



Etnografia e teatro contemporâneo – metodologias atravessada

Ana Elisa Menten Mendonza¹

Resumo: Este texto propõe uma reflexão sobre metodologias do fazer etnográfico e da produção teatral contemporânea atravessados entre si. O exercício parte da experiência em campo na ocupação Teatro de Contêiner, gerida pela Cia Mungunzá no território da Luz, centro de São Paulo. A Cia, *afetada* pelo convívio com as pessoas locais e questões que emergem deste encontro, deixa verter o processo íntimo na forma e conteúdo da peça Epidemia Prata (2018). A Peça traz à tona perspectivas caras à etnografia como *alteridade* e nos convida, enquanto sociólogos, ao exercício da *atenção sensível* presente no fazer artístico.

Palavras-Chave: Teatro. Etnografia. Metodologia. Alteridade. Afetar-se.

Ethnography and contemporary theater - crossing methodologies

Abstract: This paper proposes a reflection on methodologies of ethnographic work and contemporary theater production crossed with each other. The exercise starts from the field experience in the occupation Contêiner Theater, managed by Cia Mungunzá in the territory of Luz, downtown São Paulo. The Cia, affected by the conviviality with the local people and issues that emerge from this encounter, let the intimate process pour into the form and content of the piece Epidemia Prata (2018). The Play brings up perspectives dear to ethnography as alterity and invites us, as sociologists, to the exercise of sensitive attention present in artistic making.

Keywords: Theater. Ethnography. Methodology. Alterity. Affecting oneself.

¹ Mestra em Sociologia (UFSCar) e Especialista em Gestão Cultural (Senac). ORCID 0000-0003-3232-0191, email: mendoza.anaelisa@gmail.com. Araraquara/SP, Brasil.



1. Prelúdio ou introdução

Enquanto artistas e público organizam assentos, a peça é iniciada de maneira inesperada. Há um áudio ruidoso reproduzido de fundo em um volume baixo, a iluminação é branca e dura, como se estivéssemos chegando para uma reunião sem palco italiano, coxia ou os três sinais sonoros que costumam indicar que um espetáculo de teatro vai começar. De um lado, as cadeiras da plateia formam uma arquibancada de quatro ou cinco andares, no oposto, a área cênica tem outras sete cadeiras enfileiradas voltadas de frente para os espectadores. Ali, os atores se sentam e aguardam todos se acomodarem.

Os ruídos ouvidos foram gravados naquele mesmo salão, em um evento ocorrido no dia 4 de outubro de 2017. Verônica, que é uma das artistas e gestoras do espaço, ainda irá contar, na primeira das falas em cena, que o evento se tratou de uma mesa desenvolvida pelo Fórum Mundaréu da Luz. Participaram da mesa a Professora Dra. Raquel Rolnik (FAU-USP), Thiago Calil (psicólogo e redutor de danos atuante no território) e os pesquisadores colombianos David Vilanueva (urbanista, cofundador do Centro de Pensamiento y Acción para la Transición) e Alejandro Sánchez (advogado e professor em Bogotá)². Isto é contado aos espectadores logo antes de anunciar a entrada de Elza - persona do real relatada por Verônica. A atriz remonta o momento narrando:

[...] A plateia é aberta a interessados em discutir a questão da redução de danos e de pessoas em territórios vulneráveis. Tá rolando um *power point* e tem uma mesa com comida aqui nesse canto para as pessoas do evento. As portas do espaço estão abertas. Elza entra.

Ela atravessa o palco e se coloca aqui, bem no meio, entre os debatedores e a plateia (Epidemia Prata, 20 de julho de 2018).

Assim se inicia Epidemia Prata, a peça teatral que quando surgiu no campo da minha pesquisa de mestrado foi, à primeira vista, tratada como um ou o principal documento etnográfico para compreender a relação entre produção cultural artística e território no contexto urbano³. A peça compartilha a percepção e reflexão dos atores e atrizes que estão em cena a respeito do dia-a-dia vivido desde que chegaram no território da Luz no centro de São Paulo. A Companhia Mungunzá, a qual integram, em 2016 aportou o Teatro de Contêiner – sede da Cia e centro cultural - em um terreno público da Luz por meio de uma ocupação reivindicativa para concessão do mesmo terreno pelo

² “O Fórum Aberto Mundaréu da Luz reúne instituições e pessoas das mais diversas áreas que atuam na região da Luz, em São Paulo. O coletivo existe desde maio de 2017 e nasceu como frente de reação às ações violentas e autoritárias do poder público na região. O objetivo do Fórum é propor alternativas, por meio do diálogo com os moradores e comerciantes, para garantir mais qualidade de vida à população do bairro.” Descritivo do coletivo *ipsis litteris* como conta na página virtual <https://mundareudaluz.org/sobre-o-forum>. Último acesso em maio de 2020.

³ Território é definido pelo geógrafo Milton Santos (1999) a partir dos significados e transformações humanas. Nas palavras dele: “[...] o território é o lugar em que desembocam todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, isto é, onde a história do Homem plenamente se realiza a partir das manifestações da sua existência.” (SANTOS, 1999, p. 7).



período inicial de três anos⁴.

No início de 2018, depois de meses acompanhando a Companhia Mungunzá sobre as parcerias e disputas para concessão do terreno ao Teatro de Contêiner, me deparei com Epidemia Prata em seus ensaios finais. No final do ano anterior, atores do grupo haviam comentado do então projeto. O que era, na época, um estudo sobre meninos prateados que no centro da cidade pedem dinheiro e performam com malabares e seus corpos pintados, se transformava em algo a respeito dos próprios corpos dos atores aqui considerados *estrangeiros*, no sentido simmeliano (1983)⁵.

Nos primeiros contatos com a obra eu ainda articulava a peça apenas como um documento que ajuda a explicar como se relacionam, hoje, a produção cultural independente e o território central da maior metrópole brasileira atravessado pelos violentos conflitos, interesses imobiliários e cotidianos relatados em cena. A peça não perdeu esta demanda do interesse de pesquisa, mas o caminho metodológico percorrido na elaboração dela se tornou foco de interesse do presente texto.

Afinal, não é de hoje que as artes cênicas são reconhecidas pelas ciências humanas como leitura e produto do contexto social. Os estudos culturais, desde Raymond Williams, propõem análises de trabalhos da cultura simbólica para documentar onde a experiência humana se registra simbolicamente (CEVASCO 2001). O que pode se perder um tanto, nesses estudos sociológicos sobre cultura, é o *modo* pelo qual as produções transpõem a análise do mundo social em sua plataforma artística. Este modo, é apresentado no texto como *método* compartilhado, que atravessa artes e sociologia e apresenta potência para diálogo epistemológico entre as diferentes áreas.

Para explorar este tema, articulo materiais bibliográficos de ambas as áreas com as percepções do campo. No primeiro item aproveito a historiografia traçada sobre vínculos originais entre o contexto da cidade e o fazer teatral em diálogo com a filosofia e a política. Isso serve para justificar a pesquisa conforme apresento as ferramentas que a literatura das artes cênicas oferece para a análise de Epidemia Prata e do *real* no teatro. O item seguinte se debruça centralmente em uma análise sociológica da metodologia etnográfica e do fazer teatral em seus atravessamentos. Por fim, destaco cenas que delineiam a discussão sobre alteridade e representação teatral costuradas ao contexto

⁴ Ocupação, compreendida como conceito sociológico, é uma ferramenta pela qual movimentos sociais reivindicam seus direitos de uso do espaço geográfico e social para moradia, plantio, para garantia de vida plena como um direito fundamental desde 1948, expressado pelo Marco do Direito à Moradia na Declaração Universal de Direitos Humanos. A forma ocupação prevê a instalação e fixação de um grupo de pessoas não proprietárias em uma porção de terra rural, um edifício ou espaço geográfico urbano o qual reivindicam ou por meio do qual negociam outro espaço. A Ocupação do Teatro de Contêiner foi regularizada no final de 2018.

⁵ “Este é, por assim dizer, o viajante potencial: embora não tenha partido ainda não superou completamente a liberdade de ir e vir. Fixou-se em um grupo espacial particular, ou em um grupo cujos limites são semelhantes aos limites espaciais. Mas sua posição no grupo é determinada, essencialmente, pelo fato de não ter pertencido a ele desde o começo, pelo fato de ter introduzido qualidades que não se originaram nem poderiam se originar no próprio grupo.” (Simmel, 1983, p. 183-184).



real contemporâneo para pensarmos a potência do diálogo entre as áreas.

2. Ato I: o *real* e o teatro

Não escapo da compreensão ocidental de teatro e cidade. A própria história cívica e teatral, assim como a etimologia (*théatron*) estão oficialmente referenciadas na Pólis Grega e não precisam ser descartadas. As análises sobre este encontro revelam diálogos epistemológicos ricos para a discussão em ambas as áreas que, mesmo no contexto brasileiro contemporâneo, se influenciam.

Segundo levantamentos históricos, a tragédia e a filosofia grega nasceram na Pólis em tempos semelhantes e não por acaso ou sem relação. Marilena Chauí (1994), explicando o nascimento do pensamento filosófico, mostra que apesar dos elementos de abstração contribuírem (invenção do calendário ou o dinheiro, por exemplo), a Cidade-Estado é a determinação principal para o nascimento da filosofia grega. Nas palavras da autora:

Sem dúvida esses fatores foram importantes e não podem ser desconsiderados nem minimizados, mas não foram os principais. A principal determinação histórica para o nascimento da filosofia é política: O nascimento simultâneo a ela, da Cidade-Estado, isto é, da Pólis, pois com esta desaparece a figura que foi a do antecessor do filósofo, o mestre da verdade (o poeta, o adivinho e o rei-de justiça) (Chauí, 1994, p. 46).

O que o teatro tem a ver com isso? Chauí aponta a existência do filósofo em contraposição a do poeta ditirâmico, deixando claro que na Pólis o primeiro foi tomando o lugar do segundo. Explico. Nos cultos à Dionísio, o poeta era o ser a quem as divindades concediam a palavra verdadeira para transpor às pessoas os mitos de criação em tempos que precedem a escrita⁶. Como portadores da palavra mágica, única verdade, o canto dos poetas era em si um ritual, que como um xamã presentificavam o passado narrado sem a representação mimética.

A autora explica que, diante da ascensão do *logos* – conexão entre discurso racional e estrutura racional do mundo – a “palavra revelada” do poeta foi perdendo espaço gradativamente. Em seu lugar, o *diálogo* e a democracia se estabeleceram para firmar uma transição mais completa no século I.V. a.C. Foi sobretudo com o aperfeiçoamento do alfabeto que a palavra tornou-se mais útil à representação, do que para a apresentação da *verdade mítica*. A laicização da palavra a tornou um instrumento para argumentação racional e dialogada. Diante disso, os propósitos e questionamentos da filosofia passaram a girar cada vez mais em torno da Pólis grega, da ética e da democracia e menos nas

⁶ As Dionisíacas - celebrações cívico-religiosas e primeiras manifestações teatrais registradas, que prestavam homenagem ao deus Dionísio em Atenas – apresentam papel fundamental na história do teatro ocidental por marcar sua origem ritualística. Ver Turner (1974, 1982) e Schechner (1985).



questões que dizem respeito ao plano espiritual.

Os mesmos movimentos de ascensão do pensamento racional e do diálogo são atribuídos como razões que afastaram o teatro do espaço ritualístico de verdade mítica, na forma como era empregado nas Dionisiacas. No ano de 534 a.C., segundo a historiadora mundial do teatro Margot Berthold (2011), a estrutura da Tragédia Grega se instaurou derivada do pensamento racional e dialogado, inspirado pela filosofia. Essa última foi, por sua vez, inspirada pela vida política da Polis. Assim, o nascimento do *ator* de teatro se deu com o posicionar de um solista em reação ao coro, estabelecendo o *diálogo* na cena.

A cidade grega foi espaço de confluência entre as áreas do teatro e das ciências humanas por meio da *palavra* dialogada e racional. O fato do teatro e a filosofia derivarem do convívio político (em torno da Cidade) embasa o argumento da relação intrínseca entre seus modos de fazer. Se o diálogo em torno da cidade foi outrora o nó para o desenvolvimento dos saberes artísticos e filosóficos, a aposta deste texto está em destacar o atravessamento metodológico entre as artes cênicas e a sociologia no convívio urbano contemporâneo, sobretudo em relação à perspectiva etnográfica.

Existem vários termos na literatura científica e artística que buscam dar conta de uma aproximação entre o fazer teatral e etnográfico. São, alguns deles: *etnodramaturgia*, *etnoperformance*, *teatro factual*, *teatro do cotidiano*, *drama histórico*, *teatro não-ficcional*, *performance da história oral*, *teatro da realidade* (SALDAÑA, 2011). Não devo me debruçar em cada um, o que interessa no momento é chamar atenção para a base comum destes no Teatro Documental da Alemanha, já no século XX. Erwin Piscator, seu fundador, formalizou o uso da realidade sociocultural para estimular o criticismo político nos anos 1920. O argumento central estava no abandono da forma teatral burguesa da ficção, para transformar o teatro em uma ferramenta de denúncia e iluminar as desigualdades e conflitos sociais (INNES, 1971).

O Teatro Documental de Piscator é importante porque se articula com a práxis social e introduz no fazer teatral fontes documentais do real (jornais, relatórios, atas), destaca a simultaneidade de acontecimentos reais justapostos também em cena e, o mais importante, inicia a forma relato ou comentário. Todas são características notadas na obra *Epidemia Prata* da Cia Mungunzá, com a diferença de que o responsável pelo comentário deixa de ser um *narrador* onisciente e expõe o íntimo em primeira pessoa, algo também reivindicado na etnografia.

A teórica e professora de dramaturgia Silvia Fernandes (2013), para tratar da presença do *real no teatro*, menciona o caminho das performances autobiográficas denominadas por Shechner (1985 apud FERNANDES 2013) de "*self as context*" (eu mesmo como contexto, em tradução livre). A entrada da performatividade em primeira pessoa, descrita por Lehmann (2007, p. 223) como "*imediatez da experiência compartilhada entre artista e público*" aparece, segundo este autor, pela superação do discurso direto e da linearidade



da estrutura dramática. Lehmann (2007), por meio do Teatro Pós-dramático, faz a crítica ao sentido clássico burguês da estrutura dramática, identificada pela cadência linear (situação inicial, complicações com ápice de tensão e desfecho). Neste é possível notar *irrupções do real social*, articuladas com a performatividade de si em vez da representação mimética, somado ainda com a dança, elementos plásticos e rituais.

A crítica à ideologia da representação nas artes, segundo Fernandes (2013) teve início nas obras de artes plásticas *ready-mades* de Marcel Duchamp de 1917. Maryvonne Saison (FERNANDES, 2013) teria reconhecido esta crítica no teatro francês algumas décadas depois, por meio da qual conceituou como o *teatro do real* em 1998. Contrariar o encerramento do teatro na condição de *arte da representação*, como era a predominante até os anos 1980, não significou a ingênua ilusão de libertá-lo dos sistemas de representação reconhecidos *na e da* arte teatral. O *teatro do real* dialoga com um sistema de representação para aproximar-se do real, mas não o segue pela mimese. Este momento no teatro foi associado a ideia que Roland Barthes chamou de *grau zero da representação* na literatura (FERNANDES, 2013). Algo que está além da língua e aquém da história, sendo a abertura para uma nova linguagem.

O *real* adentrou Epidemia Prata sem pedir muita licença. Foi se impondo pelos acontecimentos do dia-a-dia que atravessavam os recém chegados naquele território da cidade de São Paulo. Com a obra Epidemia Prata em elaboração, as reflexões e pensamentos derivados do conflito urbano verteram-se na peça. O professor e pesquisador André Carreira (2009) desenvolveu algumas ideias acerca das irrupções da *cidade* no teatro. O fez tomando por base o trabalho das autoras e autores anteriormente articulados neste texto sobre o real no teatro. Em sua análise, a realidade da cidade se faz presente no teatro, sobremaneira, na forma em que a cena teatral ocupa o espaço urbano.

Nesta concepção, o teatro de rua seria o teatro feito ao ar livre com propósito de acessar mais pessoas e desorganizar “os procedimentos tradicionais de recepção do teatro na rua” (CARREIRA, 2009 p.15). No caso dele, os temas não estão necessariamente legados ao espaço onde se encena. Já o teatro de invasão ou ocupação é uma ação artística que também ocupa a rua de forma efêmera, como em um happening ou os *site specific*⁷.

Cezarino Rodrigues (2015) complementa o potencial deste último tipo de teatro porque dele emergem *comunidades transitórias* (CARREIRA, 2009), onde alguns grupos de pessoas se aglomeram, compartilham e depois se dissolvem no urbano. Rodrigues (id.) desenvolveu ainda a argumentação ao propor um *teatro urbano*, onde caberia o teatro de invasão que não faz da cidade apenas pano de fundo da cena. Ele se apropria dela como substrato da obra. Por externar elementos íntimos que refletem sobre o contexto real, dialogado com a cidade, e ter se desenvolvido em uma ocupação urbana, a partir da experiência dela, Epidemia Prata parece caber também nessa

⁷ Ver Cia da Vertigem nos espaços do centro de São Paulo-SP.



concepção de um *teatro urbano* de estrutura atuação pós-dramática.

Nesse sentido, a retomada histórica e epistemológica dos elementos do teatro contemporâneo que dialogam com a obra serviu para localizar o debate no campo das artes cênicas, mais do que para categorizar Epidemia Prata. Isso é dito, sobretudo, porque o interesse principal está no conteúdo metodológico que dialoga com a sociologia etnográfica. Tomo por bases teorias próprias da sociologia chamando atenção para aspectos provindos do *modo* artístico com os quais podemos aprender.

3. Ato II: metodologias atravessadas

Tendo acompanhando as cenas de Epidemia Prata por diferentes ângulos - de dentro, fora, do mezanino, do chão, em ensaios, fazendo a bilheteria, a lanchonete, montando e desmontando o cenário - com o tempo e quase vinte apresentações depois - a peça atravessou a pesquisa e impactou o texto final. O texto se tornou também uma reflexão sobre metodologias compartilhadas. Estava, de certa forma, prevista uma abordagem dialogada com o fazer artístico, mas em campo, se quer tive escolha. A escrita, desde os diários, aparecia carregada de notas *do sensível*. Acredito que muito deste aspecto seja consequência de minha condição imersa em um estado de atenção etnográfica, mas também, próprio da condição de espectadora de um fazer artístico.

Chamei esta condição de estado de atenção sensível e é ele que desejo expor como método das artes que atravessou minha experiência etnográfica. Não se trata de um aspecto valorativo ou particular deste caso. O sensível, derivado dos sentidos corpóreos, está previsto no fazer etnográfico, pois decorre do "*estar lá*", condição da observação participante ou, mais ainda, da participação observante como proposta por Wacquant (2002)⁸. No momento de uma peça teatral, a atenção aos sentidos corpóreos, etnograficamente recomendada, foi mais incisivamente provocada pela intenção artística.

Pela condição da atenção sensível que emergiu do campo - proporcionada pela própria especificidade dele - pude vislumbrá-la também no processo de criação da Cia Mungunzá. O modo de perceber o entorno do Teatro de Contêiner, e produzir uma análise disso em cena, revelava um fazer etnográfico sensivelmente atento ao real e preocupado com a alteridade dos interlocutores. Já era característico das produções do grupo integrar linguagens familiares a cada um dos atores (artes plásticas, música, etc) e deixar os processos cênicos, como a manipulação de luz e som explícitas⁹. Na condição de artistas, os integrantes estavam formados para uma atenção sensível aos seus sentidos corpóreos e sabendo transportar suas significações

⁸ Em "Corpo e Alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe" de Loïc Wacquant (2002) o sujeito-observador tornou-se um experimentador da prática estudada e, a partir de então, abandona as ferramentas descritivas distantes e se apropria da narração benjaminiana (1923) que parte do "estar aqui".

⁹ Ver mais em [<https://www.ciamungunza.com.br/cia>]. Último acesso em 02 de abril de 2021.



de maneira simbólica que tocassem igualmente seus espectadores. O que de novo atravessou a produção da Cia foi uma *participação observante* de longa duração no momento da pesquisa. Uma experiência de campo etnográfico que ocorria sem querer no dia-a-dia do Contêiner enquanto eu fazia meu campo com eles e elas.

Chamo a atenção para dois pontos de minhas observações. Por um lado, a formação da *atenção sensível* do artista. Por outro a experiência da participação observante em um campo etnográfico inesperado. Para examinar o primeiro aspecto, um diálogo entre atenção sensível e os sentidos corpóreos se faz por meio de uma sociologia do corpo e dos sentidos (LE BRETON, 2007). As conexões da peça com a experiência etnográfica que desejo destacar se pautam na alteridade. O fio condutor que atravessa estes dois pontos chave da argumentação é simplesmente o corpo, por onde se percebe o *outro* e a si mesmo, significa e comunica, por onde, enfim, é possível existir no mundo social.

Como a percepção metodológica se fez no decorrer do campo, o corpo pode ter ganho centralidade no texto também por eu ter me visto imersa em discussões e ensaios de preparação corporal. Assisti corpos percebendo o meio, se percebendo no meio, se moldando e moldando o meio enquanto outros corpos, do lado de fora do Teatro também o fazem, mesmo diante da negação de suas subjetividades.

Os corpos, segundo a abordagem de Mauss (1974), moldam-se pelas técnicas tradicionais, pelo fazer. Em um sentido, isso também diz que eles se moldam pelo meio, pois o percebem e interagem com ele. Le Breton (2007), debruçado na obra de Georg Simmel para uma *sociologia dos sentidos*¹⁰, diz que “a cada instante decodificamos sensorialmente o mundo, transformando-o em informações visuais, auditivas, olfativas, táteis ou gustativas...” (p. 55).

O que cabe da conjunção dessas perspectivas para a discussão metodológica é dizer que os e as artistas, moldados pelas técnicas do teatro e áreas afins, tem seus sentidos corpóreos formados para uma sensibilidade atenta própria. Como nós tendemos a observar os aspectos sociais dos fatos, esta atenção sensível trata-se de algo verdadeiramente do condicionado no olhar, como, por exemplo, um fotógrafo passa a enxergar o mundo sobre um enquadramento dividido em terços. Algo que, se não está no fazer etnográfico, deveria ser aprendido com o fazer artístico.

Como na escrita nos interessa argumentar racionalmente, na peça, foi produzido um ambiente que atravessa os espectadores de maneira sensorial, algo que não se tem opção de ignorar. O cheiro da rua atravessa, o som metálico da marmita, do helicóptero e do disparo; a luz azul onírica em meio a umidade do desabrigo e a neblina dos gases usados para provocar confusão,

¹⁰ Em *Digressão sobre a Sociologia dos Sentidos*, de Simmel (1927), os questionamentos direcionados a nós mesmos sobre os outros prescreve como se dá a divisão do trabalho entre os nossos sentidos corpóreos. Nesse processo a percepção sensorial aparece como um meio de conhecimento do outro em relação.



uma confusão diferente da interna, causada pelo ressoar de um trombone dentro da cabeça enquanto, no escuro, se enxerga apenas o acender de alguns isqueiros.

Os meios que nós, da sociologia etnográfica, aportamos nossas descrições e argumentações talvez sejam mais restritos e eu não reivindico o abandono do texto escrito. Mais do que uma preocupação quanto ao paradigma das plataformas etnográficas, defendo aqui que a contaminação de um campo de conhecimento por ferramentas de outro tende a ampliar métodos de percepção, descrição, análise e compartilhamento em ambas as produções. A atenção etnográfica contaminada pela percepção sensível e compartilhamento sinestésico do teatro ganha potência de difusão social. A um só tempo, as artes cênicas contaminadas por um processo etnográfico altamente descritivo, reflexivo e de análise crítica, movidas pela alteridade, aprofundam seu embasamento para a práxis social.

Seus (nossos) corpos já estão instrumentalizados para o discurso artístico, político e midiático, com vozes que são ouvidas e propagadas. Estariam prontos para denunciar aos ventos todas os problemas sociais com os quais passaram a conviver. Mas o aspecto *sensível* do que percebiam sobre o outro os faziam perceber a si mesmos. Nenhum desses corpos instrumentalizados e atentos, tinham como se perceber sujeitos centrais do que ocorre há cerca de 30 anos no território que hoje ocupam¹¹. E nem poderiam ser. Esta é a contribuição apreendida da prática etnográfica, do “estar lá”: a urgência da alteridade em todo fazer simbólico.

O método chamado de *participação observante* na perspectiva etnográfica implica, primeiramente, estar presente. No caso da Cia Mungunzá isso aconteceu sem o objetivo primeiro da pesquisa. As *irrupções do real* na peça, atravessam os sentidos corpóreos do espectador atento que não vive na pele a violência, o frio, a abjeção. O real do mundo social faz o mesmo para o artista-etnógrafo disposto à atenção sensível, e para este, torna-se impossível não *ser afetado*.

O que quero dizer, primeiro, é que o lugar da participação observante seria (e é) evitado em inúmeros convívios cotidianos desatentos, sobretudo no centro de uma grande cidade. Não fosse a especificidade do sensível presente no trabalho artístico e etnográfico não haveria a necessidade que urgiu no íntimo de cada um, de compartilhar. Mas percebendo os limites dos próprios corpos, poderíamos compartilhar apenas da experiência que vivíamos e por isso, tínhamos conhecimento. Para isso dispomos da descrição minuciosa, do relato como prática etnográfica.

Antes do redirecionamento de Epidemia Prata para o que ela é hoje, os

¹¹ Em um mapeamento realizado pela FioCruz, o termo “Cracolândia” é designado como “uma vertente, minoritária, das cenas de uso de crack em todo país, na maioria das vezes pequenas, extremamente dinâmicas, e não ancoradas numa dada localidade” (BASTOS; BERTONI 2014, p.18). No centro de São Paulo, a “Cracolândia” é midiática e politicamente argumentada desde os anos 1990 sobre um recorte espacial específico, determinado pelo interesse imobiliário. Nesse sentido, no enfrentamento público à “Cracolândia” todo modo de vida desinteressante à especulação imobiliária é combatido.



e as artistas conversavam entre si sobre se perceberem na tessitura da Luz, ocupando um lugar de *estrangeiro*, inclusive na negociação para concessão do terreno do Contêiner. Justamente do estrangeirismo, como observou Simmel (1983), foi favorecido um estado de atenção ao que emergia das relações com as pessoas locais. Quase como um escape onírico – como uma vez disse um dos artistas – a peça expande a lista de interlocutores desta partilha íntima e convida os espectadores à mesma reflexão.

O estrangeirismo etnográfico, por assim dizer, carrega como pressuposto básico não ser o sujeito central das interações observadas, descritas e analisadas. Para os artistas, assim como para autores que fundamentaram a perspectiva etnográfica, este processo foi lapidado pelo convívio e escuta ativa com as pessoas interlocutoras. No caso da Cia, isso gerou reflexões fora de cena que alimentaram as transformações em cena.

Em maio de 2017, depois de uma ação ostensiva da polícia civil e militar, os e as artistas fizeram frente em uma manifestação de rua. Quando eu pedi para ouvir sobre o evento, me contaram que “*Não iam atirar em artista branco, ninguém quer produzir mártir. A gente aproveitou e foi escudo humano*”. A percepção de si como outro dos sujeitos centrais da manifestação ressoou para a cena. Creio que situações como essa, em conjunto com uma discussão sobre pessoas cisgênero interpretando pessoas transgêneras direcionadas diretamente à Cia Mungunzá, gerou uma demanda de reflexão sobre alteridade não-representável. Além da revisitação e readequação de uma peça antiga do repertório da Cia, a reflexão proporcionou o ingrediente final para a aproximação da experiência teatral com a experiência etnográfica em Epidemia Prata.

Apesar da arte teatral ocidental ser amplamente reconhecida pela interpretação mimética de quem o ator *não é*, a discussão da alteridade em cena não é inédita no teatro, como foi possível vislumbrar no item anterior. Nesse caso, o que contaminou *o modo de fazer* a peça foi o próprio real. Por conta da sensibilidade das técnicas artísticas que moldam as percepções e corpos dos atores, eles foram afetados, como se almeja na perspectiva etnográfica. Nestas condições de artista/etnógrafo, o afetar-se ocorre de forma orgânica ainda que não, e nunca, livre de conflitos.

O conceito de “afetar-se” tem base nas reflexões da pesquisa de campo de Jeanet Fravet Saada (1977; 2005) e contribui para a reflexão proposta, uma vez que, na experiência etnográfica, *afetar-se* está diretamente relacionado à *alteridade*. Goldman auxilia a compreensão e, em uma frase, aconselha metodologicamente o fazer etnográfico:

Basta que os etnógrafos se deixem afetar pelas mesmas forças que afetam os demais para que um certo tipo de relação possa se estabelecer, relação que envolve uma comunicação muito **mais complexa que a simples troca verbal a que alguns imaginam poder reduzir a prática etnográfica** (Goldman, 2005. p.150, grifo da autora).



Para mim, na condição de pesquisadora, a comunicação complexa de que se fala foi contagiada pela experiência cênica que contribuiu para uma atenção sensível, aberta ao *afetar-se*. Para os e as artistas, estrangeiros que chegaram no território para ficar, ser afetado com o real que “atravessa feito tiro” – como dizem na peça - não precisou ser exercitado como é na pesquisa científica.

A potência etnográfica de *ser afetado*, tanto para a etnografia sociológica quanto para a peça teatral, acontece justamente por não sermos os sujeitos centrais, algo que só é possível notar no lugar de espectador atento. A beleza e a dificuldade do *afetar-se* está na alteridade: no espaço *entre* o que nos aproxima como seres em existência e o que nos separa em trajetória e subjetividade. Para que o movimento do *afetar-se* relacionado à alteridade esteja claro quando destaco a importância da *atenção sensível*, trago as palavras de Rizek (2013):

[...] ser afetado não é manter relações de empatia, tampouco praticar como o outro ou pelo outro as práticas que se quer analisar. Ao contrário: é exatamente porque não estamos no lugar do outro que é preciso representar ou imaginar como e o que significa estar naquele lugar. Dessa perspectiva, **trata-se de uma distância e não de uma aproximação**. Ser afetado é aceitar estar nesse lugar experimentando suas intensidades, modificando o próprio estoque de imagens prévias que os pesquisadores levam consigo ao campo de investigação (p. 20, grifo da autora).

Da distância que proporciona uma modificação de vocabulário e imaginário de quem pesquisa, por querer ou “de gaiato”, se faz o aspecto etnográfico das obras. Segundo Goldman (2006) a etnografia é uma ligação entre uma teoria que fala por si e para si, chamada “nativa”, e uma teoria científica que foi historicamente construída para negar ou sujeitar a diferença. A potência da descrição da experiência vivida por “estar lá” se concretiza ao afastar o artista/etnógrafo da percepção de “nativo” e evitar, por outro lado, a sujeição da diferença.

Este deve ser o ponto sociológico pelo qual nos dedicamos à elaboração etnográfica e que acredito ter serventia ao mundo das produções simbólicas, mais do que o genérico uso da observação participante. Há aqui a responsabilidade de não estimular uma produção teatral assim intencionada e hoje chamada “teatro de comunidade” por ser feita “sobre” ou “com” pessoas do território. Entendo que, para que essas produções ocorram de forma responsável os aspectos metodológicos do fazer etnográfico precisam ser levados em consideração.

4. Ato final ou em cena

O entendimento de Epidemia Prata como uma *etnografia em cena* parte de uma leitura metodológica própria da sociologia. A consideração é feita uma



vez que a peça reflete a atenção sensível ao entorno em relação ao afetar-se, de forma que o artista-etnógrafo percebe o espaço entre si e os sujeitos interlocutores. Esta alteridade, quando notada por artistas de teatro, parece reconfigurar o próprio fazer teatral. Em um contexto de crise representativa, já não cabe às obras *afetadas pelo real*, recorrer indistintamente à interpretação mimética. Essa reflexão está em cena:

[...] Ela atravessa o palco e se coloca aqui, bem no meio, entre os debatedores e a plateia. Ela cheira muito mal. Ela traz esse braço embaixo da blusa, essa parte da saia um pouco baixa. **Ela também faz umas contorções faciais que eu não vou ter musculatura para reproduzir para vocês.** Dessa forma ela para, estende a mão e começa a grunhir. (Fala de Verônica no início da peça Epidemia Prata, transcrição da apresentação de 20 de julho de 2018, grifo da autora).

O texto transcrito acima é proferido logo na primeira cena de Epidemia Prata. Ele entrega a pista de como os próximos quarenta e poucos minutos serão conduzidos na peça. O que acontece é um relato da atriz que, em primeira pessoa, entoa o texto por ela escrito. Enquanto ela descreve o que viu no dia do evento reproduzido, vai organizando suas roupas para oferecer a imagem de como Elza estava. Mas o tempo todo se refere a Elza na terceira pessoa do singular.

Um dia, depois de uma apresentação para agentes da saúde local, Verônica recebeu o comentário de um odontologista. Ele disse que por melhor atriz que ela fosse, seu corpo e, mais especificamente, seu trato dentário, não poderiam “enganá-lo”. Lembro-me que Verônica respondeu: “*Eu não quero nem poderia imitar Elza, ser Elza, representar Elza. O que está ali em cena é o que passou pela minha cabeça ao viver cenas como aquela*” (Caderno de Campo, julho 2018).

Os textos e cenas não textuais que seguem conduzindo a peça são relatos da percepção de cada um dos atores e atrizes, elaborados por elas e eles próprios diante de um ano de convívio no território, dialogando com sujeitos locais. Um a um, os relatos entregam um tanto do íntimo dos atores/atores, no constrangimento da sensação da necessidade de posicionar-se em uma situação de injustiça social e dos múltiplos limites encontrados para fazer isso de maneira pessoal ou enquanto artista.

O tocante ao espectador é que, ao falarem deste lugar de sujeitos privilegiados, ou ao menos de pessoas que não tem suas subjetividades negadas, os atores e as atrizes dialogam diretamente com a maior parte dos públicos na plateia. Ao expressarem as contradições nas quais se percebem quando são abordados na rua, quando desesperam-se sem conseguir ajuda das instituições responsáveis ou quando tentam ajudar de maneira torta e pessoal, conectam apreensões de mundo semelhantes entre espectadores. Atores e espectadores estabelecem identificação entre si, algo a ser amarrado pela cena final da peça. Ao se colocarem partilhando uma experiência comum



aos espectadores, os artistas se afastam do lugar de sujeitos centrais da reflexão proposta em cena e enfatizam a centralidade dos que estão ali do lado de fora, falando, mas sem gerar repercussão:

Eu tô tentando falar com vocês desde o começo, mas parece que vocês tão MUITO ocupados fazendo isso que vocês estão aí fazendo. **Enquanto vocês estão aí falando de mim eu tô tentando me comunicar com vocês.**

[o áudio do bate-papo do início da peça volta ao fundo para retomar a cena inicial com Elza, que agora faz falas supostas pela atriz que profere. Todos os atores olham para o corpo de Verônica que se levanta do chão e fica em pé sobre uma tampa de bueiro do cenário e diz o que Elza diria]

[...] Pára! Tá errado! Pára! Não é assim! Tá errado! Não é bonito, não é alegre, não é poético. Não tem música, não tem luz. Não tem florzinha no meu cabelo, não tem foco na minha pessoa. Não tem beleza na minha miséria! Não tem quem tirar foto do MEU lixo e nem falar disso assim. **Isso não era nem pra ser assunto. EU não era pra ser assunto de vocês.** *[os atores levantam a tampa do bueiro onde Verônica está em pé a mantendo suspensa como em um altar ou palanque. O foco de luz fica só nela, todo o resto apaga enquanto eles, com esforço, a seguram no alto]*

Eu não sou um rato!
Embora seja por essa forma que eu consiga me comunicar com vocês. Eu também não sou um grunhido. Embora seja com esse som que eu consiga chegar até vocês. Eu não sou essa que pede bebida, coxinha, cigarro, conversa, calcinha, cueca, brinco, pulseira, relógio, embora seja desse jeito que eu consiga ter algo de vocês.
Eu não sou a música alegre depois da chuva. Eu não sou o medo da AIDS
Eu não sou os presentes que eu te dou. Eu não sou o chulé pelo qual eu me desculpo depois de tirar o meu tênis na sua casa. E embora tudo isso te pareça digno, não é. **A dignidade não mora na forma como você fala de mim.** Eu não estou num corpo vazio. Eu não sou um zumbi. Eu não decidi isso. Eu não decidi isso sozinha. *[pausa longa]*

Eu sei que você tenta me amar quando fala de mim e isso é digno.

Mas eu não posso ser o seu assunto pra sempre porque eu também devo falar. Eu também devo falar de mim.

Eu falo de mim quando importuno você no metrô; eu falo de mim quando importuno você na lanchonete; eu falo de mim quando importuno você no teatro. Quando você tenta conversar comigo e eu não tenho escuta, eu tô falando de mim. Quando eu tô sendo chata, louca, sacal, repetitiva, entediante, sem bom senso, eu tô falando de mim. Eu tô falando de mim o tempo todo.

Por que é que tem mais peso quando você fala de mim do que eu quando eu tento falar de mim ?

[Verônica aponta para si própria como atriz]

Eu cheiro mal, tenho bolhas nos pés. Cheiro mijo, cachaça, suor, cigarro, eu cheiro bosta! Eu chego com todo o MEU cheiro e tento falar mim. E você me escuta por educação. Você me escuta pra poder falar de mim depois

Você me escuta com segundas intenções. Você me escuta pra me colocar aqui em cima.



Pode falar de mim. Eu não me importo
Porque só quando você fala de mim é que todo mundo vai sentar
aí e ouvir, não é? Não é mesmo?

Então aproveita esse momento e diz pro mundo
**que enquanto eu continuar morrendo na sua calçada não
vai ter poesia.**

[...]

(Trecho Final de Epidemia Prata, transcrito da apresentação de
20 de junho de 2018, grifos da autora).

Trouxe a primeira e última cena para o texto afim de tentar, em um difícil exercício de descrição resumida, delinear a forma como funciona a atuação em Epidemia Prata. Os limites são embaçados. A última cena retoma a situação real cujo relato inicia a peça, mas desta vez as palavras são de Elza para Verônica, ainda que quem as profere seja a própria atriz. A situação se mostra mais nebulosa quanto notamos que sempre que Elza diz “você”, a atriz aponta para próprio corpo como se ali dentro travasse um diálogo entre ela e o que ela imagina que Elza a diria. Esta Elza final, imaginada, é carregada da reflexão crítica da atriz sobre alteridade e cena teatral.

Como já disse anteriormente, esta não é uma pauta inédita nos percursos do teatro contemporâneo, inclusive no Brasil. Um episódio narrado pela jornalista Eliane Brum (2019, p. 40-55) remonta a discussão presente de maneira midiaticizada em maio de 2015. No palco do auditório do Itaú Cultural, em São Paulo, atores sociais se reuniram para discutir a representação de pessoas pretas no teatro. Isso decorreu de uma denúncia em redes sociais, dirigida a um grupo de palhaços que teriam feito uso de *blackface*¹² naquele mesmo palco. Desse episódio desejo destacar a fala do dramaturgo e diretor no Teatro de Narradores e Professor de História do Teatro Brasileiro da USP (Universidade Estadual de São Paulo), José Fernando de Peixoto Azevedo. Ele disse:

Eu acho que o que está acontecendo aqui hoje é sinal de uma mudança estrutural no país, que a gente não pode negligenciar e que diz respeito à sociedade, mas também ao teatro que nós fazemos, o teatro de grupo. Isso é sinal de que alguma coisa muito complexa está acontecendo nesse país [...] Não é uma questão de representação. A cor não se representa. É isto que, de certo modo, o *blackface* denuncia. Porque o negro é outra coisa além de sua cor. São relações que estão em jogo e que talvez o teatro tenha tido dificuldade de elaborar. Está na hora de a gente se perguntar o que é que nós estamos conseguindo elaborar neste momento em que, de fato, uma mudança está acontecendo. Ela não aconteceu. Está acontecendo. Ela é perigosa. Ela é perigosa porque o *outro* existe. E eu também me defino pelo outro. [...] Eu não estou interessado em revisar a

¹² *Blackface* foi uma prática do teatro estadunidense que nasceu nos menestrel-shows no século XIX e perdurou como um gênero de teatro próprio nos EUA até, nos anos 1960, ser interrompido pelo Movimento pelos direitos civis dos negros. Difundida na Grã-Bretanha, *blackfaces* eram exibidas pela televisão até os anos 1980. A prática consiste em atores brancos pintarem seus rostos com carvão de cortiça para representar personagens negros de forma exagerada, reforçando estereótipos racistas sobre tom de “humor”.



história do teatro brasileiro, eu estou interessado em inventar uma *outra* história (apud BRUM, 2019, p. 53; 55).

As mudanças estruturais de que José Fernando fala dizem respeito às antigas reivindicações de subjetividades que, até há pouco tempo, eram consideradas representáveis tanto na dimensão política como simbólicas. A crítica principal a essas representações está no apagamento do sujeito central do discurso enquanto produzem e propagam imagens estereotipadas que reificam dominações. A crise da representatividade política se estende para a cena, questionando uma mimese teatral, para que processos que negam subjetividades de indivíduos e grupos chamados “minoritários” sejam descontinuados.

A título de observação adiciono que Brum atribui o desponte dessa discussão no teatro do Itaú cultural como fruto das políticas de ações afirmativas para educação, como as cotas raciais implementadas em 2012 no Brasil. Com o aumento de pessoas pretas com acesso a educação superior, um grande número de discursos auto-representados não podem mais ser ignorados na arena artística, política e científica. No caso de readequação do elenco para representação de uma mulher transgênero, reivindicado diretamente à Cia Mugnunzá, o processo se deu via coletivo de artistas trans, MONART. A organização institucional também diz respeito a uma instrumentalização, neste caso jurídica, para enfim ganhar escuta.

Se o debate em torno da alteridade e do não-representável inundam o palco político e social, o teatro, como instrumento do simbólico, apresenta sua política de percepção como potência *formalista* para transformação social:

A política do Teatro é uma política de percepção. Todo artista que trabalha contra a despolitização com lucidez sabe que o teatro não se torna político apenas por tematizar problemas socioeconômicos, mas sim pelo teor implícito do seu modo de representação. Isso implica não só determinadas formas, mas também um modo de trabalho (LEHMANN, 2007, p.414).

Engajada com o território onde aportou o Teatro de Contêiner, a Cia Mungunzá fez atravessar, em sua forma de trabalho e produção simbólica, elementos de práxis social da metodologia sociológica. E, pela sorte da contaminação do olhar artístico, possibilitou ser aqui elaborada uma reflexão sobre uma atenção sensível que pode facilitar, para o etnógrafo, a experiência do afetar-se em campo. Isso, no entanto, não tenciona o fim do debate, mas tem finalidade de fomentar o profícuo diálogo entre as áreas .

Referências bibliográficas

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.



BRASIL. **Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República** **Direito à moradia adequada**. Brasília: Coordenação Geral de Educação em SDH/PR, Direitos Humanos, Secretaria Nacional de Promoção e Defesa dos Direitos Humanos, 2013.

BRUM, Eliane. **Brasil, construtor de ruínas** – Um olhar sobre o país de Lula e Bolsonaro. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2019.

CARREIRA, André. **Teatro de rua como ocupação da cidade**: criando comunidades transitórias. Urdimento, n, 14, 2009.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Introdução à história da filosofia**: dos pré-socráticos a Aristóteles. [S.l: s.n.], 1994.

DIAS, Luciana da Costa. O teatro e a cidade: notas sobre uma origem comum. **Revista ARTEFILOSOFIA**, Ouro Preto, p. 48-61, jul. 2012. Disponível em: <<https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/578>>. Acesso em: 08 de abril 2021.

FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”. **Cadernos de Campo**, n. 13, p. 155-161, 2005 [1990].

FERNANDES, Silvia. **Experiências do real no teatro**. Sala Preta, v. 13, n. 2, p. 3-13, 15 dez. 2013.

GOLDMAN, Marcio. Jeanne Favret-Saada, os afetos, a etnografia. **Cadernos de Campo** (São Paulo 1991), v. 13, n. 13, p. 149-153, 30 mar. 2005.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**; 2. ed. tradução de Sônia M.S. Fuhrmann.-Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

_____. Alteridade e experiência: antropologia e teoria etnográfica. **Revista Etnográfica**, v.10, n.1, p.161-173. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/etn/v10n1/v10n1a08.pdf>. Acesso em: 30 de março de 2020.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

INNES, Christopher D. **Erwin Piscator’s Political Theatre**: The Development



of Modern German Drama. Cambridge University Press. 1972.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: _____. **Sociologia e Antropologia**. Trad. Mauro W. B. de Almeida. São Paulo, EPU/EDUSP, 1974.

ONU. Organização das Nações Unidas. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. Brasília, DF: Ministério das Relações Exteriores, Ministério da Justiça. 1948. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000139423>. Último acesso em 10 abr. 2021.

RIZEK, Cibele. Etnografias Urbanas. Cultura e Cidade de dentro e de perto. **Revista Redobra**, n. 12, p.19-24. 2013.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. Novas casas. Possíveis relações entre a cidade e o teatro. **Arquitextos**, São Paulo, ano 15, n. 180.07, Vitruvius, maio 2015.

SANTOS, Milton. O retorno do território. In: **Da totalidade ao lugar**. São Paulo: Edusp, 2005. p. 137-144.

SALDAÑA, Johnny. **Ethnotheatre**: Research from page to stage. Walnut Creek, California: Left Coast Press Inc, 2011.

SIMMEL, Georg. O Estrangeiro. In: MORAES FILHO, Evaristo (org.). **Simmel: Sociologia**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1983, pp.182-188.

WACQUANT, Loic J. D. **Corpo e alma**: Notas etnográficas de um aprendiz de boxe - Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2002.

WILLIAMS, R. **Cultura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1969.

Como citar este artigo:

MENDONZA, Ana Elisa Menten. Etnografia e Teatro Contemporâneo – Metodologias Atravessadas. **Áskesis**, São Carlos - SP, v. 10, n.1, p. 17-33, jan./jun. 2021.

ISSN: 2238-3069

DOI: <https://doi.org/10.46269/10121.686>

Data de submissão do artigo: 14/03/2021

Data da decisão editorial: 29/06/2021