aberturas ou encerramentos. A divulgação ocorre por “bola de neve”, indicação. Alguém viu num evento, achou interessante a proposta, indicou para outro que está organizando outro, que convida e ocorre a apresentação, que vai servir de propaganda para outras pessoas que também poderão indicar. É desta maneira que o grupo tem seu trabalho difundido, e sem benefícios rentáveis. Como o grupo não tem essa finalidade, em suas apresentações eles necessitam que a organização de evento se responsabilize pelo transporte e deslocamento do grupo.

As figuras apresentadas a seguir ilustram fragmentos do “Provocações” num evento do curso de graduação de uma faculdade particular existente na cidade de Santa Maria – RS, realizado no início do mês de maio de 2012. Nos quatro dias do evento o grupo do EMAET foi responsável pela abertura de cada dia. Havendo a apresentação em cada um desses, das diferentes partes do “Provocações”. E o espaço utilizado para a *performance* era o de passagem para o auditório onde ocorreria o evento, ou seja, os participantes precisavam passar pelos *performers*. Nesse evento houve a participação de alunos de diversas turmas que fazem teatro no EMAET.

Nas figuras de 1 a 5 todos os *performers* do grupo EMAET estão vestidos de preto, as pessoas vestidas com outras cores são os participantes do evento, a audiência, que se tornará também *performer*. Na figura 1 as *performers* trabalham com os véus, e usam em suas mãos gel aromático. Suas ações consistem em abordar o transeunte e envolve-lo com o véu, fazendo com que este sinta a textura do tecido. Esta ação intenciona acariciar a superfície do corpo, rosto e cabelos, da audiência, também sendo sensibilizada através do cheiro refrescante do gel usado nas mãos. O olhar fixo nos olhos da pessoa que recebe a *performance* também faz parte da ação. Entre um passante e outro as *performers* também interagem entre si, dançando com os véus e trocando as mesmas sensibilizações umas com as outras.



Figura 1

Fonte: Acervo Pessoal

Ao passar pelos véus, o espectador encontrou um caminho de *performers* com grandes bolas coloridas, figuras 2 e 4. Este momento os passantes são massageados por estas bolas, que possuem uma textura bastante macia.



Figura 2



Figura 3



Figura 4

Fonte: Acervo Pessoal

E após esta etapa, os participantes do evento ainda precisavam passar por um corredor humano, figura 5, com muitas mãos realizando massagens em seus braços e mãos no momento de seu deslocamento. Esta era a última intervenção vivida pela audiência antes de entrar no auditório.



Figura 5

Fonte: Acervo Pessoal

As reações dos espectadores foram as mais variadas, algumas pessoas demonstravam extremo desconforto com a presença da *performance* em seu caminho de passagem, perguntando e procurando por outra forma de chegar ao auditório sem precisar atravessar aquele espaço; alguns se negaram por certo tempo a passar por ali, esperando que fossem embora (o grupo de teatro), para daí entrar no auditório; alguns correram entre os *performers* em situação de fuga; outros entravam no jogo e interagiam de forma positiva aos *performers*, fechando os olhos e se entregando às sensações despertadas; também havia aqueles que cruzavam pelo grupo com o corpo enrijecido, tensos, desviando o olhar dos olhos dos *performers*. As reações são muito diferentes uma das outras, dependendo de como cada pessoa recebe a intervenção dos *performers*, o que isso significa para ela, tornado inviável tentar inferir os motivos de tais reações. Cabe a mim neste trabalho, a função de somente descrevê-las e interpretá-las, compreendendo que também possuem um caráter de *performance*. Os fragmentos descritos até então, ocorreram todos no primeiro dia do evento.

As figuras seguintes correspondem a parte componente do “Provocações” chamada “Painel”, realizada no último dia do evento. Esta *performance* não possui o mesmo caráter das outras apresentadas, no sentido de que ela não fica no caminho da audiência. Porém esta também objetiva provocar e mobilizar o público.

Na figura 6 aparecem as duas *performers*, a mulher vestida de preto é quem conduz a pintura no painel, ela é responsável pelos primeiros traços e também a convidar o espectador a se expressar através do pincel e tinta num painel composto por um ser humano disposto a ser pintado juntamente com o papel. A *performer* componente do painel não permanece estática, geralmente esse fragmento é composto por mais uma pessoa no painel, deixando o mais dinâmico e interativo, mas nesse dia uma das *performers* não pode ir, então somente uma realizou a *performance*.



Figura 6



Figura 7

Fonte: Arquivo do EMAET.

Como o painel tem esse elemento de ‘convite’, ele leva mais tempo, para começar a se efetivar, e mesmo após as primeiras aproximações é um processo lento. Muitos dos espectadores preferem somente assistir a transformação, se negando a corroborar com a pintura. Outros se sentem encorajados a participar, mas pintam somente no papel, ou evitam de pintar a roupa da *performer*. Presenciei esta intervenção duas vezes na Praça Saldanha Marinho em Santa Maria – RS, e em situação de rua ela parece ter um impacto maior em receptividade, tanto de ser bem vista e muitas pessoas se aproximarem para assistir e pintar, como de pessoas se escandalizarem com o evento e de proferir ofensas às *performers* e aos espectadores. As reações nesse momento também são bastante variadas em interação e ação. Nas figuras 7 e 8 pode-se ver a participação da audiência na composição da *performance*, como elementos que constroem e constituem a experiência performática. A figura 9 traz o momento no qual o espectador/*performer* deixa de agir sobre a própria *performance*, ficando somente a *performer* que compõe o painel e as cores deixadas durante a construção e composição da *performance*.



Figura 8

Fonte: Arquivo do EMAET.



Figura 9

Fonte: Arquivo do EMAET.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Interações entre audiência e *performer*”, mais um ponto de contato estudado por Schechner (2011) e de grande importância para a reflexão deste artigo. No qual ele descreve uma celebração religiosa, conduzida por dois líderes de diferentes religiões – a xamã chefe e um pastor – ambos carismáticos, que a realizaram em dois rituais. A audiência era bastante heterogênea, segundo Schechner, pois havia antropólogos e acadêmicos de um Simpósio Internacional de Ritual e Teatro, e ainda os membros da comunidade pertencente à igreja visitada. Naquela situação, o autor relata, que toda a platéia foi estimulada a dançar e cantar as canções juntamente com os líderes, foi um momento no qual a audiência interagiu e participou ativamente da *performance*, juntamente com os *performers*, xamã e pastor, independente de suas crenças, ou religiosidade. Esta descrição exemplificada por Schechner (2011), é apenas uma possibilidade de interação entre audiência e *performer*.

Acredito que quando ocorrem situações como o exemplo de Schechner e também nos trabalhos do EMAET, em “Provocações”, seja este apresentado por completo, ou em fragmentos, onde ocorre a interação e participação da audiência ativamente na *performance*, entendo que ambos se fundem, e que o público mesmo não sendo consciente de seu papel também se torna durante aqueles instantes, *performer*, se levarmos em conta a teoria da *performance*, no sentido de realização de experiência vivida e ação realizada por completo, e também pelo fato de estar dentro da composição da própria *performance*. O espectador é atuante também, um espectador/*performer*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Angrosino, Michael. (2009). *Etnografia e observação participante*, Porto Alegre, Artmed.

Dawsey, John C. (2007). Sismologia da *performance*: Ritual, drama e play na teoria antropológica, Revista de Antropologia, São Paulo, USP, V. 50 N° 2.

Hartmann, Luciana (2005). *Performance* e experiência nas narrativas orais da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai, Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24: 125-153, jul./dez..

Ligiero, Zéca. (2011). *Corpo a Corpo: Estudos das Performances Brasileiras*, Florianópolis, Garamond.

Manzini, Yaskara D. (2010). Do palco ao Asfalto: primeiras impressões sobre a criação e técnica para a preparação de performances carnavalescas, In Ferreira, F. C. B. e Müller, R. P. (Org.). *Performance: arte e antropologia*, São Paulo, Hucitec.

Minayo, Maria C. S. (2011). *Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade*, Petrópolis, Vozes.

Oliveira, Roberto Cardoso. (2000). *O Trabalho do Antropólogo: olhar, ouvir, escreve*, In *O trabalho do Antropólogo*, São Paulo, UNESP.

Praude, Carlos. Castro, Rita de A. (2010). Efêmero eu: rastros no espaço-tempo. Uma abordagem pela percepção, sentidos e experiência, In Ferreira, F. C. B. e Müller, R. P. (Org.). *Performance: arte e antropologia*, São Paulo, Hucitec.

Schechner, Richard (2011). Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral, Cadernos de Campo, São Paulo, n. 20: 213-236.

Silva, Rubens Alves da (2005). Entre “artes e ciências”: a noção de *performance* drama no campo das ciências sociais, Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24: 35-65, jul./dez..