

# ENTRE ANTROPOLOGIA TEATRAL E ETNOCENOLOGIA – PRINCÍPIOS QUE RETORNAM: CONTRIBUIÇÕES PARA A CIÊNCIA DAS RELIGIÕES

William Bezerra Figueiredo<sup>1</sup>

**RESUMO:** Nosso objetivo é mostrar aspectos que compõem a antropologia teatral e a etnocenologia, e como estas disciplinas podem contribuir para uma visão pluralista da ciência das religiões. Como estudo, iremos observar a performance do bastião da Folia de Reis. Este palhaço popular tem muito a contribuir para o debate sobre o pluralismo e a hermenêutica, como um todo. Portanto, vamos partir desta personagem enigmática e ir aos poucos mostrando como cada disciplina pode contribuir para a análise da manifestação religiosa.

**Palavras Chave:** Antropologia teatral, Etnocenologia, Hermenêutica, Pluralismo religioso, Folia de Reis.

Vamos iniciar nosso trabalho avaliando minimamente cada uma das disciplinas apresentadas. Em seguida, uma introdução ao bastião e como podemos analisar seus gestos, e movimentos, e também a poética que carrega, a partir do olhar das disciplinas citadas. Por último, as considerações acerca da contribuição das disciplinas para a ciência das religiões.

Nunca nos pareceu tão urgente, como agora, o resgate do homem no mundo, em sua plena condição de ente na vida, e o resgate do encantamento do mundo, do trabalho, do lazer comunitário e da maturidade social, para que possamos entender cada cidadão como um membro ativo da sociedade. Às vezes nos falta um olhar diferenciado sobre o homem contemporâneo, um homem híbrido e semantizado pela cultura, fruto de um imaginário e de um mundo real que é constituído pelo homem na história.

<sup>1</sup> Grupo de pesquisa Archéion - Universidade Metodista de São Paulo - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião.

## Etnocenologia

Dentre as novas visões das ciências, a Etnocenologia foi criada, em 1995, em Paris, com o propósito de estudar o homem em sua ação corporal e social, a partir de um evento sociológico. A Etnocenologia é o conceito que liga o simbólico ao corpo humano, “num momento espetacular organizado, entendendo-se o ato de se comportar, de falar, cantar, se emocionar e se enfeitar, processo esse distinto das ações triviais do cotidiano” (PRADIER, 1995, p.23), a exemplo dos ritos de passagem, das experiências artísticas de uma determinada cultura, dos hábitos de uma época (como os movimentos *hippie*, *punk*, *new wave*, a alta moda etc.) e das culturas tradicionais.

Numa ampliação do conceito, podemos falar na existência de um padrão de comportamento que se exprime especialmente através do corpo do indivíduo, que interioriza o costume como meio de comunicação (o aperto de mão, o beijo, a tatuagem), e de sua inserção no meio com um sentido de passagem (nos meios urbanos, a gravata para a vida responsável adulta; nas sociedades tribais, a picada de insetos). Essa corporificação da cultura pode nos dar uma nova visão sobre o pensamento de uma determinada época ou fenômeno social.

Neste sentido, podemos falar de uma ciência que se ocupa da corporeidade, ou melhor, do corpo em “ação”, mas não uma ação comum, a ação significativa de um rito, ou de uma emoção muito específica. No nosso caso, como lidamos com o bastião, estamos falando de um corpo ritual, de um imaginário do catolicismo popular, e também da dança, do teatro e da arte popular, como um todo, que não se distancia da religiosidade da comunidade onde está inserida.

O tema é novo, e pode sofrer com incompreensões, mas vamos arriscar, pois já são passados quase 16 anos de criação do termo que, hoje, vemos sendo utilizado por muitos estudantes, principalmente sob a orientação do professor Armino Bião (UFBA), e outros pesquisadores, além da contribuição também da Universidade de Paris, na figura do professor Jean Marie Pradier.

Como é citado na primeira edição dos “CADERNOS DO GIPE-CIT - Etnocenologia: a teoria e suas aplicações”, nas palavras de Adailton Santos, o

conceito de Etnocenologia apresentado pelo Professor Doutor Bião, difere das correntes francesas, impondo uma característica mais própria à cultura brasileira, com relação ao manifesto apresentado pelo Professor Doutor Jean Marie Pradier:

[...]Bião foi um dos primeiros a propor críticas ao manifesto da Etnocenologia e a incorporar a nova disciplina como campo de investigação teórico-prática, propondo uma linha de pesquisa na pós-graduação (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA) com o nome de Etnocenologia. [...] O que essa Etnocenologia propõe em suas entrelinhas é o vislumbre de três objetos possíveis para a nova disciplina: 1) A espetacularidade, como categoria filosófica, constituindo-se em objeto de elucubração eminentemente teórica. Nesse sentido, dialoga com a proposição de Jean Marie Pradier, apesar de diferenciar sutilmente o conceito de “Espectacular” do de “Espectacularidade”; 2) Toma as práticas espetaculares, o caráter espetacular das práticas sociais, como o segundo objeto possível. E é nesse sentido que todas as práticas cotidianas, dos grandes eventos esportivos aos programas de propaganda política, passando por toda espécie de ritual mágico e/ou religioso até chegar aos artifícios utilizados pelos atores sociais no dia-a-dia, podem ser estudados pela Etnocenologia, colocando-se em posição diametralmente oposta à assumida por Chérif Khaznadar; e 3) Os espetáculos propriamente ditos. Definido plasticamente em seu espaço, seu cenário, sua linguagem formalmente estabelecida como teatro, dança, música etc. Aqui, o autor se reaproxima da visão defendida por Khaznadar, ainda que apenas pontualmente, quando coloca ênfase dos estudos neste terceiro objeto. (SANTOS,1998, p. 11)

Podemos observar que neste ponto a etnocenologia tem como objetivo a análise da espetacularidade. Apesar de termos outros autores citados, podemos perceber, pelo contraste, a posição da ciência pelo ponto de vista da cultura brasileira. Principalmente quando Bião propõe o segundo ponto, a espetacularidade das práticas sociais. Neste sentido, estamos usando aqui o termo performance, pois acreditamos estar mais revestido do sentido religioso que buscamos, ao analisar o bastião e a Folia de Reis.



Voltando ao debate, o fato da etnocenologia se instaurar como disciplina é um grande progresso, entre as ciências humanas, principalmente no que diz respeito à análise da corporeidade como texto semantizado; a corporeidade como texto da cultura no sentido da semiótica da cultura (MACHADO, 2003).

O corpo guarda tanto a informação que está no mesmo nível da vivência como está próxima de um estudo acadêmico textual. Entretanto, este corpo está em movimento, na prática social, e isso é muito rico, devido ao ambiente por ele vivenciado, estando em constante elaboração e mutação. O corpo é morfologicamente um processo: desde o nascimento até a morte é constante mudança; mas como está revestido dos códigos culturais, e especificamente da mise-en-scène da tradição, dos símbolos incorporados durante a manifestação, o corpo também é repositório da cultura.

Neste sentido, observar o corpo no momento espetacular organizado, como é o caso das festas da cultura popular, tem muito a acrescentar. Não que seja impossível observar um corpo cotidiano e ver nele estes símbolos (GOFFMAN, 1999), mas acreditamos que durante uma festa popular os símbolos são expressos de forma ativa, por uma intencionalidade consciente, enquanto, no cotidiano, este elemento está presente de forma mais passiva, ou seja, o sujeito não tem consciência de estar significando durante o dia a dia.

Nossa escolha pelos gestos codificados e pela presença da manifestação espetacular tem a ver com a transmissão dos símbolos através do corpo, de forma organizada e coerente, pela tradição do festejo e também pelas releituras da cultura que acabam por ser incorporadas pela cultura popular. A cultura popular não tem problemas com isso, ela é porosa. Aceita de bom grado o que está sendo discutido e vivido pela comunidade, o que é automaticamente inserido junto ao gesto tradicional. Assim, esta discussão tem um cunho intercultural, mas também transcultural. Como levantado pelo professor Bião, em palestra de julho de 2011, durante o XV Congresso Brasileiro de Folclore, deveríamos usar o termo MIT, ou seja, estas discussões estão imbricadas de forma tanto multi quanto inter e transcultural, pois a dimensão simbólica caminha por séculos e a corporeidade vai ganhando aspec-

tos poderosos, revestindo-se do mito e da narrativa da cultura.

Se estivermos diante de uma manifestação altamente codificada, não será somente uma semiótica que poderá dar conta da mesma, mas um complexo conjunto de elementos, que dependem de uma maior abertura metodológica. Assim, é claro, como mais um elemento, que a questão do pluralismo religioso constitui tema de relevância nesta intrincada discussão.

A corporeidade é um importante conceito para se entender a pluralidade de vivências da manifestação religiosa, principalmente em se tratando da cultura popular. A discussão epistemológica é importante, não apenas para saber onde estamos pisando, mas também para abrir as possibilidades de uma discussão qualificada. O que o professor Bião comenta: “de fato, o que as etnociências podem ter como perspectiva comum é a busca da compreensão dos discursos dos diversos agrupamentos sociais sobre sua própria vida coletiva, inclusive e, talvez, principalmente, suas práticas corporais” (BIÃO, 1999, p. 17). Portanto, podemos ter clareza da importância de se avaliar a experiência do corpo, e que, no estudo da ciência das religiões, a etnocenologia é um bom olhar sobre este aspecto. Como comenta Bião:

No entanto, a lógica da indistinção que parece querer se impor à lógica moderna da distinção deve ser tratada com humor e sem preconceitos. Acreditamos que a arte, a religião, a política e o cotidiano possuem aspectos espetaculares (inserindo-se assim no campo de estudos da etnocenologia), mas que não são áreas de conhecimento indistintas. O que as articula, em sua distinção conceitual e funcional, é justamente uma relativa indistinção corporal comportamental, enquanto interação coletiva necessariamente incorporada nas pessoas participantes, ou o que se poderia denominar de comportamentos espetaculares (mais ou menos) organizados e objeto desta almejada cenologia geral, hoje denominada temporariamente etnocenologia. (BIÃO, 1999, p. 18)

A ideia de constituição de uma área autônoma, ainda não se firmou até hoje como cenologia geral, pois o termo etnocenologia continua bem vivo, e a opção por ele é comum entre os pesquisadores,



que têm adotado este olhar sobre a cultura. Assim, a área se afirma como etnocenologia, mas com grande produção, atualmente.

Outra questão que sempre recebe críticas é o fato de se associarem as várias áreas de saber como correlatas, pois a religião, a arte, a culinária etc. são vistas, sob o olhar da etnocenologia, como elementos que compreendem uma espetacularidade, seja na feitura, seja no ato, seja na fruição. De qualquer forma, vemos críticas como esta de forma negativa e etnocêntrica. Como comenta Pradier, que não há problema algum em colocar no mesmo cesto os cantos vedas e Mozart, e eu acrescento os cantos da cultura popular. Em todos os casos, temos um conjunto enorme de símbolos que são elaborados, e de grande sofisticação, e não há como diferenciar o erudito do popular, pois, na verdade, podemos dizer que existe uma circularidade entre estes polos do saber humano.

Há, portanto, uma encruzilhada, como sempre comenta o professor Bião. É um lugar de confusão e de inovação, de trocas e de recriação da tradição. Temos, neste exemplo, um enorme conglomerado de saberes, que não são nada estranhos a um folião, pois, para ele, é mais um elemento a ser incorporado. O bastião, na sua dança e traquinagem, na recitação e na prática de ritos elaborados durante a procissão da Folia, nos mostra que o corpo é depositário da história e da inovação. Ele é um grande exemplo de pluralismo, pois tudo que o fortaleça na devoção aos reis lhe é bem vindo. Não tem “tempo ruim”, como dizemos popularmente, pois está aberto e receptivo às diversas mídias que estão a sua volta, e as passa adiante, tornando estes elementos tradição.

Neste sentido, podemos perceber que o tempo é um dos elementos muito importantes para esta transformação, pois é no tempo que a tradição se aprimora, vai se sofisticando e agregando mais símbolos.

A atualidade, com seu ritmo, permitiu algumas mutações nas tradições, mas não extinguiu o desenvolvimento das culturas tradicionais, apenas as deixou mais sincréticas, menos cerradas, mais provocativas em seus significados e significantes. Nesse sentido interessa salientar a questão da temporalidade evocada nessas práticas culturais.

Elas adquirem um caráter não linear, onde passado, presente e futuro se interconectam a todo o momento. A manifestação do congado rememora, no presente, práticas culturais e realidades sociais passadas que, possivelmente no futuro, estarão em constante modificação. (ALVIM, 2008, p. 24)

Nesta passagem, publicada no caderno GIPE-CIT número 20, dedicado ao estudo das festas, a autora, Valeska Ribeiro Alvim, mostra como a tradição do congado se transforma no tempo e, com o avanço da história contemporânea, sofre as transformações que vão determinar o futuro da festa. Sempre com um olhar de que este hibridismo é muito importante para a manutenção da manifestação, observa pois, que, sem isso, ela seria de difícil maleabilidade, e, então, se tornaria sem força. Assim, podemos ver, até o momento, que o corpo está em constante movimento, e a novidade vem a calhar, o que só é possível desde que haja uma estrutura, normalmente tradicional, que vai receber estas influências e agregá-las à prática. Caso isso não ocorresse, não seria uma manifestação da cultura tradicional religiosa.

É importante entender que há, entre as práticas corporais, elementos que são de extrema importância, e também elementos que podemos observar, para, a partir deles, podermos dizer que se trata de uma manifestação performática, ou não, para usar o conceito da etnocenologia; se esta manifestação é ou não uma “espetacularização” humanamente organizada; se há espetacularidade na ação, e se é organizada no âmbito de uma semântica cultural que lhe dá um sentido religioso, artístico, social etc.

Entretanto, quais seriam os elementos a utilizar na análise deste corpo performático? Neste sentido, precisamos introduzir o segundo ponto deste estudo, a Antropologia Teatral.

### **Antropologia Teatral**

O estudo da Antropologia Teatral foi desenvolvido pelo pesquisador Eugênio Barba. Barba tem formação em história das religiões. Mais tarde, dedica-se ao teatro e passa boa parte da vida viajando pelo mundo e reunindo práticas sociais que se entrecruzam com a teatralidade, desde ritos até o



que ele chama de terceiro teatro, ou grupos de teatro amador que vivem pelo mundo, diletantemente. Na década de 1980 funda o ISTA, uma escola internacional de antropologia teatral, que faz pesquisas em todo o mundo. Atua como diretor do grupo teatral Odin Theater, com sede na Dinamarca. Ele observa que existe uma estrutura mais tradicional e outra mais flexível, o que chama de polo sul e polo norte. Os *performers* têm um padrão que se repete em várias culturas. Defende, ainda, que existe um nível de pré-expressividade em todas as manifestações culturais que tenham uma teatralidade presente, ou seja, que configurem uma performance dos participantes.

Existem também críticas ao trabalho de Eugênio Barba, principalmente com relação a vincular as práticas culturais à teatralidade; ou, às vezes, a uma noção de etnocentrismo, que pode aparecer em alguns termos. Com relação a isso, podemos citar o próprio professor Armindo Bião, que, em sua obra “Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos”, comenta sobre o autor:

Eugenio Barba (1985), inspirado na noção de técnicas de corpo de Marcel Mauss, a falar de técnicas “extracotidianas” de corpo. É bem disso do que se trata. No entanto, do ponto de vista léxico, considero que a expressão, antropologia teatral, reforça o etnocentrismo europeu, que privilegia o teatro em detrimento de outras artes e formas espetaculares, também prefiro as expressões estados de corpo e estados de consciência para tratar dos objetos da etnocenologia. (BIÃO, 2009, p. 37)

De qualquer forma, acreditamos que, com a devida coerência, ambas as teorias irão nos ajudar a avaliar a manifestação dos foliões do reisado, ou especificamente o bastião. Como vimos anteriormente, temos que nos aplicar na análise epistemológica de cada metodologia, e, neste sentido, podemos agregar a crítica do professor Bião, mas também garantir o diálogo entre as duas teorias.

A pré-expressividade é um ponto central da teoria de Eugênio Barba, como comenta o professor Gilberto Icicle, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul:

A Antropologia Teatral é um estudo empírico, sem pretensões de cientificidade, levado a cabo por um artista da cena que convoca a cada período não regular um conjunto de artistas de diferentes estilos e tradições de teatro e dança, de diversas partes do mundo. Para Barba, promotor de tal estudo, ele não passa de “um conjunto de bons conselhos” (1995, p.8) para o artista da cena, a partir do olhar sobre a própria cena. Tanto para a teoria, quanto para a prática do trabalho do ator, nenhum outro termo parece mais consistente, dinâmico e imanente à Antropologia Teatral do que o conceito de pré-expressividade, a ponto de tornar-se a teoria, proposição ou princípio definidor do que Barba denominou como “o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que está na base de diferentes gêneros, estilos, papéis e das tradições pessoais ou coletivas” (1993, p.23). A hipótese de que subjaz ao trabalho do performer uma dimensão intrínseca, a qual seja detentora do poder de organização de um bios cênico, configura a centralidade da questão que a Antropologia Teatral se coloca desde suas origens. (ICICLE, 2007, p. 2)

Nesta interessante introdução do professor Icicle, podemos considerar a ideia de bios cênico, ou seja, de um corpo que recebe uma especificidade durante a performance, como dito anteriormente por Bião (2009), estados de corpo ou consciência são motivados pela atuação dos participantes, durante a procissão da Folia de Reis, principalmente levados pela música, pelo texto da tradição e pela performance do bastião.

Esta presença excepcional dos foliões em estado corporal alterado do cotidiano é que constitui o elemento principal da pré-expressividade. Como vemos em Mircea Eliade, filósofo romeno, certa dialética entre o sagrado e o profano, podemos ver em Barba uma relação entre cotidiano e extra-cotidiano, ou seja, momento de exceção do corpo, momento de intencionalidade. Comenta Icicle:

Barba delimita na teoria da pré-expressividade duas instâncias distintas, embora solidárias, o cotidiano e o extra cotidiano, esse último, constituindo a dimensão que caracteriza o que chamamos no mundo euro-americano de teatro. Mover-se, respirar, falar, agir sob a égide do extra-cotidiano significa, com efeito, trabalhar a

energia numa qualidade que se distingue da cotidiana. Ao contrário do que se poderia pensar num primeiro momento, Barba define a dimensão cotidiana, na qual nos constituímos como sujeitos de uma determinada cultura, como a dimensão automatizada, domesticada e banalizada. Não necessitamos nenhum tipo de consciência mais rebuscada para vivermos e agirmos na inconsciência dos automatismos cotidianos. Por outro lado, no teatro – e nas artes do corpo que lhe são similares – o uso distinto do corpo, com bases e princípios pouco comuns para a vida cotidiana, constituem uma utilização intencional a produzir tensões que fazem atrair a atenção do espectador. Essa qualidade intencional de dar-se a ver, circunscrita como ‘presença’. (ICLE, 2007, p. 2)

Estamos diante de uma complexa relação de intencionalidade. Como estamos mostrando até o momento, a tradição tem em si uma grande importância na elaboração dos símbolos corporais, pois é na estrutura construída, ao longo dos séculos, que estas práticas performáticas vêm se tornando cada vez mais sofisticada. Assim, cada folião que parte em busca de aprender estas festas tem que passar por grandes iniciações, às vezes, demorar décadas para poder se apropriar das danças, dos textos, das músicas etc., ou seja, passam-se anos até que um folião possa “puxar” um grupo, numa manifestação ou um “giro” da Folia de Reis (BRANDÃO, 1981). Um mestre demora décadas para se formar, e sabemos, continua se formando até o final.

Agora podemos discutir se a pré-expressividade tem ou não uma conformidade como técnica. A expressividade está bem delimitada em várias tradições cênicas, com centenas de técnicas bem trabalhadas e muito bem estudadas até o momento. Mas, neste sentido, caímos em uma questão com relação à prática da performance do bastião, pois, como acabamos de dizer, são necessários muitos anos para se alcançar uma qualidade revestida de reconhecimento pelo grupo social. E digo isso por que não é uma teoria que vai definir se o atuante é ou não capaz de fazer o bastião, isso só é provado *in loco*, na ação em si, em contato com as pessoas. Neste caso, ou ele convence ou não, e a atuação dele estará sendo avaliada pelo grupo.

Agora, olhando de fora, podemos imputar a

eles elementos acadêmicos, mas isso não serve para avaliar a sua ação. Muito além da qualidade técnica, a performance do bastião, é revestida de uma simbologia que ultrapassa certos conceitos, e conceitos como interpretação, “passo”, no sentido coreográfico, perdem totalmente o sentido. Quem dá autoridade ao folião é sua comunidade, mas desde que ele se aproprie da tradição com excelência.

A pré-expressividade, então, nos surge como algo quase místico: é o momento antes do gesto, mas é em si o gesto, ou o cerne do gesto. Porém, estes gestos em estados corporais performativos trazem elementos que podem ser analisados de forma mais geral. Além disso, o corpo tem suas motivações próprias e esta “presença”, este estado do corpo, tem variações e nuances, o que Eugênio Barba chama de “princípios que retornam”.

Como vimos, um dos elementos que podem ser percebidos na performance do bastião é a sua relação entre cotidiano e *extra-cotidiano*, ou seja, o movimento, o gesto são ressemantizados durante a performance, carregados de elementos não vinculados à forma tradicional pela qual vemos os gestos. Um sentar não é comum, é um sentar com significados diversos do dia a dia, assim como o caminhar.

Em segundo lugar, existe o princípio do *equilíbrio em ação*; o corpo, durante a performance, sofre uma transformação, como falamos anteriormente, e podemos falar em um estado corporal que está ligado a uma postura corporal determinada. Em praticamente todas as artes do corpo, ou mesmo durante a performance religiosa, podemos ver o corpo assumir posturas não tradicionais.

Em verdade, em muitas técnicas orientais existe um treinamento específico visando o desequilíbrio do corpo, pois existe uma dinâmica única que compõe a musculatura e o posicionamento ósseo que garante uma postura fora do comum, crível, mas não incrível, pois, diferente de um acrobata, o equilíbrio na técnica extra-cotidiana tem uma forte ligação com a verossimilhança. Neste caso, trata-se de mostrar a capacidade de transformação energética, e não somente uma exibição de habilidades físicas; é uma postura que se confunde com a religião, ou antes, com uma ascese que busca encontrar ritmos internos de energia, tanto que Barba trata o conceito de sats, ou seja, energia.



Em terceiro lugar, a *dança das oposições*. Neste ponto encontramos uma temática muito interessante, pois Barba fala de uma experiência muito específica das práticas corporais nas tradições cênicas. Sempre que uma ação é executada, ela parte de um movimento contrário, o que faz parte também do treinamento em técnicas orientais. Como vimos, o equilíbrio trata de uma geração de energia e, neste caso, não é diferente. Esta dinâmica corporal busca um duplo direcionamento desta fluência energética, partindo, portanto, de uma postura que encontra uma oposição no próprio corpo, uma resistência que cria uma tensão positiva e potencial.

Vemos em muitas danças, na performance do bastião, a presença de oposições. Durante as danças, podemos ver um corpo arqueado que busca ir para frente, enquanto cai para trás etc. O equilíbrio já aponta para a necessidade de uma oposição corporal. Assim, na dança do “Corta Jaca”, o bastião dança até chegar ao chão e se levanta sem usar as mãos, seu corpo parece cair, mas está de pé e pronto para dar saltos etc.

Em quarto lugar, a *incoerência coerente* e a virtude da omissão; estes aspectos são importantes para falarmos da performance do bastião, pois, depois de tudo o que falamos até aqui, podemos presumir que o treinamento para chegar a esta sofisticada presença cênica não se enquadraria nos padrões da cultura popular. O que ocorre, mesmo diante de grande treinamento, é que em alguns casos, são necessários mais de vinte anos para se começar a assumir uma personagem em algumas formas de encenação. Quando vemos a performance, porém, percebemos que se trata de um trabalho diferenciado ou, como dissemos anteriormente, crível. Ou seja, existe um treinamento quase desumano, mas, na realização, vemos um corpo alterado, porém humanamente possível, ou melhor, humanamente realizado: e é aí que entra a questão da omissão, pois, diante de todo este histórico de preparo corporal, de toda uma vida, existe a preocupação de usar o máximo de energia para o mínimo gesto.

Pronto! Temos uma represa de energia, e as comportas são o corpo; a quantidade de energia que é empregada nos gestos é a máxima possível para um pequeno gesto. Temos em muitas técnicas orientais atuantes que interpretam o estado de ausência. É um estado de humildade, pois se guarda

o todo para o pequeno gesto de mover um dedo. Mas onde este princípio está ligado à performance do bastião? Ora, é justamente por este corpo ser ocupado por uma prática de anos (muitas vezes as crianças praticam desde cedo), que está inserida num estado corporal que é estruturado pela tradição. A tradição, em todas estas práticas, é que define o corpo, e ele é um corpo ocupado, não é um corpo que tem energia para fazer o que quiser, mas tem tarefas para serem executadas durante a proscição. Portanto, esta técnica, ou prática corporal, está inserida numa dinâmica preestabelecida pela tradição. Aqui é importante percebermos que há uma possibilidade de diálogo entre as culturas ditas eruditas e a cultura popular, pois estão expostas as mesmas condições corporais, e ambas têm um sistema sofisticado de estados corporais.

Em quinto lugar, a *equivalência* é um princípio que define bem a nossa discussão até o momento, pois toda esta prática corporal está ligada a uma busca de saída dos gestos automáticos do cotidiano, em direção a gestos analógicos, metafóricos; o palhaço luta com as espadas ou bastões que tomam uma forma estilizada. Assim, todo este esforço busca retirar o corpo de um ambiente cotidiano e levá-lo para uma esfera simbólica, e para este corpo alcançar este momento, digamos, sublime, é preciso que nos atenhamos, por sexto e último lugar, ao *corpo decidido*, pois, sem um corpo pronto para agir, não se poderia encontrar este estado (BARBA, 2009).

Estes elementos são os princípios que retornam. São elementos que podemos ver em várias tradições, que passam de forma sincrética, de cultura para cultura, pois não podemos dizer que as performances da cultura popular não beberam em muitas festas populares da Europa, assim como em tradições autóctones, como a dos índios e as matrizes africanas.

No corpo do *performer* podemos ver elementos que podem ser reconhecidos por um olhar mais atento. Eugênio Barba não pretende que seu livro “Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral” seja um texto teórico, mas, antes, um relato de experiências que têm como objetivo ajudar o ator – bailarino em sua prática profissional. No entanto, como estamos olhando de forma epistemológica, podemos expandir o conceito, de forma criativa, buscando elementos para uma metodologia capaz



de avaliar as manifestações da cultura popular de cunho religioso.

Estes elementos são uma boa estrutura para podermos olhar a performance do bastião. Temos, pois, elementos para constituir uma forma de abordagem do fenômeno religioso como “espetacularidade”, ou melhor, como performance e corporeidade. Neste sentido, podemos olhar a partir das categorias empregadas por Barba, mas temos, como elemento mais regional, a questão da etnocologia, que nos coloca em contato com aspectos mais próximos da nossa cultura, e também nos orienta a um olhar de indistinção, ou seja, um olhar pluralista e generoso sobre as mais diversas manifestações humanas.

Neste sentido, tanto a antropologia teatral quanto a etnocologia são importantes no diálogo, oferecendo-nos elementos necessários a uma metodologia hermenêutica e pluralista, com vistas às manifestações do corpo, ou seja, performáticas.

Diante das disciplinas apresentadas, vamos, então, nos ater ao personagem do bastião. Como vimos até aqui, o próprio termo personagem é uma especificidade importante de se perceber âmbito de um debate epistemológico, que é parte de uma noção europeizada de teatro e, ainda por cima, de teatro tradicional, pois temos atualmente muitas formas teatrais que não usam esta estrutura de composição de personagens.

Neste sentido, podemos falar do bastião como um folião, um fiel religioso, portanto, vamos nos ater ao bastião como um estado de consciência do folião, ou estado de corpo, como fomos orientados pela etnocologia.

Entendemos que o folião, ao se vestir de bastião, um palhaço da cultura popular, ele se investe de uma autoridade e de uma “presença” extracotidiana: na forma de andar, falar, de estar parado etc. (pois, como vimos, o corpo nunca fica relaxado durante a performance), já que está inserido em uma tradição religiosa altamente complexa e assumindo uma função ritualística.

### A performance do Bastião

Neste momento, vamos analisar a performance do bastião, folião do Reisado ou Folia de Reis que se veste de palhaço e usa uma espada ou bastão

(daí bastião). Em geral, este personagem tem uma função dupla, que é a de manter a Folia de Reis organizada durante a procissão, e também animar a comunidade, com brincadeiras, traquinagens e textos recitados a partir dos textos bíblicos.

Temos também uma função ritual muito clara, pois estas figuras enigmáticas são responsáveis pela abertura do rito de entrada da casa dos fiéis, o que as torna um sacerdote.

Sua figura é bem difusa e ambígua, pois, ao mesmo tempo em que é uma figura profana, com brincadeiras e descomprometimento, é também uma figura sagrada e importante para o rito ter continuidade. Também podemos observar alguns elementos que dialogam com a questão da dialética entre o sagrado e o profano; o mito conta que o palhaço é quem distraiu os soldados romanos para que Jesus pudesse fugir, mas também é uma figura ligada à própria imagem do soldado romano, e, em muitos casos, usa uma espada como símbolo desta ligação, além de, em alguns casos, ser o próprio Herodes. O bastião, portanto, nunca pode ir à frente da bandeira, durante a procissão, e é responsável por não deixar a folia se dispersar.

Estes elementos constituem uma ampla possibilidade de significações, a imagem do bastião é polissêmica e plural, assim como a própria imagem do sagrado popular brasileiro.

Esta polissemia só pode ser analisada por uma visão hermenêutica que possibilite uma ampliação do olhar mais leigo. Entretanto, também precisamos olhar para esta manifestação como uma modalidade de ser do homem, pois, como vimos até aqui, esta figura representa uma dialética muito ambígua do sagrado e do profano, assim como a sua presença corporal representa muitos símbolos, concomitantemente, o que podemos também chamar de *Coincidentia Oppositorum*. Há nele, como vimos, uma incoerência coerente, uma dança de oposições, uma oposição ontológica em sua presença performada.

Identificar esta forma de interpretação com vistas a uma fenomenologia hermenêutica do sagrado nos põe em um movimento de retorno à própria manifestação. Não iremos usar modelos de outras ciências para analisar a formação ou a significação desta personagem, mas vamos nos ater às coisas mesmas, à própria escala do fenômeno. Isto signi-



fica encontrar na própria manifestação o seu sentido, porém, como apontado no início do texto, vamos fazer uma hermenêutica da performance do bastião. Assim, vamos nos valer do conceito de performance para podermos chegar mais próximo da ação, e não ficarmos apenas olhando, como um quadro, mas antes como uma imagem mutável e em movimento. Iremos continuar a olhar para a manifestação pelo olhar de Barba e da Etnocologia do professor Bião.

Estaremos olhando para o bastião como um estado. E o ato aqui é entendido como simbolização do real, pois nas mãos do bastião, um pedaço de pau se torna espada. Sua máscara é sua verdadeira face, e vimos, em muitas delas, imagens demoníacas, couros e adornos, como veremos mais a frente. Assim, mais que uma imagem estática, existe um ser que se move e cujo gesto é que dá sentido suas ações. Aqui vemos também um processo dialético, entre o sagrado e o profano, pois o gesto de andar cotidiano, aqui, é revestido de sentido, é um andar que distrai e que procura (por Jesus). A fala também é performada, pois, durante o rito de entrada, as orações se tornam ações de realização da abertura do rito de passagem para o ambiente da casa do fiel.

O gesto e a fala estão investidos de um sentido ritual, e não são mais profanos, mas sagrados. Aqui podemos rever o conceito de Barba pois, então, os gestos deixam de ser cotidianos para se tornarem extracotidianos. Esta dialética do gesto é muito rica e nos serve como chave para compreender como este folião ajuda na manifestação do sagrado, com sua presença performada. O que podemos chamar de um *topos* sagrado (espaço sagrado) é possível graças a uma relação intrínseca entre a tradição, ou seja, a expectativa da comunidade, que conhece a vida do cristo e a viagem dos reis magos, e a performatividade, como representificação do momento sagrado, durante a manifestação, que vem à tona pelo gesto simbólico do folião, e, principalmente, pelo estado de bastião.

Então, este gesto, como fundador de um mundo interior ao mundo cotidiano, é um mundo entre mundos. É um processo dialético, e, como vimos anteriormente, corresponde à circularidade entre a tradição e as influências exteriores que vão se anexando à procissão. Vamos nos ater a alguns relatos

realizados junto ao mestre Zé Reis da Folia de Reis, em Diadema, e o Senhor Jaime, que acompanha a folia desde criança.

A Folia de Reis chega ao Brasil no século XVI, com os portugueses. Originalmente, a festa era mero divertimento comunitário, mas, no Brasil, se transformou em uma manifestação religiosa que agrega vários elementos culturais, através do vestuário, das músicas, da dança e da criação do espaço espetacular de presentificação do sagrado.

A procissão sempre se inicia na casa do mestre, e representa a chegada dos três reis magos a Belém. Inicia-se sempre na meia-noite de 24 para 25 de dezembro, e permanece em cortejo até 6 de janeiro. Jaime Ferreira Mendes, colaborador da Folia de Vila Nogueira, relata a mitologia:

Entre cem pessoas, vinte conhecem Folia de Reis no Estado de São Paulo. Já em Minas as pessoas têm um conhecimento maior. No Nordeste e no Sul existe também. A saída é dia 25 à meia-noite, e a chegada é dia 6 de janeiro que é dia de Santos Reis. O significado da Folia é que na época em que Jesus ia nascer o rei Herodes mandou matar todas as crianças, e, para despistar as tropas do rei, o povo formou uma Folia com palhaço etc., e foram levando eles [os soldados] para um caminho, enquanto Jesus e seus pais, Maria e José, seguiam outra direção.<sup>2</sup>

O Reisado é guiado por uma bandeira – símbolo muito importante para a Folia – com a imagem dos três reis, que vai abrindo o caminho durante a procissão. A bandeira, utilizada também para fazer pedidos aos Santos Reis, dando-se um laço nos seus enfeites, é “passada”, dentro de um grupo familiar, de geração a geração.

Quando em procissão, os foliões só podem entrar numa casa se o dono “aceitar a bandeira”. Assim que chegam a uma casa, começam a cantar versos que pedem licença para entrar na casa:

<sup>2</sup> Os textos das entrevistas foram realizados para a publicação do artigo “O reisado e o espaço Performático”. Ver: Figueiredo, 2007.

*“Ô de casa, nobre gente,  
Escutai e ouvireis:  
Lá das bandas do Oriente  
É chegado os três reis”.*<sup>3</sup>

Assim que é aceita a chegada da Folia, a bandeira é entregue ao dono da residência, que cuida para que ela seja guardada em um cômodo seguro. Logo depois, guiados pelo mestre, os foliões iniciam um conjunto de orações, e então se pode iniciar a festa, com comida, bebida e canções, muitas vezes improvisadas, como repentes, e que recontam a saga de Jesus.

A folia o seguiu, cantando sempre. A bandeira foi passada às mãos da esposa que foi com ela a cada um dos cômodos, procurando, em cada um deles, acenar com o símbolo dos Reis, que foi de novo trazido à sala e colocado sobre o altar por cima de duas velas acesas, de seis ou sete imagens de santos – entre os quais nenhuma é de ‘santos reis’ (na verdade um tipo desconhecido de santo em imagem), e de alguns outros objetos rústicos de devoção, como pequeninas TVs de plástico com o retrato de Nossa Senhora da Aparecida no vídeo. (BRANDÃO, 1981, p. 22)

No caso do morador ser devoto de Santos Reis, a Folia deve esperar que o bastião, adentre a residência, previamente preparada com três correntes na entrada, e inicie um conjunto de manobras para “alegrar o dono da casa”, com rimas e traquinagens. Caso o dono se alegre, o palhaço pode passar pela primeira corrente, e assim, sucessivamente, pelas outras duas. A seguir, o palhaço faz uma série de orações diante do presépio – não podendo, com isso, usar sua máscara durante todo o período de permanência na casa –, e logo após libera a entrada dos foliões.

O bastião porta uma máscara que representa os Reis Magos, feita de materiais variados, como veludo ou, tradicionalmente, pele de animais. Na folia de Zé Reis, os palhaços também portam coroas e trazem um espelho colado à máscara, na altura

da testa, cuja função é espantar os maus espíritos. Como nos conta Zé Reis, “são três palhaços ou mais, vão caminhando ao lado e atrás da Folia para ninguém interromper os foliões e entrar sem estar preparado e interromper”. O bastião é também *performer* de várias danças, por exemplo, o cortajaca, em que ele se movimenta com o bastão, como se fosse atacar alguém, enquanto vai curvando as pernas até aproximar do chão a parte anterior dos joelhos. “São danças muito difíceis, e as pessoas têm que pagar uma esmola para os palhaços pelas gracinhas que eles fazem. Eles também têm que aprender muitas rimas para falar na hora da Folia”, acrescenta Zé Reis. São movimentos que dependem de um equilíbrio de luxo, como vimos, e também sempre a presença de um corpo decidido. As ações são repletas de elementos do cotidiano, que são revestidos de um ar de solenidade e também de blasfêmia.

Terminada a primeira cantoria o palhaço parece interromper o grupo e se coloca frente a frente com o dono da casa. Ele estabelece então um diálogo jocoso de trocas de frases de intercâmbio de bens. Para ganhar alguma coisa, em geral dinheiro, o palhaço se oferece para “dançar um lundu”. Ao som da sanfona ele faz uma alegre coreografia, abraçado com o grande facão de madeira que traz consigo. Em alguns giros, durante a cantoria, ele corre atrás de cachorro e finje assustar crianças. (BRANDÃO, 1977 p. 23)

A procissão dura dias. Muitas vezes os foliões não têm como atender todas as casas que pedem para recebê-los, tamanha a quantidade de residências já visitadas. Mesmo quando a Folia caminha na cidade, pode-se notar como o ambiente sofre transformações, e não só pelo aspecto festivo dessa manifestação que, por vezes, parece um rito pagão. É nisso que reside sua principal característica: como criadora de um topos sagrado, extracotidiano, ativador dos arquétipos que permeiam nosso imaginário, a Folia representa uma manifestação, de origem muito primitiva, de *reatualização do mundo sagrado*. A Folia de Reis exemplifica esse olhar de reatualização da realidade que pertence a categorias ausentes no mundo profano. Para acessarmos essa *realidade extracotidiana* é necessário que nos abandonemos à deriva, que estejamos presentes, sem pro-

<sup>3</sup> Conforme o *Dicionário de folclore brasileiro*, de Câmara Cascudo, o Dia de Reis marca, especialmente no Nordeste, o final do período de Natal (CASCUDO, 2000).



curar racionalizar a manifestação de algo que possa nos aparecer ou parecer.

Como vemos no relato de Brandão:

Quem tinha o que dar, já deu e a folia emenda quadras de cantoria em que pede de volta a bandeira, ‘a nossa guia’:

*E faça o favor da bandeira*

*E faça o sinal da cruz*

*Ela é a nossa guia*

*Pra visita de Jesus.*

O dono beija a bandeira e alguns dos seus beijam também. Ele a devolve a um dos foliões. Os instrumentos de corda inventam um último floreado para encerrar a cantoria. Os dois bastiões guardam em sacolas de pano o dinheiro reunido ali. As pessoas se despedem, os da casa acenam, alguns meninos correm atrás dos foliões que se afastam em busca de uma outra casa. (BRANDÃO, 1981, p. 25)

Assim, pode-se notar com clareza, na Folia de Reis, a presença de um ato performático como um momento de magia em que o *performer* e o “público” presente se elevam para um espaço-tempo extracotidiano, renovador, não-estabelecido; estado de transe no qual, através da intervenção do *performer*, do seu olhar ou toque, de uma escolha por ele definida, um objeto ou lugar, representifica-se e se inaugura, na presença dicotômica de um intérprete que desce ao nível da experiência da vida. Lembramos que os foliões não estão realizando nenhum mero “espetáculo folclórico”, mas sim um rito de extrema importância e profundidade em suas vidas.

A experiência do estado de bastião é de pura performatividade. Tudo ganha novo sentido. O corpo está inteiro e, como dissemos, mesmo parado, o corpo permanece em estado de prontidão, e pronto para “dar um bote” em alguém que passa. É um corpo que trabalha o equilíbrio extracotidiano, e possivelmente, se os foliões fossem fazer muitos dos movimentos que executam durante o estado de bastião, no dia a dia, não saberiam como fazer. Pode-se demonstrar um movimento, mas não tem o mesmo “tonos”, a mesma mobilidade e a mesma qualidade e sofisticação.

Realmente, há algo que se integra à atitude do corpo cotidiano, e se abre. Jaime nos ajuda a entender essa busca, quando conta que, certa vez,

estava em uma apresentação em Santo André, e quando chegamos não tinha lugar para estacionar o ônibus. Então fomos procurar uma rua pelas redondezas para parar e descer com o material. Assim que saímos do ônibus, um dos músicos tocou o bumbo, e imediatamente saiu de uma casa próxima um senhor feliz, agradecendo aos Santos Reis por terem atendido suas preces e terem mandando a Folia para curar sua filha. Enquanto isso, os coordenadores do evento apressavam a Folia para ir ao local da apresentação, ao que retrucou o mestre que o compromisso da Folia era com aquele senhor e que, se eles não pudessem esperar, iam tocar para aquele senhor e iam embora. Então, os coordenadores voltaram e explicaram para as pessoas que estavam esperando para ver a apresentação. A Folia foi até a casa do senhor e tocaram. Até a filha do senhor não acreditava, e seu pai sempre lhe dizendo para acreditar. É ter fé que os Santos Reis não falham. Foi muito bonito.”<sup>4</sup>

Essa vivência direta do participante do ritual é fundamentalmente uma forma de ser-no-mundo, que não pode ser trocada por qualquer outra manifestação menos contundente. A representificação ocorre pelo fato das pessoas estarem integralmente envolvidas por uma presença em tempo real, e não ficcional.

Para um *performer*, o local em que ele se encontra deve ser um espaço renovado, que se instaura magicamente, toma uma nova cor; seu tempo se dilata e cria a impressão de que alguns minutos podem durar uma eternidade. Essa constatação vai identificar o espaço performático como uma experiência que se dá no campo mítico, onde o espaço-tempo do qual o “público” participa é fluido, flexível e dinâmico, diferenciado do campo estético onde a representação é mais delimitada e formatada.

<sup>4</sup> Este relato nos ajuda a compreender como a atitude está muito além da mera apresentação do espetáculo. A postura religiosa é clara, e a performance ganha corpo e significado, a partir desta experiência pessoal em contato com símbolos coletivos. Ver: FIGUEIREDO, William Bezerra. “O reisado e o espaço performático”, texto publicado na *Revista Laboratório de Poéticas*, em 2007.

## Considerações Finais

Podemos observar que existe uma grande relação entre as disciplinas apresentadas. Neste pequeno estudo, porém, buscamos apenas elementos para uma análise dentro do âmbito das ciências da religião, procurando levantar a questão da performatividade e da presença de uma corporeidade em frente à sempre presença do texto, como elemento principal da análise das religiões. Buscamos, também, ver como a questão da corporeidade confere uma horizontalidade aos fenômenos e que estes estão presentes em muitas tradições, ou seja, não há um local privilegiado para a análise das manifestações culturais, tanto da arte quanto da religião.

Também vimos que o conceito de indistinção, que é apresentado pela etnocologia, nos coloca diante de um posicionamento teórico mais aberto e pluralista. Como comenta Bião: “A categoria que, como à anterior [referindo-se a *diversidade*], dá ao sujeito condições de reconhecer a coexistência das – reafirme-se – múltiplas e variadas diferenças humanas” (2009, p.39). O ser humano como diverso apresenta-se como sujeito múltiplo e plural. E aqui pudemos ver que há uma circularidade entre as manifestações, a partir do momento que olhamos a performance. Neste sentido, independente do texto apresentado, o corpo tem uma linguagem ampla e indistinta.

Tanto a etnocologia quanto a antropologia teatral podem nos ajudar a compreender o fenômeno religioso, a partir de uma epistemologia que tem como ponto de partida o corpo em estado alterado, ou em performance.

Sendo assim, estamos diante de elementos que ampliam nossa possibilidade de compreensão da pluralidade dos fenômenos religiosos. A coexistência está ligada à possibilidade de um olhar, ou seja, abrir mão de um paradigma textocêntrico e partirmos para um olhar mais ligado ao corpo. A performance, então, é um elemento que abre a possibilidade de diálogo entre os corpos nas culturas. Com este dado podemos, então, ampliar o que vimos, aqui do bastião, para avaliar outros fenômenos religiosos.

Seria possível? Há alguma manifestação religiosa em que o corpo não entre em um estado alterado? Podemos supor que o sacerdote que conduz os

trabalhos obteve o preparo adequado da tradição, para afirmarmos que seu corpo assume uma postura extracotidiana. Mas, e os participantes do rito? Será que seu corpo sofre com a ação do sacerdote? Pela ação dos foliões, o público sofre uma alteração corporal?

Estas e muitas outras questões se apresentarão diante das aqui levantadas, mas não seria uma proposta epistemológica, se não estivesse aberta a um debate vívido e à crítica, oportunamente.

## REFERÊNCIAS

- ALVIM, Valeska Ribeiro. *Caderno do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*, Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro/Escola de Dança, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador: UFBA/PPGAC, n. 20, mai. 2008.
- BIÃO, Armindo; GREINER, Christine. (Orgs.). *Etnocologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Etnocologia e a cena baiana: textos reunidos*. Prefácio de Michel Maffesoli. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.
- BARBA, EUGÊNIO. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. Brasília, DF: Editora Dulcina, 2009.
- BARBA, EUGENIO. *La terre de cendres e diamants, mon apprentissage em pologne*. Saussan: L'entretien Éditions, 2000.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes de viola*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1981.
- \_\_\_\_\_. *A Folia de Reis de Mossâmedes*. Rio de Janeiro: Funarte, 1977. Cadernos de Folclore.
- \_\_\_\_\_. *Caderno do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. Etnocologia: a teoria e suas aplicações*, Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro/Escola de Dança, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador: UFBA/PPGAC, n. 1, mai. 1998.
- \_\_\_\_\_. *Caderno do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*, Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro/Escola de Dança, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador,



- UFBA/PPGAC, n. 20, mai. 2008.
- Caderno do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*, Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro/Escola de Dança, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador: UFBA/PPGAC, v., n.23, maio. 2009.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1997.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2000.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CUPERTINO, Kátia. *Nas intrelinhas da expressão (a dança folclórica lundu)*. Belo Horizonte: Cuatiara, 2006.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FIGUEIREDO, William Bezerra. *O reisado e o espaço performático*. Revista Laboratório de Poéticas, São Paulo, 2007.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 8 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- GOLDBERG, Roselee. *Performance art*. Madrid: Destino, 1979.
- ICLE, JORGE. *O ator como xamã – estudos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MACHADO, Irene. *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Fapesp, 2003.
- MESLIN, MICHEL. *A experiência humana do divino. Fundamentos de uma antropologia religiosa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.
- SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. New York: London: Routledge, 1988.