

**PERFORMATIVIDADE E REINVENÇÃO: CONSTRUINDO MÁSCARAS E
DESCONSTRUINDO HÁBITOS NO BLOCO DOS CARETAS DE GUIRATINGA,
MATO GROSSO**

Claudyanne Rodrigues Almeida

Mestre em Estudos Interdisciplinares de Cultura pelo Programa de Pós Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea. ECCO UFMT. Graduação em Antropologia pela UFMT Professora do Instituto Federal de Educação em Juína, Mato Grosso.

Maria Thereza Oliveira Azevedo

Doutora em Artes Cênicas pela ECA USP. Atualmente atua no Programa de Pós Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea ECCO /Universidade Federal do Mato Grosso, UFMT. É líder do grupo de pesquisa Artes Híbridas: intersecções, contaminações, transversalidades. Líder do Coletivo à deriva. Documentarista, produtora da obra Memórias Clandestinas.

Resumo

Desde os rituais antigos, a arte e a *atividade de performar* estiveram presentes como algo indissociável da vida. No *Bloco dos Caretas* do carnaval da cidade de Guiratinga, no interior de Mato Grosso, os foliões constroem suas próprias máscaras e fantasias, desconstruindo a personagem habitual e cotidiana ao ultrapassar fronteiras de convenções arraigadas para despertar possibilidades de reinvenção. Os conceitos de *performance* e *performatividade* de Schechner e Victor Turner se fazem presentes à medida que encontram ressonância nos eventos extraordinários e extracotidianos.

Palavras-chave: Performatividade; Bloco dos Caretas; Reinvenção

Resumen

Desde los antiguos rituales, el arte y la actividad performativa estuvieron presentes como algo inseparable de la vida. En el *Bloco dos caretas* en Carnival de la ciudad de Guiratinga en Mato Grosso, juerguistas construyen sus propias máscaras y disfraces, desconstruyendo el carácter habitual y cotidiano para cruzar las fronteras de las convenciones arraigadas e despertar posibilidades de reinvención. Los conceptos de *performance* y la *performatividad* de Schechner y Victor Turner están presentes ya que están en resonancia con los eventos extracotidianos y extraordinarios.

Palabras clave: Performatividad; Bloco dos Caretas; Reinvención

Abstract

Since the ancient rituals, art and activity was attended performer as something inseparable from life. In *Bloco dos Caretas* in the carnival town of Guiratinga, Mato Grosso, the performers build their own masks and costumes, deconstructing the persona of *everyday*. They go beyond usual boundaries of conventions rooted to awaken possibilities for reinvention. The concepts of *performance* and *performativity* Schechner and Victor Turner are present because resonate in extraordinary events.

Keywords: Performativity; Bloco dos Caretas; Reinvention

Para Victor Turner as performances escapam das classificações e dos paradigmas da ordem e podem ser consideradas situações “extraordinárias”, momentos de interrupção da ordem social.¹ Schechner² entende as performances como ‘*comportamentos restaurados*’, situações extracotidianas que reelaboram procedimentos repetidos do dia a dia, inerentes às ações ou condutas instauradas no cotidiano. A *performance*, então, restauraria esses comportamentos a partir da experiência com elementos inovadores, inéditos, ou seja, coisas nunca antes empreendidas.

Bakhtin entende que no carnaval:

A abolição provisória das diferenças e barreiras hierárquicas entre as pessoas e a eliminação de certas regras e tabus vigentes na vida cotidiana criavam um tipo especial de comunicação ao mesmo tempo ideal e real entre as pessoas, impossível de se estabelecer na vida ordinária.³

Assim, o carnaval pode tornar possível a criação de movimentos extraordinários e extracotidianos, além de comportamentos restaurados como aponta Schechner ampliando o conceito de *performance* para vários campos da cultura. É interessante observar que Victor Turner desenvolveu seus estudos sobre *performance* no campo da antropologia e Richard Schechner no campo das artes, mais precisamente no teatro. Do encontro dos dois pesquisadores surge a aproximação e ampliação do conceito.

Neste texto, será desenvolvida uma reflexão sobre a *performance* e *performatividade* a partir da observação do *Bloco dos Caretas* do carnaval da pequena cidade de Guiratinga no interior do Mato Grosso, pressupondo que o ritual de preparação e *performance* do bloco são movimentos extraordinários e extracotidianos e, por conseguinte, podem ser entendidos como performáticos.

Bloco dos Caretas, *ritual* e performatividade

Para sair no *Bloco dos Caretas* os habitantes de Guiratinga, constroem as suas próprias máscaras e perambulam à deriva, num movimento meândrico pela cidade inteira. Dançam ao som dos tambores, escapando dos caminhos usuais do cotidiano. As máscaras são moldadas em argila e papel *machê* e nelas o brincante exacerba as formas com grandes narizes, bocas excessivas, para construir uma deformação. Se dois olhos não são suficientes é só acrescentar mais um, ou mais outro, afinal trata-se de um monstro e suas possibilidades de ser não tem regra nem simetria. Na modelagem em barro a composição de estranhos seres que ao alcançar uma forma servem como negativo para a montagem da máscara no papel *machê* construída com repetidas camadas até o modelamento final.

A pintura das máscaras, os adereços e posteriormente o roupão de chita com estampas coloridas, fazem parte do processo de dar forma a um personagem que vai sendo criado de acordo com o monstro que surge ao vestir-se. Parte do personagem-careta é escolhido anteriormente, no processo de moldar a máscara, mas o “performer-careta” vai se revelando momentos antes de sair pela cidade, lá na concentração, onde são incorporados objetos como sinos, traveseiros, pneus, sapatos, que muitas vezes são trocados ao longo da criação, ou surgem no auge da concentração quando todos se preparam coletivamente para sair no bloco. Isso é parte do processo de agir-formando-uma-persona ou de per/form/atividade de um *careta* no *Bloco dos Caretas*.

Josette Féral fala de *performatividade* utilizando a visão antropológica de Schechner, para quem o ato performativo caracteriza-se como um jogo ritual sob três aspectos: *being* (ser), *doing* (fazer), *showing* (mostrar). “Fazer e mostrar fazendo estão sempre em fluxo, mudando todo o

tempo”.⁴ Estas três operações são essenciais para o performer, quer seja num sentido primeiro “de superar ou ultrapassar os limites de um padrão” ou ainda no [sentido] de “de se engajar num espetáculo, um jogo ou um ritual”.⁵

O ritual tem como um dos objetivos, a busca por essa quebra de fronteiras do permissivo, do dito real. O exemplo do carnaval é interessante tanto para o “ultrapassar o limite” quanto para celebrar o excesso. É o espaço/tempo reservado para o transbordamento das fronteiras da regra, o excesso do riso, do permissivo, do sexo, da dança, da alegria, etc. É imprescindível que se crie zonas de indefinição, para dar possibilidade de o novo acontecer e não viver como se fossemos expectadores dos próprios eventos. Assim como o “Dionísio” de Nietzsche conforme Deleuze:

Só Dioniso, o artista criador, atinge a potência das metamorfoses que o faz devir, dando testemunho de uma vida que jorra; ele eleva a potência do falso a um grau que se efetua não mais na forma, porém na transformação – “virtude que dá”, ou criação de possibilidades de vida: transmutação. A vontade de potência é como a energia; chama-se nobre aquela que é apta a transformar-se. São vis, ou baixos, aqueles que só sabem disfarçar-se, travestir-se, isto é, tomar uma forma e manter-se numa forma sempre a mesma.⁶

Os habitantes da cidade deixam suas vidas cotidianas, regradas e planejadas para vivenciar um momento de suspensão dessas regras, *status*, situação social. Rompem com a vida codificada para dar voz ao sonho, à fantasia. Colocam a máscara deixando de lado o personagem cotidiano, ao viver a experiência de um novo olhar para as relações, para o tempo e o espaço socialmente construído e até mesmo para si e para o outro. Deixam-se levar pelo som dos tambores e atabaques, pelo riso dos espectadores em suas janelas e portões, ansiosos pela chegada do careta e com olhares atentos aos seus movimentos. Ao mesmo tempo, receosos com o “levar talco”, mas atraídos pelas roupas coloridas, badulaques ruidosos e máscaras expressivas, o espectador/habitante faz parte da *performance* à medida que essa vai sendo delineada em meio ao contato com eles. Assim, o *Bloco dos Caretas* se situa dentro dessa concepção de *performance*, quando os foliões colocam suas máscaras e *performam* um monstro pelas ruas desapegando – das relações causais da vida diária.

Sabemos da variabilidade semântica e do deslizamento conceitual da *performance*, (como não poderia deixar de ser, em se tratando de um termo reivindicado por uma multiplicidade de campos e vozes disciplinares). O termo *performatividade* é usado aqui quando se considera que a ação performativa do Bloco pode conter características elementares do conjunto de ações que envolvem a *performance*. À medida que um travesseiro cai, o *careta* muda seu jeito de andar e consequentemente seu personagem se modifica, o mesmo se diga de trocar a máscara com o colega. Além disso, a ação de formar o seu próprio rosto é um elemento acrescentado da *performance* em si, literalmente considerando uma atividade/de/formar/a/si (per/form/atividade).

Nesse contexto, o Bloco estaria permeando esses três domínios do ser/agir/mostrar a ação sendo e agindo, a partir do momento em que o folião está vivendo o personagem-careta. Ele criou a máscara, o roupão, os trejeitos e mostra o sujeito enquanto processo, exhibe a transformação do sujeito em outro. Tendo em vista a literalidade do termo “per/form/atividade” (“agir” e “formar a si”), a relevância do processo de *performatividade* do folião engendrar espaços ativos, principalmente no fato deles próprios construírem suas máscaras, seus corpos coloridos, sem roteiro e sem produtor.

O “formar a si”, aqui, aponta para o sentido literal também. Nessa atividade de se moldar, talvez o processo toque pontos de acesso a singularidades dormentes. Dawsey em *Turner e a antropologia da experiência* afirma que “através do processo de *performance*, o contido ou

suprido revela-se.”⁷

Performatividade e singularidade

Com a variedade de estímulos da modernidade não temos muito espaço para nossas singularidades, lidamos mais com atos automatizados pelo social. Por isso a *performatividade* pode ter grande potencialidade sobre a singularidade, pois o “ser” e “fazer” é baseado (no que vem de dentro) na criação do ator, como quer Schechner, não nas imposições culturais, no que vem de fora. E o “mostrar” está no campo de mostrar a si, não mostrar o que se deve ou o que os outros querem que você seja, o que a maioria quer e pensa que deve ser? Ou que todos devem seguir os modelos padronizados de ideal.⁸

A valorização das atividades humanas está submetida a modos dominantes, e tentando se encaixar nesses modelos. O homem se encontra cada vez mais limitado aos paradigmas internalizados da cultura. Segundo Ortega y Gasset⁹ ele “briga” para entrar no mundo moderno, pois pensa que precisa ser idêntico aos demais. Os desejos dos indivíduos são delineados pelos fatos sociais, obstando de desenvolver suas próprias distâncias de singularização com relação à subjetividade normatizada, impedindo também os espaços para criação já que o espaço vazio praticamente não existe.

Todavia, atualmente existe uma incipiente tendência para o indivíduo se mostrar um pouco mais. Cansados dos ideais modernos de planejar a vida, descrente do relato que a ciência dê conta da libertação do homem, do projeto de resolver todos os problemas do mundo com vacinas, remédios e objetos práticos, o indivíduo não quer mais ser o óbvio.

Antonin Artaud, quando pensa na procura de si com a ideia de um “corpo-sem-órgãos”, o corpo caótico, não modelado culturalmente, um corpo cru, - sem os vícios do que já foi construído, o ser singular de cada um, - se faz cada vez mais atual e próximo das discussões sobre *performance*. Para Artaud, crueldade é “tudo o que age”¹⁰, lembrando o que foi dito sobre a literalidade do termo *performatividade* como *agir*. A ideia de *agir* em Artaud é a de cultura em ação se tornando em nós como que um novo órgão, um segundo espírito. Pois com a vida cheia de magia o mundo não é obrigatório. “uma espécie de poesia atroz se expressa através de atos estranhos onde as alterações do fato de viver demonstram que a intensidade da vida está intacta e que bastaria dirigi-la melhor”¹¹

Nesse sentido, o legado mais radical de Artaud para as *performatividades* contemporâneas é a sugestão ou efeito de ruptura com fronteiras ou tabus e a criação de um espaço para se produzir de dentro de si. Além, obviamente, do despertar para a necessidade de um momento de suspensão das estruturas sociais vigentes para mensurar outras realidades e possibilidades. De fato, isso se volta contra esse recalque que sustenta a vida social cotidiana.

Artaud nega a palavra, quer encontrar algo mais profundo, a palavra anterior à palavra, esse “é o objetivo da magia e dos ritos, dos quais o teatro é apenas um reflexo... É uma *performance* que não exatamente suprime o discurso articulado, mas se dá às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos.”¹² Tirar a palavra da sua estagnação psicológica e humana sem ideias limitadas, nem formalmente esboçadas. A não ser ideias de “Criação, ao Devir, ao Caos que são cósmicas e podem criar uma equação ente o Homem e Sociedade, entre a Natureza e os Objetos.”¹³ Ideias que vão agir na sensibilidade. Ela serve para encerrar órgãos, a linguagem, faz das palavras encantações, encerra a boca para falar, cria novos símbolos, dá sentido de uma intelectualidade nova e mais profunda, podendo, assim, estimular processos de auto engendramento de singularidades ou de novas formas de subjetivação.

No processo de criação do monstro do Careta do Bloco há a necessidade de abandonar

as referências do saber constituído, de buscar outros “eus” para mostrar na rua. Essa busca pode ser alcançada no momento de *liminaridade*, termo usado por Turner para falar do momento em que as regras sociais não estão em jogo, em que não são levadas em conta as construções sociais confeccionadas durante toda a vida. Assim a *performatividade* do *Bloco dos Caretas* uma expressão popular carregada de traços artísticos é caracterizada pelo caos carnavalesco. O caos é justamente a possibilidade, pois se nada é completo ou ordenado é aqui o lugar da criação, da elaboração e mutação de subjetividades, e por que não dos lampejos de singularidade? A arte é o caos também, assim como a *performance* ela não está no campo do ordinário e sim do extraordinário

Schiller¹⁴ afirma que toda a arte é libertadora porque desaprisiona, elimina interditos pondo o sujeito em sua condição divina, fazendo nele existir um *continuum* utópico porque vai idealisticamente além do que é meramente dado. É preciso educar-se esteticamente para que em cada um se garanta a justeza e o rigor dignificante dos juízos inexoráveis.

No transporte que a arte proporciona para outra dimensão do ser, questionando o tempo que construímos e tanto nos sufoca, o espaço que habitamos e tanto queremos ultrapassar, nas metamorfoses do Careta, no exercício de estranhamento do íntimo, o indivíduo pode ter lampejos de subjetividades próprias. Ultrapassar, essa é a chave para o *duplo* de Artaud. Ultrapassar os limites do corpo orgânico, ultrapassar a separação entre arte e vida e as grades da cultura que aprisionam.

A performatividade como experiência

Experimentar é arriscar. O risco pode ser perigoso, mas sem ele não existiria o novo. A *performatividade* do *Bloco dos Caretas* traz um caráter de risco. Os foliões arriscam-se ao ser o que jamais seriam na vida ordinária. Arriscam-se a experimentar sair a deriva pelas ruas que não tem mais destino prévio. Arriscam-se a experimentar ver seus parentes e amigos sem que eles os reconheçam. Arriscam-se a formar um personagem que vai abrir espaços para criação e interação com os que o assistem, arriscam, enfim, deixar de ser o que sempre foram.

Sair da ordem, se jogar no caos, ser incompleto para dar possibilidade de o acaso o completar, ou não completar. O risco potencializa sua interferência no cotidiano do cidadão e sua ação política. O trabalho artístico vivo, para o qual tudo permanece imprevisível e está para ser inventado. O risco da *performatividade* aqui é potencial, à medida que permite criar, podendo abrir canais, espaços, rarefações, que permitam tocar no ponto onde a singularidade vai emergir.

A experiência vai estimular, motivar, provocar o sujeito para agir numa movimentação. A *performatividade* é uma experiência que faz o “ator social” se mover para procurar respostas às provocações. Pode incitar outras condições, colocando o indivíduo ao acaso e provocar situações outras, no nível do acontecimento para despreziosamente se desprejar do fixado, tocar o sujeito para importuná-lo a reagir.

Nesse âmbito, o *comportamento restaurado* remete aos inúmeros “eus” que cada um alberga dentro de si, com distintas funções, como age em diferentes situações ou diante de momentos qualificados, dando resposta às motivações provenientes da vida; seja nas condições íntimas, domésticas ou coletivas.

A *performatividade* está interessada, sobretudo, na originalidade da experiência corporal, na natureza indivisa e voluntária do gesto, na atitude e na conduta do artista numa situação extracotidiana que visa, primordialmente, desestabilizar tudo que é repetitivo ou corriqueiro, perpetrando um ato inaugural. Inscrita na ordem das percepções, sua ação poética busca a

transgressão, a ruptura, o corte – tudo o que é marcado como diferença, enfim, responsáveis maiores pelas suas características ontológicas de gesto original, a saltar fora da série das repetições, dos ensaios, das restaurações.

Turner diz que a experiência se completa através de uma forma de “expressão”. *Performance* – termo que deriva do francês antigo *parfournir*, “completar” ou “realizar inteiramente” – refere-se, justamente, ao momento da expressão. A *performance* completa uma experiência¹⁵

O ato dos foliões experienciarem outro corpo, esconder seu rosto cotidiano e a possibilidade de mostrar o que não se pode na vida ordinária, modificar o gesto, o andar, enfim, as múltiplas possibilidades de ser, podem ser uma “experiência formativa” como aponta Turner, ou seja, manifestação expressiva de caráter processual através da qual “significados que informam o repertório humano vital do pensamento, do desejo, do sentimento são colocados em circulação”¹⁶ ou surgem até mesmo para o performer-careta, que anteriormente não teria condições de vislumbrar outros “eus” que o compõe, de perceber expressões no outro, que por não saber que é você, pode agir de forma muito diferente da qual age normalmente com você. Vislumbrar outras possibilidades de realidade, de sociabilidade que poderá tocar em algum ponto que desperte aspectos de sua singularidade.

O experienciar um rosto novo sem a obrigação de representar seu papel diário, inevitavelmente trará novos significados para seu olhar por fora da máscara posteriormente, na “reagregação” ao mundo cotidiano. Quando o careta coloca um salto alto, a experiência de ter passado por aquela sensação fará parte do seu repertório subjetivo, podendo assim reconhecer, por exemplo, a dor do outro quando uma namorada confessar o desconforto do salto numa festa, e assim por diante.

E aqui está o segundo ponto chave: possibilidades, reinvenção. Abertura para coisas nunca vistas, nunca pensadas, pois as imagens novas, falam e agitam múltiplas possibilidades de viver e ver o mundo e, principalmente, agir sobre ele. Dawsey a partir de Turner observa que:

Fragmentos distantes uns dos outros entram em relações inesperadas e reveladoras, como montagens. Figuras grotescas manifestam-se em meio a experiências carnavalescas. No espelho mágico de uma experiência liminar, a sociedade pode ver-se a si mesma a partir de múltiplos ângulos, experimentando, num estado de subjuntividade, com as formas alteradas do ser.¹⁷

Performatividade e reinvenção

A *performatividade* recria comportamentos em relação ao seu contexto, sua interação com a platéia, suas inter-relações sociais e políticas bem como seus contextos culturais. Para Artaud o que “Importa é que, através de meios seguros, a sensibilidade seja colocada num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada”¹⁸ Agindo nas sensações a *performatividade* adquire o caráter de micro-política, pois resvala nos afetos e constroi subjetividades. Intervindo no plano micro do sensível, intervém na realidade sensível em constante mudança, provocando colapso de sentidos, enfim, provoca um desordenamento interno por algum lugar, por algum lugar implanta um caos, o que pode gerar mudanças. Por isso é vital! Precisamos de caos interno. E o que parece é que a *crueldade* de Artaud é a chave para isso.

Não podemos deixar de ver aí, nessa “desordem” sugerida, a reivindicação por uma navegação temporal intensiva, cujos indícios nos chegam da arte, dos loucos, da lógica do hipertexto, das agitações micro e macropolíticas, da paixão de abolição de uns ou das linhas de fuga ativas de todos aqueles para quem o colapso do tempo universal e hegemônico não representa o fim dos tempos, muito pelo contrário. Por meio dele talvez nos seja oferecida a ocasião para que o tempo da vieda deixe de ser impellido

unicamente pelo vampiresco e acachapante vetor do capital, em favor de múltiplas temporalidades, inéditas e singulares. (...) O tempo dos loucos, ou da arte, e o tempo da liminaridade, não deveria ser lido apenas como um domínio patológico ou exótico, mas como uma amostragem complexa daquilo que resiste às tiranias do tempo contemporâneo, das micro-políticas temporais e igualmente daquilo que nele se gesta de mais inventivo e perturbador.¹⁹

Turner ao buscar esclarecer os pressupostos da “antropologia da *performance*” menciona Sally Moore, autora que defende o seguinte: “a ordem social não é determinada, sendo as categorias, portanto, flexíveis e manipuláveis.”²⁰ Se até mesmo a ordem social é flexível, quem dirá o ser humano. Ainda nesse viés, as potencialidades da performatividade do Bloco não vão apenas no sentido de provocar lampejos de singularidade no indivíduo, mas esses lampejos podem flexibilizar inclusive a ordem social, a medida que flexibilizam o sujeito social.



Referências bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. *Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Hucitec, 1995.
- DAWSEY, John C. *Victor Turner e antropologia da experiência*. In: Cadernos de campo n. 13: 163-176, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pal Pelbart São Paulo: Ed. 34, 1997
- DORFLES, Gillo. *O devir das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FERAL, Josette. *Por uma poética da performatividade*. São Paulo: Revista Sala Preta
- GEERTZ, Clifford. *Making Experience, Authoring Selves*. In: TURNER, V.; BRUNER, E. (Org.). *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois Press, 1986. p. 373-380.
- NASCIMENTO, F. *O ator performer e sua participação na criação do grupo Totem*. Anais da ABRACE 2010. http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/31081139/Frederico_do_Nascimento_-_O_Ator-performer_e_sua_Participacao_no_Processo_de_Criacao_do_Grupo_Totem.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIR6FSIMDFXPEERSA&Expires=1382280905&Signature=2oFpFnYCCn4qmUPNkQOIOZftDns%3D&response-content-disposition=inline
- ORTEGA Y GASSET, José. *A Rebelião das Massas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- PELBART, Peter Pál. “Tempo dos loucos, tempos loucos”. In: *Sexta-feira: Antropologia, artes, humanidades*. Nº 5 [tempo], 2000
- SCHECHNER, Richard. Restauração do comportamento. In: BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Hucitec, 1995. p. 205-210.

SCHECHNER, Richard. *Performance: Teoría y Prácticas Interculturales*. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000.

SCHILLER, Friedrich von. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. São Paulo: EPU, 1992.

SILVA, Rubens Alves da Silva. *Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais**. *Horizonte Antropológico*. vol.11 no.24. Porto Alegre, jul/dez, 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So104-71832005000200003&nrm=iso&lng=en Acessado em 20/11/2010.

TURNER, Victor; BRUNER, Edward (Ed.). *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois Press, 1986.

_____. “Images and Reflections: Ritual, Drama, Carnival, Film and Spectacle in Cultural Performance”. In V. Turner. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

_____. *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. New York: Performing Arts Journal, 1982.

Notas

¹ TURNER, Victor apud SILVA. *Rubem Alves Entre artes e ciências a noção de performance e drama no campo das Ciências Sociais*. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So104-71832005000200003&nrm=iso&lng=en

² SCHECHNER, Richard. Restauração do comportamento. In: BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Hucitec, 1995. p. 205-210.

³ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. Terceira edição. Tradução de Yara Frateschi São Paulo- Brasília Edunb Hucitec 1996, p. 14

⁴ FERAL, Josette. *Por uma poética da performatividade, o teatro performativo*. Revista Sala Preta online. Disponível em: <http://revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/download/260/259>

⁵ SCHECHNER, Richard apud FERAL. (IDEM)

⁶ DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pal Pelbart São Paulo: Ed. 34, 1997 p.121

⁷ DAWSEY, John. *Victor Turner e a antropologia da experiência*. Cadernos de campo.

⁸ Dorfler diz que o homem, o artista também de hoje, tem uma urgência íntima de *velar*, de mascarar sob a égide de signos indecifráveis seus impulsos mais íntimos e privados.

⁹ ORTEGA Y GASSET, José. *A Rebelião das Massas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p 38.

¹⁰ ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 81.

¹¹ Idem, idem p. 3.

¹² Idem, idem p. 67.

¹³ Idem, idem , p. 86.

¹⁴ SCHILLER, Friedrich von. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. São Paulo: EPU, 1992 .

¹⁵ TURNER, Victor apud DAWSEY, John. *Victor Turner e antropologia da experiência*. São Paulo: Cadernos de Campo, 2005

¹⁶ TURNER, Victor; BRUNER, Edward (Ed.). *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois Press, 1986. Disponível em: (http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012000000200008&lng=pt&nrm=iso) Acesso em ago. 2011. P.37

¹⁷ DAWSEY, John. *Victor Turner e antropologia da experiência*. São Paulo: Cadernos de Campo, 2005, p. 5. Disponível em: <http://www.agenciawad.com.br/clientes/dausp/arquivos/johndaws/principais12.pdf>

¹⁸ ARTAUD, Antonin apud NASCIMENTO, Frederico. O Ator-performer e sua Participação no Processo de Criação do Grupo Totem. Anais da ABRACE 2010. Disponível em: http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/31081139/Frederico_do_Nascimento_-_

¹⁹ PELBART, Peter Pál. “Tempo dos loucos, tempos loucos”. In: *Sexta-feira: Antropologia, artes, humanidades*. Nº 5, 2000, p. 50.

²⁰ apud 1987, p. 79. Mais detalhes em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832005000200003&script=sci_arttext