

DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2014v16n2p209>

CASTRO, Rita de Almeida. **Ser em cena, flor ao vento**: etnografia de olhares híbridos. Brasília, Editora da UNB, 2012. 245 p.

Cauê Krüger

Universidade Federal de Santa Catarina

E-mail: [caue.kruger@pucpr.br](mailto:caue.kruger@pucpr.br)

Não é apenas no título que a *poiesis* antropológica de Rita de Almeida Castro contagia o leitor: ela se expressa também por meio da beleza do livro (de edição cuidadosa pela série Ensino de Graduação da Editora da Universidade de Brasília), do andamento do texto em que a discussão teórica é englobada pela descrição etnográfica e, sobretudo, no ensaio fotográfico, indissociável da narrativa antropológica. A brancura do volume é um prenúncio de sensibilidade e de placidez interrompidas pelas belíssimas fotos que dialogam de forma ora ilustrativa, ora tensa, ora em contraponto ao texto, como ocorre, também, com os quatro filmes etnográficos gravados em DVD que acompanha o livro. Seguindo a orientação de Sylvia Caiuby Novaes e os conselhos de Miriam Moreira Leite e Paulo Menezes, a autora não apenas utiliza a fotografia como elemento dialógico no processo etnográfico, mas a integra no volume de forma particular: em cada virar de página, as imagens ganham movimento e dançam com as letras até congelarem novamente em sua fixidez reflexiva.

John Dawsey, coordenador do NAPERDRA-USP e membro da banca da tese que dá origem ao presente volume, assina a apresentação do livro e destaca a busca de Castro pela “ordem do sensível”, bem como sua transformação durante a pesquisa de doutorado. No prólogo, ao alinhar dados de sua biografia e experiência acadêmica entre a arte e a antropologia, Castro sensibiliza o leitor para os recortes realizados em sua etnografia.

O livro flui, conduzindo o leitor pelo mesmo “sopro do vento” que levou a pesquisadora a deslocar-se da montagem de *Hamlet*, dirigida por Chiquinho Medeiros, à apropriação de técnicas cênicas orientais como *yoga ashtanga*, *seitai-ho* e *butô*, das quais participa efetivamente. Essa ênfase nos ensaios, em detrimento dos momentos performáticos, leva a antropóloga-atriz a preocupar-se com os processos corporais, sensoriais e emocionais dos praticantes das técnicas orientais. O leitor é transportado não para os bastidores, mas para o processo de treinamento e pode experimentar, através de imagens, vídeos, depoimentos, descrições e poemas, outra concepção corpo-mente de certo oriente, apropriada por olhares artísticos nacionais.

No “cálculo do lugar sentido das coisas” (Dawsey *apud* Castro, 2013) desta “etnografia do sensível” (Ferreira, 2013), três principais questões entraram em cena: o aprendizado das técnicas corporais, sensoriais e expressivas; a relação arte-vida e a concepção particular de arte, teatro e artista.

O primeiro capítulo, “Notas sobre algumas influências orientais”, traz uma brevíssima contextualização de marcos históricos da cultura japonesa e se ocupa em mencionar algumas das inúmeras influências orientais em teóricos canônicos da arte ocidental (Artaud, Grotowski, Barba, Mnouchkine, Brook, Kurosawa), bem como no cenário nacional (Grupos Ponkã e Lume, Antunes Filho, Ivaldo Bertazzo).

“Uma montagem de Hamlet e o que precede a cena” é o capítulo seguinte que sintetiza os registros etnográficos do emprego da técnica *yoga ashtanga* no processo de encenação da peça de Shakespeare dirigida por Chiquinho Medeiros que a autora acompanhou como observadora participante. O capítulo propõe certa “polifonia”. Autores das ciências sociais (van Gennep, Turner, Lévi-Strauss, Clastres, Goffman) são articulados com seus correspondentes no teatro e com concepções nativas do ofício de ator (como “cotidiano” e “extracotidiano”, “natural”, “neutralidade”, “corpo zerado”, “arte viva”, “autoconhecimento”). A isto se juntam descrições de exercícios cênicos (com destaque para o “Xuvânia” e o “Círculo Neutro”) e as respectivas avaliações, por parte dos informantes envolvidos (atores e diretor) acerca da montagem e do trabalho corporal empregado. Nesse ponto, a narrativa imagética

ofusca a textual à medida que a amarração desse universo ocorre pelas fotografias (merece menção específica à impactante série do ator Marcos Damigo em sua prática de *yoga ashtanga*), que transportam os leitores dos treinamentos cotidianos aos ensaios da peça, sem prejuízo para a percepção de cenas e flagrantes das apresentações do espetáculo.

Divergindo de grande parte dos estudos de antropologia da performance, a montagem shakespeariana não aparece como objeto (e objetivo) central da análise, mas como etapa de um percurso: uma das atrizes da montagem apresenta à antropóloga o *seitai-ho* e a introduz a Toshi Tanaka e Ciça Ohno. Fascinada pelo novo horizonte a ser descortinado antropologicamente, Castro abandona o processo da montagem teatral e adentra profundamente neste universo.

Os dois capítulos seguintes: “A visão de mundo segundo uma abordagem oriental” e “Existência processual do corpo” trazem os argumentos centrais do livro. Acreditando inicialmente que construiria uma análise da concepção de Oriente criada pelo contexto artístico paulistano, Castro passa a ver tal questão como algo “[...] muito mais conceitual, da mente do antropólogo, do que efetivamente algo pulsante no contexto dos grupos pesquisados” (Castro, 2013, p. 224). O que ganha centralidade, no decorrer do processo etnográfico, são as representações sobre os “corpos tradicionais”, “[...] detentores de uma disciplina e de uma perfeição já há muito perdidas, tanto no corpo do ocidental como no do oriental contemporâneo” (Castro, 2013, p. 98), bem como uma reflexão sobre como essas referências estéticas orientais “[...] são apropriadas no fazer artístico – noções como vazio, ritmo vital, tempo e espaço internos, atitude e disponibilidade para a performance, a espontaneidade e o improviso, prontidão para o aqui e agora, maior proximidade entre a arte e a vida”. (Castro, 2013, p. 224)

Surpreende o fato de a antropóloga não desconstruir as pressuposições que subsidiam tais concepções de “corpos tradicionais” “antigos”, “de agricultores”, “campeiros”, “mais ligados com a natureza” agindo antes de forma a ressaltar tais enunciados. Por outro lado, Castro identifica e registra com grande acuidade a visão de mundo desses praticantes de *seitai-ho*, bem como a concepção híbrida de arte e vida proposta por essa técnica como se percebe na fala de uma de suas informantes preferenciais:

Essas técnicas [*katsugenundô* e *yuki-ho*] estão associadas a uma transformação no modo de vida; com maior ou menor radicalismo, todas as pessoas que praticam o *seitai-ho* por muitos anos falam de alterações nos hábitos cotidianos. A técnica não está dissociada de uma visão de mundo e de uma vivência cotidiana. O *kasugenundô* é um espaço de soltura e liberação dos padrões corporais enrijecidos, havendo um processo de autoconhecimento na base dessas técnicas que pode ser revertido para a criação artística. (Castro, 2013, p. 102)

O caminho apontado por Tanaka e Ohno apresenta-se como um processo de trabalho corporal e sensorial extracotidiano, capaz de promover uma completa remodelagem corporal e sensorial aos praticantes. O percurso envolve o relaxamento, a sensibilização e a limpeza ou eliminação tanto dos canais de percepção, quanto do corpo em sua totalidade. Orientado para o autoconhecimento, a técnica proposta trabalha com disciplina e concentração corporal, age na respiração e na consciência corporal e promove uma reeducação e afinação dos movimentos e da sensibilidade resultando também em mudanças “espirituais”. Conforme Castro (2013, p. 120):

No processo do *seitai-ho*, constrói-se uma escuta a partir da percepção interna que se estende ao ser humano como um todo. Na perspectiva ocidental, tendemos a segmentar o corpo e o espírito, a consciência e o corpo. Na visão tradicional japonesa, há uma integração corpo-espírito.

A busca de uma expressão artística integrada à vida e à sociedade foi tema de grande obsessão ocidental, como registram as próprias autoras no início do volume. Entretanto, este alerta em forma de revisão bibliográfica parece não ter sido suficiente à autora. Ao longo da narrativa, percebe-se que muito da perspectiva dos propagadores desta técnica é compartilhada pela antropóloga, que transita entre esses dois mundos. Nesse sentido, ao invés de apenas ressaltar a indissociabilidade das polarizações entre arte e vida bem como natureza e cultura na perspectiva japonesa, cabe levar a investigação antropológica a descortinar os efeitos e implicações do encontro e da convivência destas cosmologias de modo a iluminar ambas as perspectivas à luz deste encontro.

Apesar de destacar que o autoconhecimento em si não é o suficiente para a criação da arte, e que a capacidade de acessar os “[...] estados internos e fazer a ponte para o trabalho expressivo são a peculiaridade do artista [...]” (Castro, 2013, p. 116), o fio condutor antropológico se embaralha nos momentos em que a autora reproduz a perspectiva nativa acerca da arte e endossa a crença artística segundo a qual o desenvolvimento e submissão a determinada técnica traria garantias de comunicabilidade e expressão artística inequívoca:

[...] [f]azer com que a experiência desse mundo interior não fique circunscrita à esfera privada e se estabeleça a ponte do privado ao público [...] são as premissas para o ator tornar público, trocar com o outro, acessar o estado interno do outro. (Castro, 2013, p. 116)

Algumas perguntas candentes para as quais não encontramos (ainda) respostas suficientes no trabalho de Castro: o que produz a eficácia simbólica e a fé cênica nas técnicas orientais elencadas? Quais são os sentidos específicos da “revolução interna”, “harmonização e equilíbrio”, “autodescoberta” ou “transformação do modo de vida” como elementos suficientes e indispensáveis para encontrar a atuação e a expressão teatral tida como “verdadeira”? Dessa perspectiva a incessante busca do novo, da verdade, do uso adequado do corpo, dos sentidos e das expressões cênicas aparece agora vinculada à técnica, à visão de mundo, do corpo e do *self* “de certo oriente”, que caberia à autora aprofundar à luz da perspectiva antropológica para que sua narrativa não seja concebida apenas como “um modo de ver, como tantos outros possíveis” (Castro, 2013, p. 223). O próprio olhar de Castro passa a abarcar, no final do livro, outras expressões de arte e filosofia orientais, de forma que o que foi excluído como elemento abstrato e separado do contexto etnográfico volta a ser um importante articulador simbólico da análise antropológica.

O quinto capítulo “Ser em cena” abriga imagens, depoimentos e impressões da performance *Fugaku-Mockado*, criada por Toshi Tanaka, Ciça Ohno e Andréa Egydio e realizada no Museu da Casa Brasileira em 2003, por na ocasião da exposição comemorativa dos 50 anos de trabalho na cerâmica da artista japonesa radicada no Brasil Shoko

Suzuki. Ainda que Castro se esforce por vincular no texto a descrição dessa performance à narrativa etnográfica prévia sobre o *seitai-ho*, há, por parte do leitor do livro (bem como do espectador do vídeo etnográfico sobre a performance, de autoria de Rita Castro e Ana Lúcia Ferraz), certo distanciamento. Apenas as menções às esferas “de dentro” e “de fora” do corpo, a concepção processual do corpo, em contínua metamorfose, as discussões sobre o tempo da performance e do rito e os conceitos de *liminóide* (Turner) e *hecceidade* (Deleuze e Guattari) e improvisação não são suficientes para promover a mediação necessária entre a cena e o leitor ou espectador.

*Ser em cena, flor ao vento* não é, em si, uma performance, como teria preferido, talvez, a autora, mas um processo de treinamento do leitor, um “*dô*”: um caminho reflexivo e autorreflexivo do qual não se sai indiferente. Ao apresentar-se como impermanência, ao tratar dos métodos orientais, da cosmologia e das noções de corpo-mente e vida-arte, Rita não levanta temas centrais bem alinhavados ou claramente definidos. Seu mérito maior não é apontar caminhos novos para uma antropologia da performance, da arte ou do corpo, mas identificar com aguda sensibilidade as dimensões sensoriais envolvidas neste complexo universo de sua pesquisa etnográfica e traduzi-las em uma narrativa textual e imagética ousada e inventiva. Ao dar esse passo, Rita permite que questões fundamentais, relativas à dimensão da experiência, dos sentidos e sensações apareçam através do diálogo entre vida e arte mediado pela antropologia e materializado em palavras e imagens, ambas em movimento, como flor ao vento.

## Referências

DAWSEY, John. Como capturar ventos de alegria. *In*: CASTRO, Rita de Almeida. **Ser em cena, flor ao vento**. Brasília, Editora da UNB, 2012.

FERREIRA, Francirosy Campos Barbosa. Ser em cena – flor ao vento: etnografia de olhares híbridos. **Horizontes Antropológicos**, [on-line], v. 19, n. 40, p. 475-477, 2013.

FERRAZ, Ana Lúcia; CASTRO, Rita de Almeida. Caminho da cena – percursos do corpo – performance em vídeo. **O Olho da História**, Salvador, BA, n. 14, junho de 2010.

Recebido em 11/4/2014

Aceito em 1º/8/2014