

A incorporação da personagem na performance “Mira, Chica...”: ambiguidade na crítica aos papéis sexuais convencionais*

Regina Polo Müller**

Resumo

Estudo sobre criação em performance, tendo como foco de análise o corpo como lugar de incorporação da personagem. Trata-se de parte de uma pesquisa sobre processos de criação em artes cênicas baseados nas teorias da performance, cuja experiência mais recente tem sido a apresentação da performance “Mira, Chica...”, na qual a pesquisadora encarna uma animadora construída corporalmente a partir de um ícone da cultura popular brasileira. A abordagem é autobiográfica e a personagem, Chica Chic, é uma Carmen Miranda “queer” (referente a sexualidades dissidentes) e “clownesca” (inspirada na estética dos Dzi Croquettes). Desse modo, empresta ambiguidade à elaboração expressiva do tema da crítica aos papéis sexuais convencionais e à prática acadêmica convencional. Em trabalho de análise da experiência desenvolvida, as noções de ícone, índice e agência de Alfred Gell vêm sendo exploradas em complementaridade às noções de “comportamento restaurado” e “estado subjuntivo” de Richard Schechner.

Palavras-chave

Antropologia da performance; Carmen Miranda; Dzi Croquettes; queer; ícone

Abstract

This is a study on the creation process in performance, focusing on the analysis of the body as the character's place of incorporation. This is part of a research on the processes of creation in the performing arts based on theories of performance, whose most recent experience has been the presentation of the performance "Mira, Chica..." in which the researcher embodies a "showwoman" bodily built from an icon of Brazilian popular culture. The approach is autobiographical and the character Chica Chic, is a "queer" and "clowning" Carmen Miranda. The term "queer" is referring to dissident sexualities and the "clowning" is due to the Dzi Croquettes' aesthetics. Thus, the performance lends ambiguity in the expressive elaboration of the theme of the critique of conventional sex roles and conventional academic practice. In the analysis on the developed experience, the notions of icon, index and agency (Alfred Gell) have been explored as complementary notions of "restored behavior" and "subjunctive state" (Richard Schechner).

Keywords

Anthropology of Performance; Carmen Miranda; Dzi Croquettes; queer; icon

A RELAÇÃO ENTRE RITUAL E TEATRO, VISTA NO DIÁLOGO da Antropologia com a Arte, mostrou-se produtiva no desenvolvimento dos estudos da performance, particularmente para um enfoque crítico e analítico da produção cênica (dança e teatro) contemporânea. Salientou, por exemplo, sua dimensão de criação coletiva/comunitária e sua natureza processual e interativa. Estudos realizados nessa perspectiva apontam para uma maneira efetiva de se conectar historicidade, estética e experiência criativa.

O conceito de “comportamento recuperado” (*restored behavior*) é central neste enfoque. Ele define, de acordo com Schechner, o processo de repetição, verificado no ritual, ao se reviver esteticamente o acontecimento histórico, mítico, social, e nas artes cênicas, ao se repetir, na fase de ensaio, a unidade de ação selecionada nos laboratórios de criação. Para o referido diretor teatral e teórico da performance, “a compreensão do que acontece nos treinamentos, ensaios e laboratórios – investigando-se o estado subjuntivo, meio de realização destas operações – é o melhor caminho de se relacionar performance estética e performance ritual” (SCHECHNER, 1985, p.36). Sendo simbólico e reflexivo, o “comportamento recuperado” é multivocalmente difusor de significações, ou seja, encerra o princípio de que o “eu” (*self*) pode atuar em/como um outro. “...*the social or transindividual self is a role or set of roles*” (idem, *ibidem*).

Em alguns processos contemporâneos de criação em artes cênicas, aspectos rituais nos laboratórios e ensaios criam a experiência de “*communitas*” (TURNER, 1974; 1982). Dessa maneira, retiram os atores do cotidiano e levam-nos para o tempo suspenso da imaginação, o que, no caso da arte, constitui o processo de reflexividade na compreensão da realidade. Isso, no teatro, é realizado através da condição de atuar, no sentido lúdico da interpretação cênica. Tais processos caracterizam-se por sua natureza de fluxo, que ocorre quando o atuante funde-se com o que está atuando, tornando-se a mesma coisa, isto é, “quando a dança me dança” (SCHECHNER, 2002, p.88). Esse estado é, às vezes, identificado como transe. Pode ser, ao mesmo tempo, a extrema consciência, pela qual o intérprete tem total controle sobre sua atuação. Aparentemente contrastantes, esses dois aspectos da natureza de fluxo são essencialmente a mesma coisa, e, nos dois casos, os limites entre o eu interior psicológico e a atividade da performance se dissolvem (SCHECHNER, 2002, p.88). O que essa condição permite realizar é conduzido por uma estrutura que, se no teatro é o texto, o tema, a narrativa dramaturgica, no caso dos rituais xamanísticos e cosmogônicos, nas sociedades

indígenas, é sua cosmologia e mitologia.

Entendo ser a incorporação de personagens, seres míticos e espíritos, no ritual indígena, o que conduz a experiência da comunidade, participantes da performance e público, no sentido da “transformação/transportação” de que fala Schechner (1985, p. 102, 127), o “not... not me” que permite o “como se”, o estado subjuntivo da liminaridade (TURNER apud SCHECHNER, 1985, p.102).

A experiência estética de incorporação de seres míticos, personagens da ação performática no ritual, entendida como enunciação dos conteúdos da cosmologia num dado contexto histórico, corresponde, na experiência artística contemporânea ocidental da arte da performance, à elaboração subjetiva do ator performático. Ele propõe à audiência, com seu script dramaturgic, o mesmo exercício de reflexividade sobre a realidade, através da experiência estética.

São, finalmente, o “atuar”, como fluxo da ação lúdica, e o caráter processual do ritual e das artes cênicas que permitem sua comparação e a conceituação de ambos como “performance cultural”. É possível dizer que, nos rituais xamanísticos dos Asuriní do Xingu, o movimento do corpo esteticamente organizado, a dança, dá forma à manifestação da personagem (o espírito presente) bem como às ações dos demais personagens da trama cósmica, fundadas na relação de alteridade. Desse trânsito entre planos e da troca entre seres depende a ordem do cosmo, a sua reprodução e, conseqüentemente, a sobrevivência dos humanos.

O que tem me interessado particularmente no que diz respeito à performance cênica contemporânea é o lugar do corpo em movimento no “comportamento recuperado” e a relação sujeito-personagem. Da tradição do teatro experimental dos anos 1960-1970, do qual Richard Schechner é um de seus representantes à arte da performance, que retoma espaço importante nos dias de hoje, pode-se dizer que a ação corporal toma a cena, o “meio torna-se a mensagem” mas é, ao mesmo tempo, o agente transformador. Assim ocorre com o estado de transe do xamã, resultado da dança e do canto (respiração e movimento) e cuja forma estética presentifica o ser metamorfoseado. Ao lado da fisicalidade constitutiva da performance, esta mesma forma é o simulacro do eu, a experiência de que elementos que são “not me” se tornam “me” sem perder sua “not me-ness”. “The way in which “me” and “not me”, the performer and the thing to be performed, are transformed into “not me... not not me” is through the workshop-

rehearsal/ritual process. This process takes place in a liminal time/space and in the subjunctive mood¹” (SCHECHNER, 1985, p.112).

Meu foco de atenção nesta pesquisa tem sido a fisicalidade do corpo e a alteridade nas estéticas de encenação processual. Na base de meus pensamentos e de minhas experiências, está a discussão sobre a “descentralização do sujeito”, “não há centro, mas margens”, a fragmentação ou o confronto de universos discursivos, a dialética do eu-tu na produção do discurso (MAINGUENEAU, 1984).

Neste percurso, decidi desenvolver um processo de criação no campo da arte da performance a partir de um ícone de brasilidade, portanto, de uma experiência estética em minha própria cultura: as incorporações/encarnações da atriz, cantora e dançarina Carmen Miranda que já vinham sendo vivenciadas em alguns momentos de minha história profissional e de vida. Este projeto, denominado “Chica Chic, Carmen em performance” (2009-2011), teve continuidade com a criação da performance “Mira, Chica...”, em 2011, cuja referência autobiográfica trata da relação entre pais e filhos, questões de gênero, sexualidade e cultura pop. Um filme de ficção que é parte da performance apresenta o nascimento de uma criatura que acaba se moldando em uma Carmen Miranda “*queer*” e “*clownesca*”, ao renascer irrompendo do chão da cozinha pilotada pela mãe, frequentadora assídua, nos anos 1930-1950, do cinema da pequena cidade onde viviam, cuja programação era repleta dos filmes de Hollywood. A partir desse universo imagético, uma Carmen Miranda “invertida” e “exagerada”, como será visto adiante, empresta ambiguidade à crítica aos papéis sexuais convencionais. Desde o início do projeto “Chica, Chic, Carmen em performance”, o roteiro para os laboratórios de criação e de apresentação pública tomam a essência *queer* e “*clownesca*” da personagem Carmen Miranda com uma abordagem autobiográfica, integrando as minhas memórias e emoções, emanadas de um certo culto que venho dedicando à atriz performática. A arte da performance autobiográfica e autorreferencial permite o processo de incorporação da personagem, decorrente de laboratórios de preparação e de rituais de apresentação do corpo decorado e em movimento, para diversos públicos.

Em “Mira,Chica...”, no filme, emerge do chão a criatura/personagem, vestida com parte do figurino, ou seja, o adereço de cabeça de Carmen Miranda, na cena musical

¹ “A maneira pela qual ‘eu’ e ‘não-eu’, o performer e a coisa a ser performada são transformados em ‘não-eu... não-não-eu’ é através do laboratório-ensaio/processo ritual. Esse processo ocorre num tempo/espaço liminar e no modo subjuntivo” (tradução do autor).

“True to The Navy” deletada do filme “Sonhos de Estrela” (“Doll Face” 20th Century - Fox, 1946), devido à censura da própria marinha americana. A imagem dessa Carmen que emerge purpurinada é congelada e vai aumentando com a ampliação do foco, ao som de “Also sprach Zarathustra”, de Richard Strauss.

Nesse momento, Regina Müller entra em cena vestida com o mesmo figurino e, portanto, sendo a mesma personagem, cumprimentando o público, enquanto a luz de refletores a ilumina e a tela se apaga. O figurino é composto pelo adereço de cabeça – um arranjo de cabelo que serve de base para um farol marítimo com sua luz acesa –, um espartilho, meias arrastão e uma saia de dançarina burlesca com cauda, que deixa as pernas à mostra. Trata-se, assim, de uma Carmen burlesca, exagerando-se através do figurino e do roteiro do texto que, como veremos a seguir, apresenta o caráter debochado, crítico e sensual das várias personagens que a atriz viveu no cinema e nos musicais. É uma Carmen que Regina Müller vem incorporando e que reproduz o exagero e o deboche de personagens do grupo Dzi Croquettes e das *Drag Queens* do universo *gay*. Assim caracterizada, esta personagem em “Mira, Chica...”, na apresentação ao vivo, utiliza uma linguagem acadêmica e improvisada e aborda o tema da pesquisa sobre a Antropologia da Performance, o conceito de “comportamento restaurado”, a proposta de uma performance que compreende a interação com o público e os assuntos abordados no filme, como a relação entre pais e filhos, questões de gênero e sexualidade. Informa ao público que, para abordar o tema da performance interativa, o submeterá a uma experiência lúdica através de um jogo que explicará em seguida. Para realizar esse jogo, que é parte da pesquisa e cujos resultados serão incorporados a ela, segundo o texto pronunciado, a personagem terá o apoio de uma assistente, que é chamada por ela ao palco e cujo nome é Fátima. Entra Ana Goldenstein vestida de Nossa Senhora de Fátima, com uma auréola de luzes. Fátima conecta o fio do interruptor que acende sua auréola em alguma tomada do palco onde permanecerá sentada, sem pronunciar nenhuma palavra. Chica Chic apresenta a assistente como sua protetora, auxiliar fundamental na pesquisa, e a conclama a fazer as anotações necessárias para o registro da pesquisa. O jogo consiste em perguntas que fará ao público a partir de mensagens que recebe através de um transistor encravado em um de seus dentes, numa alusão a uma cena da personagem de Carmen Miranda no filme “Alegria, Rapazes” (“Something for the boys”, Fox, 1944). A pessoa questionada, cuja

escolha é orientada pelas mensagens recebidas, deve responder “sim” ou “não” a perguntas também emitidas através do transistor, como: “Você teve problemas na sua infância?”, “Você gosta da coisa?” (acompanhada do gesto que sugere o órgão sexual masculino), “Você prefere pêra ou maçã?”. Se a pessoa mentir, Fátima acenderá sua auréola; se for verdadeira a resposta, permanecerá apagada. Findo o jogo com o público, Chica Chic agradece a colaboração e o auxílio de Fátima e diz saber que o que aguardam mesmo é a interpretação de uma canção. Pede ao apoio técnico que soltem a música e dubla “Disseram que eu voltei americanizada”.

Na análise dessa performance, tomo de Alfred Gell (1998) a relação entre índice, ícone, ídolo e mímese, uma vez que temos um protótipo (Carmen Miranda), ídolo e ícone, cuja representação pela performance da atriz performática (índice) promove abdução através de um simulacro produzido pela narrativa fílmica, o qual é decodificado como um DNA da criatura, de origem mimética, via imagem fílmica, mas que se materializa/corporifica substancialmente na performance ao vivo. Desse modo, promove outra abdução para o público (recipiente), remetendo a relações de gênero desconstruídas pelo “enfoque” “*queer*”, que inverte e exagera (transforma pelo excesso) o protótipo.

Apoiando-me nas premissas teórico-metodológicas de Gell (1998), as relações sociais implícitas na agência de um objeto/performance sobre um público (recipiente) são o substrato e o pano de fundo desta análise e a natureza dessa agência é entendida a partir da descrição da forma como um tipo de índice que “tem um protótipo relevante” como o ícone. Na etnografia de Gell, trata-se de ídolos para adoração religiosa. Em nosso caso, um ícone para cultos da sociedade contemporânea, mais especificamente, os fãs de Carmen Miranda. Inspirando-me no primeiro caso, afirmo que também na incorporação da atriz performática brasileira temos uma atuação que a imita para a conformação do ídolo como corpo artefactual (ícone). A mímese como simulacro é o princípio subjacente à operação, que faz da imitação de Carmen Miranda (mas de uma Carmen exagerada) a Carmen das *drag queens*, o índice personagem Chica Chic da performance “Mira, Chica...”.

Em artigo sobre a imagem de Carmen Miranda no mundo *gay*, Corrêa (2011) a considera um dos ícones mais celebrados no século XX e analisa as construções visuais que as *drag queens* elaboram, atribuindo às mesmas significado importante para o

estudo das representações do feminino em nossa sociedade. Trata-se de uma categoria própria, diferente de travestis ou *cross-dressers*, pois não há intenção de copiar ou parecer uma mulher “natural”; ao contrário, consome-se imagens femininas da mídia e exageram-nas, criando uma “paródia da mulher” (LOURO apud CORRÊA, 2011, p. 140). É interessante notar que o autor cita também Niles (2004) para destacar as *drags* como atores transformistas cujo comportamento de troca de gênero sexual acontece exclusivamente em situações de *performance*. A indumentária mais usada pelas *drags* que incorporam Carmen Miranda é a baiana, pela qual ficou famosa e cuja estilização extravagante a aproximava da ideia de brasilidade já absorvida pelo público norte-americano. Vestir baianas extravagantes e apelar ao humor foram a estratégia intuída pela atriz para o sucesso na carreira norte-americana (CORRÊA, 2011, p.143); e eu diria mais: foram a base para a construção icônica de suas personagens. O traço fundamental do estilo desse figurino de cena, o qual se estendeu a um estilo de moda que “usou a seu favor, transformando-se em influência” para o público feminino seriam os excessos que o particularizavam: as sandálias com plataformas altíssimas, muitos “balangandans” (brincos, pulseiras e colares), turbantes vistosos.

Com a maquiagem carregada e gestos elaborados, esse exagero visual tornou-se a referência essencial para as *drags*, fenômeno dos anos 90, confirmando a associação da imagem de Carmen às manifestações performáticas das comunidades *gays* já nos anos 70. O riso, o deboche, o grotesco e a ironia, marcas da sua performance como atriz, também fazem parte da construção da persona Carmen Miranda, símbolo de subculturas *gays*, segundo Corrêa (2011, p. 144). Citando Trevisan, o autor também atribui a ela a invenção do travestismo moderno, “a partir da ideia de ser uma fantasia de si mesma [...] um *eu* sem centro”, construindo “seu próprio jeito de ser travesti de si mesma” (TREVISAN apud CORRÊA, p. 147), uma personalidade fluida e aberta a ressignificações. É essa ideia de multiplicidade e descentralidade que se pode associar à noção *queer* de teorias e movimentos políticos que pretendem “romper com binarismos e pensar a sexualidade, os gêneros e os corpos de uma forma plural, múltipla e cambiante” (LOURO, 2001).

O desempenho performático nas artes cênicas, ou seja, a forma estética que o ator assume na arte da performance ao encarnar um personagem que “é e não é” ele próprio enquanto pessoa, pode ser comparado a dos ídolos vivos das religiões nas quais

a divindade é adorada na pessoa de um ser humano, como as deusas *kumari*, índice da divindade Durga, no hinduísmo.

Os dois desempenhos performáticos apresentariam em comum a agência social que exercem sobre um público definido – os fruidores da arte contemporânea ocidental e os fiéis de uma religião, respectivamente. No primeiro caso, o índice remete à “abdução”, operação cognitiva motivada por ele, a valores e ao comportamento no âmbito das relações de gênero na sociedade ocidental contemporânea que dizem respeito à contestação da classificação binária homossexual/heterossexual.

O índice, no caso aqui analisado, é a forma da personagem Chica Chic, cujo protótipo é outra personagem da mídia sonora e fílmica: Carmen Miranda, um ídolo. A “abdução da agência” é promovida pelo índice construído pelo travestimento, pelos gestos, pela fala e pelo canto da atriz, da mesma maneira como a deusa Durga apresenta-se no corpo da menina pela vestimenta, adornos e deferências rituais das quais é objeto. De que modo essa comparação nos auxilia na abordagem da relação entre a performance e a imagem no âmbito da Antropologia da Arte da teoria de Gell, isto é, como constituição de um índice icônico, que agencia uma rede de relações sociais tecida no campo dos valores e comportamento de gênero conhecido como *queer* relativo a sexualidades dissidentes?

Primeiramente, porque podemos chamar de ídolo, tanto a deusa do hinduísmo quanto a atriz performática da cultura pop americana. As performances de incorporação do ídolo por Regina Müller, através da personagem Chica Chic, seriam manifestações ao vivo que promovem interação em tempo real com o protótipo. Em “Mira, Chica...”, a incorporação é acompanhada por imagens de um filme que apresenta uma biografia em tempo não real, correspondente à mitologia, que informa o estatuto e natureza da deusa hindu. No caso do filme, a referência diz respeito à Carmen Miranda da personagem Chica Chic, referência autobiográfica da atriz Regina Müller. O conflito entre os pais e entre a mãe e a criança e a ideia de um ser autóctone, nascido das águas da piscina de Esther William em um filme de Hollywood, remetem à negação do binarismo homem/mulher, heterossexual/homossexual e à fala de abertura e *leitmotiv* do espetáculo Dzi Croquettes: “nós não somos homens, nós não somos mulheres, nós somos gente”, que se desdobra, na concepção *queer*, da qual foram também precursores, em “Nós não somos hetero, nós não somos homo”.

Para me ater à forma do objeto de arte como índice, isto é, deixando, por ora, discursos textuais ou elaborações ideológicas do movimento Dzi Croquettes, é oportuno citar aqui a afirmação de Lobert (2010) de que o “princípio que estrutura o espetáculo” é a ambiguidade: “todos os níveis de expressão [maquiagem, vestimenta, elementos de cena] sugerem ambiguidade, levantam paradoxos ou, pelo menos, questionam a função esperada dos elementos e acessórios teatrais” (LOBERT, 2010, p.67). E, sobre a própria estrutura da dinâmica do espetáculo, a autora explica que “a intensa troca de vestuário e a sucessão de diferentes quadros que caracterizavam a peça, mais do que elaborarem um enredo, pareciam conotar cada vez mais a ideia de transgressão. Esse tipo de processamento que afirma, nega, anula os sentidos ou permite qualquer interpretação é conhecido em linguística como o “grau zero”.

Quanto à constatação desse fenômeno na peça, ela nos remete a um discurso que propõe pôr em xeque tanto as categorias sociosexuais conhecidas contextualmente, ou sugeridas na peça, quanto a reafirmação simultânea de todas elas, isto é: homem, mulher, travesti, andrógino” (LOBERT, 2010, p.81-82). Permitam-me, aqui, transcrever todo um parágrafo que sintetiza a obra dos Dzi Croquettes e comove-me como constatação de que seria tão contemporânea nos dias de hoje, tanto do ponto de vista estético quanto político: “A peça – pondo em cena diversas categorias e classificações, e debochando delas publicamente e, ao mesmo tempo dando realidade aos papéis teatrais, tomando consciência do ridículo que provocavam e fazendo aparecer personagens de literatura, televisão, cinema, ou falando de coisas simples, do dia a dia, e levando-as ao absurdo –, mais do que favorecer a reflexão sobre uma categoria simbólica particular, sugeria que os atores rompiam com o conformismo das classificações sociais e a distância entre a representação teatral e a vida cotidiana” (LOBERT, 2010, p.85). Sobre a reconstrução da atuação e da trajetória dos Dzi Croquettes feita por Lobert, Julio Assis Simões escreve, na primeira orelha do livro que a autora articula, “formulações sobre estética, ritual, subjetividade e política que reverberam em muitas reflexões contemporâneas sobre experiências e lutas de gênero e sexualidade. A ambiguidade e suas potencialidades na produção de pessoas, relações e identidades, bem como os dilemas envolvendo classificações e transgressões, continuam preocupações candentes e atuais” (LOBERT, 2010).

Voltando a “Mira, Chica...”, se o filme é a apresentação do DNA de Chica Chic,

personagem de Regina Müller incorporada de Carmen Miranda, seu ídolo e ícone, desconstruídos pelo exagero e pela paródia da paródia (é uma mulher “montada” como uma *drag queen*), a performance cênica da personagem, falando um texto sobre temas e conceitos da antropologia, que propõe sejam experienciados pelo público, desconstrói, por sua vez, relações na instituição acadêmica. Nesse sentido, o próprio enfoque da performance traça um paralelo com o da Antropologia da Performance inspirada em Gell que se faz aqui, redirecionando a abordagem da arte da performance como um sistema de significação e expressão estética para o entendimento da performance, enquanto expressão artística, como sistema de ação, “com o objetivo de mudar o mundo mais do que codificar proposições simbólicas sobre ele” (GELL, 1998, p. 6).

Finalizando, para retomar o exercício teórico de compatibilizar em complementaridade às noções da teoria da arte de Gell, as noções da teoria da performance de Schechner, concluo que a incorporação de personagens (índice) como seres míticos, espíritos, divindades e ídolos pop (protótipo) conduz a experiência do *performer* (artista) e do público (recipiente), no sentido da “transformação/transportação” de que fala Schechner (1985, p.102; p.127), o “não...não eu” que permite o “como se”, o estado subjuntivo da liminaridade (TURNER,1982, p.82-84 apud SCHECHNER, 1985, p.102). Para ele, como as iniciações, as performances fazem de uma pessoa, outra. Mas diferentemente das iniciações, completa, “performances geralmente tratam daquilo que o *performer* recobra de seu próprio eu” (1985, p.20). “Mira, Chica...” trata de um *eu* político que propõe a desconstrução de categorias de gênero e de relações acadêmicas convencionais cujo simulacro, a forma da personagem “montada”, possui um estilo que como vimos é o exagero, os excessos que remetem a deboche, sensualidade e desconstrução, pela inversão (paródia da paródia).

Referências

CORREA, G.B. *Imagens de Carmen Miranda no mundo gay: textos escolhidos de cultura e arte populares*. v. 8, n.1. Maio/2011, Rio de Janeiro.

GELL, A. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

LOBERT, R. *A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

LOURO, G. L. Teoria queer: Uma política pós-identitária para a educação. *Revista Estudos Feministas*. v.9, n. 2, Florianópolis, 2001. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-26X2001000200012>

MAINGUENEAU, D. *Génèse du Discours*. Bruxelle: Mardaga, 1984.

SCHECHNER, R. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985

_____. *Performance studies: an introduction*. London and New York: Routledge, 2002.

TURNER, V.W. *O processo ritual*. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

_____. *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications, 1982.

* Artigo de autor convidado para compor o dossiê.

** Graduada em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (1971), mestre em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (1976) e doutora em Ciências Humanas (Antropologia) pela Universidade de São Paulo (1987). Atualmente é professora associado aposentada da Universidade Estadual de Campinas. Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Teoria Antropológica, Antropologia da Performance e Etnologia Indígena, atuando principalmente nos seguintes temas: artes indígenas, asurini do xingu, ritual, performance e dança.