A terra do não-lugar:
diálogos entre antropologia e performance

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
Reitora
Roselane Neckel
Vice-Reitora
Lúcia Helena Martins Pacheco

EDITORA DA UFSC
Diretor Executivo
Fábio Lopes da Silva
Conselho Editorial
Fábio Lopes da Silva (Presidente)
Ana Lice Brancher
Carlos Eduardo Schmidt Capela
Clélia Maria Lima de Mello e Campigotto
Fernando Jacques Althoff
Fernando Mendes de Azevedo
Ida Mara Freire
Maria Cristina Marino Calvo
Marilda Aparecida de Oliveira Effting

Editora da UFSC
Campus Universitário – Trindade
Caixa Postal 476
88010-970 – Florianópolis-SC
Fones: (48) 3721-9408, 3721-9605 e 3721-9686
Fax: (48) 3721-9680
editora@editora.ufsc.br
www.editora.ufsc.br

A terra do não-lugar:
diálogos entre antropologia e performance

Organização

Paulo Raposo
Vânia Z. Cardoso
John Dawsey
Teresa Fradique

editora ufsc

© dos autores

Direção editorial:
Paulo Roberto da Silva

Capa:
Maria Lúcia Iaczinski

Editoração:
Rômulo Samir Lanferdini

Revisão:
Júlia Crochemore Restrepo

Ficha Catalográfica
(Catalogação na publicação pela Biblioteca Universitária da
Universidade Federal de Santa Catarina)

ISBN

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra poderá ser reproduzida, arquivada ou transmitida por qualquer meio ou forma sem prévia permissão por escrito da Editora da UFSC.

Impresso no Brasil

Sumário

Prefácio 7

Apresentação
No Performance's Land? : interrogações contemporâneas para uma teoria da performance 13

PARTE 1
Narrativas e textualidades performáticas 19

"A viagem à casa das onças": narrativas sobre experiências extraordinárias 21
Esther Jean Langdon

Contar o passado, confabular o presente: performances narrativas, poética e as construções da história 43
Vânia Z. Cardoso

Velhas histórias, novas performances: estratégias narrativas de contadores de "causos" 61
Luciana Hartmann

Pessoalidade ou a terra de ninguém da performance 79
Maria José A. de Abreu

Performance, um campo de batalha estimulante 101
Andrea Inocêncio

PARTE 2
Movimentos e corporalidades 109

Planos de composição: dança, política e movimento. 111
André Lepecki

Questionando o intangível 123
Ida-Elisabeth Larsen

Festa tribal planetária: *raves* em terras brasileiras 129
Carolina de Camargo Abreu

A dança inventiva da tradição 157
Renata de Sá Gonçalves

Performance, corpo e ritual entre os Asuriní do Xingu 175
Regina Polo Müller

Corpo, máscara e f(r)icção: a "fábula das três raças" no buraco dos capetas 195
John C. Dawsey

PARTE 3
Montagens performativas.....213

Cidadania em performance: os artistas vão às ruas.....215
Diana Taylor

Alegorias em ação.....225
Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Hajj, Umrah: peregrinação a Meca.....237
Francirosy Campos Barbosa Ferreira

"Ação!" "Corte!": cinco cenários nas entrelinhas da performance.....255
Scott Head

Contaminações.....271
Márcio-André

Teatro de no-ficción: métodos creativos para el estudio de lo social.....275
Victoria Pérez Royo

PARTE 4
Fluxos e fronteiras performativas.....287

Performática ubíqua: metrópole comunicacional, arte pública, cultura digital, sujeito diaspórico, crânio sonante.....289
Massimo Canevacci

Há espectáculos que não deviam ter aplausos e outros que deviam ser por eles interrompidos.....313
Teresa Fradique

Esta performance será televisionada.....331
Francesca Fini

Performance re-acção artística | Performance trabalho sim não.....341
João Garcia Miguel

Silver & Gold.....353
Nao Bustamante

Posfácio.....357
No Performance's Land?: crônicas de um evento
Ricardo Seiça Salgado

Caderno de imagens.....369

PREFÁCIO

Paulo Raposo

Tendo como ponto de partida o Encontro Internacional *No Performance's Land?* realizado em Portugal (Lisboa, 15-17 abril 2011)[1] que juntou 23 investigadores e 14 *performers* de vários países, pretendemos agora reunir em livro as inquietações e as reflexões teórico-conceptuais que nesse mesmo evento emergiram.[2] Singular no panorama científico e artístico e no quadro das ciências sociais, nomeadamente da Antropologia, este encontro foi claramente um espaço de experimentação e de exploração conceptual, mas também de convergência de diversas propostas perfomativas de criadores de várias nacionalidades cujos enfoques claramente se complementaram na diversidade. O desafio maior foi, talvez, o de reunir as contribuições teóricas dos investigadores em cruzamento e interseção propositada com os contributos dos *performers*. Com o leitor ficará a responsabilidade e, esperamos, o prazer de amplificar e articular esses cruzamentos.

No Performance's Land? é simultaneamente uma interrogação e um paradoxo feito de um jogo de palavras. Explorando limites e fronteiras para uma ontologia da performance e para uma conceptualização do

---

[1] O encontro foi realizado nas instalações do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL) e da Culturgest Fundação Caixa Geral de Depósitos, sob organização do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA). O encontro obteve o apoio de várias instituições: Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD); Culturgest – Fundação Caixa Geral de Depósitos; Embaixada Italiana/Instituto Italiano de Cultura; ISCTE-IUL; CRIA e Fundação Ciência e Tecnologia. Muitos dos conferencistas brasileiros foram apoiados pela CAPES, pelo CNPq e pelo Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural para as suas deslocações a Lisboa. A organização científica do evento esteve a cargo de uma parceria entre os investigadores Paulo Raposo e Teresa Fradique do CRIA-IUL e os diretores dos centros de investigação nessa área de estudos no Brasil – John Dawsey, pelo Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (NAPEDRA), da Universidade de São Paulo e Vânia Z. Cardoso, pelo Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (GESTO), da Universidade Federal de Santa Catarina. A curadoria das performances esteve a cargo de Paulo Raposo. O *website* do evento é: <http://www.wix.com/pauloraposo/noperformancesland>.

[2] A ortografia portuguesa foi preservada, nos textos portugueses, de acordo com a norma anterior à proposta pelo Acordo Ortográfico de 1990. Já a ortografia brasileira respeita as normas do novo acordo. [Nota do editor].

seu campo disciplinar nas artes e nas ciências sociais, o que se pretendeu foi interrogar o lugar da performance na contemporaneidade. Terra de ninguém? De fato, a performance tem sido um conceito que fugiu a uma focagem definitiva. Difusamente interterritorial e transdisciplinar, ela se consubstancia hoje como um objeto reflexivo controverso, perenemente polêmico, e como um prolixo gerador de metáforas para a experiência humana. Tantas vezes, simultaneamente, intraduzível e intercomutável entre campos disciplinares, a performance incorpora e naturaliza uma relação epidérmica com a chamada falência das grandes narrativas contemporâneas.

Nas artes – teatrais, plásticas e visuais –, depois de todo um século de confrontos e contra-discursos, a performance, reemerge no século XXI como um poderoso vocabulário e dispositivo rizomático de fusão, hibridismo, virtualidade, mediação e reflexividade da vida humana, sobretudo pelo potencial cibernético e digital das experiências mais recentes. Paralelamente, nas ciências sociais passou por ser inicialmente um "conhecimento subjugado", para usar a metáfora epistemológica de Foucault, tornado corpo ativo de significados, fora dos livros, iludindo ou sucumbindo às estratégias de inscrição que o tentaram tornar legível/inteligível e, portanto, um saber cientifico legítimo. Porém, ela emerge no presente como um conhecimento plasmado na materialidade contemporânea, um *blurred genre* deslizante, líquido, global, que atravessa fronteiras e reforça linguagens transversalmente em diversos domínios.

No Performance's Land? foi a primeira reunião internacional realizada em Portugal – e pode ser também considerado um evento pouco comum no panorama internacional – que procurou explorar as articulações entre o campo das ciências sociais e humanas, nomeadamente a Antropologia, e o campo dos estudos artísticos, em particular os chamados *Performance Studies*. A iniciativa procurou interrogar o lugar da performance na contemporaneidade e pretendeu resgatá-lo de um certo exílio conceptual, avaliando os sentidos de tal (auto)deportação, mas também explicitando o seu retorno triunfal no que hoje se define por movimento re-performativo. Explorando, por fim, a *mise-en-scène* contemporânea que define e constrói as fronteiras entre arte e ciência, podemos concluir que a performance se consolida justamente como uma terra de ninguém em permanente redefinição. Assim, procuramos desenhar o território da performance, algures situado entre a teoria e a prática, e interrogamos o seu lugar analítico e estético na atualidade.

A presença de múltiplos especialistas e *performers* europeus, brasileiros e norte-americanos nesse encontro foi de particular relevância e permitiu agitar o cenário acadêmico e artístico tendo como resultado um número muito significativo de público presente quer nas conferências quer nas performances. Dois dos principais nomes dos Estudos Performativos americanos, Diana Taylor e André Lepecki da *Tisch School of Arts* da NYU, bem como a presença do consagrado professor Massimo Canevacci, especialista em culturas visuais e estudos de comunicação, e ainda a particpação da emergente autora e investigadora espanhola da área da dança e dos estudos sobre espaço público, Victoria Perez Royo, permitiram, com as suas conferências principais, situar os tópicos centrais do encontro. Mas a discussão estendeu-se depois, em paineis temáticos, com a presença de investigadores seniores nesse campo de estudo no Brasil, como as consagradas Esther Jean Langdon, Maria Laura Cavalcanti e Regina Pollo Müller ou John Dawsey; secundados por uma segunda vaga de investigadores que se têm vindo a destacar no panorama da disciplina, como Vânia Cardoso, Luciana Hartman, Scott Head, Maria José A. de Abreu ou Paolo Favero; e finalmente, um conjunto de investigadores mais jovens e emergentes, mas com pesquisas muito estimulantes e inovadoras como Teresa Fradique, Carolina Abreu, Francirosy Ferreira ou Renata Gonçalves. As mesas foram organizadas em torno dos seguintes tópicos: *Corpos performativos e ritual*; *Narrativas e* performances; Performances *e espaço público;* e Performances *digitais, arquivos e vivências*. Ao longo dos três dias, assistiu-se ainda a um ciclo de performances com diversos artistas que também dialogaram com os investigadores nas sessões acadêmicas: Nao Bustamante (EUA), Angel Herrero (Espanha), Gry Raaby, Ida Larsen e Kir-Qvortrup (Dinamarca), João Garcia Miguel, Andrea Inocêncio, Nuno Oliveira e Margarida Chambel (Portugal), Regina Pollo Müller e Márcio-André (Brasil) e Francesca Fini e Federico Trimarchi (Itália). Essas performances cobriram diversos gêneros performativos, com apresentações presenciais em diversos espaços, mas também em regime *streaming* como na conversa com a coreógrafa carioca Dani Lima e a realizadora Paola Barreto ou na performance de Bean (Inglaterra) via Skype. Pela sua relevância conceptual, artística e acadêmica, pensamos que a reunião em livro das falas apresentadas nas sessões e agora convertidas sob o formato de artigos se impunha.[3]

[3] Todas as comunicações resultam de versões ampliadas e trabalhadas das comunicações apresentadas na Conferência com excepção para os textos de Diana

A organização dos textos será dividida em quatro partes – "Narrativas e textualidades performáticas"; "Movimentos e corporalidades"; "Montagens performáticas"; "Fluxos e fronteiras performativas" – sendo composta por artigos de 18 investigadores e seis reflexões ensaísticas dos *performers*, e ainda um apêndice final com as sinopses das performances apresentadas no evento em formato de resenha jornalística de um antropólogo, Ricardo Seiça Salgado, que esteve presente no evento e dele elaborou uma pequena publicação num jornal *on-line*.[4]

Na primeira parte – "Narrativas e textualidades performáticas" – encontramos, por um lado, os textos que marcadamente decorrem da tradição baumaniana (narrativa enquanto performance) e da sua articulação com a teoria da performance – são os casos de Esther Jean Langdon, Vânia Z. Cardoso e Luciana Hartman. O texto de Maria José A. de Abreu, parece estar "suspenso" nesse enquadramento, mas na verdade existe aqui um nexo comum através da (des)construção do corpo ausente do rei D. Sebastião que poderá ser lido como um um traço do projeto narrativo sobre a nacionalidade portuguesa. Inclui-se, ainda nessa parte, o texto biográfico da artista Andrea Inocêncio, por ser um exemplo de narrativa biográfica que se mistura e combina a performance em si com o modo de fazer performance da artista.

Na segunda parte – "Movimentos e corporalidades" – a diversidade de contextos e de argumentos impera basicamente em torno dos planos de composição extraídos da dança contemporânea e tão surpreendentemente dialogantes nos textos de André Lepecki e da *performer* Ida Larsen. Damos lugar, depois, a universos menos articuláveis, mas também, por outro lado, extremamente ricos na sua diversidade (da teatralidade às máscaras, das danças *rave* aos corpos de personagens carnavalescos, da performance aos rituais Asuriní) com os textos de Carolina Abreu, Renata Gonçalves, Regina Pollo Müller e John Dawsey.

Na terceira parte – "Montagens performativas" – pensamos sobretudo no conceito que Scott Head usa (recuperado de George Marcus) de metáforas cinematográficas de montagens enquanto operadoras de lugares e cenários onde se desenvolvem performances e

---

Taylor e Francirosy Ferreira, que resultam em versões distintas das falas apresentadas, mas claramente articuladas com o propósito geral do livro.

[4] Disponível em: <http://www.ruadebaixo.com/no-performance-land.html>. Seu autor atuou ainda na perfomance de Nao Bustamente, *Silver & Gold*.

narrativas performativas nas performances políticas em espaço público, nos carros alegóricos em carnavais, nos espaços rituais islâmicos, nos exemplos de teatro não ficcional e até no cenário de contaminação performática de Chernobyll – visíveis nos textos de Diana Taylor, Maria Laura Cavalcanti, Francirosy Ferreira, Victoria Perez Royo e Márcio-André, para além do texto de Scott Head sobre fotografia e capoeira e, uma vez mais, em planos de composição, ecoando o texto de Lepecki.

Finalmente, na última parte – "Fluxos e fronteiras performativas" – procuramos abrir para intersecções mais espúrias, eventualmente redesenhando limites da performance com as tecnologias, explorando inquietações mais próximas da arte e da comunicação performativa, evocando a questão da presença e da mediatização, dos recursos e fluxos intra e interdisciplinares. O texto de Massimo Canevacci encarrega-se desse trânsito numa visão panorâmica sobre performance, urbanidade e comunicação. Teresa Fradique reorganiza os eixos das fronteiras entre teatro e performance, entre real e virtual, entre ator e sujeito, entre documentação e ficção, afinal os mesmos eixos do trabalho e da reflexão de Francesca Fini sobre as suas próprias performances e sobre o seu evidente apetite visualista e digital. E de novo, surpreendentemente, é esse o eco central das interrogações dialógicas de que transborda o ensaio de João Garcia Miguel simultaneamente uma espécie de viagem biográfica e na história da performance em Portugal mas também na sua labiríntica conceptualização. E finalmente, abre-se caminho para uma última aproximação, também autobiográfica, que explora os lastros do tempo e as dimensões da re-performatividade com a introspeção de Nao Bustamante.

Como referido, um dos desafios deste livro foi o de solicitar aos *performers* ensaios reflexivos que possibilitassem entrecruzamentos com os textos acadêmicos, permitindo, assim, deixar emergir articulações, mais ou menos invisíveis, que estimulam o debate entre antropologia da performance e artes. Esperemos que o leitor possa experimentar e fruir a leitura deste livro como uma viagem, também ela performática, onde os itinerários e as encruzilhadas conceptuais e reflexivas se esboroam e emergem a cada instante.

APRESENTAÇÃO

NO PERFORMANCE'S LAND?: INTERROGAÇÕES CONTEMPORÂNEAS PARA UMA TEORIA DA PERFORMANCE

Um célebre ensaio fundacional publicado inicialmente em 1986 do antropólogo escocês Victor W. Turner (1920-1983) começava da seguinte forma: "Durante anos, eu sonhei com uma antropologia libertada" (TURNER, 1987, p. 72). O ensaio editado postumamente tinha o título de *The Anthropology of Performance*. Nele Turner explicitava que a disciplina teria sistematicamente desumanizado os seus sujeitos humanos de estudo, sempre lidos como estando determinados por pressões, forças ou variáveis sociais, culturais e psicológicas. Basicamente, Victor Turner sugeria que esse modelo de olhar antropológico decorria do que se chamou por "era moderna" e que naquela época estava já se tornando passado. Turner citava Jean Gebser, um historiador suíço, que sublinhava que a noção de *perspectiva* teria sido a fonte do "olhar moderno" – espacializando o mundo, racionalizando e orientando o olhar e, enquanto pré-requisito matemático e geométrico, permitindo a articulação do espaço mensurável, linear. Essa foi também a fonte que transformou a História em uma linha contínua, em exercício de razão e aperfeiçoamento.

A antropologia moderna do tempo de Turner se havia consolidado neste clima teórico determinista, racionalista, objectivista e linear que representava a realidade social como estável e imutável, uma configuração harmoniosa governada por leis e princípios lógicos inter-relacionados (a desordem, o caos, a anomia eram apenas sinais de uma qualquer desorganização e desfuncionalidade desses princípios e não realidades ou coisas em si). Na pesquisa de campo, Turner, foi-se afastando deste modelo e imaginando os sistemas sociais como cenários de processos de integração precários, com alguns aspectos padronizados, alguma persistência na forma, mas controlados por princípios discrepantes de ação e de regras de costume incompatíveis – a que chamou por "*social drama analysis*". Aquele autor sublinhou – ou relançou o que Goffman havia já enunciado no final dos anos 1950 – a utilização de terminologia teatral para entender situações sociais de crise e de desarmonia, como os dramas sociais, por exemplo.

Juntamente com Richard Schechner, Turner virá a fundar seguidamente um novo campo de estudos – *Performance Studies* (Estudos da Performance) – já quando da sua estadia prolongada nos EUA, no final dos anos 1970. Schechner pertencia, aliás, à "minoria artística" que formou a vanguarda novaiorquina, descrita pela resenha histórica da *performance art* desenhada por Rosalee Goldberg ([1979] 2001), e havia aberto este campo de estudos numa reformulação e reorientação dos Estudos de Drama e do Teatro com o seu célebre artigo "*Approaches*" (1966) publicado pela então designada revista *Tulane Drama Review* (posteriormente designada por *The Drama Review* – TDR). Mas, de certa forma paradoxal, esta articulação inicial da antropologia na emergência da pós-modernidade, fez-se claramente em articulação com o modelo teatral, ainda que Schechner e outros tenham sido do ponto vista criativo e artístico introdutores de rupturas estéticas no teatro, iniciando, assim, o chamado movimento da *performance art*. O teatro e a dramaticidade serviram para sublinhar os enfoques na dinâmica processual e nas qualidades processuais da vida social, reinventando a máxima clássica que nos diz que "o mundo é um teatro".

Como entender então a articulação entre antropologia e performance para além dos limites da teatralidade?[1] Uma das dinâmicas nasceu da ligação com os estudos da fala, da comunicação e da linguística. Os chamados actos de fala (*speech acts*) ou declarações performativas (*performatives utterances*) que além de enunciarem coisas, fazem coisas, foram explorados por linguístas e comunicólogos como John Austin, John Searle ou mesmo Kenneth Burke. Mas também a influência de Noam Chomsky (ainda que marcado por um mododelo dicotomizador), que distinguiu competência de performance linguística, foi alavancada para pensar a relação entre atores sociais e suas expressões. E deste modo, as ciências sociais começaram a valorizar não apenas a estrutura organizadora da língua, as lógicas dos símbolos, mas também os lapsos, as hesitações, os defeitos de comunicação, a desordem e o caos linguísticos, em suma, a execução performativa da fala, depois longamente explorada pela antropologia, nomeadamente por iniciativa de Richard Bauman e Charles Briggs, entre outros.

Podemos aqui talvez apenas ainda vislumbrar os *links* estabelecidos com toda uma nova tendência da poesia visual, do poema-objeto e da poesia sonora. Tal como nessa poesia performática,

---

[1] Em outro artigo procuro analisar esta relação entre teatralidade e performance, tensional por um lado e fluida por outro (RAPOSO, 2010).

tudo o que outrora foi considerado "contaminação", "promiscuidade", "impureza", "erro" e "hesitação" tornou-se foco desta antropologia pós-moderna. Ora foi justamente neste eixo analítico que Turner e Schechner explicitaram suas análises, não tanto para o campo da fala mas para o da ação humana, tecendo um itinerário novo para uma antropologia da performance, todavia ainda precoce e precariamente pensado numa dimensão plenamente performática.

No campo da *performance art*, o caminho também foi tortuoso, sinuoso e paradoxal. Sem pretender fazer a historiagrafia desse movimento de imensas particularidades e nuances, queria apenas sublinhar um aspecto fundamental, para mim, dessa tendência artística, a saber: a emergência da vivência e da experiência vivêncial na ação performativa como motor do processo criativo. E, por consequência, toda uma declaração de intolerância artística e conceitual aos chamados efeitos de teatralidade. E denote-se como o modo subjuntivo, o modelo do "*as if*", que tanto Turner como Schechner exploram detalhadamente, se anuncia, assim, nesse contexto algo desfocado.

Queria apenas destacar dois efeitos mais ou menos fraturantes no campo artístico, com a emergência da *performance art*. Neste cenário estético vanguardista, emergem declarações, que viram manifesto, dos diversos nichos de artistas envolvidos – das artes plásticas, à música, dos videastas até as artes performativas – que resultaram, por um lado, na centralização na relação entre artista e *personae* (ou seja, o artista por excelência em execução performativa). Por outro lado, este caminho lançou, de algum modo, toda a teoria da performance e estes *performers* para um certo exílio conceitual quase sempre reflectido numa espécie de declaração não-artística, gerando um deslocamento do próprio *art world* pensado como *nexus* capitalista, através de reiteradas posturas de radicalização antimercantilizadora da arte, e até mesmo de antiarte.

No entanto, a multiplicação por um lado de eventos e festivais dedicados à *performance art* e, por outro, de processos criativos híbridos com recursos digitais complexos e em diálogos com as mais sofisticadas tecnologias multimídia, tem recolocado o movimento performativo bem no *core* do *art world* contemporâneo. Veja-se, por exemplo, a propósito da chamada *street art* contemporânea, o caso de Bansky, que de terrorista grafiteiro se tornou um dos "pintores" mais caros da actualidade, surgindo lado a lado com Picasso, Gauguin, Van Gogh ou outros modernistas nos leilões das mais famosas leiloeiras ou em galerias *mainstream*.

O chamado movimento de re-performance, cujo ápice parece ter sido claramente associado à figura polémica da agora *pop star* Marina Abramovic, tem revelado esses desequilíbrios instáveis entre vanguardismo artístico e mercadorização, massificação e as esferas do consumo de arte na contemporaneidade. E neste quadro actual, duas tendências se parecem, de modo sintético e seguramente redutor, consumar: 1) um fluxo entre teatralidade e performatividade; 2) um fluxo entre presença e virtualidade. E em qualquer um destes fluxos, um crescimento sensível do nível de preocupação com o registo, o documento, o arquivo – ele próprio frequentemente re-performado.

Estas duas tendências, nem sequer mutuamente exclusivas, recentram o modo de intervenção de projetos e curadorias que habitam festivais, mostras e outros eventos que se desenvolvem hoje a uma escala global – onde se poderá obviamente incluir a conferência-performance *No Performance's Land?* realizada em Lisboa em maio de 2011 e de que resulta este livro.

Gostaria de poder dizer, finalmente, como Victor W. Turner o disse no texto fundacional atrás referido, que também sonho com uma antropologia libertada, mas para isso é necessário e urgente encontrar conceitos e linguagens analíticas renovadas para observar e interpretar as sociedades contemporâneas e os seres humanos que as compõem.

Certamente de forma mais mediúnica do que xamânica, gostaria de explicitar um mecanismo performativo de clara reiteração e regularidade no mundo actual: a recriação (*re-enactment*). De certa forma, estamos talvez a viver um período onde os impulsos anunciados na pós-modernidade – hibridização, fragmentação, deslizamento, liquidez, deslocalização, etc. – se efetivam numa espécie de revisitação do passado em que moderno/tradicional não se colocam mais opositivamente (como a modernidade havia prescrito) e onde a própria modernidade se celebra, revisita, re-performa, em recriações que amplificam a noção de passado e a aproximam do presente. As re-performances de Abramovic são quase icônicas a esse nível; ou o caso de Mr. Brainwaishing do filme de Bansky onde o pastiche do moderno é levado à sua enunciação intoleravelmente fragmentada numa quase insustentável *hiper-pop art*. O moderno integra agora a categoria de passado e não mais apenas o tradicional, o clássico ou o antigo. E neste modo de revisitar o passado, o sujeito contemporâneo torna-se também basicamente um consumidor – metonímia por excelência do capitalismo neoliberal para o cidadão.

Nicolas Bourriaud define por altermodernidade a forma emergente e contemporânea de modernidade. Situa-a, digamos assim,

num espécie de patamar ou de planalto de realização definitiva da pós-modernidade, marcada para o bem e para o mal pela globalização, pela digitalização, pela virtualidade, pela migração e mobilidade, pela mercantilização e pelo consumo. A alter-modernidade no contexto artístico seria também uma reação à standardização cultural e sua comercialização e, por isso, propõe uma arte da alter-modernidade baseada em artistas *cross-borders* e em negociações *cross-cultural*. De algum modo, curisosamente, esse novo cenário implode numa época indissociavelmente ligada ao colapso global do sistema financeiro neoliberal e à emergência de um novo modelo performático: o "*wall-street way*" marcado pela celebração da diferença e da singularidade cidadã e, por analogia, artística. Talvez então a antropologia libertada necessite incorporar esta nova narrativa performativa que nasce das ruas, como uma terra de ninguém.

Paulo Raposo

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. *Altermodern*. London: Tate, 2009.

GOLDBERG, Roselee [1979]. *Performance art:* from futurism to the present. New York: Thames & Hudson, 2001. (World of Art*)*.

RAPOSO, Paulo. Diálogos antropológicos: da teatralidade à performance. In: FERREIRA, F.; MÜLLER, R. (Org.). *Performance*: arte e antropologia. São Paulo: Editora Hucitec, 2010. p. 19-49.

SCHECHNER, Richard. Approaches to theory/criticism. *Tulane Drama Review*, v. 10, n. 4, p. 20-53, Summer, 1966.

TURNER, Victor. The anthropology of performance. In: TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987. p. 72-98.

Parte 1

Narrativas e textualidades performáticas

"A VIAGEM À CASA DAS ONÇAS": NARRATIVAS SOBRE EXPERIÊNCIAS EXTRAORDINÁRIAS

Esther Jean Langdon

Neste trabalho, examino a relação entre xamanismo, performance e experiência entre os Siona da selva amazônica colombiana. Estou conceituando xamanismo como uma cosmologia característica dos povos ameríndios das terras baixas, na qual a mediação entre o mundo invisível e visível é central para o bem-estar da coletividade. É um cosmos fractal, dotado de uma multiplicidade de reinos e seres animados organizados em coletividades sociais. Para os Siona, as regiões invisíveis são reveladas através das performances rituais com a ingestão de *yajé (Banisteriopsis sp., ayahuasca*). Através da performance ritual, os participantes experimentam intensamente a viagem para o mundo invisível, enquanto eles acompanham os cantos e movimentos do xamã. A performance ritual é o contexto para o encontro e o diálogo com os espíritos numa viagem seguindo o mestre-xamã e visitando os lugares que ele conhece. Várias estratégias produzem uma experiência extraordinária vivida: o uso de substâncias psicotrópicas, ornamentações corporais, roupas especiais, dramatizações e diálogos cantados com os espíritos. Essas estratégias agem juntas para produzir a intensa experiência sinestésica de transformação. O mundo ordinário transforma-se no mundo extraordinário, e o lado invisível revela-se em todo seu esplendor.

A experiência com o mundo invisível não é limitada aos momentos rituais, e as expressões estéticas dos Siona, através da ornamentação corporal, de desenhos gráficos e narrativas, são modos performativos em que os indivíduos evidenciam seu conhecimento desse outro mundo. As performances das narrativas contadas sobre as experiências com o mundo dos espíritos é uma atividade comum entre os grupos familiares na madrugada ou no final do dia, ou entre os grupos de homens reunidos que treinam para serem xamãs. A performance é um evento interativo, em que o narrador conta aos outros suas aventuras no lado oculto do universo, descrevendo em detalhes as passagens por cada região que visitou e os espíritos que vieram cantando, apresentando-se e contando como vivem. Esses eventos narrados são inerentemente

intertextuais; são performances de performances, recriando as experiências extraordinárias construídas pelos rituais e testemunhos das experiências pessoais. Mecanismos poéticos, dramatizações corporais e vocais, e estratégias dialógicas constroem a presença do mundo invisível, e a plateia o experimenta junto com o narrador. A experiência extraordinária narrada em performance não tem a mesma intensidade que a experiência ritual com *yajé*, porém, as narrações são dramatizações poeticamente densas que também constroem a experiência sinestésica do mundo invisível.

Além de sua função estética para a construção de experiência em relevo, a performance das narrativas faz uma contribuição fundamental para a transmissão do conhecimento. As narrativas Siona sobre experiências xamânicas fornecem índices para a plateia de como entender e preparar-se para encontros com o lado oculto e também estabelecem expectativas para as futuras experiências, sejam estas provocadas pelos ritos ou não. No intuito de explorar a relação entre a experiência extraordinária, performance e xamanismo, este trabalho apresenta uma narrativa relatada por vários Siona sobre a época de sua juventude e aprendizagem xamânica – "A viagem à casa das onças". Nesta, o jovem é convidado pelo mestre-xamã para visitar a casa das onças; elas aparecem como jovens humanos em festa e lindas senhoritas que o convidam a descansar numa rede nova. O mestre-xamã senta-se num canto mais próximo e explica o que o novato está vendo. Porém, esta viagem ao lado oculto não acontece durante o ritual sob a influência do *yajé*, mas na manhã seguinte, quando o novato está de volta à aldeia.

XAMANISMO E A TRANSMISSÃO DE CONHECIMENTO

Nos anos recentes, avanços importantes têm sido feitos a respeito da relação entre conhecimento xamânico, poder e aprendizagem através de performance, mito e rito. Por um lado, Déléage (2009, 2010, 2011) e outros partem dos paradigmas sobre memória e antropologia cognitiva para analisar a transmissão de conhecimento através dos cantos rituais, argumentando que tais cantos estabilizam e transmitem a epistemologia xamânica. Por outro lado, os que usam a abordagem de performance examinam a eficácia ritual, demonstrando como a ação ritual cria a transformação de experiência através dos processos de sinestesia e interação social; música instrumental e vocal, dança e outras técnicas trabalham juntas com a interação dos participantes para fins curativos,

resultando em transformações psíquicas e corporais (LADERMAN; ROSEMAN, 1986; LANGDON, 2013).

Estas interpretações analíticas diferentes não estão em conflito e devem ser vistas como complementares. Ambas as abordagens têm resultado em avanços significativos, por levar a sério o conhecimento xamânico e a noção de perspectivismo em que as aparências estão sujeitas a uma contínua transformação, dependo do ponto de vista (VIVEIROS DE CASTRO, 1996). As práticas xamânicas não são mais conceptualizadas como representações de "magia", ou "crenças primitivas" e, portanto, ilusões. Hoje elas são percebidas como expressões vividas e performáticas de um mundo em constante transformação, mais bem expressado através do conceito de "perspectivismo". O xamanismo é uma forma de conhecimento transmitido através de práticas culturais que criam a experiência vivida num mundo não compreendido pela racionalidade ocidental e seus princípios positivistas.

Apesar de a maior parte das análises enfocarem o poder do rito para a criação de experiências extraordinárias e a transmissão de experiência, minhas pesquisas do uso ritual de *yajé* e as narrativas xamânicas têm demonstrado que a narrativa tem um papel igual ao do rito na compreensão da natureza dos encontros com o lado oculto da realidade que impacta sobre todos os aspectos da vida cotidiana. Conforme descrição sobre os Sharanahua (DÉLÉAGE, 2009), xamãs iniciados narram aos novatos as suas experiências evocadas pelo uso de *yajé*, preparando-os para a experiência ritual e fornecendo-lhes o conhecimento para a mediação com a região invisível que caracteriza a perspectiva amazônica.

As narrativas xamânicas estruturam as expectativas dos novatos sobre a interpretação e a mediação com o lado invisível do mundo, sejam estas experiências induzidas pelo uso de substâncias, em sonhos, ou em encontros súbitos em que a pessoa cruza por engano a fronteira entre o lado visível e o não visível. As narrativas fornecem pistas para interpretar as experiências rituais ou oníricas que são apresentadas como viagens para as regiões invisíveis (LANGDON, 1979). Elas também capacitam os novatos para evitarem experiências ameaçadoras e ardis dos espíritos que aparecem na selva, na forma de humanos. No caso da experiência onírica, as narrativas ajudam tanto a capacitar a pessoa para agir conscientemente durante o sonho quanto para interpretá-lo ao acordar (LANGDON, 2004). Como veremos mais adiante, as narrativas xamânicas também possibilitam a

transformação da experiência do lado cotidiano para o extraordinário, não só nos momentos de relevo evocados pela performance, mas também em experiências futuras.

A abordagem de performance seguida aqui reconhece as narrativas orais como formas literárias dinâmicas que emergem de contextos específicos através da interação social (BAUMAN, 1977, 1986). As performances criam experiências em "relevo", produzidas através da competência do narrador para engajar a plateia com a criação das qualidades estéticas características das performances. O engajamento interativo entre o narrador e a plateia constrói a realidade vivida (SCHIEFFELIN, 1985). Experiências e mundos especiais são criados através de eventos em que as memórias são reelaboradas como expressões artísticas (ABRAHAMS, 1977, p. 81).

APRENDIZAGEM XAMÂNICA E NARRATIVAS

Os princípios ontológicos e epistemológicos da cosmologia xamânica Siona assemelham-se àqueles de outros grupos amazônicos que têm sido o enfoque de discussões etnológicas desde a década de 1970 (SEEGER; DAMATTA; VIVEIROS DE CASTRO, 1987; VIVEIROS DE CASTRO, 1996, 2006). É uma cosmologia marcada pelo princípio da transmutação de formas, dependendo do ponto de vista. Neste mundo transformacional, as distinções da racionalidade ocidental – natureza/cultura; animal/humano; natural/sobrenatural – não operam. O cosmos é constituído por uma multiplicidade de donos/mestres e suas coletividades sociais que se replicam infinitamente numa "lógica fractal" (CESARINO, 2010, p. 153; KELLY, 2001). Esta característica transformativa das entidades do universo e a mudança de perspectiva são expressadas pelos Siona através da perspectiva do "lado" (*cãʔco*) em que o observador se encontra; ou seja, a percepção e a experiência têm lados diferentes – "este lado" – o visível – e o "outro" – o lado das forças ocultas que influenciam e interferem nos processos do bem-estar da vida coletiva.

"Este lado", que também pode ser expressado como "esta região" (*ʔɨ deʔoto*), é o mundo da consciência ordinária, o que normalmente percebemos e vivemos. Contém três domínios principais, cada um com seus habitantes distintos – a selva, o rio, e o domesticado. A selva é a região dos animais. O jaguar é a figura dominante da selva, com todo seu poder e sua força. O rio é o domínio dos peixes e dos animais aquáticos,

e a anaconda é a soberano aí. Na região domesticada encontram-se as casas e os sítios das comunidades Siona, com seus animais e plantas domesticadas. O xamã é o chefe que cuida dos membros de seu grupo, estes também chamados "seus domesticados" (*hoya*).

O "outro lado", ou região, é o domínio dos espíritos e das forças invisíveis que operam em espaço e tempo não ordinários. O cosmos é organizado em cinco níveis hierárquicos, em forma de discos planos. Os primeiros três (o mundo subterrâneo, o primeiro céu, e o segundo céu) são reflexos uns do outros, no sentido em que cada um é dividido em regiões ou territórios que são habitados por povos diferentes. Esses grupos compartilham a mesma forma de *socius* que existe no lado de cá, cada um liderado pelo chefe-xamã-dono que cuida de seu povo. O Sol, a Lua, as Plêiades e o Trovão constam como as principais figuras míticas xamânicas na esfera celestial que está além do alcance dos olhos, a divisão entre "este céu" e o "segundo céu". Não há uma palavra única para classificar os habitantes no outro lado, e, dependendo da perspectiva, podem aparecer como humanos (*bãĩ*), animais (*waʔi*), ou como *watí*; estes últimos são os seres potencialmente malévolos, dependendo do contexto.

Essas forças personificadas influenciam todos os aspectos da existência neste lado da realidade. Por exemplo, o Sol, a Gente da Chuva e o Trovão controlam o tempo e as estações e, consequentemente, a produção agrícola. Todos os animais têm um dono ou mestre, um pai ou mãe, que determina onde eles andam na floresta e negociam com o xamã o número de "filhos" que podem ser caçados. Assim, para o tempo favorável a suas roças, uma boa caça, ou outras finalidades da vida cotidiana, é necessário contatar e persuadir as respectivas entidades a cooperarem para que o ritmo normal da vida prossiga. Entretanto, esses espíritos, particularmente os *watí*, podem também prejudicar a rotina normal e causar perigos para o bem-estar da vida dos seres humanos. A preocupação geral é de que esses espíritos causem doenças sérias, além de outros infortúnios, como falta de comida, acidentes, desvios de comportamento, enchentes ou terremotos. Certas horas do dia, assim como certas estações do ano, são períodos de muita atividade dos *watí*, que trazem doenças. Assim, é perigoso tomar banho no rio durante certas horas do dia, e o vento está cheio de *watí* que causam gripe ou bolhas na pele durante os meses de seca. Uma pessoa também pode provocar a agressão de um *watí* se quebrar um tabu ou aproximar-se de um local reconhecidamente habitado por esse tipo de espírito. Assim, não se deve matar veados, andar perto de samaúmas, nem passar perto do cemitério

sozinho. A mulher não deve banhar-se no rio durante a menstruação, por medo de que seu cheiro atraia um *watí* da água. Crianças pequenas, especialmente bebês, são os mais vulneráveis a essas forças invisíveis. Portanto, para viver e prosperar nesta vida, para assegurar o seu bem estar, ou para contrapor-se a esses perigos, é necessário saber como conviver e dialogar com as forças do outro lado.

As atividades no outro lado influem no desenvolvimento de pessoas, plantas, animais e forças da natureza; as atividades de subsistência (agricultura, caça e pesca); as relações intra e intercomunitárias; e os estados de saúde e doença. Assim, para entender eventos que irrompem no fluxo cotidiano, tais como doenças graves ou outros infortúnios, é necessário entrar no outro lado para descobrir as atividades dos seres invisíveis e negociar com eles. Os xamãs são os principais mediadores para atingir esses fins, pois têm o saber e a habilidade para entrar à vontade no "outro lado" e negociar com os espíritos e as forças encontradas aí. Eles tem os poderes de transformação, e suas formas mais frequentes no outro lado são a onça, nas regiões da selva, ou a anaconda, no rio. Seu saber e seu poder são obtidos através da frequente ingestão do *yajé*, de forma dirigida e controlada (LANGDON, 1979) durante uma longa aprendizagem para acumular o conhecimento necessário.

Tradicionalmente, espera-se que todos os jovens adolescentes Siona se comprometam com a aprendizagem xamanística. O jovem aprendiz inicia sua formação com um xamã conhecido e confiável, geralmente um parente, pedindo ao xamã que "lhe mostre sua *pinta* (*toya*)". Durante vários anos ele realiza reclusões na floresta, dietas e outras prescrições, preparando-se para o uso intensivo do *yajé*. Quando ele está pronto, o mestre começa a dar-lhe o *yajé*. Ele continua tomando a substância psicoativa até adquirir, através da experiência visionária, o conhecimento que seu mestre tem para ensinar-lhe sobre os vários domínios do universo, seus habitantes e seus cantos. Por meio dos rituais xamânicos, os aprendizes passam por uma sequencia de *pintas* ou experiências em outros reinos do universo. Conhecer uma pinta particular de seu mestre significa que o novato conseguiu acompanhar seu mestre para o reino designado antes do rito, chegar a ver os seres lá e aprender seus cantos. Conhecer a pinta implica a aprendizagem de três capacidades interdependentes: de cantar, de ver e de pensar. Para conhecer a pinta, o aprendiz precisa de disciplina, persistência e esforço. Os Siona contaram que normalmente leva três "noches" (rituais) para chegar a ver uma região específica e dialogar com suas habitantes. Alguns reinos do mundo cosmológico são mais difíceis para chegar que

outros. Por exemplo, à Lua, com seu belo povo flamingo, precisa-se de muito conhecimento para chegar. Um xamã iniciado informou-me que ele "viu de longe", mas não conseguiu chegar.

Assim, o aprendiz passa por uma progressão de pintas com seu mestre xamã, pouco a pouco conhecendo os reinos do outro lado da realidade e aprendendo a dialogar e negociar com seus habitantes. Conhecer a pinta significa conhecer o reino, seus seres e seus cantos. Experimentar uma pinta particular implica aumentar o conhecimento, sendo que este é concebido como uma substância que se acumula no corpo do aprendiz, uma substância "delicada", que possibilita seus poderes de "ver" as atividades no mundo oculto; "escutar", para dialogar com eles em sua linguagem; e estar consciente de que o que ele está vendo é expressado como "pensar". Estes três capacidades em conjunto fazem parte do poder xamânico, que possibilita sua negociação com os espíritos e transforma seu pensamento em ação. Quando o novato consegue conhecer a pinta que o mestre-xamã queria mostrar-lhe, seu conhecimento xamânico acumula-se. Transforma-se de um "mero homem" (*do ʔimɨgɨ*) para "cantador" (*saʔisigɨ*); os mais aptos atingem o nível do mestre-xamã (*yai*, ʔũk*ɨgɨ*, ʔ*ɨyagɨ*), designado como "onça", "vidente" ou "bebedor de *yajé*". Atingindo este último nível, o xamã finalmente tem o conhecimento suficiente para realizar os ritos, guiando os outros através das pintas num mundo de multiplicidade infinita. Além disso, ele já tem os poderes para "colocar a roupa da onça", ou de outros seres e animais, para transformar seu corpo enquanto viaja para o outro lado.

Para os Siona, o rito do *yajé* é o principal modo de conhecer os seres do outro lado e entender o aspecto transformativo de todos os seres. Porém, sonhos também fornecem acesso ao lado do oculto de uma maneira análoga às experiências com *yajé*. Sonhos também revelam as atividades dos espíritos, revelam as causas de infortúnios ou anunciam eventos futuros. Em geral, o xamã é o perito nas interpretações dos sonhos, mas as narrativas sobre os sonhos são contadas por todos.

Finalmente, é possível passar involuntariamente, ou inconscientemente, para o outro lado, cruzando a fronteira que divide esta região das regiões limítrofes do mundo oculto. Geralmente tais acontecimentos são causados pelo fato de a vítima ser enganada por um espírito: um *watí* aparece como um parente a uma pessoa sozinha na selva, e chama-a para segui-lo, instruindo-a a fechar os olhos. Ao fechar os olhos, a vítima de tal ilusão entra no outro lado, no reino do nada, e corre o risco de perder-se para sempre ou de padecer de uma doença séria, se

não estiver vendo ou pensando sobre os perigos. Tais acontecimentos também são objetos de performances de narrativas.

A diferença entre as pessoas que experimentam incursões exitosas no lado oculto e as que têm experiências desafortunadas é a capacidade de manter a "consciência", ou seja, a capacidade de pensar, não "se esquecendo" de sua essência humana, e de ver a essência verdadeira da situação em que se encontra (LANGDON, 2004). Para não se decepcionar com as aparências, é necessário que o indivíduo esteja consciente de sua identidade (conhecimento de si) e de onde ele está (conhecimento do lugar). Se ele não se lembra, "perde-se", como eles expressam, e o resultado é a doença ou a morte. A capacidade de perceber as essências verdadeiras é necessária para a interpretação e o entendimento do que está acontecendo no lado oculto. Todos têm um pouco dessa capacidade, principalmente porque todos sonham (KRACKE, 1987), mas, para os Siona, os ritos de *yajé* fornecem as experiências coletivas de viagens ao outro lado.

Conforme descrição sobre os Campa (WEISS, 1973) e os Sharanahua (DÉLÉAGE, 2009; SISKIND, 1973), os ritos de *yajé* são uma experiência coletiva em que os participantes procuram acompanhar a performance do xamã, em que ele viaja para o outro lado via ingestão de *yajé*, transforma-se em onça e canta e dialoga com os espíritos enquanto visita os reinos do universo. Várias estratégias contribuem para estabelecer as expectativas da performance. Antes do rito, o xamã anuncia o reino espiritual a ser visitado e escolhe qual classe de *yajé* preparar para a "pinta" desejada (LANGDON, 1986). O conhecimento de viagens anteriores aos reinos espirituais fazem parte do cotidiano dos Siona. Os desenhos pintados nos rostos dos xamãs iniciados, na cerâmica e em outros objetos são índices dessas experiências nos reinos invisíveis (LANGDON, 1992). Finalmente, e talvez o mais importante, as performances das narrativas que relatam experiências xamânicas preparam os novatos para o que podem esperar. Essas performances explicam as transformações entre este lado e o lado oculto, ajudando o novato a interpretar as suas experiências futuras. O conhecimento xamânico trata da capacidade de navegar num mundo oculto de multiplicidades infinitas; é preciso perceber e interpretar corretamente, e as narrativas xamânicas, contadas em performance sem o uso de *yajé*, têm uma parte fundamental na transmissão do conhecimento.

Os temas que constituem a tradição oral Siona são, na maioria, relacionados de alguma maneira com os poderes dos xamãs ou com as atividades possibilitadas por seu conhecimento (*dau*) xamânico. São

contadas narrativas sobre poderosos xamãs do passado, suas batalhas contra espanhóis, como forma de resistência, as doenças e epidemias atribuídas às batalhas xamânicas e outras experiências extraordinárias que expressam como o mundo invisível está relacionado com o bem-estar na vida. Narram também experiências pessoais (e de outros) que foram provocadas pelos ritos *yajé* e também as viagens oníricas que levam o sonhador para o reino do sonho. Um outro tema pessoal narrado entre eles trata dos encontros inesperados e terrificantes com os seres do outro lado, que causam doenças ou outras espécies de infortúnios. Essas narrativas xamânicas revelam como os elementos do outro lado se manifestam e são fontes de conhecimento que permitem a interpretação das atividades invisíveis sob os acontecimentos cotidianos. Distinguindo a "mera experiência" de "uma experiência", como sugerido por Victor Turner, é possível afirmar que as narrativas em performance sobre as experiências xamânicas contribuem para as novas vivências. Ou seja, as narrativas sobre experiências extraordinárias com *yajé* não só produzem experiências em relevo para os outros durante o evento da performance narrativa, mas também as realidades construídas em performance estabelecem as expectativas para que estas possam ser vivenciadas no futuro.

As narrativas xamânicas tratam da expressão performativa e estética (CAMARGO, 2002) dos encontros no outro lado da realidade e estabelecem, através de recursos simbólicos e metalinguísticos, expectativas de como interpretar novas experiências com o invisível. Tais recursos incluem mecanismos de enquadramento e linguagem metonímica e metafórica. O uso de fala citada, repetindo os diálogos dos espíritos, xamãs e outros, é uma estratégia comum para evidenciar a experiência e dramatizar os eventos. Nesse sentido, a literatura oral Siona é uma forma de "equipamento para viver" (BURKE, 1957), porque contém instruções de como perceber e interpretar os eventos no lado oculto para enxergar as forças por detrás das aparências. As narrativas Siona sobre experiências extraordinárias estabelecem um paradigma da realidade invisível, preparando o novato para experimentar e interpretar novas experiências com o mundo invisível.

A narrativa apresentada aqui foi relatada por Ricardo Yaiguaje, um ancião Siona de aproximadamente 70 anos. Ricardo foi o filho de um poderoso xamã na região na primeira metade do século XX e, durante os anos de colaboração com a minha pesquisa, contou-me mais de uma centena de narrativas sobre suas experiências xamânicas e também sobre as de outros xamãs, incluindo as de seu pai, sobre encontros com

o mundo oculto. Diferente de seu pai, Ricardo não chegou a atingir o *status* de mestre-xamã, o da "onça", devido a repetidas experiências aterrorizantes durante e fora dos rituais em que, devido à feitiçaria, perdeu o controle de sua consciência e o poder de negociar com os seres invisíveis; isto é, não conseguiu ver como um xamã. Mas essa é outra história.

A narrativa abaixo trata de seu tempo de juventude, quando aspirava tornar-se um xamã. Já começara a tomar *yajé* com seu pai na casa de ritual do *yajé*, mas ainda não tinha iniciado a aprendizagem formal. Trata-se de uma experiência de entrada no lado invisível da floresta, para visitar a casa das onças. Porém, segundo a narrativa, essa viagem acontece após o ritual, ou seja, não é relatada como uma experiência induzida pelo uso de *yajé* e pelos cantos xamânicos durante o ritual. O evento narrado acontece após o rito na manhã seguinte, em que o novato está de volta à aldeia. Convidado pelo xamã, num mero fechar de olhos ele entra no outro lado para visitar o povo onça na sua forma humana.

Esta narrativa sempre me intrigou pelo fato de narrar uma experiência extraordinária durante o estado de vigília, e não durante um estado onírico ou alterado provocado por substâncias psicotrópicas. Diferente das outras narrativas sobre as experiências inesperadas com *watí*, os seres malévolos da floresta, esta relata uma experiência de aquisição de conhecimento. Além do mais, apesar de ser uma experiência individual, em que Ricardo demonstra reflexividade sobre seu estado de conhecimento e capacidade de perceber os seres e suas atividades no outro lado, visitas semelhantes à casa das onças por outros xamãs iniciados também me foram relatadas.

1. *hãʔãrɨ baʔɨgɨ bawɨ, yɨʔɨga yahe makarɨtã yɨʔɨ taita yahe ʔũkʷagɨ baʔkɨya, zĩrẽ*
No tempo dele, meu pai me dava bocadas de *yajé* para tomar quando eu era criança.

2. *baʔihí zĩ wagɨ baʔirẽ*
Eu era criança naquele tempo.

3. "*ʔũkuni, ʔɨyahẽʔẽ*" *kagɨ, roʔtagɨ ʔũkʷagɨ bãʔhi*
"Beba e veja", ele disse, pensando me serviu.

4. *ʔũkʷagɨna, hãʔãrɨbi yɨʔɨ ʔũkugɨ-bãwɨ*
Ele serviu e assim eu era um bebedor.

5. *ˀũkugɨ yua ˀiragɨ baˀigɨ bawɨ.*
Já era bebedor quando estive maior.

6. *Alfonsoru baˀigɨ baˀɨ*
Como a idade de Alfonso era.

7. *baˀigɨna hãˀãrɨbi, ˀũkʷani hãˀãrɨbi yahe ˀũkuni yãtawɨ*
Sendo assim, quando me serviam, bebi *yajé* até a madrugada.

8. *yãtani sani hãˀãrɨ̃te zɨˀzɨre ˀũkʷewɨ.*
Uma madrugada saí da casa de *yajé* chupando cana.

9. *ˀũkʷegɨna, yɨˀɨ taita sahiˀi*
Chupando, meu pai saiu.

10. *sani," gere ˀũkʷegɨ yoˀgɨne?" kagɨ.*
Saiu. "O que está chupando?", perguntou.

11. "*zɨˀzɨre ˀũkʷeyɨ, taita*"
"Estou chupando cana, pai."

12. "*Ah, hãˀãka baˀito daihɨ̃ˀɨ̃ ˀairuna sayu" kabi*
"Então venha, vamos ao mato", ele disse.

13. *kani, ˀairuna sabi.*
Ele falou e entrou no mato.

14. *sani, hãˀãrɨbi bagɨ yɨˀɨre "ñako kãĩhɨ̃ˀɨ̃" kabi*
Entrou, então falou para mim: "Feche os olhos".

15. *kagɨya, yako kãĩˀɨ.*
Ele falou e fechei os olhos.

16. *kãĩgɨna, hãˀãrɨbi yekɨ deˀotona ˀetohaihiˀi.*
Eu os fechei, e então o outro reino emergiu.

17. *ˀetokɨna, hãˀãruna wɨˀe hobo, hai hobo, wɨˀe hobo bahiˀi.*
Emergiu, e naquele lugar uma aldeia, uma aldeia grande havia.

18. *baˀiruna hãˀãruna*, « *ˀɨ̃hõˀõ yai bãĩ kɨˀro" kabi*
Estando naquele lugar, meu pai disse: "Este é o lar do povo onça".

19. *kani, hãˀãruna tɨ̃ˀãwɨ.*
Enquanto ele falou, chegamos naquele lugar.

20. *tɨ̃ˀãni wɨˀe bahiˀi.*
Chegamos numa casa.

21. *baˀigɨna, hãˀãruna, hãˀãrɨna "baˀɨ yai bãĩ zĩ" kawɨ*
Lá, naquele lugar, eles disseram: "Nós somos os filhos do povo onça".

22. *hãõrɨ, bakoˀa weˀmaˀirɨ bahiˀi.*
Uma rede, sua rede nova havia.

23. *baˀigɨna, bakoˀa "hãˀãrɨna ˀũãhɨ̃ˀɨ̃ mami" kawɨ.*
Uma rede limpinha. "Nesta rede acoste, criança", eles disseram.

24. *kahɨna, hãˀãrɨna ˀũõwɨ.*
Eles disseram e naquela rede eu acostei.

25. *ˀũõgɨna, bagɨ yɨˀɨ taita watí gare ñuˀihiˀi.*
Enquanto que eu acostei, meu pai sentou.

26. *ñuˀigɨ hãˀãrɨbi bagɨ bakoˀa nakoni koka kabi*
Sentado lá, ele conversou com eles.

27. *kagɨna ˀɨyato ˀai bãĩ baˀɨ bãĩ yai domi gato deˀona yai domi baɨˀɨ.*
Enquanto ele falou, vi muitas pessoas, mulheres onças, muito belas, mulheres onças havia.

28. *yai beto gaˀwanã ye bãĩra bãĩ baɨˀɨ.*
Com colares de cocos de onça, este povo havia.

29. *baˀihɨ̃, bõsɨ yai bõsɨ gato hẽˀhe kuri, hẽˀhesikoˀa baɨˀɨ.*
Estavam jovens onças, todos brilhando dourados, brilhando pessoas havia.

30. *hẽˀhesikota bakoˀa miˀhu baˀiye hẽˀhesikoˀa baɨˀɨ*
Brilhando assim, pessoas com seus bigodes pintados havia.

31. *baˀikoˀabi ba koˀabi hãˀã baˀiruãre yai kãya detegɨ bãˀhi tẽõgwãre.*
Este lugar destes seres, nas vigas de sua casa, as roupas de onça estavam penduradas.

32. *bakoˀa ˀɨ̃ deˀoto daihɨ̃ saˀye kãya yai kãya detebi*
Quando eles vêm por esta região, eles colocam as roupas de onça.

33. *detegɨna, hãˀãka yai kãya seˀgabi yai tonogɨ degɨ baˀihi*
E as roupas de onça lá penduradas rosnando havia.

34. *degɨna ˀɨyayɨ.*
Penduradas eu estava vendo.

35. *ˀɨyagɨna, bakoˀa yai domi gato ˀai baˀi gonore yoˀohɨ̃ baˀɨ bakoˀa.*
Enquanto eu vi, aquelas mulheres onça estava fazendo muita caiçuma.

36. *yoˀohɨ̃ bakoˀa bãĩ waˀire ˀãĩhɨ̃ ˀɨyomaˀiyɨ bakoˀaga.*
Estavam fazendo, mas não mostrou para mim que estavam comendo carne humana.

37. *ˀɨyohɨna kere yɨˀɨ taita yuˀihiˀi.*
Nesse lugar meu pai estava vendo sentado.

38. yuˀigɨna bakoˀaga gɨ̃ˀɨ̃ waˀtina ˀɨ̃hoˀõ domiru señora domiru baˀikoˀara yekɨ koˀa yai domi baɨˀɨ
Outras mulheres onça tinham pentes nos seus cabelos, como as mulheres, as senhoras deste lado, as mulheres onça usavam

39. *bakoˀa gɨ̃ˀɨ̃ waˀti sãsosi domi bãĩ baˀɨ*
Eram mulheres com os pentes enfiados no seu cabelo.

40. *baˀihɨna, "mɨˀɨ ˀɨyagɨ mami?" kabi.*
Depois de um tempo, "Estás vendo, filho?", ele disse.

41. "*yɨˀɨ zĩ sɨani, ˀɨyayɨ taita" kawɨ*
"Como uma criança estou vendo," respondi.

42. "*ˀɨ̃ koˀani kayɨ tĩ bãĩ yai, yai domiˀɨ* "*kabi bagɨ*
"Estas são outro povo onça, as mulheres onça", disse ele.

43. *"ˀɨ̃ koˀani kayɨ yai bõsɨˀɨ" kabí.*
"Estas pessoas são os jovens onça", ele disse.

44. *gato yai bõsɨ gato ˀai wiˀto sõˀõsi baˀikoˀara bãĩ baɨˀɨ*
Os jovens onça pretos de jenipapo esfregado havia.

45. *baˀikoˀabi sɨˀyohei ziayãra baya hoˀĩsi baˀira bãĩ bahɨ̃ bawɨ.*
Seus rostos estavam amarelos de muito azeite.

46. *bakoˀa yekɨ koˀa toyasi kãyate bakoˀa huˀi bawɨ.*
Outros estavam vestidos em roupa pintada com desenhos.

47. *baˀikoˀataˀã ˀai deˀoye koka kahɨ̃ bawɨ bakoˀa.*
Muitas belas palavras eles disserem, aquele grupo.

48. *baˀiyetaˀã yɨˀɨga zĩ sɨani do doˀtagɨ ˀɨyagɨ bawɨ.*
Eles conversaram bem, mas, eu, sendo criança, só fiquei vendo sem pensar.

49. *ˀɨyagɨna hãˀãrɨbi " ˀɨyani tɨhini yurega goˀinaˀa wau" kagɨ bawɨ*
Enquanto eu estava vendo, meu pai disse: "Vimos, vamos embora agora".

50. *kani bagɨ goʔyabi bagɨ.*
Ele falou e voltou a si.

51. *goʔyani dani", hãʔã mɨʔɨ ʔɨyagɨ "kabi.*
"Assim você viu?", ele disse.

52. *"ʔɨyawɨ taita".*
"Eu vi, pai."

53. *"hãʔã koʔani kayɨ yai bãĩ kɨʔronaʔɨ hãʔãruã" kagɨya bagɨ*
"Lá é o lugar do povo onça, aquele lugar", disse ele.

54. *kagɨna, "hãʔãka baʔiyɨ yai bãĩ" kagɨ bawɨ yɨʔɨ.*
"Assim são o povo onça", ele disse para mim.

55. *"hãʔãka baʔiyɨ bakoʔa, hãʔãka baʔikoʔani ʔũku bãĩ ʔɨyahĩ kahɨna.*
"Assim eles vivem. Os xamãs cantam de vê-los e você pode escutar", ele disse.

56. *"yurega roʔtagɨ yahe maʔkarɨ ye ʔirani roʔtagɨ ʔũkugɨ baʔi ʔɨyahĩʔĩ "kagɨ bawɨ.*
"Hoje, pense certinho, continue bebendo e aprendendo com *yajé*. Torne-se um xamã e veja", ele disse.

57. *kagɨ yuara ʔɨya daigɨ bawɨ.*
Ele disse e depois eu estava começando a ver.

58. *ʔɨyagɨna , yɨʔɨre wacha yoʔorena yɨʔɨre yure ʔɨyamaʔkɨ baʔigɨʔɨ.*
Eu estava vendo, mas fizeram dano a mim, e hoje não sou uma pessoa que vê.

59. *kayaye.*
Terminei.

A performance da narrativa acima, através do uso da linguagem poética expressada no tempo verbal do passado distante, associado aos mitos, dramatiza para a plateia uma experiência na região oculta. Além da criação de uma experiência qualitativamente diferente, a performance também transmite o conhecimento necessário para a negociação no mundo fractal, um mundo que é marcado pela multiplicidade, transformação e diferença de perspectivas. Ela transmite ao ouvinte a mensagem de como ver e interpretar experiências extraordinárias: como ver a essência dos seres e eventos. A narrativa não deve ser percebida meramente como uma representação ou recriação da vida na

casa das onças, mas como uma performance dramática e vivida pelos participantes que indexa as perspectivas e que transforma o ato de contar numa experiencia pedagógica.

Enquadramento e metacomunicação: a narrativa contém um enquadre dentro de um enquadre maior, ambos servindo como formas de metacomunicação que sinalizam ao ouvinte como interpretar o que está sendo dito (BATESON, 1998; TANNEN; WALLAT, 1998). Na primeira linha, o narrador anuncia que vai contar uma história verdadeira sobre sua experiência xamânica no tempo de seu pai, que o estava guiando na aprendizagem. Ricardo cria esse enquadre usando o tempo verbal associado com o passado distante e mítico, indicando a natureza especial e a contextualização do conhecimento sobre os eventos a seguir. O enquadre da narrativa encerra com a última linha, quando ele anuncia que terminou de contar. O segundo momento de enquadre, contextualizando os eventos na região oculta, é indicado nas linhas 15 e 16, com as instruções do pai para que ele fechasse os olhos, registrando que a outra região é responsável por fazer emergir (*ˀetohai-* fazer emergir). Isso sinaliza uma mudança de registro de perspectivas para interpretar os eventos seguintes, para um mundo no qual tudo aparece transformado. As onças aparecem como jovens senhoritas em roupas de festa e bebendo caiçuma. O retorno dessa região para a perspectiva ordinária é realizado na linha 50 , com a expressão que dá seu pai, o guia xamânico: "retorno" (*bagɨ goˀyabi*). O enquadre da perspectiva na região oculta sinaliza para o ouvinte que as aparências mudaram e devem ser interpretadas segundo esta, em que as onças assumiram os corpos dos humanos, com roupa e comportamento que indexam suas características de existência neste lado de aparências.

UNIVERSO FRACTAL E MULTIPLICIDADES DE PERSPECTIVAS

A narrativa deve ser entendida como uma reflexão sobre a natureza das perspectivas diferentes, que não devem ser concebidas como mutuamente separadas por uma oposição binária extraordinária/ordinária, que derive respectivamente da oposição xamã/não-xamã. A capacidade de perceber é claramente expressa como sendo relativa, e o grau de perspectiva depende do conhecimento do individuo. As diferenças nas capacidades de ver correspondem em parte às diferentes classes de pessoas com capacidades xamânicas: "só um homem", sem conhecimento para ver; "cantador", que já tem conhecimento de alguns

cantos dos espíritos que ele conhece; e "vidente", ou "onça", que tem a capacidade de preparar *yajé* e guiar os outros nas suas viagens para as regiões ocultas. Portanto, essas classes de conhecimento não se referem a capacidades homogêneas dentro de cada nível.

O conhecimento xamânico, e também a capacidade de "ver", depende tanto da aprendizagem xamânica quanto das capacidades pessoais de cada um. Estas, juntas, possibilitam a alguns ver mais longe e mais claramente que outros. No caso dessa narrativa, somos informados explicitamente sobre as diferenças de perspectiva pelas reflexões pessoais de Ricardo, o novato que não percebe tão longe e tão adequadamente quanto seu pai, que por sua vez percebe a partir de uma posição mais distante. Seu pai é um "vidente" (*ʔiyagɨ*), tendo atingido o nível mais alto de conhecimento xamânico. Na sua narração, Ricardo indexa pelo menos três perspectivas. A primeira é a visão ordinária no final da noite do rito em que ele está inocentemente chupando cana, depois da visita à casa das onças. Uma vez na outra região, com a troca de perspectivas, ele nos informa sobre a sua perspectiva e a de seu pai – na dele, ele não está vendo tudo o que seu pai percebe. Através da fala citada, seu pai constantemente verifica como ele está vendo. Nas linhas 35-37, Ricardo referencia a diferença de perspectivas. Ele está vendo o povo onça em festa preparando e bebendo chicha, enquanto seu pai, de um ponto de vista mais distante, está vendo as onças canibais comerem carne humana. Esta diferença, entre o xamã guia e o iniciante, é confirmada quando ele, em diálogo com o pai, responde que está vendo apenas como uma criança (linha 41), como uma pessoa sem conhecimento. Essa diferença de perspectivas – do povo onça em festa, como humanos, e das onças canibais – é um índice da multiplicidade de aparências e perspectivas no mundo fractal. Não é só a dicotomia humano/não humano; considerando que xamãs também colocam a roupa de onças para tornarem-se onças, particularmente quando atacam os outros em atos de feitiçaria; temos aqui um índice da possibilidade de identidades múltiplas dependendo da perspectiva. Será que o pai de Ricardo está vendo um ataque xamânico?

Evidenciando os acontecimentos como uma experiência pessoal, Ricardo reflete sobre seu desenvolvimento no caminho para se tornar xamã, durante sua aprendizagem, e não apenas através da dialogicidade e comentários durante a visita às onças, mas também através da intertextualidade nas linhas finais, após a volta à perspectiva ordinária e histórica. Ricardo continuou bebendo *yajé* para aprender, como instruído por seu pai, para ouvir bem a fim de ver os cantos xamânicos

(linha 55), referenciando outros textos que ele me contou sobre suas experiências desafortunadas de ser enfeitiçado (LANGDON, 1979; 2004), e ele encerra com o fato de que ele não é mais uma pessoa que pode ver, devido a esses ataques.

A fala citada do pai, que guia Ricardo para que este saiba o que está vendo, contém índices que referenciam as relações concomitantes entre perspectivas. O conhecimento xamânico (*dau*), referenciado através dos conceitos de "ouvir", "ver" e "pensar", é expresso em vários momentos. A aprendizagem xamânica é um processo gradual que requer o desenvolvimento desses três aspectos interdependentes de consciência. Os aprendizes são treinados através do processo sinestésico da performance ritual, em que o aprendiz deve dominar os três aspectos adequadamente para desenvolverem sua consciência xamânica e capacitarem (*empower*) suas intenções para agir sobre o mundo, expressado como pensar (*roʔta-*). Assim, o pai de Ricardo serve o *yajé* "pensando", Ricardo é questionado várias vezes sobre o que está vendo, e ele responde que está vendo sem pensar. Em suas instruções finais, o pai aconselha seu filho a "escutar" bem. Escutando bem os cantos xamânicos, os cantos, com os efeitos de *yajé*, materializam-se em desenhos e cenas das outras regiões. Os cantos servem para guiar os participantes dos ritos para acompanhar o xamã nas suas pintas, contribuindo para a aquisição de conhecimento. Senão, pode perder-se nas regiões dos espíritos malévolos, sofrendo danos, enfermidades, e possivelmente a morte. Ver, escutar e pensar referenciam capacidades xamânicas por toda a narrativa.

Uma sequência importante de índices entre perspectivas transmite informações sobre as correspondências das diferentes classes de onças através das descrições de sua ornamentação corporal, pintura facial e roupa, que apontam, mas não representam, os traços físicos na vida cotidiana. Assim, o ouvinte aprende como compreender as alteridades do mundo visível e as correspondências entre perspectivas. Estes índices transmitem elementos icônicos entre o visível e as regiões ocultas do mundo fractal.

A onça é um importante conceito na cosmologia Siona. Classificar uma pessoa, animal ou outro ser como onça conota as qualidades de transformação e poder. Como uma classe de seres, ela não se refere unicamente aos animais agrupados por nós como uma família de felinos relacionados fisicamente. Como conceito, a onça refere-se a seres poderosos com hábitos predatórios. Assim, há onças da floresta, do rio e do ar, todas podem ameaçar alguém sozinho na selva ou em sonhos.

A onça também é associada com poderes xamânicos, e o mestre-xamã, o vidente, é também chamando onça (*yai*). Aliás, como vimos, ele tem a onça como uma forma de sua alteridade, e a feitiçaria pode tomar a forma do canibalismo descrito na narrativa (FAUSTO, 2007). Por fim, a onça pode ser usada para indicar o membro maior de um grupo ou classe de plantas, insetos, ou répteis, indexando possíveis perigos ou capacidades: sapo onça, mariposa onça, etc.

Na visita à casa das onças, várias classes de onças aparecem, e essa multiplicidade é indexada pelos desenhos faciais, roupas e ornamentações que referenciam sua aparência no lado de cá. Assim, os jovens onças, nas linhas 28 e 30, usam colares feitos de coco *yai* e seus rostos têm desenhos que indexam os bigodes. São xamãs, que neste lado também usam esses colares e pintam seus rostos com os desenhos dos espíritos vistos nas viagens com *yajé*. A roupa de onça, que eles "colocam" quando vêm para esta região, ou que o xamã coloca quando está em viagem pela outra região, ficam penduradas nas vigas da casa, respirando e rosnando. Começando pela linha 37, classes de onças são indexadas. Nas linhas 38, 39 e 42, somos informados pelo xamã de que as mulheres onça com pentes na cabeça (como as mulheres nesta região) são uma classe diferente das primeiras que apareceram na chegada à casa. A onça negra é um humano esfregado com jenipapo (linha 44) e seu rosto é amarelo com graxa. O genipapo foi utilizado nos corpos, no passado, para fazer referência a pessoas em estados especiais, e o rosto brilhando de graxa é apreciado esteticamente. As onças pintadas (linha 46) vestem-se com roupa decorada com desenhos, os mesmos que se encontram nos rostos dos xamãs para indexar seu conhecimento dos espíritos, e eles, como os xamãs, cantam boas palavras. Ricardo, de sua perspectiva como iniciante (criança), fica apenas vendo essas onças, sem pensar, ou seja, sem aprender os cantos.

COMENTÁRIOS FINAIS

Segundo White (1981), a narrativa é uma maneira de falar sobre eventos, que traduz o saber para o contar. No presente caso, as narrativas dos Siona privilegiam o contar sobre as viagens para o outro lado da realidade realizadas em ritos com o uso de *yajé* e em sonhos. Da perspectiva da performance, os eventos narrativos não são narrações no modo indicativo, mas são atos comunicativos no modo subjuntivo (TURNER, 1987) com o papel formativo e transformativo

da experiência, criada através dos mecanismos estéticos, corporais e de sons não verbais. Tornam-se também experiências pedagógicas através de estratégias estéticas que fornecem aspectos importantes da perspectiva e do poder xamânico.

As narrativas em performance, assim como os ritos, não são ilusões (SCHIEFFELIN, 1985), representações sobre um mundo imaginado ou virtual (VIVEIROS DE CASTRO, 2006) nem uma forma de teatro. Como reconhecidas por Viveiros de Castro, elas não representam o mundo oculto, mas, através do recurso de indexamento, transmitem a realidade vivida, e possibilitam à plateia interpretar as correspondências entre o mundo ordinário e a região oculta. As experiências xamânicas se tornam objetos para momentos de performance, transmitindo a dramaticidade do evento e o conhecimento, estabelecendo expectativas que preparam os ouvintes para suas experiências nos outros domínios. As narrativas sobre experiências de aprendizagem xamânica apresentam, em performance, o conhecimento adquirido no caminho para tornar-se um xamã, conhecimento esse que é repassado para os outros, contribuindo para sua aprendizagem.

REFERÊNCIAS

ABRAHAMS, Roger D. Toward an enactment-centered theory of folklore. In: WILLIAM R. Bascom (Org.). *Frontiers of folklore*. Boulder: Westview Press for the AAAS, 1977. p. 79-120.

BATESON, Gregory. Uma teoria sobre brincadeira e fantasia. In: RIBEIRO, Branca Telles; GARCEZ, Pedro M. (Org.). *Sociolingüistica interacional*: antropologia, lingüística e sociologia em snálise do discurso. Porto Alegre: Editora Age, 1998. p. 57-69.

BAUMAN, Richard. *Story, performance and event*. New York: Cambridge University Press, 1986.

BAUMAN, Richard (Org.). *Verbal art as performance*. Rowley, Mass: Newbury House Publishers, Inc., 1977.

BURKE, Kenneth. Literature as equipment for living. In: *The philosophy of literary form*: studies in symbolic action. New York: Vintage, 1957. p. 253-262.

CAMARGO, Eliane. Narrativas e o modo de apreendê-las: a experiência entre os caxinauás. *Cadernos do Campo*, v. 10, p. 11-28, 2002.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. Donos e duplos: relações de conhecimento, propriedade e autoria entre Marubo. *Revista de Antropologia*, v. 53, n. 1, p. 147-199, 2010.

DÉLÉAGE, Pierre. *Le chant de l'anaconda*: l'apprentissage du chamanisme chez les Sharanaua. Nanterre: Societé d'ethnologie, 2010.

DÉLÉAGE, Pierre. Les savoirs et leurs modes de transmission dans le chamanisme sharanahua. *Paroles en actes*: cahiers d'anthropologie sociale. Organização de Julien Bonhomme e Carlo Severi, v. 5, p. 63-85, 2009.

DÉLÉAGE, Pierre. *Transmission et stabilisation des chants rituels*. Disponível em: <http://sites.google.com/site/pierredeleage>. Acesso em: 27 dez. 2011.

FAUSTO, Carlos. Feasting on people: eating animals and humans in Amazonia. *Current Anthropology*, v. 48, n. 4, p. 517, 2007.

KELLY, José Antonio. Fractalidade e troca de perspectivas. *Mana*, v. 7, n. 2. p. 95-132, 2001.

KRACKE, Waud. Everyone who dreams has a bit of shaman: cultural and personal meanings of dreams – evidence from the Amazon. *Psychiatric Journal of the University of Ottawa*, v. 12, n. 2, p. 66-72, 1987.

LADERMAN, Carol e Marina ROSEMAN (Org.). *The Performance of Healing*. New York: Routeledge, 1986.

LANGDON, Esther Jean. A cultura Siona e a experiência alucinógena. In: VIDAL, Lux (Org.). *Grafismo indígena*: estudos de antropologia estética. São Paulo: Nobel, 1992. p. 67-87.

LANGDON, Esther Jean. La eficacia simbólica de los rituales: del ritual a la performance. In: LABATE, Beatriz C.; BOUSO, José Carlos (Org.). *Ayahuasca y salud*. Barcelona: Los Libros de La Liebre de Marzo, 2013.

LANGDON, Esther Jean. Las clasificaciones del yagé dentro del grupo Siona: etnobotánica, etnoquímica e historia. *América Indígena*, v. 46, n. 1, p. 101-116, 1986.

LANGDON, Esther Jean. Shamanismo y sueños: subjetividad y representaciones de sí mismo en narrativas de sueños siona. In: CIPOLLETTI, Maria Susana (Org.). *Los mundos de abajo y los mundos de arriba*: individuos y sociedad en las tierras bajas y los Andes. Homenaje a Gerhard Baer. Quito: Abya Yala, 2004. p. 26-51.

LANGDON, Esther Jean. Yagé among the Siona: Cultural Patterns and Visions. In: BROWMAN, David; SCHWARZ, Ronald A. (Org.). *Spirits, Shamans and Stars*: Perspectives from South America. The Hague: Mouton Publishers, 1979. p. 63-82.

SCHIEFFELIN, Edward L. Performance and the cultural construction of reality. *American Ethnologist*, v. 12, n. 4, p. 707-724. 1985.

SEEGER, Anthony; DAMATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. [1979]. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. In: OLIVEIRA Filho, João Pacheco de (Org.). *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ, Marco Zero, 1987. p. 11-30.

SISKIND, Janet. *To hunt in the morning*. New York: Oxford University, 1973.

TANNEN, Deborah; WALLAT, Cynthia. Enquadres interativos e esquemas de conhecimento em interação: exemplos de um exame/consulta médica. In: RIBEIRO, Branca Telles; GARCEZ, Pedro M. (Org.). *Sociolingüística interacional*: antropologia, lingüística e sociologia em análise do discurso. Porto Alegre: Age, 1998. p. 120-141.

TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espiritos amazônicos. *Cadernos de Campo*, v. 14/15, p. 319-338, 2006.

WEISS, Gerald. Shamanism and priesthood in light of the Campa ayahuasca ceremony. In: HERNER, Michael (Org.). *Hallucinogens and Shamanism*. New York: Oxford University Press, 1973. p. 40-47.

WHITE, Hayden. The value of narrativity in the representation of reality. In: MITCHELL, W. J. T. (Org.). *On Narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1981. p. 1-24.

CONTAR O PASSADO, CONFABULAR O PRESENTE: PERFORMANCES NARRATIVAS, POÉTICA E AS CONSTRUÇÕES DA HISTÓRIA

Vânia Z. Cardoso

Em festas em torno do dia 13 de maio e em rituais que acontecem durante todo o ano no espaço religioso dos *terreiros* e *centros* ao redor da cidade do Rio de Janeiro, o som de atabaques e de pontos cantados clamam pela chegada dos espíritos dos *pretos velhos*. Dentre os vários espíritos, conhecidos também por tantos outros nomes como *entidades*, *guias*, *santos*, etc., evocados em rituais religiosos afro-brasileiros, os *pretos velhos* são reconhecidos pelos conselhos que oferecem aos *filhos de santo* e clientes. Ouvindo confidências, compartilhando a feijoada das festas, dançando e *trabalhando* para curar seus *filhos*, os *pretos velhos* envolvem aqueles que lhes procuram na própria socialidade onde seus poderes de conceder proteção aos que dela necessitam ganham sentido e se tornam eficazes. Ser implicado nessa socialidade é também adentrar o emaranhado de uma constelação de memórias, de atos e de estórias.[1] Estórias sobre o passado, sobre marcas efêmeras da presença dos *pretos velhos* e inscrições de suas ausências, estas narrativas entremeiam os rituais e o cotidiano, e são elas mesmas entremeadas por outras estórias.

Essas estórias são como traços do passado que se insinuam no presente através das performances do narrar. Tais estórias não estão enquadradas como eventos de performance de um narrador, e a poética local resiste à sua textualização enquanto estórias dissociadas da socialidade da performance narrativa. O contar de estórias sobre os *pretos velhos* não se deixa apreender em um sistema de narrativa histórica, mas se insinua por entre as frestas daquele sistema. Como a iluminação profana de que nos fala Walter Benjamin (1978), tais estórias interrompem o fluxo da história e produzem um espaço de tenso confabular. Nesse narrar não é uma (outra) verdade histórica que se constrói, mas fragmentos do passado e traços do presente, saturados

[1] É no sentido de confabular que mantenho a grafia "estória" para me referir às narrativas dos *pretos velhos*, atentando, assim, não para um caráter imaginário, mas para a própria constituição do real através do narrar.

por múltiplos imaginários de raça e de nação, que são conjurados pelas performances do contar e incorporados pela presença dos espíritos.

Aqui transito, então, por vários caminhos que de uma forma ou de outra buscam fazer uma reflexão sobre narrativas, performance, cotidiano e história, ficção e etnografia. É na relação que tento estabelecer entre estas coisas que pretendo tecer minha própria narrativa etnográfica acerca da confabulação de estória sobre os espíritos de *pretos velhos*.

Análises de narrativas frequentemente focam a performance enquanto um momento demarcado, destacado. Falamos então de um orador conhecido, uma grande ou reconhecida contadora de estórias, um virtuoso contador de estórias, de causos ou de cordéis, quando pensamos desde a perspectiva que temos chamado de antropologia da performance. Performance é, nesse sentido, um momento destacado, diferenciado, extraordinário, e podemos listar os vários elementos que analiticamente compõem as performances narrativas.[2]

Já há algum tempo venho tentando pensar sobre um narrar um tanto distinto, um contar de estórias disperso no cotidiano e um cotidiano composto e recomposto em grande parte pela socialidade desse contar. A reflexão que proponho aqui não é uma abstração teórica. Muito pelo contrário, ela "responde" ao meu próprio campo etnográfico, o qual contamina minha análise, transforma meus conceitos e propele o texto por certos caminhos de confabulação etnográfica.

Eu gostaria, então, de começar esta reflexão com uma estória etnográfica em três atos.

PRIMEIRO ATO

Centro do Rio de Janeiro, Igreja Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito dos Homens Pretos, algum momento no final dos anos 1990.

Do lado de fora da igreja, no beco onde fica uma de suas entradas laterais, um número de mesas estão dispostas com búzios, flores e velas. Mulheres vestidas em roupas brancas leem os búzios para clientes que as procuram. As conversas são em voz baixa, nada se escuta dessas conversas íntimas que acontecem no meio do burburinho da Rua

[2] Para uma introdução às análises de narrativa a partir de perspectivas centradas na performance, confira Bauman (1977, 1986), assim como o *review article* de Bauman e Briggs (1990), e Langdon (1999).

Uruguaiana. Mais à frente, crianças vendem velas e flores próximo à porta que dá acesso ao Museu do Negro, numa ala lateral da igreja.

Subindo as escadas de madeira, o chamado dos ambulantes, a cacofonia da cidade, dão lugar ao frescor silencioso das salas do pequeno museu. Na primeira sala, instrumentos de aprisionamento dos escravos são macabros emblemas de um tempo passado. Ao fundo da outra sala, as efígies da Princesa Isabel e de seu marido marcam a passagem para ainda um outro tempo, quando a bondade da filha de Dom Pedro II teria concedido aos escravos a tão almejada liberdade. Mas é a grande estátua de um rosto negro que me chama atenção quando entro no museu. Marcado por uma inscrição que o nomeia como "Escravo Desconhecido", ao seu redor se encontram vasos repletos de flores vendidas na rua lá fora. Em placas presas na parede – traços de outros visitantes – agradece-se ao Escravo Desconhecido por graças recebidas. Em uma das placas, alguém chamado Paulo reconhece publicamente sua devoção ao "Escravo de Angola".

Imagens da Escrava Anastácia[3] e outras imagens de negros são também adornadas por flores e palavras, e no fundo da sala uma estante de vidro está cheia de fotos, mementos e folhas de papel inscritas com mensagens de súplica e agradecimentos deixadas por outros tantos visitantes. Os espaços da pequena sala estão saturados pelos traços deixados por essas passagens, faces de crianças, jovens em uniforme militar, homens e mulheres mais velhas, amarelando todos nas fotos antigas, marcas de tantos atos de devoção.

SEGUNDO ATO

Novamente a Igreja Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito dos Homens Pretos, Dia 13 de maio de 2004, Celebração da Abolição da Escravidão.

> Que as almas de nossos ancestrais escravizados, protegidos por nossa Sra. Do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, descansem ao lado de Deus, recompensados por seu sofrimento.
> Rezemos ao Senhor!
> Senhor, ouvi as nossas preces!

---

[3] Escrava Anastácia é representada pelo rosto de uma mulher negra com olhos claros, coberto por uma máscara de folha de flandres, sendo objeto de um culto distinto daquele dos *pretos velhos*. Segundo Burdick (1998), suas imagens no Museu do Negro seriam seu primeiro santuário.

Com essas palavras, o padre encerrava sua homilia naquela quinta-feira, fechando a Missa em Celebração ao Dia da Abolição, 13 de maio. Os bancos da frente da Igreja totalmente lotada estavam tomados pelos membros da Irmandade Imperial, negros idosos e jovens, vestidos em roupas escuras e mantos marcados pelo emblema da Irmandade da Nossa Senhora do Rosário. Essa era sua casa sagrada, construída e reconstruída com suas contribuições ao longo de muitos anos.

Sentada ao meu lado, num dos bancos no fundo da igreja, uma senhora negra, contrita em sua reza silenciosa, seus olhos fechados, a cabeça rebaixada, oferece sua prece. Após o fim da missa, a senhora ao meu lado sai pela porta da igreja, junto com a multidão que há pouco tomava todos seus espaços.

Onde há pouco estava o Padre, agora se agrupam novas pessoas. Começa um outro ritual, agora uma homenagem póstuma, prestada pela Comissão Contra a Discriminação da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, aos Abolicionistas e à Princesa Isabel, esta representada ali por membros de sua Família Real. As longas falas de vários políticos e representantes dos homenageados ecoam pelas paredes da igreja quase vazia.

Também vou-me embora. Saindo no calçadão, do lado de fora, sou logo tomada pela corrente de pessoas que flui pela rua.

Vou-me embora, mas volto não muito tempo depois. Volto à igreja vazia, volto ao museu em um outro dia de visitas. Não acho mais os vendedores de flores no beco ao lado da igreja e encontro a antiga entrada do museu agora fechada. Os vendedores de vela na rua me dizem que a nova entrada é do outro lado da igreja. Por essa nova entrada o caminho me leva pelos corredores dos fundos da igreja, passo pelos escritórios da irmandade, até chegar de volta ao pequeno museu.

Encontro agora um novo museu. A estante com seus ex-votos não está mais ali, tampouco estão as flores, as imagens da Escrava Anastácia ou dos pretos velhos. Novos móveis adornam a sala maior. Neles estão expostos livros e pôsteres que nos falam sobre a Diáspora e sobre a presença de negros na sociedade brasileira. Próximo à janela agora se vê o rum, o rumpi e o lê, os atabaques do Candomblé.

Princesa Isabel e seu esposo continuam seu sono eterno no fundo da sala e, ao sair, vejo o busto do "Escravo Desconhecido", agora renomeado "Homem Negro", adornando o vão da antiga escada. No lugar dos agradecimentos às suas graças, uma nova placa indica sua doação pelo artista. Não faço ideia de onde estão os velhos retratos nem as páginas amareladas inscritas com súplicas, tampouco sei para onde

foram as placas que testemunhavam as graças concedidas. Alguém me disse depois que estão guardados.

TERCEIRO ATO

Tenda da Cabocla Jupiara, Bangu, subúrbio do Rio de Janeiro, festa de *preto velho*, maio de 2004.

Já estamos chegando ao final da feijoada de *preto velho* daquele ano. *Vovó Cambina*, um dos espíritos de *preto velho* que vieram celebrar sua festa naquele dia, incorporados nos *filhos de santo*[4] daquele *centro*, dança ao som das cantigas de *preto velho*, o som de seus tamancos de madeira batendo no piso de cimento ao ritmo dos atabaques. Um dos filhos de santo comenta admirado a energia da *preta velha*. *Vovó Cambina* imediatamente corrige seu erro, dizendo que velho é ele, ela é nova. "Eu sou nova. Sou uma mulhé nova. Minha idade eu num sei, mas eu tinha 39 quando desencarnei. Isso foi... tem tanto tempo entre agora e aquela lei que fez os preto livre... tem duas veiz o tempo. Cês contam aí. Eu num sei."[5]

Mesmo sendo nova, *Vovó* também se cansa da longa noite e está na hora de ir embora. Ela começa a se despedir, mas uma filha de santo reclama que ela vai embora sem deixar nenhuma estória. *Vovó* se anima com o pedido, mas reclama que antes já havia começado a contar e ninguém a tinha ouvido, distraídos pela feijoada servida para os filhos de santo, espíritos e seus convidados. "Tua fome era maior pela comida!", reclama *Vovó* sorrindo.

Com a boca adoçada pelo melaço, a mistura de mel e cachaça que ela generosamente compartilhava com seus filhos, *Vovó* voltou à estória que tinha começado mais cedo quando um *filho de santo* havia *puxado*

---

[4] Os *filhos de santo* são aqueles que através da incorporação dos espíritos ou de outras atribuições cultuam os espíritos, também conhecidos como *santos, entidades,* etc., nos *centros* ou *terreiros* religiosos. A filiação à *família de santo* e ao *centro* é mais do que uma metáfora, remetendo à própria concepção religiosa da relação entre sujeitos humanos ou pessoas e os sujeitos ou entidades espirituais.

[5] O modo de falar dos *pretos velhos* é constitutivo de sua própria identificação e esse deslocamento linguístico afeta a construção das relações entre *filhos de santo*, clientes e espíritos. A maior parte de sua fala e suas construções gramaticais diferenciadas é compreensível para um ouvinte brasileiro que não faça parte das casas religiosas, com exceção de algumas expressões e vocábulos, que são traduzidos pelos *filhos de santo* para os clientes e outros "de fora". A forma da transcrição aqui é um meio-termo entre a fala dos *pretos velhos* e uma tradução total, mantendo ainda alguns elementos que marcam a qualidade distintiva de sua fala – e de suas presenças.

um ponto, cantado uma das cantigas para *preto velho*, que clamava pela proteção de Ganga Zumba:

Eu tava falando do velho Ganga Zumba
O velho Zumba era um escravo
Mas ele era...
Cumé que se diz...
Aquele que era chefe dos escravo
Das senzalas
Das plantação
Ele era um preto velho
Era ele quem rezava parto difírcil
Que fazia os parto
Era paridor
Mas ele foi traído
Uma mulhé' entregou ele pro senhô
Ela queria coisas pra ela
Então ela entregou ele pro senhô
O senhô botou ele no mastro por 7 dias
"Você fica aí. Aí teus escravos te curam", o senhor disse pra ele.
No mastro, o velho Zumba começou a rezar pra Zambi
A implorar
Que ele sabia que ia morrer
Ele pediu a Zambi pra dar força pros outro escravo pra fugir pros quilombo
Que era o velho Zumba que sabia dos caminho pros quilombo.
Era ele que levava os escravo na metade do caminho pros quilombo.
Era lá que tinha liberdade de verdade, onde eles era livre
Ele rezou e começou a ver coisas
Ele via coisas pruque ele tava amarrado
Mas ele viu o povo em liberdade
Ele viu os campo plantado

Era cana
Era milho
Tudo plantado...
E foi assim que o velho Zumba morreu...

Minha narrativa etnográfica aqui transita por diversos momentos daquilo que chamamos de trabalho de campo. São momentos não só temporalmente distintos, mas também localizados em lugares distantes na cidade do Rio de Janeiro. Meu narrar etnográfico produz certas relações entre esses vários momentos e lugares. E, aqui, "relação" deve ser entendida no sentido literal que Tim Ingold (2007, p. 90) lhe dá, não como "uma conexão entre entidades pré-localizadas, mas como um caminho traçado ao longo do terreno da experiência vivida". Ao invés de conectar pontos numa rede, toda relação, para Ingold (2007), é uma linha num emaranhado de caminhos entrelaçados, produzindo os sentidos dos vários pontos pelo próprio movimento entre eles.

A relação engendrada pela narrativa etnográfica não meramente coloca a estória de *Vovó* contra um contexto que a precede e que lhe determina o sentido, oferecendo um enquadre que lhe assegure o significado, mas antes busca justapor elementos estranhos que possam desestabilizar qualquer fácil compreensão que exaure sua potência de significação.

A estória de *Vovó*, meu terceiro ato narrativo, quebra o enquadre do momento ritual para trazer para dentro do *terreiro* a história da escravidão. A homilia do padre na missa católica também traz à tona, no santuário da igreja, a história da escravidão, mas sua fala retém a escravidão em um passado remoto. Somos chamados a rezar *pelas* almas no céu, por sua salvação tornada merecida pelos tormentos em um passado que ser quer distante.

Já a estória contada por *Vovó* sobre o destino cruel de um escravo no tempo remoto – e o próprio contar desta estória por *Vovó*, ela mesma uma escrava – tem efeitos bastante diferentes. Em sua forma peculiar de marcar o tempo de sua vida e de sua morte, *Vovó* nos diz ter morrido uns 100 anos antes da abolição, lá pelo final do século XVIII, uma jovem mulher de 39 anos – apesar de sua idade de fato ser uma questão que só a nós parece importar. Nessa sobreposição de contar de estórias e contar do tempo, o passado ser torna novamente presente no meio de um ritual religioso.

Se *Vovó* e o padre falam da mesma escravidão, será que falam através da mesma história? E se o padre nos compele a rezar, será que

a senhora ao meu lado na igreja reza de fato *pelas* almas de nossos antepassados? Ou será que ela reza *para* as almas? Serão suas almas as mesmas de que nos fala o padre? Ou é a reza da anônima senhora um clamar que caminha de volta tanto ao espaço quase-oculto do museu, assombrado pelos traços de presenças recentes e por um passado que insiste em se fazer presente, quanto ao espaço distante do subúrbio, para um lugar saturado com a presença de espíritos?

Se minha narrativa etnográfica estabelece relações que se abrem nessas possíveis direções, é porque ela é, de certa forma, contaminada pelos próprios efeitos que o contar de estórias pelos e sobre os *pretos velhos* provoca.

Os *pretos velhos* são personagens muito presentes no imaginário brasileiro. Sua imagem popular é atravessada por personagens ficcionais como Tia Nastácia, benevolente e maternal protetora das crianças do *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, o clássico livro infantil de Monteiro Lobato, e por imagens de gesso de velhos negros de cabelos brancos, corpos curvados pelo tempo e os semblantes marcados pelo peso da sabedoria, que podemos comprar em qualquer loja de "artigos religiosos". O conforto de suas palavras, a ajuda de seus banhos e rezas curativas, o baforar de seus cachimbos sempre presentes são certamente poderosos chamativos para o grande número de pessoas que procuram por sua ajuda nas sessões de consulta e nas jiras de *pretos velhos*.

É através deste mesmo abraçar dos necessitados que lhes buscam, que os espíritos de *pretos velhos* envolvem seus *filhos* e clientes nas dobras de um emaranhado de memórias, de atos e de lugares, implicando-os numa constelação de estórias que continuamente assombram o presente.

Ouvidas entre práticas rituais e inseridas nos fluxos de outras conversas, tais narrativas são fragmentadas e dispersas, e marcadamente distintas daquilo que comumente consideraríamos como um *corpus* mitopoético ou tradição narrativa. Não demarcadas enquanto usos explicitamente estéticos de formas linguísticas, que distinguiriam seus narradores por um virtuosismo linguístico, tais estórias são contadas não só pelos próprios espíritos, mas também por clientes e *filhos de santo* (CARDOSO, 2009).

Tais estórias surgem como em meu terceiro ato narrativo, onde um fragmento da estória da *preta velha Vovó Cambina* se entremeia com a própria estória que ela conta sobre Ganga Zumba. Ou irrompem no meio de um ritual, como quando *Vovó*, extremamente irritada com o comportamento impertinente de uma criança que insistia em atrapalhar sua sessão de consultas, gritou que as crianças dela ela tinha comido

com farinha. Eu um dia havia perguntado por que ela não quisera ter filhos – um fato que ela frequentemente mencionava, com aparente desdém, para mães que lhe traziam seus problemas com os filhos. *Vovó* havia disparado sua resposta de supetão, como se para me acordar da assustadora ignorância que motivava a pergunta: "E eu ia parir escravo, menina?".

Esses fragmentos narrativos não são oferecidos como lembranças do passado, mas emergem como ecos do desenrolar dos eventos no presente. É no meio desses afazeres que essas estórias são oferecidas e é nessa confabulação que reside sua força poética. É na intimidade das relações com os espíritos que se tece o conhecimento sobre os espíritos, seus *filhos de santo* e seus clientes.

Os *pretos velhos* são reticentes em contar algo que pudéssemos chamar de "suas histórias" – ou de "história de vida", este gênero narrativo tão presente na Antropologia –, refugiando-se numa linguagem de curas e prescrições como seu meio de comunicação.

Eu costumava ir às sessões de *pretos velhos* num *centro* em Campo Grande, outro subúrbio nas distantes margens da cidade do Rio de Janeiro – ou talvez não tão distante, já que o centro fica na mesma rua da escola Municipal onde um dia estudei. Nesse *centro*, enquanto os *pretos velhos*, espíritos de cura por excelência, baforavam meu corpo com a fumaça de seus charutos, eu, a antropóloga, tentava conversar sobre suas vidas. Nossas conversas eram no mínimo estranhas. Eles tentavam descobrir quais eram minhas necessidades espirituais e eu tentava traduzir minhas perguntas para a linguagem de consultas e curas.

Estes eram, de certo, *des*encontros. Tornar a estória deles o centro de nossa relação era algo estranho. Não que eles se negassem a me ajudar – afinal eles são *pretos velhos*. Um *preto velho* me receitou banhos para me ajudar a abrir os caminhos da minha pesquisa. Ele havia me dito que era *Pai Jacinto de Angola*. "Eu sou um *preto velho*, daquelas bandas", disse ele. "Tem outros aqui de lá daquelas terras", ele havia me informado durante uma consulta, olhando vagamente ao redor para os vários outros pretos velhos ocupados com seus clientes.

Eu lhe disse que queria conhecer sua estória, as estórias dos *pretos velhos*. Ele baforou meu rosto com mais um pouco de fumaça, me dizendo que "Tem muita estória. Tem muito escrevedor [muitos livros] co'as estórias. Cê já leu?". Eu respondi que aquelas eu já tinha lido, mas que eu queria conhecer a estória dele e dos outros ali ao seu lado. Depois de mais uma medida de fumaça ele me receitou banhos de ervas por sete dias: "Vão abrir teus caminhos. Você vai ficar bem [...]

Tome os banho e volta na outra lua". *Pai Jacinto*, em toda sua sabedoria, transformou nosso *des*encontro de formas e desejos – a minha busca de conhecimento sobre os espíritos e o seu papel de me oferecer a esperada ajuda – dando-lhe um novo enquadre através da linguagem de abertura de caminhos, e ainda acrescentando o importante convite para eu voltar.

O que aqui estou chamando de *des*encontro é ignorar justamente o que está implícito no convite de *Pai Jacinto*. Conhecer as estórias dos *pretos velhos* demanda retornos, implica participar na socialidade onde a performance do contar se desdobra, e onde os papéis de ouvinte e contador se permutam com o tempo. É claro que, seguindo convenções textuais de uma certa Antropologia, podemos compor uma narrativa mais ou menos completa que represente a história de *Pai Jacinto* ou *Vovó Cambina*, ou de qualquer outro *preto velho* (CARDOSO, 2007; 2009).

Aquela história seria o resultado de uma forma de conhecimento que é construído através do acúmulo de partes, de observações feitas desde certos pontos e que se encaixam em direção a um produto final mais inclusivo. Mas a maneira como *Pai Jacinto* ressitua nossa relação aponta para uma outra forma epistemológica local, onde a construção do conhecimento é também performativa. Isso ecoa com algo que Tim Ingold (2007, p. 100) vem chamando de "conhecimento habitado", em suas discussões sobre narrativas e movimentos de inscrição que não mapeiam ou demarcam espaços, mas que habitam o espaço, produzindo "lugares". Para Ingold (2007, p. 89), este conhecimento é um caminho de movimentos pelo mundo e é *no* movimento – entre lugares, entre temas, entre estórias – que o conhecimento é integrado ou posto em relação. Conhecimento é uma trama em movimento.

Na *macumba* essa trama toma forma justamente na socialidade do contar estórias, onde as performances narrativas acontecem de forma dispersa e fragmentada. A potência de significação das estórias não é algo que se capture por uma contemplação analítica ou um ouvir distanciado, mas está embebida em suas enunciações, demandando um outro engajamento com sua forma poética – algo semelhante ao que Michael Taussig, tomando a discussão de Walter Benjamin (1968a) sobre as formas de percepção do surrealismo, chama de uma apropriação "distraída" (TAUSSIG, 1992, p. 143-144), em que somos, "desavisadamente", por assim dizer, atingidos por algo que acontece, implicados em seu desenrolar. Se, como nos diz Benjamin (1968b, p. 92) em seu clássico texto sobre o narrador, "traços do narrador se prendem à estória do mesmo modo que as impressões do oleiro se

prendem ao vaso", aqui as estórias são marcadas pela forma do contar, pela performance do narrar.

É através da performance narrativa que se configuram conexões contingentes, que se produzem arranjos momentâneos entre essas estórias – é em performance que se produz um "espaço de tensa confabulação" (STEWART, 1996, p. 26). Esse confabular está inscrito por sua socialidade, de forma similar à relação dialógica que, para Bakhtin (1981, p. 276), está impregnada na "enunciação viva" que, mesmo tomando forma e significação num momento em particular, não pode deixar de resvalar em milhares de outros fios dialógicos. É nesta ressonância em performance que os sentidos das estórias dos *pretos velhos* são feitos e desfeitos.

É esta ressonância um tanto discordante que se ouve quando a estória de *Vovó* irrompe de forma quase que fantasmagórica em seu grito exasperado contra uma criança que perturba seu ritual de consulta, pondo sua rejeição à maternidade em choque com a própria maternidade que leva tantos de seus clientes a buscar sua ajuda. É essa ressonância que também ouvimos quando, em um outro dia, em outra feijoada de *preto velho*, *Vovó*, no meio de uma prece que oferecia em agradecimento pela comida compartilhada naquele momento por todos ali presentes, disse-nos ter sido ela uma bela escrava que se casara com seu senhor. Se esse quase conto de fadas a salvara da tragédia da escravidão, seu futuro lhe destina um irônico fim, pois ela continua sua estória nos dizendo ter morrido nas mãos daqueles que vieram a se tornar seus escravos. Se o casamento lhe levara da senzala para a casa do senhor, ela acabara sendo morta com seu marido pelo fogo ateado por uma escrava em revolta. Naquela prece, *Vovó* nos exortava a sermos justos e caridosos para com os outros, e a estória de sua própria morte iluminava a moral que movia sua narrativa.

Estes são complexos atos narrativos, em que as distinções entre os papéis de narrador, audiência e personagem narrativo se esfacelam e se recompõem ao longo da prece. *Vovó* contava uma estória no meio de uma prece, ao mesmo tempo em que suplicava a Nosso Sr. do Bonfim em nome de sua audiência, os *filhos de santo*. Mas ao continuar sua estória, ela também lhes dizia que tinha sido seu suor escravo que havia temperado a feijoada que os alimentava física e espiritualmente naquela festa de *preto velho*. Dizendo-se então escrava de seus *filhos de santo*, ela ressituava sua audiência dentro de sua estória, tornando-os personagens de uma narrativa que transita por vários momentos do tempo.

Suas performances narrativas criam uma "encruzilhada" onde estórias, sujeitos, lugares e a história se entrecruzam, criando conexões temporárias e provocando algo similar ao que Benjamin (1978, p. 183) chamou de "iluminações profanas". Em seu contar, a estória de *Vovó*, o quase-conto de fada de seu casamento com um homem branco, evoca uma outra quase estória da carochinha, a história da formação de uma nação e um povo miscigenados pelo encontro passional da mulher negra com o homem branco, uma estória da carochinha que se renova e se atualiza em diversas vozes ao longo da história da nação brasileira. Mas, se podemos de fato passar de um conto para outro a partir da narrativa da *preta velha*, tal passagem se estremece com a morte de *Vovó*, e com sua recusa a parir escravos. Aqui uma enunciação resvala em outros fios narrativos, produzindo o risco de um estranhamento de nossos esquemas de interpretação do mundo.

As estórias contadas pelos e sobre os espíritos na *macumba* não produzem uma contra-história, uma história que possa preencher as lacunas da história ou desvendar uma outra verdade histórica. Esse contar não se presta facilmente a uma estratégia que busca reverter centros e margens da história. Em sua forma poética – de performances narrativas dispersas e fragmentadas –, talvez possamos pensá-las como o que John Dawsey (2009), em sua "antropologia benjaminiana", chama de "curto-circuito": "imagens carregadas de tensões [que] interrompem [...] processos de recriação de significados" (DAWSEY, 2009, p. 164), que insistem no "aspecto não resolvido e inacabado das coisas" (DAWSEY, 2009). Aqui estou pensando nessas "imagens" como estórias que permanecem nos interstícios, estórias, que "incessantemente introduzem diferença" (TRINH, 1991, p. 20), impedindo fechamentos finais e a certeza de uma história homogênea. Aqui certamente ecoa algo da *perturbação* que Michel de Certeau (2006, p. 254) identifica no discurso das mulheres possuídas, cujo "ato enunciador" é uma "estranheza fugidia".

Nas estórias contadas pelos e sobre os *pretos velhos*, tal "estranheza fugidia" afeta o próprio tempo. O tempo biográfico do sujeito em performance é radicalmente perturbado por uma narradora que nos conta sobre sua própria morte, como quando *Vovó* lamenta a perda de seu amado no fogo que deu fim às suas vidas. Ou quando nos diz, em sua forma oblíqua de marcar a passagem do tempo, ter morrido no século XVIII, mas ser ainda uma mulher nova que pode dançar a noite toda ao som dos atabaques. Aqui a relação entre o tempo existencial do sujeito e um tempo pretensamente universal certamente complica a própria noção do "real".

Se ouvir estórias contadas por um sujeito que é simultaneamente *deste* e *de outro* tempo afeta a maneira como percebemos a realidade distinta daquele sujeito em particular, as estórias que *Vovó* nos conta afetam também o tempo para além de sua biografia. Na prece de *Vovó Cambina* sobre a feijoada que seus *filhos de santo* compartilham, o passado também se reatualiza no presente, ele se materializa no suor de escravo que ela diz impregnar a comida que é consumida e que transforma espiritualmente os *filhos de santo*. Se as imagens dos *pretos velhos* podem, ou pelos menos podiam, ser peças de museu – o lugar por excelência do passado – suas vozes se materializam nos corpos a girar com os pontos cantados por seus filhos de santo.

Nós poderíamos pensar essa heterogeneidade do tempo em termos da liberdade temporal que está presente na narrativa ficcional. Como nos diz Ricoeur (1988, p. 127), na narrativa de ficção cada existência temporal é única, acentuando a discordância entre o tempo vivido e o tempo universal, possibilitando assim a exploração das dimensões não lineares do tempo vivido que o tempo histórico oculta em sua conexão com a cronologia do Universo (RICOEUR, 1988, p. 132). A narrativa de ficção é, ainda segundo Ricoeur, "um baú de tesouro de variações imaginativas aplicadas ao tema do tempo" (RICOEUR, 1988, p. 128).

Associar as narrativas dos *pretos velhos* e seus efeitos à ficção, seria, no entanto, recriar uma diferença entre algo que chamaríamos de "crença" e algo exterior a elas, que seria uma realidade natural, um mundo de temporalidades objetivas. Seria tomar estas estórias a partir de uma perspectiva que, como argumenta Joanna Overing (1995, p. 119), aprisiona o "oral, o específico, o local e o temporal" como "postulados de realidades imaginários" (OVERING, 1995, p. 122). Em vez disso, talvez devêssemos tomar as performances narrativas desde uma perspectiva que perceba a existência de diversas linguagens "por meio das quais vivenciamos o mundo" (OVERING, 1995, p. 121).[6]

Se as estórias contadas sobre e pelos *pretos velhos* expressam múltiplas temporalidades, elas dão forma a um mundo que é vivenciado através dessa multiplicidade. Elas constituem em performance "uma forma de conhecimento do mundo" (OVERING, 1995, p. 115), que

[6] Overing está aqui tomando as reflexões de Wittgenstein e de N. Goodman sobre a não existência de uma metafísica única, mesmo na tradição ocidental. O argumento de Overing sobre "mito como história" é em grande parte uma resposta crítica à afirmação de Alfred Gell de que as diversas temporalidades "nativas" devem ser tomadas como "sistemas de crenças contingentes", ou manipulações de "premissas culturais", e não como postulados metafísicos.

em muito lembra outras formas orais de contar "causos", onde, como diz Walnice Galvão (1972, p. 56 apud RONDELLI, 1993, p. 106), "o acontecido de ontem e aqui ombreia com o acontecido de eras remotas e bem longe". Nessa encruzilhada de tempos que as narrativas entretecem, personagens reconhecidos como "históricos" convivem em novas significações com as estórias dos próprios espíritos e de seus filhos de santo.

Compreender o modo como esse contar de estórias não apenas descreve o mundo, mas produz novas formas de conhecimento acerca do mundo é o que me leva a pensar nestas performances narrativas como confabulações. Isso significa pensá-las como práticas narrativas que configuram um mundo vivenciado pelos sujeitos e que dão forma a um imaginário que afeta o cotidiano, produzindo práticas e sentimentos acerca do mundo. Isso também significa percebe-las em seus efeitos de produção daquilo que Michael Taussig chama de a "realidade do realmente construído através do qual todos nós somos obrigados a viver nossas vidas" (TAUSSIG, 1993, p. IX apud OVERING, 1995, p. 115).

É claro que se essas estórias constituem experiências no mundo é preciso saber ouvir o seu contar, reconhecer sua força poética.[7] Evocar a força poética dessas estórias é falar da expressividade de sua forma, é nos remeter a uma dimensão do falar que produz imagens e sentimentos acerca do cotidiano. Se, como nos diz Karen Barber (2007), não existe um discurso ordinário cotidiano que seja neutro, que flui uniformemente e do qual se destacaria o realmente ou extraordinariamente poético, podemos então certamente falar de uma poética da "fala comum". Quebra-se assim a antiga compreensão de que a poesia ou a literatura erudita, por exemplo, manifestariam suas forças poéticas independente de contextos, enquanto que as formas populares estariam aprisionadas ao contexto, oferecendo em seu lugar uma outra forma de pensar a relação entre contexto e expressividade para além de uma relação determinante.

Para tanto, é preciso reconhecer uma socialidade que põe em relação espíritos e *filhos de santo*, e onde estes se deslocam como narradores e audiência das estórias de *pretos velhos*. Isso não significa dizer que as estórias simplesmente refletem seu contexto sociológico,

---

[7] Aqui uso o conceito de "poética" não no sentido restrito da forma da poesia, mas tomo a poética como um investimento produtivo sobre as palavras. Overing (2006) nos fala de uma "estética do cotidiano", e poderíamos certamente estender isso para pensar na dimensão poética da "fala comum".

mas que sua compreensão está implicada na participação em uma comunidade narrativa que compartilha um imaginário construído através desse mesmo narrar.

Talvez possamos pegar emprestado o que Marco Antônio Gonçalves (2009, p. 17) fala acerca do cordel, para sugerir que as estórias dos *pretos velhos* falam através de uma "poética de ser no mundo". É nas múltiplas relações que o contar estabelece entre sujeitos, tempos e lugares que seu contexto cotidiano é construído, imaginado, compartilhado. É nesse contar que o "real" é confabulado.

É na socialidade do contar as estórias dos *pretos velhos* que as fronteiras entre um "mundo contado" e um "mundo social" se tornam tensas e se transformam, impregnando o "real" com novos sentidos. É nesse contar que as almas que o padre evoca em sua prece na missa de 13 de maio na Igreja de Nossa Senhora do Rosário deixam seu merecido, mas distante, lugar de descanso ao lado do Nosso Senhor, para se tornarem mais uma vez escravos em feijoadas nos subúrbios cariocas. É nesse contar que as faces amareladas nos ex-votos no Museu do Negro ganham vida ouvindo estórias ao som dos atabaques. É nesse contar que a prece silenciosa da negra senhora ao meu lado, na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, ecoa na prece de uma *preta velha*.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *The dialogic imagination*. HOLQUIST, Michael (Org.). Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

BARBER, Karin. Improvisation and the art of making things stick. In: INGOLD, Tim; HALLAM, Elizabeth. *Criativity and cultural improvisation*. Asa Monographs, 44. Oxford: Berg, 2007. p. 25-40.

BAUMAN, Richard. S*tory, performance and event:* contextual studies of oral narrative. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

BAUMAN, Richard. *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights, Il.: Waveland, 1977.

BAUMAN, R.; BRIGGS, C. L. Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology*, v. 19, p. 59-88. 1990.

BENJAMIN, Walter. Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia. In: DEMETZ, Peter (Org.). *Reflections*. New York: Schoken Books, 1978.

BENJAMIN, Walter. The Storyteller. In ARENDT, Hannah (Org.). *Illuminations*. New York: Schoken Books, 1968a.

BENJAMIN, Walter. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: ARENDT, Hannah (Org.). *Illuminations*. New York: Schoken Books, 1968b.

BURDICK, John. *Blessed Anastácia*. Women, Race, and Popular Christianity in Brazil. New York: Routledge, 1998.

CARDOSO, Vânia Z. O espírito da performance. *Ilha: Revista de Antropologia*. Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 197-214, 2009.

CARDOSO, Vânia Z. Narrar o mundo: Estórias do 'povo da rua' e a narração do imprevisível. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 317-345, 2007.

CERTEAU, Michael de. A linguagem alterada: a palavra da possuída. In: CERTEAU, Michael de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 243-265.

CERTEAU, Michael de. *The practice of everyday life*. Translated by Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984.

DAWSEY, John. Por uma antropologia benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramático. In: CARDOSO, Vânia Z. (Org.). *Anais do Colóquio Antropologias em Performance*. FLPS: NuPPE/PPGAS/UFSC, 2009. p. 160-193.

GONÇALVES, Marco Antônio. *Nordeste e antinordeste*: a "experiência nordestina contemporânea" através do Mundo Poético do Cordel. Trabalho apresentado no Laboratório de Antropologia Simbólica, Rio de Janeiro, 2009.

INGOLD, Tim. Up, across and along. In: INGOLD, Tim. *Lines*: a brief history. New York-London: Routledge, 2007. p. 72-103.

LANGDON, Esther Jean. A fixação da narrativa: do mito para a poética de literatura oral. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 12, p. 13-36, 1999.

OVERING, Joanna. O fétido odor da morte e os aromas da vida. Poética dos saberes e processo sensorial entre os Piaroa da Bacia do Orinoco. *Revista de Antropologia*, v. 49, n. 1, p. 19-54. 2006.

OVERING, Joanna. O mito como história: um problema de tempo, realidade e outras questões. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 107-140, 1995.

RICOEUR, Paul. Fiction and its imaginative variations on time. In: RICOEUR, Paul. *Time and Narrative*. v. 3. Translated by Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press, 1988. p. 127-141.

RONDELLI, Beth. *O narrado e o vivido*: o processo comunicativo das narrativas orais entre pescadores do Maranhão. Rio de Janeiro: FUNARTE/IBAC, 1993.

STEWART, Kathleen. *A space on the side of the road:* cultural poetics in an "other" America. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996.

TAUSSIG, Michael. Tactility and Distraction. In: TAUSSIG, Michael. *The nervous system*. New York: Routledge, 1992. p. 141-148.

TRINH T. Minh-Ha. Cotton and Iron. In: TRINH T. Minh-Ha. *When the moon waxes red*. Representation, gender and cultural politics. New York: Routledge, 1991. p. 11-28.

VELHAS HISTÓRIAS, NOVAS PERFORMANCES: ESTRATÉGIAS NARRATIVAS DE CONTADORES DE "CAUSOS"[1]

Luciana Hartmann

A partir de minha experiência nas áreas de teatro e de antropologia, realizei pesquisa de campo na região da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai, entre os anos de 1997 e 2002, buscando entender e de alguma forma categorizar os processos de tradição e de transmissão da oralidade nessa região,[2] com foco especial para as performances dos contadores e contadoras de "causos" (histórias). Contrariamente à tendência de considerar a tradição como uma soma de vestígios cristalizados do passado, minha abordagem vai ao encontro daquela proposta por Hymes (1975), da tradição como algo praticado, como performance.[3]

Como esclarecimento inicial, é importante pontuar que embora o conceito de performance possua diversas acepções, utilizo-o aqui relacionado às práticas estéticas que envolvem padrões de comportamento, maneiras de falar, maneiras de se comportar corporalmente – cujas repetições situam os atores sociais no tempo e no espaço, estruturando identidades individuais e de grupo (KAPCHAN, 1995).

---

[1] Este texto é uma versão revista e atualizada do artigo de mesmo título publicado na *VIS* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB (2010).

[2] Iniciada ainda no período da realização de meu mestrado, no lado brasileiro da fronteira, a pesquisa rapidamente demandou o ingresso nos países vizinhos. Isso se deu a partir da percepção de que existe, nessa região, uma intensa circulação dos narradores e das narrativas *através* das fronteiras, sem limite de país. Procurando então um delimitador para a abrangência espacial da pesquisa de campo, estipulei uma extensão de aproximadamente 100 km para dentro de cada país. Embora considerando que grande parte da pesquisa se deu na zona rural, devo mencionar que principais cidades compreendidas nessa faixa de fronteira são: Santana do Livramento/BR-Rivera/UY; Quaraí/BR-Artigas/UY; Barra do Quarai/BR-Bella Unión/UY-Monte Caseros/AR; Uruguaiana/BR-Paso de Los Libres/AR.

[3] Fischman (2004) também faz uma bela revisão do conceito de tradição no estudo de manifestações expressivas, relacionando-o ao de "actuación", termo que comumente é usado para traduzir "performance" para o espanhol.

Na antropologia, embora esse conceito tenha surgido das análises da dinâmica do rito nas sociedades tribais, desenvolveu-se basicamente sob três perspectivas diferentes. Vou representá-las aqui, inspirada no elucidativo trabalho de Langdon (1999) sobre a emergência da "perspectiva performática" na antropologia, através das obras de Victor Turner, Erving Goffman e Richard Bauman.

Em sua teoria dos dramas sociais, Turner (1974, 1981) parte da análise do processo ritual e, provavelmente devido a sua familiaridade com o universo teatral, faz uma clara alusão à estrutura dramatúrgica de peças trágicas. O drama social é uma história com início, meio e fim e, de forma semelhante à estrutura básica de "nó e desenlace" das tragédias clássicas, Turner destaca dessas situações desarmônicas que ocorrem no processo social quatro fases distintas: quebra, crise, reparação e reintegração ou reconhecimento da cisão. A preocupação do autor, acima de tudo, será com a possibilidade de transformação da sociedade através das performances ocorridas nesses momentos[4]. Nesse sentido, para ele a própria narrativa, como um veículo dos dramas sociais, seria um gênero ou metagênero êmico da cultura expressiva ocidental, o neto ou bisneto do ritual tribal ou dos processos jurídicos. Já eticamente, a narrativa seria o instrumento para comprometer os valores e objetivos que motivam a conduta humana, especialmente quando homens e mulheres tornam-se atores no drama social (TURNER, 1992, p. 86-87).

Inicialmente comparando a estrutura dos dramas sociais à estrutura dos rituais, foi a partir da parceria com Richard Schechner (1986), diretor de teatro, professor e pesquisador da New York University, que Turner passou a aproximar mais claramente essas estruturas daquelas dos gêneros culturais expressivos ou dramas estéticos (performances teatrais, etc.): "há um interdependente, talvez dialético relacionamento entre os dramas sociais e os gêneros de performances culturais, em todas as sociedades. A vida, assim, é tanto uma imitação da arte quanto

---

[4] Essas transformações seriam possíveis nas fases de liminaridade, encontradas tanto no rito quanto nos dramas sociais. Conceito fundamental na obra de Turner (1974, 1981), a liminaridade prevê a inversão da estrutura normal da sociedade, trazendo à tona o que não é revelado no cotidiano (daí também o fato da arte ser associada à liminaridade). Nos dramas sociais a fase liminal é representada pelo momento de reparação da ordem. Ainda segundo Turner (1992, p. 79), a performance também transforma a si mesma, pois as regras podem emoldurá-la, mas o fluxo de ação e interação com essa moldura (*frame*) pode conduzir a *insights* e gerar novos símbolos e significados, que podem ser incorporados em subsequentes performances.

o reverso" (TURNER, 1981, p. 149, tradução nossa). Embora seu trabalho sempre tenha se mantido muito ligado aos processos rituais e dramas sociais, em seus últimos anos de vida, Turner direcionou sua atenção para as "performances culturais" e, buscando alternativas para inserir a prática da performance na prática da antropologia, propôs, inclusive, que as próprias etnografias fossem performatizadas pelos antropólogos (TURNER, 1992, p. 90). Finalmente, Turner também aponta para uma nova ênfase na análise da sociedade, considerada agora como um processo, pontuado por performances de vários tipos (rituais, cerimônias, carnavais, jogos, espetáculos). Através dessa análise tem se desenvolvido a visão de que tais gêneros constituem, em vários níveis e com vários códigos verbais e não verbais, um conjunto de metalinguagens interligadas. Nessas performances, o grupo ou comunidade não meramente "flui" em uníssono, mas, mais ativamente, tenta entender-se no sentido de transformar a si mesmo (TURNER, 1992, p. 100-101).

Já as pesquisas de Goffman (1999) visaram o que ele chamou de performances cotidianas, ou seja, através da analogia dramatúrgica, o autor analisa os diferentes papéis interpretados pelos atores sociais em seu dia a dia. Segundo ele, há dois tipos de *performer*: aquele que oculta a própria performance e aquele que não sabe que está performatizando. Em seu comentário sobre a obra de Goffman, Schechner questiona se a performance gera seu próprio *frame* – é reflexiva e todos são conscientes da sua participação na ação – ou se um determinado *frame* gera determinadas performances (SCHECHNER, 1988, p. 260-261). Ao contrário de Turner, que analisava a sociedade a partir de suas performances, destacadas do processo social, para Goffman, a performance serviu antes como uma metáfora, como uma alternativa para a análise da vida no seu cotidiano.

Finalmente, Bauman (1977, 1986), juntamente com linguistas, folcloristas, filósofos, sociólogos, desenvolveu pesquisas no campo da etnografia da fala, no qual as narrativas orais passaram a ser o foco especial de atenção, não somente em seus aspectos verbais, mas através da análise de todos os meios comunicativos que compõem o evento narrativo. O uso da noção de performance, para Bauman, possibilitou a união de gêneros estéticos distintos, e comumente segregados, a outras esferas do comportamento verbal (BAUMAN, 1977, p. 5). Fora das análises puramente teatrais, a etnografia da fala passou a representar mais uma alternativa para que a performance passasse a ser abordada por ela mesma, ainda que a consideração do seu contexto cultural

tenha permanecido. A definição já clássica de Bauman compreende a performance como um modo de comunicação verbal que consiste na tomada de responsabilidade de um *performer* para uma audiência, através da manifestação de sua competência comunicativa (BAUMAN, 1977, p. 11). Essa competência apoia-se no conhecimento e na habilidade que ele possua para falar nas vias socialmente apropriadas. Do ponto de vista da audiência, o ato de expressão do *performer* é sujeito à avaliação, de acordo com sua eficiência. Quanto mais hábil, mais intensificará a experiência, através do prazer proporcionado pelas qualidades intrínsecas ao ato de expressão. Bauman salienta ainda que nem todas as formas de comunicação oral serão suscetíveis à performance, daí a importância de se considerar quais os tipos de fala convencionalmente esperados pelos membros da comunidade como dependentes de performances. A perspectiva de Bauman está voltada para a "arte verbal" e apesar de propor vários dispositivos para a análise da performance, estes se restringem à questão da comunicação oral, e ainda que considerem contexto de horário, local e audiência, não incluem a manifestação corporal do contador, como a postura, o gestual, a posição e a movimentação no espaço.

No âmbito das pesquisas teatrais, as investigações da etnocenologia pretendem justamente dar conta dessa totalidade. A etnocenologia surge como uma crítica ao etnocentrismo do termo "teatro", que só era aplicável a algumas culturas, especificamente as ocidentais, partindo em busca de um conceito que desse conta da universalidade das práticas espetaculares. Essa disciplina, que tem como objetivo o estudo, nas diferentes culturas, das práticas e dos comportamentos humanos espetaculares organizados, foi criada há poucos anos, na França, por Jean-Marie Pradier (1996, 1998), e vem se desenvolvendo no Brasil por pesquisadores como Marocco (1996), Bião (2007), Brantes (2005), Veloso (2009), entre outros. Inspirado na obra de John Blacking, especialmente no tocante à argumentação deste para a criação da disciplina de etnomusicologia, Pradier defende a etnocenologia como o suprimento de uma lacuna nos estudos da relação entre corpo e produção simbólica. É aqui, então, que o termo "espetacular" ganha espaço, definido como "uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar distinta do cotidiano" (PRADIER, 1998, p. 24). Pradier, no entanto, admite a ambiguidade do termo e das falhas na sua definição, sendo que as pesquisas em etnocenologia acabarão

se estendendo, buscando experiências e expressões espetaculares nas práticas, valores e símbolos também utilizados no cotidiano.[5]

A forma "*spectaculaire*" (francesa) assim como a "*performance*" (norte-americana, mas também utilizada por Jerzy Grotowski na Europa) dizem respeito à pesquisa entre os contadores e contadoras de causos da fronteira especialmente porque propõe a análise do fenômeno como um todo, considerando não apenas o *performer*, mas o sentido integral do evento, no contexto onde foi gerado. Também as pesquisas de "teatro antropológico", realizadas por Eugênio Barba (1991, 1994, 1995) e pela equipe da ISTA (International School of Theatre Anthropology), visando a ampliação das possibilidades de criação artística dos atores do Ocidente, contribuíram com a sistematização de princípios extracotidianos de uso do corpo semelhantes e observáveis em diferentes culturas. Enquanto a etnocenologia procura estabelecer um suporte teórico para a análise de tais manifestações expressivas, a antropologia teatral vai experimentar, na prática, a comparação dos métodos utilizados por *performers* de diferentes culturas.[6] As pesquisas teatrais, no entanto, estarão sempre voltadas para a análise da performance em si, estabelecendo, em geral, pouca relação entre esse fenômeno expressivo e os processos sociais que o geraram e que podem ser transformados por ele.

Já o trabalho de Schechner (1988, 1992), de certa forma, encontra-se na confluência entre as pesquisas teatrais e antropológicas, sendo possivelmente quem melhor (ou primeiro) fez uma adequada ligação entre ambas as perspectivas de análise. Para ele, a performance está enraizada na prática e é fundamentalmente interdisciplinar e intercultural (SCHECHNER, 1988, p. XV).[7] Considerando que

---

[5] Marocco (1996), diretora de teatro e pesquisadora, busca na lida campeira dos peões (vaqueiros) – como o laçar, o pealar, o domar – e na trova, uma forma do "gesto espetacular na cultura gaúcha". É preciso que se perceba também que não apenas na cultura gaúcha, mas, acredito, em todas as culturas que não possuam um "teatro" organizado nos termos tradicionais/ocidentais, a delimitação entre as manifestações espetaculares organizadas e as atividades cotidianas é bastante difícil de definir.

[6] Essas experiências vão ocorrer especialmente nas reuniões anuais da ISTA, que envolvem *workshops*, demonstrações e finalizam com o *Theatrum Mundi*, espetáculo onde artistas de diferentes culturas e técnicas de performance contracenam (SKEEL, 1994), e também nas *trocas*, nas quais os atores do Odin Teatret, grupo dirigido por Barba, compartilham suas técnicas de performance com comunidades de diversas partes do mundo.

[7] Percebo, no entanto, uma sutil diferença entre a escola norte-americana dos *Performance*s *Studies*, desenvolvidos por Schechner, e a Etnocenologia francesa de Pradier: enquanto esta focaliza o caráter êmico e individualizado das representações,

os *Performances Studies* envolvem diversas artes, atividades e comportamentos, Schechner organiza as atividades performativas da seguinte maneira: de acordo com a relativa "artificialidade" da atividade ou gênero, de acordo com a necessidade de treinamento formal, de acordo com o relacionamento entre "espaço teatral" e "evento teatral" e de acordo com o *status* social e ontológico de quem está atuando e de quem está sendo representado (SCHECHNER, 1992, p. 273, tradução nossa). Mas, segundo o próprio Schechner, sua taxonomia é falha, pois frequentemente uma performance mistura ou exclui algumas dessas categorias. A discussão vivaz sobre os estudos da performance, suscitada por Schechner ao longo dos últimos vinte anos, permite que ele vislumbre a amplitude das questões envolvidas nessa perspectiva de abordagem da sociedade:

> Performance não é fácil de definir ou localizar: conceito e estrutura têm espalhado-se para todos os lugares. É étnico e intercultural, histórico e a-histórico, estético e ritual, sociológico e político. Performance é um modo de comportamento, uma abordagem da experiência; é um jogo, um esporte, entretenimento popular, teatro experimental, e mais. Mas como uma ampla perspectiva a desenvolver, a performance precisa ser escrita com precisão e em total detalhamento. (SCHECHNER, 1992, tradução nossa).

Grande parte das pesquisas de Schechner, no entanto, vão guardar proximidade com os estudos desenvolvidos por Turner, relacionando influência genética e cultural na definição de ritual e de comportamento performativo. Para Schechner (1986), a performance é um conceito central no pensamento de Turmer justamente porque os gêneros performativos seriam exemplos vivos do ritual em/como ação. Neste sentido, conclui o autor, a performance, não apenas quando é abertamente ritualística – como numa cerimônia de cura, numa viagem xamânica ou no "teatro pobre" de Grotowski – mas sempre terá seu cerne de ação ritual, onde há um "comportamento restaurado" (ações de cunho simbólico/estético que podem ser repetidas da mesma maneira).

Neste texto busco, através da transcrição de uma narrativa oral, experimentar uma "performance escrita" que permita analisar e compreender os várias aspectos que compõem as performances orais e

---

aquela, ainda que também considere suas atribuições êmicas, volta-se, numa perspectiva intercultural, para estudos comparativos, vislumbrando universais do comportamento humano.

corporais de contadores e contadoras de causo. Minha estratégia para captar a "situação viva" foi, de certa forma, desconstruí-la e, através da descrição e análise de cada elemento, tentar, aos poucos, realizar sua reconstrução.

Nessa região fronteiriça, a prática de contar e ouvir histórias está inserida num complexo "evento de fala" que, através do uso de várias linguagens, representa a vitalidade de uma tradição que é recriada dia após dia. Neste processo dinâmico, as performances vão se constituindo com base em alguns fatores comuns, que procurei detectar e compreender. Um destes fatores, que se mostrou primordial para a análise das performances, foi o contexto, que engloba, além do horário e local de ocorrência destas, toda a questão da disposição e participação da audiência e do jogo surgido nesta interação. Neste sentido, cada experiência de performance, porque efêmera, é única. E ao mesmo tempo em que é este fator que move o interesse de toda a comunidade em relação a esta forma de divertimento e prazer, é também ele que dificulta sua apreensão.

Se na fronteira esse contexto se mostrou bastante maleável, isso forneceu um indicativo de que as manifestações orais na região, bem como suas performances, se constroem também com um pressuposto de flexibilidade e adaptabilidade aos novos contextos, o que, sem dúvida, contribui para a manutenção de suas práticas.

A audiência também participa com um papel importante na conformação desse quadro. É ela que, antes mesmo dos eventos de fala ocorrerem, indica os *performers* habilitados (o que, em minha pesquisa, acabou levando à constituição de uma rede de contadores), atribuindo-lhes a responsabilidade de um desempenho que será avaliado durante a sua performance.

Assim como é a experiência de vida que qualifica os contadores em seu ofício, é a experiência, o aprendizado do corpo na cultura que possibilita uma identificação com sua comunidade narrativa (HARTMANN, 2009). Mas, não são apenas estes corpos, em atitudes diferenciadas do cotidiano, que conduzem à performance, também a linguagem verbal, em suas falas e silêncios têm uma função poética, que se manifesta na forma específica de construção de cada gênero de narrativas. Nesta região os causos envolvem um vasto repertório, que incluem desde atos de coragem e bravura diante de guerras ou de seres sobrenaturais até relatos do cotidiano, fofocas, segredos e mentiras. No entanto, de acordo com Bauman, é impossível definir a performance de acordo com um determinado gênero de narrativa, pois estes diferem

de sociedade para sociedade (BAUMAN, 1977, p. 14). A performance, ao contrário é definida pelo contexto, no qual são fornecidos alguns indícios (*keys*), convencionados culturalmente, que permitem à audiência interagir, participar do evento integralmente. Frases como: "Isso foi um fato acontecido. É verdade." em geral estão preparando a plateia para uma história difícil de acreditar, ou seja, uma mentira. Dessa forma, situadas num contexto pré-determinado, há tipos de fala que são esperadas pelos membros da comunidade como suscetíveis à performance, de acordo com o contador envolvido.

É nesta composição de linguagem verbal, paralinguagem (e, poderíamos dizer, metalinguagem) e linguagem corporal, que se desenvolve a atuação dos contadores no tempo e no espaço. Como "porta-vozes" da comunidade, contadores e contadoras potencializam através da performance uma forma de viver em sociedade. Esta "emergência" da organização social (BAUMAN, 1977, p. 42-43) toma forma na interação entre contadores e audiência, que continuamente rearticulam-se em sua rede de relações.

Numa comunidade narrativa tão rica, onde todos parecem ter histórias prá contar, alguns dispositivos especiais são utilizados por aqueles contadores legitimados e reconhecidos como tal e a negação da própria habilidade surge como um destes dispositivos. *Disclaimers*[8] de sua performance, eles ainda vão servir-se de pausas, silêncios, repetições e fórmulas especiais para identificarem-se diante de sua audiência, especialmente porque muitos dentre o público dominam tão perfeitamente estes códigos que estão capacitados a assumir também o papel de contadores.

Na sequência do texto serão abordados alguns aspectos definidores das performances narrativas da fronteira, tomando como parâmetro etnográfico a performance de Seu Romão Alves da Costa, possivelmente o maior narrador com o qual tive contato durante toda minha experiência de pesquisa. Procuro analisar a performance de Seu Romão a partir da descrição de seu contexto de ação e das estratégias narrativas – ou técnicas, como defende a pesquisadora de teatralidades populares Rabetti (2000) – que nelas transparecem, como ênfases vocais, silêncios, ações corporais, etc.

---

[8] Bauman (1977, p. 21-22) chamou de "*disclaimers*" da performance aqueles *performers* que rejeitam ou negam, num primeiro momento, o poder que lhes é atribuído como contadores, num gesto moral que contrabalançaria seu poder com uma dita inabilidade ou ineficiência.

O *PERFORMER*: SEU ROMÃO[9]

Em primeiro lugar, as apresentações: Seu Romão Alves da Costa nasceu em 1º de outubro de 1919, numa localidade chamada Imbá (como ele dizia: "É, aqui, criolinho do Imbá"), no interior de Uruguaiana, cidade brasileira que faz fronteira com a Argentina. Meu encontro com ele foi absolutamente casual. Enquanto aguardava a oportunidade de ir para a zona rural da região, meu foco principal de pesquisa, passava uns dias na cidade, hospedada na casa de amigos. Ao saber de meu interesse pelos contadores de causos, Gringa, empregada da família, comentou que seu sogro era um homem "muito conversador" e que poderia me "dar"[10] algumas histórias. Ela me alertou, no entanto, para que eu fosse vê-lo pela manhã, enquanto ainda estivesse sóbrio, pois à tarde ele provavelmente já estaria "borracho" (embriagado). Embora eu tenha estranhado a recomendação, em pouco tempo entendi que alguns dos maiores narradores da região são conhecidos "borrachos", que isso é público e, em muitos casos, caracteriza a própria performance e o *performer*.

Encontrei Seu Romão pela primeira vez numa manhã ensolarada de inverno, em agosto de 1998, e depois ainda o revi em 2001 e 2002.[11] Ele vivia na terceira casa de um terreno repleto de construções de todo tipo, todas muito simples, de tijolos até papelão, onde moravam seus filhos e netos e as famílias destes. O terreno se localiza na periferia de Uruguaiana, próximo ao Rio Uruguai, numa região vulnerável a enchentes.

Seu Romão, ao me receber, pediu que eu esperasse no pátio, pois ele colocaria uma mesa e duas cadeiras lá para conversarmos. O ambiente era um pouco agitado já que, ao fundo, duas adolescentes, suas netas, ensaiavam uma coreografia de *funk* e crianças, cachorros e galinhas transitavam para lá e para cá. Ele era um homem bastante

---

[9] Para construir esse momento do texto, inspirei-me no trabalho de Daniel Mato (1992), *Narradores en Acción*, que tem como ênfase o desempenho dos narradores e a constituição e o desenvolvimento técnico de sua "arte de narrar". Em sua obra, o autor situa cada contador de acordo com o seu contexto (cidade em que vive, papel que ocupa na comunidade, etc.), sua história e suas características como contador (*El narrador y su oficio*) e, por último, expõe detalhadamente os eventos narrativos em que observou.

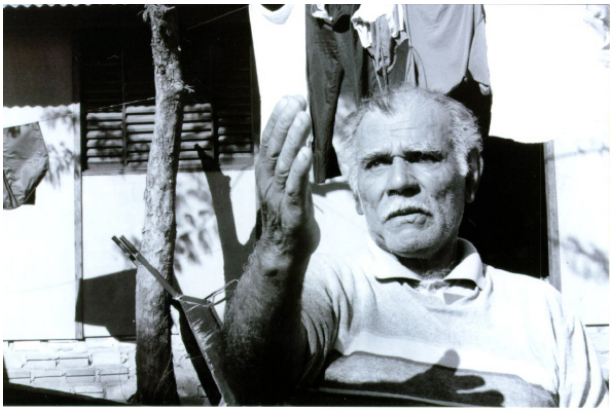
[10] Aprofundo a noção de "dar histórias" em Hartmann (2004).

[11] Em 2010 voltei à região para filmar um documentário e soube, com pesar, que Seu Romão havia falecido.

vigoroso para sua idade e possuía uma expressão penetrante. O que mais me chamou atenção nele, no entanto, foi sua irreverência, permeada de um humor bastante particular. Ficamos conversando durante horas e não precisamos trocar mais do que um par de frases para que ele começasse a me contar longos causos, grandiosamente *performatizados*.

"Bueno", alguns encontros certamente não foram suficientes para abarcar o extenso repertório de "causos" de Seu Romão, que envolviam desde lobisomens, cobras com pés, lagartos com chapéus na cabeça e bruxas que chupam os umbigos das crianças, até declamações, em castelhano (espanhol), de trechos do "Martin Fierro", mas, com sua performance, ele me forneceu a primeira chave para que eu tivesse acesso ao universo da tradição das transmissões orais na região. Durante sua atuação, Seu Romão se levantou apenas uma vez, quando me contava sobre os bailes de campanha, e dançou sozinho para demonstrar melhor. No mais, sua movimentação se restringia a indicações com o braço, na grande maioria das vezes em sentido horizontal, e as nuances e ênfases de cada causo eram dadas por sua intensa variação vocal, imitando vozes, representando ruídos, sussurrando ou falando mais alto. Outra característica importante era a diversidade rítmica de suas narrativas, pontuadas por uma série de silêncios e repentinas acelerações na fala. As qualidades e os matizes de sua habilidade, sem dúvida, dificilmente poderão ser descritos. Ainda assim, sendo a textualização o recurso que se apresenta desta categoria, transcrevo abaixo uma de suas narrativas. Acompanha o texto uma sequência de fotos realizadas no dia dessa performance. Através deste conjunto, pretendo demonstrar um pouco da riqueza desse grande contador.[12]

[12] Embora correndo o risco de interromper a fluência da narrativa, considerei importante a inclusão de pequenos comentários que permitam ao leitor a compreensão da performance desenvolvida pelo contador.

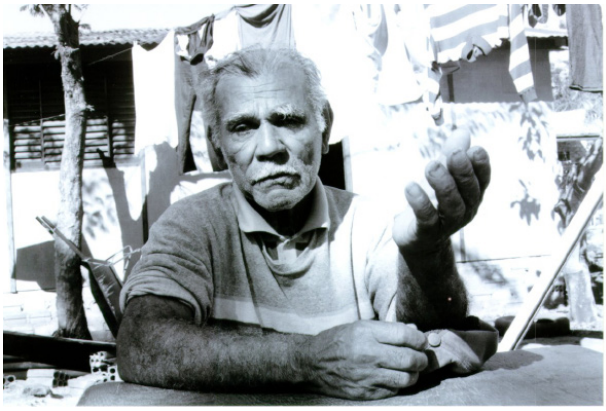


Seu Romão:[13] Bueno. A primêêêra... [Seu Romão prepara a audiência para o causo, criando expectativa através da acentuação da sílaba do meio, prolongando a palavra]. Vou lhe contar quando eu era gurizote, uns 16 anos. Um cidadão morava aquiii perto, não é longe, aqui logo, uma vila que tem logo aí perto... Itapitocai que chama. Então eu era de campanha, vivia por lá, porque eu sempre fui um... um andejo, de estância em estância... vivia domando, e tudo me procurava prá... não parava em parte nenhuma, porque eu sempre andava como aporreado, domando aporreado, por isso tô todo arrebentado. Tá [fórmula especial – esse é um recurso utilizado frequentemente pelos contadores, que finaliza uma ideia já apresentada], esse homem foi lá. E ele me convidou: "Ramão, tu tá de valde, tu... tu podia ir me ajudar, chê, a tirar leite lá, de madrugada..." [assume o papel do personagem, modificando a voz] –

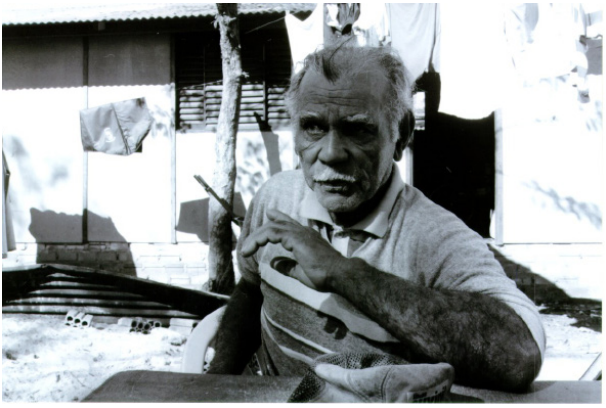
[13] Fotos da autora [N.E.]

"Então tu me espera", eu disse pra ele, disse "me espera, Seu Darci". É morto, coitado [a frase é dita em voz mais baixa, indicando que não pertence à narrativa principal]. Digo: "Me espera, Seu Darci, entraaada de sol, mais um pouquinho, eu chego lá." [...] Bom, cheguei lá, conversemo, desencilhemo... era uma sexta de noite [cria uma expectativa]. E eu me lembrava que ali... eu prá mim, mas não dizia nada.. Tá. Bueno, aí ele disse assim: "Aonde tu vai dormir Ramão, de noite?".

Digo: "Aqui. Fiz a cama na mangueira." A casa dele era lá e eu fiz a cama aqui. "No meio da mangueira" [novamente ele e o amigo são representados em primeira pessoa]. Digo: "Eu vou dormir aqui porque eu vou pegar o lobisomem essa noite." Eu entre mim, mas solito, cabeça de louco! Porque era guri, só prá curiosidade. Tá, tá, mas ele desconfiou de mim, não? Porque eu era rapaz solteiro, gurizote com 16 anos: "Esse fia da mãe tá de banditismo..." Claro, tinha muita mulher por ali, moças. "Ele vai fazer alguma sacanagem e fugir essa noite daqui." Me cuidou, me cuidou [fala sussurrando]. Bueno, mas eu não tô a fim de...



Tô cuidando o tal de lobisomem! Para aí! E eu vim prá cá. Tem até hoje, tem matos, banhados e fulanos de tal [expressão característica de Seu Romão, "fulanos de tal" funciona aqui como um código especial que indica "outras coisas"] e levantou! Taaarde da noite, meia-noite, uma hora da madrugada, levantou uma nuuuvem de quero-quero e [vai aumentando o gestual e o volume da voz] vinha aquele bicharal pelo ar e aquele ventaral e eu disse, entre mim, digo [sussurra]: "Aí vem ele". Me levantei da cama e ele tava lá na porta da casa assim, e eu tava dormindo na frente dele, aqui no chão, no campo, e ele tava dentro de casa. E tiro, tiro, tiro! Agarrei uma faca e passei uma cerca assim, e uma arvorezinha baixa, copada, bem copada. Eu digo assim: eu vou esperar ele, eu tenho que ver que bicho é. E tarde, e tarde... eu tive lá esperando, mas ele vinha! Ele [refere-se ao patrão] desconfiava: "O que que é isso? ". "Mas que que tu tá vendo, chê?" Digo: "Mas cala a boca, isso é um lobisome, chê, hoje é..." E ele olha ansim, mas um baaaita animalããão! [ênfase vocal e corporal] E ele diz ansim [representa novamente o patrão]: "Ah não seja bobo, tu tá cuidando o lobisomem. Tu não tá vendo que aquilo é um terneiro maior?" – "Cala boca, aquilo não é terneiro nada, isso daí é o lobisomem, tô te dizendo." E ele ficou. Aí ele foi, aceitou meus conselhos e parou quieto. Ficamos os dois. E ele [o lobisomem] veio, veio, veio...



E cruzou... como lá aquela casa, pouco mais do que a casa... [aponta uma construção do local, tornando concreta a distância mencionada]. Pois ele passou por nós, passou... como aí essa casa, um pouquiiinho mais do que essa casa. E ele se sacudiu todo e bateu as orelhas. "Chê, isso aí é um cachorro." – "Tô te dizendo que é o lobisomem e tu tá servindo de bobo." – "Ah não, vamos sair." – "Deixa que vá comer, e quando tiver comendo nós chegamos lá". Porque ele tando comendo diz que vem na gente, né. Digo: "Aqui nós agarremo." Ele não deixou. [...] Agarrou o revólver e saiu dereito ao animal. E o animal continuou lá comendo. E eu invés de sair junto com ele, já saí pra cá... ele ía prá lá, o animal

ía prá lá e eu saí lá onde ele ia cruzar de volta, esperar ele lá. Digo: "Agora eu espero ele aqui, ele vai estar onde estou." E o homem sai correndo e chega em ciiima deeele [ênfase] e deu-lhe um tiro. Pááááá!!! Mas esse animal deu uma viravolta que atirou terra e pasto nele. E ficou me cuidando... olhou prá cá prá me ver, né. Queee naaada, já tô lá no meio do campo esperando o lobisomem lá. Quando eu vejo ele vem, aquele baita cachorrão véio. Correndo dereito a mim e com os óio na lua ansim [demonstra corporalmente]. A lua cheia... bem clara como um dia! E os óio dele vinham ansim na lua, correndo dereito a mim. Quando ele deu com olhos em mim ele refugou prá lá! E eu vi que não alcançava, né, claaaro. Empurramos ele pro lado de casa: "Ô lobisomem véio filho da puta!" e atirei a faca nele de atrás, e a faca saiu zum, zum, zum de atrás dele. E saiu. Lá adiante tinham uns tios meus que moravam numa chácara, aí fora, nas chácaras. Aí um pouco vi assim que ele ia prá lá "Uuuuuuui, uuuuuui..." [representa o uivo do lobisomem], e a cachorrada toda de atrás...

Se eu ainda tinha dúvidas de que existissem contadores de "causos" que desenvolvessem uma performance vocal e corporal, emprestando às suas narrativas um caráter de "espetacular", essas dúvidas se desvaneceram com Seu Romão. Foi com ele que comecei a entender alguns princípios organizadores das performances narrativas na região, como a questão dos contadores permanecerem sentados, do seu gestual localizado da cintura para cima, da importância da expressão facial, etc.[14] A partir do contato com este contador, aquelas performances "pouco expressivas" que eu tinha visto até aquele momento da pesquisa de campo começaram a fazer sentido e a me revelar, também, a sua riqueza. Na aparente imobilidade de ação, os contadores fazem com que os poucos e econômicos movimentos se tornem mais importantes.

Mas, e a questão da espontaneidade? Afinal, eu tinha procurado Seu Romão, estimulando-o a contar-me suas histórias e, além disso, era sua única plateia. Como avaliar um evento que ocorre somente quando o pesquisador chega? Embora eu não fosse exatamente uma "audiência especializada", ou seja, conhecedora de suas histórias, o fato de estar disponível para ouvi-lo, sem restrições, bastava para dar vazão ao seu desejo de contar.[15] De qualquer forma, a performance de Seu Romão, inserida naquele contexto para mim inóspito, foi impressionante e desconsiderou questões como o possível constrangimento diante do

[14] Discuto esses aspectos com maior profundidade em Hartmann (2011).

[15] Neste sentido, trabalhando sob os pressupostos da etnografia da fala, Tedlock (1983) propõe que a tradução dos eventos narrativos compreenda a interação (e suas implicações) do pesquisador com o contador e com o equipamento de registro utilizado.

gravador ou da câmera fotográfica, pois eu e todo o meu equipamento éramos exatamente os seus grandes motivadores. No entanto, é preciso que fique claro que de forma alguma Seu Romão modificou seu comportamento quando comecei a fotografá-lo. Tanto que, em nosso primeiro encontro, apenas observei-o e gravei as narrativas, e não pude constatar diferença quando, no dia seguinte, passei a utilizar a máquina fotográfica, pois ele parecia estar envolvido com a própria performance.

Na análise dessa narrativa priorizo o enfoque na manifestação física e vocal do contador, na sua performance como corpo em movimento, como postura, como "representação". Nessa mirada concentrada é possível verificar que em performances como a de Seu Romão revelam-se traços, gestos, vestígios de uma memória construída a partir da experiência do indivíduo como ser cultural. Como já disse Grotowski: "Tú eres de algún tiempo; de algún lugar", "tú eres hijo de alguien" (GROTOWSKI, 1993, p. 75). Nesse sentido, a noção de "memória corporal" (HASTRUP, 1994)[16] apresentou-se como alternativa fecunda para a análise do desempenho dos contadores.

Um dos fatores que também se mostrou primordial para a análise das performances foi a observação do desempenho verbo-vocal dos contadores. Na fronteira, é comum os contadores fazerem uso da linguagem poética (JAKOBSON, 1974) através de dispositivos como metáforas, repetições, rimas, ênfases e o prolongamento de algumas palavras especialmente relevantes para o contexto de enunciação. Seu Romão é mestre no uso destas estratégias de linguagem para colorir sua narrativa. Além de explorar as ênfases e o prolongamento de algumas palavras ("primêêêra", "taaaarde da noite"), ele inclui metáforas como "entrada de sol", "nuvem de quero-quero", entre outras que aparecem ao longo de suas demais histórias. Outra estratégia verbal – mas também corporal – dos contadores da fronteira, que pode ser percebida na performance de Seu Romão, é a representação de seus personagens em primeira pessoa (*reported speech*). Através dela a competência do narrador pode ser avaliada pela audiência de acordo com sua capacidade de "representar" seus personagens. É importante ressaltar que a medida de utilização desses recursos é dada, em grande parte, pelo contexto

[16] Tratando da "natureza corpórea do conhecimento", a autora considera que os modelos culturais são incorporados, tanto no sentido de que são internalizados nas práticas corporais diárias quanto no sentido de que são expressos (externalizados) mais em ações do que em palavras.

de narração. Dessa forma, conforme o narrador se sinta desafiado ou estimulado pela audiência, mais ele fará uso desses recursos.

Procurei demonstrar ao longo deste texto que a prática de contar e ouvir histórias na fronteira está inserida em complexos "eventos de fala" que representam a vitalidade de uma tradição que é recriada dia após dia, reelaborada na sua prática cotidiana e através da qual emergem novos significados e valores culturais, novas práticas e novas experiências (BAUMAN, 1977, p. 48). Se é a trajetória de vida que qualifica e legitima os contadores da fronteira em seu ofício (afinal, os principais contadores são idosos), é a experiência, o aprendizado do corpo na cultura que possibilita uma identificação destes com sua "comunidade narrativa" (LIMA, 1985). Constituindo-se com base em alguns fatores comuns, as performances narrativas da região revelam-se, assim, portadoras de uma estética espetacular local. Dessa forma, ao observar o gestual horizontal de um contador da região ou escutar suas palavras lentas, pode-se compreender melhor as qualidades expressivas – performáticas – dessa tradição da fronteira. Assim como o tradicional lobisomem é transformado e situado na narrativa pessoal de Seu Romão, também os contadores de causos já não podem mais ser associados exclusivamente à figura do velho sentado em frente ao fogo, com um círculo de ouvintes ao seu redor. Nessa dinâmica da tradição, os eventos narrativos são recriados e atualizados, articulando novos espaços, novas relações e novas performances às velhas histórias.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel*: tratado de antropologia teatral. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: HUCITEC, 1994.

BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. Tradução de Luis Otávio Burnier. São Paulo: HUCITEC; Campinas: Ed. da Unicamp, 1991.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*: dicionário de antropologia teatral. Equipe de tradução coordenada por Luis Otávio Burnier. São Paulo: HUCITEC, Campinas: Ed. da UNICAMP, 1995.

BAUMAN, Richard. *Story, Performance and Event*. Contextual studies of oral narrative. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

BAUMAN, Richard. *Verbal Art as Performance*. Rowley, Mass: Newbury House Publishers, 1977.

BIÃO, Armindo (Org.). *Artes do corpo e do espetáculo*: questões de etnocenologia. Salvador: P&A Editora, 2007.

BRANTES, Eloisa. *O corpo em flor*: estudo e experimentação da espetacularidade nos Ternos de Reis da Lapinha. 2005. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, 2005.

FISCHMAN, Fernando. La competencia del folklore para el estúdio de procesos sociales: actuación y (re)tradicionalización. In: PALLEIRO, M. I. (Org.). *Arte, comunicación y tradición*. Buenos Aires: Dunken, 2004.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GROTOWSKI, Jerzy. El performer/Tú eres hijo de álguien. *Mascara*, Mexico, año 3, v. 11-12, p. 69-78, 1993.

HARTMANN, Luciana. A memória na pele: performances narrativas de contadores de "causos". *Ilha:* Revista de Antropologia. v. 9, n. 2, p. 215-245, 2009.

HARTMANN, Luciana. *Gesto, palavra e memória*: performances de contadores de causos. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

HARTMANN, Luciana. Histórias do tempo delas: performances de contadoras de causos da campanha do Rio Grande do Sul. In: RIAL, Carmen Sílvia; TONELY, Maria Juracy Filgueiras (Org.). *Genealogias do silêncio*: feminismo e gênero. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004. p. 95-103.

HASTRUP, Kirsten. Anthropological knowledge incorporated: discussion. In: HASTRUP, Kirsten; HERVI, Peter (Org.). *Social experience and anthropological knowledge*. London: Routledge, 1994.

HYMES, Dell. Breakthrough into Performance. In: BEN-AMOS, Dan; GOLDSTEIN, Kenneth S. (Org.). *Folklore*: performance and communication. Paris: Mouton, 1975.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Bilkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974.

KAPCHAN, Deborah A. Common Ground: keywords for the study of expressive culture, *Performance*: Journal of American Folklore, v. 108, n. 430, p. 479-507, 1995.

LANGDON, E. Jean. A fixação da narrativa: do mito para a poética da literatura oral. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, PPGAS/UFRGS, ano 5, v. 12, p. 45-68, 1999.

LIMA, Francisco Assis de S. *Conto popular e comunidade narrativa*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore, 1985.

MAROCCO, Inês Alcaraz. Le *geste spectaculaire dans la culture "gaucha" du Rio Grande do Sul – Brésil*. 1996. Tese (Doutorado em teatro) – Université de Paris VIII, Saint-Denis-Vincennes.

MATO, Daniel. *Narradores en acción*: problemas epistemologicos, consideraciones teoricas y observaciones de campo en Venezuela. Caracas: Academia Nacional de la Historia, Fundacion Latino, 1992.

PRADIER, Jean-Marie. Ethnoscénologie: la profondeur des émergences. In: PRADIER, Jean-Marie (Org.). *Internationale de l'imaginaire* – Nouvelle série, n. 5. Paris: Babel/Maison des Cultures du Monde, 1996.

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (Org.). *Etnocenologia*: textos selecionados. São Paulo: Annablume, GIPE-CIT, 1998.

RABETTI, Beti. Memória e culturas do popular no teatro: o típico e as técnicas. *O Percevejo*, ano 8, v. 8, p. 3-18, 2000.

SCHECHNER, Richard. Magnitudes of Performance. In: TURNER, Victor; BRUNER, Edward (Org.). *The anthropology of experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986.

SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. New York-London: Routledge, 1988.

SCHECHNER, Richard. Victor Turner's Last Adventure. In: TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. 2. ed. New York: P. A. J. Publications, 1992.

SKEEL, Rina (Org.). A Tradição da ISTA. Tradução de Patrícia A. Braga e Cláudia Tatinge. Londrina: FILO/Universidade Estadual de Londrina, 1994.

TEDLOCK, Dennis. Ethnography as Interaction: the storyteller, the audience, the fieldworker, and the machine. In: TEDLOCK, Dennis. *The spoken word and the work of interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983.

TURNER, Victor. *Dramas, fields, and metaphors*: simbolic action in human society. New York: Cornell University Press, 1974.

TURNER, Victor. Social Dramas and Stories about Them. In: MITCHELL, W. J. T. (Org.). *On narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. 2. ed. New York: PAJ Publications, 1992.

VELOSO, Graça. *A visita do Divino*: voto, folia, festa, espetáculo. Brasília: Thesaurus, 2009.

PESSOALIDADE[1] OU A TERRA DE NINGUÉM DA PERFORMANCE

Maria José A. de Abreu[2]

Para criar, destruí-me...
Sou a cena viva onde passam vários atores representando várias peças.
Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*

Neste ensaio, gostaria de exaltar a força analítica do trocadilho "*no* perfor*mance*'s *land*", que é o título da conferência que inspirou este volume. Marshall McLuhan (1969), em sua clássica obra *Os meios de comunicação como extensões do homem*, lamenta o pequeno valor dado pela sociedade ocidental ao ato de pregar peças. Ele relaciona tal tendência especificamente a uma resistência do gênero literário dominante em abraçar os aspectos performativos da linguagem em geral e do trocadilho em particular. Como diz, com uma pitada de ironia, "pregar peças, com seu envolvimento físico integral, é de tão mau gosto quanto o trocadilho, que nos obriga a sair da linha estabelecida pela ordem tipográfica, com seu avanço suave e uniforme" (MCLUHAN, 1969, p. 49). Neste trecho, McLuhan faz coro a Walter Benjamin e outros, ao adotar estratégias e mecanismos de interrupção que tornam possível a ruptura do fluxo da linguagem linear. O que está em jogo é uma crítica de concepções modernas de tempo e espaço lineares, que auxiliaram na moldagem da mente literária ocidental, além do conceito de progresso que acabou sendo dominante durante a modernidade iluminista. Da mesma forma, noções modernas de autoria foram estruturadas seguindo padrões lineares embasados em conceitos como origem e *telos*, que situaram o sujeito criador como

---

[1] A opção pelo termo "pessoalidade" como tradução para "*personhood*", como aparece no original, se apoia em dois cuidados tomados aqui: preservar a referência do título original ao poeta Fernando Pessoa e, especialmente, ressaltar a noção daquilo que é pessoal, mas sem enveredar pelos caminhos particulares para os quais o termo "personalidade" nos levaria. [N.T.]

[2] Este texto foi traduzido por Rafael Mondini e revisado por Vânia Z. Cardoso

fio condutor da expressão do progresso moderno (ASAD, 2003; AYO, 2008; FOUCAULT, 1983; ROSE, 1988). Esse paradigma se ancora, crucialmente, em uma correlação direta entre território e sujeito. Quer dizer, ele destaca uma visão geopolítica do imperialismo que, por sua vez, poderia ser relacionada com a centralidade do sujeito que ratifica as grandes narrativas da modernidade como tais. Portanto, o surgimento do modernismo no início do século XX depende de uma crítica de tal formação centralizada do sujeito, ou seja, um sujeito que é ao mesmo tempo um autor e um território, uma pessoa e uma terra. Entretanto, isto não ocorre através da recusa dos termos da equação que permite sua emergência, em proveito de uma maneira paralela de operar. Ao invés disso, o pensamento modernista adota a estratégia de montagem e justaposição, como forma tanto de refletir sobre as combinações ideológicas da modernidade ocidental quanto de se distanciar delas. O modernismo, em suma, incorpora o que busca criticar e subverter – a modernidade – à semelhança da lógica do *ready-made,* que inspiraria a origem do movimento *pop art*.

De forma similar, a intersecção entre terra e hombridade adotada aqui não é simplesmente dada. Ela emerge, de fato, da verdadeira justaposição material de suas diferentes partes constitutivas significantes, como uma "*no performance's land*". O trocadilho, como foi definido por Henri Bergson (2008, p. 60), "se dá quando dois sistemas de ideias são expressos e nos confrontamos com uma única série de palavras". Não é, portanto, surpresa alguma que trocadilhos escritos e visuais se tornaram ferramentas centrais nos movimentos dadaísta e futurista, cujos trabalhos, em seu desejo de exprimir os mecanismos internos da mediunidade, incorporaram o tipo de estética telegráfica interruptiva que aparece em domínios artísticos como o teatro brechtiano ou a poesia de James Joyce.

Como apontado por muitos, o interesse na força de ruptura do tempo e da linguagem, como apresentado principalmente pelo movimento modernista de vanguarda, articula uma consciência e sensibilidade estética em relação às propriedades mecânicas da tecnologia, em particular à lógica de reprodutibilidade que a governa (THEALL, 1997; WEBER, 2008).[3] Se por um lado ela propõe uma

[3] Como se sabe, Benjamin escreveu pelo menos quatro versões de "A obra de arte". Para uma publicação recente sobre sua segunda versão, em específico a que aborda os desenvolvimentos utópicos da mídia moderna, além de outros textos sobre a mídia escritos por Benjamin, ver o recente compêndio de ensaios em Benjamin (2005).

validação da narrativa de progresso da modernidade, a invenção de meios de reprodutibilidade mecânica como o cinema e a fotografia também acabou por exibir os ritmos fragmentários e desconexos através dos quais tais meios mecânicos operavam, e como ações e narrativas foram constituídas. Assim, "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", de Walter Benjamin, se tornou leitura obrigatória para aqueles que desejam examinar cuidadosamente tal problemática moderna. Como ele afirma em sua segunda versão, sobre o intérprete cinematográfico, "ele não desempenha o papel de modo contínuo, mas numa série de sequências isoladas. [...] As próprias necessidades elementares da técnica operatória dissociam a representação do intérprete numa série de episódios, que devem ser posteriormente montados" (BENJAMIN, 2005, p. 238). Porém, é em outra obra de Benjamin, publicada em 1968, muito menos lida, intitulada "Rua de mão única" (BENJAMIN, 1987), que ele realmente encena o impacto da reprodutibilidade mecânica sobre o texto e a linguagem. Composta por capítulos com títulos temáticos retirados de textos publicitários, "Rua de mão única" põe em cena a estrutura vacilante e fragmentada do texto, ao mesmo tempo em que recusa a autoria. As reflexões de Benjamin sobre o teatro épico de Brecht são especialmente esclarecedoras, ao pensar na relação entre a narrativa e o tipo de ruptura que a coloca em evidência. Como Benjamin indica, o que distingue o teatro brechtiano da linearidade do drama aristotélico clássico são as quebras e intervalos que constantemente interrompem o fluxo da peça – através dos quais o espaço em que a peça é encenada se constitui. Enquanto o drama aristotélico exige que a narrativa respeite uma determinada sequência, coerência e unidade, de modo que a mensagem se torne clara, o teatro brechtiano dá muita importância à interrupção e à ruptura, para que os aspectos técnicos da peça transpareçam à plateia. O teatro brechtiano, em outras palavras, torna-se análogo ao caráter fragmentado do cinema e da fotografia. Portanto, Benjamin diz, "o teatro épico avança, comparado às imagens de um rolo de filme, com seus tropeços e solavancos" (ver também WEBER, 2008, p. 106).

A seguir, exploro as possibilidades performativas do conceito de "*no performance's land*". Meu objetivo é analisar a relação entre linguagem e subjetividade, tempo e espaço, me referindo a dois autores que podem ser situados dentro da mesma seara conceitual que estes outros autores modernistas: o poeta português Fernando Pessoa e o norte-americano Walt Whitman. Especificamente, a meta é mostrar como tanto Pessoa quanto Whitman lançam mão da literatura para

desafiar uma concepção moderna de sujeito. Ou seja, como ambos os autores usam a linguagem para encenar a subjetividade como uma "terra de ninguém". Ainda assim, já que a subjetivação se funde à territorialidade na obra de ambos os escritores, este estudo também versa sobre a maneira como uma "terra de ninguém" se traduz, desta forma, em um "homem de lugar nenhum". A poesia de Pessoa, assim como a de Whitman, não se foca em expressar o autor por trás dela. Pelo contrário, sua qualidade autodesfigurante permite que gente de qualquer tempo e lugar habite-a de maneiras que instalam uma crise entre conceitos mais românticos de individualidade e de personalidade. Como explica Álvaro Ayo (2008), o tropo da prosopopeia – a figura de linguagem na qual uma pessoa é substituída por, ou reincarnada como, uma outra – "é um tropo que não somente problematiza a ideia de autor autônomo, por exigir a participação ativa de um leitor desconhecido e distante para que o ato de leitura se complete. Ela também vai de encontro à linearidade da história que a embasa" (AYO, 2008, p. 113). Tanto Pessoa quanto Whitman refletem as transformações geopolíticas em curso em seus respectivos países, mesmo se isso significou, para um deles, a decadência de um império e, para o outro, o surgimento de um (AYO, 2008, p. 109; SANTOS, 2007).[4] O que importa é que, para ambos, uma mudança na configuração geopolítica do mundo ocorria em associação íntima com a onda de novos ritmos tecnológicos. Se, como na discussão clássica de Benjamin, a chegada de tecnologias mecânicas, como a imprensa, o filme e a fotografia, acabaram por colocar em xeque o conceito de origem associado às obras de arte, então ela alterou a percepção do ocidente como origem absoluta ou centro de sujeição em relação ao qual o resto do mundo se organiza. Em outras palavras, da mesma forma que a ideologia do império era antes projetada em referência a um ponto de vista particularmente ocidental, a partir de agora ela seria apreendida de acordo com uma concepção expandida e pluralizada de sujeito ou, como busco discutir aqui, de pessoalidade.

[4] Para uma magnífica análise da relação entre império, subjetividade e interrupção em relação tanto a Pessoa como a Whitman e a outros poetas do Atlântico, ver Santos (2007).

PESSOALIDADE À SOLTA

Na obra do poeta modernista português Fernando Pessoa, os heterônimos se proliferam. Heterônimos não são meros pseudônimos. Eles são personagem de ficção que possuem vidas independentes, identidades constituídas, opiniões, gostos, mapas astrológicos, cartões de negócios, assinaturas e estilos literários próprios. Até o momento, a crescente produção acadêmica sobre Pessoa se soma aos trabalhos já existentes, apresentando-nos a um total de setenta e dois heterônimos advindos de sua famosa arca (descoberta após a morte do poeta, contendo milhares de manuscritos inéditos),[5] dos quais a maioria é do sexo masculino: um astrólogo, um frade, diversos tradutores, um redator, um jornalista, um homem de negócios, um humorista, um médium, um engenheiro naval. A única mulher em sua longa lista de senhores, pelo menos até agora, é Maria José, a corcunda: vítima de tuberculose, repulsiva (às vezes até à morte) e solidariamente apaixonada por António, o serralheiro. Porém, dentre suas *personae* ficcionais mais conhecidas, as mais importantes são quatro: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e o próprio Fernando Pessoa (que, no caso, é um ortônimo, a alteridade que é completamente íntima).

Tem-se dito que o poeta americano Walt Whitman é o grande inspirador da poesia de Pessoa. Ao seguirem as pistas indicadas pelo renomado crítico português Eduardo Lourenço, vários analistas literários e escritores argumentam que *Folhas de relva*, o livro mais conhecido de Whitman, se situa na própria gênese da heteronomia de Fernando Pessoa (ASSELINEAU; BROWN, 1995). A pesquisadora Susan Margaret Brown se arrisca a sugerir que "sem o modelo de Whitman, Pessoa poderia muito bem ter definhado e morrido como um indivíduo decadente de segunda classe, típico do *fin de siècle*, numa busca em vão pela forma poética necessária para expor sua condição psíquica fragmentada" (BROWN, 1991, p. 2). No entanto, considerar a subjetividade descentralizada de Fernando Pessoa em termos de "uma condição psíquica" é algo altamente debatível. Ainda assim, é inegável o impacto que a poesia de Whitman teve em Pessoa, como ele mesmo

[5] Como se sabe, Pessoa publicou muito pouco quando vivo, ao menos em comparação com o que se tem publicado desde sua morte, em 1935. Entre suas publicações em vida, estão *Mensagem*, um livro de quarenta e dois poemas publicado em 1934, e mais outros 160 poemas publicados em revistas e jornais, muitos dos quais o próprio Pessoa ajudou a fundar e manter.

reconhece em suas "páginas íntimas e de auto-interpretação". Santos parece estar certa, entretanto, quando alega que o que Pessoa pode ter herdado de Whitman é justamente a habilidade de desmistificar a ideia de influência. Como ela mesma afirma, de maneira convincente, "ao assim deslocar a autoridade, Pessoa desafia as noções de poder poético e dependência, e descobre os heterónimos, que não são senão a sua dramatização da poesia como faculdade de escrever de modo diferente, não numa sequência hierárquica, filial e derivativa, do precursor até ao efebo, mas lado a lado, num acumular contíguo, de adesão e afinidade." (SANTOS, 2007, p. 91) Portanto, enquanto a tríade heteronômica formada por Caeiro, Campos e Ricardo Reis pode ter sido inspirada pela obra de Whitman, este é um caso que só pode ser entendido até o ponto que se leva em conta o elogio de ambos à contradição. Citando o próprio Whitman (2009, p. 129), "Me contradigo? Tudo bem, então... me contradigo; Sou vasto... contenho multidões." A pessoa total será sempre mais do que a soma das partes.

Além do mais, a pessoa, como o texto que ela incorpora, não deve ser interpretada, mas testemunhada em sua performatividade. De acordo com a perspicaz observação de Alain Badiou em seu texto sobre a relevância de Pessoa para a epistemologia do século XXI, "um poema é uma rede de operações" (BADIOU, 2005, p. 41), que é, em suma, o que uma pessoa é.

Com isso em mente, no entanto, é em Álvaro de Campos, engenheiro naval e amante das máquinas, – o qual Badiou (2005, p. 43) define como a "alteridade agonizada em fuga de si mesma" – que o espectro de Walt Whitman adquire contornos quase palpáveis. Álvaro de Campos "é Walt Whitman com um poeta grego em si". Em "Ode triunfal" (março de 1914), "Ode marítima" (1914), "Saudação a Walt Whitman" (11 de junho de 1915) e "Passagem das horas" (5 de maio de 1916), o anseio de Campos por uma unidade extática com Walt Whitman realiza o desejo de Pessoa de reformular a ideia de possessão, tanto espiritual quanto eroticamente.

Tal reformulação, ao longo da época em que viveu Pessoa, ocorre em paralelo com a transformação do conceito de pessoa no ínicio do século XX. De um ponto de vista legal, a noção de pessoa havia sofrido reformulações notáveis no curso das reformas Iluministas realizadas no século XVIII. A abolição da pena de morte em Portugal, no ano de 1867, foi pautada em ideais humanistas do Iluminismo, que consideram o sujeito como original, auto-imputável e indivisível. Essa singularidade irredutível do indivíduo entra em choque com o que Carl Schmitt

(1996) definiu como "o princípio da representação", o qual ele associa ao catolicismo ortodoxo. Entretanto, há mais em jogo nas tentativas de Pessoa e Whitman de desestabilizar a indivisibilidade do sujeito, já que o que esses autores incorporam é precisamente o princípio de multiplicação, que vai desafiar o próprio "princípio da representação" de Schmitt. Consequentemente, a noção de pessoa deixa de ser adequada à criatura mortal encerrada em sua singularidade; tampouco ela é simplesmente representável, mas sim multiplicável em sua essência (GIL, 2010; SANTOS, 2003; SEGOLINI, 1992). Enquanto a origem é um solo firme para essas duas perspectivas, e a pessoa é o invólucro de uma personalidade, para escritores modernistas como Pessoa e Whitman, a origem é sempre, e em princípio, dividida e duplicada. Mas se a origem e o sujeito são sempre, e em princípio, divididos e duplicados, então a lógica da possessão não se aplica. Pois possuir é conter e conter é demarcar as fronteiras do sujeito, que é o que esses autores, em seus próprios termos, questionam com vigor. A possessão, assim concebida, não caracteriza propriedade sobre uma pessoa ou sua retenção por parte de outros. Pelo contrário, de fato ela é mais um ato de despossessão e de recusa de propriedade. A pessoa é, nada mais, nada menos, que um médium em uma espécie de metamorfose ou performance textual em mudança contínua.

SOBRE MÉDIUNS E MEDIUNIDADE

Talvez não seja surpreendente notar que os heterônimos mais importantes de Pessoa, inclusive Álvaro de Campos, "surgiram" na época em que ele praticava escrita mediúnica, entre 1912 e 1916. Esse período inclui o tempo em que Pessoa viveu com sua tia Anica, em Lisboa. Anica era espírita e praticante da escrita automática, tendo organizado sessões mediúnicas entre seus familiares com frequência. Refletindo o surgimento repentino de movimentos espíritas transatlânticos na segunda metade do século XIX (na França, nos Estados Unidos e no Brasil), Pessoa se envolveu com afinco na prática da comunicação com os mortos e com espíritos ficcionais. Havia heterônimos contemporâneos de Pessoa, como Ricardo Reis ou Álvaro de Campos, e havia também aqueles que falavam com Pessoa a partir de outras épocas, como o filósofo platonista Henry More e o ocultista Joseph Bálsamo, que viveram respectivamente nos séculos XVII e XVIII. Conduzidas principalmente em inglês, mas ocasionalmente em português, francês e até mesmo

latim, essas sessões combinavam as aptidões literárias de Pessoa com aspectos mais práticos da vida (ZENNITH, 2007, p. 268).

Portanto, este período de experimentação mediúnica não só corresponde ao aparecimento dos heterônimos mais importantes de Pessoa, mas também marca o que se costuma chamar de "fase whitmaniana" de sua carreira literária. Tendo em mente que Walt Whitman também havia se envolvido em sessões mediúnicas de possessão espiritual (ASPIZ, 2004 ; REYNOLDS, 1995) – eventos que estavam em voga nos Estados Unidos e do outro lado do Atlântico na época em que tecnologias como o telégrafo conectavam o mundo de maneiras antes nunca vistas – imagina-se que Pessoa esperava receber "em si mesmo" o espírito de Whitman durante essas sessões realizadas na casa de sua tia Anica. Desejar ser possuído por Whitman, no entanto, não tinha nada a ver com o recebimento dos conteúdos que se encontravam dentro do corpo individual de Whitman. Na verdade, o desejo é de ser possuído pelo princípio de divisibilidade associado à capacidade de Whitman de "ser vasto e conter multidões", via uma "economia peculiar de trocas simpáticas através dos tempos e espaços" (MOCHNAKI, 2008).

> *These are really the thoughts of all men in all ages and lands,*
> *They are not original with me,*
> *If they are not yours as much as mine they are nothing, or next to nothing,*
> *If they are not the riddle and the untying of the riddle they are nothing,*
> *If they are not just as close as they are distant they are nothing.*
> […]
> *Through me many long dumb voices,*
> *Voices of the interminable generation of slaves,*
> *Voices of prostitutes and of deformed persons,*
> *Voices of the diseased and despairing, and of thieves and dwarfs,*
> […]
> *Through me forbidden voices,*
> *Voices of sexes and lusts…voices veiled, and I remove the veil,*
> *Voices of indecent by me clarified and transfigured.*
>
> *Song of myself* (WHITMAN, 2004, p. 3-67)

Estes pensamentos são os de todos os homens de todas as eras e terras,
não se originaram comigo.
Se não são seus tanto quanto meus, então não são nada, ou quase nada,
Se não são o enigma e a solução do enigma não são nada,
Se não estão perto tanto quanto longe não são nada.
[…]
Por mim passam muitas vozes mudas há tanto tempo,
Vozes das intermináveis gerações de escravos,
Vozes das prostitutas e pessoas deformadas,
Vozes dos doentes e desesperados e dos ladrões e anões,
[…]
Por mim passam vozes proibidas,
Vozes dos sexos e luxúrias.... vozes veladas, e eu removo o véu,
Vozes indecentes esclarecidas e transformadas por mim.

Canção de mim mesmo (WHITMAN, 2009, p. 67-77)

Paradoxalmente, ser possuído por Whitman é abrir mão de qualquer intenção de possuir uma personalidade. Tal paradoxo não é meramente uma metodologia que orienta a poesia de Pessoa. Ao contrário, o próprio paradoxo incorpora seus escritos, como composto de forma célebre por Álvaro de Campos em "Tabacaria", quando diz: "e vou tencionar escrever estes versos em que digo o contrário" (PESSOA, 2005, p. 191). Ou ainda, no *Livro do desassossego*, "para criar, destruí-me..." (PESSOA, 1986, p. 160).

As qualidades quase possessivas das poesias de Pessoa e Whitman não visam fortalecer a possessão, mas sim sua possibilidade. Em outras palavras, o objetivo é enfatizar a mediunidade, ou seja, a habilidade de se distanciar de um eu definido e identificável, ao mesmo tempo em que torna suas individualidades despersonalizadas infinitamente reiteráveis, encenáveis e passíveis de interrupção. Se Whitman é "vasto e contém multidões", Pessoa é "maior que todo o universo". Pessoa, como Whitman já havia feito, estabelece um eu somente para, em seguida, pulverizá-lo em uma infinidade de "eus" possíveis. Parafraseando Michael Warner (2002, p. 284), tanto Whitman quanto Pessoa fazem da "pragmática do

eu uma balbúrdia".[6] Talvez não exista, na obra de Whitman, exemplo melhor desta "balbúrdia" do conceito de eu do que no seu famoso poema "Canção de Mim Mesmo". O próprio eu presente em seu título, na forma do pronome oblíquo tônico "mim", anuncia a possibilidade de sua aniquilação, e a prova disso é que enquanto a primeira palavra do poema é "Eu", a última é um "você" na acepção mais indeterminada de tal pronome.

> I celebrate myself,
> And what I assume you shall assume,
> For every atom belonging to me as good belongs to you.
> […]
> It is you talking just as much as myself,
> I act as the tongue of you,
> Tied in your mouth.
> in mine it begins to be loosen'd
> […]
> This is the grass that grows wherever the land is and the water is,
> This the common air that bathes the globe.
> I intend to reach them my hand, and make as much of them
> As I do of men and women like you.
> Failing to Fetch me at first keep encouraged,
> Missing me one place search another,
> I stop somewhere waiting for you
>
> Song of Myself (WHITMAN, 2004, p. 3-67).

> Eu celebro a mim mesmo,
> E o que eu assumo você vai assumir,
> Pois cada átomo que pertence a mim pertence a você.
> […]

[6] Ver a crítica de Warner (2002; ver também WARNER, 2004) à perspectiva dominante nos estudos sobre Walt Whitman, que o considera um exemplo de "sujeito liberal". Para Warner, trata-se do contrário, o "'Eu' e o 'você' em Whitman não possuem nenhuma relação ao conteúdo, à ação ou escolha, ao autoconhecimento ou conhecimento mútuo, à atribuição de traços, à confirmação recíproca de identidade através da ação, ou qualquer outra condição de construção do *self*." (WARNER, 2002, p. 284)

É você que fala tanto quanto eu...
ajo como se fosse sua língua,
Presa em sua boca...
começando a se soltar na minha.
[…]
Esta é a relva que grassa onde quer que haja terra e água,
Este é o ar comum que banha o globo.
Vou querer pegá-los com minha mão e fazer deles
o que faço com homens e mulheres.
Não me cruzando na primeira não desista,
Não me vendo num lugar procure em outro,
Em algum lugar eu paro e espero você

Canção de mim mesmo
(WHITMAN, 2009, p. 46, 67, 125, 147)

Ao invés de demarcado e definido, o eu em Whitman, assim como em Pessoa, opera mais como um local de cruzamentos múltiplos por onde passam indivíduos de lugares e épocas diferentes. Da mesma forma que o eu é uma "terra de ninguém", o tempo e o espaço são inscrições dessa "terra de ninguém" talhadas na própria economia estética do poema. Para que seja possível promover tal comunhão espiritual, é importante que a linguagem seja percebida em sua própria economia material, em sua própria fisicalidade, para que ela possa se abrir para o "nada" através do qual "tudo" é possível. Dito de outra forma, a linguagem precisa se esvaziar de qualquer significante estável e fixo, de forma a encenar a possibilidade de ser habitada por *virtualmente* qualquer um – para encenar uma terra de ninguém. Nesse sentido, se envolver com as poesias tanto de Pessoa como de Whitman é se tornar cativo de sua densa rede de pessoas – uma floresta de pessoas ou de pessoalidade. Sua força performativa, além do mais, reside no fato de que a poesia não é tanto lida, mas sim testemunhada em uma comunhão carregada de espiritualidade, afeto e, finalmente, de erotismo.

SOBRE A SUBSTITUIÇÃO

Ambições literárias tendem a seguir a lógica da sessão mediúnica e as ambições de Pessoa encontraram uma causa comum, talvez até

uma carga erótica, na prática da mediunidade. O contínuo solteirismo de Pessoa e, em particular, sua obsessão com a masturbação, eram costumeiramente foco de atenção, e até mesmo de zombaria, espiritual. Em uma sessão mediúnica em 1916, o espírito de Henri More "o exortou a perder sua virgindade," chamando-o de "um masturbador!.. Um estéril toque do tempo de um autofelador." Mais tarde, em um momento de determinação estóica, o espirito chegou ao ponto de recomendar:

> Deves tomar minha esposa, renascida como amante
> Ela é a grande masturbadora, vossas tabelas
> Fluirão,
> Cative sua lua balsâmica
> Eis seu horóscopo – repare que libra entra
> A sábia luxúria esvaziará ambos em dia.
>
> (PESSOA, 2003, p. 207-331)

Em ainda outra ocasião naquele ano, os espíritos o atacaram: "homem sem pénis de homem! Homem com clitóris em vez de pénis," e o alertaram que "ele não era feito para uma vida monástica" e que "a castidade seria eventualmente prejudicial para suas ambições literárias". (PESSOA, 2003) Ao invés de convencê-lo, a força das reprovações desses espíritos permitiu que Pessoa visse seu hábito de masturbar-se como benéfico, senão absolutamente fundamental à sua arte da heteronímia.[7] Como declara em algum momento, "a multiplicação do eu é fenômeno frequente nos casos de masturbação" (PESSOA, 2001, p. 237).[8] Mas "como", perguntaria o espírito em verso, "pode um onanista engendrar, verdadeiramente inerir as identidades de todos os sedentos carrapatos que são seus eus?" (PESSOA, 2003).

Fernando Pessoa estava fascinado com a desintegração da ideia do eu sob a força da heteronímia – dissoluções do individualismo possessivo que tinha estado em voga desde o período romântico. Como Whitman, Pessoa colocava a vontade como um caso paradigmático de heteronímia, em uma época em que a intencionalidade se tornava

---

[7] É digna de nota a investigação de Derrida (1976) em *Gramatologia* sobre o tema do suplemento, através da análise das *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau. Enquanto Rousseau considerava-se um pervertido devido ao seu hábito de masturbação, Derrida vê nesse modo de "autoafeto" a base de toda representação, a qual se encontra permanentemente presa à substituição e envolvida na ação recíproca entre presença e ausência. Sobre essa ideia, ver também Goux (1990).

[8] Ver também Zenith (2007, p. 263).

cada vez mais sinônimo de autodisciplina e de responsabilidade. Em "Whitman Drunk", Michael Warner demonstra como as pressões para que se articule a pessoalidade em termos de obstinação, como uma expressão de responsabilidade no contexto da modernidade secular, levaram a um deslocamento do campo do desejo em direção à alteridade, em detrimento da individualidade. Warner diz: "na cultura da modernidade, na qual as pessoas são responsabilizadas pela orientação de suas vidas como um ato de vontade, torna-se possível imaginar o desejo não mais como o eu, mas como um caso paradigmático de heteronímia" (WARNER, 2002, p. 273).

Como sugerido previamente, tanto para Whitman quanto para Pessoa, a fragmentação do eu estava intimamente, talvez inevitavelmente, associada a condições tecnológicas e a visões de império. Mas aqui ocorreu uma estranha inversão, um reflexo oblíquo de espiritualidade à moda americana. Whitman versou sobre as máquinas e a "grande catedral indústria sagrada" que florescia ao seu redor. Mas enquanto Whitman conjugava as possibilidades reprodutivas da imprensa com seu eu divisível, Pessoa (que, como Whitman, trabalhou como tipógrafo) acabou não publicando a maior parte de sua obra (ou, na verdade, aquela de seus heterônimos);[9] enquanto o "bardo da América" falou, ou melhor, versou a partir da perspectiva de um império em ascensão, Pessoa testemunhou um império em processo de desintegração. O desafio de Pessoa à autoria não nasceu da plenitude do eu, mas de sua ausência. De fato, Pessoa escreveu de maneira eloquente, e também extravagante, sobre o maquinário e a indústria que seu país provinciano não possuía, e com os quais Portugal não poderia sequer sonhar.

O desejo de "ser vasto e conter multidões" emanava da ligação de Whitman com um mundo em contínua expansão. Já o desejo de Pessoa de "sentir tudo de todas as maneiras," no entanto, era ao mesmo tempo uma estratégia e uma poética da virtualidade, de não estar lá, de realmente, verdadeiramente (entenda-se como falsamente) usar seu eu de modo a ser outro.[10]

---

[9] Entretanto, como Pessoa, Walt Whitman gostava de levar a noção de autoria ao seu limite através de exagerações ou de identidades fictícias. Por exemplo, ele reagia às obras que ele mesmo publicava e "chegava ao ponto de incluir as piores críticas ao seu trabalho em um pacote promocional" (WARNER, 2004, p. XIII).

[10] Para uma análise comparativa de conteúdo entre "Saudação a Walt Whitman", de Fernando Pessoa, e "Canção de mim mesmo", de Walt Whitman, ver Campos e Kuhn (2005).

Eu, de monóculo e casaco exageradamente cintado,
Não sou indigno de ti, bem o sabes, Walt,
Não sou indigno de ti, basta saudar-te para não o ser...
Eu tão contíguo à inércia, tão facilmente cheio de tédio,
Sou dos teus, tu bem sabes, e compreendo-te e amo-te,
E embora eu não te conhecesse, nascido pelo ano em que morrias,
Sei que me amaste também, que me conheceste, e estou contente.
Sei que me conheceste, que me contemplaste e me explicaste,
Sei que é isso que eu sou, quer em Brooklyn Ferry dez anos antes de eu nascer,
Quer pela rua do Ouro acima pensando em tudo que não é a rua do Ouro,
E conforme tu sentiste tudo, sinto tudo, e cá estamos de mãos dadas,
De mãos dadas, Walt, de mãos dadas, dançando o universo na alma.
[...]
Olha pra mim: tu sabes que eu, Álvaro de Campos, engenheiro,
Poeta sensacionalista,
Não sou teu discípulo, não sou teu amigo, não sou teu cantor,
Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso!

Saudação a Walt Whitman (PESSOA, 1978, p. 204-207)

SAUDAÇÕES TRANSATLÂNTICAS

Muito mais tarde no século XX, a "Saudação a Walt Whitman" de Fernando Pessoa através do Atlântico encontraria um eco um tanto quanto distorcido nas "Saudações a Fernando Pessoa" de Allen Ginsberg, um poema escrito já no final da carreira desse poeta (GINSBERG, 1994). Diferente do desejo que Pessoa expressa de se fundir ao autor de "Folhas de Relva", a saudação de Ginsberg ao poeta português tenta desarticular tal comunhão, justificada pela autoproclamada superioridade de sua poesia em receber o "espírito" de Whitman, quando comparada à de Pessoa. Apesar de Ginsberg adotar em seus textos a conjunção entre pessoalidade e território que, como tenho argumentado, está presente tanto na obra de Whitman quanto na de Pessoa, suas "saudações", ao mesmo tempo, o distanciam de Pessoa, talvez por uma crença em que fazê-lo acabaria, eventualmente, por afastar o poeta português do bardo da América. Entretanto, parece mais que Ginsberg se distancia de seu

compatriota, em seu esforço em alegar que sua identidade geográfica, histórica, espiritual e sexual (uma certa "adesividade" [*adhesiveness*][11] que era a forma costumeira de se referir à homossexualidade na época) estaria mais próxima daquela de Whitman do que Pessoa poderia sequer um dia aspirar (ou, na verdade, ser autorizado a) estar. Portanto, enquanto Ginsberg contempla a ideia de "saudar" Pessoa – da mesma forma que Pessoa "saudou" Whitman –, no fim das contas ele o faz (bastante conscientemente!) não em nome de um "eu sem fronteiras", mas pelo bem de seu próprio "eu" – tanto como leitor quanto como autor – e de sua identidade, em nome da qual ele fala de maneira defensiva. Ao contrário de Pessoa e Whitman, Ginsberg é uma "terra de um homem":

> *Every time I read Pessoa I think*
> *I'm better than he is I do the same thing*
> *more extravagantly-he's only from Portugal,*
> *I'm American greatest country in the world*
> *Right now end of the XX century tho Portugal*
> *had a big empire in the 15th century never mind*
> *now shrunk to a Corner of the Iberian peninsula*
> *Whereas New York, take New York, for instance*
> *tho Mexico City's bigger N.Y. 's richer think of the Empire State*
> *Building not long ago world's empire's biggest skyscraper*
> *be that as't may I've experienced 61 year's XX Century*
> *Pessoa walked down Rua do Ouro till 1936*
> *He entered Whitman so I enter Pessoa no*
> *matter what they say besides dead he would not object.*
> *Salutations to Fernando Pessoa* (GINSBERG, 1994, p. 34-35)

> De cada vez que leio Pessoa penso
> que me saí melhor do que ele fazendo a mesma coisa
> de maneira mais extravagante – ele só vem de Portugal
> eu sou da América o maior país do mundo
> agora mesmo no final do século XX e se Portugal
> teve um grande império no século 15 não interessa

[11] No caso, a "*adhesiveness*" a que se refere a autora tem origem na frenologia, tendo sido adotada como termo por autores como Walt Whitman para expressar a homossexualidade. Portanto, é importante evitar confundir essa ocorrência com a *adhesiveness* como presente nas traduções em inglês dos trabalhos de Sigmund Freud, que no caso se refere à "viscosidade da libido". Para mais informações, ver Lynch (1985) [N.T.].

agora encolhido a um canto da Península Ibérica
enquanto Nova Iorque por exemplo, vejam Nova Iorque
e se a Cidade do México é maior N.I. é mais rica pensem no Empire State
Building até há pouco o maior arranha-céu do mundo
seja como for eu gozei 61 anos do século XX
Pessoa desceu a rua do Ouro só até 1936
Ele apossou-se de Whitman por isso eu apossei-me de Pessoa não
Interessa o que digam porque ele está morto e não se importaria.

Saudações a Fernando Pessoa (GINSBERG, 1997, p. 46)

Allen Ginsberg escreve do futuro, assim como Pessoa o fez em relação a Walt Whitman. Mas porque o futuro em Pessoa e Whitman transcende a lógica da temporalidade linear em favor de "um tempo sem fronteiras", as saudações de Ginsberg a Pessoa não podem ser somente um vislumbre retrospectivo, já que ser retrospectivo significa olhar em direção ao passado, em seu aspecto de *obsolescência*, e nesse sentido se afastar da habilidade de Pessoa e de Whitman em gerar um universo subjuntivo: a incerta "terra de ninguém" do tempo e espaço, através da qual é possível agir no campo das possibilidades.[12] Na verdade, o que Ginsberg faz é inflar seu ego autoral e sua identidade americana de modo "extravagante". Ele não só é "melhor do que Pessoa", mas também reduz o poeta português a um simples reflexo de seu território, "um império decadente", "um país encolhido a um canto da Península Ibérica". Ao fazer isto, no entanto, ele se mostra incapaz de compreender (realmente, de modo extravagante) o papel constitutivo que a decadência e a perda do "império territorial" teve na vida e na composição criativa de Pessoa.

IMPÉRIO DE PESSOAS

Na realidade, a vicariedade e a fascinação de Pessoa relativas às técnicas de substituição têm tudo a ver com sua relação com a morte do Império Português na segunda metade do século XIX. Expedido em 30 de agosto de 1890, só alguns meses após o nascimento de Pessoa, o ultimato britânico exigia que o governo português se retirasse dos territórios do interior da África compreendidos entre Angola e Moçambique – os quais hoje são as nações da Zâmbia, do Zimbábue e de Malauí – para que os

[12] Ver Taylor, neste volume.

britânicos pudessem construir uma grande ferrovia ligando o Cairo à Cidade do Cabo. Nos anos imediatamente seguintes à concessão aos britânicos, Portugal foi abalado por uma imensa onda de protestos. Tais protestos levariam a anos de anarquia política e instabilidade econômica, marcados pelo regicídio de Dom Carlos I e pela eclosão da Revolução Republicana (AYO, 2008; SADLER, 1999).

Mas enquanto a nação estava em luto pela perda do Império, lá ia Pessoa, caminhando triunfalmente e cheio de alegria pela *Rua do Ouro*, a equivalente poética lisboeta da *ponte do Brooklyn*. De fato, para Pessoa, a morte do império pressagiava o esperado alvorecer da grande literatura. Diferente de seus compatriotas, ele interpretou o conflito gerado pelo ultimato britânico como o recuo final de um conceito diacrônico de história e o despertar de uma era providencial e messiânica. A retirada de um império territorial foi transposta para um recém-nascido império espiritual, o Quinto Império: um império linguístico fora do tempo, formado por poetas e gramáticos que, como ele mesmo lendariamente diz, "somente uma pequena nação poderia alcançar" (PESSOA, 1978).[13]

Para Pessoa, o ultimato britânico de 1890 significa a volta de algo que foi perdido anteriormente, de algo que remete ao célebre ano de 1578, e ao desaparecimento do corpo do Rei Sebastião na trágica batalha de El-Ksar el-Kebir, no norte do Marrocos. Com apenas 24 anos de idade, Dom Sebastião era um solteiro convicto (não muito diferente de Pessoa) que havia sido a menina dos olhos da nobreza portuguesa, cujas cruzadas messiânicas ao Norte da África se provaram desastrosas. Apesar dos avisos de seus aliados mais próximos, o jovem rei não pôde ser dissuadido de seu objetivo de invadir os territórios mouros. O resultado disso foi uma enorme perda de vidas humanas, uma grave crise econômica e, como o rei não havia deixado sucessores, a perda da autonomia política do reino para a corte espanhola. Segundo a lenda, o Rei Sebastião retornará em uma manhã de nevoeiro para resgatar seu país e cumprir o seu glorioso destino.[14] Porém, quando impostores e pseudossebastiões surgiram para reclamar repetidamente para si a identidade do monarca desaparecido, eles foram, um a um, mandados

[13] Ver também Santos (2003, p. 112).

[14] As discussões sobre Sebastião e o Sebastianismo possuem uma longa e rica genealogia na academia portuguesa. Aqui posso fazer menção a apenas alguns exemplos importantes, como Serrão (1982), Marques (1973) e Loureiro (1989). Para uma abordagem histórica do tema, ver Mendonça et al. (2005).

para as galés (BROOKS, 1964). A volta do rei foi repetidamente prometida, mas sempre adiada. Com o passar do tempo, o corpo desaparecido do rei se tornou um lugar de articulação de uma ansiedade geral – como ilustrada pelo fenômeno português da saudade, sustentado pela própria poética de adiamento do corpo-território que reforça a lenda de Sebastião. É nesse espaço traumático de adiamento que Pessoa antevê o momento demiúrgico do Quinto Império, um império da literatura composto não por capítulos, mas por pessoas.[15]

O panteão de heterônimos de Pessoa não é nada mais que o ressurgimento espectral de Sebastião. O rei adormecido, distribuído e interligando o tempo e o espaço. O famoso grupo de heterônimos de Pessoa fala sobre e entre si, sobre e certamente com "Pessoa como ele mesmo", o mais falso de todos os heterônimos. Ao contrário do anúncio de Whitman de "uma vida que deve ser copiosa, veemente, espiritual, vibrante," os heterônimos de Pessoa anunciam um nada que coloca o "grande indivíduo" em estado de suspensão.

Afinal, o próprio poeta português carrega a palavra "pessoa" em seu nome.

REFERÊNCIAS

ASAD, Talal. *What might an anthropology of secularism look like in formations of the secular*: christianity, islam, modernity. Cultural memory in the present. Stanford, California: Stanford University Press, 2003.

ASPIZ, Harold. *So long!* Walt Whitman's poetry of death. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2004.

ASSELINEAU, Roger; BROWN, Susan. *Walt Whitman and the world*. Edited by Gay Wilson, Allen and Ed Folson. University of Iowa Press, 1995.

AYO, Alvaro A. Of ghosts and hirophants: national and poetic initiation in Fernando Pessoa's writings. *Luso-Brazilian Review*, Madison, v. 45, n. 2, p. 107-134, dez. 2008.

BENJAMIN, Walter. *Rua de m*ão ú*nica*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Borba. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Trad. bras. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO, Theodor et al. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 221-254.

[15] Conforme Santos (2007, p. 136), "a necessidade de criar portugueses, que era parte do projeto educativo e cultural de Pessoa, começa com a dupla tomada de consciência de que o início da decadência imperial no século XVI não é senão a possibilidade da identidade cultural moderna dos portugueses".

BENJAMIN, Walter. Thesis in the philosophy of history. In: ARENDT, Hanna (Org.). *Illuminations*. New York: Shocken Books, 1968.

BENJAMIN, Walter. What is epic theatre. In: ARENDT, Hanna (Org.). *Illuminations*. New York: Shocken Books, 1968. (Trad. bras. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: BENJAMIN, Walter. *magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 78-90).

BERGSON, Henri. *Laughter*: An essay on the meaning of the comic. Rockville, Maryland: Arc Manor, 2008.

BROOKS, Mary Elizabeth. *A king for Portugal*: The Madrigal Conspiracy 1594-95. Madison: The University of Wisconsin Press, 1964.

BROWN, S. M. The Whitman-Pessoa connection. *Walt Whitman Quarterly Review*, n. 9, p. 1-14, Summer 1991.

CAMPOS, Denise; KUHN, Silva. Paralelismos em "Song of myself" de Walt Whitman e "Saudações a Walt Whitman" de Álvaro de Campos. *Terra roxa e outras terras:* Revista de Estudos Literários, Londrina, v. 6, p. 29-43, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Of grammatology*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1976.

FOUCAULT, Michel. *This in not a pipe*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1983. (Tradução e edição James Harkness. Illustrations by René Magritte, 25. ed. de aniversário.)

GIL, José. *O devir-eu de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relogio D'Agua Editores, 2010.

GINSBERG, Allen. Salutations to Fernando Pessoa. In: GINSBERG, Allen. *Cosmopolitan Greetings*. New York: Harper Collins, 1994.

GINSBERG, Allen. Saudações a Fernando Pessoa. Tradução de Helena Barbas. *Revista Tabacaria*, Lisboa, n. 3, p. 46-48, jan.-mar. 1997.

GOUX, Jean-Joseph. *Symbolic Economies:* After Marx and Freud. Tradução de C. Gage. Ithaca: Cornell Paperback, 1990.

JOYCE, James. *Finnegan's wake*. Introdução de John Bishop. New York: Penguin Books, 1999.

LOUREIRO, Francisco Sales. *D. Sebastião e Alcácer-Quibir*. Lisboa: Publicações Alfa, 1989.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado*: leitura estruturante do drama em gente. Porto: Inova, 1973.

LYNCH, Michael. Here is adhesiveness. In: *Victorian Studies,* Bloomington, v. 29, n. 1, p. 67-96, set-out. 1985.

MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal*. v. 2. Lisboa: Palas, 1973.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969.

MENDONÇA, Manuela et al. (Org.). *O Sebastianismo*: política, doutrina e mito. Séculos XVI-XIX. Lisboa: Edições Colibri, Academia Portuguesa da História, 2005.

MOCHNACKI, Alex. *The spiritualist sympathy of Whitman's leaves of grass*. 2008. Manuscrito.

PESSOA, Fernando. Comunicacações mediúnicas. In: PESSOA, Fernando. *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*. Richard Zenith (Ed.). Lisboa: Assirio & Alvin, 2003. p. 207-331.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Por Bernardo Soares. Mem Martins: Europa-América, 1986. v. 2.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*: poemas esotéricos. Edição de José Augusto Seabra. Madrid: Arquivo, CSIC, 1993.

PESSOA, Fernando. *Paginas íntimas e de auto-interpretação*. Editado por Georg Rudolf Lind e Jacinto Prado Coello. Lisboa: Atica, 1966.

PESSOA, Fernando. *Poesias*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.

PESSOA, Fernando. Random notes and epigrams. In: PESSOA, Fernando. *The selected prose of Fernando Pessoa*. Edição e tradução de Richard Zenith. New York: Grove Press, 2001.

PESSOA, Fernando. *Saudação a Walt Whitman*. In: PESSOA, Fernando. Poesias de Álvaro de Campos. Lisboa: Ática, 1978.

PESSOA, Fernando. *Selected poems*. Edição de Peter Richard. Austin: University of Texas Press, 1972.

PESSOA, Fernando. The book of disquiet. In: PESSOA, Fernando. *The selected prose of Fernando Pessoa*. Edited Richard Zenith. New York: Groove Press, 2002.

REYNOLDS, David. *Walt Whitman's America*. New York: Alfred A. Knopf, 1995.

ROSE, Mark. The author as proprietor: Donaldson v. Becket and the genealogy of modern authorship. *Representations*, n. 23, p. 51-85, 1988.

SADLER, Darlene. *An introduction to Fernando Pessoa*: modernism and the, production of authorship. Gainvesville: University of Florida Press, 1998.

SANTOS, Irene Ramalho. *Atlantic Poets*. Fernando Pessoa's turn in Anglo-American Modernism (Reencounters with colonialism. New Perspectives on the Americas). Darmouth: University of New England Press, 2003 (Ed. bras. *Poetas do Atlântico:* Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano. Belo Horizonte: UFMG, 2007).

SCHMITT, Carl. *The concept of the political*. Tradução de George Schwarb. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

SEGOLINI, Fernando. *Fernando Pessoa*: poesia, transgressão, utopia. São Paulo: Educ, 1992.

SERRÃO, Joel. *Do Sebastianismo ao socialismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1982.

THEALL, Donald F. *James Joyce techno-poetics*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

WARNER, Michael. Introduction. In: WARNER, Michael (Org.). *The portable Walt Whitman*. New York: Penguin Classics, 2004.

WARNER, Michael. Whitman's drunk. In: WARNER, Michael. *Publics and counterpublics*. New York: Zone Books, 2002.

WEBER, Samuel. Citability – Of gesture. In: WEBER, Samuel. *Benjamin-abilities*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2008.

WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2009.

WHITMAN, Walt. Leaves of grass. In: WARNER, Michael (Org.). *The portable Walt Whitman*. Edição de Michael Warner. Penguin Classics, 2004.

ZENITH, Richard. Automatic romance: Pessoa's mediumistic writings as sexual theatre. In: KLOBUCHA, Anna M.; SABINE, Mark (Org.). *Embodying Pessoa:* corporeality, gender, sexuality. Toronto: University of Toronto Press, 2007. p. 258-272.

PERFORMANCE, UM CAMPO DE BATALHA ESTIMULANTE

Andrea Inocêncio

Sinto-me como uma criança com os deveres à frente por fazer e que inventa de tudo para os adiar: canto, danço, rabisco, ouço música, cozinho, brinco, tiro fotografias, faço caretas em frente ao espelho, arrumo a secretária e até limpo a casa, tudo tarefas que podem ser feitas individualmente ou combinadas, conforme a falta de vontade de fazer os ditos deveres. Facilmente me distraio, deixo-me envolver de tal forma com as possibilidades de diversão que me rodeiam que o tempo passa esquecido.

Estamos em finais de agosto de 2011, e há mais de três meses que comecei a escrever este texto. Tenho uma certa dificuldade em sentar-me, ficar quieta durante algum tempo e em concentrar-me para escrever. Não significa que não escreva, escrevo, quando me sai de forma natural, geralmente pensamentos que ficam a tinta em cadernos que me acompanham.

No café é onde me consigo concentrar melhor. Não serve qualquer um, é preciso encontrar o ideal e levar unicamente o essencial — papel e caneta, nada de blocos para desenhar e mesmo o computador pode ser perigoso. É uma tarefa árdua, acreditem, encontrar o tal. Necessito de um lugar público onde é suposto permanecer sentada para me coagir a ter a concentração necessária para escrever.

Divirto-me imensamente quando estou sozinha, sinto que sou mais eu quando estou apenas comigo. Há uns anos li *Animal tropical*, um livro que me parece fabuloso, onde Pedro Juan Gutiérrez (2003, p. 23) descreve essa relação com a solidão:

> A solidão está sempre presente. Sinto-a, toco-a, falo com ela. Faz parte da minha vida. A solidão é inevitável. E ajuda. Concentro-me mais. Sou mais eu quando convivemos bem apertadinhos: a solidão e eu. Adoramo-nos. Não conseguiria viver sem a solidão.

Durante a infância somos naturalmente genuínos e não apenas quando estamos sós, pois nascemos também com uma extraordinária capacidade de ignorar e resistir a repetidas e variadas repreensões. Com o avançar dos anos há toda uma estrutura sociocultural circundante que,

inevitavelmente, vai tolhendo essa capacidade de maneira a moldar-nos a uma forma algo padronizada. Toda a forma que saia do molde com defeito é, por norma, excluída. Por graça ou desgraça inventou-se a arte, um lugar onde algumas dessas formas são encaixadas. O artista é por excelência um ser criativo comportando atitudes perceptivas, participativas e premeditadoras no mundo que o rodeia. Se bem que por outro lado, desconfio que os artistas servem igualmente como exemplares para observação de uma qualquer investigação superior... Mas isto já é outra questão. Ou seja, infalivelmente se vai perdendo essa autenticidade inata.

Acredito, dessa forma, que as minhas melhores performances até à data foram ainda em criança: às vezes dormia de sapatos e chapéu; quando me fartava das visitas expulsava-as do quarto e apareciam cabisbaixas em seguida sala adentro em excursão; construía cabanas e abrigos e ficava lá até escurecer ou ter fome; esvaziava os pufes e brincava à neve na sala; achava divertido sair à rua com roupa de inverno no verão; trepava paredes até ao teto, subia às árvores e saltava de lugares altos para saber qual a sensação de voar, de estar lá em cima; provocava inundações na casa de banho; tentava urinar de pé e acertar no ralo da banheira porque queria saber como "era ser rapaz"; dizia tudo o que me vinha à cabeça ao ponto de tirar do sério muita gente, e a lista continua... As repreensões poucas vezes me deixavam intimidada. Sentia piamente que tudo o que fazia era necessário ao meu bem-estar, mas isso parecia incomodar. A minha atitude, presumo, levava frequentemente as pessoas a gritar-me do outro lado da rua: "és feia"! Sentia-me a viver numa realidade paralela, como se o mundo à minha volta fosse todo ficção. Olhava-me ao espelho e não conseguia ver o que os outros viam, a mim tudo me parecia normal e no lugar. Nada fazia sentido.

Do ponto de vista de Lea Virgine (2000, p. 7), na base da *body art* pode encontrar-se a necessidade insatisfeita de um amor que se estende sem limite no tempo e que confere direitos ilimitados, ou seja, a necessidade para o chamado "amor primário". Ao reflectir sobre essa afirmação, poder-se-ia deduzir que alguns dos factores anteriormente descritos me levaram à performance. Afinal desejava igualmente o mesmo que toda a gente, o desejo de ser amada e acarinhada ou, como diz Lea Virgine (2000), ser amada pelo que somos e pelo que desejaríamos ser.

A uma dada altura da minha vida, diagnostiquei insanidade mental à maioria das pessoas que me rodeavam e entreguei-me à missão de as ignorar ou de as tentar sanar. Resumindo, revoltei-me!

Por volta dos 13 anos, tinha como único amigo de escola um anarquista de 19 anos que para além de me aceitar tal como era, me admirava por não o temer. Tinha um ar um pouco assustador acrescido por sofrer de esquizofrenia, mas a sua bondade e respeito para comigo diluíam completamente essa imagem. A sua postura foi talvez o que mais me influenciou na minha maneira de estar e encarar o mundo durante a adolescência. Na escola comecei a ter amigos e a integrar-me finalmente quando fiquei numa "daquelas turmas" em que a maioria de nós eram rapazes entre os 16 e os 18 anos de idade. Nas aulas realizávamos performances colectivas fenomenais, bastava um ter a iniciativa e todos colaboravam cumplicemente. Fazíamo-lo por pura diversão gerando por vezes alguma desordem! Nessa altura não estava tão concentrada em estudar, mas sim na difícil tarefa de fazer entender aos adultos que namorar, ir a concertos e viajar com os amigos eram atividades indispensáveis ao meu crescimento sociocultural. No ano seguinte mudei pela quinta vez de escola, dessa vez para seguir artes, onde permaneci até ir para a universidade. Durante esses anos conheci a maioria dos amigos de hoje, todos eles ligados de alguma forma às artes. Igualmente importante para o meu percurso foi o apoio de um fotógrafo, amigo de longa data da família, que me incentivou a realizar um curso de fotografia, e de um casal de primos dos quais recebi uma *Zenit* 12 xp com objectiva de 50 mm, no final desse mesmo curso com a qual comecei de imediato a fotografar. Paralelamente à fotografia explorei o território da música quando me convidaram a entrar como vocalista em bandas *punk/hardcore* e *trash metal*.[1] Na altura realizava ainda um programa de rádio no liceu em que fazia simulações de entrevistas com temas que considerava polêmicos e procurava surpreender os ouvintes com a minha seleção musical. Fazer parte de uma banda proporcionou-me uma experiência nunca vivida até então: os ensaios e o trabalho coletivo eram emocionantes, já dar concertos e o expor-me em público deixava-me completamente em pânico. Congelava, tinha brancos e o microfone nas minhas mãos tremia de tanto nervosismo. No início, não conseguia sequer enfrentar o público e cantava quieta, virada de costas e microfone colocado no tripé. Ironicamente houve quem pensasse que era uma opção de estilo. Esta tensão provocada pela exposição em público é uma sensação que perdura até hoje. Aos poucos comecei a encarar isso como um desafio, um estímulo e passei a canalizar toda essa adrenalina

[1] Sobre esse projecto, acesse o site disponível em <http://www.myspace.com/katacumbapt>.

numa luta contra as minhas próprias limitações à semelhança das mesmas sensações que Maria Cosmes[2] descreve como artista de acção – no sentido em que se arrisca expondo o corpo e a alma aos demais numa presença imediata no tempo e espaço; indagando a maneira de se comunicar com o outro assim como dando-lhe autorização para se comunicar conosco, procurando a proximidade emocional e física com o outro.

Seguir o curso de Belas-Artes foi igualmente uma luta: "Queres ser artista? De que é que vais viver?". Havia mesmo quem sugerisse na família mais distante: "Deviam levá-la ao psicólogo".

Sentia na arte precisamente esse lugar onde podia depositar todos os "defeitos" da minha forma, à qual não podia renunciar. Sentia, tal como Ester Ferrer (EXIT EXPRESS, 2009), que a arte é o único espaço de liberdade. Sem alternativa aparente, à família mais próxima tratei de sanar, aos outros de ignorar. Após um tratamento de cuidados continuados os resultados começaram a surtir efeitos e inclusivamente se contagiaram. Acredito que se a arte me tivesse sido vedada, poderia ter-me tornado uma criminosa da "melhor espécie".

Na universidade, as mentes mais inquietas criaram um grupo de performance. "Cabeça e cabelos" era maioritariamente constituído por mulheres, e foi principalmente aqui onde encontrei a área mais propícia à exploração e, consequentemente, a mais desafiante.

A performance intensificou vivências adquiridas através da música e despoletou todo um universo com uma matéria que sempre ali estivera – o corpo.

Agora que já vos contei praticamente a história da minha vida, e fazendo uma reflexão sobre o meu próprio trabalho, posso dizer que, de momento, me interessa mais explorar, seguir intuições, agir, expressar as minhas inquietudes – a ação em vez da introspecção. No entanto, procuro ler tudo o que me desperta interesse ou que me pareça fundamental, seja sobre arte, performance ou outras coisas que ajudem a solidificar ideias ou que de alguma forma me inspirem para a criação, para a vida e, espero, para escrever o que se segue.

A minha definição de performance tem-se vindo constantemente a reformular no decorrer da minha trajectória artística e procuro mantê-la sempre em aberto. Ela está um tanto encaixada na teoria de RoseLee Goldberg (2001, p. 9), que refere não haver nenhuma outra

---

[2] Disponível em: <http://performancelogia.blogspot.com/2006/11/maria-cosmes.html>.

forma de expressão artística com um manifesto tão sem limites, dado que cada *performer* controla a definição e o processo próprios bem como a maneira de execução. Aporta ainda a algumas das teorias fundamentadas por artistas como Guillermo Gómez-Peña[3] para quem a performance é um "território" conceptual com tempo e fronteiras flutuantes; um lugar onde contradição, ambiguidade e paradoxo são, não apenas tolerados, mas também encorajados. Ester Ferrer[4] diz-nos que gostaria que a performance não se convertesse em mais um gênero da arte mas que fosse como uma espécie de OVNI, em que ninguém sabe muito bem por onde passa nem para onde vai, continuando sem domicílio próprio e sem características fixas, prosseguindo desse modo enquanto elemento de resistência, dentro ou fora do sistema da arte, enquanto questão sem resposta, sobre o conteúdo social ou artístico da ação.

Encontrei também na performance, o campo ideal para explorar o cruzamento com outras disciplinas artísticas que igualmente me estimulam, a oportunidade de trabalhar em colaboração com outros artistas saindo do isolamento do *atelier* e a possibilidade do intercâmbio e a participação direta com o público sem ter a obra confinada a um espaço expositivo limitado. Um lugar que, ao mesmo tempo, é de todos e de ninguém, quero dizer, um espaço aberto, de crítica, de revolução, de comunicação, de hipóteses... onde a vida conflui com vivências "extra-humanas" e extraordinárias.

Procuro ter um compromisso social através de um diálogo crítico e irônico tendo por base a participação ativa, num processo contínuo de aprendizagem e de criação transdisciplinar quer coletiva quer individual.

Conceptualmente, as minhas performances giram em torno de fronteiras, limites, comportamentos, preconceitos culturais/sociais e as dificuldades que isso comporta às relações humanas. Na minha própria identidade como mulher em que apresento o meu corpo feminino e, como tão bem descreve Ferrer (EXIT EXPRESS, 2009), com todos os direitos, bonito, feio, alto, baixo, gordo, magro, jovem, velho, utilizado como sujeito da ação, indago a figura da mulher artista, heroína, migrante e em trânsito, da violência social e da permanente luta por sobreviver num meio hostil. Questiono a imagem feminina e como esta se tornou

---

[3] Disponível em: <http://www.pochanostra.com/antes/jazz_pocha2/mainpages/in_defense.htm>. Acesso em: 30 mar. 2012.

[4] Em entrevista a M. Zibeti e M. Otaegi, em *Zehar, n. 65 "Performance"*, Arteleku, San Sebastián, 2010.

poderosa no âmbito erótico e do mercado e o modo como se constroem as identidades culturais através de certos estereótipos e padrões. Intento, ainda, múltiplas personalidades numa tentativa de autodescobrimento e como não poderia deixar de ser, de divertimento. Segundo Gómez-Peña [20--],[5] o nosso reportório de múltiplas personalidade é uma parte intrínseca do nosso *kit* de sobrevivência. Sabe-se muito bem que com o uso de adereços, vestuário e maquiagem podemos realmente reinventar a nossa identidade perante o olhar do outro. No seu texto *In defense of performance art,*[6] refere ainda que tradicionalmente o nosso corpo é a verdadeira matéria-prima e o espaço de criação. Ao utilizar o corpo na performance, encontro a possibilidade de materializar conceitos, uma vez que o corpo continua a ser para o artista a matéria mais moldável e acessível, capaz de gerar, de maneira imediata, discursos sobre a política e a vida quotidiana (BARRAGÁN, 2004, p. 20).

Todas estas questões confluem, afinal, no conceito de liberdade. Procurar despertar não só em mim, mas também nos outros, a capacidade e o direito de acreditar que podemos ser tudo o que queremos. De "atrevermo-nos a sermos nós mesmos em qualquer circunstância e lugar" (GUTIÉRREZ, 2003, p. 19). De resgatar a criança esquecida dentro de cada um de nós antes de a velhice chegar...

Pode a arte mudar o mundo? Uns acreditam que sim, outros que não. Sempre que ouço frases tais como: "passei a ser capaz de olhar os outros nos olhos", de pessoas com quem tenho tido o privilégio de trabalhar no âmbito dos meus *workshops*, acredito que sim.

REFERÊNCIAS

BARRAGÁN, Paco (Org.). *No lo llames performance*. Salamanca, Espanha: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2004.

EXIT EXPRESS – 31 entrevistas com artistas contemporâneos, Madrid: Olivares & Asociados S. L., fev. 2009. (Ester Ferrer em entrevista a Rosa Olivares, número especial do quinto aniversário.)

GOLDBERG, RoseLee. *Performance art*: from futurism to the present. London: Thames & Hudson Ltd, 2001.

[5] Disponível em: <http://www.pochanostra.com/antes/jazz_pocha2/mainpages/in_defense.htm>. Acesso em: 30 mar. 2012.

[6] Gómez-Peña [20--].

GOMES-PEÑA, Guillermo. *In defense of performance art*. [20--]. Disponível em: <http://www.pochanostra.com/antes/jazz_pocha2/mainpages/in_defense.htm>. Acesso em: 30 mar. 2012.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *Animal tropical*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

VIRGINE, Lea. *Body art and performance*: the body as a language. Milan: Skira Editore, 2000.

Parte 2

Movimentos e corporalidades

PLANOS DE COMPOSIÇÃO: DANÇA, POLÍTICA E MOVIMENTO[1]

André Lepecki

Um plano de composição é uma zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos e ativos, ressoando em consistência singular, mas sem se reduzir a uma "unidade". Todo objeto estético envolve na sua construção a ativação de pelo menos mais do que um plano de composição. Alguns dos planos de composição que distinguem a dança teatral como modo de fazer arte são: chão; papel; traço; corpo; movimento; espectro; repetição; diferença; energia; gravidade; gozo; conceito. Cada um desses planos não deixa de ser também e sempre um elemento de outros planos. Planos se entrecruzam, se sobrepõem, se misturam, entram em composição uns com outros, se atravessam. Por vezes mesmo se repelem e autonomizam. Tal não os impede, contudo, de permanecerem inter-relacionados, no metacampo de expressão que os agencia – por exemplo um metacampo chamado "dança", construído, definido e desmanchado a cada novo e singular obrar, a cada nova peça que se dança.

Neste texto traço um esboço de como esses planos, intersectando-se, entrecruzando-se, atraindo-se e repelindo-se determinavam linhas e campos de forças para eventuais políticas do movimento na dança experimental contemporânea.

PRIMEIRO PLANO, OU PLANO INTRODUTÓRIO, OU PLANO DO QUADRADO BRANCO DE FEUILLET

Foi no ano de 1700, que Raoul-Auger Feuillet publicou sob auspício de Luís XIV, o Rei-Sol, mas também o Rei-Dançante, fundador da primeira Real Academia de Dança, o livro *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse, par caractères et signes démonstratifs*. Nessa obra

[1] Uma primeira versão, ligeiramente diferente, deste texto foi publicada em: GREINER, C.; ESPIRITO SANTO, C.; SOBRAL, S. (Org.). *Cartografia:* Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 12-20.

inigualável, onde a palavra *coreografia* aparece impressa pela primeira vez, vemos que uma das condições de possibilidade que se delineia aí para a dança Ocidental ainda por vir, passa pela criação de um peculiar isomorfismo – uma estrita relação entre o chão onde a dança se atualiza e a página em branco do livro onde ela se traça antecipada e virtualmente.

Ou seja: para Feuillet, a sala de dança é entendida não como um volume, não como um espaço, mas como uma superfície lisa. Daí essa sala poder ser representada por um simples quadrado branco traçado sobre uma página em branco. É dentro desse quadrado branco que aquilo que Feuillet chamou de "a presença do corpo" tomará lugar. Um corpo também ele estranhamente abstrato, corpo-hieroglifo, que Feuillet compõe amalgamando uma série de letras sobrepostas.

Assim, quando a palavra "coreografia" é cunhada para nomear o aparato de captura dentro do qual a dança e seu novo corpo passam a se movimentar, essa palavra surge para agenciar não apenas escrita e movimento (o seu sentido literal da palavra *choreo-graphia*), não apenas corpo e signo, mas talvez de forma mais inusitada e mais impactante, a palavra agencia papel (em branco) e chão (liso). Com Feuillet, o chão da dança se faz graças a um duplo movimento de projeção e depois de articulação entre dois planos abstratos. Primeiro movimento: uma projeção inusitada do bidimensional (folha de papel) rebate-se sobre e achata o tridimensional (sala de dança). Segundo movimento: articula-se um transitar supostamente fluido entre a concretude da vivência encorpada do dançarino e a virtualidade do corpo-hieroglifo, cujo contato com o mundo é reduzido a um ponto geométrico cuja trajetória desenha uma linha contínua e fluida de deslocamento no plano branco da folha/chão. Interessa aqui a precedência do desenho diagramático em relação à execução da dança: a presença do corpo dançante toma lugar na sala de dança apenas após um plano de composição prévio ser desenhado numa página em branco – precedência do virtual sobre o atual, soberania do virtual sobre o atual, que determina e autoriza o tipo de qualidade de presença e os tipos de regimes de visibilidade que irão reger, enquadrar e fazer mover o corpo dançante. Mais: no método de Feuillet, o dançarino move-se mantendo os lados do livro sempre paralelos às paredes da sala, e o plano da superficie da folha de papel sempre paralelo ao chão. Segurando o livro na horizontal, o dançarino move-se tal como se de uma página o chão se tratasse. Mas há mais: dado que Feuillet significa, em francês, precisamente "folha de papel", as múltiplas dobraduras desse plano de composição muito particular fazem com que o chão da dança por vir seja a superfície de representação

que nomeia também o autor que a cria. A coreografia funda-se assim enquanto exemplo acabado de um verdadeiro "papel-máquina" – no sentido que Derrida dá ao termo.

Tripla operação de composição de algo denominado "coreografia": primeiro, criar uma fantasia de que o chão da dança é um espaço em branco, neutro, liso; segundo, apagar e denegar a brutalidade e a violência sempre contidas no ato de neutralizar um espaço; e terceiro, reificar todo e qualquer espaço de representação como sendo um espaço neutro, vazio (lembremo-nos das observações de Henri Lefebvre sobre espaço neutro e violência; ou de Ngugi wa Thiongo sobre a falácia do espaço vazio no teatro). Nessa operação, é fundamental a leitura que Paul Carter faz da relação entre bailarino e topógrafo, estabelecida por Paul Valéry em seu ensaio de 1939 intitulado "Poesia e pensamento abstrato" (CARTER, 1996). Carter vai nos lembrar de que, para Paul Valéry, a condição primeira da dança não é o corpo, não é o movimento de braços e pernas, não é a música, não é um *élan* vital. A condição primeira para a dança acontecer é, antes de mais, a terraplanagem – o alisamento prévio do chão onde ela se dará. Para que a dança possa se dar, e ao se dar, dar-se soberanamente, sem tropeções, sem interrupções, ou sem escorregões, o seu chão tem que ser antes de mais um chão liso, terraplanado, calcado e recalcado. Assim sendo, o som que anima e precede a dança não seria então o ruído da natureza, nem o cantar dos pássaros, nem a melodia das liras dos trovadores, nem os ritmos dos batuques. O som que precede a dança seria antes a barulheira infernal da maquinaria pesada, o palavrar ou as canções de trabalho dos operários, o chincalhar das ferramentas, o vociferar e os comandos de topógrafos, engenheiros e capatazes. E também, os gritos dos escravos. Apenas depois de um chão se tornar tão liso e vazio e chato como uma folha de papel em branco (agora podemos dizer: apenas depois de um chão se tornar um autêntico Feuillet), é que o dançarino pode entrar em cena, de modo a que a sua execução de passos e saltos não tenha que negociar aquilo que chamamos de "acidentes de terreno". Ora, esses acidentes não são mais do que as inevitáveis marcas das convulsões da história na superfície da terra – cicatrizes de historicidade. É como se uma topografia da dança já indiciasse a predileção dessa arte pelo esquecimento, pelo recalcamento, pelo problemático a-historicismo constitutivo da dança. Se Deleuze nos falou da folha em branco como sempre repleta de clichês que devem ser desfigurados de modo que algo novo se possa expressar no seu plano, o caso aqui é de um espaço branco repleto da violência que o fez – e que o constitui como ilusoriamente "neutro".

Plano de composição sendo repensando pela dança contemporânea: desenvolver uma relação nova com o chão supostamente neutro da dança, propor uma arqueologia da violência que, mesmo repisada, faz tropeçar o dançarino apesar de todos os alisamentos. Esse tropeço não é acidente, nem defeito – é antes o sinal de um encontro aberto e relacional com a historicidade do chão onde se dança. Ou seja: pensar de que modo a dança contemporânea propõe planos de composição para uma *política do chão*.

SEGUNDO PLANO, OU PLANO DO FANTASMA

A socióloga norte-americana Avery Gordon faz uma proposta radical para recompor o plano epistemológico da sociologia contemporânea. Avançando o conceito de "matérias-fantasma" (*ghostly-matters*), Gordon propõe não uma sociologia que investigue aqueles que acreditam em fantasmas – mas uma sociologia que acredite, ela sim, e profundamente, em fantasmas. E o que é uma matéria-fantasma para Gordon? "Todos aqueles fins que ainda não terminaram" (GORDON, 1997, p. 22). Esses fins ainda sem término (o fim da escravatura que não terminou com a escravidão; o fim da colônia que não terminou com o colonialismo; a morte de um ente querido que não apaga a sua presença; o fim de uma guerra que não deixou de ser ainda perpetrada) prolongam a matéria da história na direção de uma concretude espectral (a virtualidade concreta do fantasma) que faz o passado não apenas reverberar, mas atuar como contemporâneo do presente. Para Gordon, "matérias-fantasma" são também todos aqueles "corpos impropriamente enterrados da história". No terreno mais liso, no espaço mais neutro, no plano mais aplainado, tocos de corpos que foram negligentemente enterrados, descartados, esquecidos, pela história e seus algozes, brotam do chão – emperrando os nossos passos, provocando desequilíbrios, quedas, paragens, ou movimentos cautelosos; ou então, gerando uma necessidade de nos movermos a uma velocidade alucinante, ou em permanente zigue-zague, porém *atenta* e *cuidadosamente*. Difícil dançar nesses terrenos que apesar de lisos e lustrosos, volta e meia expulsam uma matéria-fantasma (o fato de por vezes não a vermos não quer dizer que não exista e aja) fazendo-nos escorregar para além da intencionalidade coreográfica. Uma dança aberta para uma política do chão é uma dança aberta para aceitar e experimentar com os efeitos cinéticos das matérias-fantasmas, que interropem a ilusão de uma dupla

neutralidade, a do espaço e a do nosso movimento nele. Pergunta ético-política para o plano de composição da dança contemporânea: que chão é este em que danço? Em que chão quero dançar?

TERCEIRO PLANO, OU PLANO DO MOVIMENTO

A noção de que o movimento é elemento distintivo da dança é relativamente recente. Segundo o historiador da dança Mark Franko: "o corpo dançante, enquanto tal, é raramente um tópico nos tratados de dança renascentista". Como acrescenta o também historiador de dança, Rodonacchi (apud FRANKO, 1986, p. 9), em relação aos mesmos manuais de dança, "[…] *quant aux mouvements, c'est la danse elle-même dont la connaissance semble avoir été la moindre des occupations du danseur*". A identificação e a ontologização do movimento como traço distintivo da dança acontecem apenas com a distribuição do sensível modernista, que na dança se dá por volta dos anos 1920-1930, distribuição essa que foi articulada claramente por John Martin quando, nas suas palestras na New School em 1933, proclama que apenas a dança moderna descobre *finalmente* a verdadeira essência da sua arte, que é, diz-nos ele, o movimento. Mas se o movimento, enquanto categoria estética, chega para marcar na dança o seu modernismo, pode-se dizer que o movimento, enquanto vetor de subjetificação da própria modernidade, recoloca a dança no seio das problemáticas políticas que historicamente definem o próprio cerne da modernidade. Qual seja, na expressão de Peter Sloterdijk (2000, p. 27): "a auto-ignição de um automovimento sem o qual a modernidade não poderia existir". Ora, é preciso ter em mente que a modernidade (tal como a sua nova arte chamada coreografia) *também* toma para si o projecto de se fundar ontopoliticamente numa subjetividade que se vê como essencialmente *automotora*. Não se trata de coincidência, mas de composição mútua de dois planos cuja intersecção determina um vector de subjetivização: o "ser-para-movimento" de que nos fala Sloterdijk (2000, p. 36) em *Eurotaoismus*. Emblema da modernidade, o movimento é a sua força aglutinante e centrípeta, força que define e identifica, produz e reproduz, o sujeito plenamente integrado na modernidade: aquele que clama para si mesmo a capacidade de se *automover*. Na modernidade, não mais nos movemos graças a vontades obscuras do transcendente, do divino, dos astros, do soberano, ou das energias ocultas. Na modernidade criamos as condições corporais, afetivas e de subjetividade para vivermos *a*

ilusão de que nos movemos porque queremos – e para onde quisermos. Daí que Sloterdijk veja no automóvel um fenomeno bem maior do que mais uma impressionante conquista tecnológica. Para Sloterdijk, o automóvel é *o* evento ontoteológico da modernidade, o aparato de captura que arranca do divino ou do transcendente a soberania sobre o destino de cada um – e a coloca como cerne do sujeito automovente. O sujeito moderno passa a ser definido como aquele que se identifica como soberano do seu próprio movimento. Simultaneamente dançarino e coreógrafo dos seus passos, vai (ou julga que vai) onde bem quiser. Nesse ir, ajuda bastante se o chão onde se desloca já foi alisado, de modo que qualquer resquício de violência em seu movimento se transforme numa experiência de deslizar relaxante. Ajuda também que a ilusão de *autonomia* (ser legislador de si mesmo) vá de mãos dadas com a ilusão de *automotricidade* (ser locomotor de si mesmo) pois a junção de ambas define o sujeito moderno como o exemplo acabado do idiota: aquele sujeito privado, preocupado com suas próprias preocupações, que na solidão envidraçada do seu carro, ou no isolamento do seu estúdio de dança, ou na privacidade da sua neurose, pensa que vai para onde quer, em terrenos previamente (re)calcados para exercício pleno de seu delírio cinético. As estradas esburacadas, os pneus furados, os intermináveis engarrafamentos, os radiadores fumegantes, os gases nauseabundos, todas as guerras petrolíferas da contemporaneidade – tudo isso o idiota automovente vê como meros epifenômenos negligenciáveis da sua vida. O que lhe interessa, antes de tudo, é mover-se.

É que é óbvio que esse plano do movimento soberano é a "ilusão fundadora" da modernidade, a sua idiotia constitutiva: mesmo fora da estrada, mesmo na suposta segurança do lar, o sujeito se vê como automovente apenas para se descobrir num eterno engarrafamento de seu desejo, numa cumplicidade obscena com a pilhagem tresloucada da natureza, num testemunhar passivo de uma violência neocolonial desmedida e sádica – tudo para garantir o combustível que o moverá para o próximo engarrafamento, desde que os topógrafos e suas máquinas aplainantes da história continuem a trabalhar para que a borracha deslize sem um solavanco sequer.

Paroxismo grotesco da lógica desse ser-para-movimento, imagem que expressa o horror do inconsciente político-cinético-colonial desse sujeito: nas mais engarrafadas metrópoles, os carros SUV (*Sports Utility Vehicle*) se tornam objeto de desejo VIP, e são projetados e publicitados como veículos de que toda família decente necessita para vencer os mais selvagens terrenos: florestas virgens, desertos inóspitos, tundras

eternas, glaciares traiçoeiros. Em caso de qualquer risco de contato com nativos ou outros seres locais, um GPS embutido garante destino certo, coreografado via satélite; enquanto telas de vídeo incrustadas no interior do veículo garantem aos passageiros total impermeabilidade à experiência do movimento como plano positivo para explorações não exploradoras de outros corpos e outras naturezas. O idiota automovente acredita ainda que se move na folha de Feuillet, num espaço em branco ou virgem – delírio do colonizador. Ele acredita que se move por autossuficiência energética – delírio de uma subjetividade idiota.

Pergunta cinético-política para uma dança contemporânea: quais os movimentos para se resgatar o movimento? Como inventar uma outra via de subjetividade em que não nos encontremos sempre oscilando entre a agitação frenética e a passividade depressiva? Quais modos outros de explorar criativa e atentamente os espaços cheios do mundo onde uma verdadeira aventura de movimento nos aguarda?

QUARTO PLANO, OU PLANO DO TROPEÇO

Frantz Fanon é o fenomenologista de uma política cinética do tropeço. Sua escrita revela as forças hegemônicas e contra-hegemônicas que atravessam os planos de movimento e de chão. Fanon descreve minuciosa e corporeamente como forças e contraforças se articulam na formação de subjetividades e de experiências da imagem do corpo na colônia, na pós-colônia e na neocolônia. Caminhando por Lyon, Fanon descobre, por meio do tropeço, que um chão não é apenas terreno, mas que é sempre composto também por *atos de fala*. E nessa descoberta, descobre também que todo ato de fala é um corpo a corpo com a linguagem, um embate onde o terreno social se organiza, produzindo e reproduzindo corpos. (Ecos de Deleuze e Guattari levando J. L. Austin para um passeio sem retorno: "a linguagem não serve para comunicar, mas para ser obedecida".) Conhecemos o episódio: passeando pela cidade como qualquer bom burguês, jovem médico que era, Fanon escuta vindo do outro lado da rua o aparente constativo: "Mamã, olha o preto!". E de novo: "Mamã, olha o preto, estou com medo!". As palavras da criança crivam seu corpo como balas, ou ativam um tremor de terra privado sob os pés de Fanon, revelando uma verdadeira balística da linguagem, ou uma matéria-fantasma irrompendo do chão. Fanon: "Tropecei. Estilhacei-me. Desde então movo-me na horizontal" (FANON, 1967, p. 109).

Plano de composição para um sujeito movente na atual colonia globalizada: como resistir e contra-atuar de modo que o movimento seja resgatado de sujeitificações burras, colonialistas, racistas, violentas, anti-históricas? Como trazer de novo para a dança o movimento como linha de fuga, como experimentação alegre, como condição de produção de conceitos e ideias? Por vezes, mais nos vale um ato parado do que uma agitação animada, resistir ao movimento enquanto algo que já vem pré-acelerado pela demanda imperiosa de estarmos em permanente deslocamento voraz onde o que se afirma é a *presença* de uma intolerável *pessoa*. Lembrar sempre que há movimento intensivo, que existem micromovimentos a serem dançados, ou operações de agenciamento alegres com outros corpos e movimentos. Devires apessoais, ritmos para uma outra humanidade. Abraçar o horizontal só por um momento, ou por longos dias, ou para o resto da vida, para ver o que se ganha quando se perde verticalidade e o que se ganha quando se ganha horizontalidade. Em vez de caminhar no chão aplainado pelas violências idiotas, fazer para si mesmo – com o seu corpo se movendo no plano de composição que agencia o seu desejo – o seu chão.

QUINTO PLANO, OU PLANO DA COISA

É falácia pensar que só porque a dança mobiliza corpos então toda dança sabe necessariamente o que pode e o que move um corpo. Daí a necessidade da expressão "dança experimental": aquela que se atreve a experimentar o que pode, o que move, o que faz mover um corpo. Os planos de experimentação na dança, quando investidos no problema da composição coreográfica, redescobrem que a corporeidade é sempre imanente ao plano de consistência da obra por vir: cada obra pede um *modo adequado* de corporeidade, de viver, animar, agenciar corpo; por outro lado, cada corpo e suas singularidades pedem para si uma obra adequada ao modo desse corpo ser. Despega-se, assim, da dança a ideia de que existe um tipo de corpo privilegiado para dançar. (Todo corpo pode dançar, toda dança pode ter qualquer corpo). Trata-se de uma política de composição atenta a modos de adequação imanentes e não imposições de regras da "maneira certa" de se fazer dança. Despega-se assim da dança um modo espectacular de se estar presente, de se demonstrar presença. Mark Franko (1986, p. 33) nos fala do modo epidêitico da dança renascentista, cujo propósito era mostrar a *pessoalidade* do executante como sujeito plenamente soberano da

sua capacidade virtuosa de se mover: "o propósito final da dança era a exibição da *pessoa* de cada um". Falta de modéstia da dança, quando se vê capturada pelo aparato cortesão-estatal que em breve a irá organizar como coreografia. Investimento da dança aparelhada ao espetáculo do estado na noção de pessoa como modelo privilegiado de subjetividade. Despegar a dança da pessoalização e seus espetáculos é agenciá-la com modos de ser outros; inclusive modos de devir não orgânicos, onde se "transgride a tradição que representava [o humano] enquanto sujeito, pessoa, espectador, ou ator" (PERNIOLA, 2000, p. 13).

Plano de composição recente (e crescente) na dança contemporânea é o agenciamento do dançarino com a *coisa* (Ibrahim Quraishi; Thomas Lehmen; Martin Nachbar; La Ribot; Aitana Cordero; João Fiadeiro, Vera Mantero). Experienciar a coisa, ou experimentar um plano de composição coreográfico onde o corpo se liberta de "cadeias de deveres e necessidades" que não são mais do que modos tristes de afetação, e deixar-se "ser coisa em si" porém "sem degradação nem humilhação da humanidade de cada um" (PERNIOLA, 2000, p. 38) é uma possibilidade de devir recentemente explorada pela dança. A dança vai buscar no corpo a coisa que o corpo sempre foi – amálgama de orgânico e inorgânico, mineral e bicho, cuspe e matéria, opacidade e luminescência, mineral e planta. Ou seja: coisa. Busca da coisa, da parceria da coisa, sem pulsão de morte, sem morbidez, mas ensaiando apenas "o movimento horizontal em direção à coisa", que segundo Perniola nos levaria para um regime outro de sexualidade, mas também de entendimento de composição estética, sem verticalizações permanentes entre cumes orgásticos e vales depressivos. A horizontalidade rasteira de Fanon, ou do artista e *performer* afro-americano William Pope.L nos seus "rastejos" se esclarecem não apenas como resultante de uma violência incontornável, mas positivamente como vontades de experimentar cineticamente com devires animais e com devires-coisa no plano apessoal do chão.

SEXTO PLANO, OU PLANO DE COMPOSIÇÃO DO RETORNO, DA REPETIÇÃO, DA DIFERENÇA OU DO "*RE-ENACTMENT*"

Esse plano do retorno define igualmente a dança experimental contemporânea. Mal, ou febre de arquivo, dirão uns. Quem sabe? Mas que tal ver esse plano não como maleita mas como potência afirmadora de uma vontade? Mas vontade de quê? De retornar para um não-lugar

de onde se pode de novo partir. E vontade de quem? Da coisa. Da coisa chamada "obra". A quantidade crescente de *re-enactments* na dança contemporânea nos fala da vontade de obras querendo se re-obrarem numa possibilização outra daquilo que já foram uma vez. Na ideia de *re-enactment* estão contidas as ideias de tradução, de re-criação, de repetição com/como diferença. Um modo de "transcriação" como queria Haroldo de Campos. Mas no *re-enactment* está contido também um modo de perturbar e de potencializar duas noções fundamentais para a coreografia: de arquivo e de corpo. O "*re-enactment*" não recria uma obra passada, não vai resgatar uma dança parada no tempo que já foi. O *re-enactment* atualiza virtuais presentes e concretos da obra-que-já-foi mas que no entanto ainda age e por isso ainda é (uma obra é uma "matéria-fantasma," seu fim não tem término). Funciona assim: uma obra age sobre um coreógrafo a sua vontade de ser não aquilo que já foi, mas tudo aquilo que não foi e que ainda pode vir a ser (porém, continuando sendo a mesma obra). Na sua atualização renovada, isto é, no seu *re-enactment*, passa a ser algo que nem o original imaginava ser possivel – muito embora o possibilitasse. O *re-enactment* sobrepõe o plano de desejo da obra ao plano da vontade autoral do coreógrafo. Nesse movimento, se redesenham as bordas de ser da obra, e se revela todo um sistema de formação e de transformação dos seus enunciados. Ora, a tal sistema dinâmico de transformação, baseado numa dispersão original e originária, onde a obra já foge de si mesma desde sua origem, deu Foucault o nome de "arquivo". Lembremo-nos como o arquivo para Foucault não é uma gaveta, um prédio, uma instituição – é um sistema dinâmico de "formações e transformações de enunciados" que delimita o nosso estar no mundo (FOUCAULT, 1972, p. 130). É por isso que o *re-enactment* sempre transforma: porque arquiva. Na dança, o *re-enactment* descobre, além do mais, que é o corpo o modelo privilegiado desse arquivo transformador. Porque o corpo é sempre errante, agenciante, precário, inventivo, desejante, fugitivo de si mesmo e mortal, a dança descobre-o como sendo justamente a dispersão dispersante na origem. Corpo é *sempre* corpo-arquivo, porque formador e transformador de si mesmo e dos enunciados que o fazem, o delimitam mas que, por isso mesmo, o abrem para devires.

ÚLTIMO PLANO DE COMPOSIÇÃO (POR MOTIVOS DE ESPAÇO APENAS, OS PLANOS SÃO INFINDÁVEIS), OU PLANO DO MAL-ENTENDIDO, OU DO INVENTÁRIO

COM A EXPOSIÇÃO DESSES PLANOS, DE MODO ALGUM SE PRETENDE ADVOGAR UM MODO privilegiado ou único ou certo ou melhor DE SE FAZER DANÇA, NEM UM MODO único e privilegiado e certo e melhor DE SE PENSAR DANÇA. DANÇA É AQUILO QUE ELA QUISER FAZER. E O PENSAMENTO SOBRE DANÇA DEVE COM ELA SE FAZER. QUE AMBOS SE FAÇAM SEMPRE NUM PLANO de CONSISTÊNCIA MÚTUO – PARA EVITAR AS IDIOTIAS. CADA UM QUE PENSE E QUE FAÇA A DANÇA QUE QUEIRA SER FEITA. OU DESFEITA.

REFERÊNCIAS

CARTER, Paul. *The lie of the land*. Boston, Mass., London: Faber & Faber, 1996.

FANON, Frantz. *Black skin, white masks*. New York: Grove Press, 1967.

FOUCAULT, Michel. *The archeology of knowledge*. New York: Pantheon Books, 1972.

FRANKO, Mark. *The dancing body in Renaissance choreography*. Birmingham, Ala: Summa Publications, 1986.

GORDON, Avery. *Ghostly matters*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

PERNIOLA, Mario. *The sex appeal of the inorganic*. New York-London: Continuum, 2000.

SLOTERDIJK, Peter. *La mobilisation infinie*. Paris: Christian Bourgeois Editeurs, 2000.

QUESTIONANDO O INTANGÍVEL

Ida-Elisabeth Larsen[1]

Sou uma bailarina contemporânea, profissionalmente falando. Obtive em 2007 o diploma final depois de alguns anos de alongamentos e flexões, e de tentar incorporar um vocabulário e ideias sobre dança tais como: "enraizar minha energia na terra, e ao mesmo tempo sentir minha conexão com os céus através de um dispositivo de energia emergente no topo da minha cabeça". Com formulações como essa a dança contemporânea detém uma posição bipolar peculiar entre um modo profundamente romântico de colocar em palavras certas sensações dentro do dançarino, e o trabalho de fato físico com um corpo suado, social e frequentemente combativo. Não foi difícil para mim, naquela altura, detectar camadas sobrepostas e, por conseguinte, sentido entre essa terrível semântica romântica e a consciência altamente racional e imersão na anatomia que deviam me auxiliar a encontrar soluções corporais para a minha prática. De fato, eu nem sequer me questionei sobre isso. Esse vocabulário romântico fez da minha viagem formativa algo verdadeiramente espiritual e, ironicamente, por vezes até mesmo uma experiência totalmente fora do corpo.

Os anos mais recentes da minha prática têm me dado um entendimento ainda maior desse vocabulário romântico como algo além de apenas um método para auxiliar bailarinos a obter certos acessos aos seus corpos. Percebi que também suporta outras estruturas na dança. Os arranjos e formas presentacionais mais comuns para exibir a dança têm sempre insistido numa percepção enviesada e de alguma forma familiar do bailarino como possuidor de um corpo romântico e servil. A indisputável distância entre espectador e *performer* usada em teatro, geralmente complementada por uma variedade de efeitos técnicos, luz e som, impelem o bailarino a transformar-se de um corpo social e suado numa figura intangível e graciosa. O referido vocabulário romântico é portanto não apenas um método reservado aos praticantes de dança, mas também um método de percepção e de apresentação da dança. Coreografias espectaculares com fórmulas visuais sedutoras

---

[1] Texto traduzido por Paulo Raposo.

têm sucesso porque as audiências estão familiarizadas com os códigos e as tradições, mas ao mesmo tempo nos impelem a deixar a questão da apresentação de algum modo intocada. De fato, fragmentam o dançarino em dois, alimentando um paradoxo na figura do dançante, já que pertence a esse campo altamente prático, mas raramente se conecta para além do encantamento formal e distanciado de si mesmo e, mais importante ainda, da sua audiência: um duplo encantamento.

A dança contemporânea conseguiu se libertar muito de sua rigidez, mas frequentemente quando a dança é apresentada isso opera sob o mesmo cenário presentacional que se utiliza há séculos. Sinto que isso também leva novas iniciativas a se tornarem apenas novas variações estilísticas de movimento numa cadeia intangível de danças. Manter essa estrutura é um problema, uma vez que perpetua o reconhecimento apenas da figura formal da dança como pertencendo ao mundo da dança. O bailarino que atua fora dessa tradição se vê, a si próprio, ser negado enquanto praticante de suas competências de bailarino e é eventualmente forçado a procurar aceitação alhures, denominando sua prática performance, instalação ou até não lhe dando nenhum nome. Eu pergunto a mim mesma, será que temos questionado muito pouco o cenário presentacional e como tal também as suas limitações em alimentar o intangível?

ELENA CEAUSESCU'S WUNDERKAMMER – INTRODUZINDO UM "DANÇARINO TANGÍVEL"

Em 2009 iniciei um projeto envolvendo dois videoartistas de Bucareste, Romênia. Viajei para essa capital um par de vezes para trabalhar nessa colaboração e, de fato, não demorou muito tempo até que esta cidade pós-comunista roubasse meu coração. Durante a segunda estadia na Romênia foi decidido que os restos mortais do antigo ditador Nicolau Ceausescu e de sua mulher Elena seriam exumados. O povo romeno e os parentes sobreviventes de Ceausescu demandaram que, de uma vez por todas, fossem dadas provas de que a sua execução e morte em 1989 não tivesse sido encenada pelos apoiantes do regime. Foi justamente nesse contexto que fiquei interessada em Elena, a qual, conforme vim a saber, era, como seu marido, também uma entusiasta pela exploração de seu acesso ao poder. Tal como nos explica Ernst Kantorowicz (1957) em *The king's two bodies*, eu queria materializar o corpo politico que nunca pode morrer definitivamente. Anos após

sua morte, e tal como o seu marido, Elena continua a viver dentro de cada romeno que sofreu sob o regime de Ceausescu. *Elena Ceausescu's Wunderkammer* é, por isso mesmo, baseado na acumulação de mitos e histórias sobre ela, que colecionei e registrei durante minha estada na Romênia.

A peça foi ensaiada dentro e em volta de um carro velho. Durante as performances preferencialmente quatro espetadores eram convidados a se sentarem no banco traseiro do carro e a assistirem ao espectáculo, enquanto Elena Ceausescu (pela bailarina Kir Qvortrup) e Edna (pela bailarina Gry Raaby) ficavam nos lugares da frente. Era meu propósito tentar redirigir a experiência da audiência de se sentar no banco traseiro de um carro através de um novo sistema performativo conduzido pelas bailarinas, que o usavam num modo menos habitual do que o óbvio. A intenção era de criar uma aproximação quase doméstica e assim, com o cenógrafo Joy Sun-Ra Pawl, decoramos o carro com almofadas, flores e incensos aromáticos fortes sugerindo uma sensação de intimidade e de guarda-roupas.

Ao longo da peça, as bailarinas atuavam dentro e fora do carro, no teto e na mala traseira. Isto criava um cenário dinâmico, levando a audiência a se movimentar também, voltando-se nos bancos para procurar a melhor posição para ver os *performers* interagindo e por vezes trocando palavras entre si. Para além de fazer a audiência se mover fisicamente, os bailarinos usam também a tatilidade e a voz como ferramentas para se estabelecerem como corpos sociais semelhantes, próximos ao público. Um exemplo disto é quando Elena por vezes depois de uma elaborada movimentação no teto do carro, coloca a mão de algum espetador no seu peito numa espécie de ato de oferecer uma visão mais interior da quantidade de trabalho corporal do baliarino, afinal revelando-o como alguém que, tal como a audiência, luta para viver. A dança que acontece no carro não é propriamente formal. É social, baseada numa cadeia de códigos socialmente reconhecíveis. Este é um outro corpo dançante – o social e o tangível – esboçando a possibilidade de criar uma nova ontologia para a figura do bailarino. Todos os momentos têm uma função, um propósito comunicativo, e nada é deixado apenas como uma forma ou um puro valor estético.

PENSAMENTOS SOBRE UM NOVO (E TANGÍVEL) MODELO

A maior exposição das facetas mais tangíveis da figura do bailarino tornaria tanto sua audiência quanto potenciais novos colaboradores mais familiarizados com suas competências, levando, assim, a um entendimento mais amplo do que a dança pode potencialmente oferecer. Se ao menos conseguíssemos libertar a figura do bailarino e permitíssemos que ele praticasse sua capacidade de movimento fora dos teatros, onde ele está preso como um mero espectáculo, talvez pudesse, então, essa figura estendida da dança, com sua especialização no movimento, garantir o reconhecimento da fixação e oferecer uma mobilização alternativa? Separado da realidade, o dançarino que se move nos teatros estará talvez apenas trabalhando na produção da rigididez do corpo dançante, um *stand still* em movimento?

Os projetos em que tenho estado envolvida nos últimos três anos não me permitiram necessariamente a oportunidade de dançar no sentido tradicional. Mas olhando para trás, eles me levaram seguremente a performar, embora sobre uma variedade de intervenções artísticas em áreas como planejamento urbano, filosofia, eventos anárquicos e cumprindo ainda diversas funções de facilitação da relação entre o público e as artes em geral. Eu escolhi participar ou iniciar esses projetos não porque eles me oferecessem uma chance para dançar, mas porque eles faziam sentido num certo ambiente ou contexto social. Como resultado, minha prática me deu não apenas a oportunidade de olhar para mim mesma, à luz de um certo aperfeiçoamento técnico que fui atingindo em sete anos de treino e concentração em dança, mas me ofereceu uma abordagem mais flexível à noção de identidade e provocou em mim uma notória e jocosa infidelidade à ideia de ter que manter normas e tradições de um papel ou título particular. Mas exigiu de mim uma certa autonegociação para chegar a esse ponto, do qual eu posso perceber todas as minhas atividades como relacionadas à dança. Eu senti também conflitos pela minha frágil identificação com a figura da dança: um corpo que é observado a distância. Expôr constantemente o potencial desconhecido do bailarino é algo que agora considero desejável de se provocar porque me força a assumir um papel mais ativo em qualquer contexto. Isso abala as estruturas tradicionais onde a bailarina passivamente espera ser ativada pelos coreógrafos, e a coloca no comando, para livre e independentemente ser ela mesma uma forma força contribuidora e produtora. Ao se revelar esse pragmático

bailarino, que não tem medo de ser tangível, um novo modelo de atuar nasce: o empreendedor [*entrepreneur*].

Portanto, esforços em que as competências da dança são ativadas deveriam ser justamente aceitas enquanto "dança", se queremos colaborar com e investigar novos territórios para a dança contemporânea. Quero deixar bem claro que isto não é uma proclamação para manter gêneros artísticos *in-definíveis*, mas antes uma chamada para uma maior inclusão e um espírito mais democrático que visa uma emancipação do nosso entendimento de como a dança pode ser posta em ação, em termos gerais.

Essencialmente, a dança é artisticidade; uma artisticidade corporal e a sua presença; um corpo que se expressa num espaço partilhado com outros. Essa artisticidade com esse corpo social trabalhando pragmaticamente pode, em minha opinião, ser transferida para uma realidade igualmente pragmática, e existir em e pertencer a outros lugares para além do palco. Em outras palavras, eu acabei por entender, através da minha própria prática, que ser bailarino pode ser muito mais amplamente usado sem que com isso se esteja a removê-lo da sua filiação à arte.

REFERÊNCIAS

KANTOROWICZ, E. The king's two bodies. Pricenton, NJ: Princeton University Press, 1957.

FESTA TRIBAL PLANETÁRIA: *RAVES* EM TERRAS BRASILEIRAS

Carolina de Camargo Abreu

Este ensaio surgiu de fragmentos residuais de minhas anotações de campo redigidas no universo das *raves* brasileiras entre 2002 e 2003. Eram como ruídos para os quais eu não encontrara lugar em minha dissertação de mestrado, mas que ainda ressoavam e incomodavam-me como que pedindo uma orquestração. Arrisquei-me, então, a uma audição das notas que ficaram registradas, montei projeto para o doutorado e enveredei pesquisa, a partir do ano de 2007, por outras festas e festivais de música eletrônica.

As notas registradas já há alguns anos em meu caderno de campo diziam respeito a três situações bem diferentes de participação de indígenas em *raves* brasileiras e colocavam em questão a aparente contradição entre a figura do indígena e o modo de festejar *rave*, que se vale tipicamente de recursos tecnológicos da sociedade industrial urbana – como equipamentos de produção e ampliação de música eletrônica (*pick-ups*, sintetizadores, computadores, caixas de som, amplificadores), projeções cinematográficas, o *ecstasy*, as cores fluorescentes.

Tais situações anotadas surgiram em festivais de *trance* [gênero de música eletrônica], que caracteristicamente tomam lugar em cenários de natureza idílica – como no entorno de cachoeiras, ilhas desertas e praias paradisíacas – e celebram o encontro de uma Tribo Global.

CELEBRA BRASIL

A primeira das três situações, que ainda me causavam inquietude, ocorreu no festival *Celebra Brasil*, realizado numa área de praia deserta de Paraty-Mirim (RJ) em abril de 2002. Marcado para começar com a primeira estrela do anoitecer de quinta-feira do feriado de Páscoa, e terminar no findar do domingo, o festival não teve início com música eletrônica, como é característico das *raves*, mas com um espetáculo peculiar: num palco quadrado de aproximadamente dois metros de altura, crianças indígenas entraram para cantar e dançar.

Eram umas vinte crianças, entre seis e treze anos de idade, dispostas em dois grupos: o de meninas e o de meninos. Todas estavam de frente para a plateia, em ordem crescente de altura, as meninas na parte direita do palco, os meninos no lado esquerdo. Seus trajes compunham um uniforme especial: as meninas vestiam saias e bustiês azuis, enquanto os meninos usavam calças amarelas e uma faixa branca na cabeça. A imagem tinha certa simetria, que parecia ter sido organizada para o palco quadrado. A dança e o canto também obedeciam a uma ordenação simétrica: as frases repetidas eram entoadas numa cadência constante e acompanhadas por pequenos passos laterais que marcavam e criavam os tempos da música. O canto das crianças era suave, quase tímido, mas ganhava alguma potência por causa do tamanho do grupo.

Alguns indígenas adultos acompanhavam o espetáculo na parte dos fundos do palco, como se não estivessem sendo vistos, nem participando; vestiam roupas comuns (*shorts*, camiseta e chinelos) e comportavam-se de forma não cerimonial. A audiência se portava respeitosa, silenciosa e muito atenta, algumas pessoas se entreolhavam e sorriam, como que surpresas e felizes com o espetáculo. A aprovação da plateia ficou nítida com os aplausos e uivos calorosos no final da apresentação.

Seguiu-se, então, no mesmo palco, uma apresentação de capoeira de um grupo de Paraty, também com musicalidade e adereços característicos. Mas a capoeira já não me interessou tanto, pois o que realmente me intrigou e irritou foi a apresentação das crianças indígenas. Descontextualizada de suas funções rituais originais, tal apresentação parecia formatada como um produto cultural de interesse turístico, um espetáculo de crianças indígenas para ser visto por gente da cidade, por assim dizer. O público da *rave* aplaudira como se tivesse contato privilegiado com um evento indígena legítimo, e em nada parecia importar a especificidade daquele grupo, pois não foram anunciados, tampouco perguntados os nomes da etnia, do grupo, da aldeia.[1] Os traços fenotípicos manifestos naquelas pessoas pela cor avermelhada de pele, pelos olhos ligeiramente puxados e suas vestimentas, que mais se assemelhavam a fantasias, pareciam suficientes para satisfazer a plateia.

---

[1] Existem indicações de que os índios eram da aldeia residente em Paraty-Mirim, Paraty (RJ), pois a festa esteve programada para ser realizada naquela praia. Apenas alguns dias antes do evento – já divulgado e com ingressos esgotados –, a prefeitura de Paraty cancelou a licença anteriormente concedida. Boatos durante a festa (que foi transferida para um terreno alugado, em frente a uma praia deserta próxima) diziam que a licença fora cancelada por causa da pressão da Associação das Senhoras Católicas de Paraty.

Minha irritação e minhas questões diziam respeito muito mais às minhas expectativas como antropóloga, isto é, aos meus critérios e ao meu imaginário acerca dos atributos que confeririam legitimidade à apresentação de um grupo indígena. Sim, porque quanto aos indígenas e aos *ravers*,[2] todos demonstravam estar felizes e satisfeitos com aquele contato, e isso parecia bastar.

Com o fim do último raio de sol, a apresentação de capoeira cessou e a música eletrônica começou a ser tocada. A plateia transformou-se em pista de dança, que só foi desativada três dias depois, com a aparição da primeira estrela da noite do domingo. Durante o decorrer da festa não houve mais espaço para a capoeira, e nenhum indígena foi visto entre os *ravers*, ainda que muitos dos presentes vestissem colares e brincos de penas coloridas, saias em forma de tangas, e pinturas corporais, quase tudo em cores fluorescentes.

TRANCENDENCE

O segundo episódio que inspirou a pesquisa se deu na *rave Trancendence*, que acontece, desde 2000, em fazendas de Alto Paraíso de Goiás, no mês de julho. Foi na festa de 2002, evento que agregou cerca de quatro mil pessoas provenientes de diversos lugares do país (principalmente de centros urbanos como São Paulo, Brasília, Porto Alegre, Curitiba), vários latino-americanos (argentinos, chilenos, mexicanos, bolivianos), muitos europeus (ingleses, franceses, suíços, portugueses) e também australianos e israelenses.

Entre os presentes, três rapazes indígenas chamaram minha atenção. Tais jovens passaram os primeiros dias da festa praticamente quietos ao lado de sua esteira onde expunham para venda muitas tigelas e colheres de madeira, bem como alguns colares, brincos e pulseiras. O que me chamou a atenção foi que, comparativamente aos trabalhos

---

[2] O termo *raver* refere-se àquele que participa da *rave* sem nenhuma pretensão de criar uma denominação identitária. A proposta é a de não essencializar, apenas notar os presentes no momento da festa. A constituição de identidades sociais, nessa pesquisa, é considerada como um processo nunca completado, um movimento permanente, de articulação discursiva – definido nos termos de Hall (2000) como identificação. A mesma perspectiva é expressa pela proposta de performatividade de Butler (1993) e pela visão de Haraway (2000) quanto à natureza fragmentada e fraturada das identidades. Embora tenha suas condições determinadas de existência – o que inclui os recursos materiais e simbólicos exigidos para sustentá-la – ressalta-se que a identificação é condicional, está alojada na contingência e é recurso para o agenciamento político.

de artesanato levados por outras pessoas (bijuterias, camisetas psicodélicas, velas, malabares), os produtos trazidos por aqueles indígenas eram os menos comprados. Logo lá, numa *rave* de *trance* em que o gosto por artefatos indígenas parecia bastante disseminado, uma vez que muitas meninas portavam cintos de penas – nesse caso, tingidas de cores sintéticas: verde-limão, laranja, rosa-shocking –, colares de sementes coloridas, e alguns *ravers* até usavam cocares na pista. E mais, também lá, muito se conversava sobre conhecimentos, mitos e costumes de povos indígenas, por exemplo, sobre os maias, os filtros dos sonhos de indígenas da América do Norte, a jurema usada ritualmente no Nordeste brasileiro.

Os três rapazes indígenas permaneciam num mesmo lugar, que parecia, então, um canto da festa. Ficavam praticamente imóveis, por vezes conversavam em língua indígena. No segundo dia da festa, aproximei-me deles, e descobri que não eram da mesma aldeia, tampouco pertenciam a uma mesma etnia: um deles era Pataxó Hâhãhã residente no sul da Bahia, os outros dois vinham de Pernambuco.[3] Não falavam a mesma língua indígena, e quando perguntei como se comunicavam, um deles apenas sorriu. Perguntei, então, como haviam se encontrado para a festa e responderam que foi por acaso, no caminho em direção ao festival.

Na tarde do quarto dia de festa, como dois deles surgiram trajando pinturas corporais feitas com urucum, uma moça se aproximou para pedir pintura idêntica. Um dos pernambucanos disse que não haviam pensado em vender aquele tipo de trabalho, mas prontamente preparou mais tinta e, enquanto pintava os braços e o peito da garota, outras pessoas se aproximaram. Logo havia fila para que o indígena fizesse uma "autêntica" pintura por quatro reais. Ora, as pessoas não queriam as tigelas feitas e vendidas pelos indígenas, mas cabe perguntar: será que queriam virar índios? Que poderes estavam evocando quando mimetizavam os corpos indígenas? Que tipo de experiência é essa?

Depois disso, pude notar que os jovens indígenas estavam, pela primeira vez, junto à pista de dança. É certo que apenas observavam, mas, de todo modo, já estavam mais misturados aos demais.

---

[3] Pesquisas posteriores ao evento indicam que eram da etnia Fulni-ô.

EARTHDANCE

O terceiro episódio foi na *rave Earthdance* de outubro de 2002, que reuniu cerca de três mil pessoas acampadas em Cachoeira Alta, interior de Minas Gerais. Essa é uma festa que, desde meados dos anos 1990, acontece simultaneamente em mais de trinta países, organizada por núcleos locais.

O *flyer* e o sítio na internet relativos à festa no Brasil anunciavam antecipadamente algumas instruções para um ritual que estava programado para acontecer na pista de dança às sete horas do segundo dia. Era a primeira vez que uma *rave*, festa tantas vezes denominada de ritual por seus frequentadores, propunha outro ritual, configurando, então, um ritual dentro de outro ritual.

No dia e hora marcados, ao redor de uma enorme fogueira, juntaram-se mais de duas mil pessoas. Surgiu, então, um indígena de meia-idade, cerimonialmente pintado e vestido: tanga de palha, exuberante cocar, adereços nos braços e nas pernas, rosto todo coberto por tinturas, e um cachimbo, que ele passava de uma mão à outra e às vezes levava à boca. Ele procurou, desastrosamente, num primeiro momento, organizar a disposição espacial dos presentes, mas seus esforços não alcançaram a multidão. Como que desistindo, contentou-se apenas em ser o foco das atenções. Olhando para o fogo, o índio pronunciou algumas palavras que pareciam compor cânticos, mas eram inaudíveis para maioria; em seguida, fez alguns gestos e pôs-se a dançar ao redor da fogueira. A maioria prontamente seguiu-lhe o movimento dançante, o que criou certo tumulto, pois o círculo em torno da fogueira tornara-se pequeno para a dança coordenada de tantos. À música eletrônica, que estava em volume mais baixo do que em outros momentos da festa, se juntou o som de *djembês*, bongôs e outros tambores. Por meia hora, as pessoas mantiveram a dança em volta da fogueira, ajeitando-se como possível no aperto da roda.

O final da atuação do indígena foi sugerido pelo aumento do volume da música eletrônica, que, como um chamado, pareceu conduzir os presentes para a arena paralela, a pista de dança.

Espetáculos diversos são comuns nessas festas, apresentações de malabares, por exemplo, se tornaram tradicionais durante as *raves*. Também são comuns apresentações circenses com panos, o uso de fantasias diversas (como de fadas), máscaras (de *aliens*, por exemplo) e narizes de palhaços. Entre os organizadores da *rave Tribe*, por exemplo,

há um grupo de artistas e voluntários que realizam intervenções, passagens e jogos com os participantes da festa, porém, na grande maioria das vezes e na maioria da *raves*, os espetáculos e brincadeiras que acontecem durante a festa são criados pelos próprios *ravers,* e apenas raramente há momentos que se fazem distinções nítidas entre espectadores e artistas, pois na *rave* essas posições se (con)fundem. A festa é arena e marca o limite de um jogo mais amplo (HUIZINGA, 2004), na qual todos os presentes são participantes, criam a *rave*. [4]

No dia seguinte, vendo o índio sozinho numa mesa da lanchonete da festa, aproximei-me para conversar. Ele, Thini-á, representante da etnia Fulni-ô, dizia-se indignado e frustrado, pois não havia sido ouvido, não lhe deram o espaço esperado. Achei curioso, pois ele havia feito muito sucesso na noite anterior. Thini-á não pensava assim. Ele queria que a música da pista fosse desligada para que ele falasse sobre seu trabalho e suas propostas políticas.[5] Da minha parte, eu sabia que a expectativa de ter o som desligado é incabível no contexto de uma *rave*, isto é, querer ou pedir para desligar a música eletrônica nesse tipo de evento é algo praticamente inaceitável. Desligar a música eletrônica significaria matar a festa, pois a música é como uma corrente elétrica que impulsiona o coração da *rave*: a pista de dança. A pista de dança "bomba" – como se diz na gíria –, produz e emana a energia que sustenta toda a festa.

As palavras têm lugar bem localizado nesse festejar. Elas ficam nas bordas, nos círculos de amigos que rodeiam a pista, pois que a pista constitui o cerne da *rave*, a arena por excelência de outra forma de comunicação: a dança coletiva. Nesse sentido, a palavra é marginal na *rave,* pois é a dança, elogiada como linguagem universal, a forma privilegiada de comunicação, atuação e produção de sentido. Motivada pelos impulsos elétricos da música e sustentada pelo incentivo químico de psicoativos,

---

[4] A indistinção entre atores e espectadores na *rave*, faz da festa um jogo próximo ao carnaval, onde espectadores não assistem, mas vivem a festa. Porém esse carnaval não ignora toda diferenciação, como na Idade Média descrita por Bakhtin (1987), pois o *DJ* ocupa um espaço privilegiado, ora associado a um palco, ora a um altar.

[5] Conforme texto que Thini-á me enviou posteriormente por *e-mail*: "*Thini-á* ("estrela", em *Yathê*) vem trabalhando desde 1992 com projetos voltados para o público infantil e juvenil, atuando nas escolas de primeiro e segundo graus e universidades, públicas e privadas, visando divulgar, a partir de um olhar interno, as riquezas e mazelas das culturas indígenas em nosso país. Uma atenção especial é dada à questão ambiental, aos problemas relacionados aos desmatamentos, poluição e outros males que afetam tão profundamente aos povos indígenas das florestas tropicais, mas também do litoral e do cerrado".

é a dança coletiva da pista que "bomba" a energia para a experiência de transcendência a universos paralelos na *rave*. *Trancendence* e *Universo Paralello* são nomes de importantes *raves* brasileiras.

Circulando a pista, as palavras não convergem para matéria muito séria; diferentemente disso, são acionadas para assuntos descompromissados como, por exemplo, lembranças agradáveis, pequenas histórias engraçadas, ou curiosas, sobre pessoas do grupo de amigos e do próprio grupo. No entanto, quanto mais longe da pista de dança, mais sérios parecem se tornar os temas abordados, muito embora tais conversas ainda ocorram em tom de elogio à festa, ao encontro e à diversão. À beira dos rios e das cachoeiras dos arredores da *Trancendence* de 2002, falava-se da competição desenfreada, da ansiedade e da falta de sentido da vida cotidiana na cidade, para elogiar a vivência de "comunidade" na *rave*. Falava-se também da correria e da solidão no dia a dia do trabalho durante a semana, a fim de reiterar a satisfação em poder conversar sobre Deus, duendes, mistérios esquecidos, curiosidades de outros mundos, ou seja, algumas das coisas consideradas como "realmente importantes".

Assim, se a palavra é marginal na *rave*, e por vezes acionada de maneira reticente, ela tem, ao mesmo tempo, uma dimensão especial nessa cena, qual seja, a da conversa descomprometida nas rodas de amigos. A oportunidade de "ficar de papo furado" (ou "ficar de papo pro ar") constitui uma possibilidade na *rave* que é bastante valorizada por seus integrantes, especialmente pelo contraste que oferece à ideia de que, na correria da vida diária, as pessoas pouco conversam.

No canto da *Earthdance*, isto é, na lanchonete, o personagem que havia feito tanto sucesso na noite anterior encontrava-se sozinho, como que querendo falar, contar a história de seu nome, Thini-á, mas sem ter audiência. No enredo da *rave*, a pessoa Thini-á incorpora uma figuração, sua presença surge como aparição, uma alusão a poderes considerados comuns a todos os povos indígenas. Vale, neste momento, citar um trecho do artigo intitulado "A cultura além da música",[6] da jornalista Lívia Paupério (2006):

> O *trance*, além de estilo musical, pode ser considerado uma experiência lisérgica para alcançar outros níveis de consciência. As pessoas buscam a transcendência ou espiritualidade no

[6] Disponível em: <www.plurall.com/forum/cultura-trance/psytrance-historia-filosofias-ideais/6006-cultura-alem-da-musica/>.

> ambiente psicodélico através da música, com auxílio das drogas, contato com imagens da cultura mística, símbolos de deuses e rituais tribais.
>
> O *trance* psicodélico tem uma conexão direta com o misticismo, fazendo referências principalmente ao Xamanismo e ao Hinduísmo.
>
> Nos rituais xamânicos, ritmos fortes acelerados e o uso de plantas alucinógenas provocam os efeitos de transe necessários para alinhar o corpo, mente e alma, atingindo uma suposta comunicação dos índios com os seus deuses. Em transe e em outro plano espiritual, os índios adquirem ensinamentos em suas experiências, sempre em contato com a natureza. No *trance*, as batidas do xamanismo se tornam eletrônicas com caráter hipnótico à música, e às drogas, em grande parte, sintéticas. Em ambos ambientes, seja no ritual tribal xamânico ou no ritual eletrônico *trance*, a dança representa a busca por um estado de transcendência coletiva. Podemos inclusive comparar os líderes espirituais, Xamãs, com os *DJs*. Ambos controlam o ritmo, a frequência, a velocidade do som psicodélico, proporcionando aos demais o estado de transe.
>
> O *Psychedelic Trance* recupera o sentido tribal e transcedental de dançar. As raves se comparam às cerimônias indígenas religiosas, como as dos *Pow-wow* americanos, ou nos cânticos noturnos do índios Truká (interior de Pernambuco), que usam a música repetitiva e a droga jurema para contactar um universo paralelo.

A justaposição *rave* do "ritual tribal xamânico" com o "ritual eletrônico *trance*" disparou questões centrais para esta pesquisa. Se, por um lado, tal justaposição evoca poderes e encantos, por outro, ela deixa à mostra fissuras, brechas e questões não resolvidas. Explorando pontos de contato entre antropologia, performance cultural e o pensamento de Walter Benjamin, perguntei-me: a qual experiência essa justaposição se refere? A *rave* é ritual do quê? Ou, ainda, o que é ritualizado numa *rave*? E mais: o que a montagem *rave* de poderes das tecnologias com imagens tribais revela?

Na perspectiva sugerida por Victor Turner, o ritual proposto pela *rave* talvez não possa ser mais do que um teatro do ritual. Conforme caracteriza Turner (1982), os rituais que predominam em sociedades pré-industriais – tal a citação dos *Pow-wow* e dos Truká acima – estão associados a ritmos cíclicos, biológicos e socioestruturais, e integram-se

centralmente ao processo social total, produzindo símbolos que evocam significados intelectuais e emotivos comuns a todos os membros do grupo. Em sociedades onde a esfera do trabalho separa-se da atividade ritual, tal como nas sociedades industriais, surge a esfera do lazer como campo privilegiado para os processos liminares de produção simbólica. Na esfera do lazer ou entretenimento, marginal às arenas centrais da economia e política, a liminaridade – caracterizada nesse contexto por Turner como liminoide – se dá por manifestações plurais, fragmentárias e experimentais que ocorrem nas interfaces e interstícios do conjunto de instituições centrais. Essas manifestações já não têm a obrigatoriedade típica dos rituais, mas caracterizam-se como atividades de adesão voluntária, optativa e individual.

No entanto, a "balada" que uma *rave* sugere é mais do que uma opção de lazer descomprometido entre tantas que a metrópole pode oferecer, pois requer mobilizações de ordens diversas e é quase sempre descrita como uma "experiência" marcante para seus participantes. *Xxxperience* é o nome de um dos principais núcleos brasileiros de *raves* de *trance*.

> Louvado seja Deus pela *experiência prima e única* que tive nesse fim de semana. O que acontece quando pessoas que REALMENTE se esforçam para ir ao mundo dos sonhos??? [...]
>
> Uma energia cósmica vinda da imagem de Shiva me contagiou, meu corpo já não sentia nenhuma dor ou cansaço depois de tanto dançar em *sets* anteriores e chego a gritar MEU DEUS! A cada virada, parecia estar em outra dimensão uma sensação plena de bem-estar misturada com momentos de ARREPIO e CHORO. Olhava para o céu azul e agradecia à boa força que me proporcionou esse momento único em minha vida. Era como se a música ouvida fizesse cócegas em meu cérebro. Compartilho o momento com outras pessoas ao meu lado que estavam sentindo a mesma boa e mágica sensação. (Assinado por M-HIPNOTIC, capturado do sítio Zuvuya em 1 de junho de 2005, grifo nosso).[7]

A "experiência prima e única" da *rave* refere-se a uma relação corporal extraordinária com o mundo, a um envolvimento sinestésico com a música, o ambiente e as pessoas, uma troca de afetos que pode ter efeitos de uma "conexão cósmica".

---

[7] Cf. o *site* Zuvuya, disponível em: <http://www.zuvuya.net/cad_galeria_materia_ver_E.asp?cod_capa=991&site=E&pasta=Tonny1>. Acesso em: 1 jun. 2005

ÊXTASE

A tese de Pedro Ferreira (2006), intitulada *Música eletrônica e xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase*, aponta a eficácia da música eletrônica de pista para a produção de um transe exclusivo à sociedade tecnológica. O autor analisa como os *DJs* trabalham com a sondagem dos liminares de resolução do corpo sonoro motor de uma máquina de transe através de três parâmetros elementares:

1) efeitos da altíssima *intensidade* (dB – decibels) do som eletronicamente amplificado, caracterizado pela experiência de imersão corporal em um ambiente vibratório;
2) efeitos de diferentes *faixas de frequ*ências (Hz – *hertz*) quando produzidas em altíssimo volume, caracterizadas pela experiência de diferenciação entre sons que penetram o corpo, colidem com ele ou o dissolvem;
3) efeitos de *velocidades* (BPM – batidas por minuto) do tempo musical metronicamente controlado, caracterizados pela sincronização de ritmos infra e intercorporais.

Mesmo focando a música eletrônica de pista, o autor nota que a eficácia desta se dá pela formação de um sistema de ressonância no qual os corpos dos dançantes não são passivos, não são apenas vibrados, mas também vibram pela dança e acabam por concretizar um "corpo coletivo sonoro-motor".

O autor admite que seja preciso certa "disponibilidade" dos participantes para que a sinergia som-movimento se alastre para todo o público, mas não considera os efeitos dos psicoativos ingeridos na ocasião dessas festas. Mas neste trabalho, eu trato de corpos com vísceras, coração e pulmão. Trato de corpos compostos por sistemas nervosos, tal como descrito por Tara Mc Call (apud GERARD, 2004, p. 168) sobre sua experimentação da música de pista.

> A música troveja através de minha carne, as notas rodam com minhas veias. *DJs* rodopiam suas escrituras com eloquência, deleite e segurança. O grave chocalha meu pulmão e bate em uníssono com meu coração. Se eu fecho meus olhos, posso ver minha carne derreter e minha alma ascender entre os espaços do som.

Corpos que não apenas recebem, mas produzem sensações, emoções, significados. Corpos que respiram, pulsam. Corpos que são

instrumentos primários de conhecimento, como Marcel Mauss (2003) os concebeu.

Neste trabalho, trato de muitos corpos que aprenderam a se deixar afetar pela música eletrônica de pista depois de ocasionalmente consumirem *ecstasy*. Informação pertinente do meu trabalho de campo, a combinação entre música eletrônica e *ecstasy* surge como um silenciamento, que faz ruído, em muitos dos trabalhos acadêmicos sobre o assunto.

Aprendi a ouvir e gostar de música eletrônica depois que tomei um *ecstasy*; antes a música era como barulho, incomodava. Esta é minha história, dado que frequentei e organizei *raves* na década de 1990 no Brasil, e é também a história de muitas outras pessoas.

Sílvia[8] (30 anos, em 2004), sobre quando experimentou um *ecstasy*: "foi a primeira vez que eu senti a música eletrônica tocar em mim, o som era maravilhoso, era *house*, [...] a música antes era insuportável".

Depois de vivenciar alguma(s) vez(es) a experiência do *ecstasy*, muitas pessoas dizem nem precisar tomá-lo para "entrarem no espírito" da música. Luíza (22 anos, em 2005) conta que quando vai a *raves* pela manhã, por volta das 11 horas do domingo, muitas vezes apenas bebe uma cerveja e vai dançar na pista, pois logo ela "surpreendentemente" se sente como se tivesse tomado um *ecstasy*. "É como se o corpo tivesse uma memória que a música ativa", complementa.

Contando a história do início da prática *clubbing* no Brasil, o jornalista e *DJ* Camilo Rocha escreveu:

> Pastilhas de *ecstasy* pipocavam aqui e ali. Era uma droga até então pouco conhecida e que até 1995 ainda era legal nos EUA. Seu principal componente era a metanfetamina MDMA. De uma hora para outra, muitos passaram a tomar. É fácil de entender por quê. Quem usava ficava sempre sorrindo, abraçando os outros e depois falava em "sentir a música melhor", "desencanar das paranoias", "quebrar as barreiras entre as pessoas" e "uma vontade de dançar e imergir no som". (ROCHA, 2003, p. 22).

O próprio emblema da geração *clubbing* dos anos 1990, símbolo do *acid house*, o *smiley* – resgatado da cena psicodélica dos anos 1970, mas reativado –, faz alusão ao *ecstasy*. Tal como caracterizou Rocha: "um comprimido sorridente com olhos arregalados".

---

[8] Os nomes dos entrevistados são fictícios.

No decorrer de mais de dez anos de *rave* e *clubbing* no Brasil, a "pastilha" (gíria para se referir ao *ecstasy*), festejada descoberta dos anos 1990, passou a ser chamada de "bala", nos anos 2000. Atualmente, o *ecstasy* não é mais o psicoativo preferido de todos os frequentadores das *raves*; alguns dizem gostar mais do LSD, o "ácido", porém são raros os casos de quem nunca experimentou um *ecstasy*.

Importa registrar que há dois períodos diferentes no consumo dessas substâncias: (1) os anos 1990, quando aqueles que ouviam e dançavam música eletrônica no Brasil representavam um restrito agrupamento que se formava geralmente nas *raves,* quando o *ecstasy* foi conhecido como a "droga do amor"; e (2) a primeira década do século XXI, quando o *ecstasy* passou a ser chamado de "droga recreativa", e a maioria dos diferentes agrupamentos de jovens urbanos passou a organizar suas "baladas" noturnas com trilhas de músicas eletrônicas.

Há diferenças fundamentais entre as esporádicas *raves* ilegais de meados dos anos 1990, consideradas festas *underground*, e os grandes eventos regulares de final de semana que chegam a reunir 15 mil pessoas e oferecem equipamentos de parques de diversões. No Brasil, eventos como estes últimos já não são nem mais chamados de *raves*, num movimento em prol de sua legalização, preferem a denominação "festas *open air*", com o que pretendem ficar descolados da imagem de território permissivo ao consumo e ao tráfico de "drogas".

Talvez algo da empatia provocada pela "droga do amor" tenha ficado em segundo plano nos anos 2000, no entanto, outro dos reconhecidos efeitos do *ecstasy* é ainda descrito na mesma direção: o efeito da ampliação da possibilidade de sentir a música eletrônica no corpo.

"*Extra flavour*" era legenda para a imagem de uma cápsula colorida na estampa de uma camiseta vestida por jovem com quem me deparei numa *rave* em meados de 2003 durante meu trabalho de campo.

Sob efeito do *ecstasy*, é possível sentir a própria respiração e as batidas do coração. A visão é alterada, mas apenas levemente; as cores se tornam um pouco mais vivas; os contornos das formas parecem mais harmônicos, mas não há distorções significativas. O paladar também é aguçado, torna-se gostoso sentir a leve doçura da água e das frutas. Ninguém se arrisca a ingerir alimentos de gosto muito forte, pois esses podem ser agressivos, dada a sensibilização do momento. Mais agradável do que o gosto da água, é a sensação da matéria da água enquanto na boca e, depois, escorrendo pela garganta, pois o sentido mais alterado pelo *ecstasy* parece ser o tato. As sensações táteis do corpo (internas

e externas) são agradáveis e prazerosas: movimentações, toques, pulsações, temperaturas. É a dança, então, a atividade que melhor possibilita e mais ativa essas experimentações sensoriais.

Mais apropriado do que dizer que se ouve música eletrônica é dizer que se sente a música eletrônica.

Mas uma *rave* não é qualquer evento de música eletrônica, como aqueles que preenchem as agendas dos *clubs* das grandes cidades, que muitas vezes parecem uma apresentação de *DJs* animadores de plateia ou, neste caso, e quando bem-sucedido, de pista de dança. *Rave*, no Brasil, é "festa de sítio", tem que ser no meio do mato ou numa praia deserta, criar instalação em espaços não ocupados pelas atividades urbanas regulares.

Algumas pessoas fazem longas viagens para ir a *raves*, aquelas que moram mais perto do local escolhido, de qualquer forma, viajam para fora da cidade, transitam por caminhos até então desconhecidos, geralmente durante a noite e já agrupados com os amigos mais próximos. As pessoas vão de "caravana" para a *raves*, conforme a gíria usada.

A *rave* não se apropria simplesmente de espaços não previstos para seu uso. Nem apenas monta uma cenografia nesses lugares. A *rave*, como festa, cria uma "instalação": um lugar absoluto, uma ilha, um universo paralelo.

Os organizadores do festival *Boom*, que acontece em Portugal, anunciam que a ideia é "criar um espaço no tempo contínuo onde pessoas de todo o mundo podem viver uma realidade alternativa".[9]

Como instalação, a *rave* não é apenas cenário, é um isolamento no espaço e tempo que procura criar uma unidade autônoma para ser e ter sentido. A "instalação" – modalidade de expressão da arte contemporânea – é uma tecnologia para a síntese de experiências de sentido: pelo corpo, sensorial, e experiências de significado, da imaginação, ação de imaginar. Pela centralização da atenção num campo de estímulo limitado, possibilita a "experiência de fluxo" (CSIKSZENTMIHAYI apud TURNER, 1982) típica dos acontecimentos liminares, segundo Turner. "A consciência é estreitada, intensificada e amarrada num foco de atenção limitado. 'Passado e futuro são suspensos' – apenas o agora importa. [...] A intensificação é o nome do jogo". (TURNER, 1982, p. 56).

---

[9] Tradução nossa. Do original: "*The idea behind the Boom is to create a space in this time continuum where people from all over the world can live an alternative reality*". Disponível em: <http://www.4ideas.com.br/>. Acesso em: 6 abr. 2010.

A *rave* cria a instalação de um universo fantástico de "magia", "adrenalina", "música", "sentimentos", "o melhor da vida", conforme promessas do videoconvite de outubro de 2008 para a *rave Xxxperience*. [10] Certo tipo de paraíso artificial para experiências sintéticas.

Sintéticas são as músicas e muitos dos psicoativos da *rave*. Sintéticas são as bebidas energéticas, as cores fluorescentes (signo da chamada "cultura *rave*"). Sintética é a história da humanidade que é por ali relembrada, recontada. Sintético: concentrado, ampliado ou intensificado tecnologicamente.

Já o *flyer* eletrônico da *rave Xxxperience* de outubro de 2008 convidava mesmo a todos para "um mundo dos sonhos". [11] Mas a despeito dos convites e anúncios publicitários das festas, a experiência da *rave* não é simplesmente fruto da infraestrutura oferecida, requer deslocamentos e movimentações, acontece quando as pessoas se "esforçam" "realmente" "para ir ao mundo dos sonhos", conforme comenta M-HIPNOTIC. A experiência mais desejada numa *rave*, reconhecidamente uma criação coletiva, tem nome próprio: a *vibe*. Se a festa não foi boa, é porque "não rolou a *vibe*".

Vibe é a categoria, nesse caso uma categoria "nativa", que tem um sentido muito particular nas *raves*:[12] uma "forte conexão" entre os participantes da festa, ou ainda, a "energia que é compartilhada". "A *vibe* é um momento quando as pessoas acreditam estar pulsando no mesmo tempo, na mesma sintonia, e... é isso. Ficam felizes juntos, dançam juntos, têm um sentimento coletivo... de *vibe*", comenta Bruno, com 30 anos, em junho de 2004.

"A *vibe* é a comoção geral, é a loucura em grupo", define Mário, com 27 anos em agosto de 2004. Uma "comoção geral", que ganha aspecto de uma "loucura em grupo", foi prevista por Émile Durkheim ao preconizar a realidade *sui generis* da autoridade imperativa do social sobre as consciências individuais em situações de reuniões coletivas:

---

[10] Disponível em: <http://www.mundoxxxperience.com.br/portalxxxperience/>. Acesso em: 30 out. 2008.

[11] Disponível em: <http://www.mundoxxxperience.com.br/portalxxxperience/>. Acesso em: 30 out. 2008.

[12] *Vibe* já foi título de um dos discos gravados por Jimmy Hendrix na década de 1970, mas seu uso corrente no Brasil surgiu nos anos 1990, como uma noção própria do contexto das *raves*. Atualmente é gíria usada em outros contextos, também é nome de modelo de telefone celular, de boate, de evento musical promovido pela Coca-Cola.

> Ora, o simples fato da aglomeração age como um excitante excepcionalmente poderoso. Uma vez reunidos os indivíduos, sua aproximação libera uma espécie de eletricidade que os transporta rapidamente a um grau extraordinário de exaltação. Cada sentimento expresso vem repercutir, sem resistência, em todas essas consciências largamente abertas às impressões exteriores: cada uma delas ecoa as outras e reciprocamente. O impulso inicial vai assim se amplificando à medida que repercute, como uma avalanche aumenta à medida que avança. (DURKHEIM, 1996, p. 221-222).

Mas Gabriel Tarde, pouco antes da publicação de Durkheim, já havia desconfiado da existência *ex abrupto* de qualquer sociedade ou consciência coletiva:

> Ora, por mais íntimo, profundo e harmonioso que seja um grupo social qualquer, jamais vemos brotar *ex abrupto*, em meio aos surpresos associados, um eu coletivo, real, e não simplesmente metafórico, resultado maravilhoso do qual eles seriam a condição. (TARDE, 2003, p. 62-63).

É certo que a experiência da "efervescência social" prevista por Durkheim pode ser encontrada numa *rave*, mas a euforia é apenas um dos aspectos da *vibe*. Também a unidade grupal dos *ravers* é apenas relativa, nem tanto de substância como de atitude – desejo ou crença diria Tarde.[13] A *rave*, mais do que impor uma força moral para a integração dos indivíduos, é um contexto que sugere uma associação peculiar e situacional entre os participantes da festa.

---

[13] O trabalho de Durkheim dedica-se ao princípio de agregação, de sociedade entre os indivíduos que a consciência moral impõe. Essa "consciência moral", tratada pelo sociólogo, reforçaria uma identidade grupal situacional e revelaria uma semelhança natural, já pressuposta filosoficamente, entre os seres humanos. Gabriel Tarde, noutra perspectiva, concebe o elemento social como caos de heterogeneidades discordantes, que substitui as diferenças de certo gênero, interiores, por diferenças de outro gênero, exteriores umas às outras. O autor parte do pressuposto de que a homogeneidade relativa nasce da heterogeneidade e de um princípio da diferenciação natural de todo e qualquer ente vivo (unidade básica é inapreensível, não há indivíduo, apenas o impulso da crença e do desejo). "Existir é diferir, e, de certa forma, a diferença é a dimensão substancial das coisas, aquilo que elas têm de mais próprio e mais comum. [...] Partir da identidade primordial significa supor como origem uma singularidade prodigiosamente improvável, uma coincidência impossível de seres múltiplos, ao mesmo tempo distintos e semelhantes, ou seja, o inexplicável mistério de um ser simples, único, posteriormente dividido não se sabe por quê." (TARDE, 2003, p. 42).

V*ibe* é expressão *raver* para uma comunhão, um compartilhar de sensações e emoções que não são experimentadas em outras situações sociais. Conforme comenta João, a conexão peculiar que funda a *vibe* tem a ver com um compartilhar que se expressa e se constitui especialmente pela performance da dança:

> [...] é a *catarse*, todo mundo entrar no mesmo sinal de transmissão. Tem um *DJ* gringo, amigo meu, que falava que o legal é você estar na cabine e ver as cabeças todas dançando iguais, não iguais, mas estar todo mundo marcando o ritmo com você, independente se o cara está dançando de um jeito ou de outro, estar todo mundo meio no mesmo ritmo, dançando e não incomodado com nada. E eu acho que é meio isso, todo mundo foi pra lá, todo mundo dançou. (Dezembro de 2010, grifo nosso).

A "catarse" pontuada por João, fruto da dança coletiva que põe todo mundo "no mesmo sinal", é essencialmente uma catarse dramática, que se vê e se sente quando a pista "bomba", mas não esgota a experiência *rave*, apenas pontua uma transformação: institui a *vibe* que se estende para além desse momento e se espalha como clima compartilhado por toda a festa. A *vibe* é descrita por Luís (32 anos, em maio de 2005) da seguinte forma:

> Vários amigos, todos na mesma sintonia, todos sem querer nada em troca. Pura e simplesmente querendo compartilhar o momento de felicidade, todo mundo junto, é isso. É um traço muito fino que liga todo mundo um ao outro, num sentimento comum, e todos eles. É a mesma finalidade de estar ali, de dividir o momento único de felicidade e loucura. Estar ali, compartilhar isso. Aquele negócio do sorriso bobo no rosto.

Se durante a noite é possível notar os limites dos grupos de amigos que chegaram juntos e formam rodas fechadas, de costas viradas para o resto da festa, o amanhecer marca um ponto de inflexão da *rave*: hora de começar a "abrir os olhos". Amanhecer é momento espetacular, diz Helena (julho de 2010):

> [...] eu mesmo conheço várias pessoas que dormem até as três da manhã e acordam para curtir a festa, porque ela vai ver a virada da noite para o dia. O pessoal do malabares sempre escolheu fazer o fogo exatamente quando acaba a noite e inicia o dia. Então não sei, parece que essa virada, esse... é um momento espetacular,

> sabe? Da luz do sol clareando tudo, os orvalhos, os pássaros acordando, a energia do ambiente. Quando está nublado o sol vai causando aqueles raios que vão entrando dentro da mata, vai surgindo aquelas cores, vai... sabe? Vai surgindo a luz, e... e parece que o sol, no amanhecer do dia com o fechar da noite, ele é psicodélico, ele tem uma psicodelia, então as cores, elas vão se transformando.

A luz do dia traz um espetáculo de descobertas: a paisagem, a decoração, os amigos. Tomás (40 anos, em entrevista de janeiro de 2011) lembra: "aí, quando amanhecia, era bonito, né? Porque você vê os seus amigos: 'oh, você está aí desde que horas? – Estou desde sempre. – Nossa, não te vi.' Aí o povo ficava curtindo, curtindo, curtindo". Tatiana, (38 anos, em dezembro de 2010), outro exemplo, comenta sobre as *raves* que frequentava nos anos 1990:

> Um dos momentos mais esperados da festa era o momento da manhã. Quando tava todo mundo à noite... aí de repente as pessoas iam se olhando, daí de repente era de manhã e as pessoas começavam a se ver, [por]que a noite ninguém se via, era uma coisa mais introspectiva. De manhã, aquilo ia virando uma coisa mais... extrovertida, pra fora e então as pessoas começavam a se olhar de manhã. Neste passar a se olhar sempre vinha o momento que tocava aquela música da união, as pessoas se juntavam, davam as mãos e tinham aquele momento de alegria, de comunhão com a natureza, que era lindo!

A comunhão *rave* é com a natureza do entorno, mas também diz respeito a certa ideia de natureza humana. No meio da manhã, muitas pessoas já estão descalças na festa, passeiam pelos arredores, dançam ou sentam-se no gramado, conversam e algumas vezes se abraçam. O importante é que cada um "esteja à vontade". *Avonts* é nome de *rave* brasileira.

Os agrupamentos tomam outra forma definitivamente. As rodas fechadas, características da festa noturna, desfazem-se completamente ou se abrem mantendo uma composição de meio círculo sinalizando disponibilidade de acesso a outras pessoas presentes. O compartilhamento de objetos e utensílios é uma regra geral a partir de então. É muito comum, até esperado, que os presentes peçam e ofereçam goles de água, chicletes, cigarros uns aos outros. Compartilham-se nessa fase da *rave* não apenas objetos e produtos, mas principalmente conhecimentos e sentimentos. Nota-se uma

proximidade maior entre os corpos das pessoas; elas se sentam bem perto umas das outras, tocam-se enquanto falam. Os toques e abraços não são necessariamente toques eróticos, eles são mais de amizade e reconhecimento, uma amizade que é exacerbada.

Bastante próximo do que Turner (1982) caracterizou como "espírito de *communitas*" a *vibe* festejada pela *rave* é plena de empatia, como lembra Joana (julho de 2010):

> [...] vários momentos, de olhar para uma ou outra pessoa, e falar: – Eu te amo... no meio da festa. E era um eu te amo de amar de verdade. Era um eu te amo de... sei lá, de vontade de falar para essa pessoa assim: – Você pode contar comigo para o resto da tua vida que eu vou... que eu vou sentir esse amor para sempre, né?

O êxtase da *rave* é de amor, uma "paixão aguda" construída coletivamente através de movimentações e momentos identificáveis que se sucedem como processo que:

1) se inicia com uma agregação inicial entre amigos mais próximos ainda na cidade;
2) se fortalece no trajeto por caminhos desconhecidos em direção à festa;
3) faz experimentar "viagens" tensas na pista durante a noite, pois a música nesse período é "mais pesada" e o ambiente criado pelas imagens iluminadas pela luz negra e os contornos da floresta é insólito;
4) floresce em esplendor com o amanhecer;
5) Se alastra pela festa através da abertura das rodas de amigos;
6) esfria em área própria da *rave* ou na sala da casa de algum amigo a fim de preparar a desagregação que finaliza o processo.

O festejar *rave* é mais do que a festa em si, inclui tradicionalmente movimentos preparatórios de agregação social (um *chill in* – "esquenta" é a gíria usada na Brasil) e finais de consumação (o tradicional *chill out*), que recortam a experiência própria da *rave* do fluxo da temporalidade cronológica ordinária.[14] A "balada" coincide com o que Richard Schechner (1985) chamou de "estrutura total da performance", abarcando movimentos de preparação, aquecimento e também desaquecimento. Trata-se de uma dramaturgia que produz

[14] Vale lembrar que Turner (2005), seguindo Dilthey, considerava que "as experiências" que interrompem o comportamento rotinizado e repetitivo são "processadas" através de estágios distinguíveis, através mesmo de uma "estrutura temporal".

efeitos: o processo de um engajamento social específico, culturalmente constituído, que envolve cenários, musicalidades, artefatos (químicos, eletrônicos, elétricos, etc.) numa sucessão marcada temporalmente (noite, amanhecer, manhã, tarde).

> É uma dedicação ir para a *rave*. Não é uma coisa que você está passando na porta e entra... Você tem que se preparar, você tem que querer. Você tem que pegar o endereço, você tem que pegar o carro, você tem que chamar os seus amigos, você tem que pôr uma roupa certa, você tem que ir até lá, pegar o mapinha e errar o caminho, acertar, se perder, procurar "setinhas" cor de laranja no meio do mato. E aí eu acho que tudo isso funciona como uma preparação pro *grand finale* que é a pista de dança da *rave*, que é a *rave*, que é o que você foi lá fazer! Ninguém aparece numa *rave* por acaso! Você pode até ir para conhecer, mas, de um modo geral, as pessoas sabem por que elas estão indo para lá, e se prepararam pra ir até lá. Então, acho que isso pode trazer essa sintonia toda para as pessoas, né!? (Mara, dezembro de 2010).

Os festivais, estendem-se por três, cinco, ou até sete dias consecutivos. A dinâmica é um pouco diferente: a maioria das pessoas fica acampada durante todo o período, coexistem durante vários dias e noites no espaço da *rave*. Sua dinâmica comporta, inclusive, outros exercícios coletivos: palestras, *workshops*, cursos de práticas artísticas, porém, embora apresentem peculiaridades, também se desenvolvem através de uma dramaturgia eficaz: um peculiar engajamento sensual com o mundo capaz de produzir efeitos de "uma conexão cósmica" e/ou a experiência empática da *vibe*.

Nome de um dos mais prestigiados festivais de *trance* do mundo, *Boom* é também onomatopeia para "momento de inflexão dramática". A celebração do festival promete efeitos de ritual: opera uma transformação. No decorrer de conexões que se realizam durante o festival, a *rave* opera uma transformação na comunicação entre as pessoas e o Universo. O sítio do festival *Boom* na internet anuncia:

> [O festival] é uma celebração da intuição, uma telepatia que veremos acontecer pela transformação da comunicação no decorrer desses poucos dias. No final não haverá mais necessidade de palavras. Nós renasceremos mais uma vez dentro da realidade do ser num constante Transe Universal, um estado onde todas as mudanças são possíveis, o Universo está na ponta de nossos dedos... nós podemos moldá-lo! O objetivo é apreciar

> a enorme família mundial no tempo presente *continuum* e juntos permitir que a Cultura, o Amor, a Terra Sagrada e a Arte derretam, misturem-se e eventualmente... *Boom*! Nós todos demos um grande passo juntos.[15]

A empatia típica da *vibe rave*, é chamada, nesse caso, de "telepatia", uma comunicação plena de significado, que dispensa as palavras.

Boom é inflexão dramática para o (re)nascimento de seres que caminham juntos e podem "moldar" o "Universo". Seres poderosos, que ganham pela festa acesso ao próprio destino. Tal como cita o *flyer*, a festa abre mesmo uma brecha na sucessão temporal pontuada pelos compromissos da vida cotidiana urbana: torna-se um presente *continuum* capaz de unir as pessoas como "uma enorme família" e realizar a "fusão" entre a Cultura, o Amor, a Arte e a Terra Sagrada.[16]

TRIBO GLOBAL PLANETÁRIA

Pitty, 25 anos, numa reportagem da revista *Beatz* (ESSA..., 2003, p. 15-16), se definiu "*double face*". Durante a semana traja calça social e sapato alto como profissional de *marketing* de uma empresa de computadores, e nos finais de semana usa roupas coloridas, de tecidos leves, para dançar nas *raves* de *trance*, onde se sente parte de um "outro universo, imaginário e idealizado". Nas *raves*, deixa à mostra a tatuagem de Ganesh que cobre quase todas as suas costas, ama tomar banho frio de cachoeira, admira borboletas e acredita em fadas e duendes. "A possibilidade de ficar descalça purifica minha alma", diz Pitty. Sobre a sua primeira *rave*, à beira da represa de Guarapiranga (SP), declara: "Dancei muito progressivo e vi o sol nascer junto com um monte de gente ao meu lado. Descobri um mundo novo".

Qual era a performance mesmo? Da executiva ou da *raver* descalça que expõe sua enorme tatuagem de Ganesh?

Para Erving Goffman (1995) todo o mundo da interação social estaria cheio de atos rituais; diferentemente, Victor Turner (1987)

---

[15] Tradução nossa. Disponível em: <http://www.4ideas.com.br/>. Acesso em: 6 abr. 2010.

[16] Olgária Matos (2008), observando as movimentações de 1968 em Paris, nota como a paralisação do tempo pode ter efeitos revolucionários; por outro lado, na ansiedade de se "matar o tempo", corre-se o risco de esvaziá-lo, e a agitação torna-se variante de passividade.

localiza a realidade dramatizada pelo não ordinário, pelos usos especiais – interrupções no fluxo cotidiano. Nesse sentido, performance para Turner é metateatro da vida social.

Desde 1997, *ravers* de todo o mundo cantam a um só tempo na festa *Earthdance*:

> *We are the Rainbow Tribe, all colours, all races, United as One. We Dance for peace and the healing of our Mother Earth. Peace for Tibet, Peace for all Nations and Peace within ourselves. As we gather now let us join as One. All dance floors across the world, brothers and sisters united. Let us connect heart to heart. Awakening, uniting, breathing as One. Our love is the power to transform our world. Let us send it out now.* [17]

A unidade da tribo celebrada pela *rave* é realizada por diversas festas que acontecem simultaneamente em dezenas de países com fusos horários diferentes. A edição da *Earthdance* de 1998, por exemplo, realizada em mais de trinta diferentes países, contou com câmeras filmando algumas das pistas de dança, transmitindo via internet e projetando imagens em outras pistas, por vezes localizadas do outro lado do planeta. Através da troca de informações digitais, projetou-se visualmente a simultaneidade da festa, interligando territórios distantes num mesmo espaço de interação social.

Muitas vezes autodenominada de *Global Tribe* a "comunidade" de *ravers* atravessa fronteiras nacionais, constrói-se na realização de festas de música eletrônica ao redor do mundo e por um fluxo intenso de trocas pela internet. *One Nation* é nome de festival. *Global Tribe* é nome de *rave*, de grife de roupas para *raves*, *CD* de música *trance* e título de trabalho acadêmico sobre *raves*.[18]

Comunidade efêmera, de final de semana, que se dissolve no final de cada festa, essa tribo global permanece viva em sítios, *blogs*, redes

---

[17] Disponível em: <http://www.earthdance.com.br>. Acesso em: 5 out. 2002. Tradução disponível no mesmo *site* da internet: "Somos a tribo do arco-íris, todas as cores, todas as raças, Unidos como Um. Dançamos pela paz e cura de nossa Mãe Terra. Paz no Tibet, Paz para todas as nações e Paz em cada um de nós. Enquanto nos reunimos aqui, seremos uma pessoa só. Todas as pistas de dança no mundo, irmãos e irmãs unidos. Conectemos nossos corações. Despertando, unindo, respirando como um só. Nosso amor é o poder para transformar nosso mundo. Enviemos nossa mensagem agora..."

[18] Refiro-me ao CD *Flash – Global tribe* lançado em 2001 pela Agnosia Records, na Alemanha, e ao livro *Global tribe: technology, spirituality and psytrance*, do antropólogo Graham St John, publicado em Londres e Oakville em 2012 pela Equinox Publishing.

sociais da internet e mantém-se latente num certo circuito de lugares de encontro em grandes cidades: restaurantes vegetarianos, bares, *clubs* e galerias (ABREU, 2005).

O hino cantado anualmente na *Earthdance* ainda guarda marca da sua intenção inicial: levantar fundos e chamar a atenção para a causa da libertação política do Tibet. Mas já na quarta edição, em 2001, o *flyer* brasileiro anunciou que "expandiu sua missão de paz a outras importantes causas, entre elas, o meio ambiente, tribos indígenas e crianças".

"Meio ambiente, tribos indígenas e crianças" são ideias interligadas e imagens cambiantes nas *raves*. Repetidas de várias formas, compõem uma temática cara à "comunidade global", algo tido como primordial, que compõe, a um só tempo, uma "imagem arcaica" (BENJAMIN, 2006).

Performando um teatro do ritual, valendo-se de técnicas do espetáculo, *rave* é festa.[19] Festa repetida todo final de semana, que atrai grupos de amigos de certo círculo de cidades vizinhas, que pode mobilizar participantes de diversos estados brasileiros, quando maiores, que articula um intenso fluxo de estrangeiros vindos de diferentes e distantes partes do mundo quando toma a forma de festival. Os trabalhos antropológicos indicam que há festas de dimensões diferentes, que mobilizam agrupamentos diversos e exercem funções rituais específicas.

Há festas, muitas festas, diferentes, todas constituindo propriamente um "outro mundo" que subverte as fronteiras entre o real e o extraordinário. Os cenários festivos dessemelhantes compartilham o simples desejo de celebrar, estar junto, marcar uma passagem. A festa tem o poder de atribuir mágica ao mundo, socializar o prazer e a dor dispersos pelo cotidiano, reunir pedaços, penetrar temporariamente no reino utópico da universalidade e da abundância. Presente em toda história da humanidade, a festa constitui um espaço social carregado de energias e tensões, momento em que a vida torna-se mais intensa. Regras ordinárias são esquecidas, tabus violados, papéis invertidos, suspensos, (re)criados. Multiplicam-se perspectivas.

---

[19] Atualizando todo um imaginário ocidental sobre o ritual que foi construído por imagens e relatos de exploradores e viajantes sobre povos tradicionais e terras do Novo Mundo, um estereótipo do que seria "sagrado", como bem caracteriza Roger Bastide (1992), a *rave* produz um transe de efeitos espetaculares valendo-se de tecnologias sintéticas industriais (os comprimidos de *esctasy*, as cores fluorescentes) e da reprodutibilidade eletrônica e digital do final do século XX.

A festa, ainda, tem a capacidade de permitir múltiplas interpretações. É como se a festa comportasse vários sentidos, por vezes "pares de oposição sem representar de modo exclusivo nenhum deles, constituindo-se de todos" (AMARAL, 1998, p. 16), pois carrega e comunica várias mensagens, subvertendo, em um nível, o que parece que é dito noutro nível. A festa religiosa também pode ser profana; a festa pode ser devocional sem deixar de ser divertida; pode ser conservadora ao mesmo tempo em que exerce uma prática vanguardista; a festa pode teatralizar o passado na projeção de um futuro desejado; pode realizar a afirmação da identidade particular de um grupo e sua inserção na sociedade global; por fim, a festa amalgama tanto expressão de alegria quanto de alguma forma de indignação.

A festa, pois, surge como um espaço social peculiar, que consegue comportar ambiguidades e contradições sem apresentar solução prática imediata, ainda que tenha inegável eficácia simbólica e política. Fulguração da vida social, a festa se revela como uma forma de linguagem e um gênero de ação simbólica. Festa é performance cultural: unidade observável numa rede de comunicação que não é mero reflexo, ou expressão, de um sistema social (SINGER, 1972). Ela encena e comemora, é arena de intensa criação: celebração que põe em ação o narrar de uma história, a (re)invenção de tradições e a atualização de utopias.

Tal como outros gêneros performáticos (como os rituais, o teatro, as revoluções, etc.) a festa, na perspectiva disposta pelas discussões de Victor Turner, é recíproca e reflexiva, isto é, ela traz uma crítica, direta ou velada, sobre a vida social na qual ela se desenvolve, ou ainda, uma apreciação de como a sociedade maneja sua história. Realiza sua crítica valendo-se de mídias diversas (dança, música, artes plásticas, etc.), que não cooperam necessariamente para uma mesma mensagem, mas que compõem um conjunto de mensagens variantes (TURNER, 1987). Observa-se, então, a festa compondo imagens caleidoscópicas com mensagens variantes, "performances dentro de performances", conforme comenta Vânia Cardoso (2009). Como uma "sala de espelhos" onde uma performance ilumina outra – metáfora sugerida por Turner (1987, p. 22-23) a partir da ideia de que esses "espelhos mágicos" refletem e interpretam imagens radiantes das relações e condições sociais.

Maria Lúcia Montes (1998) ressalta ainda que a festa é a construção de uma ordem inteligível do mundo a partir de sua expressão sensível; dá existência material, corpórea, visual e sonora a estruturas simbólicas. Por isso seria possível ler, através da festa, "o que a sociedade diz sobre

ela mesma" (GEERTZ, 1989), mas na linguagem que lhe é própria: a linguagem das formas sensíveis de que é feita a arte.

A festa, como gênero performático, convida para o jogo no modo subjuntivo do "como se", e cria mundos que não estão na terra ou no mar, mas poderiam estar ou ser (TURNER, 1987). Essa é a brincadeira séria sugerida pela reflexividade performativa, que expressa suposições, hipóteses, desejos e/ou possibilidades das sociedades sobre elas mesmas.

Se, de modo geral, a festa é linguagem capaz de expressar simultaneamente múltiplos planos simbólicos e também é gênero de ação simbólica que tipicamente se vale de mídias diversas, cabe a esta pesquisa pontuar que o festejar *rave* compõe um sistema de formas, de imagens e também um estilo muito próprio historicamente. Encontrando-se com a perspectiva processual proposta por Victor Turner (1987), na mesma linha que Mikhail Bakhtin (1987), essa pesquisa sobre as *raves* presta atenção especialmente ao uso dessa linguagem, em detrimento da "estrutura" que se poderia abstrair, pois o que interessa aqui é a performance da festa: uma arte em aberto, não acabada, liminar. Ou seja, aqui o interesse é pelo processo, e o objetivo é refletir sobre as relações entre performance social e performance estética.

Parto da premissa que é tarefa propriamente antropológica decifrar nas formas estéticas a realidade histórica em que tais formas são produzidas e recebidas.[20]

Rave, em inglês, quer dizer delírio, mas é também elogio e entusiasmo exagerado; refere-se ao exercício de uma paixão aguda. Segundo o dicionário *Password* (1998, p. 430), a palavra *rave* significa "delirar" e "falar com entusiasmo". O *Dicionário Exitus* (1983, p. 450) traduz *rave* como substantivo nos termos de "delírio, fúria; (gír.) paixão aguda; (gír.) elogio exagerado" e como verbo "delirar; bramar, rugir (tempestade); falar como entusiasmo excessivo, elogiar exageradamente".

Se o espaço social da festa oferece, *a priori*, o direito de se ser louco ou extravagante, como pontuam Bakhtin (1987) e Freud (1974),

---

[20] Nesse percurso não segue exatamente pelos caminhos percorridos pela hermenêutica tradicional, como as análises de Geertz (1989) sobre a briga de galos balinesa, mas noutra direção, procura estar atenta aos esquecimentos, lapsos, elipses produzidos pelas performances, conforme sugerido por Dawsey (1998, p. 45-46): próximo a uma hermenêutica da desconfiança, como em Freud. John Dawsey propõe uma "hermenêutica da desconfiança", suspeitando que quando uma sociedade fala sobre si como nas performances culturais, "o significado do que foi dito encontra-se justamente nos esquecimentos, nos lapsos, nas elipses e emendas" (DAWSEY, 1998, p. 45-46).

no caso da *rave* parece haver um convite endereçado para o delírio e a paixão aguda, ou ainda, um delírio de paixão aguda. Sobre a questão, afirma Freud (1974, p. 168): "um festival é um excesso permitido, ou melhor, obrigatório, a ruptura solene de uma proibição".

No universo das *raves*, encontramos não apenas a festiva permissividade ao exagero, às inversões, às quebras de tabus, mas uma obra deliberada que atinge os sentidos oferecendo uma alternativa "delirante" e "apaixonada" de experimentação concreta do mundo.

FESTA TECNOLÓGICA

Escancarando as portas da percepção, o festejar *rave* adentra no "país das maravilhas", na "terra do nunca", em "jardins secretos",[21] abre "portais dimensionais de conexão intergaláctica" e transforma seus participantes em seres poderosos. No país das maravilhas da *rave* as pessoas experimentam a possibilidade de serem fadas, sensuais, *hippies*, índios, xamãs, ciborgues – por vezes, também, bem-sucedidos empreendedores capitalistas, como nas histórias contadas sobre grupos de amigos que organizam os eventos e que em poucos anos alcançam cifras milionárias.

A forma subjuntiva na *rave*, o "como se", afasta-se do exercício do ator, e mais se aproxima da brincadeira mimética da criança. Aliás, muitos dos seres encantados dessas festas são os objetos e personagens que povoaram a infância da geração *rave*, na década de 1970 e 1980, difundidos pela televisão, cinema, revistas, livros que foram lidos. Haveria aí a indicação de um desejo de recapturar o mundo perdido da infância? Talvez. Qualquer que seja a resposta, ela não altera a força da realização dessas fantasias, nem os poderes desses personagens.

O festejar *rave* refere-se diretamente à experiência da vida urbana, capitalista, unificada pela comunicação de massa e pelas promessas da tecnologia industrializada. Todos os participantes da festa são moradores de metrópoles ou grandes cidades.

Como um espelhamento dessa sociedade os *ravers* se autodenominam uma tribo globalizada, ainda que de uma forma ambivalente, já que procuram restituir e marcar uma outra dimensão

[21] "Terra do nunca" e "*Secret Gardens*" são nomes de *raves*. O núcleo *Avonts*, em 2002, organizou uma *rave* para mais de 10.000 pessoas batizada de "*Avonts* no país das maravilhas".

dessa sociedade: não o movimento de globalização da produção capitalista, mas um laço humano comum e genérico – momentos de *communitas* experimentados com a *vibe* da festa, que mesmo efêmeros e fugazes, são profundamente marcantes.

Como uma tribo que se quer global, os *ravers* herdam a história de toda uma humanidade, alimentando-se de uma unidade (unidade mítica) que engole sem mastigar as diferenças, as contradições, os descompassos de povos e historicidades. Não deve ser coincidência que a língua-mãe dessa tribo globalizada da virada do século XXI seja o inglês. Pela festa, os *ravers* dramatizam o mito de origem da sociedade ocidental: a comunidade tribal. Infância perdida da sociedade, imagem arcaica que ainda guarda suas utopias.

Vários *ravers* banham-se nus em cachoeiras e praias durante a festa, num movimento que poderia ser puro, "natural", se não lembrasse tanto imagens criadas pelo romantismo alemão, restituído pelos *hippies* e se não fosse praticado exatamente por aqueles de corpos mais belos e delineados.

Eis que a peculiaridade histórica da *rave* revela-se, então, como possibilidade de exibição coreográfica de uma humanidade tecnologicamente potencializada, encantada por seu conto de fadas: do progresso científico justaposto ao desenvolvimento humano. Pois se a *rave* festeja algo, ela festeja antes a POTÊNCIA da sociedade tecnológica.

REFERÊNCIAS

ABREU, Carolina de C. *Raves*: encontros e disputas. 2005. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – PPGAS, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

AMARAL, Rita de Cássia. *Festa à brasileira*: significados do festejar no país que não "é sério". 1998. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1987.

BASTIDE, Roger. O sagrado selvagem. Tradução de Rita de Cássia Amaral. *Cadernos de Campo*: revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social da USP, São Paulo: USP, FFLCH, ano 2, n. 2, p. 143-157, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização Willi Bolle. Colaboração Olgária Matos. Tradução do alemão de Irene Aron. Tradução do francês de Cleonice

Paes Barreto Mourão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter*: on the discursive limits of "sex". New York-London: Routledge, 1993.

CARDOSO, Vânia Z. Os afetos da descrença. *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina/Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, v. 114, p. 1-17, 2009.

DAWSEY, John Cowart. Turner, Benjamin e antropologia da performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F. M.; MATSUMOTO, Roberta K. (Org.). *Tempo e performance*. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007. p. 33-46.

DAWSEY, John Cowart. *De que riem os "Bóias-Frias"? Walter Benjamin e o Teatro Épico de Brecht em carrocerias de caminhões*. 1998. Tese (Livre-docência) – PPGAS/FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*: o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Ed. Paulinas, 1996.

ESSA garota é de outro planeta. *Beatz,* n. 6, p. 15-16, 2003.

FERREIRA, Pedro Peixoto. *Música eletrônica e xamanismo*: técnicas comtemporâneas do êxtase. 2006. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Sociologia, IFCH – Unicamp, Campinas, 2006.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.

GERARD, Morgan. Selecting ritual: DJs, dancers and liminality in underground dance music. In: ST JOHN, Graham (Org.). *Rave culture and religion*. New York-London: Routledge, 2004. p. 167-184.

GOFFMAN, Erving. *A representação do Eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1995.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: HALL, Stuart. *Identidade e diferença*: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Antropologia do ciborgue*: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 37-129.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MATOS, Olgária C. F. *Adivinhas do tempo*: êxtase e revolução. São Paulo: Ed. Hucitec, 2008.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MONTES, Maria Lúcia. Entre o arcaico e o pós-moderno: heranças barrocas e a cultura da festa na construção da identidade brasileira. *Sexta-Feira*: Antropologia, Artes e Humanidades, São Paulo: Pletora, ano 2, n. 2, p.142-159, 1998.

O DICIONÁRIO Exitus das línguas inglesa e portuguesa. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1983.

ROCHA, Camilo. 15 anos de Acid House. *Beatz*, n. 3, p. 18-25, jun. 2003.

SCHECHNER, Richard. *Between theater & anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SINGER, Milton. Transformation of a great tradition. In: SINGER, Milton. *When a great tradition modernizes*: an anthropological approach to indian civilization. Londres: Pall Mall Press, 1972. p. 55-80.

TARDE, Gabriel. *Monadologia e sociologia*. Petrópolis: Vozes, 2003.

TURNER, Victor. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência. Tradução de Herbert Rodrigues. *Cadernos de Campo*: revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social da USP, São Paulo: USP, FFLCH, n. 13, ano 14. p. 177-186, 2005.

TURNER, Victor. *From ritual to theater*: the human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982.

TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

PASSWORD: English Dictionary for speakers of Portuguese. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

A DANÇA INVENTIVA DA TRADIÇÃO

Renata de Sá Gonçalves

A "duração" e a continuidade cultural dos contextos tradicionais e supostamente mais integrados aos contextos urbanos revelam uma questão problemática na literatura sobre o carnaval e as mudanças que essa festa apresenta ao longo de sua existência na cidade do Rio de Janeiro, especialmente, do século XX em diante, na forma dinâmica de sua organização em grupos carnavalescos de rua, clubes sociais de grande e pequeno porte, escolas de samba, ranchos, blocos de carnaval, entre outros.

A opção etnográfica me leva aqui a priorizar a investigação do núcleo "bandeira, porta-bandeira e mestre-sala", tendo como foco os que dançam, os que assistem e os que julgam essa dança do nobre casal que leva o maior símbolo de um grupo e que esteve presente em várias das modalidades de festividades carnavalescas no Rio de Janeiro há mais de um século, como nos ranchos e nas escolas de samba. Esse núcleo casal e bandeira, tal como apontado pela bibliografia, tem longa presença, "desde os ranchos carnavalescos", mas sua permanência não se deu fora de tensões. No epílogo do livro *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*, Pereira de Queiroz (1992) lança uma instigante provocação:

> A festa brasileira é o produto barroco mais puro de sua sociedade e de sua civilização. Este predicado não pertence somente à festa e à forma pela qual esta se expressa; está presente na reunião de elementos de origem tão diversa que compõem os cintilantes desfiles, e também, e mais ainda, nas contradições entre mito e realidade. Esta reunião de "muitas intenções contraditórias num só gesto" não teria seu símbolo no elegante minueto executado ao ritmo sincopado e tonitruante dos surdos pela porta-estandarte e pelo mestre-sala, trajados com luxuosos costumes Luís XV, as perucas brancas contrastando com o escuro das epidermes? (PEREIRA DE QUEIROZ, 1992, p. 225).

Para responder àquilo que os autores apontaram como "tradição", "continuidades" e "contrastes" na formação do carnaval urbano, pretendo aproximar-me da performance do casal no contexto de aprendizado dessa dança, de sua circulação e de atuação nas escolas

de samba do Rio de Janeiro. Em que a ação desse casal nos faz pensar, diante do espetáculo carnavalesco repleto de inovações?

Sigo as indicações de Sahlins (2004), segundo as quais as "tradições" aparecem como modalidades culturalmente específicas da mudança, recriadas no e para os objetivos do presente. A problematização analítica da eficácia ritual da ideia dessa "tradição" pretende revelar uma forma sincrônica de tratar as continuidades e as mudanças da festa carnavalesca.

Proponho valorizar a eficácia entre os aspectos formais, estéticos e lúdicos, a partir da ideia de tradição no plano da experiência do casal de mestre-sala e porta-bandeira. Recorro ao viés da "inventividade da tradição" (SAHLINS, 2004), distinguindo-o da "invenção da tradição" (HOBSBAWM, 2006). Minha sugestão é a de que a dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira parece ser um modo inventivo de lidar com planos de significação da ideia de tradição. Proponho avançar nessa perspectiva, a partir do estudo da transmissão do conhecimento de como se tornar um mestre-sala e uma porta-bandeira, o que significa investigar o universo relacional em que se movimentam e o universo ritual em que atuam.

A maior parte de minhas observações resultam do convívio com a escola de formação de mestre-sala e porta-bandeira sediada no Sambódromo, no Centro da cidade do Rio de Janeiro. Na escola, entre os diversos interlocutores, destacam-se personalidades que representam gerações de mestres-salas e porta-bandeiras. Interessa acompanhar o modo como os mais experientes ensinam os iniciantes a dançar e a se tornar um mestre-sala e uma porta-bandeira, colocando uma lente sobre os processos de transmissão (e criação) de conhecimentos especializados sobre determinados gestos.

Aprender esse ofício, classificado de "tradicional", requer saber navegar nessas redes sociais, bem como compartilhar certos códigos, o que implica também saber como interagir com a plateia e o jurado, de modo a atender às suas expectativas. A ideia de moldura permite entrever os modos com que os casais de mestre-sala e porta-bandeira constroem sua imagem pública em situações de interação, como é o caso dos desfiles ou das sessões de treinamento, envolvendo o acionamento de códigos metacomunicativos (BATESON, 2000).

Não há dança sem que se ouça o samba simultaneamente. No ensino da dança do casal também não há contagem dos passos, o que o diferencia do ensino em academias de dança, onde se marcam os passos para depois se acrescentar a música. Aprende-se a dançar observando

e acompanhando os demais colegas. Não há, portanto, uma turma de iniciantes que tenha aulas separadas dos mais experientes. A divisão segue apenas a faixa etária. O aluno novato deve se inserir no grupo já existente.

O ensino é essencialmente gestual e guiado pelo movimento e a sua mimese. Valoriza-se o componente sinestésico, em que a visualidade é o principal meio de construção desse bailado, pois é por meio dela que se aprende, e o seu principal fim, já que a dança do casal é sobretudo para ser vista e comunicada. Com a visão aprende-se a dançar. Aprende-se que dançar é estar a todo momento dançando com alguém, diante de alguém e sendo apreciado. Mestres-salas e porta-bandeiras costumam assistir uns aos outros. Aprende-se obedecendo aos comandos verbais dos instrutores e copiando a dança de alguém mais experiente.

Há exercícios de alongamento de braços e pernas visando à preparação física para os giros, à sustentação muscular e à força, principalmente no caso das mulheres, que treinam com os braços elevados para simular a sustentação da bandeira.

No espaço da quadra, cria-se uma divisão: os homens ficam em uma das laterais, em aproximadamente 1/4 do espaço. As mulheres ocupam toda a parte central da quadra e boa parte lateral localizada próxima da Avenida, ficando, portanto, mais visíveis para quem chega ao Sambódromo. As crianças menores permanecem em um espaço mais reservado, do lado mais distante da Avenida.

Os homens, sempre dispostos em uma roda, não seguem comandos específicos, apenas dançam e são incentivados a criar seu próprio jeito de dançar, sem pulos e saltos exagerados, explorando mais o chão. É comum, no grupo dos homens, que vão, um a um, até o centro da roda e desenvolvam seus passos livremente, enquanto os demais observam. O grupo segue apenas os comandos gestuais do instrutor, fazendo movimentos com os pés e treinando o uso de lenço, bastão e leque, e movimentos com os dois braços.

As mulheres ocupam boa parte da quadra e seguem, em geral, o comando das instrutoras que, ao contrário daquilo que é feito no grupo dos homens, dão comandos específicos para a execução de movimentos de giros. As mulheres treinam bastante com as cadeiras, girando em torno de seu eixo. Executam diferentes sequências de giros e passos laterais. São frequentemente lembradas de manter a postura ereta. O braço direito deve estar firme. Mesmo sem treinar com a bandeira, elas devem manter esse braço elevado, simulando a existência de seu

mastro enquanto o braço esquerdo fica posicionado na cintura, girando graciosamente ou jogando beijos. O sorriso deve ser largo, com os dentes à mostra.

Os instrutores, orientando de fora, não ficam distantes do espaço das aulas. Participam, seguram o braço, alongam a postura dos alunos, tocando em suas costas e em seus queixos para que levantem a cabeça. A postura e os gestos dos alunos são orientados pelo próprio gesto do instrutor e mais raramente pela verbalização.

Não há uma explicação acabada sobre os movimentos ou sobre como proceder. Não há livros, apostilas e sequer folhetos com instruções de como dançar ou se comportar nas escolas e no desfile. A principal função dos instrutores não é simplesmente explicar e dar algo pronto aos alunos, mas pôr em ação o conhecimento da dança, de modo a fazer com que os alunos, com o avanço do aprendizado, sejam capazes de criar uma forma própria de executar o movimento e de adquirir a capacidade de desenvolver um estilo próprio.

As instruções de Delegado são conduzidas unicamente com gestos. Praticamente não fala. Com as mãos, aponta sempre para os pés daqueles que dançam, indicando que os movimentos devem ser feitos no solo. Discorda de posturas corporais que ele associa ao exibicionismo, como o "excesso de coreografias", saltos e pulos dos mestres-salas. Segundo a crítica do mestre, muitos dançam como passistas, põem a mão no chão e dão cambalhotas. Mas na visão dele, "isso não está certo". Não se deve também ter uma postura afeminada. O mestre-sala, para Delegado, deve ser elegante e agir com certa discrição, diferente de um passista, que deve se exibir.

O casal, portanto, não forma exatamente uma dupla, mas sim uma tríade. A formação dessa tríade – bandeira, porta-bandeira e mestre-sala – é gradual. Depende, em grande parte, da relação estabelecida entre quem dança, com quem e para quem dança e só se concretiza com e na presença de outros. O aprendizado de como se relacionar com o par e a assistência reflete o aspecto fortemente performativo da dança bailada entre a bandeira, o mestre-sala e a porta-bandeira em interação com o público. A organização das etapas da aula reflete esse processo construtivo e gradual de formação da tríade.

Podemos pensar o bailado do casal, com seus "gestos e maneirismos", tal como essa dança é descrita no regulamento das escolas, envolvendo a particularização de um determinado "estilo" que se diferencia de outras danças no sistema carnavalesco, como a do passista, ou a das baianas, ou mesmo daquilo que não é dança. A especificidade

do "bailado" repousa na representação da união entre a mulher – que porta e segura a bandeira – o homem – que a corteja e protege – e o objeto por ela portado. A experiência corporal expressa nessa dança, sempre desempenhada por dois indivíduos de sexo oposto, não é a de um solista, e tampouco de uma unidade, como a ala, mas da única dupla simbolizada no sistema mais amplo da escola. É importante lembrar que não há duplas nas escolas, mas unidades de alas que comportam um grande número de integrantes – por exemplo, a bateria ou a ala das baianas e a dos passistas.

Como descreve Dionísio: "O primeiro passo é a marcação. A bateria faz tac tic tac tic tac. Quem dança não vai acompanhar esse ritmo, mas sim ouvir com atenção para poder marcar". E fazê-lo corretamente exige sensibilidade para entender os sinais do parceiro de dança. Dionísio complementa:

> Outra coisa que tem que entender. Tem que entender o mestre-sala pelos movimentos. Se ele faz assim [gesto de aproximar os braços ao corpo], ele chamou para ir na direção dele. Se ele gira para a direita e estende os braços, a porta-bandeira deve girar nessa direção também. Se ele volta, ela sabe que tem que rodar para a esquerda.

O ritmo e os gestos compõem a base para a dança que será executada de muitos modos, criando assim um estilo específico de "dança bailada". Esse bailado, especialmente executado por um casal trajado de nobres, é distinto em relação a todas as outras expressões corporais desempenhadas no mundo de uma escola de samba. O casal deve saber simular a união entre a dama e o cavalheiro e trabalhar a sua interação bailada no ritmo acelerado do samba.

Para treinar esse "entrosamento", os pares não são fixos. Formam-se de acordo com a altura ou a intimidade, visto que alguns deles já dançam juntos em escolas de samba mirins ou em escolas de grupos de acesso. As afinidades são definidas pela idade, pela altura, pelo temperamento ou pelos laços de amizade. O bom entrosamento entre os pares será definido com o tempo. A adequação de objetivos e intenções em um par que tem afinidades na dança pode gerar, futuramente, uma contratação conjunta. A definição do par é o primeiro passo para a configuração dessa tríade. Um par harmonioso certamente terá mais chances de realizar uma boa apresentação.

As bandeiras promovem essa união. Elas trazem o emblema de várias escolas de samba, compondo uma variedade de cores. Algumas delas exibem o emblema da escolinha de mestre-sala e porta-bandeira. Certas alunas dançam com as bandeiras de escolas das quais já fazem parte. Não há, da parte das mulheres, um interesse em escolher determinada bandeira; a escolha é feita levando-se em conta o tamanho do mastro, o peso da bandeira e a adaptabilidade desse objeto à altura de cada um, importando o fato de a bandeira ser um objeto físico, com o qual a dança será simulada por um par. Esse processo é rápido e não dá margens para muito debate sobre qual bandeira escolher. As mulheres correm até o suporte e separam uma dessas bandeiras e, logo em seguida, selecionam seus pares.

Com a bandeira posicionada no talabarte (cinto que serve de suporte) e o parceiro escolhido, dá-se a entrada da bandeira e forma-se o par como uma moldura que instaura a tríade e permite a comunicação com a assistência. Para estabelecer esse enquadramento que não havia sido treinado nos primeiros dois terços da aula, há uma introdução realizada pelos instrutores, que dispõem os pares em uma fila organizada próxima à arquibancada. Desse modo, o casal com a bandeira não aparece de surpresa, girando indefinidamente.

Essa dramatização[1] de entrosamento entre o casal é descrita por alguns alunos como o esforço de mostrar que está bem com o parceiro de dança, de apresentar sempre alegria, independente das condições adversas em que a dança seja realizada, como o aperto dos sapatos, o peso da bandeira, a insatisfação com o parceiro/a. Ouvi de alguns que é comum apertar a mão do parceiro/a com mais força para indicar um desagrado. E, ainda assim, é necessário sempre sorrir para a assistência, como se nada estivesse se passando entre eles.

A dança do mestre-sala deve ser desempenhada de modo a parecer protetora e sutilmente sedutora, sempre almejando estar em torno da porta-bandeira e nunca com ela. Diferencia-se das danças de par, como as danças de salão, por exemplo. Nestas, o homem e a mulher têm um contato corporal mais próximo. A mulher é rodopiada e levantada pelos braços. Os corpos aconchegam-se. Na dança de

---

[1] A dramatização dos atos de troca e a expressão dos sentimentos dos parceiros são um aspecto importante do reconhecimento das obrigações recíprocas, assim como tematizadas por Mauss (1979 p. 147-153). O autor nos fala sobre a expressão obrigatória dos sentimentos como um dever moral, referindo-se às situações nas quais a manifestação ou a dramatização das emoções do interlocutor expressa uma mensagem cujo conteúdo moral demanda a formalização do ato para que seja adequadamente transmitido.

mestre-sala e porta-bandeira, de outro modo, há sempre um interdito pautado pela presença da bandeira. Não há contato corporal estreito. A aproximação entre o casal é, portanto, regrada e regida por gestos delicados e respeitosos, bem como por trocas de olhares e sorrisos.

Os homens, ao executarem a dança, são lembrados de que a mulher e a bandeira que ela porta são o que há de mais importante. O mestre-sala não deve pensar em mais nada, a não ser em protegê-la, em admirá-la "como o ser mais belo do mundo".[2] A porta-bandeira é central na apresentação e, por isso, a dança do mestre-sala não deve ser excessiva e virtuosa. Ele deve, antes de tudo, dar apoio à porta-bandeira.

A integração dos dois, junto à bandeira, e o desempenho "entrosado" da dupla instituem um determinado papel nas atividades anuais da escola e no desfile. Na dupla, um não deve se destacar mais que o outro, mas "complementarem-se".[3] A ênfase dessa representação está na diferença que possuem os sexos relacionalmente. Fazem-se brincadeiras, nas quais são arquitetadas situações embaraçosas, como a do mestre-sala que exagera na exibição de passos, deixando a porta-bandeira de braços cruzados. Evita-se, ao máximo, que haja exibições isoladas de um ou de outro. Mas caso aconteça, será uma performance da porta-bandeira com a bandeira. Em hipótese alguma o mestre-sala se apresentará portando a bandeira, o que define a função como eminentemente feminina.

Um dos planos de significação dessa dança "tradicional" em que é representado o amor romântico é a citação da clássica definição de Vilma Nascimento, porta-bandeira da Portela, sobre o bailado do mestre-sala e da porta-bandeira, recorrente na bibliografia que trata da dança desse par. A descrição foi feita por Vilma em depoimento dado ao pesquisador José Carlos Rego:

> Sem a ternura que domina o ser humano tomado da inspiração e do desejo de conquistar a sua amada não pode haver o ritual do mestre-sala. A essência da dança é a sedução. A dança da porta-bandeira é como o volteio de um beija-flor em torno da rosa. Ele se aproxima, toca e sai. Volta a se aproximar, beija e sai. Nunca as ações serão idênticas. E a rosa, ao sabor dos ventos das asas do pássaro, não permanece passiva. Ela dança. (REGO, 1994, p. 55).

---

[2] Fala da instrutora Rita Freitas, em aula.

[3] Existem exemplos de mãe e filho, como Maria Helena e seu filho Chiquinho, ou a dupla que se casou, Ana Paula e Robson. O vínculo de parentesco os manteve juntos por muitos anos, indicando uma relação mais "duradoura" do que outras.

Essa fala tornou-se a síntese daquilo que deve ser a representação dessa dança; ela é também utilizada nas aulas, como uma referência a ser aprendida e praticada. Já vi esse trecho citado em fichas técnicas das escolas de samba e em reportagens sobre o assunto. Está presente também na fala dos bailantes.

Ali se chama a atenção para o fato de que na performance do casal o homem deve expressar que é cavalheiro, gentil, e precisa cortejar a moça como se estivesse por ela apaixonado. "Mestre-sala verdadeiro", como fala Delegado,[4] tem que marcar a coreografia com pés no chão e evoluir tanto para a arquibancada quanto para a parceira, "aquela rosa". Hoje em dia, critica Delegado, não se vê mais fazer isso, os mestres-salas "só querem se exibir, dando pinotes". Um dos alunos me disse que a função do mestre-sala deve ser "como na frase", "o beija-flor que beija a rosa".

A dança do par é, portanto, a representação de uma complementaridade[5] de funções desempenhadas pela porta-bandeira e pelo mestre-sala. Na relação do casal é importante que haja um cortejo do homem em relação à mulher. É preciso que se apresentem como um casal "enamorado". Aprende-se que para que se desempenhe na dança uma representação do amor romântico, a mulher não deve expressar passividade, e nem um interesse óbvio e imediato pelo parceiro. Deve ser sutil, discreta, porém altiva. Nessa dança, portanto, uma postura tida como tradicional é desempenhada por meio de movimentos mais suaves e sóbrios ligados à representação dos gestos nobres e à apropriação expressiva da delicada dança de um minueto.

---

[4] Fala de Delegado, em aula.

[5] Em estudos relacionados às danças de salão e aos bailes da terceira idade, formados em sua maioria por senhoras mais idosas e jovens contratados, evidencia-se uma assimetria entre os sexos (ALVES, 2004; PLASTINO, 2006). Alves identifica uma "primazia da ação" por parte das mulheres que escolhem seus parceiros e as músicas, subvertendo o controle masculino, mas acabam por reiterá-lo, já que os homens devem "fazer de conta", simulando uma relação simétrica. No estudo realizado, as mulheres, além de presentearem seus parceiros em troca da dança, também se envolviam afetivamente com eles. A autora fala em uma inversão da lógica machista (PLASTINO, 2006) a respeito das danças de salão no Rio de Janeiro e sugere que não apenas as relações entre os sexos opostos é tematizada, mas também aquelas entre homens e homens, e mulheres e mulheres, preferindo utilizar a ideia de "relações intrassexo" formadas também por outros elementos importantes na definição das posições nos salões, como tempo de associado, poder aquisitivo, vigor físico.

"PASSAGEM DAS BANDEIRAS" – ACIONANDO A TRÍADE – MOLDURA RITUAL

Nessa etapa da aula, os movimentos de apresentação da bandeira, os giros e os sorrisos dirigidos ao público são feitos na íntegra. Esses movimentos não são baseados na repetição de certos passos isolados, mas na execução de uma pequena coreografia para ser assistida e apreciada.

A "passagem das bandeiras" é o único momento da aula em que há uma ampla integração dos grupos masculino e feminino. Os instrutores, tendo organizado uma fila de homens paralela a uma fila de mulheres, vão chamando os casais um a um. O primeiro casal da fila segue em frente, enquanto os demais nela permanecem. O casal dirige-se aos instrutores e, em seguida, tendo na arquibancada as mães, os turistas e os visitantes como plateia, voltam-se para eles. A dança é feita em função da bandeira, apresentada na forma de exaltação e de exibição para o público, ganhando vida nas suas mãos. O casal entra inicialmente com passinhos laterais, "marcando o samba".

Com largos sorrisos estampados na face, as duplas demonstram orgulho e autoconfiança, qualidades expressas na postura ereta, nos ombros erguidos, no queixo elevado e no olhar altivo. As mulheres, principalmente, são lembradas quanto à "postura erguida de porta-bandeira", que não pode ser relaxada, mas sempre elegante, "sem corpo mole". "Afinal, isto aqui não é baile *funk*."[6]

A porta-bandeira traz o estandarte junto ao corpo, no braço direito. O mestre-sala acompanha sua parceira, seguindo ao lado com passinhos laterais, com um leque ou um lenço nas mãos. Os instrutores atentam para o fato de um olhar para o movimento do outro. Deve-se tomar o movimento do parceiro como um ponto básico de referência para o próprio movimento. Os instrutores lembram: "é olho no olho". O mestre-sala pega a bandeira pela ponta superior e a mantém aberta, mostrando-a para aqueles que estão presentes. O gesto do mestre-sala de estender a mão à porta-bandeira, indicando a passagem, é o sinal de que a mulher deve seguir em frente com a bandeira. Ela gira e se coloca do outro lado do mestre-sala. Ele segura agora a ponta superior e a inferior da bandeira e abre-a com uma das mãos, solta a ponta inferior e indica o emblema da escola, circulando-o com o dedo indicador sem

[6] Falas de Lucinha, em aula.

tocá-la. Ergue, então, um dos braços, sorridente. A porta-bandeira realiza o mesmo movimento.

Os passos referem-se a determinados momentos do samba-enredo. Especialmente quando o refrão é cantado, deve haver maior criatividade e mais giros. Em seguida, executam passinhos laterais mais lentos, com a bandeira esticada e segura na ponta pelo mestre-sala para ser apreciada pelos que ali estão. Esta dança tem no desfile um padrão básico coreográfico, com um tempo de apresentação de aproximadamente 1min15s.[7] Mas nas aulas, não há um controle desse tempo associado ao desfile e tampouco um treinamento direcionado exclusiva ou prioritariamente para tal evento.

O público bate palmas com entusiasmo. A bandeira é então levada de preferência até alguém novo naquele ambiente. Os visitantes fazem parte do público esporádico, mas fundamental para criar uma relação na aula entre quem dança e quem vê. A presença dos turistas, que estão de passagem pelo Sambódromo, é também frequente. Por vezes, os turistas mais entusiasmados vão até as porta-bandeiras para tirar fotos, abraçam-nas e beijam a bandeira. Simulam passos de samba e jogam beijos para a assistência que, por sua vez, ri ironicamente, ou apenas acha a atitude inconveniente.

Nessa moldura, não pode haver a intervenção de pessoas que se aproximem do casal ou da bandeira de forma abrupta, que os toquem e, ainda menos, que os abracem. Os casais ficam um pouco desconcertados, mas também faz parte de sua atuação saber lidar com todos os tipos de intervenção; afinal, fará parte de sua ação tratar com pessoas que não conhecem o protocolo de aproximação à bandeira de uma escola. Por isso, eles sorriem e tentam ser agradáveis com os turistas mais afoitos e, de maneira elegante, procuram desvencilhar-se da situação rapidamente para que possam realizar a dança. Como descreve Goffman (1975, p. 22), quando o indivíduo emprega estratégias e táticas para proteger suas próprias projeções, podemos referir-nos a elas como "práticas defensivas". Quando um participante as emprega para salvaguardar a definição da situação projetada por outro, falamos de "práticas protetoras" ou "diplomacia". Quando um indivíduo se apresenta diante de outros, terá muitos motivos para procurar controlar a impressão que estes tenham da situação.

---

[7] O tempo de desfile do casal (depois que ultrapassa a marca de início da Avenida até atravessar a marca final) dura cerca de 60 minutos. Nesse percurso, o casal faz a sua pequena coreografia de apresentação ao público entre 30 e 40 vezes.

Ao acompanhar as aulas ao longo do ano, percebi que é frequente que algum visitante – um carnavalesco ou profissional do carnaval, os pais, ou alguém convidado – se sente nas arquibancadas e a performance seja a eles dirigida. Nesse momento, há uma tentativa dos casais de se mostrarem perfeitos na dança, sorrindo, satisfeitos, seguros, diplomáticos. Devem se apresentar como um casal belo de se ver, que demonstre intimidade com a dança.

Essa relação presencial, além de demonstrar a satisfação e o entrosamento do casal com a bandeira, deve também ser respeitosa entre a assistência e o casal. Aliada à visualidade da dança está a expressividade do sorriso, que precisa ser sempre alegre, aberto, encantador. É com o sorriso que se conquista aquele que assiste. Busca-se provocar o espectador, por meio das batidas no peito e da elevação dos braços em um gesto que compartilha a presença da bandeira empunhada. Admirar alguém que está dançando é um modo de participar, de aprender, de apreciar.

Na primeira vez em que assisti ao momento da "passagem das bandeiras" fui contemplada com a bandeira estendida para que a beijasse. Nesse dia, pouco antes, Dionísio havia anunciado ao microfone que gostaria de agradecer a presença de todos e, em especial, a de um então candidato a deputado municipal, que estava ali para conhecer o projeto, e a da "pesquisadora do carnaval". Nesse momento, o pessoal do apoio que ali estava logo tratou de puxar duas cadeiras, colocando-as em um ponto de boa visibilidade, e nos convidou a sentar.

Os casais iam passando um a um diante de nossos olhos, sorrindo e apontando para a bandeira; retribuíamos aplaudindo. Se os aplausos fossem mais entusiasmados, o casal aproximava-se para que a bandeira fosse beijada. Então, um dos instrutores, percebendo a minha falta de familiaridade com a situação, chegou-se a mim e disse discretamente, "não beije a bandeira e sim as costas de sua mão", e justificou: "além de sujar a bandeira de batom, por exemplo, ela pode também estar um pouco empoeirada". Na qualidade de assistente, eu estava aprendendo a atuar diante de um casal e de uma bandeira.

Algumas vezes a expectativa do casal não é adequadamente respondida pela plateia que, apesar de nunca ter atitudes que seriam extremamente desrespeitosas, como vaiá-lo, pode apenas não prestar atenção, ou não bater palmas. Esse comportamento mais descuidado do público significa, para o casal, que ele não conseguiu construir um vínculo com a assistência e que sua apresentação não foi eficaz. Essa constatação é decepcionante. Para repará-la, a porta-bandeira troca de

parceiro ou de bandeira e retorna à fila para novamente se apresentar. Nessa moldura de interação entre o par e a plateia, quando eficaz, a tríade homem-mulher-bandeira concretiza-se e compartilha a sua bandeira na relação estabelecida com a assistência que, por sua vez, retribui com aplausos diante da presença não apenas do casal, mas da própria escola por ele corporificada.

A ideia de moldura e sua qualidade definidora de situações mostra-se relevante também quando aplicada à interação entre o mestre-sala, a porta-bandeira e a própria bandeira[8]. Não deve haver competição entre eles, mas sim entrosamento. O papel do mestre-sala é cortejar a porta-bandeira, protegê-la. O casal desenvolve sua performance numa permanente troca recíproca de sinais. Trata-se afinal, de uma unidade complementar integrada por sexos opostos.

A bandeira da escola ganha seus significados de acordo com a moldura que se desenha em seu entorno. Sua manipulação é altamente codificada e requer saberes específicos. Merece destaque o fato de que a bandeira costuma ser beijada pela assistência, em certas ocasiões. Entretanto, a bandeira não deve ser beijada diretamente, mas sim por intermédio da mão.[9] Outro aspecto relativo à manipulação da bandeira ressaltado pela autora é que ela deve manter-se "desfraldada" quando o casal está em ação, de modo a não dobrar sobre si, sob o risco de perderem-se preciosos pontos no julgamento. Todas essas molduras são, até certo ponto, experienciadas no próprio processo de aprendizado desse ofício, inclusive no âmbito da escola de formação comandado por Mestre Dionísio, onde convivem instrutores, aprendizes e público de variada natureza.

Essa dramatização da duração revela-se nas roupas, nos gestos e na dança do casal que, no conjunto da escola de samba, expressa tensões tanto em sua visualidade caracteristicamente nobre como em seu samba bailado. A representação trazida pela performance remete a

---

[8] Vale ressaltar que a ideia de que objetos materiais podem ser pensados como um certo tipo de "pessoa" dotada de agência, vem ocupando um lugar significativo na literatura antropológica contemporânea, embora esse debate não seja propriamente novo. Ver a esse respeito Gell (1998).

[9] Talvez seja oportuno trazer aqui a distinção proposta por Schechner (1985) entre "públicos integrais" e "públicos acidentais". Para o autor, os primeiros seriam aqueles que mantêm alguma afinidade com o *performer* ou aqueles que pertencem à mesma rede de relacionamentos sociais. O que importa aqui é que o público mais frequentemente familiarizado com esse tipo de performance compartilha códigos e é frequentemente capaz de interagir de modo mais envolvente com o evento.

uma possibilidade de compreensão da duração temporal. Dançam uma outra dança. Giram.

Há uma referência profunda ao casal enamorado, à conjunção tradicional entre homem e mulher. Seu bailado e sua relação com o público é um apelo a uma forma de sensibilidade que já não predomina nos desfiles – a dupla de namorados que baila.

A porta-bandeira e o mestre-sala, desse modo, são exemplos da formulação de uma ideia de "tradição" esteticamente expressa no desfile, definindo situações e organizando um sistema carnavalesco mais amplo. Nesse eixo de análise, os aspectos múltiplos e vigorosos da "tradição" de sua dança são atualizados por meio de determinadas "experiências". Nelas, a criatividade não deve ser buscada de modo a surpreender com novos suportes, roupas ou performances. O bailado não tem interesse em romper com a tradição, porque a criatividade não prevê a mudança. O bailado e o repertório de gestos tradicionais são compreendidos sempre dentro e nunca fora da rede de sentidos sensíveis do próprio desfile. Manter essa criatividade conservadora no rito em que prevalece a ideologia de uma criatividade transformadora traz importantes consequências. O casal, no plano ritual do desfile, experimenta a tensão de sua performance, responsabilidade e do seu compromisso de levar o maior símbolo da escola, ou seja, de representá-la como um todo, mas vivencia também a consciência de ser apenas um indivíduo, pois estão sendo pessoalmente julgados. O prazer singular que cada um deles experimenta ao concretizar seu talento e ao ser escolhido e reconhecido funde-se com as alegrias e as perdas da escola. Une em uma linguagem comum e festiva a imponência, a elegância de haver um destaque com a bandeira da escola, à euforia do anônimo que assiste e vibra com a passagem da escola.

A produção final não é apenas a escola materialmente concretizada em torno de um enredo, é a experiência do desfile.

O desfile das escolas de samba acompanha, portanto, uma ideologia de mudança em que a beleza se apresenta em "múltiplos planos". Reside na criatividade libertária expressa nos carros alegóricos luxuosos, bem acabados, buscando inovações. Está na aplicação bem realizada de recursos tecnológicos, com a extrapolação de limites. Situa-se também na valorização do sacrifício corporal – pessoas que ficam em posições muito desconfortáveis para compor a cena em determinado carro, sacrificando-se no espetáculo do prazer. Dentro desse conjunto, Mestre-sala e porta-bandeira, expressam de modo belo mensagens sobre a ideia de tradição que compõe um desses "múltiplos planos" oferecidos

pelo rito. O casal, usando trajes com poucas tecnologias e inovações, mas com muito luxo e nobreza, preserva um repertório de gestos e versa expressivamente a metáfora de um determinado passado que é evocado no presente.

O ciclo anual de atuação do casal de mestre-sala e porta-bandeira junto às escolas de samba reúne momentos de exploração lúdica, outros de formalidade, de coerções, de tabus e de fruição. Todos eles comunicam e inventam sua imagem tradicional no rito, na medida em que promovem alternativas da experiência para os sujeitos, dando lugar a diversas expectativas, projeções e molduras da ação. A situação ritual no contexto das escolas de samba aciona um outro nível da experiência, no qual a bandeira da escola é corporalmente atualizada por meio da dança tradicional do casal visando ser lembrada e, com isso, "defendida". Nesse processo, a performance do par faz uso de um campo de força por meio do qual promove relações metacomunicativas. Sua performance produz "gramáticas metalinguísticas" (TURNER, 1988, p. 22) que comunicam, materializam, instauram a escola e garantem sua continuidade, significando muitas coisas, pois dependem das interações estabelecidas.

Bateson, em seus metálogos,[10] traz um belo texto intitulado "Por que um cisne?". Bateson e sua filha conversam sobre a relação entre o cisne e a dançarina. O pai expressa sua dificuldade em diferenciá-los. E argumenta que a expressão "espécie de" relaciona algumas ideias que se têm sobre o cisne a algumas ideias que se têm sobre a dançarina. Seria uma relação metafórica? Ele, então, problematiza a ideia de metáfora e a ideia de sacramento.

Ele argumenta que a diferença entre metáfora e sacramento no balé não se encontra unicamente naquilo que o *performer*, o artista, ou determinado espectador entende da dança. A filha, então, acha que essa diferença é uma espécie de segredo. O pai conclui que aquilo que simula, aquilo que não simula e o real se fundem em uma única significação. E não encontra seu sentido completo nem na pessoa que dança nem naquela que a vê, mas na relação de comunicação que constrói uma metamensagem.

A dança do mestre-sala e da porta-bandeira, tal como no balé, promove a abertura para diversas experiências e possibilidades de arranjos tensos, abrigando continuidades e mudanças que não apenas

[10] O metálogo "Why a swan?" foi originalmente publicado em *Impulse*, no ano de 1954. E foi reimpresso em 1972 e 2000 no livro *Steps to an ecology of mind*.

"refletem" a vida social, mas são significadas em planos denotativos, comunicativos e metacomunicativos.

A abordagem que propus da tradição como aprendizado e experiência e os múltiplos planos oferecidos são úteis para se pensar outros contextos e novas situações sociais em que a ideia de "tradição" ganha destaque. E serve para destacar não uma suposta coerência com o passado, mas uma relação tensa que também abriga categorias sensíveis e precárias. A categoria "tradição", assim como a de "patrimônio", como bem destaca Gonçalves a respeito da segunda, têm seus usos, na atualidade, expandidos e pouco qualificados.

A inventividade acerca das representações da tradição é portanto relevante em muitas esferas.[11] Nosso estudo demonstrou que são muitos os planos de formulação da tradição que a originam – aprendendo, ensinando, simulando, interagindo, experimentando. Vimos que as narrativas sobre a tradição desse casal, ao reforçarem a ideia de um passado distante ligado às danças do Império ou aos ranchos carnavalescos conformam um dos planos da representação da ideia de tradição.

O modo com que a bandeira, as cores, as roupas são significados no contexto das escolas conjuga também uma esfera de relevância da tradição. Os gestos, as posturas, os comportamentos e os sentidos colocados em relação nesse universo produzem formas eficazes não de repetir uma suposta tradição original, mas de criar novas. Nele, tais relações constituem "nossas subjetividades, uma vez que materializam uma teia de categorias de pensamento por meio das quais nos percebemos individual e coletivamente" (GONÇALVES, 2007, p. 29).

Nosso estudo demonstrou, portanto, que ao contrário de integrar uma "tradição inventada" em seu sentido fraco, que pauta o conceito de uma natureza artificial, a performance do casal no desfile permanece porque guarda uma capacidade renovada de significar, de

[11] A noção de tradição é, na atualidade, uma categoria usada para qualificar a ação de grupos e expressões culturais. Essa questão tem ganhado relevância para a análise sociológica e antropológica e para o debate atual de políticas públicas culturais. Pauta as discussões em fóruns de cultura, em que agentes da sociedade civil, órgãos governamentais, pesquisadores das áreas sociais trazem à tona o debate sobre as políticas de financiamento e incentivo às expressões culturais tradicionais. Este é um dos contextos em que o samba "continua" e a "tradição da dança de mestre-sala e porta-bandeira" é citada. O samba, com suas "matrizes" registradas, em 2007, como patrimônio imaterial, é na atualidade um dos modelos inventivos de referência nacional que se quer guardar, lembrar.

modo a construir novas continuidades com a memória do passado. Essas continuidades se dão em diversos planos, como no teatro da vida cotidiana, no plano das interações sociais (GOFFMAN, 1974), ou como no metateatro da vida social (TURNER, 1988) ritualmente experimentado.

REFERÊNCIAS

ALVES, Andréa Moraes. *A dama e o cavalheiro*: um estudo antropológico sobre envelhecimento, gênero e sociabilidade. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

BATESON, Gregory. Metalogues: Why a swan? In: BATESON, Gregory. *Steps to an ecology of mind*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

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

GOFFMAN, Erving. *A representação do Eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1975.

GOFFMAN, Erving. *Frame analysis*: an essay on the organization of experience. New York: Harper & Row, 1974.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos objetos*: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: Departamento de Museus e Centros Culturais, Iphan, Minc, 2007.

HOBSBAWM, Eric. A produção em massa de tradições: Europa, 1879 a 1914. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006. p. 271-316.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006. p. 9-24.

MAUSS, Marcel. *Mauss*. Organização de Roberto Cardoso de Oliveira. São Paulo: Ática, 1979.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *Carnaval brasileiro*: o vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PLASTINO, Virna Virgínia. *Dança com hora marcada*: uma etnografia da atração social em bailes de salão no Rio de Janeiro. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia/MN/ UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

REGO, José Carlos. *Dança do samba, exercício do prazer*. Rio de Janeiro: Ed. Aldeia – Imprensa Oficial, 1994.

SAHLINS, Marshall [1976]. La pensée bourgeoise: a sociedade ocidental como cultura. In: SAHLINS, Marshall. *Cultura na prática*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2004.

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

TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1988.

PERFORMANCE, CORPO E RITUAL ENTRE OS ASURINÍ DO XINGU

Regina Polo Müller

Nos últimos vinte anos realizei pesquisas que foram propostas para se compreender o movimento da dança nos rituais dos Asuriní do Xingu, no campo da Etnologia Indígena e Antropologia Estética, pois a atividade de investigação encontrava-se relacionada ao ensino e orientação de pesquisa em Dança, no Departamento de Artes Corporais da Unicamp. Desse modo, em minha prática acadêmica, a integração entre Antropologia e Artes desenvolveu-se em torno do tema do "corpo em movimento como fenômeno expressivo". O corpo do ator/bailarino, seja dos espetáculos de dança contemporânea brasileira (MÜLLER, 1995), seja nos rituais xamanísticos e cosmogônicos nas sociedades indígenas, foi sendo assim abordado como elemento expressivo em linguagens artísticas e como discurso não verbal de sistemas de representações sensíveis (MÜLLER, 1998).

A dança e a música indígenas são linguagens artísticas indissociáveis que devem ser compreendidas sempre no contexto da performance ritual. A dança é a linguagem do corpo em movimento, realizada no ritmo da música, executada pelo canto ou instrumento musical ou por ambos. Em geral, a palavra para a música vocal e a dança é a mesma: não há dança sem canto e por isso, voz e movimento constituem a materialidade dessa expressão. E esta, reafirmo, encontra-se contextualizada nos rituais.

Oforahai é cantar/dançar na língua dos Asuriní do Xingu, Amazônia, Brasil, povo Tupi-Guarani, sobre o qual venho desenvolvendo pesquisa desde os anos 1970. Trata-se do nome genérico dado às práticas rituais realizadas para promover a experiência do encontro cósmico entre o mundo dos humanos e o dos espíritos. O objetivo é garantir a vida, seja através da transmissão da substância vital que cura os pacientes, no ritual xamanístico *mbaraká,* seja através da ação propiciatória que garante a caça e a boa colheita.

Ao lado dos rituais xamanísticos, ciclos de cerimônias e rituais cosmogônicos, isto é, performances cênicas dos mitos de origem, instauradores da ordem do cosmo, completam o repertório da vida ritual

dos povos indígenas e dos Asuriní em particular. A dança, linguagem do corpo em movimento, organizado esteticamente pela coreografia e pelo canto vocal, ocupa lugar fundamental no desempenho desses rituais.

A dança/música nas sociedades indígenas deve ser entendida no contexto da performance ritual e os rituais, por sua vez, como experiências sensíveis da ética e visão de mundo de um povo, sistemas expressivos através do qual se revive, recria, reconstrói, remodela, reelabora e reinterpreta uma cultura. Seus conteúdos dizem respeito a valores éticos e estéticos, constitutivos das cosmologias (visão de mundo) e mitologias, bem como às relações sociais e contexto histórico.

Estudei a dança no ritual xamanístico dos Asuriní como manifestação estética e discurso construído no contexto histórico, considerando sua enunciação num determinado momento da história. Na década de 1990, vinte anos após o contato e as minhas primeiras pesquisas de campo, pude verificar os rituais xamanísticos sendo executados com a mesma exigência estética de então, a qual conjuga a dança-canto-cenografia-ornamentação corporal numa performance exemplarmente catártica de sua experiência histórica.

Os Asuriní viviam nessa época, nova situação de relacionamento com os brancos e outros índios em comparação à situação em que se encontravam, até 1985, quando sua aldeia se localizava às margens do igarapé Ipiaçava. Nessa década, com o incentivo do chefe do Posto Indígena, os Asuriní passam a organizar expedições para expulsar invasores, embargar o produto da pesca de brancos em seu território e participar de reuniões promovidas pelo Conselho Missionário Indigenista, órgão do Conselho de Bispos do Brasil, do movimento católico de defesa dos direitos das populações indígenas. Reivindicações junto à sociedade nacional, enfrentamento de inimigos locais e atritos com índios de outras etnias que convivem agora com eles, através de casamentos realizados, passaram a fazer parte da experiência social Asuriní. A ameaça de invasões e exploração de seu território era elaborada e expressa no discurso verbal, na situação dialógica com o interlocutor branco. Por outro lado, a experiência de convivência com seres diferentes, perigosa e ameaçadora, no plano sobrenatural e social se atualizava com a incorporação, na performance ritual, da experiência histórica do contato amistoso e ameaçador com o branco e outros índios. Em 1993, pude observar um *mbaraká* no qual foram invocados os espíritos *karowara* e *apykwara* que habitam as grutas do céu, muito mais ferozes que espíritos de domínios cósmicos mais próximos. Os Asuriní me explicaram que diante de uma situação de muito perigo e

morte iminente, os xamãs trazem espíritos mais perigosos para a defesa e cura dos pacientes. Foi assim quando, em 1979, pude observar que os *karowara* e *apykwara* ferozes compareceram para tratar o xamã Tamakini, numa situação extrema que o levou finalmente à morte. Os Asuriní compararam as duas situações, dizendo que "assim como se chama helicóptero para retirar o doente da aldeia como último recurso" os xamãs apelam para esses espíritos distantes e bravos.

Os Asuriní tinham no ritual que invocou os espíritos ferozes em 1993, uma assistência formada por brancos e outros índios que vivem na aldeia: os funcionários da FUNAI, missionários católicos e evangélicos, a antropóloga, índios Arara e Kararaô. O significado do enfrentamento e convivência, do contato amistoso e agressivo emergia na performance, "da união do *script* com os atores e audiência num dado momento e no processo social em curso" (TURNER, 1988). A ameaça da irreversibilidade de convivência com outros seres, os *akaraí* (brancos) e outros índios é vivida, nesse caso, na ação ritual que lhe dá sentido através da experiência.

No início de minhas pesquisas no âmbito das Artes Corporais, a dança foi entendida como discurso historicamente produzido e, tendo a Análise do Discurso como referencial teórico, foram fundamentais para este entendimento as noções de produção de sentidos e dialogia. Meus trabalhos de interpretação de montagem cênica de dança contemporânea brasileira (MÜLLER, 1995), da dança nos rituais Asuriní (MÜLLER, 1998) e de danças de religiosidade popular no interior de São Paulo (MÜLLER, 2001) estavam apoiados na Análise do Discurso da escola francesa.[1] Eu estava preocupada, nessas pesquisas, com a noção de persistência do significado da ação em geral (GEERTZ, 1983, p. 31). E através de um enfoque interdisciplinar, passei a cotejar as formulações desse autor às da Análise do Discurso, no caso, a fixação de sentido e a tensão constitutiva entre o novo e o tradicional, entre a variação (polissemia) e o sedimentado (paráfrase), na produção do discurso. A proposta metodológica da Análise do Discurso está inscrita na perspectiva da enunciação (na Linguística) e, dessa perspectiva, a natureza da linguagem é fundamentalmente dialógica, ou seja, a linguagem é enunciação e a enunciação é basicamente social. Ou seja, a susbtância da língua é o fenômeno social da interação verbal (dialogia) realizada através da enunciação (BAKHTIN apud MÜLLER, 1998,

[1] Estou me referindo particularmente a teóricos da Análise do Discurso como Michel Pêcheux (1975), Dominique Maingueneau (1984, 1989) e Eni Orlandi (1996).

p. 274). O processo da enunciação é uma atualização temporal e espacial do sujeito em seu discurso. Pela teoria da enunciação não se analisa, pois, o texto realizado, como um produto, mas se procura refletir sobre o ato de produção desse texto. O caráter experiencial e processual da "performance cultural" (SINGER apud TURNER, 1982) adveio como resultado desses trabalhos, conduzindo questões das pesquisas subsequentes.

Pode-se definir o ritual, segundo Turner, como o modo pelo qual um complexo de ações performáticas e meios de comunicação sensorial, visual e sonora, de grande variabilidade, faz emergir significados que permitem o exercício da reflexividade sobre a experiência social. A dimensão estética do ritual se encontra, deste ponto de vista, no entendimento de que sua relação com um sistema social ou configuração cultural não é a de meramente refleti-los ou expressá-los, unidirecionalmente, mas sim de reciprocidade e reflexividade. A grande variabilidade de ação e de meios de comunicação produz um conjunto de mensagens sutilmente variáveis, resultando numa "parede de espelhos-espelhos mágicos, cada qual interpretando bem como refletindo as imagens lançadas nela, e emitidas de um para outro" (TURNER, 1988, p. 24).

Na Antropologia Interpretativa de Geertz e na Antropologia da Experiência de Turner encontrei a perspectiva interdisciplinar entre Ciências Humanas e Ciências Sociais que considera a dimensão estética e sensível da experiência social e permite a contextualização cultural do significado. Suas obras examinam justamente a performance teatral e a do ritual. Do diálogo entre os dois, sobre dilemas da analogia do drama para a vida social, como referência teórica para as questões metodológicas da pesquisa em Artes Cênicas, fui me direcionando, conduzida por Turner, a aprofundar a teoria da performance e a metodologia de criação artística de Richard Schechner (1985, 2003) como diretor teatral. A pesquisa desenvolvida junto à *East Company of Artists* (New York) enfocando um processo de criação e encenação de espetáculo dirigido por esse autor, tratou de questões como a relação entre o texto dramatúrgico e o texto perfomático no teatro experimental americano e o lugar do corpo e da ação corporal no treinamento e criação dos atores (MÜLLER, 2003). Esta pesquisa sobre ritual e performance em processos de criação em Artes Cênicas, centrada na experiência do intérprete criador com o "Outro", dizia respeito à metodologia de Schechner baseada em estudos interculturais e à de Graziela Rodrigues, coreógrafa brasileira. E esse tema se desenvolvia como desdobramento de um projeto de pesquisa

mais amplo sobre o processo de criação em dança desenvolvido a partir da pesquisa de campo em sociedades indígenas. Um dos resultados desse trabalho foi o aprofundamento da utilização de dois conceitos da teoria da performance de Richard Schechner (2003), o de "comportamento restaurado" e o de "estado subjuntivo" e, ao mesmo tempo, a comparação entre essas metodologias, debruçando-se sobre a performance ritual na sociedade Asuriní, a performance artística apoiada na metodologia do bailarino-pesquisador-intérprete (BPI) de Graziela Rodrigues e a arte da performance como linguagem nas artes cênicas contemporâneas.

A pesquisa de campo realizada com Graziela Rodrigues entre os Asuriní do Xingu focava inicialmente as práticas xamanísticas que compreendem a dança através da quais divindades e espíritos se fazem presentes na metamorfose dos xamãs (RODRIGUES; MÜLLER, 2006). Nesse período, entretanto, nenhum ritual foi realizado e só a meu pedido, as "*tauyva*" Moteri e Marakawa conduziram, com seu bastão *avai'ip,* uma dança do ritual feminino Tauva. O contexto dessa performance foi a relação dos Asuriní com as pesquisadoras, construindo-se então um discurso em dialogia, sobre persistência e tradicionalidade. Já o *mbaraká*, ritual xamanístico para a cura de doenças teve sua frequência muito reduzida nos últimos 15 anos, tendo em vista o pequeno número de xamãs e o declínio de sua ascendência política sobre o grupo. Nesse quadro, no desenvolvimento de nossa pesquisa em campo, uma realidade se fez presente na experiência do corpo a corpo, de modo a instaurar o que Rodrigues chamou de um "estado interno no qual somos invadidos por uma paisagem-lugar onde se desenvolvem experiências de vida que tocam o nosso corpo sensível de memórias". Esse estado se constitui no que chama de "Inventário do Corpo", "uma fase da pesquisa na qual a memória do corpo é ativada, possibilitando que ao longo do Processo ocorra uma autodescoberta quanto às próprias sensações, sentimento, história cultural e social" (RODRIGUES, 2003, p. 73).

A estadia na aldeia e o trabalho de campo consistiram na vivência de um cotidiano marcado fortemente pela presença de mulheres, notadamente as velhas e crianças, despertando nossos sentidos e olhar para seus corpos. Esse trabalho[2] abordou o corpo nu das mulheres mais velhas e os corpos vestidos das jovens e crianças, o contraste entre o entrelaçamento do corpo das primeiras com a terra e suas atividades

[2] Um dos resultados desse trabalho é o vídeo *As mulheres das cócoras* (RODRIGUES; MÜLLER, 2006) , apresentado no congresso *No Performance's Land?*, CRIA/Lisboa,15-17 abr. 2011, IUL/Lisbon University Institute/Culturgest.

cotidianas com a mandioca, o barro ou o algodão e o das jovens em sua grande maioria, com seus filhos, sendo o cuidado destes a principal atividade de seu cotidiano nos dias de hoje.

Desde meados dos anos 2000, minha observação era a de que os rituais xamanísticos e o sistema xamânico Asuriní se modificavam, apresentando menor frequência e menor número de xamãs. O desinteresse dos jovens pelas práticas religiosas vem comprometendo desde então a formação de novos xamãs e a própria realização dos rituais. As moças, hoje cuidando de filhos pequenos, não apresentam mais a disponibilidades das jovens nos anos 1970 e 1980, e as danças do *mbaraká* escassearam. Por outro lado, o ritual cosmogônico das flautas Turé que homenageia visitantes e, principalmente, seus mortos e guerreiros, passou a ser regularmente realizado, seja promovido por pesquisadores ou por agentes de programas de ação social (Fundação Ipiranga). Os Asuriní passaram a realizar performances rituais para um público não indígena e seus rituais xamanísticos se tornaram mais raros. Eu começava também a pensar que o contexto de profundas transformações que vinham ocorrendo nessa sociedade passava a demandar um enfoque da Antropologia da Performance sobre a relação entre performance e política, redirecionando a abordagem da performance ritual 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).

Os Asuriní do Xingu foram contatados em 1971, com a abertura da rodovia Transamazônica, quando "frentes de atração" da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), órgão governamental indigenista, foram enviadas ao seu território para a devida "pacificação" e "limpeza" da área para a construção da obra viária.

Sofrendo redução demográfica desde antes do contato oficial, por conta dos ataques dos Kayapó-Xikrin e Araweté, a população Asuriní no ano da "pacificação" (1971), era de aproximadamente 100 pessoas. Entretanto, as epidemias trazidas pelo contato quase dizimaram os Asuriní, pois reduziram essa população indígena em mais de 50%. Já em 1974, três anos após o contato, a população era de 58 indivíduos. Em 1982, os Asuriní chegaram a um patamar mínimo de 52 pessoas. Só a partir de meados de 1980 é que o grupo começou a se recuperar demograficamente.

É também desde o início da década de 1980 que podemos apontar diversos fatores simultâneos que vinham contribuindo para a

transformação da organização social, dos espaços políticos na aldeia, das práticas econômicas e, consequentemente, da reprodução cultural indígena. Entre os fatores principais podemos citar:

- número pequeno de adultos e idosos e elevado de jovens;
- o incremento da relação intertribal através de casamentos;[3]
- a atuação da FUNAI, principalmente através dos Chefes de Posto na aldeia;[4] a atuação de missionários;[5]
- o maior contato com a população regional;
- a relação com a economia de mercado (RIBEIRO, 2009).

Nesse período, houve uma grande aceleração da taxa de natalidade. Se antes as mulheres geravam um filho apenas depois dos 20 anos, atualmente ganham bebês todas as meninas púberes. O padrão de casamento poligâmico e intergeracional foi praticamente abandonado, assim como a regra de residência matrilocal, sendo observados apenas alguns casos remanescentes. Hoje em dia os casais jovens têm criado proles de 6, 7 ou até 8 filhos. Além disso, poucos jovens têm se interessado pela atividade xamanística ou pelos rituais iniciatórios ou propiciatórios. Influenciada pela "moral branca", a juventude Asuriní parece se espelhar atualmente no padrão sociocultural da população regional.

A essa mudança estão associados, logicamente, novos padrões de sociabilidade: famílias influenciadas por padrões não indígenas de casamento, fraca participação de jovens nas atividades rituais, consumo de bebida alcoólica (cachaça), *status* social e político determinado pela capacidade de acesso e acumulação de produtos industrializados, individualismo e enfraquecimento da transmissão da história oral e de

---

[3] No pós-contato, os Asuriní realizaram casamentos intertribais com indivíduos Arara (Karib), Parakanã (Tupi-Guarani), Kararaô (Jê) e, em 2005, Munduruku. No caso dos Parakanã, o contingente populacional entre os Asuriní chegou a 10 indivíduos, cuja entrada e saída da aldeia Koatinemo aconteceu na primeira metade da década de 1990. Atualmente, verificam-se apenas dois casamentos intertribais, com índios das etnias Munduruku e Arara.

[4] A atuação da FUNAI na aldeia Koatinemo, iniciada no período posterior ao contato, teve como resultados imediatos a aglutinação dos dois grupos locais em uma única aldeia, a sedentarização do grupo e a intensificação do contato com a população regional (RIBEIRO, 2009).

[5] Na aldeia Koatinemo, atuam dois missionários da Associação Linguística Evangélica Missionária (ALEM) desde o início da década de 1990, tendo um deles bom domínio da língua nativa. A ALEM é uma associação civil sem fins lucrativos, de cunho científico, caráter assistencial e objetivo religioso. Através do aprendizado das línguas dos povos indígenas, os missionários da ALEM têm por objetivo traduzir a Bíblia para as respectivas línguas indígenas. Disponível em: <www.missaoalem.org.br>.

conhecimentos tradicionais como a atividade ceramista e outros itens da cultura material, as técnicas agrícolas e de caça e os repertórios rituais. A monetarização da economia Asuriní, com o recebimento de salários de aposentadorias do sistema previdenciário do Estado brasileiro, obtidos através do órgão de assistência indigenista, de salários dos funcionários indígenas do Posto de Saúde e da comercialização do artesanato, transformou as relações econômicas e sociais, o fluxo de bens e as relações de poder. Os assalariados são jovens e os salários dos aposentados são administrados pelos jovens, interferindo e modificando o fluxo de bens, as relações de poder, as relações da sociedade Asuriní com a sociedade envolvente.

Como argumenta Silva (2005, p. 26), "[...] diferentemente das velhas gerações, os jovens e as crianças vêm convivendo intensamente com o mundo branco, deparando-se com novas realidades e tendo que construir sua identidade a partir desta situação de intenso contato".

Nas reuniões realizadas no pátio, prevalece a opinião dos mais velhos. Nessas ocasiões, os jovens atuam como tradutores (por dominarem o português), obedecendo à hierarquia dada pelas relações geracionais de chefia. No entanto, em reuniões na cidade, os jovens falam em nome do povo indígena, diante de outros grupos indígenas e dos não indígenas, que os tomam como "representantes" dos Asuriní. São rapazes na faixa dos vinte anos que passam a ocupar posição importante em relação à sociedade envolvente por dominarem os saberes dos "brancos" (leitura, escrita, comunicação em português), cada vez mais importantes para a vida dos Asuriní. Como observa Ribeiro (2009), o poder de auferir renda monetária assim como o bom relacionamento com chefes de posto da FUNAI e a habilidade de falar a língua portuguesa são os fundamentos das lideranças jovens, em contraposição ao poder religioso dos velhos xamãs. Tenho afirmado que essa transformação na configuração política e econômica indígena corresponde à passagem de uma sociedade indígena gerontocrática para outra "infantocrática".

Mudanças no âmbito econômico e social, notadamente a monetarização da sua economia, como já se disse, alteraram o fluxo de bens e o quadro das relações de poder. A divisão de trabalho, as unidades de produção e o fluxo econômico e social transformam seus princípíos e tomam outras dinâmicas. Os assalariados são jovens, enquanto o principal bem artesanal são os objetos cerâmicos produzidos pelas mulheres. A renda dessas fontes, nas mãos de jovens e mulheres, é totalmente investida no consumo de bens industrializados, com a consequente dependência da sociedade Asuriní com relação à

sociedade envolvente, alteração da dieta alimentar e transformação das relações econômicas e sociais intragrupo.

Com a possibilidade de se acelerar o ritmo dessas mudanças, aproximadamente quatro décadas após o "desastre" que representou a abertura da rodovia Transamazônica, com a drástica redução demográfica e desestruturação de sua organização social, a sociedade Asuriní sofre atualmente outra ameaça à sua sobrevivência física e cultural enquanto povo. Trata-se da construção da Usina Hidrelétrica Belo Monte, no rio Xingu, cujas obras foram iniciadas em 2010. O projeto de engenharia dessa usina compreende alterações físicas significativas na região da cidade de Altamira e na Volta Grande do Xingu (reservatório e trecho de vazão mínima do rio, respectivamente) que não atingem o território Asuriní (Terra Índigena Koatinemo). Entretanto, estudos de impacto ambiental realizados para o processo de licenciamento da obra (IBAMA, 2009) descrevem impactos na economia e no ordenamento territorial devido principalmente ao fluxo migratório e aos impactos associados, além do impacto psicológico que já se faz sentir com o temor de que suas terras sejam inundadas, pois projetos anteriores previam grandes reservatórios atingindo quase todas as terras indígenas da região. De acordo com os estudos, prevê-se uma dinamização econômica da margem direita da Volta Grande do Xingu, na área cortada pela estrada Transassurini, com aumento do fluxo de pessoas e mercadorias. Essa realidade ocasiona maior demanda por produtos agropecuários, recursos pesqueiros, extrativistas, que fomentam maior pressão principalmente sobre a TI Koatinemo, aumentando as possibilidades de invasão territorial e atividades ilegais. Haverá um aumento das endemias, ocasionado pelo incremento do fluxo migratório regional. Essa situação pode ser agravada pelo aumento da demanda por atendimento de saúde em região que apresenta precariedade nesse setor e más condições sanitárias. No "pico" da obra haverá um incremento do número de operários chegando a 18 mil e a atividade econômica regional será dinamizada em proporções não mensuráveis.

O empreendimento cria expectativas distintas entre as pessoas mais velhas e os jovens. Os mais velhos lutando pela manutenção da vida tradicional e os jovens em busca das "novidades" oferecidas pelos brancos, o fascínio exercido pela cidade de Altamira, e o novo cenário armado para a construção do Aproveitamento Hidrelétrico Belo Monte (AHE Belo Monte). A contradição entre essas expectativas poderá acirrar o conflito entre gerações.

A contratação de mão de obra pelo empreendimento poderá significar assédio aos habitantes das aldeias, principalmente nas três áreas mais próximas do empreendimento (Koatinemo, Kararaô e Arara) trazendo problemas relacionados à integridade física dos índios e ameaças a sua estrutura sociocultural tradicional. Já se verifica o alcoolismo como um problema geral em todas as sociedades afetadas, podendo ser potencializado com a instalação do empreendimento.

As possíveis invasões de não índios na terra indígena irão gerar insegurança com relação à integridade de seus territórios, bem como apreensão pela possibilidade da exploração dos recursos naturais. A pressão e possíveis invasões das terras indígenas poderão acarretar conflitos interétnicos. De outro lado, deverá aumentar o fluxo de indígenas para Altamira, aumentando sua exposição à prostituição, alcoolismo, drogas e violência fora das aldeias.

Os impactos que já se fazem sentir são em síntese: sentimento de ameaça associado às concepções cosmológicas relacionadas com o rio Xingu; conflitos devido à rejeição ao empreendimento; conflitos de gerações; ameaça à integridade física dos índios com a exploração dos recursos naturais das TIs; ameaça de invasão territorial; possibilidade de conflitos interétnicos; desestímulo às praticas de subsistência tradicionais; desestruturação das cadeias de transmissão de conhecimento tradicional.

Nesse cenário, e considerando-se ainda, para complementar a descrição acima, o enfraquecimento do papel do xamã e das práticas xamanísticas, especialmente a performance ritual do *mbaraká,* e a ênfase, no âmbito das performances culturais, na realização do ritual das flautas Turé para o público não indígena, tenho a notícia, numa viagem realizada em fevereiro de 2011 , de que havia sido realizado, meses antes, o ritual da comida *ava*, que chamei anteriormente de "refeições *ava*" (MÜLLER, 1993, p. 84). O fato foi descrito pelo casal de professores da Escola Indígena Koatinemo que afirmaram não estar nenhum outro não indígena presente na aldeia nessa ocasião, além deles. A pergunta que me fiz imediatamente foi o que teria levado os Asuriní a realizarem um ritual para o próprio grupo, sem público não indígena. E por que esse ritual?

Takamui, homem de 60 anos aproximadamente, havia realizado o ritual em que o responsável oferece uma refeição a toda a aldeia, de um único produto que obteve na caça ou coleta, podendo também ser um produto da roça. O nome desse ritual é composto da palavra desse produto acrescido do sufixo *ava*. Assim, se o produto a se tornar

comida for o jabuti, a comilança ritual se chamará *javosiava,* se for o passáro mutum, *mytuava,* se for o milho, *avasiava*, etc). *Ava* quer dizer "ocasião de pegar": (o) a (t)=pegar+ (a)v=sufixo formador de nomes de *circunstância* (ocasião)+a. Isto é, "ocasião de se pegar (jabuti, mutum, etc.)".

Takamui pegou uma grande quantidade de jabutis que foi trazida à aldeia, uma parte moqueada e a outra aprisionada até a feitura da comida pelas mulheres da casa (suas esposas, filhas). Toda a aldeia é chamada, numa prática comunitária de se dividir o alimento. Além disso, ações ritualizadas, quero dizer performáticas, enquanto *script* do papel do guerreiro *boakara,* como o *opereami,* descrito a seguir, e o próprio gesto de distribuir a comida, indicam códigos de desempenho estético que atualizam no momento de agora o guerreiro Asuriní.

As refeições *ava*, como descrevi anteriormente (MÜLLER, 1993, p. 84-90), que são oferecidas periodicamente por certos homens, têm a participação de quase toda a aldeia. São banquetes que indivíduos identificados como *boakara*[6] oferecem, encarregando-se da caça ou coleta para realizá-los. A comida é preparada pelas mulheres da casa (e por outras que forem convidadas) e, no caso de oferecer o milho, a esposa providenciará o produto.

Um Asuriní referiu-se aos Ararawa (como denominam seus antigos inimigos, os Araweté) ao enumerar para mim os diferentes alimentos com os quais os *boakara* realizam esses banquetes, dizendo então ser a refeição, *ararawava*.

O ritual se desenvolve da seguinte maneira: participam como principais protagonistas, o *boakara*, no papel de líder (*morerorya*), quem oferece a comida e o seu auxiliar (*vanapy),* quem realiza os preparativos e participa da execução do ritual. Esses termos, *morerorya* e *vanapy*, também designam papéis centrais desempenhados nos rituais xamanísticos (*mbaraká*). Nas refeições *ava,* o *vanapy* auxilia na coleta

---

[6] Na mitologia Asuriní, *boakara* é o guerreiro-matador. No ritual Turé, de celebração dos mortos, da guerra e do milho, os *boakara*, indivíduos que mataram um inimigo são escarificados e tatuados (desenhos geométricos aplicados com a mesma técnica da escarificação). Pude observar essa prática ainda nas décadas de 1970-1980, com alguns Asuriní que haviam participado de conflitos contra os Araweté e Kayapó. Na língua Tupinambá, encontra-se o cognato *mosakár* que significa "o que recebe convidados e distribui alimentos". Em Léry (1580), encontra-se *moussact*, "bon père de famille qui donne à manger aux passans" e " viellard maistre de la Maison". Nesse caso, o termo se refere ao papel de oferecer alimento, um dos aspectos do papel do *boakara* entre os Asuriní. Como no ritual e na mitologia está associado, também, ao papel de matador, eu o traduzi por guerreiro.

ou caça, na abertura dos jabutis, quando for o caso, e na execução de todos os atos rituais.

Outro termo para se referir ao papel do *boakara* no ritual é *ijara*, "dono". Ele é chamado "dono" do produto que oferece, por exemplo, *javosijara*, "dono do jabuti".

A comida é preparada no espaço cerimonial da casa, em grandes panelas, ao lado do semicírculo formado pelos homens participantes.

Durante a refeição há dois ritos principais: o *opereamí* e a distribuição de caça moqueada ou espigas, no caso das refeições com milho.

O *opereamí* é realizado da seguinte maneira: dentre os homens convidados, um deles passará uma colher com a comida preparada por baixo dos braços do *boakara*, contornando seu corpo, no sentido frente-costas, num movimento semelhante ao da escarificação do guerreiro, oferecendo a colher, por trás, a outro homem ou mulher presente.

Entre o *opereamí* e a distribuição da caça moqueada, come-se. As mulheres se servem em primeiro lugar, de maneira diversa do cotidiano (quando comem juntos). Antes disso, porém, ouvem a seguinte fala ritual do *boakara: A'o javosi te inahé* (Eu como jabuti), no caso da refeição com jabuti. As mulheres respondem com outra fala ritual.

Come-se então, a carne cozida e a *mutava* (carne pilada com farinha de mandioca, castanha-do-pará e caldo da carne).

Os pedaços moqueados ou as espigas são pendurados no travessão da porta da casa onde se realiza a refeição. Os participantes se sentam em frente aos pedaços moqueados. Terminada a refeição, o auxiliar *vanapy* desamarra-os e os distribui às mulheres convidadas.

A partir da descrição de várias refeições *ava* que tive oportunidade de assistir, bem como de seus preparativos (entre 1978 e 1982) e, conhecidas, então, algumas de suas variações, pude generalizar alguns aspectos desse ritual. Recorrendo ainda à mitologia Asuriní, tentei sugerir um significado. Os realizadores do ritual são homens de diferentes grupos residenciais, identificados como *boakara* (guerreiro), os quais oferecem comida a toda a aldeia. A carne pode ser cozida e/ou moqueada. Quando for só jabuti cozido, haverá outro alimento moqueado: a castanha-do-pará pilada, fermentada e acondicionada em pacotes com invólucro feito de folha vegetal. Espigas de milho, aves, pacotes de castanha-do-pará moqueados são pendurados no travessão.

Certa vez, um dos participantes me disse que, antigamente, enquanto se cozinhava o jabuti, alguns homens iam buscar diversos pássaros (coruja, *jakyryna*, nambu) e macaco para moquearem e

pendurarem no travessão. Estes animais não são consumidos pelos Asuriní. Supus, então, que ele poderia estar se referindo, simbolicamente, a inimigos capturados e moqueados. Vejamos mais alguns dados para sustentar essa interpretação.

A refeição *ava* está ligada à morte do inimigo pois outra informação que me foi dada é de que o banquete é realizado para que a morte do inimigo não faça mal aos membros do grupo. Todos os homens que ofereceram a refeição neste período, foram escarificados e tatuados nos rituais Turé realizados.

No episódio que é analisado neste artigo, Takamuí me respondeu, ao ser perguntado por que fizera uma *javosiava,* que "precisou fazer senão ficaria doente".

A escarificação e tatuagem, segundo a exegese Asuriní, também é realizada para evitar malefícios que o assassinato do inimigo pode trazer: o sangue daquele que matei e se torna meu *mijara*[7] não pode ficar em meu corpo porque dói, dentro, nas entranhas. É preciso, então, escarificar/tatuar para tirar o sangue.

O *boakara* tem como obrigação alimentar o grupo, oferecendo comida. As mulheres que recebem o produto se incumbem de preparar a refeição. Da mesma maneira, na mitologia, o *boakara* traz o pedaço do inimigo (o braço) para a mulher que participa como cantadora (*uirasimbé)* do ritual xamanístico (*mbaraká*). A obrigação de alimentar com comida e com o inimigo o próprio grupo está relacionada , assim, a outro aspecto da vida ritual.

A relação entre matador e vítima, e a própria guerra, tema das refeições *ava,* está relacionada ao xamanismo. As diversas realizações que assisti estavam ligadas a um ritual xamanístico.

Um dos temas do mito da guerra é a origem do xamanismo:

Após a morte de uma criança, fizeram uma nova casa comunal. Em seguida, realizaram rituais xamanísticos e, depois, uma excursão guerreira ("depois da Festa, vão brigar com seus inimigos, os marimbondos"). Os pássaros, membros dessa aldeia, atacaram a aldeia dos marimbondos e os mataram. Cortaram os membros superiores e a cabeça do morto. Na caminhada, de volta à aldeia, moquearam todas as partes e comeram a cabeça. Na aldeia, estava sendo realizado o ritual

[7] O cognato Tupinambá *miára* significa "presa, o que é apanhado" (informação do Prof. Dr. Aryon D. Rodrigues/UnB-Universidade de Brasília, comunicação pessoal).

mbaraká pelos *apykwara, karovara e tivá*.[8] O guerreiro *boakara,* ainda fora da aldeia, pediu para fumar. A cantadora *uirasimbé* que realizava o *mbaraká* foi até o *boakara* e trouxe para a aldeia o braço do inimigo que este lhe oferecera. Ao entrar na casa onde se fazia o ritual, o braço se agarrou às paredes e isto provocou a "morte" do xamã. Zangados com o acontecimento, ao "reviverem", *apykwara, karovara e tivá* deixaram este mundo dos humanos *(avá)* e foram para o céu, repudiando o ato homicida do *boakara*.

Os rituais xamanísticos são repetição dos rituais que se realizavam nessa ocasião. A morte do xamã, provocada pela imprudência da *uirasimbé,* corresponde atualmente, segundo explicam os Asuriní, ao estado de inconsciência (transe) que o acomete durante esses rituais. É devido a esses atos do *boakara* e da *uirasimbé* que os xamãs "morrem" atualmente ao entrar em contato com seres de outros mundos e se tornar um deles.

A relação entre o xamã e o guerreiro, constitutiva do xamanismo Asuriní, é mediada pela mulher, assim como ela intermedeia a relação entre cunhados. A relação xamã/guerreiro está associada à relação entre cunhados, idealmente pertencentes a grupos locais diferentes e inimigos potenciais. Dizem os Asuriní que, antigamente, os membros de outro grupo local também eram inimigos, havendo frequentes acusações de homicídio entre eles. Por outro lado, pela regra de uxorilocalidade, eles estabelecem relações de cooperação ao formarem uma mesma unidade social. A relação entre cunhados pode ser caracterizada como de hostilidade e cooperação ao mesmo tempo, uma relação de tensão. Essa relação implica, por sua vez, um terceiro termo, a mulher (irmã e esposa), intermediária entre os outros dois.

Essa relação de tensão, expressa na mitologia e no ritual, pela complementaridade e oposição dos papéis de xamã e guerreiro, se constitui como um princípio estruturante da organização social no que se refere à formação e ao funcionamento do grupo doméstico. Já vimos no mito que o xamanismo se opõe à guerra.

Na análise da sociedade Asuriní, no período de 1976 a 1982 (MÜLLER, 1993), aponto o número expressivo de xamãs e a frequência com que eram realizados os rituais de cura e propiciatórios, sendo que a maioria dos líderes de grupos domésticos eram xamãs e que esse número

[8] Espíritos xamãs-primordiais com os quais os xamãs entram em contato e se tornam um deles. No passado mítico, eram eles próprios xamãs e se retiraram para o céu onde habitam atualmente.

foi incrementado após o contato. As endemias e a impossibilidade do exercício da função de guerreiro com o fim dos conflitos com os Araweté e Kayapó são uma primeira explicação para a importância que os xamãs assumem nesse período. Afirmo ainda que, tradicionalmente, não havia necessariamente sobreposição dos papéis de líder do grupo e xamã e que foi devido à importância dada ao desempenho do líder religioso na aldeia Koatinemo, na época estudada, que se incorporou esta característica como fundamental ao perfil do líder político Asuriní. Essa importância estaria, portanto, baseada em dois fatores: 1) a complexidade da ação ritual no xamanismo Asuriní que levava necessariamente toda a aldeia a participar, promovendo laços de solidariedade e coesão do grupo num momento de crise; 2) as relações que o xamã estabelece com seres de outros mundos, tornando-se um deles, quando o "aqui e agora" do mundo dos humanos se mostra ameaçado de extinção com o desaparecimento iminente de seus membros, isto é, a reprodução da sociedade baseada na relação com o sobrenatural e na representação de si própria. A hipótese levantada nesta análise, como conclusão, é a de que a oposição guerreiro/xamã com valor positivo para o segundo está relacionada a este momento histórico e que a metamorfose, atributo do xamã, passa a ser o ideal de realização da pessoa humana. Seria o mesmo que dizer, por outro lado, dada a relação de tensão e complementaridade constitutiva dos dois papéis masculinos, que a ambivalência da relação guerreiro-xamã expressa no mito e na ação ritual – o guerreiro provoca a morte do xamã (ele fica zangado, avaliação negativa) mas é necessário que ele traga a comida/carne do inimigo para a realização do ritual xamanístico – permite que o sentido da relação seja atribuído de maneira positiva e negativa para uma e outra posições, dependendo das condições em que for produzido (MÜLLER, 1993, p. 278).

2010. Takamuí não é xamã. Realizando o ritual da comida *ava*, reafirma uma liderança tradicional, detentora de conhecimento religioso, com grande capacidade de produção econômica e social, como agenciadora de relações que extrapolam o grupo doméstico e mobilizam toda a aldeia. O trabalho intenso na roça e na culinária, das mulheres de sua casa, Isabel, Arambé e Tebusi, completa sua habilidade nas atividades agrícolas, confecção de canoas e casas. Reafirma uma liderança que distribui o alimento tradicional, jabuti, a toda a aldeia e cumpre, ao mesmo tempo, um rito de recuperação do equilíbrio da relação entre o predador e a caça ("se não fizer, fica doente"). Assumindo o papel de guerreiro doador de comida, Takamui opera o par de oposição com registro positivo para o guerreiro, num

momento de crise de autoridade em que não é mais o xamã quem exerce liderança.

Muitas perguntas se colocaram nesse momento da pesquisa de modo que induzem um novo tema, e busca-se, agora sim, e sem dúvida, um enfoque baseado na Antropologia da Performance sobre a relação entre performance ritual e política. E para isso, associa-se às teorias da performance que foram as bases da pesquisa até o momento, as obras de Richard Schechner (1985, 2003) e Victor Turner (1998), e a Antropologia da Arte de Alfred Gell (1998). A realidade social atual dos Asuriní do Xingu, os rituais que vêm realizando e o desafio de um abordagem antropológica para compreendê-los me incitaram a concordar com este autor, quando propõe que o interesse sobre a significação das formas estéticas pertence à Semiótica e não à Antropologia.

> A recusa a se discutir arte em termos de símbolos e significados pode causar surpresa uma vez que o domínio da arte e do simbólico são entendidos por muitos como mais ou menos coextensivos. Em lugar da comunicação simbólica, coloco toda a ênfase em agência, intenção, causação, resultado, e transformação. Vejo a arte como um sistema de ação, com o objetivo de mudar o mundo mais do que codificar proposições simbólicas sobre ele. (GELL, 1998, p. 6).

E ainda:

> [...] a abordagem da arte centrada na ação é inerentemente mais antropológica do que a abordagem semiótica alternativa porque se preocupa com o papel prático mediador dos objetos de arte no processo social, mais do que com a interpretação dos objetos como se fossem textos (GELL, 1998, p. 6).

Para Gell, teorias antropológicas são reconhecidas, antes de mais nada, como teorias sobre relações sociais, e não sobre qualquer outra coisa. E, resumindo a base de sua teoria, defende o princípio de que pode haver uma espécie de teoria antropológica na qual pessoas ou agentes sociais são em certos contextos, substituídos por objetos de arte (GELL, 1998, p. 5). Toma como tema de estudo para aprofundar essa sua tese o "ídolo", pois numa teoria em que "obras de arte, imagens, ícones devem ser tratados, no contexto de uma teoria antropológica como pessoas [...], origem e objetivo de agencia social", o culto a imagens ocupa lugar central, "uma vez que não há outro lugar mais óbvio no qual imagens são tratadas como

pessoas humanas, do que no contexto dos cultos e cerimônias" (GELL, 1998, p. 96). Os ídolos podem ser icônicos e não icônicos, segundo Gell, pois o que importa é a propriedade de tornar visível o que representam, tenham ou não a forma que fisicamente se assemelharia ao protótipo da divindade. O ídolo será sempre realista porque "a forma do ídolo é a forma visual da divindade feita presente no ídolo". Ainda citando o autor: "Ídolos, em outras palavras, não são pinturas, nem retratos, mas *corpos* artefatuais" (GELL, 1998, p. 98, grifo do autor).

O personagem *boakara* do ritual das refeições *ava* pode ser entendido desse modo, no lugar correspondente ao "ídolo", isto é, uma representação icônica que empresta um corpo, e um corpo em movimento, para personificar uma noção fundante das relações sociais entre os Asuriní do Xingu, o par de figuras (ou protótipos como Gell chamaria, opostas e complementares, guerreiro e xamã. A representação do personagem *boakara* é a ação de distribuir comida e ser tatuado (gestual e simbolicamente, no *opereami*). Aqui a pessoa em ação é o objeto de arte (desempenho gestual e performático), exemplo mais contundente ainda da equação pessoa/objeto de arte da teoria de Gell. Ele agencia relações sociais, atualizando princípios estruturantes numa sociedade em crise devido a profundas transformações no modo de vida, organização social e relações com a exterioridade.

O corpo e a ação ritual performática continuam a janela pela qual tenho tentado enxergar esse mundo, que me parece tão familiar, pelos muitos anos de convivência, mas também tão distante dos Asuriní que conheci há 35 anos, em meio às mudanças vertiginosas em que se encontram. Por isso, novo tema e novo enfoque se impõem ao meu ofício de antropóloga com uma certa história de abordagem teórica e de compromisso ético com o povo Asuriní do Xingu.

REFERÊNCIAS

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

GEERTZ, Clifford. Blurred genres: the refiguration of social thought. In: *Local knowledge*: further essays in interpretive anthropology. New York: Basic Books, 1983,

IBAMA. AHE Belo Monte, *Estudos de Impacto Ambiental (EIA) e Relatório de Impacto Ambiental (RIMA)*: Componente Indígena, Processo Ibama nº 02001.001848/2006-75. São Paulo, 2009.

LÉRY, Jean de. *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amérique*, Génève: Antoine Chuppin, 1580.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1989.

MAINGUENEAU, Dominique. *Génèse du discours*. Bruxelas: Mardaga, 1984.

MÜLLER, Regina. O corpo em movimento e o espaço coreográfico*:* antropologia estética e análise do discurso no estudo de representações sensíveis. In: NIEMEYER, Ana Maria de; GODOY, Emília P. de (Org.). *Além dos territórios*: um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos. Campinas: Mercado de Letras/Departamento de Antropologia/IFCH/Unicamp, 1998. p. 271-286.

MÜLLER, Regina. O corpo em movimento: mortos e deuses na dança de São Gonçalo. *Cadernos CERU*, São Paulo: Centro de Estudos Rurais e Urbanos, Humanitas/FFLCH/USP, v. 2, n. 12, p. 91-113, 2001.

MÜLLER, Regina. *Os Asuriní do Xingu*: história e arte. 2. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.

MÜLLER, Regina. Rituais religiosos e performance artística: uma leitura antropológica do espetáculo Bailarinas de Terreiro. *Cultura Vozes*, Petrópolis: Vozes, v. 89, n. 3, 1995**.**

MÜLLER, Regina. Yokastas: estudo antropológico de um processo de criação e encenação. *O percevejo*: revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: UNIRIO, v. 12, p. 182-204, 2003.

ORLANDI, Eni P. *A linguagem e seu funcionamento*: as formas do discurso. 4. ed. Campinas: Pontes, 1996.

PÊCHEUX, Michel. *Les verités de La Palice*. Paris: Maspéro, 1975.

RIBEIRO, Fábio, A. N. *Etnodesenvolvimento e o mercado verde na Amazônia indígena*: os Asuriní no Médio Xingu. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciência Ambiental) – Programa de Pós-Graduação em Ciência Ambiental da USP, São Paulo, 2009.

RODRIGUES, Graziela. *O método BPI (bailarino-pesquisador-intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal*. Tese (Doutorado em Artes) – Unicamp, Campinas, 2003.

RODRIGUES, Graziela. O método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal. *Cadernos de pós-graduação*, Campinas: Instituto de Artes/Unicamp, v. 8, n. 1, p. 121-128, 2006.

RODRIGUES, Graziela; MÜLLER, Regina. Dança dos Brasis: as mulheres das cócoras. *Cadernos de Pós-Graduação*, Campinas: Instituto de Artes/Unicamp, v. 8, n. 1, p. 129-136, 2006.

SCHECHNER, Richard. Betweem theater & anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard. Performance theory. New York: Routledge Press, 2003.

SILVA, Fabíola A. *Cultura material e dinâmica cultural*: um estudo etnoarqueológico sobre os processos de manutenção e transformação de conjuntos tecnológicos entre os Asuriní do Xingu. Projeto de pesquisa apresentado à FAPESP, São Paulo, MAE/USP, 2005.

TURNER, Victor. *From ritual to theatre*. New York: PAJ Publications, 1982.

TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

VILELLA, Alice P. *Das acontecências*: experiência e performance no ritual Asuriní. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Unicamp, Campinas, 2009.

CORPO, MÁSCARA E F(R)ICÇÃO: A "FÁBULA DAS TRÊS RAÇAS" NO BURACO DOS CAPETAS[1]

John C. Dawsey

UMA MÁSCARA SURREAL

No título de um dos livros de Frantz Fanon (2008), lampeja uma imagem: pele negra, máscaras brancas. No Brasil, onde se conta a "fábula das três raças", também há máscaras que ganham densidade.

Caso fizéssemos uma encenação da "fábula das três raças", creio que precisaríamos de uma máscara especial. A personagem de Macunaíma, que, ao longo da narrativa de Mário de Andrade, vai mudando de cor – do "preto retinto" ao "branco louro" –, poderia servir de modelo.[2] Ao figurinista poderíamos propor a ideia de uma máscara feita de uma imensa variedade de cores, à moda de um caleidoscópio. Em três níveis apresentar-se-iam os fragmentos de espelhos. No primeiro e mais fundo, os estilhaços de materiais reluzentes em cores de pele indígena: vermelhas, amarelas e marrons. No segundo, os fragmentos em cores de espelhos africanos: café, cobre e grafite. O terceiro, um espetáculo em tons de branco e cor-de-rosa: os cacos de espelhos europeus. A própria máscara, em seu conjunto, poderia sugerir uma espécie de espelho mágico.

Seu segredo: o movimento de caleidoscópio, girando e produzindo as mais surpreendentes combinações. E incríveis transformações – até mesmo, em seu plano mais superficial, de negro virando branco. Enfim, uma máscara fantástica: surreal.

O que dizer da "fábula das três raças"? Nas interfaces da antropologia e do teatro, Richard Schechner (1985, p. 4) discute o modo

---

[1] Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) por apoios recebidos para o desenvolvimento desta pesquisa.

[2] Ao nascer de mãe índia, Macunaíma, "o herói sem nenhum caráter", era "preto retinto". Em viagem a São Paulo, ao sair de um banho de rio, ele vira "branco louro e de olhos azuizinhos" (ANDRADE, 1979, p. 9). "A água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas" (ANDRADE, 1979, p. 48).

como *performers* de diversas experiências rituais e tradições teatrais (tais como as dos rituais Yaqui e do teatro nô japonês) não procuram esconder o corpo por trás da máscara. A experiência de transformação vivida por *performers* e público tem muito a ver com uma relação entre máscaras e corpos capaz de produzir um estado liminar. Os momentos em que os corpos se revelam – ou irrompem – por trás, por baixo ou por cima de suas máscaras podem ser da ordem do extraordinário. Ou insólito.

A seguir, pretendo evocar alguns desses momentos, tais como lampejam em registros de cadernos de campo realizados nos anos 1980 em um lugar que vou chamar de Jardim das Flores, um pequeno abismo situado na periferia de Piracicaba. As pessoas que ali moravam também se referiam ao lugar como sendo o "Buraco dos Capetas". Conforme os registros que vêm a seguir, corpos friccionam as suas máscaras. E até mesmo – eu diria, brincando com a palavra e colocando o erre entre parênteses – corpos e máscaras se f(r)iccionam. Assim, despertam um modo subjuntivo ("como se") de situar-se em relação ao mundo, provocando fissuras, iluminando as dimensões de ficção do real e subvertendo os efeitos de realidade de um mundo visto no modo indicativo, não como paisagem movente, carregada de possibilidades, mas simplesmente como é.[3]

A fricção entre corpo e máscara – que sugiro chamar de f(r)icção – pode gerar alguns dos momentos mais eletrizantes de uma performance. A seguir, pretendo captar instantes dessa espécie, explorando algumas imagens que irrompem em narrativas do Jardim das Flores. E se afundam numa cartilha.

"ASSIM COMEÇOU MINHA HISTÓRIA..."

Este ensaio tem uma história originária. Trata-se de uma tentativa de reler, muitos anos depois do primeiro contato com o texto, as elipses e as lacunas de uma cartilha rasurada que encontrei no Jardim das Flores, o Buraco dos Capetas. As origens do texto remontam a 1983, época em que eu fazia uma pesquisa nesse local. A cartilha pertencia ao filho de Anaoj e Mister Zé,[4] casal do norte de Minas Gerais que, em companhia

[3] Victor Turner (1982, 1987) discute performance como expressão de experiência que desperta um modo subjuntivo de situar-se em relação ao mundo.

[4] Os nomes próprios que constam do texto podem ser considerados como ficções

de conterrâneos e pessoas de outras regiões do Brasil, se mudou nos anos 1970 para Piracicaba, cidade do interior paulista.

Era uma cartilha de catecismo, branca e cor-de-rosa, da qual constava apenas parte do texto: as páginas 13 a 32. Duas delas, em especial, chamaram a minha atenção:

> [Página 24, item 10.] ASSIM COMEÇOU MINHA HISTÓRIA. [...] Deus, nosso Pai, quis dar-nos sua proteção, para começarmos bem a nossa história. Por isso fez-nos nascer dentro de uma família. [Há a imagem de uma família num carro. Um homem dirige. Uma mulher de óculos escuros está ao seu lado. No banco de trás aparecem dois meninos, cada qual numa das janelas, e uma menina no meio. Todos brancos. Ao fundo, um cenário com montanhas, uma lagoa, dois barcos à vela e um homem pescando.]
> [Página 32, item 14.] NOSSA HISTÓRIA SE CONSTRÓI DIA A DIA. [...] Jesus nos ensinou que a gente não deve se preocupar nem com o futuro, nem com o passado, mas deve viver muito bem o presente [Imagem de uma menina branca usando um avental branco com uma fita cor-de-rosa no cabelo. Ao lado da menina, uma mesinha com réguas, esquadros e argila. Modelando a argila, a menina faz uma estatueta de um índio segurando um arco, sem flecha.] (26 de julho de 1983).

Um detalhe me surpreendeu: a imagem do índio e seu arco sem flecha.[5]

A menina devia ter, imagino, uns dez anos de idade. Era essa a idade do dono da cartilha, Abel, um dos seis filhos vivos de Anaoj e Mister Zé. A menina parecia estar numa escola. Abel também ia à escola. Anaoj o acordava de madrugada todos os dias da semana. Quando fazia mais frio, Abel relutava. Sua mãe era enfática: "Acorda, peste! Vai levar um tapa no ouvido se não levantar! Vai, vagabundo! Isso é hora de ficar dormindo?!" (20 de julho de 1983).

---

literárias do pesquisador. Essa observação também é válida para o nome "Jardim das Flores". O termo "Buraco dos Capetas", assim como o nome "João Branco", não deixam de ser ficções reais, nascidas da poesia dos moradores.

[5] Um detalhe: tal como a sensação de *punctum*, sobre a qual fala Roland Barthes (1984, p. 46-47). A experiência evoca uma das imagens ausentes. Era ele – esse índio – que partia, ou ainda "parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar". Trata-se de um elemento do acaso, da natureza do imprevisível. Algo ali, diria Barthes, me fere ou mortifica: um detalhe me punge.

Por que o detalhe do índio teria me surpreendido? Seria porque, de algum modo, ele interrompia uma leitura que um aprendiz de antropólogo fazia de sua experiência no Buraco dos Capetas? Uma menina branca faz de argila a estatueta de um índio. No Jardim das Flores, as pessoas eram, em geral, mais da cor da argila do que da menina. Seus traços eram mais como os do índio. Também havia muitas pessoas negras, como Anaoj e Mister Zé. Em torno delas se constituíam algumas das redes sociais de maior vitalidade no Jardim das Flores. Uma dessas redes acolhera o pesquisador, que nelas virou "João Branco". Ele também virou "João de Anaoj" e, tal como os brasileiros brancos sobre os quais lera nos escritos de Gilberto Freyre (1933), ganhou uma "mãe preta". Até que ponto esse pesquisador, movido por impulsos oriundos de estruturas mais fundas do pensamento e da emoção, procurava tornar-se "brasileiro"? Talvez ele também estivesse ali em busca de formas de recontar e tornar sua uma das histórias mais recorrentes do imaginário brasileiro e, ao mesmo tempo, mais intrigantes para estrangeiros americanos e europeus: a "fábula das três raças".[6]

No entanto, as páginas da cartilha que eu tinha em mãos apresentavam apenas imagens de uma família branca. O índio aparecia sob a forma de estatueta. E não havia negros. Tudo isso era óbvio. Supondo, porém, que a família branca ali representada era uma família brasileira, talvez um elemento menos óbvio se insinue, pela ausência, no texto. Afinal, era uma cartilha da Igreja Católica. Nesse caso, não era de se esperar que, em meio às páginas ausentes, se encontrasse uma imagem de São Benedito ou, ao menos, de Nossa Senhora Aparecida, a Padroeira do Brasil, de cor escura, senão negra? Até mesmo (ou principalmente?) entre pessoas brancas no Brasil, traços associados às manifestações dos negros surgem com força na configuração dos símbolos nacionais. Esse fenômeno pode ser constatado em relação não apenas à Aparecida, mas também ao samba, à feijoada, a Pelé. De modo semelhante, traços indígenas irrompem em diversos eventos expressivos: Círio de Nazaré, boi-bumbá de Parintins, caboclinhos em Festa de Catopês, etc. As vanguardas antropofágicas do modernismo brasileiro há tempo nos disseram: tupi *or not* tupi. Invocaram ancestrais indígenas e a primeira língua geral do Brasil. Símbolos recriam-se com base em elementos que vêm como se fossem dos subterrâneos de um povo ou nação. Na

[6] A "fábula das três raças", que ganha corpo em escritos como os de Gilberto Freyre (1933) e de Darcy Ribeiro (1997), é analisada criticamente por Roberto DaMatta (1987).

página 32 da cartilha, via-se uma pálida lembrança desse processo: uma menina branca faz de argila a estatueta de um índio.

Na página 24, a família anda de carro em meio a uma paisagem idílica: montanhas, lagoa, barcos, etc. O Jardim das Flores, onde a cartilha havia sido encontrada, constituía, apesar do nome, um dos locais menos idílicos na paisagem de Piracicaba.[7] Os próprios moradores chamavam-no de Buraco dos Capetas. O detalhe: a cartilha foi encontrada sobre um saco de cimento, ao lado de uma fossa aberta, cheirando a enxofre e podridão, num banheirinho que ficava ao lado de uma valeta em frente ao barraco de Anaoj.

A maioria dos moradores viera de Minas Gerais, um estado montanhoso. Um número expressivo deles era oriundo das regiões de Montes Claros, Porterinha e Novo Cruzeiro. Foram para Piracicaba na época em que se deu a construção da Caterpillar e do segundo distrito industrial. Assim que terminaram as obras, "caíram no buraco". Também "caíram na cana". Viraram "boias-frias". Na época, ninguém ali era dono de carro. Por outro lado, os "boias-frias" produziam a matéria-prima da qual se fazia combustível. Esse impulsionava a indústria automobilística e alimentava imagens de desejo de uma sociedade, tal como a que se encontrava na cartilha.

Em Piracicaba, nos anos 1980, ainda se vivia sob o embalo de sonhos de progresso, movidos, em razão dos programas do Proálcool e do Planalsucar, por uma visão do despertar de um gigante adormecido. Na cana-de-açúcar encontrava-se um substituto do petróleo dos xeiques das arábias, cujo embargo havia, nos anos 1970, interrompido abruptamente o chamado "milagre econômico". Se os programas do Proálcool e do Planalsucar pretendiam fazer despertar um gigante adormecido, a sensação de quem morava no Jardim das Flores era de quem havia caído num buraco. Em meio a um clima de embriaguez, suscitado pelo que Walter Benjamin chamaria de "narcótico do progresso", às vezes irrompiam visões do paraíso. Mas a sensação de quem morava no buraco era outra.

> Anaoj: Depois que meu povo caiu aqui nesse buraco, não conseguiu levantar mais. Por isso, estamos nessa desgraça. E meu povo é atentado demais! (21 de fevereiro de 1984).

---

[7] Se o nome "Jardim das Flores" surge do imaginário do pesquisador, ele não deixa de tomar o lugar de outro nome, igualmente idílico, mas também real, que brota da poesia popular.

Anaoj: Ai, nossa mãe do céu...
Lrds: Cair nesse buraco e morar no inferno é a mesma coisa.
(13 de agosto de 1983).

Muitos mineiros "caíram no buraco". Mas o Jardim das Flores não apresenta apenas uma imagem de Minas. Ali, numa área de 27 mil m^2, nessa fenda na terra – uma grota ou pequena cratera localizada na periferia de Piracicaba – encontrava-se, em forma de um mosaico carregado de tensões, uma imagem do Brasil. A maioria era de Minas, norte de Minas. Havia também cearenses, sergipanos, baianos, paranaenses, paraibanos, piauienses, pernambucanos – e paulistas. Havia inclusive piracicabanos, alguns com origens nos estratos do "antigo Risca-Faca" sobre os quais a favela se ergueu. Não obstante, a imagem de Minas era poderosa. Ela ganhava proporções cósmicas. Outras regiões do universo agrupavam-se ao seu redor, como se entrassem em sua órbita.

Manoel quis saber de onde eu era. Quando lhe falei que eu havia nascido no Brasil, mas de família que viera dos Estados Unidos, ele disse: "Olha, eu vou mostrar pra você". Apanhando um pedaço de pau, ele desenhou um círculo imenso no chão de terra do barraco. "Isso aqui é Minas Gerais", explicou. Às margens do grande círculo mineiro, ele fez vários círculos minúsculos: São Paulo, Paraná, Mato Grosso, Bahia... e, o menor de todos, Estados Unidos (8 de julho de 1983).

Falava-se de "nação" mineira. No mapa do mundo de Manoel, Minas parecia englobar outros lugares. Até virava uma imagem do Brasil. Era centro. Coração e corpo do Brasil. Umbigo do mundo. Às vezes o pesquisador não sabia ao certo se era Minas que ficava no Brasil ou se, ao contrário, o Brasil cabia em Minas. A história de que mineiros "caíram no buraco", na periferia de uma cidade do interior paulista, evocava um acontecimento insólito. Era como se o universo houvesse sido tragado por suas próprias margens. As coisas estavam invertidas. Os mineiros, afinal, caíram num "buraco" na periferia de uma cidade do interior paulista. Viam-se às margens das margens das margens. Minas Gerais virou também uma alegoria do Brasil.

Neste texto, tenho interesse em explorar dimensões de um sentimento que lampeja no Jardim das Flores, numa imagem de susto. Ver-se ou descobrir-se como brasileiro pode suscitar uma experiência de espanto. Trata-se de uma experiência de profundo estranhamento de um brasileiro no Brasil, vendo-se sendo visto pelo outro como figura estranha. E isso, num momento, que não deixa de evocar um tempo de longa duração, no qual estrangeiros parecem estar tomando conta do país.

> Ao atravessar a rua Moraes Barros na curva ao lado da Praça José Bonifácio, um bêbado com mochila de peão nas costas vira o corpo num gesto gracioso e para por um instante em meio ao trânsito: "Vocês passam por mim que nem o vento! Estão pensando que sou estrangeiro?! Os estrangeiros estão tomando conta [...]. Eu sou daqui, mas vou pra Bahia!". (12 de agosto de 1983).

Mineiros e pessoas vindas de outras partes do Brasil haviam construído o segundo parque industrial de Piracicaba nos anos 1970. Algumas multinacionais, com destaque para a Caterpillar, formavam o núcleo do novo parque, que desbancava o antigo. Os relatos de pessoas do Jardim das Flores são recorrentes a esse respeito:

> Aqui, foi assim: nós fizemos a Caterpillar e, depois, caiu tudo na cana. (30 de maio de 1984).
> A gente trabalha pra construir as indústrias [...]; quando fica tudo pronto, é só estrangeiro, japonês, americano, que vai trabalhar. Os brasileiros eles mandam embora. Os brasileiros que ficam é só pra fazer faxina ou limpar peça de máquina. (30 de maio de 1984).

Trata-se de uma experiência insólita de quem se encontra como figura estranha em sua própria terra, às margens de histórias que ali se contam. Evoca-se uma sensibilidade. O que dizer dessa experiência? Como pensá-la em relação à "fábula das três raças"?

A "FÁBULA DAS TRÊS RAÇAS"

O *script* é conhecido. Nos anos 1500, brancos portugueses descobriram o Brasil. Estabeleceram uma colônia em meio aos povos indígenas. A despeito das cartilhas de padres jesuítas, esses povos eram arredios. Logo chegaram, em navios negreiros, escravos africanos para trabalhar. Havendo poucas mulheres brancas, muitas mulheres negras e indígenas viraram mães dos filhos de portugueses. O povo brasileiro surgiu da mistura dessas três raças.

O adendo também é importante. No início dos anos 1800, ainda havia poucos brancos no Brasil. Isso logo mudaria. Ao longo do século, chegam levas de imigrantes europeus. O próprio rosto do Brasil se transforma. Em meio a sonhos de progresso e à mistura das raças, observa-se o branqueamento da nação.

Em tons idílicos, a "fábula das três raças" não deixa de evocar a vocação do brasileiro para a mistura entre povos. A aquarela brasileira é cantada em verso, em tons musicais que sugerem harmonias de raças e cores. No concerto das nações, o Brasil já figurou como lugar de "democracia racial" e de um progresso sem traumas.

Como já foi sugerido, a encenação da "fábula das três raças" pode exigir uma máscara especial: cromática e caleidoscópica. Surreal. Como um espelho mágico, ela seria capaz de produzir surpreendentes transformações.

Porém, o foco deste ensaio tem menos a ver com os poderes extraordinários de uma máscara do que com as suas relações com os corpos que por trás, por baixo ou por cima lampejam. Tais relações podem ser eletrizantes. Chegam a ser explosivas, como choque de chama de fósforo em pó de potássio. De repente, aflora uma imagem. Perigosa, ela relampeia com a força de uma revelação. Trata-se da f(r)icção entre corpo e máscara, como dito, com o erre entre parênteses.

A seguir, pretendo captar o modo como irrompem imagens mineiras, ameríndias e afro-brasileiras em narrativas do Buraco dos Capetas. Encontramos algumas delas em elipses da cartilha discutida no início deste ensaio.

IMAGENS MINEIRAS

Seria a "fábula das três raças" uma metanarrativa do Brasil, uma matriz da qual surgem histórias do que veio a ser? Nas histórias que se contam no Jardim das Flores e que evocam, inclusive, travessias do sertão mineiro e de outros sertões, o olhar volta-se com atenção para os redemoinhos, os refluxos e as contracorrentes. Ou, simplesmente, para histórias que submergiram ou não vieram a ser. A linguagem, em pedaços, não deixa de evocar uma espécie de paisagem:

> Débora: Eles iam quebrar açude... O Dops... o rio secava. [...] O povo vivia de horta. Mas, agora está tudo morrendo. Pra pobre não tem mais terra não. Os fazendeiros estão com a terra. Eles não deixam abrir picada. O sondador fica na árvore. Ele mata! Lá diz assim: "Matou um e o outro está no pau". (23 de agosto de 1983).
> Anaoj: A Débora é doida toda vida. Em Minas, ela amarrava um barbante num pau e saía assim... andando pra longe, dizendo que estava medindo a terra. (19 de julho de 1983).

A justaposição de anotações em cadernos de campo redigidos no Jardim das Flores produz imagens e montagens carregadas de tensões. Ali se reúnem pedaços e fragmentos residuais de erosão social em relações surpreendentes, inusitadas. "Moisés segue caminho para o seu barraco, rindo e bradando, 'O buraco é nosso, não é? Vou dar uns tiros!'" (6 de julho de 1983).

Imagens do passado articulam-se ao presente, fazendo irromper forças suprimidas em meio a uma paisagem. O Jardim das Flores apresenta-se como a realização de sonhos em forma de paródia: "o buraco é nosso, não é?".

Nesse cenário, a erupção de imagens mineiras pode ter menos a ver com a produção de estados de nostalgia do que de inervações corporais. Abaixo, cadernos de campo evocam uma série de quatro lembranças de Anaoj, seguidas de seu epílogo.

> Em Minas Gerais, Anaoj e Mister Zé moravam com a família de um fazendeiro, um tipo alegre e brincalhão. O seu nome era Leonel. Com o passar do tempo, porém, Anaoj ficou desgostosa. Sobrecarregada, ela cozinhava, lavava roupa e fazia a limpeza para as duas famílias.
> Certo dia, antes de sua saída da casa, Anaoj enfrentou Leonel: "Sou preta, ó, mas não sou empregada de você e sua família!" (31 de abril de 1984).
> Leonel chegou para Mister Zé, falando: "Hoje é dia de trabalhar, não é dia de bestar!".
> Mister Zé explodiu: "Bestar?! Eu trabalho a vida, a semana inteira pra você ficar bestando feito um vagabundo! Eu bestar?! Sou preto, mas não sou escravo pra ficar te sustentando!" (31 de abril de 1984).
> Na tentativa de convencer Mister Zé e Anaoj de não irem embora, Leonel ofereceu dinheiro. Mister Zé reagiu: "Fica de gorjeta pra você! Toma o meu suor pra você comer no caminho dos infernos!" (31 de abril de 1984).
> Quando Anaoj e Mister Zé voltaram para Minas, Leonel queria que eles trabalhassem de novo para ele. Mas Anaoj lhe disse: "Já trabalhamos pra encher sua barriga uma vez. Duas vezes não!" (31 de abril de 1984).
> "Ele matou muitos. Pra eles não tem lei. Punha pra trabalhar, depois matava. Peão sumia" (31 de abril de 1984).

O que havia suscitado o retorno dessas lembranças? Imagens como essas, que evocavam a fúria de Mister Zé e Anaoj diante de

situações que eles associavam à "escravidão", compunham um acervo de lembranças recorrentes. Elas não deixavam de apresentar afinidades eletivas com outras, de estratos mais recentes, referentes a experiências vividas no Buraco dos Capetas:

> Anaoj está em pé de guerra. Mister Zé tem trabalhado sem contrato, como sempre, numa construção. Finalmente, recebeu o pagamento por 18 dias de trabalho. Ficou aborrecido. Não quis nem pegar o dinheiro, mas pegou. Anaoj não aceitou. Foi devolver.
> Anaoj: Falei: "Vocês acertam depois com o Mister Zé. Nem precisa falar que eu trouxe. Vinte mil! Ele virou moleque agora?! Isso não é papel de homem!' João, Abel ganhou dez mil em duas semanas, e ele é moleque! Voltei e disse: 'Mister Zé, você vai lá e tira sangue se precisar!". (4 de fevereiro de 1984).

O que fez com que Anaoj devolvesse o dinheiro? Teriam sido a lembrança do gesto de Mister Zé diante de Leonel e as esperanças ainda não realizadas contidas naquele gesto? Algumas das imagens que lampejam nessas lembranças revitalizam esperanças que correm riscos de adormecer ou amortecer em corpos que caíram num "buraco" na beira de uma cidade do interior paulista. Ao contar histórias sobre elas para si mesmas, as pessoas do Jardim das Flores também contavam histórias que ainda não vieram a ser.

IMAGENS AFRO-BRASILEIRAS

No Jardim das Flores, também irrompiam imagens de deslocamentos primordiais e travessias ainda mais distantes, no tempo e no espaço, do que as do sertão mineiro. Nessa grota e nos seus arredores, às vezes apresentava-se uma imagem da África.

> Esperando por meu ônibus, em frente ao bar do Risadinha, vejo uma pessoa no meio da rua. Trata-se de um homem negro, esguio e bêbado, com uma mochila de peão nas costas. De cabeça erguida, olhando para o alto, ele canta para as estrelas. Em meio à escuridão, uma pequena lâmpada brilha em frente ao bar. O peão parece alheio ao movimento das outras pessoas que, também de mochilas nas costas, passam ao lado, voltando do serviço, descendo morro abaixo e desaparecendo nos barracos. As palavras do cantador brotam como os disparos de uma arma.

> Capto apenas alguns dos fragmentos: "Não tenho pai nem mãe/ Sou neto de africano/Sai da frente senão eu atiro/Sou homem sem rumo/Não tenho onde dormir...".
> O ônibus chega em velocidade, trôpego e barulhento, balançando de um lado para o outro ao dobrar a esquina. Ainda faz estrondo, com ruídos do freio, parando de repente, no susto, rente ao bêbado no meio da rua.
> O motorista grita: "Sai da frente, pinguço, que já matei um hoje!". De fato, conforme as notícias que se espalharam no bairro, um rapaz havia sido atropelado pelo ônibus nesse dia. (14 de maio de 1985).

Numa das passagens mais belas da literatura antropológica, um pigmeu do Congo, cujo nome era Kenge, sem saber da presença do pesquisador, canta no meio da noite, olhando para o alto e dançando sozinho com a lua e a floresta. Kenge dança após haver visto as "vilas-modelo" destinadas aos trabalhadores de *plantations*. Nas "vilas-modelo" não havia árvores. De volta à floresta, Kenge recompõe as suas relações com o cosmos por meio do canto e da dança.[8]

O peão que encontrei numa das ruas beirando o "buraco" do Jardim das Flores canta para as estrelas. E evoca o continente africano ("sou neto de africano"). Uma cidade é a sua floresta. Mas a sua dança não recompõe o cosmos. O lugar onde ele se encontra não lhe permite reconstituir uma floresta dos símbolos, apenas os seus restos e subterrâneos. O seu canto tem o sopro de coisa ruidosa. Não se sabe quem está mais embriagado, o peão ou o ônibus. O ônibus da cidade também anda de jeito trôpego. Fazendo barulho e encenando a sua dança de bêbado, o peão entra em relação de mimese com uma cidade. Na interrupção da cena, aos ruídos de um freio e sob o brilho da pequena lâmpada de um bar, anuncia-se um desastre. Nessa floresta há cheiro de cinza. É de cana queimada, dos arredores da cidade. E de árvores desaparecidas. Esse peão também é um "boia-fria". Aqui também relampeia uma imagem de sertão mineiro. "Diolinda, rindo, xinga Anaoj: 'toco de sicupira!', 'toco de braúna!'" (25 de maio de 1983).

"Toco de sicupira!" e "toco de braúna!" são os restos de árvores grandes das matas de Minas Gerais que ficam após as queimadas.

Deslocado, o bêbado canta à beira de um pequeno abismo. "Não tenho pai nem mãe/Sou neto de africano". Ele sai do Buraco dos

---

[8] Esta passagem se encontra no livro de Colin Turnbull (1962).

Capetas. Vem das entranhas e dos fundos do Brasil. De sertões. No meio da rua lampeja uma imagem. O distante se faz próximo. O familiar vira estranho.

Mas não há rito de passagem: o estado liminar é de longa duração. De buracos irrompem brasileiros de travessias – estrangeiros em sua própria terra. O espantoso é coisa do cotidiano.

Nessa beira havia um lugar onde a imagem da África se materializava com muita força: o barraco do "Saravá":

> Surpreendo-me com a beleza do interior. Olhando desde o lado de fora, trata-se de um barraco como outro qualquer, feito de tábuas velhas e remendadas, e de cor acinzentada. (O cômodo de "João Branco" – o meu – destoa dos vizinhos por haver sido caiado.) No interior do "Saravá", me deparo com uma explosão de cores, imagens, estatuetas, e retratos nas paredes. Bandeirinhas multicoloridas atravessam o espaço. Sente-se o cheiro de velas. E da fumaça de um charuto pendurado da boca de uma mulher. Passando de mão em mão circulam cuias de coco com pinga. Ao som do atabaque moças giram balançando braceletes e colares. Vestidos brancos tocam os calcanhares, roçando o chão. Nos cantos, a tudo assistindo, se encontram santos, orixás, caciques, caboclos.... Vejo uma Iara luminosa, e São Jorge lutando contra o dragão. (17 de junho de 1983).

Alguns dos tiros que diariamente interrompiam o cotidiano dos moradores do Jardim das Flores saíam desse barraco. Ali morava Pedro, que, devido à fama de inventor, ganhou o apelido de "Professor Pardal". Pedro era um "fazedor de espingarda". A seguir, o seu relato:

> Eu passo o dia assim, sentado nessa cadeira... os números multiplicando, multiplicando na minha cabeça, e a minha cabeça fervilhando... Aí, eu levanto, vou lá fora e "pê!". Dou um tiro. Sento de novo na cadeira... os números multiplicando, multiplicando na minha cabeça, e minha cabeça fervilhando... Vou lá fora e "pê!". Dou um tiro. Sento de novo na cadeira... Até que um dia fico doido, vou lá fora e grito. Todo mundo acha que fiquei louco. Mas, é aí que eu vou inventar alguma coisa! Eles me chamam de Professor Pardal. A minha vida é isso aí. Fico matutando, ponho uns discos pra ouvir, e dou tiro (17 de junho de 1983).
>
> Quais eram esses discos?
>
> Após alguma insistência de Pagé, Professor Pardal busca no quarto alguns discos. Já passou da meia-noite. Reconheço os de

> Roberto Carlos e Paulo Sérgio. São discos antigos. Num deles vejo escrito, "pais de santo". Pergunto que tipo de disco é esse.
> Pedro: "Esse disco você não entende. É tudo em africano. Aí tem cada história... Se você entender, dói o coração".
> Ele colocou o disco na vitrola para tocar. Pedro escutava, depois traduzia algumas palavras: "okurí quer dizer homem, [?] quer dizer mulher".
> Perguntei como ele aprendeu essas coisas. Ele me disse que tem um livro que explica o significado de todas as palavras africanas. Ele se interessou pelo candomblé quando morava em São Paulo, num parque de diversões. (17 de junho de 1983).

Uma "tradição" africana aqui aparece como um acervo de fragmentos e estilhaços a serem decifrados. Nos discos de "pais de santo", Pedro encontrava os vocábulos de uma tradição, mas não a sua gramática. Aos ouvidos de um "Professor Pardal", porém, os vocábulos se abriam para os usos inventivos da história. Suscitavam estados de inervação corporal.

IMAGENS AMERÍNDIAS

Embora com menos frequência, imagens ameríndias também irrompiam em notas de cadernos de campo feitas no Jardim das Flores. Um dos incidentes envolve Diolinda, uma amiga de Anaoj. O relato revela a força de explosão com que essas imagens eram capazes de emergir. Diolinda era uma viúva do sul da Bahia que residiu no norte de Minas antes de seguir para Piracicaba. Morava num cômodo encostado ao barraco de seu irmão, Dijalma. Esse, que também era viúvo, havia se juntado recentemente com outra mulher. Diolinda sentia a presença dessa mulher como uma ameaça. Por causa dela, Diolinda corria o risco de ficar sem o apoio do irmão e das redes que lhe protegiam. Certo dia, após uma "disputa com a capeta", Diolinda passou pelo barraco de Anaoj. Tomando café, ela disse:

> Sou mulher de destino. Aquela capeta quis me endoidar, mas não tem nada não. Também sou capeta. Sou filha de índia que laçaram no mato. Minha mãe era índia, índia brava que não tinha medo dos homens. Enfrentava qualquer arma ou nação. Só canhão pra derrubar aquela índia do mato! E meu pai até jagunço foi. Era baiano, sabia lidar com tudo que era arma, carabina, garrucha, Mausa, M-14... Já nasci capeta, uma diabinha. Por isso, não

> tenho medo dos capetas. Pode vir quantos quiserem que vamos nós explodir no meio dos infernos. Enfrento os diabos e expulso tudo de lá. Tenho fé. Deus está comigo! Solto tudo de lá! (25 de maio de 1983).

Imagens relegadas ao lixo da história ressurgem carregadas de força originária, energizadas inclusive pelo sinal negativo com o qual foram conferidas pela "tradição". Num relato sobre Aparecida, a "primeira mulher de Dijalma" (a que morreu) lampeja outra imagem indígena:

> Vizinhos ameaçavam dar uma surra na criança por causa de uma pedra "perdida". "Aparecida pulou no meio da aldeia que nem uma doida." "Pode vir!", ela esbravejou, "que eu mato o primeiro que vier!". Com efeitos de pasmo, Aparecida do "buraco dos capetas" protegera o seu filho da raiva dos homens. "Aquilo que era mulher!", sua cunhada me disse. "Enfrentava qualquer capeta!" (7 de junho de 1983).

Imagens do passado articulam-se ao presente em momentos de perigo.

Os restos de uma história incorporada, latentes, encontram na superfície dos corpos os sinais diacríticos capazes de provocar não apenas os gestos de diferenciação, mas também impulsos da rememoração:

> Diolinda fala de Anaoj: "Eu gosto dessa preta. Pra mim essa preta é loura!" [...] "Eu sou loura, Anaoj". Anaoj brinca: "Você é irmã de João Branco?". Ela ri. Diolinda pega o seu próprio cabelo para mostrar. Ela diz que seu cabelo não é como o de Anaoj, mas é como o de sua mãe que era índia. Ela se lembra da mãe penteando o cabelo que descia até o chão. (25 de agosto de 1983).

Essas imagens não deixam de evocar alguns dos fios que tecem a "fábula das três raças" e a máscara do branqueamento: "Pra mim essa preta é loura!". No entanto, nessas lembranças de uma "mãe penteando o cabelo que descia até o chão" se encontram outros fios, também, capazes de provocar o estremecimento de corpos e máscaras (Seriam capazes, imagino, de acender e dar movência até mesmo a uma estatueta de índio.).

DESPERTANDO A BELA ADORMECIDA

Neste estudo, imaginei como se poderia contar a "fábula das três raças" num palco com uma máscara. Talvez o aspecto mais interessante das máscaras, como mostrou Marcel Mauss (2003), seja a sua capacidade de nos transformar em pessoas. No exercício de imaginar uma encenação da "fábula das três raças", deparamo-nos com uma máscara extraordinária, de natureza caleidoscópica e capaz de expressar uma imensa variedade de formas e cores. E de transformar algumas cores em outras. "Pra mim essa preta é loura!" Seria a máscara de tantas cores também uma máscara do branqueamento?

De acordo com Mikhail Bakhtin (1993), as máscaras revelam a alegre transformação e relatividade das coisas. Talvez o elemento mais interessante e menos óbvio da concepção de Bakhtin seja que as próprias máscaras também se transformam. Às vezes se desfiguram. Em momentos de f(r)icção, que chegam a ser explosivos, revelam-se a movência e a inervação de corpos e máscaras.

Como já foi dito, esta pesquisa aconteceu num momento em que se sonhava muito com um Brasil gigante. Por meio de programas como o Proálcool e o Planalsucar, esperava-se despertar um gigante adormecido em berço esplêndido. Em tal cenário, os "boias-frias" irromperam substituindo xeiques árabes.

Há sonhos de despertar assim como há o despertar dos sonhos. Um gigante escuro adormecido esfregando os olhos vira branco? Um sonho de despertar. Mas, no despertar do sonho, com efeitos de choque, não haveria também um branco descobrindo-se em outras cores? Sonhos cromáticos. Por que uma máscara de branqueamento? Em giros e contragiros de caleidoscópios não se produziriam dos cacos de espelhos mágicos inúmeras configurações, fazendo dos fundos aflorar estilhaços reluzentes nas cores vermelhas, amarelas e marrons e fragmentos espelhados nas cores fortes do café, cobre e grafite?

O que dizer dos sonhos de João Branco, que encontrou no Buraco dos Capetas uma espécie de "mãe preta"? Ao voltar do canavial, ele parecia gostar das reações que provocava na vizinhança. E gostou especialmente do susto fingido de um dos vizinhos, que vendo o seu corpo coberto de cinzas de cana queimada, às gargalhadas, exclamou: "Eu sabia que você era loiro, mas que você era preto eu não sabia!" (27 de setembro de 1983). Teria sido o próprio pesquisador seduzido pela possibilidade de ser outro? E, assim, de alguma forma, descobrir-se a si

mesmo? Nos sonhos mais fundos que se agitam no giro ou contragiro de um caleidoscópio, não encontraríamos as imagens mais reveladoras de Macunaíma transformando-se em direção inversa – como branco virando índio, *black* ou negão? E, nesse movimento, uma das experiências mais fundas de virar brasileiro? Tupi *or not* tupi, tutu *or not* tutu?

Sonhos de gigantes adormecidos? A experiência de quem havia "caído no Buraco dos Capetas" estava mais próxima de amortecimento do que de adormecimento. No imaginário do lugar, com as energias explosivas da experiência de quem vivia no "buraco", a morte rondava. E os moradores se divertiam chamando-se uns aos outros de "assombrações" e "espantalhos". Ao passo que uma imagem de corpo sem alma manifesta-se na figura do espantalho, a imagem inversa, de alma sem corpo, lampeja numa assombração. Espanto cotidiano.

O que acontece quando uma máscara deixa de despertar a alma de um corpo? Uma máscara pode fazer um corpo sonhar? Também há sonhos que produzem esquecimento, inclusive do próprio corpo. Em casos como esses, a f(r)icção entre corpos e máscaras poderia suscitar o choque necessário para fazer despertar?

Amontoam-se questões. No fundo, o corpo que f(r)icciona uma máscara também não seria feito de máscaras que viraram corpo? Em momentos de f(r)icção, um corpo poderia despertar para os seus sonhos esquecidos ou mais profundos? Como sonhos dentro de sonhos, caleidoscópios giram em direções contrárias. Às vezes os caleidoscópios precisam ser despedaçados.

Como fazer despertar? Em um de seus estudos, Robert Darnton (1988) surpreende os leitores ao apresentar "estranhas" versões de "contos de fada", vestígios de uma cultura oral de camponeses do século XVIII na França. Walter Benjamin também se interessou por contos de fada. Em correspondência ao seu amigo Gershom Scholem, ele revela o prefácio que teria escrito para uma possível reapresentação do seu trabalho rejeitado para a Universidade de Frankfurt: *A origem do drama barroco alemão* (BENJAMIN, 1992). Ele desistiria do plano. Mas o prefácio, que ele contava entre seus melhores escritos, diz o seguinte:

> Eu gostaria de recontar a história da Bela Adormecida.
> Ela dormia em meio aos arbustos de espinhos. E, após tantos e tantos anos, ela acordou.
> Mas não com o beijo de um príncipe feliz.
> O cozinheiro a acordou quando deu na jovem cozinheira um

> tabefe nos ouvidos que ressoou pelo castelo, zunindo com a energia represada de tantos anos.
> Uma linda criança dorme atrás da cerca viva espinhosa das páginas que seguem.
> Mas não deixem que qualquer príncipe de fortuna trajado no equipamento deslumbrante do conhecimento chegue perto. Pois no momento do beijo de núpcias, ela pode mordê-lo [...] (BENJAMIN apud BUCK-MORSS, 1991, p. 22, tradução nossa).

A versão benjaminiana de A Bela Adormecida evoca o espírito e o humor característicos dos camponeses estudados por Darnton (1988). O que se produz é uma sensação de assombro, um despertar.

Caso uma experiência de ser brasileiro possa ser comparada não a um gigante, e sim a uma bela adormecida, talvez o lugar mais propício para fazê-la despertar seja a paisagem do Buraco dos Capetas. Lá, não seria nenhum príncipe de fortuna trajado no equipamento deslumbrante que faria acordá-la. Seria, em vez dele, alguém com jeito de gente sertaneja morando numa grota, na beira de uma cidade do interior paulista. Lá, a arte de fazer despertar evoca o estilo do cozinheiro da fábula benjaminiana. Ao menos, era assim que Anaoj acordava seu filho para ir à escola: "Acorda, peste! Vai levar um tapa no ouvido se não levantar! Vai, vagabundo! Isso é hora de ficar dormindo?!". (20 de julho de 1983).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Livraria Martins, 1979.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UnB, 1993.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de J. C. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *The origin of German Tragic Drama*. Introdução de George Steiner e tradução de John Osborne. London-New York: Verso, 1992.

BUCK-MORSS, Susan. *The dialectics of seeing*: Walter Benjamin and the Arcades Project. Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press, 1991.

DAMATTA, Roberto. Digressão: a fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira. In: DAMATTA, Roberto. *Relativizando:* uma introdução à antropologia social. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 58-85.

DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso. In: DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1988. p. 21-92.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador, Bahia: Ed. UFBA, 2008.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1933.

MAUSS, Marcel. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de "eu". In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 367-398.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

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

TURNBULL, Colin. *The forest people*. New York: Touchstone Book, 1962.

TURNER, Victor. *From ritual do theatre:* The human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982.

TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

Parte 3
Montagens performativas

CIDADANIA EM PERFORMANCE: OS ARTISTAS VÃO ÀS RUAS

Diana Taylor[1]

Que opções, visando justiça econômica e política, o povo tem quando o processo eleitoral foi violado e corrompido, quando a mídia se tornou refém nas mãos dos formadores de opinião, e quando as instituições oficiais são incapazes de tomarem decisões de uma maneira vista como transparente ou legítima? Não, não me refiro às eleições de 2000 nos EUA ou ao atual movimento *Occupy Wall Street* (OWS), mas ao controverso pleito eleitoral mexicano de 2006, no qual dois milhões de manifestantes se juntaram no Zócalo, a principal praça do México, para contestar os resultados da eleição através de atos de desobediência civil. Com esse exemplo, espero destacar a importância dos corpos na política, que podemos estender ao movimento OWS e a outras manifestações organizadas por jovens.

Não abordarei todas as minúcias da eleição e da política mexicana, seja isoladamente ou em relação às eleições de julho de 2012. Ao invés disso, volto-me à eficácia e às limitações da performance como política – utilizando as eleições de 2006 como um estudo de caso notável de diversas performances ocorrendo simultaneamente na esfera pública:

1) O prefeito da Cidade do México e candidato popular à presidência pelo centro-esquerdista *Partido de la Revolución Democrática* (PRD), Andrés Manuel López Obrador (AMLO), levou milhões de pessoas ao Zócalo quando soube que a vitória no pleito havia sido de seu oponente, Felipe Calderón, candidato do direitista *Partido Acción Nacional* (PAN) e atual presidente do México. Milhões de mexicanos temiam que o PAN pudesse ter manipulado os resultados das urnas, após sete décadas de uma falsa democracia, e exigiram a recontagem dos votos.
2) Os manifestantes, organizados pela artista de cabaré e *performer* Jesusa Rodriguez, foram às ruas e realizaram uma ocupação pacífica maciça, com direito a um acampamento

[1] Texto traduzido por Rafael Mondini e revisado por Vânia Z. Cardoso

de barracas (chamado *plantón*) que durou 50 dias, fazendo com que o Zócalo e o *Paseo de la Reforma*, a principal avenida da cidade, se tornassem intransitáveis. Eles praticaram resistência não violenta, durante a qual 3.400 performances foram realizadas.

3) AMLO foi empossado como o "Presidente Legítimo" em uma cerimônia de "faz de conta" – no caso, "faz de conta" em relação à cerimônia "real", que foi superada e retratada como ilegítima. A posse oficial não pôde ser realizada em espaço público devido a temores de revolta popular, então ela ocorreu à meia-noite, em uma cerimônia de três minutos envolta por brigas entre os congressistas.

Esses enunciados, demonstrações e atos cerimoniais em competição ilustram em que grau a política e a performance, ou a performance *como* política, são compostas por práticas legitimadoras e repertórios culturais múltiplos, sobrepostos e frequentemente contestados. Abordarei alguns elementos de performance desses eventos – a encenação, o poder dos performativos políticos e o que chamarei de animativos, e o papel da audiência – que caracterizaram o cenário de participação democrática que ainda está para ser criada. Como o "faz de conta" na verdade "faz contar" e molda realidades políticas?

Os performativos, na compreensão de J. L. Austin (1975) do termo, se referem à linguagem que age, "o enunciado executando uma ação" que realiza a própria realidade que anuncia (por exemplo, a frase "eu vos declaro marido e mulher" possui força legal quando enunciada por um juiz de paz). Esses enunciados são performances verbais que ocorrem dentro de convenções altamente codificadas; sua força advém da legitimidade investida não em indivíduos (como o padre, o juiz, ou a comissão eleitoral), mas sim em atores sociais autorizados. Os animativos, como os defino, se baseiam mais em corpos do que na linguagem. Eles são parte movimento, como em animação, e parte identidade, ser, ou alma como em *anima* ou vida. O termo captura o movimento fundamental que é a vida (o sopro inicial de vida) ou que anima a prática incorporada. Os animativos referem-se a ações ocorrendo "no chão" por assim dizer, nas interações caóticas e normalmente menos estruturadas entre indivíduos. Os *performativos*, no exemplo que ofereço aqui, podem incluir em sua classificação a declaração do vencedor das eleições de 2006 pela comissão eleitoral, com sua força legal, enquanto os *animativos* apontam para o tumulto que tomou conta do Zócalo e do país. É claro que, como argumento, essa divisão binária aparente é

muito mais complicada do que sugerem as minhas presentes distinções. Os performativos e os animativos só podem trabalhar em conjunto, já que nenhum enunciado é significativo sem o consenso daqueles a quem a mensagem é dirigida ou que são invocados por ele. A eficácia dos performativos depende do reconhecimento ou da concordância de sua audiência. E a audiência, aqueles "no chão", também exerce uma posição, que pode ser de concordância ou consenso, assim como de não identificação ou de rejeição radical. Os dois milhões de pessoas no Zócalo denunciaram abertamente os resultados anunciados do alto. Eles apoiaram seu próprio candidato como Presidente Legítimo, independentemente desse ato produzir ou não um "real" amplamente reconhecido. Sendo assim, uso essas definições não para apresentar distinções claras entre algum entendimento da política em termos de alto/baixo, elitista/populista, "real"/"fictício", mas para ilustrar o grau em que as estruturas e hierarquias políticas tradicionais foram viradas de cabeça para baixo pela política participativa contemporânea.

As múltiplas "performances" políticas mexicanas, assim como toda performance, devem evidentemente ser entendidas *in situ*, no contexto dos atos políticos que lhe deram vida – as décadas de corrupção e fraude eleitoral, a pobreza endêmica (metade de todo o povo mexicano vive na pobreza e 20% dele vive em extrema pobreza), a batalha brutal de imagens travada através da mídia, especialmente durante esta eleição, e a crescente onda de violência e violações aos direitos humanos ocorridas em partes do México desde 2006, que deixaram cerca de 50.000 mortos.

No domingo seguinte ao anúncio dos resultados das urnas, um milhão de pessoas convergiram ao Zócalo para mostrar sua condenação a tal política corrupta e seu apoio a AMLO. Dali em diante, os vários atos de protesto conquistaram novos espaços e os atores sociais foram improvisando conforme as manifestações seguiam. A disputa pelo poder era clara – de um lado, o PAN era o partido que governava, com controle sobre os recursos, as forças armadas e as instituições legitimadoras. Ele se aliou ao *Partido Revolucionario Institucional* (PRI), que governou o país por mais de 70 anos, a conglomerados midiáticos, a poderosos industriais do norte do México e à direita dos EUA. Do outro lado, estavam milhões de mexicanos – progressistas, intelectuais, jovens e um número gigantesco de indígenas e *mestizos,* que finalmente haviam encontrado um papel em um partido político. Comprometidos com a resistência não violenta, eles confiaram nos corpos e na performance – marchas, eventos culturais, comícios, atos de diversão ou ruptura, *networking* e outras práticas incorporadas – para se manterem entretidos

e avançarem suas causas. Quem venceria? E o que significaria "vencer"? Embora AMLO não tivesse mais acesso ao meio televisivo, ele ainda possuía um enorme poder de mobilização de seu eleitorado, como prefeito da Cidade do México. Assim, o México tornou-se um imenso campo de treinamento para a encenação de cenários democráticos através da desobediência civil.

AMLO começou sua marcha no *Auditorio Nacional*, caminhando do *Paseo de la Reforma* até o Zócalo, o centro do poder executivo há 700 anos, quando os Astecas construíram seu *huye teocalli* (ou *Templo Mayor*) no mesmo local. Ali, ele encontrou seus correligionários, que haviam viajado de diversos cantos do país para se juntar a ele. Sua proposta era a recontagem de cada cédula de votação – *voto por voto, casilla por casilla*.

De um ponto de vista conceitual, sua performance tinha força política e simbólica, mas a encenação em si colocava um problema real. Jesusa Rodriguez, a ativista e artista de cabaré mais famosa do México, foi ao Zócalo naquele primeiro domingo e encontrou somente uma grande plataforma – um palco vazio. Ao longo das três horas que AMLO levou para caminhar do *Auditorio* até o Zócalo, a massa que o aguardava ali não tinha o que fazer. Quando AMLO finalmente chegou, todos os seus assessores políticos e seguidores se amontoaram ao seu redor. Ninguém podia vê-lo. Jesusa se lembra de ter pensado: "Um palco é um palco. Ele tem regras e normas. Alguém deve organizá-lo, as pessoas precisam ser capazes de ver e ouvir as coisas que acontecem nele" (RODRIGUEZ, 2006). Como Rodriguez afirma, muitos políticos não entendem do *teatro politico* ao vivo.

Por isso, Jesusa tomou as rédeas da organização do segundo comício no Zócalo. A plataforma agora tinha um palanque, para que AMLO pudesse ocupar papel central no palco, com os membros do partido alinhados atrás dele. Enquanto AMLO caminhava do *Paseo de la Reforma* até o Zócalo, atores e escritores famosos liam, cantavam e entretinham o público. Foram instalados televisores imensos por todo o caminho a ser percorrido, para que aqueles que o seguiam pudessem ver o que acontecia no Zócalo, e para que o público que esperava no Zócalo pudesse ver seu líder chegando cada vez mais perto. A caminhada em si ganhou ares de crescendo dramático, amplificando simbolicamente o efeito da aproximação de AMLO para ocupar o centro do poder. Quando ele chegou, foi saudado de braços abertos pela PÁTRIA em admiração. A atriz Regina Orozco fazia o papel da Pátria-Mãe.

Mais importante ainda, os participantes podiam se ver ampliados no telão gigante; eles eram agora visivelmente uma parte de um movimento histórico, que podiam visualizar e com o qual podiam se identificar. De fato, essa encenação não mudou o que aconteceu. Sua eficácia, no entanto, reside na mudança do sentido de participação de todos no evento. A performance, a mídia dos pobres nesse caso, tornou possível que as pessoas se representassem (no sentido democrático da palavra, ao invés do sentido mimético – como em *representação* política) e se vissem tanto *na* força política quanto *como* ela própria. Ao alimentar a identificação passional, a força performativa do evento criou o próprio "corpo" que ele dizia somente "representar". Ao invés de linguagem que age, aqui os corpos agem, corpos que se sentem desapropriados de sua linguagem na forma do voto. A teórica cultural mexicana Rossana Reguillo notou recentemente um movimento em direção a uma política despolitizante, que opera através da política da paixão que acontece às margens das instituições políticas. Quando políticas, políticos e partidos tradicionais parecem mais distanciados e menos responsáveis pelos seus cidadãos, a participação política começa a tomar outros contornos. Isso fica claro atualmente nos EUA, com o *Tea Party* na direita e agora com o OWS na esquerda.

O *plantón* foi um tipo diferente de performance, onde o animativo encenou a reivindicação que desafiou o performativo oficial. Ele foi ao mesmo tempo uma reivindicação corporal pela inclusão e a performance do pertencimento, do estabelecimento de uma "cidade" diferente que o povo ocuparia e controlaria por 50 dias. O acampamento encenou uma visão alternativa do que a vida social comunal poderia parecer. Um animativo transgressor, ele buscou realizar a visão que colocou em prática – uma sociedade mais aberta e igualitária. Representantes de todo o México viveram em barracas improvisadas montadas ao longo dos muitos quilômetros do caminho da manifestação. Houve inversão dos papéis de gênero, com homens cozinhando e limpando, e novas formas de colaboração tomaram forma. O *plánton* inverteu a lógica do público/privado com a qual nos acostumamos, com o uso do espaço "público" como se fosse privado. As conversas ao telefone celular e os fones de ouvido criaram uma nova etiqueta, ao levarmos nosso mundo privado conosco, para onde quer que formos. Esses atos diários reafirmam o *público privado* do capitalismo, com sua privatização do espaço público. Aqui, entretanto, o privado se torna público, através da coexistência pacífica entre pessoas em uma das maiores cidades do mundo. Uma noção diferente de política não foi somente antevista, mas

também posta em prática. O "caráter radicalmente utópico" do *plantón*, para recordar as palavras de Herbert Marcuse (1969, p. IX) sobre os levantes de 1968, foi "expressão da prática política concreta".

Essa vida *"como se"* culminou na mais estranha de todas as performances – a posse de AMLO como *Presidente Legitimo*, o chefe de um governo paralelo que ostenta cerca de um milhão de eleitores. A declaração performativa fracassou em um ponto básico – ele não tinha a autoridade reconhecida para se declarar presidente – mas ela teve sucesso em outro sentido. Ao invés de participar da democracia simulada da direita, sua performance acentuou a teatralidade e a qualidade de "faz de conta" do "real". Tal situação ofereceu ainda outro quadro referencial para antever um caminho a ser seguido, ao chamar a atenção para tal farsa e ao imaginar possíveis futuros alternativos. As encenações e os exercícios imaginativos são, como apontou Aristóteles, "mais sério[s]... [e] não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade" (ARISTÓTELES, 1984, p. 249). As encenações políticas criam um desejo e uma demanda por mudança, isto é, deixam um rastro que reanima situações futuras.

Perguntei a Jesusa o que, de sua experiência como artista de cabaré, a preparou para a tarefa de coreografar todo um movimento político. A julgar por sua resposta, o cabaré pode realmente ser um treinamento essencial para a política. Ao mesmo tempo em que tinha que manter a estrutura geral do cenário em mente – a luta "criativa" e não violenta contra a fraude e a opressão – ela tinha que representar sem um roteiro. Seu corpo tornou-se central à performance. A natureza improvisativa de seu trabalho no cabaré, em que ela constantemente capturava assuntos e figuras específicas para dentro de uma apresentação artística de estrutura mais livre, a treinou a se manter firme e a responder criativamente ao que ocorria ao seu redor. Como metodologia, a improvisação se baseia na prática – "só se pode aprender a improvisar improvisando," dizia-me. Ela também destacou a qualidade da presença corporal, do desenvolvimento de uma conexão e um foco profundo nas pessoas e coisas ao seu redor, o que permite que ela se torne um corpo de transmissão para a energia que circula nela e através dela para o público. Igualmente importante foi sua presença de espírito, enquanto considerava as diferentes opções à disposição. O senso de humor e uma imaginação fértil também são peças-chave não só para a performance ou para o cabaré, mas também para a concepção de um mundo melhor. Além de tudo, ao administrar *El Habito*, um espaço alternativo de performance, por 15 anos com sua

esposa Liliana Felipe, Jesusa aprendeu a planejar e organizar atividades, além de ter se tornado capaz de realizar estimativas com seis meses de antecedência. Mesmo que a performance ocorra sempre no presente, ela também lança um olhar ao futuro.

A política da paixão, com os cenários de uma sociedade mais igualitária que ela às vezes faz surgir, pode se mostrar politicamente eficaz. Desde 2000, passeatas populares realizadas por cidadãos comuns derrubaram pacificamente cinco governos não democráticos na América Latina – no Equador, na Bolívia, na Venezuela, na Argentina e no Peru. Mas há armadilhas e riscos em confiar tão cegamente na performance como política, alguns deles relacionados à natureza altamente instável da própria performance. Alguns meses após as controversas eleições, muitos daqueles que votaram em AMLO disseram que se as eleições fossem realizadas novamente, eles não repetiriam seu voto. Eles haviam se decepcionado com toda aquela encenação. Ainda assim, AMLO continuou a ser uma figura pública nos últimos seis anos e ele, junto com o PRD, tem novamente chances reais de ganhar as próximas eleições, em 2012. Por outro lado, é esperado que o infame PRI volte ao poder. "Abaixo os idiotas, viva os ladrões," como diz um dos *slogans*. A única vantagem real de AMLO, entretanto, é que o candidato do PRI, Peña Nieto, é visto ao mesmo tempo como um idiota e como um ladrão.

Portanto, a rejeição de AMLO logo após as eleições de 2006 parece ser uma recusa da performance de uma sociedade mais igualitária. O *plantón* foi visto como um desastre estratégico, ao afastar seguidores e dar aos críticos e aos espectadores a chance de retratar AMLO como um radical. Não há problemas quando a classe média ou mesmo os progressistas abraçam a "igualdade" em um nível abstrato, mas logo se assustam quando realmente veem o poder de uma classe operária dinâmica e motivada. Os animativos aterrorizam os governos, cujo objetivo principal é o controle dos corpos através do uso de ordens, enunciados oficias e decretos performativos com força legal. Eles também desafiam os espectadores. Como já afirmei, os performativos e os animativos se interligam profundamente. Eles só funcionam se podem produzir acordo, consenso, identificação ou paixão na audiência.

Assim, a audiência política é uma força, ou até mesmo *a* força, a ser levada em consideração. A audiência não é nem a massa estupefata que Brecht detesta ou o ator emancipado que Rancière antevê. As revoluções e as transformações têm sucesso quando os curiosos se juntam a elas. As pessoas nas barracas, muitas das quais eram indígenas e *mestizos*, causaram o reaparecimento de um medo e de um racismo

profundamente enraizado. Para alguns participantes, o acampamento ofereceu uma possibilidade utópica de confiança e colaboração, mas para muitos dos espectadores, as barracas – especialmente da forma como foram retratadas na mídia hostil ao movimento – pressagiavam a "queda" da classe média que as propagandas partidárias haviam anunciado. AMLO (mais um Castro ou Chávez), avisava a direita, usurpará todos os seus bens e propriedades. E ei-los – seus seguidores dormindo nas ruas! Um performativo aterrador. Para outros, que continuavam a apoiar o movimento, foi impossível suportar a forma como o *plantón* tornava ainda pior o ramerrão diário de navegar por uma cidade complexa como aquela – eles não perdoariam AMLO pelo que pareceu, literalmente, com uma "política obstrucionista". A performance, forma muito poderosa, porém instável, é sempre uma faca de dois gumes – ela pode "cortar as asas" daqueles no poder, mas é difícil saber quando a resistência, a desobediência civil e o protesto podem precipitar um violento contragolpe.

Acredito que a política da paixão explica o ressurgimento e até mesmo a centralidade do corpo na política. Quando os partidos políticos deixam de representar seu eleitorado, as pessoas reaprendem a se representar. Primavera árabe, verão europeu, inverno chileno, outono americano...

Curiosamente, o movimento *Occupy Wall Street* é um marco da força dos animativos sobre as enunciações linguísticas ou sobre os performativos. Os críticos exigem que os manifestantes arrolem suas reivindicações! Slavoj Žižek, que a princípio era contra esses protestos, acusava os manifestantes no Reino Unido de serem "bandidos" cujo "protesto sem objetivos" era "uma ação violenta vazia de reivindicações." De acordo com Benjamin Arditi, Žižek afirmou que "os participantes não tinham uma mensagem a transmitir e lembravam mais o que Hegel chamou de plebe do que um sujeito revolucionário em surgimento." O problema para ele não é a violência nas ruas em si, mas a falta de autoafirmação, "fúria e desespero impotentes, disfarçados de demonstração de força; é a inveja fantasiada em um carnaval triunfante" (ŽIŽEK apud ARDITI, 2011). Claro que agora Žižek clama pelo "ocupe antes, reivindique depois" – animativos antes de performativos. Ainda assim, como no México, o movimento OWS é pura improvisação. Há todo tipo de atos para instruir e divertir. Quanto mais engraçado e espetaculoso, melhor. Muitas das táticas associadas a movimentos de protesto na América Latina agora são lugar comum nos EUA. Estratégias viajam. Os manifestantes do OWS entregaram pessoalmente um cheque

gigante ao prefeito de Nova lorque Michael Bloomberg, na porta de sua casa, para deixar clara e visível a transferência de riqueza para os ricos que tem ocorrido durante seu mandato. Na Argentina, atos como esses, em que os manifestantes levam suas queixas direto para a porta do "alvo" são chamados de "escraches". No Chile, eles são conhecidos como "*funas*". A ocupação de espaços públicos com barracas, bibliotecas, pontos de encontro, praças de alimentação, centros de comunicação digital e muitos outros lembra apenas vagamente o *plantón* da Cidade do México, mas seu modelo tem sido adotado por todo o mundo. Grupos como o *Anonymous* resistem à tentação de uma liderança individualizada – eles todos, e todos os seus membros, são parte dos 99%.

Estes gestos animados realizam uma política de presença unificada maciça. A falta de disposição do movimento OWS em fazer uma reivindicação, ou seja, de diminuir sua força por causa de uma ou mais exigências, fala por si mesma. Mas, novamente, esse tipo de postura só funciona se outros se juntarem à causa. Eu diria que nosso papel (e com "eu", quero dizer o meu, o de Žižek, o de Arditi e de todos aqueles que escrevem sobre o OWS) não é de liderar ou de indicar caminhos, mas sim de prestar auxílio, de assistir, especificamente no sentido da palavra espanhola *asistir*, que também significa estar presente. O significado disso é de legitimação da ocupação ao se estar lá, fisicamente ou virtualmente, como uma plateia em consenso. Isso significa defender, ampliar e assegurar que as injustiças que eles apontam não são somente deles, um grupo destituído de direitos como a mídia normalmente os chama, mas nossas também. Somos, no fim das contas, exortados como parte dos 99%. Mas a beleza dos 99% é que eles propõem a solidariedade e a identificação, ao invés do protagonismo de figurões notáveis. Os Žižeks, e até mesmo as Jesusas, não podem liderar esse tipo de movimento, que requer uma prática diária individual que os excede. Como diziam os manifestantes mexicanos, votar a cada seis anos não é democracia, mas sim defender o voto. Um dos manifestantes do *Occupy Wall Street* diz isso de maneira um pouco diferente, apesar de eu ter editado o que ele disse mesmo assim: você não faz sexo a cada quatro anos e chama isso de vida sexual. A política é um processo, um compromisso diário, uma forma de vislumbrar um futuro, uma feitura e uma coisa feita – o que, coincidentemente, também é a definição de performance.

REFERÊNCIAS

ARDITI, Benjamin. *Insurgencies don't have a plan – they are the plan. Vanishing mediators and viral politics.* 2011. Trabalho apresentado à mesa-redonda "Política y performance en los bordes del neoliberalismo: tramas contemporáneas", King Juan Carlos I of Spain Center, New York University, 20 set. 2011.

ARISTOTLE. *Poetics*. Tradução americana de Gerald F. Else. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1973. Trad. bras. ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (*Os Pensadores,* v. 2.)

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. 2. ed. Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1975.

MARCUSE, Herbert. *An Essay on Liberation*. Boston: Beacon Press, 1969. p. ix.

RODRIGUEZ, Jesusa. Cidade do México, 2006. (Entrevista pessoal).

ALEGORIAS EM AÇÃO[1]

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

"Alegoria" é um termo nativo que designa uma categoria de objetos da cultura popular contemporânea cujo destino é o consumo ritual. As alegorias são feitas para serem vividas, apreciadas e consumidas no ato mesmo de sua apresentação festiva; existem para a fruição daquilo que fazem acontecer de modo eficaz. São enormes objetos que operam como verdadeiras entidades em seus contextos rituais, deslocando o sentido e os limites do humano em direções inesperadas. São, em especial, uma festa dos olhos; solicitam o olhar, um olhar sinestésico e integrado à corporalidade (MERLEAU-PONTY, 1980). No contexto festivo e espetacular da vida tão efêmera quanto marcante das alegorias, o canto e a dança acompanham o olhar.

O termo "alegorias" expressa também, com propriedade, a relação dessa forma de arte coletiva e popular com a ideia de alegoria na tradição clássica: uma forma da linguagem e do pensamento que lança mão de imagens plásticas e visuais para transmitir ou captar sentidos que estão aquém ou além do intelecto puramente discursivo (MACQUEEN, 1970, p. 7). Elas, as alegorias da cultura popular festiva, parecem estar além ou aquém das palavras. Pertencem ao fluxo da experiência vivida, na qual introduzem momentos únicos e memoráveis, assemelhados às experiências de natureza extática. Momentos de maravilhamento, no sentido indicado por Greenblat (1991, p. 42, tradução nossa): o poder do objeto apresentado de deter o observador em seu caminho, de transmitir um surpreendente sentido de unicidade, de evocar uma atenção exaltada.[2] Ao mesmo tempo, sua

---

[1] Esta comunicação foi apresentada na Conferência *No Performance´s Land?*. CRIA, Lisboa, abril de 2011. Agradeço aos colegas os comentários e sugestões recebidos. Uma versão do trabalho foi publicada, sem a sequência de fotos que integra este texto, na revista *Sociologia & Antropologia*, v. 1, n. 1, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia/IFCS/UFRJ, p. 233-249, jul. 2011.

[2] Em sua reflexão sobre objetos museológicos, Greenblat (1991) examinou de modo muito sugestivo as diferenças e complementaridades existentes entre o maravilhamento (*wonder*) e a outra forma de significação desses objetos, a ressonância, que articula e desarticula os objetos a múltiplos contextos. Esse último conceito, em especial, tem sido utilizado com proveito por Gonçalves (2005) em sua reflexão sobre patrimônios e coleções.

natureza simbólica é também intelectual: as alegorias fazem pensar, e este texto atende a esse apelo.

Nas duas festas que constituem focos permanentes de meu interesse antropológico – o boi-bumbá de Parintins,[3] no Amazonas, e o desfile carnavalesco das escolas de samba, no Rio de Janeiro –, a presença e os efeitos produzidos pela ação das alegorias são notáveis. Entretanto, a organização social e a técnica de sua confecção, a dinâmica festiva na qual se inserem e, em especial, suas funções, seus usos e sentidos na performance ritual propriamente dita, diferem em muito nos dois casos. Estas notas alinhavam ideias e informações sobre as alegorias no bumbá de Parintins e buscam apreender com palavras e imagens aspectos de sua vida e de seus sentidos.[4]

DEFININDO O PROBLEMA: NATUREZA E ATUAÇÃO DAS ALEGORIAS DO BOI

As alegorias do bumbá de Parintins são compostas por um conjunto de módulos que se articulam na arena, em cena aberta, durante a performance. A arena é o chão circular do Bumbódromo, o estádio situado na região urbana central, que comporta cerca de 45 mil pessoas.

Enquanto as alegorias são montadas e desmontadas, há sempre um obscurecimento da iluminação do centro da arena. Durante essa espécie de intervalo entre as cenas cuja sequência configura o desenrolar das performances, o *show* fica por conta das galeras, que lotam as arquibancadas em cada lado do estádio. Galeras são as torcidas organizadas dos dois bois – Caprichoso e Garantido –, que se confrontam nas três noites festivas do último fim de semana de junho.[5]

---

[3] Parintins situa-se na ponta de uma ilha, Tupinambarana, localizada no médio rio Amazonas, próxima à fronteira com o estado do Pará. É uma cidade de médio porte; o município tem cerca de 50 mil habitantes, e a população dobra no período festivo. Para uma abordagem histórica e etnográfica da festa, remeto o leitor a Cavalcanti (2000). Ver também Valentin (2005).

[4] As alegorias carnavalescas já foram estudadas em Cavalcanti (1999, 2000, 2001, 2006a). O interesse específico pelas alegorias no Bumbá emergiu na comparação entre as dinâmicas rituais das duas festas, que articulam imagens e experiências distintas de temporalidade (CAVALCANTI, 2002). Pretendo retomar essa comparação, enfocando especificamente as alegorias. Excetuando a primeira foto, de autoria de Andréas Valentin (2002), as demais são minhas e foram tiradas em 2010.

[5] Caprichoso é o boi preto, com uma estrela na testa, e suas cores emblemáticas são o azul e o preto. Garantido é o boi branco, com um coração na testa, e suas cores

No bumbá de Parintins, as galeras são parte oficial das apresentações; constituem um quesito de julgamento e sua atuação inclui a produção de efeitos visuais especiais e, sobretudo, de muito canto e coreografia coletiva no ritmo das toadas de animação. Enquanto as alegorias se montam e desmontam, as galeras concentram as atenções gerais do espetáculo e, se não estivermos intencionalmente atentos, dificilmente perceberemos o curso das desmontagens e montagens (ver imagens 1 e 2, Caderno de imagens).

Além desse fato por si só notável, o que há de especialmente interessante é que as alegorias não são simplesmente cenários para a ação ritual. Elas são, antes, cenários vivos, molduras vivas, elas mesmas atuantes, de modo magnífico, na sequência de ações que, mais do que acompanham, integram e realizam. Vejamos.

As apresentações dos dois grupos, que se alternam nas três noites festivas, duram duas horas e meia. Nelas, os grandes cenários alegóricos emolduram sequências dramáticas que, sempre acompanhadas de danças e toadas, se desenrolam durante cerca de 45 minutos. Isso significa que, em cada noite de apresentação, há em média, para cada grupo, a montagem, atuação e desmontagem de três grandes quadros cênico-alegóricos.[6] Uma vez montadas, como me disse Simão Assayag, diretor de arte do Boi Caprichoso nos idos de 1996, as alegorias devem "acontecer". Apreender o que significa esse acontecer, e também os riscos implicados nisso, é um dos objetivos destas notas.[7] Por ora, assinalo que esses cenários vivos, que se instalam e realizam seu destino expressivo completo na arena, pontuam a apresentação com momentos de clímax extático e devem produzir nos participantes – todos a um só tempo brincantes e expectadores – o efeito de maravilhamento acima indicado.

---

emblemáticas são o vermelho e o branco. O festival pertence às celebrações juninas que festejam São João, São Pedro, Santo Antônio e São Marçal. No começo de julho, logo em seguida ao festival, iniciam-se os festejos e a romaria de Nossa Senhora do Carmo, padroeira da cidade e dos dois grupos de Boi.

[6] Vale observar que as fantasias e alegorias dos dois grupos de Boi são integralmente renovadas a cada noite de performance. Cada Boi, assim, se triplica.

[7] No carnaval, as alegorias não acontecem, e sim "passam". São os "carros alegóricos" que, pontuando tópicos do enredo da escola de samba, fluem na passarela linear e produzem um efeito de maravilhamento de outra natureza, pois associa-se justamente à incompletude e ao fugidio. Ver Cavalcanti (2002).

UM CASO DE TROCA CULTURAL

Quando Simão Assayag usou a ideia de acontecimento para caracterizar o modo de ser das alegorias do boi, ele buscava me indicar o quanto os Bumbás contrastavam com o carnaval das escolas de samba. Assim, além de objeto de interesse da pesquisadora, a comparação entre o carnaval das escolas de sambas e o festival dos bumbás é, também, reiterado assunto nativo. As distinções entre as duas festas – de fato importantes, malgrado a natureza espetacular e massiva de ambas – são sempre marcadas pelos brincantes e artistas dos bumbás. Eles se preocupam, como me disse em 1999 um artista do boi Garantido, em "rejeitar o brilho característico do carnaval". Rejeitam a ideia de enredo para designar o tema anual de suas performances, sempre desdobrado em três espécies de subtemas, um a cada noite. Decididamente, o boi-bumbá de Parintins é uma festa junina e uma variante excepcional do vasto universo dos folguedos do boi que percorrem o país e foram registrados no Norte e Nordeste já na primeira metade do século XIX (CAVALCANTI, 2000). Isso não impede, entretanto, que estejamos diante de um fascinante caso de troca e empréstimo cultural entre as duas festas, por sinal ainda em pleno curso. Nesse processo, como indicou Franz Boas (1966), os elementos tomados emprestados são inteiramente transformados e ressignificados. Em nosso caso, o empréstimo são justamente as alegorias, que foram tomadas pelo bumbá do carnaval das escolas de samba.

As alegorias foram introduzidas no Bumbá nos anos 1970 por Jair Mendes, artista parintinense, que morava na parte oeste da cidade, área tradicional do boi Garantido (pelo qual torcia ardorosamente). Jair trabalhava no carnaval de escolas de samba nortistas e tinha atuado no carnaval carioca entre 1970 e 1972. Ele relatou-me, em entrevista em 1999, como seu amor pelo boi, associado ao desejo de inovar, fez com que introduzisse, ainda nos anos 1970, "algumas coisas do carnaval no boi. Alegorias em torno das lendas regionais, como a da Iara, Cobra-Grande, do Boto. Antes não tinha nada, era como é em todas as cidades até hoje, que é o certo: batucada, boi, amo, vaqueirada, aquele negócio". Ele contou-me também como, em 1975, quando foi pela primeira vez "amo do boi", viu-se na posição de introduzir as almejadas novidades: "Eu era o padrinho. Aí eu ia ferrar o boi. Eu fiz 'JM', eu coloquei tinta preta. [...] Eu fui lá com o ferro, ferrei e o boi 'Muuuu!'". Ele explicou-me que uma pessoa fez o mugido do boi ao mesmo tempo, pois não

usavam nem gravador para a obtenção de efeitos sonoros. "Pois foi um escândalo medonho, e era uma besteira de nada. Veja bem, eu sei o que esse povo gosta". As alegorias, assim, associaram-se à encenação das lendas regionais, sendo desde o início adaptadas por Jair Mendes ao que ele designou como o gosto do povo: fazer alguma coisa acontecer. A animação dos elementos cênicos que atendia a esse gosto foi logo assumida pelas alegorias e incorporada aos dois bumbás.

A circulação de artistas do boi pelas duas festas é, portanto, antiga. Em 2010, quando indaguei a Juarez Lima, artista do boi Caprichoso, sobre seu processo de trabalho, ele comentou:

> Até 1992, era no olhômetro. Mas amadurecemos no processo... Agora é planta-baixa, tudo calculado. Tenho trinta anos de boi. Sou dos anos 1980. A gente naquela época fazia alegoria com madeira, aí fui para o Rio e vi o ferro e trouxe para cá.

Na catedral de Nossa Senhora do Carmo, situada na praça central da cidade – no mesmo eixo em que se situam, atrás dela, o cemitério e o Bumbódromo –, eu havia visto um quadro da Via Sacra assinado Juarez, e sabia da existência, na diocese local, da escola do Irmão Miguel Pascalle (já falecido e a quem se devem os belos e singulares afrescos que decoram as paredes dessa igreja), que durante muito tempo ensinou pintura aos meninos de Parintins. Perguntei a Juarez se o quadro era dele. E ele comentou: "Nessa época eu só assinava Juarez. [...]. Aí fui para o Salgueiro [no Rio de Janeiro] em 1997 e em 1998 para São Paulo. No Salgueiro, começaram a me chamar Juarez Lima, e aí fiquei com o nome." Juarez adotou também o lema do Salgueiro para o seu fazer artístico: "Nem pior, nem melhor, apenas diferente!"

Nos anos 1990, no entanto, junto com a projeção do bumbá de Parintins no cenário nacional, uma maneira inteiramente nova de confeccionar alegorias chamou a atenção dos artistas do carnaval carioca. Essa nova forma de fazer alegorias, aprimorada ao longo das décadas, está diretamente relacionada à particularidade de sua inserção na dinâmica ritual do bumbá, à exigência de seu acontecimento no contexto ritual: as alegorias de Parintins são uma arte do ferro e do movimento.

São muito rapidamente forradas e decoradas com papel e pinturas especiais. Quando se estabelecem em cena, tiram grande partido da iluminação especial e do movimento. O carnavalesco carioca Joãozinho Trinta, natural do Maranhão, e ele mesmo bom conhecedor

das festas nortistas, foi, nessa época, um dos ardorosos articuladores do contato entre entre o bumbá e o carnaval das escolas de samba. Em 1996, quando ele trabalhou no enredo do carnaval da escola de samba Viradouro, "Aquarela do Brasil", o desfile dividiu-se em diferentes seções correspondentes às regiões brasileiras. A primeira delas era a região Norte, cujos carros alegóricos haviam sido inteiramente confeccionados por artistas dos bumbás de Parintins no barracão da Viradouro naquele ano. A originalidade visual e estética dessa seção contrastava em muito com o restante da escola. Os artistas do carnaval, ávidos de novidades e inovações, haviam se apaixonado pela técnica da moldagem em ferro e similares, tão característica dos artistas de Parintins e capaz de produzir incríveis efeitos de movimento nas alegorias.

Em Parintins, entretanto, de modo inteiramente diverso ao que ocorre no desfile carnavalesco, a movimentação alegórica deve acontecer em momentos cênicos precisos. A complexidade dessa técnica requer muita intimidade com os mecanismos de produção de movimento e torna o artista portador da técnica uma presença indispensável não só na fase de confecção das alegorias, mas também na performance festiva propriamente dita. Os artistas de Parintins trabalham atualmente em inúmeras festas regionais, e mesmo nacionais. Grandes e pequenas escolas de samba, em especial do Rio de Janeiro e de São Paulo, valorizam esse saber e contam com a participação regular de artistas parintinenses na produção de suas alegorias. Quando viajam para trabalhar em outras festas, os artistas de Parintins carregam, assim, um conhecimento e uma experiência muito particulares de difícil transmissão. Em Parintins, como confirmou Gil Gonçalves, diretor de arte do boi Caprichoso em 2010, o trabalho de confecção das alegorias do boi inicia-se efetivamente apenas depois que os artistas parintinenses retornam do trabalho no carnaval em outras cidades.

A CONFECÇÃO DAS ALEGORIAS EM PARINTINS

O julgamento das apresentações dos bumbás orienta-se por 21 itens que contrastam performances individuais[8] e performances

[8] Cada boi tem seu elenco de estrelas, que com isso ganham ou expandem sua fama na sociedade local. Há aquelas relacionadas ao contexto da performance propriamente dita, como o apresentador, o levantador de toadas; há as personagens femininas, que simbolizam o grupo brincante ou a festa de modo geral, como a porta-estandarte, a rainha do folclore; há ainda aquelas mais diretamente relacionados ao núcleo narrativo

coletivas;[9] abarca um item especificamente musical: as toadas; e quatro itens de natureza plástica (denominados no regulamento de "artísticos"): figura típica regional, alegoria, lenda amazônica e ritual indígena. Embora a cada noite uma alegoria específica seja nomeada para ser julgada, as alegorias associam-se sempre a encenações das lendas, das figuras típicas e dos rituais. São sempre elas também que, em plena ação, trazem, de modo idealmente surpreendente e maravilhoso, os personagens individualizados do grupo para apresentarem em cena suas performances particulares. No ritual indígena especificamente, sempre um momento cênico muito valorizado, como observou Juarez Lima em conversa no galpão do Caprichoso em 2010, explicita-se e enfatiza-se uma regra de julgamento que orienta, na verdade, a confecção de todos os cenários alegóricos: a fidelidade à letra da toada cantada em sua apresentação. A alegoria deve, em tese, como que encenar a toada, preenchendo visual e plasticamente o mundo por ela imaginado.

Por volta de setembro, o processo artístico do boi começa, assim, com as toadas que movimentam os compositores do grupo logo depois da definição do tema para as três noites. Em dezembro, a seleção de toadas para a festa já está definida e é gravada no CD oficial dos grupos. As toadas, como me disse Gil Gonçalves, o diretor de arte do boi Caprichoso, em 2010, "vão na frente", "chamam as pessoas", "aquecem o boi".

Dentre as muitas modalidades de toadas existentes, há aquelas que eu chamaria de toadas de alegorias e aquelas que elaboram a narrativa de uma lenda de fundo folclórico, ambiental ou indígena, que será encenada com a ação dos grandes cenários alegóricos. No boi Caprichoso, a comissão de arte liderada por Gil Gonçalves reunia, em 2010, 16 pessoas, dentre as quais o seu grupo de artistas/chefes, cerca de oito artistas a quem o desenvolvimento de uma toada/tema havia sido atribuído. Esses artistas concebem as alegorias com base nas toadas e apresentam então a proposta ao grupo. Na conversa no galpão já citada, Juarez Lima comentou sobre esse começo: "O que eu imagino vai para a lousa, é uma tempestade, e vai ficando o essencial, o que vai de fato ser,

---

da lenda da morte e ressurreição do boi, como o amo do boi, o boi e seu tripa, a sinhazinha da fazenda, a Cunhã Poranga, e o pajé. Para uma análise do mito de morte e ressurreição do boi, ver Cavalcanti (2006b).

[9] As performances coletivas podem ser sonoras como a batucada ou marujada, visuais e coreográficas como a vaqueirada, as tribos e os tuxauas; sonoras e visuais como as galeras. Abarcam ainda itens gerais como coreografia e conjunto folclórico.

e é aí que o artista vai executar". Depois de terem seu projeto debatido e aprovado, os artistas reúnem suas próprias equipes de trabalho, que têm geralmente um pequeno núcleo básico constante, aumentado nos momentos de pico de trabalho.

Em função da lógica do segredo e da rivalidade que governa a relação dos dois grupos de boi na festa, espionagens são uma ameaça constante. O desejo de manter novidades em segredo faz com que uma boa parte do trabalho de confecção das alegorias seja deixado para o mais próximo possível da festa. A esse fator, soma-se a particularidade das técnicas artísticas de Parintins. A ênfase na moldagem do ferro e do alumínio e na instalação dos mecanismos de movimento permite que as fases de acabamento e decoração sejam relativamente rápidas. Tudo isso torna o trabalho nos galpões particularmente intenso às vésperas ou mesmo nos próprios dias de festa.

Os espaços dos galpões são divididos entre os artistas e suas equipes, o que torna o trabalho bastante descentralizado e mesmo individualizado, pois cada artista de alegoria, ao reunir sua própria equipe, tem a liberdade de elaborar seu próprio estilo. A divisão desses espaços no galpão é informal, porém muito clara, demarcada pelos elementos dessa ou daquela alegoria espalhados pelo chão ou pelo ar. No seu respectivo espaço, cada equipe dispõe de um depósito para os materiais necessários a seu trabalho e de algum aposento improvisado por tapumes que corresponde ao ateliê de criação de cada artista.

A FESTA DO BOTO: HISTÓRIA DE UMA ALEGORIA

Caru é um artista parintinense que trabalha há anos no boi Caprichoso. Em 2010, o núcleo de sua equipe era formado por seus oito irmãos. Ele havia recebido a toada da festa do boto para desenvolver. A toada "A festa do boto" cantava a lenda amazônica de sedução e desejo em que o charme do homem/boto leva a cabocla ribeirinha para a festa do amor no fundo do rio. Com um ritmo quente e dolente, a letra entoava:

> Um barulho, um festejo, o suor de uma mulher
> Uma noite de desejo, no assobio que vier
> Vem de léguas, de rebojos abissais
> Vem nos sonhos das caboclas dos berais
> Vem como pororoca, vem como cobra-grande
> Vem, pra te encantar

No mergulho sombrio
As águas revelam um mundo estranho
Iaras chamam por ti
Dançam as ninfas arraias
Tocam trombetas homens crustáceos e peixes

Vem sentir a voz rouca das águas
Vem dançar no baile dos cardumes
Guelras, barbatanas, escamas
A cabocla, o beijo, o amor se entrega
Ao boto sedutor
No castelo serpente vem dançar

Escadarias boiúnas que guardam o palácio
Pilastras de conchas corais sustentam o reinado do mestre dos peixes
O senhor dos seres aquáticos

Vem, tem festa de boto, tem o amante da noite
Mascarado de sombras vem te amar
No encanto do boto vem dançar

(Toada de Adriano Aguiar, Geovane Bastos e Michael Trindade. Boi Caprichoso, 2010).

Esse universo semântico da toada é apreendido pelo artista na forma de desenhos e maquetes – que, uma vez aprovados pela comissão de artes, orientam a elaboração do conjunto dos elementos que comporão, em cena, a alegoria. A alegoria deveria ser capaz de instaurar a lenda de modo vívido na arena.

Na véspera, ou no dia mesmo da festa, os diferentes módulos e elementos das alegorias são transportados para a praça que fica na entrada do Bumbódromo. Um Grupo situado a leste, o Caprichoso, outro a oeste, o Garantido.

Quando comecei a pesquisar o bumbá, em 1996, a performance fluía de modo mais contínuo com a entrada constante das tribos que, depois de suas performances coreográficas, permaneciam em cena enchendo a arena com os elementos do Boi. As alegorias eram montadas no centro da cena, adequando-se à forma circular do estádio. De lá para cá, uma das alterações marcantes que pude perceber é a delimitação da participação das tribos a momentos coreográficos mais

definidos e a compactação e estruturação da performance em torno dos quadros cênicos principais. As alegorias assumiram, com isso, um decidido posicionamento frontal, definindo nitidamente uma frente e um fundo no Bumbódromo. As imagens 3, 4, 5 e 6 (ver Caderno de imagens) mostram a sequência da ação de uma alegoria de figura típica regional, do artista Rossy Amoêdo, do boi Caprichoso, em 2010. Nessas imagens podem ser observados os módulos articulados lado a lado na composição frontal da alegoria que então "acontece", revelando em seu interior os personagens da lenda do boi, que descerão da alegoria para brincar na arena.

Voltemos à festa do boto. Em 2010, acompanhei a festa junto com o boi Caprichoso. No dia da primeira apresentação, jovens da galera, com os quais eu e Ricardo Barbieri (ex-aluno de mestrado e meu assistente de pesquisa) estávamos, comentaram conosco o seguinte rumor. O boi Garantido teria descoberto, durante o processo de confecção da festa, o material das apresentações do boi Caprichoso e, por essa razão, este último iria modificar, de modo surpreendente, seu planejamento para a primeira noite.

Esse fato é, por si só, notável e revela o quanto a lógica da rivalidade e do segredo entre os dois grupos pode prevalecer sobre as exigências e o planejamento da performance artística propriamente dita. Porém, a alegoria da festa do boto, que seria inicialmente a última alegoria da primeira noite, foi substituída pela alegoria do artista Juarez Lima, "Poderoso Mariwin", inicialmente reservada para a terceira noite. Esta última alegoria, que acompanhava uma lenda de morte, destruição e regeneração de uma antiga tribo amazônica, foi então apresentada na primeira noite. Os jurados foram devidamente notificados e instruídos da modificação. A festa do boto foi, assim, transferida para a terceira noite. Ocorreu, entretanto, que a montagem, a apresentação e a desmontagem de uma das alegorias dessa última noite demoraram demasiado.

Quando a bela alegoria da festa do boto foi finalmente montada, um casal de bailarinos, personificando o boto em sua forma humana e a cabocla a ser seduzida, iniciaram sua performance ao som da toada. Eles deveriam em dado momento subir enlaçados a pequena escada que leva ao módulo central da alegoria. Quando a toada dissesse "O Senhor dos Seres Aquáticos", a escultura do homem-boto, que compunha o módulo central da alegoria, se ergueria, com a cabeça e os braços humanos em movimento. Sua camisa de seda cor-de-rosa cairia, revelando seu corpo de peixe e, no momento culminante da ação dessa alegoria, aconteceria a festa de sedução no fundo do rio.

Ora, o tempo total da apresentação do grupo naquela última noite já estava prestes a se esgotar, e lembro-me de ver o artista Caru sair apressado de dentro da alegoria para desarticular o mecanismo que unia as duas partes da pequena escada frontal de modo a permitir o movimento e o desvendamento do homem-boto que, como planejado, deveria se erguer e, ao despojar-se da camisa, revelar, de modo surpreendente, seu corpo de boto. Sob a pressão do tempo total da performance, nada disso, entretanto, pôde acontecer, e o maravilhamento almejado permanece apenas imaginado. Podemos apreender com a imagem 7 (ver Caderno de imagens) o momento em que a sequência prevista para a ação dessa alegoria parou em cena: com a alegoria já montada na arena, o imenso corpo do boto-homem pode ser percebido encoberto ao centro, ainda prestes a não acontecer.

A vida plena das alegorias de Parintins requer seu acontecimento, que almeja o efeito concreto de surpresa e maravilhamento no brincante-expectador. Isso requer uma espécie de suspensão do fluxo temporal após um acúmulo de elementos cênicos, musicais e coreográficos propiciatórios. A suspensão do tempo, situada no ponto máximo desse acúmulo, é a base da unicidade do momento maravilhoso em que a vida da alegoria se realiza plenamente como que em uma aparição reveladora e efêmera. Epifania e êxtase. Essa suspensão do tempo é, entretanto, um efeito e uma produção da performance tão ilusórios quanto extraordinários. Requer grande organização, relativa precisão e o concerto de um conjunto de ações que se encadeiam e se coordenam de modo extremamente complexo. Afinal, como indicou Leiris (2001), o risco e a falha são componentes integrais da graça tão vital das performances.

REFERÊNCIAS

BOAS, Franz [1888]. The Aims of Ethnology. In: *Race, language and culure*. New York: The Free Press, 1966. p. 626-638.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca*: dos bastidores ao desfile. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006a.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Espetacularidade, significação e mediação: as alegorias no carnaval carioca. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 13, n. 2, p. 31-43, 2001.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O boi-bumbá de Parintins: breve história e etnografia da festa. *História, Ciência e Saúde – Manguinhos,* Suplemento Especial Visões da Amazônia, v. 6, p. 1019-1046, 2000.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *O rito e o tempo*: ensaios sobre o carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Os sentidos no espetáculo. *Revista de Antropologia,* v. 45, n. 1, p. 37-80, 2002.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Tema e variante do mito: sobre a morte e ressurreição do boi. *Mana*: *Estudos de Antropologia Social,* v. 12, n. 1, p. 69-104, 2006b.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos*, v. 11, n. 23, p. 15-36, 2005.

GREENBLAT, Stephen. Resonance and Wonder. In: KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. *Exhibiting cultures*: the poetics and politics of museum display. Washington: Smithsonian Institution, 1991. p. 42-56.

LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

MACQUEEN, John. *Allegory*: the critical idiom. London-New York: Methuen & Co., 1970.

MERLEAU-PONTY, Maurice [1908]. O olho e o espírito. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 85-111. (Coleção Os Pensadores).

VALENTIN, Andréas. *Contrários*: a celebração da rivalidade dos bois-bumbás de Parintins. Manaus: Valer, 2005.

HAJJ, UMRAH: PEREGRINAÇÃO A MECA

Francirosy Campos Barbosa Ferreira

Em 2007 defendi minha tese em antropologia social na Universidade de São Paulo, cujo título era *Entre arabescos, luas e tâmaras: performances islâmicas em São Paulo* (FERREIRA, 2007). Escrever uma tese sobre performances islâmicas foi um desafio, pois o termo performance, em geral, atrela-se à ideia de teatro, que se vincula à ideia de "representar", no sentido de que se está sempre "representando" um papel e não sendo verdadeiramente, algo que, nos termos religiosos e acadêmicos (refiro-me àqueles que não trabalham com a antropologia da performance), não é bem visto. O fiel é aquele que acredita e vivencia a religião e não a "representa". Em um artigo publicado na revista *Religião e Sociedade* justifiquei a aproximação entre teatro e antropologia e a aproximação entre ator e muçulmano (FERREIRA, 2009).

O presente texto também suscita uma aproximação recorrente entre teatro e antropologia. Nesse sentido, é importante frisar que vários antropólogos já se debruçaram sobre essa temática dando enfoques diferenciados sobre o conceito de performance, ritual e teatro na antropologia (GOFFMAN, 1974; GRIMES, 1995; SCHECHNER, 1985; TAMBIAH, 1985; TURNER, 1982, 1987). Esses autores ampliaram o modo de ver não só os rituais, mas as experiências religiosas e o fazer teatral de sociedades diversas. De certo modo, considero que a minha participação (durante muitos anos) no – Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (NAPEDRA) contribuiu para uma maior reflexão a respeito do processo realizado por atores e o processo de constituir-se muçulmano. Ambos ensaiam, treinam a sua performance: o muçulmano, pelo modo de vivenciar a religião, pautada pela repetição cotidiana da palavra sagrada, e o ator, ao construir uma *persona*, uma personagem. Temos ainda, a experiência de ser o outro, assumir um papel e transformar-se, como é o caso do ator, mas também do muçulmano, por acreditar que a sua religião é fruto da última revelação enviada por Deus e que, por isso, é a promessa de mudança definitiva do homem, tornando-o diferente dos demais seres humanos. Com esta aproximação, não pretendo essencializar o "ser muçulmano", ao contrário, busco uma outra forma de fundamentar a constituição do ritual da prece numa

outra perspectiva, a da antropologia da performance, que compõe o que se convencionou chamar de antropologia das formas expressivas.

O leitor pode estranhar a aproximação entre ator e muçulmano, entre teatro e Islã, mas esse estranhamento se esvai quando lemos Victor Turner (1982, 1987). Esse autor argumenta que a antropologia da experiência encontra, em certas formas recorrentes de experiência social – entre elas, os dramas sociais –, fontes de forma estética, incluindo o drama de palco. O ritual, para Turner, deriva do coração subjuntivo, liminar, reflexivo e exploratório do drama social, no qual as estruturas de experiência grupal (Erlebnis) são copiadas, desmembradas, rememoradas, remodeladas. Ainda para Turner o mundo do teatro é o da reparação, reparação como processo ritual. Aqui também será possível evidenciar a oração como momento de reparação, momento de reparação entre o fiel e Deus (FERREIRA, 2009).

O que farei neste ensaio é algo muito similar, mas tendo como tema central o *hajj* (peregrinação a Meca), quinto pilar do Islã, que deve ser feito se o fiel tiver condições físicas e financeiras para fazê-lo. Antes de prosseguir no tema deste texto, seria interessante apontar alguns elementos importantes para compreender o universo islâmico em São Paulo e as construções paralelas que estabeleço com a antropologia da performance, para depois adentrarmos nas experiências provocadas pelo *hajj* e *umrah*.

OBSERVANDO O ISLÃ EM SÃO PAULO E A ANTROPOLOGIA DA PERFORMANCE

São Paulo é o estado que concentra o maior número de mesquitas e de centros islâmicos do Brasil. Em nosso país, o Islã apresenta uma maior concentração nas regiões Sul e Sudeste, existindo de forma muito significativa no Paraná (Foz do Iguaçu e outras cidades), na Região Sudeste (São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais), Centro-Oeste (Brasília) e na Região Sul (Florianópolis). No Nordeste já podemos destacar uma forte presença de muçulmanos na Bahia e na Paraíba. A imigração muçulmana foi maior entre os libaneses e sírios do que entre outras nacionalidades. Estes fugiram do Império Otomano, da 1ª e 2ª guerras mundiais, vindo a se estabelecer no Brasil. As mulheres, quando já não estavam casadas, casavam-se aqui com descendentes de famílias árabes conhecidas; os homens se casavam com mulheres libanesas, mas também muitos deles se uniram a brasileiras, o que

dificultou a transmissão dos preceitos religiosos, uma vez que, para os muçulmanos, a formação religiosa dos filhos é uma obrigação da mãe. Segundo Kalandar (2001, p. 162), há aproximadamente 30.000 famílias muçulmanas em São Paulo. Nesse contexto, é importante destacar o papel ocupado pelas mesquitas, pois as comunidades islâmicas se organizam em função delas.

Mernissi (2003, p. 132) relata que a mesquita foi o primeiro e único espaço em que os muçulmanos debatiam seus problemas de grupo, além do fato de que o Profeta pensou a sua residência como parte integrada a esta. A mesquita existe, portanto, como um lugar de adoração e regulação dos assuntos da vida cotidiana. Lugar de tomada de decisões. A *jum´a* (oração de sexta-feira) era a ocasião em que a comunidade, inclusive as mulheres, se reunia para orar, para se informar das últimas notícias e para receber instruções (MERNISSI, 2003, p. 133).

> [...] la mezquita era más que un simple lugar de adoración. Era un foro en donde se permitía mostrar ignorancia, donde se estimulaba la formulación de preguntas; actividades hoy rigurosamente prohibidas. Pero, sobre todo, era un espacio donde podía producirse el diálogo entre el líder y el pueblo. El Profeta trato la decisión aparentemente simple de instalar un minbar (púlpito) en la mezquita como una cuestión que concernía a todos los musulmanes... (MERNISSI, 2003, p. 134).

A necessidade de ter um espaço como o descrito acima fez com que imigrantes palestinos fundassem, em 1927, no Brasil, a Sociedade Beneficente Muçulmana Palestina de São Paulo, que, em 1929, teve suprimida a palavra "palestina" de seu nome, para favorecer a adesão de outros povos ao grupo. Um de seus objetivos era construir uma escola para alfabetizar os novos imigrantes na língua portuguesa, mas tamanho foi o empenho da comunidade, que passou a perseguir também a construção de uma mesquita, originando a primeira mesquita fundada em nosso país, em 1946: a Mesquita Brasil (ou Mesquita São Paulo, como é também conhecida). Localizada no bairro do Cambuci, próximo à avenida do Estado (centro/sul), foi erguida com o apoio de imigrantes árabes, que chegaram ao Brasil entre as duas grandes guerras mundiais. Sua suntuosidade chama a atenção de quem trafega pela avenida.

Essa foi a primeira mesquita que conheci, em 1998. Durante o mestrado, fiz algumas fotografias no interior dessa mesquita. A primeira lição que aprendi foi usar o véu e ficar no espaço reservado às mulheres

que, naquele ano, ainda ocupavam o mezanino. Hoje elas ficam no mesmo plano dos homens, atrás deles. Seu espaço foi ampliado. Totalmente branca por fora, por dentro, os arabescos e a caligrafia árabe tomam conta do teto e de parte das laterais. No chão podemos distinguir faixas brancas, que delimitam o lugar onde cada um deve permanecer durante a reza. Dispostas em diagonal, indicam a direção de Meca para quem vai rezar.

A Mesquita de Santo Amaro foi fundada em 1977, na Zona Sul de São Paulo, com aproximadamente 500 famílias muçulmanas residentes nessa região. O terreno em que se instalou a Sociedade era uma chácara que foi comprada com a ajuda de muçulmanos, contando atualmente com o apoio do Ministério de Awcaf do Egito, que envia um *sheik*, a cada dois ou três anos. A mesquita de São Bernardo do Campo é a única mesquita da região do ABCD paulista. Foi inaugurada em 1990, mais ou menos seis anos depois do início de sua construção. No período que antecedeu a construção, as orações eram feitas em uma sala alugada (RAMOS, 2003, p. 68). São Bernardo do Campo é conhecida como a cidade dos móveis, ramo em que trabalham muitos muçulmanos que estão no Brasil desde as décadas de 1950 e 1960. Além desse tipo de atividade, o comércio de roupas e tecidos também é considerável entre os árabes muçulmanos dessa região, bem como os das regiões do Brás e de Santo Amaro. Segundo a classificação de Ramos (2003, p. 74), 58,6% das lojas da região de São Bernardo do Campo são de libaneses, seguidos por italianos, com 13,8%. Cabe dizer que esse ramo de negócios é característico de comunidades árabes, sejam elas muçulmanas ou não.

Próximo à região central de São Paulo, situa-se a Mesquita do Pari (inaugurada nos anos 2000), no bairro do Brás, na rua Barão de Ladário, integrando o circuito de mesquitas da cidade. Antes disso, as rezas eram feitas no Centro Islâmico, na rua Maria Marcolina, também no Brás.

No extremo sul de São Paulo, temos a Mesquita da Vila São José (Grajaú/Sul), que mais parece uma moradia comum, se não fossem a estrela e a lua crescente no topo do minarete, revelando que ali está mais um templo muçulmano. Outras mesquitas surgem também nos extremos da cidade, em São Miguel Paulista e Vila Rica (na Zona Leste), a Mesquita da República (situada na zona central da cidade), e, em cidades próximas, como São Bernardo do Campo, Guarulhos, Mogi das Cruzes, Jundiaí e Santos.

As comunidades islâmicas se espalharam por São Paulo, em todas as direções, de norte a sul, de leste a oeste. Em geral, os muçulmanos que residem na Zona Oeste frequentam as mesquitas dos bairros de Santo

Amaro e Cambuci, ou a da cidade de Jundiaí. A Mesquita do Pari é frequentada por aqueles que moram na região central ou em bairros e cidades próximos que não têm mesquita. A Mesquita de São Bernardo do Campo, além de receber muçulmanos da região do grande ABCD, também recebe fiéis de São Paulo.

Na comunidade de São Bernardo do Campo, constatei que a maioria dos frequentadores é de origem libanesa, e encontramos um número maior de mulheres que usam o véu. Isso parece dever-se ao fato de que, durante o período da imigração, houve uma preocupação do grupo em procurar vivenciar de alguma forma a religião. De modo diverso da comunidade do Brás, que experimentou um afastamento da religião durante um determinado período, esses muçulmanos de São Bernardo do Campo, além de procurarem residir próximos uns dos outros (por conta do parentesco), utilizaram a religião como um fator de união da comunidade.

As comunidades do Pari/Brás e de Santo Amaro fazem um contraponto à comunidade de São Bernardo do Campo, pela diversidade cultural que apresentam e pelos problemas diversos que têm de enfrentar. De qualquer modo, a escolha feita foi mais estratégica do que real, pois, nas festas e acampamentos, é possível encontrar muçulmanos provenientes de outros bairros e cidades, do estado de São Paulo e de outros estados, e até mesmo de outros países. Portanto, não estou me reportando apenas a São Bernardo do Campo, e a noção de comunidade se mistura à de sociedade, muito mais complexa e abrangente. Vale considerar que, ao pensar em redes de performance, incorporo a ideia de Latour (1994), que é refratário às noções de centro e periferia, argumentando que uma rede não tem centro, nem periferia, só pontos de adensamento e é nesse sentido que olho para as comunidades islâmicas em São Paulo. No entanto, não posso deixar de ressaltar que Meca, como cidade sagrada, é o centro para onde os muçulmanos se voltam, conforme irei expor mais adiante.

Se compreender esses movimentos das comunidades diversas em São Paulo é importante, faz-se necessário, também, compreender alguns elementos da simbólica religiosa islâmica. Na etimologia da palavra "Islã", encontramos a forma verbal "aslama" que significa "submissão a Deus" e da qual "muslim" (muçulmano) é o particípio presente: "aquele que se submete a Deus" (ELIADE; COULIANO, 1995, p. 191).

No dicionário árabe-português, de Helmi Nasr (2005, p. 130), *Islam* significa "entrega", "obediência completa a Deus", além de "a religião do islã" e "Islamismo".

Destaco a relação primordial entre um texto, revelado a um Profeta (Muhammad), que se constitui no seu primeiro intérprete, e aqueles que o recebem e o recitam cotidianamente para (re)estabelecerem, pela oração, a ligação originária (do Profeta) com Deus. Esse texto – o Alcorão – consubstancia as práticas fundamentais da vida religiosa islâmica ou os pilares da fé muçulmana.

Se, para o cristão, o verbo encarnado é Jesus, para o muçulmano, é o Alcorão. Trata-se do Verbo do Altíssimo que desceu à Terra. Verbo que se fez escrita e escrita que se materializou na caligrafia (HANANIA, 1999, p. 14).

Cabe considerar que a experiência etnográfica possibilitou-me uma aproximação com as mulheres e os homens de quatro comunidades islâmicas, visitadas durante nove anos de pesquisa, de 1998 a 2007. As comunidades do Brás, Santo Amaro, Mesquita Brasil e São Bernardo do Campo.

Falar do Islã é falar de vários Islãs, que são apreendidos de modos diferentes dependendo do contexto no qual estão inseridos, no entanto, podemos destacar o seu modo peculiar de transformar o cotidiano, a vida e o corpo de seus seguidores. É desse Islã transformador e transportador de sensações de que fala o texto. Para Richard Schechner (1985), *transformation* é uma experiência temporária que, às vezes, torna-se *status* permanente, por exemplo, a situação de liminaridade do *performer*, como é o caso do fiel que realiza o *hajj* (*umhra*), e *transportation* seria qualquer tipo de evento performático que apresente "eficácia ou entretenimento". Participar de uma performance envolve um deslocar-se e, em outras palavras, tornar-se um outro.

Para isso, a Antropologia da Performance é o terreno sobre o qual procuro mapear o universo performático dos muçulmanos. A performance é constitutiva dessa religião que coloca, não apenas na ponta da língua, mas no ato de recitação dos textos sagrados, um sistema de conduta também registrado no livro sagrado. Esse sistema de transmissão já organizado nos permite pensar que o universo islâmico, ainda que marcado por um cotidiano de práticas religiosas, é muito mais complexo do que a simples emissão e recepção dos seus preceitos. Para ser muçulmano, não basta reproduzir os versículos do Alcorão. É preciso mais. Há toda uma estrutura organizacional a amparar esta performance, a partir da interpretação do livro.

Revelado em árabe, deve ser recitado nessa língua, o que coloca para muitos de seus adeptos, especialmente os brasileiros que se revertem, a necessidade de transcender sua própria linguagem cotidiana. Daí seu

sentido performático: repetir, ensaiar. Não se entra na cena islâmica sem tomar conhecimento da língua árabe para realizar as orações diárias e a recitação do texto sagrado e, portanto, a ideia de um tradutor se atualiza, dando lugar ao papel dos *sheiks*, como os intérpretes do texto sagrado. Mas isso ainda não basta. É preciso não apenas ler e entender, mesmo que através dos *sheiks*, indo além, é preciso incorporar ao cotidiano uma cosmologia que subverte até mesmo a vida comum, ao nos impor uma outra noção de espaço e tempo. No islamismo, os horários das orações diárias obedecem ao calendário lunar, o que nos desloca dos meios concretos de viver a vida, obrigando-nos a transcender até mesmo os marcadores da lida diária consolidada no calendário solar. É assim que, ao dialogar com o mundo islâmico, me senti profundamente afetada (FAVRET-SAADA, 2005) e acolhi certos comportamentos e práticas que, não obstante os limites que me impuseram, abriram as perspectivas apontadas pela antropologia da performance e da experiência, pelas quais adentrei esse mundo. O ser afetada me permitiu aqui fazer algumas atividades atribuídas aos muçulmanos: jejum do mês do Ramadã, as orações diárias, a fim de compreender que corpo é esse que se submete à religião.

Vale dizer, não é por acaso que os estudos de performance me chamaram a atenção. Esse percurso foi iniciado no mestrado quando o meu foco era a imagem. Nessas primeiras andanças pelo universo imagético dos muçulmanos, percebi que a oralidade é fundamental para refletirmos acerca dos povos árabes e a performance abrange todas as expressões sensíveis que conhecemos: fala, canto, movimento, vividos na experiência.

Devo considerar que o Islã está presente no Brasil há muito tempo. Há quem diga que ele veio junto com as caravelas de Pedro Álvares Cabral, há outros que afirmam que o Islã entrou no Brasil no período da escravidão. Não me interessa a versão "correta" e sim as versões de como a sociabilidade desse povo foi sendo construída, ampliada e significada no nosso país, tendo como referência as cidades de São Paulo e de São Bernardo do Campo, verdadeiros círculos concêntricos que me levam a várias reflexões, pois qualquer comunidade islâmica está voltada para Meca, cidade sagrada da religião.

A performance é vista como uma espécie de trança constituída de múltiplos fios ou linhas, através dos quais fui tecendo outras fronteiras que me ajudaram a compreender o etos islâmico. Fios e linhas que logo identifiquei como sendo o estudo da religião islâmica, da imagem, da oralidade, do gênero, enfim de tantas outras fronteiras pontilhadas que acompanham a construção da performance.

Este ensaio trata, portanto, de um dos rituais mais importantes do Islã, que é a realização do *hajj* (peregrinação a Meca) ou da *Umrah* (peregrinação menor). Esses rituais energizam o cotidiano, no sentido de que revitalizam a experiência individual e coletiva da comunidade, consubstanciando a dinâmica religiosa, que é constituída de uma performance peculiar e transformadora e transportadora como considera Schechner (1985).

A centralidade de Meca transforma e/ou transporta:

> A peregrinação à Casa é um dever para com Deus, por parte de todos os seres humanos, que estão em condições de empreendê-la; entretanto, quem se negar a isso saiba que Deus pode prescindir de toda a humanidade. (ALCORÃO, Surata 3, 2005, p. 97).

A cidade sagrada do Islã é sem dúvida Meca. Foi lá que o Profeta Muhammad recebeu os primeiros versículos do Alcorão e para onde se dirigem mais de dois milhões de muçulmanos, vindos do mundo inteiro, para participarem do *hajj*. Quinto pilar da religião, deve ser cumprido pelo menos uma vez na vida, se a pessoa tiver condições físicas e financeiras. Essa peregrinação acontece durante o décimo segundo mês islâmico (*dhu al-hijjia*). Como bem afirma Pace (2005, p. 144), Meca celebra a unidade da comunidade dos crentes e, portanto, é um lugar de afirmação da identidade muçulmana. Não só a Pedra Negra, mas o núcleo histórico da cidade é considerado sagrado: *al-haram*. O perímetro sagrado se estende por cinco quilômetros de largura, contados a partir do templo onde se guarda a Pedra Negra (o Cubo, a Caaba).

O *hajj* é um ritual marcado por uma série de regras e comportamentos que devem ser seguidos à risca pelos peregrinos. Uma das determinações é que o peregrino deve empreender o *hajj* com dinheiro lícito, sem dívidas, e após ter suprido as necessidades da sua família pelo período equivalente ao que irá ficar fora, devido à peregrinação. Os rituais da peregrinação baseiam-se em atos praticados pela família do Profeta Abraão, quando foi incumbido por Deus de reconstruir a Caaba, juntamente com o seu filho Ismael.

Segundo os muçulmanos, a peregrinação é um atendimento ao chamamento que o Profeta Abraão dirigiu a todos os homens, obedecendo à ordem de Deus. Não basta mudar de roupa, como assim o fazem homens e mulheres que adotam a vestimenta branca, como modo de estar igual a todos perante Deus. É necessária uma maior

introspecção nesse período, que dura cinco dias, quando as pessoas não podem se preocupar com questões que não sejam referentes a Deus. A vestimenta masculina deixa a descoberto o braço direito. Este ato de mudança de roupa e de comportamento é chamado *al ihram*, e, durante a viagem, o muçulmano repete várias vezes: *labayaka allahumma*. Para ilustrar melhor, descrevo abaixo as etapas do *hajj*.

No primeiro dia, os muçulmanos (*Mutamatti*), antes de começar a *tawaf* (caminhar à volta da Caaba, dando sete voltas), deverão fazer o *ghusl* e a *wudhu,* vestir o *ihram*, cumprir uma oração de duas unidades (*rakkat*) pelo *ihram*, pronunciar a intenção de cumprir o *hajj* e recitar a fórmula de *Talbiya*. Os atos que devem ser feitos durante esse dia são: 1- recitar o Alcorão; 2- recitar o *Talbiya*; 3- recordar-se de *Allah*; 4- praticar orações voluntárias; 5- fazer preces (*du'a*); 6- alimentar as pessoas. Por outro lado, não podem: 1- brigar; discutir e argumentar; 2- envolver-se em conversas vãs; cometer pecado; olhar para mulheres proibidas.

A *tawaf* tem início na Pedra Negra, repetindo, com isso, o que foi feito pelo Profeta Abraão e seu filho Ismael. Os muçulmanos consideram esse ato como se fosse uma réplica, aqui na Terra, do que os anjos fazem constantemente no céu, circundando o Trono de Deus, orando e adorando-O. Depois, os peregrinos dirigem-se a dois pequenos montes, percorrendo a distância entre os montes de Al Safa e Al Marua, sete vezes, e repetindo, com isso, o que foi feito pela segunda esposa do Profeta Abraão, quando procurava água para o seu filho Ismael. Esse ritual é chamado de Al Sai. Nesse dia, os muçulmanos passam a noite em Mina.

No segundo dia, o muçulmano deve ir para a Masjidun Namira, ouvir o sermão, um *azan* deve ser feito depois das *Zawal, Zuhr e Asr* que devem ser cumpridas com dois *icámat* durante o *Zuhr*, e a pessoa deve passar uma grande parte da tarde em *du'á* (prece), em pé, e de rosto voltado para a *quibla*. Se a pessoa não puder se manter de pé, poderá sentar-se; a pessoa deve recitar repetidamente o *takbir, o tahlil, o talbiya* e se engajar em *du'á e ibáda*. Após a alvorada, dirigem-se para o vale de Arafat, único local da peregrinação em que todos os peregrinos ficam juntos num mesmo lugar. Os muçulmanos, além de rezarem, pedem perdão a Deus. Consideram esse momento especial, pois é nele que o fiel pode ter uma ideia, uma visão de como será o dia do Juízo Final. Em seguida, seguem para passar a noite em Muzdalifah, depois do pôr do sol, e não se deve praticar a oração do *Maghrib* e de *Ichá* no caminho. Parte da jornada é ocupada a apanhar pequenas pedras para serem utilizadas na etapa seguinte do *hajj*. Em Muzdalifa, o muçulmano deve passar a noite em adoração, *zikr, talbiya* e praticando orações voluntárias. A

parada em Muzdalifa começa na alvorada, indo até o nascer do sol. O tempo, durante a parada, deve ser utilizado em *du'á*.

No terceiro dia do *hajj*, regressam a Mina, após o nascer do sol e vão aos três pilares de pedra que assinalam o lugar onde o "Demônio tentou fazer com que Abraão desobedecesse a Deus". Lá, atiram as pedras coletadas, simbolizando sua rejeição ao demônio. A peregrinação termina com uma cerimônia em que são imolados animais (*jamarat*). Esse costume é mais uma vez reportado à memória de Abraão, a quem Deus ordenou que imolasse o filho. Quando Deus poupou Ismael, Abraão sacrificou um cordeiro em seu lugar. Desse modo, os peregrinos sacrificam uma ovelha, uma cabra, uma vaca ou um camelo, para comemorar o ato. É uma forma simbólica de mostrarem a sua boa vontade, despojando-se de tudo o que possuem de valioso, em louvor a Deus. Os peregrinos comem parte dessa carne, mas a maioria é dada aos pobres. O rito do sacrifício termina com uma cerimônia particular: o corte do cabelo, os homens raspam a cabeça e as mulheres cortam apenas um cacho do seu cabelo.

No quarto dia, depois de *Zawal*, deve-se apedrejar os três *jamarat* com sete pedras cada. Primeiro o menor depois o médio e então o maior; no final deve-se retornar para a tenda ou hotel.

No quinto dia do *hajj*, depois do *Zawal*, apedrejam-se três *jamarat* com sete pedras cada. Primeiro o menor, depois o médio e então o maior; faz-se o *du'á* de rosto virado para a *quibla*, depois de apedrejar o pequeno *jamarat*; no final retorna-se a Meca. Por fim, os peregrinos contornam a Caaba, uma vez mais, e os que podem vão até Medina, visitar o local onde o Profeta está sepultado, Al Masjid Al Haram (a mesquita sagrada), onde fazem suas orações.

Assim como Pace (2005, p. 148), considero que o percurso do *hajj* prefigura tempos, símbolos e gestos. Esses elementos podem consubstanciar o rito como performance religiosa, pois determinam um tempo que se repete, como apontou Leach (1971), repleto de símbolos e de gestos, o que torna o muçulmano um outro, após participar desse ritual. Fazer o *hajj*, tornar-se um *hajji*, é mudar de vida, assim como podemos verificar nas transformações apontadas por Schechner (1985), quando fala do desdobramento das performances. A certeza de que "algo aconteceu", no final do percurso. A narrativa de *Sheik* Jihad ajuda a esclarecer um pouco mais esses significados.

> *Sheik* Jihad: Por que os homens usam duas peças de roupa? E somente isto? A mulher não, essa por questões de intimidade. Os homens usam duas toalhas, na realidade usam duas mortalhas, dois panos. Ai eles se reúnem em determinado lugar em determinada época. É como se ela [a pessoa] tivesse renascido. Esta assembleia simboliza o dia do Juízo Final... e eles estão perante Deus, todos iguais. Todos voltados a Deus. O *hajj* nada mais é que este simbolismo [...] um dia eu estarei perante Deus, faz com que a pessoa em vida volte atrás... no dia do Juízo Final não tem como.
> Franci: Espera que um *hajji* [peregrino] seja um pouco melhor? Ouvi que uma pessoa não iria fazer o *hajj* por não se sentir preparada.
> *Sheik* Jihad: Eu não quero me arrepender. O que é estar preparado? Eu não quero me arrepender. Na realidade, o profeta Muhammad, S.A.A.S. ["Que a paz de Deus esteja com ele"] diz que as pessoas estão dormindo. Quando elas morrem, elas acordam. Quando ela morre toda aquela ilusão se vai... tem uma outra vida depois desta primeira. Quando a pessoa faz o *hajj* é uma maneira de sacudir essas pessoas [...] Por mais pobre que a pessoa se sinta ela se sente confortável em sua casa [...]. O *hajj* não é um passeio, é um sacrifício. Tem que caminhar. Tem que suportar o sol. É um sacrifício espiritual, ela tem que perdoar, teve que se controlar, ser humilde [...] ela tem que [...] tirar toda a roupa e usar duas toalhas, ficar junto com as pessoas [...] centenas e milhares de pessoas.
> Eu lembro que quando eu fiz o *hajj* pela primeira vez, eu não senti o chão. Muitas vezes de muito apertado que é, as pessoas te carregam [...]. Toda a peregrinação é simbólica. Por que dos rituais? Por que esta via-sacra? Na verdade nós revivemos os lugares em que Abraão passou. Então ele foi passando em certos lugares onde o Satanás também passou [...].

Após observar de perto o período do jejum, de conhecer as etapas e os significados do *hajj* e das festas, considerei que se trata de um sacrifício. O jejum e o *hajj* são etapas duras de serem cumpridas, e que, ao serem realizadas, provocam uma experiência difícil de ser descrita, especialmente para quem não é muçulmano. Nesse sentido, como diz Geertz (1989), sempre estamos analisando de segunda e terceira mão, pois só o nativo tem a possibilidade de descrever os sentimentos que mobilizam a sua prática e a sua fé.

Esses rituais vividos pelos muçulmanos implicam um total despojamento, necessário para reconhecer que o homem é nada perante Deus. Ele sim, é mais importante que tudo e todos.

A ideia de sacrifício é interessante do ponto de vista do antropólogo que constrói a análise, mas, do ponto de vista dos nativos, nem sempre é assim. Indaguei algumas vezes aos meus interlocutores o que era mais difícil de cumprir no Islã: o jejum, as cinco orações diárias, a oração de sexta-feira, etc. Os homens, em sua maioria, afirmavam que nada é difícil, já as mulheres, assumindo o mesmo discurso, diziam que nada era difícil, mas, quando perguntadas uma segunda vez, passaram a responder que era o jejum. Cabe dizer que são elas que, na maioria das vezes, fazem a comida, atividade complicada para quem está de jejum, ou, se não o fazem, alimentam os filhos que ainda não têm idade para cumprir o jejum.

René Girard (1998, p. 117) afirma que há duas teses quando se trata de sacrifício, a primeira remete o ritual ao mito, isto é, busca no mito as práticas rituais; a segunda remete o ritual, não apenas a mitos e deuses, mas à tragédia e outras formas culturais gregas. Para ele, Mauss e Hubert (2005) aderem a essa segunda tese, o que implica fazer do sacrifício a origem da divindade. É claro o incômodo de Girard com a não investigação da origem do sacrifício:

> Afirmar que não há nenhum sentido em se interrogar sobre a função e a gênese do sacrifício é afirmar que a linguagem religiosa está destinada a permanecer letra morta, que ela sempre será um abracadabra certamente bastante sistemático, mas completamente desprovido de significação. (GIRARD, 1998, p. 119-120).

Para compreender o "transformado e transportado", conversei com Salwa Hammoud El kadri. Salwa é enfermeira, casada, tem dois filhos e mora na Freguesia do Ó, em São Paulo. Perguntei a ela se poderia descrever sua experiência na realização da *Umrah*. O que é possível ler abaixo.

> Olá, *habibi*! Com certeza posso descrever a emoção que passei na Terra Sagrada. Fui com o *sheik* Yasser, na verdade fiz Omra, que é parecido com o ritual do *hajj*, mas não é considerado, vou fazer o meu *hajj* no próximo ano se Allah permitir. Do avião você vê a luz da Medina, a Mesquita sagrada do profeta, a emoção começa ali, lágrimas rolam sem querer. Por isso é chamada de Medina

> Mnauara (Medina iluminada), mas vê-la com seus próprios olhos é indescritível! Você fica imaginando o profeta Muhamad, S.A.A.S ["Que a paz de Deus esteja com ele"], passando por cada pedaço de terra dali, e você no mesmo lugar, sentindo toda energia, luz, paz, amor... seus sentimentos mais puros de amor afloram de um jeito, que parecem que vão explodir. Meu coração batia mais rápido quando cheguei na parte de fora da Mesquita, e cada passo que eu dava só pensava: falta pouco para entrar, meu Deus!!! Eu só agradecia por estar lá, você esquece de tudo que é mundano, de tudo que deixou pendente. No primeiro dia que chegamos estava lotado, e a reza do Magrib tive que fazê-la do lado de fora da Mesquita, bem apertada no meio de muitas pessoas, de todas as nacionalidades possíveis, dava para ver pelas fisionomias: indianas, indonésias, turcas, no semblante dava para reconhecer. E a comunicação? Muito engraçado, pois eu falo só árabe e português, mas dava para se virar, pois todas me perguntavam de onde eu era, e quando falava que era do Brasil elas se admiravam, pois estranhavam ter muçulmanas no Brasil. Engraçado, né?

O primeiro trecho do relato de Salwa nos remete à experiência de ritual de passagem, a emoção consubstancia a ideia de que o peregrino esquece tudo que deixou para trás, de que está envolvido apenas com aquele lugar e com o que ele representa. Estar entre pessoas diferentes e vivenciar a mesma experiência, – *communitas* –, como bem apontou Turner (1974, p. 154):

> [a *communitas*] surge onde não existe estrutura social [...] [e] só se torna evidente ou acessível, por assim dizer, por sua justaposição a aspectos da estrutura social ou pela hibridização com estes.[...] A *communitas* unicamente pode ser apreendida por alguma de suas relações com a estrutura [...].

Turner (1974, p. 116-117) afirma que os atributos da liminaridade são ambíguos, fazendo com que pessoas escapem à rede e às classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. É importante destacar que para Van Gennep (1978), autor que inspirou Turner, o conceito de liminaridade está associado à noção de "margem". Tem-se, portanto, a liminaridade da *communitas* que se situa às margens da estrutura social, podendo ser "dramas sociais",

"ritos de passagem", elementos que modificam o cotidiano. Ela tanto pode transformar a vida social quanto pode ser absorvida pela estrutura.

Continuando o relato de Salwa:

> [...] primeiro fomos à Medina, antes da Caaba. Quando escutei o *muazin* chamando para oração, meu corpo todo, todo, todo se arrepiou, minha alma arrepiou! Não dá para não chorar, milhares de pessoas e nem um barulho, só a recitação da reza, que do Magrib é em voz alta as duas primeiras *rukas* (genuflexões), e a voz do *sheik*! Linda voz! Rezamos no chão do lado de fora mesmo. As mulheres ficaram separadas dos homens, eu fui com uma revertida brasileira, Vanessa.
> [...] Aí sim eu consegui entrar na Mesquita de Medina, na entrada tem umas mulheres de burca que nos revistam para ver se não tem câmera fotográfica, elas são muito chatas, gritam com uma voz insuportável, bem aguda mesmo, e não são educadas, nem um pouco, aliás, educação é o que você menos vê, embora todos devessem ter cordialidade, me decepcionei com isso. Eu não consigo ser mal-educada, então eu e a Vanessa ficávamos num lugar, daqui a pouco éramos empurradas da fila, e uma olhava para outra com cara de "Ué?! E agora? Meu, que mal-educadas!" Aí procurávamos outro lugar, não brigávamos com ninguém, entendíamos que era uma prova de paciência (*sábir*), e que não era o lugar pra reivindicar nossos direitos de cidadania! Quando começava a reza, tudo passava, minhas lágrimas e da Vanessa não paravam de rolar, não dá pra segurar, por mais que eu queira [...].
> Marcamos o encontro com os homens fora da Mesquita, e eles não nos perdiam. Adivinha por quê? Levamos os lenços mais coloridos que tínhamos, eu não sabia que lá elas só usam preto ou branco, imagine duas cabeças coloridas no meio de todos, claro que não dá pra nos perder, depois olha as fotos! O *sheik* perguntou: " Por que tão colorido assim?". Disse que gosto de cor e brilho, oras! "Por isso então que todos olham muito", disse para Vanessa. Poxa, no Brasil tudo bem o pessoal olhar, mas aqui já é demais! Depois que soube o porquê! Quando saímos da Mesquita, o mundano veio à tona com as lojas de ouro, cada coisa linda, tirei fotos do lado da loja, não dá para resistir, mas é muito caro. As roupas são bonitas, os lenços também, mas tudo PRETO! A comida do hotel em que ficamos é muito boa, eu não estranhei nada.

A experiência religiosa vem acompanhada do espanto. Ir a Meca pela primeira vez não é só passar pelo ritual, mas também se aproximar daquilo que os diferencia. O uso de roupas brancas ou pretas, em maioria branca, significa que todos são iguais. Não há diferença. Num lugar que costuma ter mais de três milhões de visitantes durante o *hajj*, é comum que o estresse aflore, e este também é considerado um desafio a ser vencido pelo *hajji*.

Schechner (1985), como já apontei anteriormente, alerta-nos para o fato do *transportation* ser uma experiência temporária, nem sempre se trata de um *status* permanente, mas pode ser (*transformation*). O conceito de *transportation* caracteriza um tipo de evento que apresenta "eficácia" ou "entretenimento". A performance aqui é caracterizada pela experiência de "ser levado a algum lugar". O *performer* (fiel) torna-se "outro", sem deixar a si mesmo. Quando *Sheik* Jihad pergunta o que é estar preparado, ele está apontando para a transformação ocasionada pelo *hajj*. A recusa, portanto, simboliza a não mudança de *status*, isto é, deixar a pessoa que era antes, para ser "outra", transformações psíquicas fundamentais para quem se assume muçulmano na concepção religiosa. É o que o autor chama de *transformation*, que implica em um novo papel, mudança de *status* do *performer* (fiel).

> Salwa: Um dia os homens tiveram que sair, e eu e a Vanessa precisávamos jantar sozinhas, e foi horrível. Entramos numa parte do restaurante, pegamos nosso prato e nos servimos, sentamos numa mesa e o gerente veio até nós, perguntou se estávamos sós, e respondi que sim. Quando vimos só havia homens no restaurante. Fiquei sem saber o que fazer. O gerente foi muito educado, disse para que ficássemos, e mudei de posição, fiquei de costas para todos numa mesa bem central, fiquei com vergonha de sair ou mudar de mesa. Engolimos a comida e saímos. Foi horrível, uma sensação de que estávamos cometendo algum delito. Com estrangeiros eles tomam mais cuidado ao dizer algo. No segundo dia a reza do *Sobeh* foi linda também. Estava com tanta esperança de poder ver o túmulo do profeta, que fica dentro da Mesquita, mas é impossível para nós, mulheres. Tudo bem. Fazer o quê! Ficamos sentadas meditando, e de repente começou a abrir o teto de dentro da Mesquita para vermos o sol sair. Eu não sabia que acontecia isso. É tão lindo e mágico que parecíamos duas crianças vendo um espetáculo incrível. É inesquecível, e um evento bem disputado para assistir, e nós não sabíamos que isso ia acontecer, e foi a única vez que conseguimos ver, pois não dá, por causa da quantidade de pessoas que tem.

Como bem considera Souden (2001, p. 188), cada religião tem um ideal de peregrinação, e, por que não dizer, de peregrino. Há regras que devem ser seguidas e, se bem orientadas, são elas que fazem diferença na transformação desses peregrinos. O depoimento de Salwa demonstra que os seus "erros" a ajudaram a entender melhor o significado da peregrinação. Ela também faz parte da audiência que observa o ritual e o comportamento que deve ser adotado. O individual e o coletivo são transformados na dinâmica religiosa, possibilitando ao agente perceber e refletir sobre as mudanças de fora (dentro).

FECHANDO O CIRCUITO ENERGIZADO...

A cidade de Meca é situada na costa oeste do Mar Vermelho, na Moderna Arábia Saudita. Antigamente não era comum ouvir que uma pessoa havia feito o *hajj* mais que uma vez. Hoje tanto o *hajj* quanto a *umrah* são feitos com mais frequência, ou pelo menos podemos dizer que temos mais notícias de pessoas que os fizeram. A palavra *hajj* significa "um esforço" e os fiéis estão dispostos a se esforçarem para serem melhores a cada dia, é o que sempre ouvi nas comunidades muçulmanas em São Paulo, com raras exceções, de pessoas que têm medo desta mudança radical em suas vidas. Isso me faz lembrar uma história contada por Giselle Camargo (2010) em seu livro *Mukabele*. Ela conta que um muçulmano guardou dinheiro a vida toda para ir a Meca. Quando conseguiu o suficiente, resolveu viajar. No caminho deparou-se com um pedinte, uma pessoa necessitada, e todo o dinheiro que tinha guardado para a empreitada resolveu doar àquela pessoa, fazendo em volta dela as sete voltas, como se estivesse na Caaba. Isto simboliza que o "espírito" do *hajj* é muito mais do que estar lá, é uma transportação e uma transformação interior que deve mudar o sujeito definitivamente (*transportation*/*transformation*).

> Salwa: Ficamos em Medina três dias. A despedida é muito triste, pois parece que se está despedindo de um pai, mãe ou filho. Dói. Dá a impressão de que pode ser a última vez que vai estar nesse lugar tão mágico. O que conforta é que a próxima parada vai ser Meca, onde está a Caaba. Levamos acho que umas três horas de carro, se não me engano, pra chegarmos lá. A entrada é linda, o *sheik* nos disse para irmos nos aproximando devagar e sempre olhando pra baixo, em sinal de respeito, e que levantássemos a cabeça apenas quando fosse ordenado por ele, e que assim

> que a olhássemos fizéssemos dois pedidos para Allah Subhana Wataala. Fui me aproximando e a única coisa que pensava era: "Allah, está chegando a hora!". Me arrepiei novamente, minhas lágrimas continuavam rolando e eu superansiosa e curiosa para finalmente vê-la. Até pensei em levantar a cabeça de curiosidade antes de ele falar a palavra mágica "olhem", mas não tive coragem de desobedecer! Parecia uma eternidade, não chegava nunca... Podem levantar a cabeça... "*Allah*!!!!!!!" Foi o que eu falei. "*Allahu Massali a Nabi*!" De tão linda e imponente que ela é, a minha mente ficou vazia, não conseguia pedir nada, nada! Não pedi nada naquele momento, não dava, deu um branco, não sei explicar, acho que a emoção não deixou.

REFERÊNCIAS

ALCORÃO. Português-árabe. Tradução do sentido do Nobre Alcorão. Trad. Helmi Nasr. Meca: Liga Islâmica Mundial, 2005.

CAMARGO, Giselle Guilhon. *Mukabele, ritual dervixe*. Florianópolis: Insular, 2010.

ELIADE, Mircea; COULIANO, Ioan P. *Dicionário de religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. Trad. de Paula Siqueira. *Cadernos de Campo*, São Paulo, PPGAS/USP, n. 13, p. 155-161, 2005.

FERREIRA, Francirosy C. B. *Entre arabescos, luas e tâmaras*: performances islâmicas em São Paulo. 2007. 317 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Departamento de Antropologia, USP. São Paulo, 2007.

FERREIRA, Francirosy C. B. A teatralização do sagrado islâmico: a palavra, a voz e o gesto. *Religião e Sociedade*, v. 29, n. 1, p. 95-125, 2009.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

GOFFMAN, Erving. *Frame analysis*: an essay on the organization of experience. London: Harper and Row, 1974.

GRIMES, Ronald. *Beginnings in ritual studies*. Columbia: University of South Carolina Press, 1995.

HANANIA, Aida Rameza. *A caligrafia árabe*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

KALANDAR, Ihsan M. A. *Os muçulmanos no Brasil*. 2. ed. São Bernardo do Campo: Alvorada, 2001.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 1994.

LEACH, Edmund. *Rethinking anthropology*. London School of Economics. Monography in Social Anthropology. New York: The Athlone Press, 1971.

MACQUEEN, John. *Allegory*: the critical idiom. London-New York: Methuen & Co., 1970.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MERNISSI, Fatema. *Las sultanas olvidadas*: la historia silenciada de las reinas del Islam. 2. ed. Barcelona: El Aleph Editores, S.A., 2003.

NASR, Helmi. *Dicionário árabe-português*. São Paulo: Câmara do Comércio Árabe Brasileira, 2005.

PACE, Enzo. *Sociologia do Islã*: fenômenos religiosos e lógicas sociais. Petrópolis: Vozes, 2005.

RAMOS, Vlademir Lúcio. *Conversão ao Islã*: uma análise sociológica da assimilação do *éthos* religioso na sociedade muçulmana sunita em São Bernardo do Campo na região do Grande ABC. 2003. 198 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Universidade Metodista, São Paulo, 2003.

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

SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. New York-London: Routledge, 1988.

SOUDEN, David. *Pelos caminhos da fé*. São Paulo: Rosari, 2001.

TAMBIAH, Stanley J. *Culture, thought and social action*: an anthropological perspective. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.

TURNER, Victor. *From ritual to theatre*: The human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982.

TURNER, Victor. *O processo ritual*: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978.

"AÇÃO!" "CORTE!": CINCO CENÁRIOS NAS ENTRELINHAS DA PERFORMANCE

Scott Head

Como o título já indica, este texto inspira-se em parte naquilo que George Marcus (1990) veio a chamar de "metáfora cinematográfica da montagem". Aqui, ele inspirou-se na obra de Michael Taussig (1987), que já havia posto tal conceito em prática e em teoria na sua conjugação experimental de etnografia, historiografia e literatura, *Shamanism, colonialism and the wildman*. Curiosamente, Marcus (1990, p. 9) acaba afirmando, a respeito do livro de Taussig, que seu modo de composição etnocinematográfico "podia ter sido realizado de forma mais econômica e clara" justamente "em um filme". Digo "curiosamente", pois tal comentário ignora talvez o aspecto mais singular do uso do conceito em questão, que é o efeito de estranhamento produzido ao deslocar tal modo de cortar e conjugar imagens para dentro de um outro plano de composição, neste caso o plano do escrever de um texto etnográfico.

Mesmo assim, uma vez que passamos a perceber o *escrever* da etnografia segundo tal imaginário, até então cinematográfico, uma certa dúvida emerge a respeito da diferença entre a montagem como uma forma experimental e a composição de uma etnografia dita "convencional". Pois, como observou Robert Thornton (1988), e depois comentou Marilyn Strathern (2004), apesar do fluir de uma narrativa etnográfica ou da sensação de unidade emprestada pelo casamento entre uma dada descrição etnográfica e um argumento antropológico, a composição textual mesmo das etnografias mais "convencionais" tende a envolver inúmeros saltos, justaposições e cortes entre entidades aparentemente incomensuráveis.

Neste ensaio, portanto, busco menos acionar um estranhamento da etnografia através da prática de montagem do que apresentar uma série de cenários que tratam de *outros* modos de fazer conexões e de ressaltar diferenças através do ato de *cortar*.

Trato, mais especificamente, de traçar algo do sentido ambivalente de um gesto singular, ao alternar contextualizações etnográficas do gesto em questão com imagens textuais citadas de outras fontes, que tanto evocam quanto complicam o "referente" aparente de tal gesto. Importa

notar que, dada a natureza *performativa* de tal gesto, sua singularidade é inseparável das suas variadas formas de repetição, de tal modo que sempre difere de si mesmo ao seguir algo como o mesmo "ritmo" de transformação – um ritmo tanto lúdico quanto agonístico. Mas em vez de tentar descrever ou conceituar o gesto em questão e o ritmo em que se insere, deixe-me passar a *mostrá-los* através do primeiro cenário em questão.

ENTRE GESTO E IMAGEM

Uma noite, logo depois da "roda" de Capoeira Angola que realizamos no *campus* da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, fui com meu Mestre Angolinha para a casa de um aluno dele para tomar banho antes de uma festa que iria acontecer mais tarde. De banho tomado, Angolinha e eu ficamos conversando em frente à televisão, enquanto nosso anfitrião foi tirar de seu corpo a mistura de suor e poeira que se tornaram tão familiares para nós ao fazer uso daquela sala de aula transformada num espaço de treino toda terça e quinta-feira, e num espaço de performance – ou "roda" – um ou outro sábado.

Logo passamos a notar as imagens de luta que passavam à nossa frente, no canal de televisão a cabo que nosso anfitrião tinha acabado de ligar antes de ir ao banho: dois homens grotescamente musculosos envolvidos num espetáculo visceral de golpes e agarramentos, contorções e contusões, abraços e "amassos", envolvendo suor, sangue, e até saliva naquele fluxo descontínuo de violência intercorporal. E, uma vez que o som estava desligado, tudo isso veio acompanhado da nossa própria verbalização jocosa do constrangimento que tais imagens provocavam: "Se não fosse esporte de machão, isso aí seria pornografia", etc. Ficamos aliviados quando o juiz interrompeu o combate, seguido por um intervalo comercial – mas também não tentamos mudar de canal.

Assim que o programa voltou, desta vez introduzido visualmente como um campeonato internacional de vale-tudo, Mestre Angolinha olhou para mim com a cara perplexa: "Peraí, será que nessa luta vale tudo mesmo?" [...] "Mas aí, até dá para eu fazer, e mesmo com esses meus braços tão magrinhos, acabo vencendo todos estes "pitbulls", e sem ter de ficar agarradinho com nenhum deles [...]; é só uma questão de esperar a hora H, e... ". Completando a frase com a linguagem do corpo, ele começa a gingar em frente da televisão, "quebrando" seu corpo de um lado para o outro. Fez o movimento de tirar algo do bolso de trás das

calças, e esconder na palma de sua mão, enquanto continuava a dançar. No preciso momento em que a imagem televisiva realizou um corte mostrando um *close-up* de um dos lutadores encarando seu adversário, meu Mestre estende seu dedo indicador ao mesmo tempo que desloca sua mão num arco-relâmpago, de tal modo que seu dedo passa logo abaixo do queixo daquele rosto, realizando seu próprio "corte" no pescoço do adversário que nos encarava virtualmente enquanto telespectadores. A seguir, ao parar de gingar e ao pôr a "navalha" de volta nas calças, ele virou para mim e concluiu sorrindo: "Mas isso é tudo papo furado – e não só o papo daquele garotão que acabei de furar – uma luta em que 'tudo vale' não vale mesmo nada".

* * *

As notas que serviram como base para compor esse cenário etnográfico ficaram engavetadas desde 1999, num estado de certa forma equivalente a um "negativo" fotográfico (PINNEY, 1992, 2011). Só passei a revelá-lo depois de ler um artigo no jornal sobre um "vale-tudo" realizado numa igreja evangélica em Alphaville, São Paulo – um evento, aliás, que teria parecido bem mais "normal" em *Alphaville*, o filme de ficção científica de Godard, do que na seção "Cotidiano" da *Folha de S. Paulo* (12 mar. 2009). Pode ter sido o aspecto também tão cotidianamente surreal e "fora de contexto" daquele cenário – ao assistir meu Mestre dançar com e "navalhar" seu adversário imaginado na imagem televisiva do vale-tudo – que havia me feito tratá-lo, até agora, como "sem sentido" etnograficamente.

De todo modo, o recente encontro com o artigo serviu como um detonador do "acaso objetivo" que me estimulou a ressuscitar aquela imagem até então latente. Agora que completei sua revelação, vejo este cenário como implicando dois temas interligados. Primeiramente, o cenário aponta para uma nítida diferenciação entre duas formas de violência por parte dos praticantes da Capoeira Angola com os quais estudei, uma categoricamente desprezada (a violência como um espetáculo de força física) e a outra, em certos momentos, valorizada por eles (a violência como uma revelação momentânea de uma técnica de luta normalmente oculta ou disfarçada na dança, cuja potência na maioria dos casos é apenas implicada). Segundo, o gesto do corte que pontua este cenário etnográfico torna momentaneamente visível e visualmente palpável a presença parcial do "outro" imanente à história dessa prática – o personagem social conhecido como um *capoeira*, cuja arma preferida era justamente a navalha. Aliás, mais do que servir como

uma referência a esses dois temas, a realização performativa daquele gesto sensivelmente conecta um ao outro, ou melhor, *articula* essa conexão – literalmente, neste caso, através da articulação das juntas do braço, do pulso e do dedo indicador. Pois o gesto apela não só à arma preferida daquela figura sócio-histórica mas ao "mesmo" gesto que já se encontra insinuado silenciosamente no próprio repertório gestual da Capoeira Angola – questão que voltarei a elaborar mais à frente neste capítulo.

Uma vez que buscar *explicar* mais o significado de tal cenário seria trair a própria "banalidade" dos acontecimentos relatados, passo desde já ao segundo cenário.

ENTRE ATO E OBJETO

A citação que se segue nos desloca para o centro de um debate realizado numa sessão da Câmara dos Deputados (apud DIAS, 2001, p. 1992) a respeito do uso de armas proibidas, em setembro de 1887:

> Não há hoje desordeiro, faquista, perverso, criminoso por ferimentos ou assassino, que não seja um capoeira; é um modo de dizer, é uma locução que se tornou vulgar e que está na linguagem do povo, direi mesmo da polícia. Do mesmo modo se diz que ele deu uma navalhada ou estava com uma navalha; embora se trate de um estoque, de um canivete de mola, de um punhal, de uma faca, ou de outro instrumento cortante.

Entre as imagens descritas dos capoeiras, na segunda metade do século XIX, há muito mais referências às temidas navalhas do que a detalhes sobre a dimensão dançada ou lúdica dessa prática. Ou, quando tais detalhes aparecem, eles se confundem com o próprio manuseio dos "instrumentos cortantes" em questão, como no caso da seguinte descrição dada pelo botânico inglês Charles Dent (apud HOLLOWAY, 1993, p. 268) em suas memórias *A year in Brazil*: "*Numerous mulattos, called Capoeiros, dance about and run 'amok' with open razors strapped to their hands, with which they rip people up in a playful manner*".[1] No relatório anual do chefe de polícia de 1853 (apud HOLLOWAY, 1993,

[1] "Inúmeros mulatos, chamados Capoeiros, dançam e correm desvairados com navalhas presas em suas mãos, usando-as para rasgar as pessoas em brincadeira." (Tradução nossa.)

p. 227), os capoeiras são descritos como motivados não por roubo ou vingança, mas pelo "prazer de ver sangue fluir". Outro relatório policial associa os capoeiras à "seita sanguinária daqueles que adoram Shiva, ou os drusos homicidas" (apud HOLLOWAY, 1993, p. 266). Ao mesmo tempo, em um conto escrito por Raul Pompeia a respeito do chefe da polícia nessa época, Coelho Bastos, consta:

> A navalha é a obsessão do Sr. Bastos. Ele quer ver relâmpagos de aço no ar: apaixonou-se pelos gumes afiados. Declarou-se defensor perpétuo das nobres classes dos navalhistas e dos barbeiros. Comprou até, para seu uso, uma esplêndida folha Rodgers de cabo de marfim, sua companheira inseparável. Com esta navalha ele raspa a cabeça dos negros. Os seus agentes subalternos raspam as barrigas, o chefe raspa as cabeças (POMPEIA apud BRETAS, 1991, p. 241).

Dada a onipresença da navalha em relação à quase invisibilidade da dança nas descrições a seu respeito escritas naquele momento histórico, poderíamos afirmar que a navalha se torna uma sinédoque – uma "parte" que toma o lugar do "todo" – da própria capoeira e, por extensão, de todo o submundo da "marginalidade" carioca; e como vimos, a "obsessão pela navalha" passa a caracterizar igualmente os pretensos "defensores da ordem". Sugere-se, desse modo, que a aparente oposição entre os capoeiras e os policiais consistia de fato num triângulo de amor e ódio entre estes e a própria arma pela qual compartilhavam tamanha paixão.

Um historiador da capoeira, Líbano Soares (1994, p. 311), constata que o "processo de expansão" dessa prática começou pela sua capacidade de sintetizar o que ele descreve como "o êxito das culturas africanas trazidas pelo tráfico negreiro em amoldar-se e transformar-se em um ambiente de muitas maneiras inédito. Ainda segundo as palavras desse historiador, tal processo de expansão "só foi *cortado* pelo braço repressor do regime republicano, que tentou erradicar a capoeira do Rio como a uma epidemia tropical" (SOARES, 1994, p. 312). Outro historiador, Matias Assunção (2005, p. 95), especifica o *efeito* dessa repressão na própria prática da capoeira, usando o mesmo termo: em vez de acabar com a prática em si, a repressão fez com que a conexão entre estas duas "modalidades" da capoeira – luta violenta e dança lúdica – "fosse quase completamente cortada."

De todo modo, quando a capoeira volta a se tornar publicamente visível algumas décadas depois, ela assume a forma de um jogo, dança e

arte marcial com a marca registrada do "gingado brasileiro" evidenciada pela presença do berimbau. Mesmo se a sua "eficiência" enquanto uma luta ou "esporte de combate" torna-se tema popular de debate, a sua conexão (ou *confusão*) com o uso de *navalhas* ou outros "instrumentos cortantes" teria sido definitivamente interrompida.

Como tal, passamos ao terceiro cenário.

ENTRE UM LIVRO E UM JOGO

O presente cenário a ser relatado desdobra-se por entre as páginas do livro *Capoeiragem: expressões da Roda Livre,* escrito e publicado por conta própria por "Mestre Russo de Caxias" em 2005, sobre o entrelaçamento de sua própria vida com a "roda de rua" que vinha acontecendo, com poucas interrupções, desde 1973, na Praça do Pacificador, na Baixada Fluminense, onde este mestre e autor morava desde 1956. Cito o livro em questão:

> Para ajudar a manter a integridade do jogo e o respeito pela roda, tive que lutar com um contendor que portava um canivete automático de uns 15 cm de lâmina – medida presumida. [...] Como fintas cinematográficas, ele alternava a arma em suas mãos. Alguns golpes do seu canivete já haviam sido desferidos contra mim e, até aquele momento, eu havia me esquivado com sucesso. A luta foi se alongando e, a partir dali, coisas estranhas começaram a acontecer, como uma lâmpada de um poste próximo à roda queimar e se partir em pedaços, tornando a minha visibilidade reduzida. (RUSSO DE CAXIAS, 2005, p. 63)

Tirando proveito dessa súbita pane de luz, deixo no escuro uma boa parte da longa descrição da luta dada por mestre Russo, pulando até a hora H da luta, em que ele leva seu adversário ao chão, com ele "montado" por cima. Volto às suas palavras:

> No intuito de desarmá-lo, desferi sobre o seu rosto algumas cabeçadas. Foi quando, então, o pessoal começou a apartar, aproveitando a condição de estarmos no chão. Soltos pela pressão e força do pessoal, eu tive a minha guarda vazada e recebi uma terceira canivetada dois dedos abaixo do meu peitoral esquerdo. Embora perdendo muito sangue, persisti na luta até a desistência do meu contendor, que correu, talvez preocupado com a provável chegada da polícia, tomando um rumo ignorado

> [...] Na outra semana, eu estava lá, com os outros capoeiristas da roda para mais uma domingueira, resistentes a quaisquer tipos de perseguição. Hoje, eu tenho em meu corpo cicatrizes de lutas corporais que tive em desigualdade com lutadores que se muniam de canivetes e navalhas [...] As cicatrizes são testemunhos da nossa experiência em defender com honras o que entendemos ser para nós, as Expressões da Roda Livre. (RUSSO DE CAXIAS, 2005, p. 64)

Para além de sua descrição das "fintas cinematográficas" envolvidas no manuseio da arma no jogo, essa história contada por Mestre Russo me interessa, em parte, pelo modo como ela põe em questão o pretenso "corte" na história da capoeira afirmado pelos historiadores dessa prática; ela ressalta que parte do sentido do gesto do corte realizado dentro ou fora do jogo da capoeira sempre vem justamente da possibilidade desse gesto ser substituído por um "verdadeiro" instrumento cortante. Mas também me interessa pelo modo como o livro contextualiza esse e outros atos de violência relacionados àquela roda de forma singular. De fato, o "contexto" em questão trata tanto de outras dimensões daquela roda, que também são descritas no livro, quanto de outras dimensões do livro em si, que constituem o contexto intertextual de tais descrições.

Voltando-nos à última referência da história recontada acima, com respeito às "Expressões da Roda Livre", o sentido de tal referência é expresso de modo exemplar na citação de um outro mestre, e velho "companheiro de batalha" do Russo, Mestre Rogério, que agora cito:

> Eu acho uma situação interessante com relação a nossa saída da academia do Mestre Barbosa, que foi um racha, e essa dissidência não virou um [outro] grupo de salão, mas virou um grupo de rua, que é um sistema livre de se organizar, ou que encontramos uma situação que não tinha leis determinadas, mas existia a Lei, cada um a trazia, sabia o que tinha que ser feito na roda de capoeira e cada um trazia o seu pedaço ... e não existia, na verdade, na época, uma pessoa que dissesse "é assim" [...] Não havia um Mestre entre nós, mas todos nós nos orientávamos em fazer a capoeira. (MESTRE ROGÉRIO apud RUSSO DE CAXIAS, 2005, p. 63).

Note-se, de passagem, o aspecto um tanto radical de tal afirmação, no contexto da capoeira, considerando a quase obrigatoriedade de haver um Mestre, segundo tantos Mestres, para os quais a falta de um Mestre costuma ser associada a uma renúncia à própria "tradição" dessa

arte. Mas nesse caso, foi justamente um ato de dissidência com um tal Mestre que levou à formação dessa roda que se tornou, por sua vez, a roda certamente mais "tradicional" no Rio de Janeiro, em grande parte por ter durado ou "resistido" tanto tempo sem "pertencer" a ninguém. E foi essa própria roda de rua, e não um outro Mestre qualquer, que eventualmente passou a "formar" seus mais antigos participantes como "Mestres"!

De modo semelhante, Mestre Russo incorporou algo da forma livre de expressão implicada naquela roda na própria composição de seu livro: logo na primeira página, encontramos um retrato não dele mesmo, mas do autor da pintura da capa do livro; a seguir, apresentam-se capítulos dedicados a outros Mestres (falecidos e ainda vivos) e a outros praticantes que ajudaram a formar a Roda Livre; entre essas "rememorações", encontram-se igualmente longas citações e comentários a respeito de Baden Powell, Jorge Amado, do tropicalismo, proibição da capoeira, censura cultural da ditadura militar. Logo após uma seção criticando a "academização" da capoeira enquanto esporte disciplinado, citam-se passagens tiradas de teses acadêmicas que mencionam a roda livre.

Ou seja, tanto a história específica de seu próprio encontro com um "navalhista" na roda quanto a composição do livro atestam que a questão da "textualização" de tais experiências se sobressai aos meus próprios interesses em recontar e recortar experiências afins.

Passo, então ao quarto cenário.

ENTRE GESTO E PALAVRA

Este cenário nos desloca para o meio de um jogo de Capoeira Angola experimentado e relatado em primeira pessoa. Esse jogo acontecia no espaço improvisado na laje de um bar, com um telhado por acabar e um chão de cimento áspero, onde eu e outros alunos nos encontrávamos para treinar e jogar capoeira com o nosso Mestre, num morro na região central de Duque de Caxias, não tão distante da Praça do Pacificador, onde acontecia a roda livre. O Mestre em questão, amigo de muitos anos do Mestre Russo, foi aquele mesmo já introduzido no primeiro cenário, com cabelo grisalho e "braços bem magrinhos", o mestre Angolinha. Mas neste caso, sua descrição importa pouco – pois o que importava era o posicionamento relativo dos nossos corpos, sempre em movimento, um em relação ao outro.

Meu-Mestre-tornado-adversário e eu nos deslocávamos para lá e para cá na roda, entrando e saindo, pulando por cima e engatinhando por baixo, nos equilibrando e desequilibrando nas mãos, pés e até na cabeça, constantemente desaparecendo atrás das costas um do outro para reaparecer inesperadamente com um golpe – na maior parte das vezes apenas ameaçado, mas não por isso sem impacto. Nós sorríamos e suávamos ao ritmo sincopado e ressonante dos sons metálicos dos berimbaus, do pulso forte e baixo do atabaque e das cordas vocais dos que cantavam.

Assim que meu Mestre se esquiva para um lado para evitar a minha tentativa de dar-lhe uma cabeçada, como resposta ele desliza a unha do seu indicador ao longo do meu pescoço, exclamando, quase que num suspiro: "Dançou!". Envolvido inteiramente na pressão do momento, nem sei se outros viram o seu gesto jocoso de assassinato, mas sinto o corte afiado do *sentido* do seu gesto, aumentado pela iconicidade de sua unha com o fio da navalha.

O gesto desaparece tão rápido quanto veio, a invisível "navalha" posta de volta no bolso de trás das calças do meu Mestre, e nós continuamos a jogar, como se nada tivesse acontecido. Continuamos a elaborar o nosso diálogo corporal, iniciado uns tantos minutos antes, mas por enquanto estendido ao infinito através da intensidade do jogo; e aí, justamente quando nosso jogo começa a tomar um ritmo mais vagaroso, como resposta indireta a uma mudança sutil no ritmo sonoro, Mestre Angolinha consegue fazer o "mesmo" gesto outra vez, só que dessa vez com dois dedos em vez de um, e sem a pressão da unha – e dessa vez, ele acompanha o gesto com a palavra em um inglês bem carioca, "*Band-eide*". Invertendo o mesmo gesto, ele consegue me fazer rir, ao mesmo tempo que me informa que ainda estou jogando muito "aberto" – porque do ponto de vista do *jogo*, era ainda a navalha que ele havia usado.

E dessa vez, fica evidente que o gesto não passou despercebido, porque me lembro da voz da mulher, que puxava o corrido que acompanhava o nosso jogo, ao improvisar uma referência cantada ao gesto: *O, ai, ai, tiriri faca de ponta, faca fina de cortar, o ai ai...*

* * *

Com a voz daquela mulher ainda ressonando, deixe-me voltar à questão do sentido desse gesto de corte.

Apesar dos praticantes geralmente não fazerem comentários em público sobre tal gesto, a sua encenação frequente sugere

silenciosamente não uma ausência de sentido, mas uma *forma sensível* de sentido que se passa como se nas entrelinhas do jogo – uma atualização pontual da presença virtual da violência da história que ainda permeia a arte de variados modos. Mais do que uma simples exceção à regra, é a natureza "abertamente" secreta desse gesto que o torna tão repleto de *afeto*, ao mesmo tempo que impede sua redução a qualquer significado fixo. Fazendo uso da terminologia elaborada a respeito do chamado paradigma do "*embodiment*" (CSORDAS, 1990), poderíamos tratar o gesto como uma forma de conhecimento *encorporado*. Mas, jogando com a concepção política de Foucault (1977, p. 154) sobre os usos que se fazem do conhecimento, ao *interromper* a pretensa integridade tanto da história quanto do corpo, sugiro que tal gesto está intencionado não tanto para a *compreensão* mas justamente para o *corte* – neste caso recortando quaisquer distinções nítidas entre significação e sensação de tal forma que a história possa ser ativamente *sentida* no presente.

Porém, não é somente a emergência visceral do passado violento da capoeira através de meu assassinato simulado que investe essa experiência com tal afeto. Eu diria que o momento mais revelador desse jogo não foi o primeiro, mas sim o segundo gesto, feito na forma de um "curativo". Não é por acaso que os praticantes mais experientes de Capoeira Angola são chamados de *mandingueiros*. Seguimos, aqui, Michael Taussig (1998, p. 222) quando chama a atenção para o lugar que a artimanha desempenha nos rituais mágicos de cura: a "verdadeira habilidade do praticante reside não em um hábil ocultar, mas sim na hábil revelação de um hábil ocultar". Esse gesto, assim, repete o que já havia sido uma simulação da violência no plano do jogo: ele não apenas "inverte" a violência implícita do gesto, mas repete o mesmo gesto de forma singular, de tal forma que multiplica a duplicidade desse gesto tornado signo sensato.

Parece-me crucial, aqui, relembrarmos o sutil papel do discurso em ambas as vezes em que meu Mestre me "cortou": primeiro, quando exclamou serenamente "Dançou!", brincando com o duplo significado da palavra para deslocar o gesto da esfera da dança para a da morte; e, segundo, quando disse "*Band-eide*!", transformando, assim, efetivamente o gesto em graça. Não me parece que foi somente o enunciar das palavras que efetuou a transformação do gesto, uma vez que teria sido simplesmente *sem significado* se não tivesse sido enunciada no contexto imediato daquele jogo de movimentos corporais e diálogo *encorporado*. A margem da performatividade de tais atos não surge nem do corpo

nem da linguagem "em si", mas como a atualização momentânea de um campo potencial já carregado de afeto e de sentidos até então não definidos, realizado através de ressonâncias contingentes entre corpo e discurso, sensação e significado, movimento e sentido, o gesto e sua(s) história(s).

E com tal afirmação, passamos ao quinto – e último – cenário.

ENTRE TEXTO E PERFORMANCE

Começo este cenário voltando-me para a cena quase mítica da produção de imagens cinematográficas que inspirou o nome deste ensaio. Segundo a imagem-clichê de tal cena, as imagens "cruas" do cinema são produzidas através dos atos rituais do diretor, primeiramente ao enunciar enfaticamente a palavra "Ação!", e em seguida gritar "Corte!". Só bem depois, o filme "em si" passa a ser composto através do processo que podemos apressadamente resumir aqui como "montagem". Tipicamente, a montagem da ação filmada é realizada de tal forma que minimize a presença dos "cortes" entre as imagens e entre as cenas que ela interliga; a presença de tais cortes também costuma ser minimizada através de formas de repetição convencionadas, como no caso de um "corte" comercial.

Mas em certos casos, é claro, o efeito que se busca é justamente o efeito de estranhamento induzido por um "corte" abrupto, "irracional", entre as imagens sendo conjugadas. Essa última noção de montagem é mais próxima da experiência de ter minha garganta lacerada – mesmo que simbolicamente – pelo dedo/navalha do Mestre Angolinha. Também é mais próxima a minha intenção, ao saltar da convenção do "corte" no cinema ao gesto convencionado do "corte" no jogo da capoeira, neste texto etnográfico, ressaltando, assim, os próprios cortes que o compõem. Importa notar, alias, que esta passagem súbita do corte imagético ao corte gestual *espelha* e *inverte* aquela realizada por meu mestre de Capoeira ao navalhar a imagem televisiva do lutador de "vale-tudo", descrita no primeiro cenário.

Mesmo assim, resta a questão da lógica, ou melhor, o *ritmo* destas transformações, mencionado *en passant* na introdução deste ensaio. Naquele momento, afirmei que a natureza performativa de tal gesto é "inseparável das suas variadas formas de repetição". Mas o que ainda está em jogo é justamente a *forma* que perpassa tais repetições variadas.

Dada a forma relativamente livre com que conjuguei os recortes etnográficos e textuais que compõem este ensaio, poderia-se associar tal forma com uma abordagem "pós-modernista", cuja pretensão, segundo Marilyn Strathern (1987, p. 265), era de tornar consciente algo que já fazia parte das construções antropológicas, mas sem ser reconhecida enquanto tal: "*Structuralist and ethnographer alike were playing games too, the difference being that they did not know it*".[2] Mas aqui, assim como no caso da própria "forma livre" da roda de rua de Duque de Caxias, algo mais está em jogo além de seu aspecto lúdico, e é justamente nesse "algo mais" que vejo o gesto do corte como sintetizando tão bem: o seu aspecto igualmente *agonístico*, inserido no próprio fluir do jogo, mas sempre ameaçando de interrompê-lo.

Voltando-nos para o argumento de Strathern (1987), poderíamos associar tal elemento mais sério ou *afiado* desta luta dançada com a questão da "externalidade" que a autora contrapõe à epistemologia "lúdica" afirmada por Stephen Tyler e George Marcus: se o aspecto tanto salutar quanto problemático das reflexões pós-modernas consistiu em ressaltar a dimensão autorreferente contida nas textualizações etnográficas do "outro", Strathern lembra que é a externalidade inicial do "outro" em questão que empresta sentido a tal aspecto autorreferencial. Mas importa notar que, diferentemente das criticas um tanto estereotipantes da "antropologia pós-moderna" como dissolvendo a prática etnográfica numa "antropologia do umbigo", essa autora concorda que as oposições e inversões de que fazemos uso são, de modo geral, sempre autorreferentes; o que distingue a sua posição é como ela entende a *extensão* etnográfica de tal generalização a casos particulares. Nas suas palavras: "O particular cria um contexto, definido necessariamente pelo interno referenciando-se como 'de fora'" (STRATHERN, 1987, p. 277). Ou seja, o que importa aqui é que reconhecemos as diferenças entre as próprias formas especificas de autorreferência em questão e a reinvenção de um através do outro.

No caso da Capoeira, há sempre o risco de transformar tudo num "mero jogo". Tal crítica tende a ser direcionada a jogos em que um ou ambos os jogadores começam a fazer "firulas" demais – movimentos possivelmente "bonitos" mas sem proposta, perdendo-se assim a *duplicidade* constitutiva da singularidade dessa luta dançada: o fato de até o movimento mais "bonito" ter uma potencialidade marcial,

[2] "Tanto os estruturalistas quanto os etnógrafos faziam parte do mesmo jogo, a diferença é que eles não o sabiam." (Tradução nossa.)

contribuindo assim com a "objetividade" do jogo em andamento. Mas o contrário é igualmente essencial: que mesmo golpes potencialmente violentos advêm do fluir ritmado do jogo, do diálogo em movimento, sem transformarem-se numa "mera luta". De fato, talvez o aspecto mais marcante do jogo narrado por Mestre Russo é que ele *continuou a jogar,* mesmo quando seu adversário passou a usar uma *faca*, e até depois de levar umas *facadas*.

Importa igualmente notar um aspecto essencial do jogo que não apareceu na sua narração e tampouco nas minhas, com uma exceção: as letras dos cantos que acompanham o jogo, emprestando outros sentidos e outras referências aos movimentos dos praticantes. Ao tomar o ato do corte, e não o jogo como um todo, como o enfoque deste ensaio, apenas fiz referência ao canto quando suas letras dirigiram-se diretamente ao gesto em questão; de todo modo, as referências de tais cantos a variados aspectos relacionadas à cultura negra no Brasil já foram elaboradas em outras escritas a seu respeito. Mas importa sim apontar para a natureza do ritmo que sustenta tanto o jogo quanto o sentido das letras das músicas que o acompanham. Pois, é justamente este ritmo que sustenta e amplifica o sentido singular das repetições do gesto do corte elaboradas neste ensaio: um ritmo estabelecido por Mestre Angolinha tanto ao gingar em frente à televisão quanto ao realizar o "mesmo" corte duas vezes, um referindo-se ao outro, e a mim mesmo, no seu jogo comigo. Mas qual seria a relação entre tal gesto, repetido de formas tão variadas, com o *ritmo* em questão?

Não tenho como responder diretamente esta pergunta, pois a questão do ritmo, como os etnomusicólogos bem sabem, não é nada simples, e já estamos no último cenário deste ensaio. No lugar de tal discussão, aponto para o que o crítico cultural James Snead diz a respeito da problemática da "repetição" – o que seria, de todo modo, o termo em comum entre tal ritmo e o gesto em questão. Pois, esse crítico associa esse conceito justamente à encenação da diferença entre a "cultura europeia" e a "cultura negra", ao mesmo tempo que afirma a natureza inventada de tal distinção:

> Na cultura europeia, a repetição deve ser vista não somente como circulação e fluxo, mas como acumulação e crescimento. Na cultura negra, a coisa (o ritual, a dança, a marcação do ritmo) está "lá para você pegar quando voltar para tomá-la". Se há um objetivo em tal cultura, este é sempre deferido; sempre envolve um corte de volta para o início, no sentido musical de corte

> como algo abrupto, uma quebra aparentemente não motivada, uma quebra com uma série em progresso e um retorno dejesado para uma série anterior. (SNEAD, 1990, p. 220).

Sem elaborar o rico argumento que sustenta tal afirmação desse autor, aproveito sua figuração da "cultura negra" através do sentido musical do "corte", e termino este cenário – e este ensaio – voltando-me mais uma vez ao gesto em questão. Só que, desta vez, deixo de lado a questão maior da relevância dessa afirmação com respeito às especificidade da cultura negra no Brasil, deslocando-nos para longe (nem tanto) dos contextos encenados e textualizados neste ensaio até então. Trata-se da passagem que inicia um livro escrito pelo dançarino e coreógrafo afro-americano, Bill T. Jones (1995), *Last night on Earth*. É uma autobiografia narrada de forma experimental que entrelaça lembranças pessoais com temas sociais e políticos, histórias compartilhadas e afetos contundentes, descrições de corpos e identidades em contínua metamorfose.

> Nós dançamos como se estivéssemos marchando. Como se déssemos passos do cume de uma montanha para outra, com medo de cair mas sem nem ligar se isto acontecer. Disseram para nós que somos criaturas cheias de canções, criaturas cheias de estórias e que as estórias são bem antigas. E elas são totalmente novas – tão novas quanto o que aconteceu comigo hoje e como eu me sinto neste mesmo instante. Quando eu abro meus braços, eu sou o mais belo pássaro. Um pássaro que na verdade é um avião a jato. Este pássaro é capaz de tristeza no meio do devaneio mais lírico. Este pássaro é capaz de segurar uma faca e talhar a [...] da sua garganta.[3] (JONES, 1995, p. 3, tradução nossa).

O sentido dessa passagem é, pelo menos, tão enigmático quanto aquele do gesto da navalha que cortou – e "curou" – a minha própria garganta. Certamente não pretendo compreender – ou explicar – todos seus sentidos aqui. Mas, ao justapô-los – o gesto inscrito no meu corpo

---

[3] "*We dance as if we are marching. As if we are stepping from mountaintop to mountaintop, afraid to fall yet not giving a Goddamn if we do. We have been told that we are creatures full of song, creatures full of stories, and the stories are ancient ones. And they are brand-new – as new as what happened to me today and how I feel at this moment. When I open my arms, I am the most beautiful bird. A bird that is in fact a jet plane. This bird is capable of sorrow in the most lyric flight. This bird is capable of holding a knife and slashing your motherfucking throat.*" (JONES, 1995, p. 3). Acabei deixando a última frase da passagem citada no inglês – mas não acho que será difícil compreender seu sentido.

na roda e esse gesto escrito tornando-se visceral – sugiro que podemos vislumbrar algo da "lógica" dos afetos que os animam. Em ambos os casos, o que estaria em jogo senão a transformação desse ícone da violência e do racismo numa extensão do corpo que intensifica a conexão acionada pelo ato de cortar?

REFERÊNCIAS

ASSUNÇÃO, Matias. *The history of an Afro-Brazilian martial art.* London-New York: Routledge, 2005.

BRETAS, Marcos Luiz. A queda do império da navalha e da rasteira: a República e os capoeiras. *Estudos Afro-Asiáticos,* n. 20. p. 239-256, 1991.

CSORDAS, Thomas. Embodiment as a paradigm for anthropology. *Ethos*, n. 18, p. 5-47, 1990.

DIAS, Luiz Sérgio. *Quem tem medo da capoeira?*: Rio de Janeiro, 1890-1904. Rio de Janeiro: Arquivo Geral, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Language, counter-memory, practice*. Tradução de Donald F. Bouchard e Sherry Simon. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977.

HOLLOWAY, Thomas. *Policing Rio de Janeiro:* repression and resistance in a 19th century city. Stanford, CA: Stanford University Press, 1993.

JONES, Bill T. *Last night on Earth*. New York: Pantheon Books, 1995. (With Peggy Gillespie)

MARCUS, George. The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage. *Visual Anthropology Review*, n. 6, v. 1, p. 2-21, 1990.

PINNEY, Christopher. *Photography and anthropology*. London: Reaktion Books, 2011.

PINNEY, Christopher. The Parallel Histo ries of Anthropology and Photography. In: EDWARDS, Elizabeth (Org.). *Anthropology and photography, 1860-1920*. New Haven-London: Yale University Press and The Royal Anthropological Institute, 1992. p. 74-96.

RUSSO DE CAXIAS, Mestre. *Capoeiragem*: expressões da Roda Livre. Rio de Janeiro: Impresso, 2005.

SNEAD, James. Repetition as a Figure of Black Culture. In: SNEAD, James. *Out there*: marginalization and black culture. New York: The New Museum of Contemporary Art, *1*990.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negregada instituição*: os capoeiras no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Divisão de editoração da secretaria municipal de cultura, 1994. v. 1. 335p.

STRATHERN, Marilyn. Out of context: the persuasive fictions of anthropology. *Current Anthropology,* v. 28, n. 3, p. 258-259, 1987.

STRATHERN, Marilyn. *Partial Connections*. Oxford: Altamira Press, 2004.

TAUSSIG, Michael. *Shamanism, colonialism, and the wildman*: a study in terror and healing. Chicago-London: University of Chicago Press, 1987.

TAUSSIG, Michael. Viscerality, Faith, and Skepticism: Another Theory of Magic. In: DIRKS, Nicholas (Org.). *In Near Ruins*: Cultural Theory at the End of the Century. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. p. 221-256.

THORNTON, Robert. The Rhetoric of Ethnographic Holism. *Cultural Anthropology*, v. 3, n. 3, p. 285-303, 1988.

CONTAMINAÇÕES

Márcio-André

O que não me mata me deixa mais forte
Max Planck

Para começar a falar de "contaminações", vou relatar uma viagem e uma performance recente que realizei. No dia 22 de junho de 2007, contrariando todos os conselhos de amigos, médicos e parentes, peguei um avião de Paris para Kiev, na Ucrânia, e de lá parti de carro, com um guia e mais duas pessoas, para Pripyat, a cidade-fantasma onde houve em 1986 a famosa catástrofe de Chernobyl. Era uma viagem cheia de riscos, claro. Na cidade, a mais afetada pelo acidente, não se pode morar, não se pode comer, não se pode ficar muito tempo. Ali estávamos expostos a uma média de 130 microroentgens por hora de radiação gama, proveniente do césio 137 que paira no local. Isso nos permitiria ficar, no máximo, duas horas. Ficamos quase seis. Apesar de não ser uma cidade propriamente turística, a arquitetura uniforme, remanescente do antigo bloco comunista, os edifícios em ruínas e de arestas enferrujadas, os objetos contaminados, deixados pelos moradores há vinte anos, as ruas invadidas pelo mato causavam um estranho fascínio. Em determinado momento, avisei que eu precisaria me afastar do grupo e, diante do Palácio da Cultura, bem no centro da cidade, realizei a primeira (e provavelmente única edição da) Conferência poético-radioativa de Pripyat. A conferência contava com abertura solene, leitura de poemas meus e de Paul Dehn – poeta que escreveu sobre e sob a era atômica – e com o "abandono" de alguns livros no lugar. Ali, na solidão daquela conferência de um homem só, a milhares de quilômetros de qualquer coisa familiar, circundado pelo silêncio do fim do mundo, eu fazia, ainda que sem saber, um hino às contaminações, além, claro, de me contaminar, tornando-me, provavelmente, o primeiro poeta radioativo do mundo. Sim, haviam me alertado do risco de desenvolver um câncer ou gerar um filho anormal. Mas pergunto: não faria isso também parte da performance?

Essa experiência de contaminação, fantástica mas real, e por isso ainda mais fantástica, fez-me perceber, entre outras coisas, que somos

seres essencialmente em contaminação. A palavra contaminação vem do latim "*contaminatio*", que, por sua vez, é uma variação de "*contamino*", que designava a prática da contaminação, isto é, o ato de fundir em um só várias comédias ou contos. Por extensão, veio a sugerir o sentido de "entrar em contato" e, só posteriormente, o sentido pejorativo de "sujar, infectar, manchar".

O interessante nesse mergulho etimológico é perceber que a palavra "contaminação" tem um sentido muito mais amplo para nós que a palavra "influência", por exemplo. Primeiramente porque é uma palavra, já em sua origem, do âmbito literário; segundo, porque falar que um artista é contaminado por alguma coisa ou alguém está muito mais próximo ao que realmente acontece quando se está exposto a um corpo estranho. A contaminação não parte de um princípio de troca hierárquica entre um contaminador e um contaminado: na verdade, ambos se contaminam mutuamente. E aqui some todo o sentido de linearidade e o sentido clássico do ensinamento professoral. Afinal, como diz Guimarães Rosa, *professor não é aquele que, de repente, aprende*? Logo, não creio ser absurdo aceitar o fato de que uma obra clássica como *Os Lusíadas* possa ser contaminada por uma recente como, por exemplo, a de Osman Lins. Se regredirmos um pouco mais neste caminho, vamos perceber que a palavra "contaminação" vai ao encontro mesmo da física das partículas, ao aceitar que tudo faz parte de uma só coisa. Ora, só podemos ser contaminados por algo que já esteja dentro de nós, ainda que enquanto possibilidade. A radiação gama só pode alterar a composição molecular das células humanas porque são também elas compostas por átomos. É somente enquanto entes atômicos que temos a chance de sermos alterados atomicamente – em outras palavras: por sermos semelhantes em nossa unidade fundamental a tudo o que há no mundo, inclusive à radiação, é que temos o poder de sermos alterados nessa unidade. Se não tivéssemos esse poder, somente aí seríamos imunes ao mundo e àquilo que altera. É impossível negar: somos seres em eterna contaminação, mutantes por natureza. Temos, todos e tudo, a mesma base material e elétrica e não sabemos precisamente onde começamos e terminamos.

Em nossa história de segmentações, como tentativa de fundamentar a subserviência da Obra ao indivíduo, fomos obrigados a seccionar o real, sobretudo aquele que concerne ao conhecimento e às artes, em categorias como as de "linguagem", "área" e "gênero" e acreditar que estas são propriedades estanques, desde sempre estabelecidas e quase imutáveis, mas com possibilidades de se inter-relacionarem. Conceitos como

"interdisciplinaridade", "transdisciplinaridade", "multidisciplinaridade", "pluridisciplinaridade" não fazem mais que atestar tal crença. O que proponho é que sequer suponhamos a recuperação de certa característica totalizante inerente à natureza das coisas, uma vez que as coisas nunca deixaram (e nem poderiam deixar) de pertencerem-se: falamos daquilo que, antes e agora e sempre, nunca foi qualquer outra coisa senão uma mesma coisa. Nunca houve distinção mais profunda entre música, poesia, teatro, dança, artes plásticas e pensamento, além daquela que diz ao artista qual material utilizar e ao "espectador" como posicionar o corpo diante destas. Toda obra, não importa quem ou como a produza, faz parte da Obra. Todas as "linguagens" são apenas uma, que pode se mostrar com diversas formas materiais.

Então, se não há influências, há toda a possibilidade de contaminação. Nada é estável, tudo está em movimento e se movimenta a partir das contaminações – substanciais, locais, qualitativas e quantitativas. Temos a mesma fluência da rocha – nenhum ato é desconsiderado e nada, no estado das coisas, é desvencilhado. Até os nossos sonhos se contaminam do sonho dos outros enquanto dormimos. O corpo é uma usina de contaminações, um ente biônico que troca com tudo o que está à volta. A própria Morte, um ente sem forma, silencioso, inodoro e incolor, não se contamina de nós para se corporificar no falecimento de alguém?

Eu sonho que uma partícula flui pelas calçadas sonhando a ordem alternativa das coisas no mundo – essa partícula e este mundo nada mais são que a ficção do real – comédias e contos em eterna contaminação. Um "s" é um acaso de "z" ou um silêncio de dobras. A música é um acaso de poesia, a poesia é um acaso de dança, a dança é um acaso de arquitetura, a arquitetura é um acaso de um acaso. Se desenvolvo um projeto que leva a poesia para o palco, é porque o palco sempre esteve sujo de poesia. Se neste projeto a poesia é recitada com elementos de música, é porque a própria música nunca deixou de ser poesia. Se em minha performance eu uso rodas de bicicleta e cítaras desafinadas, é porque poesia só pode ser dita através destes instrumentos ordinários. Se abandono livros em Pripyat, é porque a própria Pripyat é um verso inacabado. Escrever um poema, executar uma música, fazer uma performance em uma cidade-fantasma é um ato corporal por inteiro – isto é, reivindicar no corpo de outra coisa o seu próprio corpo –, e se for, pois, para desenvolver um tumor, que se desenvolva, ele não é nada mais que o fruto sincero dessa contaminação. Não há poesia desvencilhada da vida, nem vida desvencilhada da poesia – tudo o que sonhamos é real.

A antiga poesia chinesa, os arabescos (que eram escritas e pinturas a um só tempo), as tragédias gregas, a arte dos jograis da Idade Média, o teatro nô (no qual encontramos dança, teatro, música e poesia, tudo de uma vez), o repente, o cordel, os rituais indígenas, os experimentos do concretismo, a poesia visual, a literatura postal, os hiperpoemas, todos sempre estiveram no âmbito das contaminações. Nunca solicitaram um posto de fusão entre artes – queriam ser um só corpo no próprio corpo. Os situacionistas (ou talvez João do Rio) foram os primeiros a sentir a contaminação das ruas como uma escrita dos pés, proponentes de uma geopoética para além do que sempre se pensou como poético. Talvez já sonhassem com Chernobyl, seu mundo maligno, cheio de pontas, e sua radiação medicinal.

Enfim, proponho, para abrir este evento, cujo tema são as contaminações, fazermos o exercício de, como diria Caetano, procurar no oculto *aquilo que sempre terá sido o óbvio*, e que sonhemos a ordem alternativa das coisas – ainda que tenhamos, todos deste auditório, que passar o verão em Pripyat catalogando objetos contaminados. Proponho que esqueçamos tudo o que nos ensinaram nas escolas, com seus professores cansados, e que ensaiemos o ofício do desconhecido. Que pensemos a arte, ou qualquer coisa que seja, não como instituição já estabelecida, mas como possibilidades e que, assim, possamos anunciar a "Era das contaminações". Proponho que por fim parafraseemos Arquíloco: "Tenho uma grande arte – eu contamino duramente aqueles que me contaminam".

TEATRO DE NO-FICCIÓN. MÉTODOS CREATIVOS PARA EL ESTUDIO DE LO SOCIAL

Victoria Pérez Royo

Propongo tres casos de práctica escénica que se pueden comprender como estudio de lo social y que ayudarán a conformar el marco de preocupaciones que se tratan en este artículo:

1) En Hauptversammlung (2009) (reunión plenaria en alemán), una pieza del grupo de teatro alemán Rimini Protokoll, los espectadores podían asistir a la representación de un teatro muy particular: la reunión plenaria anual de la empresa de automóviles Daimler AG. Para ello el público no se desplazó al teatro, sino a la Feria de muestras de Berlín.
2) Vizihnos (2009) de Gustavo Ciriaco y Andrea Sonnberger consiste en un grupo de unas 20 personas que caminan por la ciudad, siguiendo ciertas pistas que los creadores han dejado para crear un recorrido. Son espectadores de la ciudad; y la ciudad de ellos también, en la doble espectacularidad que la pieza propone.
3) En el proyecto de investigación URBS#1 (2004) la coreógrafa Ángels Margarit despliega toda una serie de herramientas de estudio de lo social desde un punto de vista coreográfico: análisis de los movimientos del ocio, exploración de comportamientos coreográficos en ciertas zonas urbanas, exposición pública de vidas privadas narradas por sus protagonistas, entre otras muchas.

Estos tres trabajos presentan varias características comunes; se trata de investigaciones escénicas que presentan más interés en la observación y análisis de la realidad que en la construcción de ficciones.[1] Todos ellos trabajan con personas no profesionales de las artes escénicas y con cuerpos cotidianos que no están entrenados en ninguna disciplina en particular ni son virtuosos en un área de creación. En estos tres casos la situación teatral que se propone no es tanto una ficción con la que empatizar como espectador, sino un marco o unas

[1] Para desarrollo exhaustivo de esta cuestión, ver José A. Sánchez (2007).

reglas del juego que se disponen para organizar el hecho de estar juntos; dentro de este marco – inventado pero no ficcional, ya que se propone como situación verdadera para experimentar – lo real es la experiencia y el conocimiento que se producen a lo largo del encuentro. Por ello estas piezas se plantean como experimentos específicamente sociales. En estos casos no estoy sólamente hablando de la relacionalidad que la situación teatral necesariamente genera en la constitución de una comunidad efímera formada por público y actores; el interés en lo social en estas piezas va más allá de lo que la situación teatral garantizaría de por sí. Estas piezas se revelan como experimentos no sólo sociales, sino sobre todo sociológicos, como un estudio sobre lo social y sobre el desarrollo de métodos de observación y análisis desde la práctica artística misma. Ésta es la hipótesis que desarrollaré en este texto: las metodologías de investigación que la práctica artística performativa propone pueden descubrir nuevos caminos a la teoría y la práctica de los estudios de ciencias sociales y humanas.

TIERRA DE NADIE

Las tierras de nadie constituyen espacios que no pertenecen ni a un bando ni a otro de dos contrincantes en guerra; no son lugares simplemente deshabitados o vacíos, sino que se articulan sobre todo como territorios en los que se miden fuerzas; es un área que no define un espacio vacío entre dos términos de una oposición dualista, sino sobre todo un campo elástico y atravesado por fuerzas e intensidades entre los polos, dominado por atracciones o (como quizá diría Baudrillard) por seducciones. En la tierra de nadie de la performance se pueden observar también una serie de tensiones subyacentes entre diversas áreas de conocimiento, que en ocasiones se hacen más visibles y en otras permanecen en estado latente. Una de las tensiones más interesantes que se manejan en este territorio es desde mi punto de vista la que se da entre los polos–insisto en la idea de polaridad y no de oposición–del arte y de la ciencia, entre la práctica artística y la investigación; más concretamente, en el caso de la performance, entre práctica artística performativa y los estudios sociológicos. En esa tierra de nadie se dan alimentaciones, contaminaciones, préstamos, devoluciones y retroalimentaciones. Estos dos polos no están separados, sino en continua conversación y conformación, gestionando sus relaciones y sus identidades continuamente. Por ejemplo, las artes escénicas han servido a menudo como modelo

para el análisis de los hechos sociales: recordemos el enfoque dramatista de Kenneth Burke o la microsociología de Erving Goffman en la que el teatro era el modelo predilecto. Por otro lado, una serie de conceptos de las ciencias sociales han servido para investigaciones en el campo de la práctica artística, como por ejemplo la teoría del enjambre en estudios coreográficos, o los escritos de Michel de Certeau, que han inspirado muchas intervenciones urbanas.

En este texto me gustaría proponer otra forma de intercambio más radical entre ambas esferas. En ella la práctica artística misma puede aportar algo a los procedimientos actuales de investigación científica y académica: la práctica escénica no se toma como metáfora, ni como modelo, sino como método: como una vía fiable y viable de conocimiento. Se trata de aceptar el reto de pensar la práctica artística desde un punto de vista epistemológico: cómo funciona exactamente el hecho de que una práctica particular, subjetiva, completamente vinculada a su creador, que acepta elementos como el azar, la ficción y la mentira y que trabaja con ellos se considere como una vía válida de conocimiento. Esta cuestión está irremediablemente vinculada a la metodología concreta que cada pieza despliega: no se trata tanto de enunciar una generalidad como que existen una diversidad de formas de acceso a la verdad, sino de estudiar la forma concreta que cada caso particular de creación artística propone como estrategia de acercamiento a lo real. Para ello me voy a detener en el análisis de una tierra de nadie concreta, una pieza que considero útil para explorar este territorio intermedio entre las ciencias sociales y las prácticas performativas: *Still lives* (2006) de Isabelle Schad y Bruno Pocheron.

RETRATOS DE CIUDADES

Still lives no consiste en una pieza cerrada, sino más bien de un proyecto que se transforma totalmente en su adaptación a cada ciudad en la que se presenta: comienza con una convocatoria en un anuncio en un periódico local a un grupo ciudadanos de todas las edades y profesiones. Con ellos se lleva a cabo un taller de unas dos de semanas en el que se decide en común la dramaturgia de la pieza que finalmente se presenta ante el público. Esta dramaturgia se organizará en torno a un a pista de audio que los Schad y Pocheron han creado previamente en esa misma ciudad. Se trata de una banda sonora que está constituida por una serie de entrevistas preliminares a los habitantes

de la ciudad. El procedimiento para crear esta banda de sonido era el siguiente: los creadores salían a la calle y enseñaban a los peatones una foto de Jeff Wall, *The stumbling block*, que representa una ciudad actual económicamente boyante, con rascacielos de oficinas al fondo y una población multicultural rica. Tras avisar de que su respuesta iba a ser grabada, le pedían a los peatones primero una descripción de la imagen y a continuación comentarios en los que la imaginación interviene más: pensar con qué personaje de la foto se identifica el entrevistado, qué cambiaría de la escena, qué música se imagina como adecuada para esa situación. Si llevamos esta operación al ámbito de los estudios sociales, se podría entender como un trabajo de campo, un estudio antropológico urbano que emplea un método particular, la ficción de una ciudad que no existe, sino que es inventada: una creación de photoshop como instrumento para registrar impresiones subjetivas de la ciudad, en lugar de una encuesta sobre la ciudad real, por poner un ejemplo.

VIVENCIAS SUBJETIVAS DE LO URBANO

Los espectadores nunca vemos esa foto en escena. Cuando se empieza a escuchar esa banda sonora no se sabe bien a qué se refieren esas voces, qué describen; pero poco a poco se va dibujando una forma común de sentir la ciudad, se va conformando una descripción colectiva no tanto de la foto de Jeff Wall, sino de la imagen que los ciudadanos tienen de su entorno urbano. Esto sucede así no tanto porque los entrevistados piensen que la ciudad que ven en la foto sea la suya, sino porque en cada una de las entrevistas la imagen de Jeff Wall funciona como un espejo que ofrece mucha más información sobre la persona que la describe que sobre la foto misma. La foto de Jeff Wall funciona de esta forma como un filtro fenomenológico, una superficie de proyección de las condiciones subjetivas, personales e individuales de la percepción del contexto urbano. Conseguimos así una imagen construida de forma colectiva de la ciudad en la que el proyecto se desarrolla cada vez. De hecho, se aprecian grandes diferencias en los diferentes contextos en los que se presenta: mientras que en Berlín la mayoría de entrevistados odiaba ese paisaje de rascacielos y de oficinas, en Bucarest esa imagen de ciudad constituía un futuro deseado.

Éste sería un primer estudio de la ciudad por medio de la creación de un mosaico de voces. Pero también se ofrece un acercamiento a ella

por medio del movimiento: el retrato verbal se acompaña de otro quizá más inconsciente: el del movimiento urbano que estos ciudadanos operan cotidianamente.

COREOGRAFÍAS DE LO SOCIAL

La sección más impactante de esta pieza, desde mi punto de vista, es el comienzo: el escenario está vacío y poco a poco van apareciendo en escena los participantes, unas 40 personas. Este grupo, recordemos, no está compuesto por bailarines o profesionales de las artes escénicas, sino que son ciudadanos de diferentes edades, con diferentes ocupaciones y perfiles que comparten el interés común de participar en este experimento. Son un grupo heterogéneo de ciudadanos que durante los primeros 20 minutos se limitan a caminar por el espacio. El movimiento comunal que se despliega en estos primeros momentos no obedece a una comprensión estricta de coreografía: no se trata de pasos estudiados y establecidos, sino que se entiende como distribución no predeterminada de cuerpos en el espacio y el tiempo.

Pero lo interesante reside en la forma de organizar esta distribución: la coreografía está determinada por conceptos como emergencia, presente y acción, que son los que definen en gran medida el interaccionismo en su análisis de las formas elementales de intercambio social. Lo que esta coreografía reproduce es un movimiento que no obedece a la aplicación de una ley: no se trata de un orden previo que se reproduce, sino que es un orden realizado (DELGADO, 2007, p. 131). La organización de este movimiento comunal se rige por los mismos parámetros que el movimiento urbano: no hay principio de regulación estipulado previamente, no se trata de controlar la ejecución de una regla, sino que de facto en esa pluralidad de caminares emerge una especie de armonía que surge únicamente del intento contener el caos.

En la ciudad los movimientos peatonales obedecen a la creación emergente de normas a partir de las voluntades, deseos y objetivos particulares, de las trayectorias y recorridos de cada individuo. Pero, ¿cuáles son las estrategias individuales concretas para lograr este orden realizado? Las ciencias sociales ofrecen una serie de herramientas muy interesantes para pensarlas desde el punto de vista coreográfico, como algunos de los mecanismos que E. Goffman (1979) describió: la pauta del paso seguro, por ejemplo, consiste en adaptarse al ritmo y velocidad de los otros individuos que circulan en la misma dirección y así guardar

una distancia común similar, lo cual permite distinguir un conjunto de caminares afines. Estos grupos se podrían medir por lo que Delgado llama un paso estándar, que permitiría en el estudio antropológico distinguir unidades-masa dentro del organismo ciudad (y que de hecho se percibe en *Still lives*: en las diferentes ciudades en las que han llevado a cabo su proyecto, se percibe un caminar distinto, estando caracterizado por un movimiento más o menos rápido o una densidad mayor o menos del grupo. En los casos en los que el peatón no forma parte de un conjunto reconocible, necesita asimismo una serie de gestos que indiquen la dirección que tomará a continuación: esto lo denominó Goffman glosas corporales o externalizaciones (DELGADO, 2003), intercambios recíprocos de información para organizar y mantener constante el flujo de movimiento en la urbe, que en este caso escénico se reducen a miradas o a la conciencia que una mirada periférica permite.

PRODUCCIÓN DE ESPACIO

La imagen de la ciudad que se genera con estos dos métodos no está basada en los elementos fijos que la definen como una arquitectura permanente, sino lo efímero y lo irrepetible, pero que por otro lado es constante. En este punto es de mucha ayuda diferenciar entre la ciudad y lo urbano. El grupo de ciudadanos que participan en *Still lives* reproducen (no representan) un contexto particular: su entorno urbano. En lugar de revivirlo llevando a la escena sus elementos más identificables, como la estabilidad de las construcciones o imágenes de una cierta organización urbanística, seleccionan sus componentes más frágiles: movimientos, flujos, ritmos urbanos, junto con deseos y ansiedades respecto a ese entorno. En *Still lives* la ciudad se reconstruye como un tipo particular de espacio: no tanto como un emplazamiento, sino como los usos transitorios y efímeros que los habitantes hacen de él.

Se trata desde este punto de vista de un retrato de la ciudad absolutamente performativo: no se reproduce la ciudad como un enclave ni como una cosa, como un fragmento de territorio dotado de límites. En palabras de Manuel Delgado: la ciudad no se describe como un lugar, sino como un "tener lugar" (DELGADO, 2007, p. 13). Lo urbano se traduce en esta pieza no como un espacio, sino como la acción absolutamente performativa de la producción de espacio en dos sentidos: desde el punto de vista de la arquitectura nómada, tal y como la define Francesco Careri (2002): la ciudad no se produce

sólo construyendo, sino también proyectando la subjetividad sobre el espacio urbano, rememorando espacios, soñándolos y alterando su valor subjetivo. Por otro lado, desde el punto de vista del lugar-movimiento, tal y como lo definió Isaak Joseph (apud DELGADO, 1999, p. 37): un espacio que admite una diversidad de usos y que se autorregula y organiza por medio de un proceso de cooperación. Se ofrece entonces un retrato efímero de la ciudad como un espacio-tránsito, un espacio que se comprende sobre todo como el resultado o la producción misma de un cruce de movilidades y de subjetividades.

EL INCIDENTE

El retrato de la ciudad que ofrece *Still lives* no acaba aquí. Existe un elemento en el espacio urbano que va más allá de las regularidades y ese orden realizado que hemos comentado respecto al plano coreográfico de la pieza: se trata del incidente. Cito a Manuel Delgado:

> En la calle, en efecto, siempre pasan cosas, y cada una de esas cosas equivale a un accidente que desmiente – a veces irrevocablemente – la univocidad de cualquier forma de convivencia humana, cuando su fragilidad aparece más evidente que de costumbre. (DELGADO, 2007, p. 86).

En *Still lives* se ha optado por presentar no sólo el carácter fluido, rítmico y autoordenante del movimiento urbano, sino también su carácter eminentemente imprevisible. El incidente que se presenta en escena recoge el tropiezo que se despliega en *The stumbling block*: un jugador de hockey reclinado en la acera, un hombre de negocios asiático sentado a su lado, una mujer que choca con el jugador. Esta foto presenta un tropiezo en sentido literal; pero también y sobre todo un incidente que sobrepasa la torpeza y la caída y que se extiende hacia un cuestionamiento de la eficacia y el orden orquestado de lo social. El hombre de negocios, un burócrata agarrado a su maletín, probablemente después de haber tropezado con el absurdo jugador de hockey, prefiere sentarse en el suelo en lugar de continuar su marcha hacia su oficina, hacia el trabajo, la eficiencia y la productividad. Esta pausa, este tropiezo permite una reflexión sobre la dirección que lo social ha tomado en la actualidad y que constituye probablemente una de las razones por las que los creadores de *Still lives* optaron por esta foto. Un fragmento de un texto de Jeff Wall sobre esta foto que aparece proyectado a mitad de la pieza avala esta suposición.

En mi fantasía, *The stumbling block* está ahí para que la gente ambivalente pueda expresar su ambivalencia interrumpiéndose a sí mismos en sus actividades habituales. [...] No da lecciones ni reclama nada, simplemente está disponible para cualquiera que de alguna forma sienta la necesidad de demostrar – tanto a sí mismos como al público en general – el hecho de que no están seguros de querer ir al sitio a donde parece que se dirigen.

En el plano de la pieza escénica este accidente toma un papel relevante: después de la reproducción de lo efímero del movimiento en la ciudad, se procede a una representación del accidente de forma conjunta: los participantes en el proyecto se reúnen en esta segunda parte para deconstruir, desmenuzar el accidente, así como la duda y la pausa como consecuencias de él.[2] Por medio de un movimiento ralentizado – por otro lado relacionado también con la renuncia al tiempo eficaz y dinámico de la sociedad actual – ofrecen varias interpretaciones de la caída, diferentes puestas en escena llevadas a cabo por colaboraciones de diferentes grupos de participantes de manera simultánea. En esta operación conjunta se opera una reflexión coreográfica sobre la potencialidad del movimiento ralentizado, la inestabilidad y la pausa en el devenir de las cosas como posibilidades de disenso.

INVESTIGACIONES SOCIALES Y SOCIOLÓGICAS

Still lives, en definitiva, funciona como un marco de trabajo que estudia formas de comunidad urbana no tanto desde el punto de vista de la polis, de lo que el urbanismo quiere que la ciudad sea y lo que las leyes permiten y proponen o lo que la publicidad crea, sino desde la facticidad misma del movimiento urbano, del sentir comunitario y de la identificación personal con el entorno, alineándose de esta forma con una tendencia particular de los estudios sociológicos. Esta pieza constituye

[2] La pieza entonces se estructura en torno al paso de una interacción no focalizada a una focalizada según la terminología de Goffman (JOSEPH, 1999, p. 72-82): en un primer momento dedicado a la gestión común del espacio el intercambio y las formas de comunicación interpersonal son fruto de la mera copresencia; más que de una realidad comunicativa, se trata de una ignorancia voluntaria del otro como forma de protegerse contra el continuo cambio y lo excesivo de los estímulos en la gran ciudad, tal y como explicaba Simmel (2006). En un segundo momento se pasa de esta interacción coreográfica no focalizada a una focalizada: a una tarea conjunta en la que el foco de atención visual, cognitiva y coreográfica se localiza en la acción conjunta de reconstruir el accidente de la foto.

un estudio-retrato de la ciudad que se realiza por varios métodos de estudio de lo efímero. Por un lado, una investigación de las vivencias subjetivas e individuales del entorno urbano. El método diseñado para ello se basa, como hemos visto, en una serie de entrevistas basadas en la imagen de una ciudad ficticia que logran provocar un examen la visión personal (constituida por los deseos y las angustias que los entrevistados proyectan sobre la foto) que los habitantes tienen de su entorno urbano; en un segundo momento, por medio de la acumulación de estas visiones personales, se logra un mosaico de visiones particulares que acaban conformando una imagen clara y a la par compleja de la ciudad. Por otro lado, *Still lives* lleva a cabo una investigación sobre las movilidades urbanas gestionadas comunalmente en cada ciudad. El método consiste en inventar en el plano coreográfico-improvisacional una matriz de principios para que ese caminar y esa interacción del segundo momento funcionen y que permite percibir ciertas variaciones en las dinámicas de movimiento de cada ciudad en la que se presenta. Este estudio va acompañado de una disección coreográfica del incidente como el disparador de la reflexión sobre el orden social.

Esta pieza por lo tanto no parte de unos contenidos que se repiten cada vez, sino que más bien constituye un dispositivo, una estructura vacía o una forma de operar que se lleva cada vez a una ciudad distinta y que permite realizar retratos antropológicos, sociológicos y humanos de los distintos lugares en los que se presenta. *Still lives* funciona en realidad un dispositivo compuesto básicamente de una serie de métodos y propuestas de trabajo, más que de un contenido que se represente cada vez. En cada entorno distinto en el que se plantea, la pieza da lugar a imágenes y debates distintos. Por ejemplo, cuando la presentaron en Francia a principios de 2007 poco después de las insurrecciones de la periferia empobrecida de las ciudades francesas, la pieza se convirtió en un polvorín en el que el público reaccionaba apasionadamente frente a la banda sonora. *Still lives* refleja así las características sociales de un cierto entorno urbano, así como los problemas que éste sufre en el presente. Ofrece una imagen fiel de la ciudad (como urbs no como polis) con la particularidad de que no se ha realizado siguiendo protocolos de estudio epistemológicamente acreditados, sino a través de una incursión artística, por medio de una práctica performativa creativa.

PRÁCTICA PERFORMATIVA COMO MÉTODO SOCIOLÓGICO

Y como ésta, existen muchas otras piezas escénicas que abordan el estudio de lo que usualmente le ha pertenecido a las ciencias sociales: volviendo a los casos mencionados al principio de este texto, Gustavo Ciriaco y Andrea Sonnberger en las piezas *Vizihnos* y *Aquí enquanto caminhamos* (2006) estudian los principios de gestión común del espacio y proponen un marco para la observación atenta del movimiento urbano y de las diversas modalidades de presencia y presentación del observador y del observado.

Ángels Margarit en *URBS#1* propone un estudio ritmoanalítico, coreográfico y lingüístico-corporal de los movimientos callejeros (individuales y grupales) en entornos como semáforos, cruces de calles y bancos que posteriormente se emplearía para desarrollos coreográficos. El carácter de investigación era tan marcado en este proyecto que Margarit se denominaba a sí misma coreógrafa-antropóloga. Su pieza *Souvenir*, parte de este proyecto, constituye un estudio ejemplar de los gestos del ocio en espacios abiertos.

Y por último, *Hauptversammlung* de Rimini Protokoll se podría entender como un estudio de esas formas de presentación sociales a las que Goffman se dedicó con afán, pero en este caso no aplicadas exclusivamente al individuo particular, sino también adaptadas a las grandes corporaciones. Esta pieza se conforma como una investigación de las estrategias teatrales de presentación y escenificación de una empresa, como un estudio de la creación de imagen de entidades corporativas.

Cada una de estas prácticas escénicas desarrollan métodos creativos de investigación de objetos tradicionalmente pertenecientes a las ciencias sociales. La cuestión fundamental reside en que estos objetos se abordan con métodos artísticos. Y aquí reside el punto crucial de este artículo: los métodos creativos desarrollados por la práctica performativa podrían muy bien aportar novedades a los protocolos de estudio de las ciencias sociales.[3] En la tierra de nadie entre la

[3] He recurrido a las ciencias sociales y del comportamiento precisamente porque se trata precisamente de un área que ha sido pionera aceptando dimensiones prohibidas para las ciencias naturales, tales como la subjetividad o la observación participante. Recordemos en este sentido el enfoque de Georges Devereux (2008), quien defendía la subjetividad precisamente como el único camino posible y legítimo para una verdadera objetividad en las ciencias de la conducta humana.

performance y la investigación (en este caso investigación en ciencias sociales, aunque un movimiento se podría operar hacia otros ámbitos de las humanidades) las posibles relaciones de polaridad entre ambos extremos son variadas: por un lado, la creación performativa se estudia por medio de herramientas conceptuales de las ciencias sociales; por otro, lo escénico sirve como modelo o metáfora para pensar hechos sociales o antropológicos. Por último, el más relevante para este artículo, uno en el que se propone una colaboración en nivel de igualdad: la práctica artística propone una metodología novedosa y diferente a la que se utiliza actualmente en las ciencias sociales o en cualquiera de las disciplinas humanas. Propone formas de trabajo y estudio de lo social que se basan en la subjetividad, en la creación de ficciones y de formas de colaboración con participantes no necesariamente expertos. Estas propuestas no investigan en la distancia ciertos materiales de estudio, sino que proponen métodos que toman en cuenta el objeto de estudio, que hablan a través de él, dejando que el discurso (artístico o científico) se vea contaminado.

El reto que la investigación artística plantea a las ciencias en un plano metodológico resulta especialmente interesante desde el punto de vista de la posibilidad de combinar diversos acercamientos al objeto de estudio que permitan una comprensión integral y más ajustada. Ambas esferas, la artística y la científica están sometidas a presiones que impiden su desarrollo integral: por un lado, las artes se encuentran en gran medida a merced de la presión de la necesidad de producción constante para sobrevivir y de las tendencias que la institución marca; por su lado, las universidades y los centros de investigación se ven sometidos a una burocratización y mercantilización crecientes que en ocasiones pueden llegar a ahogar iniciativas creativas que pretendan liberarse de protocolos excesivamente determinados y en ocasiones limitantes de investigación y de diseminación de resultados.

Para que este reto se plantee de manera efectiva es necesario en primer lugar extraer la práctica artística del reducto al que está confinada, sacarla de su esfera privilegiada en la que se encuentra reducida, acotada y por ello mismo impedida, para trasladarla a otros ámbitos donde pueda desplegar sus potencialidades: el de las ciencias humanas (la antropología y la sociología, como hemos visto en este texto, pero también a la filosofía, la historia o la estética). En otras palabras: el reto consiste en considerar la práctica artística no una epistemología inferior, sino como una actividad con la que puede generar un diálogo entre iguales. Se trata, en definitiva, de crear sinergias e intercambios

productivos entre la creación artística y la investigación académica en la que ambas esferas se vean retadas en sus objetivos y ampliadas en sus respectivos alcances.

REFERÊNCIAS

CARERI, Francesco. *Walkscapes*: *el andar como práctica estética/walking as an aesthetic practice*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

DELGADO, Manuel. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1999.

DELGADO, Manuel. *Sociedades movedizas*: pasos hacia una antropología de las calles. Barcelona: Anagrama, 2007.

DELGADO, Manuel. *Tránsitos*: tram(p)as de la comunicación y la cultura, n. 18, p. 15-30, 2003. Disponível em: <http://www.perio.unlp.edu.ar/trampas/numeros/18.htm>. Acesso em: 6 abr. 2012.

DEVEREUX, Georges [1967]. *De la ansiedad al método en las ciencias del comportamiento*. Madrid: Siglo XXI, 2008.

GOFFMAN, Erving [1971]. *Relaciones en público*: microestudios de orden público. Madrid: Alianza, 1979.

JOSEPH, Isaac [1998]. *Erving Goffman y la microsociología*. Madrid: Gedisa, 1999.

SÁNCHEZ, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor, 2007.

SIMMEL, George [1903]. *Die Großstädte und das Geistesleben*. Frankfurt: Suhrkamp, 2006.

Parte 4

Fluxos e fronteiras performativas

PERFORMÁTICA UBÍQUA: METRÓPOLE COMUNICACIONAL, ARTE PÚBLICA, CULTURA DIGITAL, SUJEITO DIASPÓRICO, CRÂNIO SONANTE

Massimo Canevacci

"*Ciò di cui desidero render ragione, commentando me stesso, è il metodo del montaggio, che attraversa tutto il libro*."[1]
Adorno e Mann, *Il metodo del montaggio*

Na perspectiva da antropologia cultural contemporânea, a performance está localizada no cruzamento transitivo entre pesquisa, ensino e composição. Por uma série de profundas mutações culturais – que não é possível analisar aqui – comportamentos performáticos espontâneos, projetados ou simplesmente solicitados estão se difundindo nas diversas áreas urbanas; tais comportamentos se expandem segundo modalidades diversificadas no tradicional espaço público que se apresenta como uma crescente intriga de público/privado, onde se encontram arte pública, *street art*, grafite, publicidade, *adbuster*, *bodyart,* etc. Simetricamente, a comunicação digital – via internet e *web 2.0* – expande atitudes do sujeito *glocal* que exprimem a própria criatividade autônoma ou um horizontal desejo de expressividade. Nessa composição inicial entre metrópoles e cultura digital, a pesquisa etnográfica seleciona os cenários performáticos da metrópole – espontâneos ou programados pelos excessos de comunicação, cultura, e consumo – a serem analisados com a mesma seriedade crítica com que Marx (1965) analisava fábrica, trabalho, e relações de produção. Tais cenários são compreensíveis nas conexões recíprocas – polifônicas, sincréticas, dissonantes – entre cultura digital e metrópole comunicacional, que informam códigos, estilos, lógicas, identidades e até políticas bem além da simples tecnologia ou arquitetura. O sujeito que entra, atravessa e mescla a complexidade contextual de identidades temporárias, flutuantes, e híbridas, experimenta o conceito de *multivíduo* ou sujeito diaspórico.

---

[1] "O que gostaríamos de dar conta é do método de montagem, que atravessa todo o livro." [N. T.]

Consumo performático, metrópole comunicacional, arte pública, cultura digital, sujeito diaspórico são os cenários inquietos aos quais se dirige o olhar etnográfico cada vez mais caracterizado pela ubiquidade: a etnografia ubíqua emerge do contexto e do método, mistura espaços-tempos, envolve toda a sensorialidade do pesquisador flutuante num *fieldwork* material/imaterial. Consequentemente, as pesquisas elaboradas em campo não podem mais ser expressas apenas através da forma do ensaio. Tendo em vista o passado pré-digital, o ensaio, nestes cenários, é tão importante quanto menos essencial. Para enfrentar tal mutação, o método envolve processualmente a pesquisa antes, durante e depois do momento de escolher as modalidades de apresentar resultados parciais. Para tal fim, a etnografia ubíqua reelabora o conceito de *composição*, filtra, fragmenta e combina os dados, apresentando-os ("compondo-os") através de uma diversificação de linguagens para dar uma compreensão parcial a um "objeto" de pesquisa que cada vez mais se apresenta como sujeito: uma mescla feita de (*in between*) sujeito/objeto. O sujeito se expande no objeto como o material no imaterial e vice-versa: não existe dialética em tal processo, muito menos síntese. Só fragmentos combinados ("copenetrados") temporariamente de acordo com contextos empíricos e experiências individuais. A expansão das tecnologias digitais não pode ser interpretada como prótese do corpo humano. Trata-se de copenetrações contínuas e misturas híbridas no curso das quais nem sempre é possível definir onde começa o objeto (um *mouse*, a tela, o teclado) e o sujeito (os dedos, os olhos, o corpo/mente). O tecnocorpo digital favorece as hibridações entre *mouse* e mão, como segundo as próteses analógicas o martelo se acrescenta à mão.

O NOVELO DO SUJEITO/OBJETO NÃO SE EXPLICA, SE PERCORRE

A forma-ensaio deveria experimentar lógicas de composição diversificadas e até divergentes entre elas; as instâncias etnopoéticas ou literárias poderiam desenvolver-se também subjetivamente – uma subjetividade sem narcisismos ou centralismos autorais – para explicitar narrações perturbadoras na mais indisciplinada entre as disciplinas (a etnografia); as experimentações visuais e sonoras (documentários sincréticos, *fiction*, fotossequências, vídeo, *sound-design*, *slides*, etc.) são determinantes ao cruzarem comunicação aurática e tecnologia reprodutível. E, enfim, a composição pode encontrar mais uma solução

pragmática na performance, que por sua tradição consegue – aliás, deseja – misturar linguagens e estéticas, espaços e tempos, material e imaterial, arte e ciência. Tal performance ubíqua – afim à pesquisa etnográfica igualmente ubíqua – assume como cenários interstícios inquietos de uma metrópole-que-sabe entre os itinerários da *web*, estendidos além das lógicas vigentes.

Se tais premissas sobre aonde endereçar o olhar etnográfico estão corretas – isto é, consumo performático, arte pública, cultura digital, sujeito diaspórico em trânsito entre metrópole comunicacional e *tecnoweb* –, então a etnografia ubíqua aplicada à performance pode oferecer metodologias díspares adequadas ao sujeito/objeto da pesquisa. Uma tarefa diferente, portanto, das impostações clássicas da antropologia teatral, porquanto se baseia em atingir ao menos três nós não resolvidos nos textos – mesmo que na época inovadores – de Victor Turner (1982) na sua relação com E. Goffman e R. Schechner. A primeira crítica diz respeito ao conceito de ritual desenvolvida por Renato Rosaldo (1989) que, também como aluno de Turner, afirmou a necessidade de observar o ritual *antes, durante e depois* do seu desenvolvimento, para ter uma compreensão processual e menos institucional do evento.

Uma segunda crítica envolve a sua visão dualista de liminar e liminoide: tal distinção podia ser adequada no período das suas pesquisas (e duvido disso), mas com certeza há tempo não funciona mais. Turner (1982) na verdade afirma que só as sociedades industriais são caracterizadas pelo liminoide, um conceito afim ao conceito de liminar, mas não idêntico, porque baseado em individualidade, nas sociedades industriais e no teatro separado do rito ("evolução" *pelo* rito *ao* teatro); enquanto o rito autêntico, na sua opinião, é vivido na sociedade pré-industrial onde continuaria a se reproduzir a fase liminar caracterizada pela passagem coletiva por classes de idade assim como foi elaborado por Van Gennep (1981). Afirmar que o indivíduo está presente só nas sociedades industriais e ausente nas "tribais" me parece uma afirmação insustentável de matriz eurocêntrica, para não dizer colonial, quase excêntrica às impostações de um pesquisador como Turner que, em outros textos, é um agudo desconstrutor da matriz supostamente universal dos símbolos, reivindicando a sua posição culturalmente contextual.

A questão-indivíduo está presente segundo modelos diversos nas culturas *pré* ou *pós*-industriais, que muitas vezes até os antropólogos negligenciaram ou eliminaram em favor do "comunitário" ou do "tribal". Na contemporaneidade, qualquer aldeia indígena está inserida

nos processos globalizados segundo suas modalidades locais. Que o conceito de indivíduo pertença apenas ao Ocidente não é só um resíduo evolucionista, mas também domínio neocolonial ainda vivo e um preconceito difuso. Há modelos diversificados de entender, viver e definir tal conceito nos diversos contextos histórico-culturais de toda a humanidade. O mesmo vale para o conceito de comunidade, que além do mais tem tradições nefastas na Europa, que vão de Toennies ao nazismo (*Volksgemeinschaft*), ressurgindo em todo o partido conservador. Se é óbvio que os rituais de passagem são tanto subjetivos quanto de grupo em todas as sociedades, as relações entre aldeia e metrópole são muito mais complexas do que no passado, os trânsitos de códigos, estilos, até rituais (por exemplo, as olimpíadas indígenas no Brasil ou a torcida pelo futebol) são uma característica das mais diversas culturas. O que não leva à homologação, como durante muito tempo se sustentou. Ao contrário, a pesquisa etnográfica ubíqua foi desenvolvida para entender as diferenças como significativas e específicas de cada cultura, de cada estrato, classe ou grupo social e até de cada sujeito que participa cada vez mais *in between* fragmentos de culturas diferentes que se juntam temporariamente.

Enfim, queria sublinhar a terceira crítica epistemológica referente ao título da obra de Victor Turner, que se tornou uma espécie de *slogan* repetido nos mais diversos âmbitos acadêmicos: em *From ritual to theater*, na verdade, se afirma explicitamente uma visão evolucionista monolinear que vai, justamente, *do* rito primitivo *ao* teatro moderno. Outra visão absolutamente inaceitável, filha de um evolucionismo positivo que parece não querer desaparecer nunca: em muitas culturas indígenas brasileiras hoje se faz teatro ao ar livre para afirmar uma crítica ao poder dominante dos "brancos", como entre os Macuxi. Aqui as mulheres desenvolvem performaticamente uma crítica decisiva aos seus homens adictos do álcool, cujos efeitos são devastadores – para elas como mulheres-vítimas e, também, para os homens que, imaginando poder ainda experimentar o estado de alteração através da cachaça, tornam-se destrutivos para os sujeitos fracos, inclusive eles mesmos. São exemplares os documentários realizados por Divino Tserewau (2002a, 2002b), *videomaker* xavante: exemplo sublime de antropologia visual baseada na autorrepresentação dialógica entre performances macuxis e documentários xavantes. Num outro exemplo performático, alguns Macuxi representam a si mesmos tendo em vista a sujeição ao homem branco e a vontade de encontrar formas de liberação de tal passado/presente também através de expressividades performáticas

que misturam teatro e rito em direção a uma tomada de consciência político-comunicacional interna/externa à própria cultura.

Rito e teatro podem cruzar-se subjetivamente e performaticamente. Uma etnografia ubíqua pode dar perspectivas diferentes a tal "arcaico" evolucionismo presente no paradigma "positivo" *do... ao...*, movimentando-se além da lógica binária que um grande antropólogo como Turner infelizmente reproduz. Se o rito não consegue mais unificar momentaneamente o que é visto na cotidianidade, o mesmo se pode dizer de um teatro que não está mais baseado nas tradicionais estruturas narrativas e arquitetônicas. As linguagens, os espaços, as conexões, as histórias, até os atores e as atrizes estão irremediavelmente modificados em ambos os lados do problema: e talvez – ao menos esta é a minha hipótese teórico/prática sobre a qual gostaria de trabalhar – a performance ubíqua, a ubiquidade de todo ato performático codificado ou a espontaneidade de rua para indivíduos "espect/atores" pode ser o desafio atual que percorre as trilhas do além, atravessando e misturando fronteiras, culturas, subjetividades – ritos e teatros.

Uma etnografia ubíqua não pode permanecer numa moldura baseada em tais três nós não resolvidos. O olhar participante do antropólogo se volta para a performance, transitando e misturando rituais, teatros, artes, cinema, mídia para interpretar e modificar o contexto que reproduz domínio, injustiças, hierarquias entre quem comunica e quem é comunicado. Através das exigências que se levantam na contemporaneidade – isto é, de tempos-espaços diferentes que o pesquisador/a pesquisadora na sua autonomia pode afirmar como sendo atuais, abandonando qualquer historicismo – a etnografia *da performance* se metamorfoseia em etnografia performática. A performance não é mais um objeto de estudo resolvido: a etnografia compõe suas pesquisas assumindo as linguagens performáticas como adequadas ao *fieldwork* e apresentando-as por força imanente em composição. A etnografia – disciplina indisciplinada – incorpora o projeto performático nas suas narrações transitivas, polifônicas e diaspóricas. A etnografia performática vive a experiência subjetiva de percorrer e ser percorrida por códigos outros, familiares *e* estrangeiros, observados com um olho estranhado e outro ensimesmado que confundem etnógrafo, *performer*, espectador. E assim tal etnografia performática salta entre imersão programática e reflexividade distanciada, racionalidades intersubjetivas e emoções furiosas, escritura estranhada e composição *mix-midial*.

Depois dessa premissa teórica geral, gostaria de apresentar um *excursus* sobre três áreas teóricas: metrópole performática – divisão

comunicacional do trabalho – etnografia ubíqua; e um projeto aplicado de performance ubíqua: *Ur-geräusch – Sonic Skull – Crânio Sonante*, ou seja, o projeto *Performance acústica sobre as suturas do crânio de Rilke*.

METRÓPOLE COMUNICACIONAL

A metrópole comunicacional – que se distingue da cidade modernista e das metrópoles industriais – se caracteriza pela difusão da tríade *comunicação-cultura-consumo* que produz tanto valor econômico agregado quanto valores como estilos de vida, visão do mundo, crenças, mitologias. A comunicação é elemento sempre mais determinante à configuração flutuante de tal metrópole, a respeito da qual o conceito histórico de *sociedade* perde a sua centralidade de enquadrar mutações, inovações, conflitos, tensões. Tal metrópole oferece um panorama ambíguo e auroral além de dualismos metafísicos, paradigmas industrialistas, dialéticas sociológicas. Nos últimos 30 anos iniciou-se um processo de transformar o tradicional centro urbano num *policentrismo*. A metrópole comunicacional não tem um centro histórica e politicamente definido, mas uma constelação de centros diferenciados e móveis, desenhados temporariamente e conflitualmente. *Policentrismo* significa que consumo-comunicação-cultura tem agora uma importância crescente em relação à produção clássica. Essa tríade – baseada sobre *shopping-centers*, parques temáticos, museus de arte, exposições universais, desfiles de moda, estádios esportivos e, obviamente, internet – desenvolve um tipo de público que não é mais o público homogêneo e massificado da era industrial. É um público muito mais pluralizado ou, podemos dizer, são públicos fragmentados: públicos que gostam de performar consumo e comunicação.

A comunicação na era digital é ainda mais importante pelo aspecto de contínuas inovações tecnoculturais, de valores comportamentais, linguagens mixadas (oral, icônica, escrita, sônica), relações corporais/identitárias. E a cultura – no sentido amplo antropológico que inclui os estilos de vida, visões do mundo, mitos, etc. – é cada vez mais parte constitutiva da metrópole comunicacional. Para entender essa nova metrópole é fundamental olhar o tipo de reforma, não somente urbanística, mas de prédio, loja, museus e, em geral, de lugares de exposições performáticas, que têm como modelo arquitetônico e filosófico um tipo de desenho e de lógica pós-euclidiana. Arquitetura como obra de arte e com o *design* expandido

nos interstícios urbanos. Por isso, a arquiteta Zaha Adid é uma das máximas figuras filosóficas contemporâneas: ela cria pensamentos que modificam a sensibilidade conceitual dos indivíduos e dos públicos. São Paulo – rica economicamente, e culturalmente estagnada – é uma cidade modernista que não consegue desenvolver um tipo de arquitetura adequado à contemporaneidade, subalterna ao estilo *Gafisa*. Ao contrário, o Rio de Janeiro (com a dupla oportunidade de olimpíada e futebol) está formulando uma transição urbanística; e Porto Alegre poderia desenvolver um papel experimental resolvendo o problema do muro na frente do porto que apresenta um símbolo de incerteza ou de trauma imaginativo; os *docks* de Brooklyn (Nova Iorque) foram colocados mais em cima e o que ficou naquela antiga área industrial são parques, ciclovias, espaços para concertos, feiras *vintage*, *ferry* turístico.

Neste contexto transurbano, as subjetividades exprimem identidades tecno-híbridas em devenir, procurando narrações autônomas para manifestar em primeira pessoa (contos, visões, performance, músicas). Tal *multivíduo* – fluido e multíplice – não deseja ser um passivo receptor dos eventos culturais outros, mas parte ativa, sujeito cocriador de cada evento, "expect/ator" que entra e modifica os módulos expressivos já presentes, liberando a própria vontade de *autorrepresentação*, isto é, a prática política da *cidadania transitiva* na metrópole performática.

As *culturas digitais* oferecem não só um suporte técnico, quanto ao cenário comunicacional *descentrável* que determina uma verdadeira fratura – sensorial e racional – em relação ao analógico; as relativas atividades performáticas mais ou menos espontâneas se cruzam, se misturam e se estendem com:

- os *tecidos urbanos intersticiais*, nos quais inserir cápsulas temporárias de montagens-fragmentos, geofilias das emoções, mapas deslocantes, ex-fábrica metamórfica;
- os *tecidos digitais expandidos,* que enredam os sentidos da ubiquidade espaçotemporal da comunicação contemporânea, favorecem pragmáticas descentradas;
- os *tecidos psicocorporais ativados* nos processos das composições identitárias flutuantes praticam experiências de "um eus" singular/plural para além da ortografia.

Por tudo isso, o olhar etnográfico precisa ser treinado e aplicado às pragmáticas visionárias da metrópole comunicacional; nesse corpo-panorama, os novos direitos de *cidadania transitiva* se afirmam movimentando instituições públicas progressivas e também iniciativas

privadas sensíveis em direção a culturas conectivas, artes difundidas, arquiteturas inovadoras. Os panoramas metropolitanos viram tramas narrativas determinadas pelas montagens de experiências transitivas fragmentadas, caracterizadas pela espontaneidade performática de indivíduos, grupos, multidões. No processo de ampliar a coisa pública, os diversos interstícios viram hipersensíveis e transensoriais: ativam-se excessos de estéticas que "aumentam" a comunicação digital através de códigos *materiais/imateriais*, caracterizados por:

- *design expandido,* uma dilatação do conceito clássico de *design* que se estende nos fluxos conectivos de cada multivíduo performático (por exemplo, *Street Art* que engloba toda a arte pública*)*;
- *subjetividade ubíqua,* uma conectividade *web-urbana* que desenvolve experiências espaçotemporais outras, além dos determinismos "realistas" (gênero, etnia, idade e território);
- *comunicação aumentada,* aplicações de *sticker* digitais, *QR Code, mash-up,* etc. nas áreas intersticiais, favorecendo as potencialidades narrativas de cada sujeito-ubíquo. O trânsito nos fluxos da metrópole deixa traços compartilhados e modificáveis através de celulares ou *ipad*, gruda contos-imagens, difunde composições experimentais: o aumento ubíquo-expandido da comunicação transforma a coisa pública em metrópole comunicacional.

Favorecem-se projetos da parte de pessoas singulares, de grupos informais ou de cidadãos organizados que podem criar ficções poético-políticas aplicáveis entre conexões *web-urbanas*, aumentando informações temporárias, contos parciais, sons interativos, imagens assembladas. A expansão de tais sensores conceituais quase invisíveis solicitam – "desejam" – ser individuados, lidos, observados, modificados numa pragmática horizontal, isto é, política. Tais códigos labirínticos criam vínculos enigmáticos, distorções sensoriais, encontros casuais, montagens inacabadas. Dilatam-se fragmentos narrativos *material-imaterial* que transformam a configuração urbana através de significados em movimento. Estendem-se subjetividades autônomas que escolhem narrar visões imaginárias através da consciência ativa. Um *fazer-se ver* que é – no espaço-tempo ubíquo – um *fazer-se metrópole*: *metrópole comunicacional*. A metrópole narra e se narra: vira reflexiva. Exprimem-se textualidades móveis, processuais, descentradas, autônomas, sincréticas, ubíquas. A comunicação digital produz *narra*ções aumentadas que redesenham labirintos temporários nos quais se

reúnem tratos compositivos colados nos interstícios urbanos. As raízes (*roots*) se movem da danação de ficar imóveis e fixadas no subsolo, para virar itinerários luminosos (*routes*). Veredas e narrações interligam-se segundo lógicas impuras, pelas quais as metrópoles no fundo sempre se nutriram contra a "cidade ideal" (ou "limpa") idealizada pelos filósofos, políticos ou urbanistas. Um ângulo de uma rua vira uma sequência visual, obra de arte pública. Labirintos com muitas saídas possíveis. Labirintos que não fecham, mas dilatam. Atratores de rua, metamorfoses simultâneas, sugestões de encontros, desejos deambulantes de perder-se. Panoramas imprevistos emergem "aumentando" cidades conectadas entre elas. *Plot* de espaços. Paisagens sônicas. Haicais indefinidos.

Carpe-code. Agarra o código. E aumenta-o…

DIVISÃO COMUNICACIONAL DO TRABALHO

O poeta romano Horácio falava sobre *carpe diem*, ou seja, sobre a capacidade sensível de entender a beleza volátil de um momento vital que não é determinado pelo tempo cronológico, Cronos, que é colocado no calendário e subdividido regularmente em frações para controlar a vida política e individual. Existe um tempo diverso – Kairós – que precisa ser vivido intensamente quando chega e, se chega, precisa captar a ocasião de frente, quando rápida se apresenta nos movimentos assimétricos dos cabelos – porque atrás é careca. Essa divinidade filosófica se pode relacionar aos códigos digitais que precisam ser agarrados de frente *hic et nunc*: e modificados. Kairós se incorpora nessas *narra*ções aumentadas, insere-se numa antropologia indisciplinada através de tensão polifônica, dialógica sincrética, conflito comunicacional entre *hétero e autorrepresentação*. Os procedimentos etnográficos segundo os quais tradicionalmente o antropólogo representava o outro com suas lógicas externas, com escritas e fotografias alheias, com as suas autoridades discutíveis foram – senão exauridas – ao menos atenuadas. Esse trânsito está acontecendo seja sob impulsos pós-coloniais, seja graças à afirmação, mesmo que minoritária, de uma nova antropologia crítica além do monologismo imperante. Em consequência disso, parece evidente que "quem tem o poder de representar quem" está se tornando um nó central que se emaranha no domínio do "científico" que uma parte majoritária do Ocidente continua a exercer em direção e contra o outro.

Uma nova crítica sobre o poder da representação posiciona-se entre um impulso externo pós-colonial e um interno sobre a autoridade

da escrita; entre quem entrou na autonomia construtiva do próprio eu do qual tinha sido excluído como subalterno e quem colocou em discussão as modalidades clássicas dessa mesma representação. A escritura aplicada na modernidade etnográfica mostra todo o seu domínio político no sentido estrito e retórico como "gênero" linguístico não neutro.

Os limites de ambos os movimentos em trânsito podem ser resumidos nestes pontos: a questão de "quem-representa-quem" em todas as dobras do poder retoma e amplia a crítica sobre a divisão do trabalho assim como Marx a tinha representado, tornando insuficientes as leituras dos séculos XIX e XX, baseadas na centralidade estrutural de estratificação social e processos produtivos. A atual fase pós-industrial e a aceleração das culturas digitais incluem outras "divisões" entre sujeitos pertencentes a culturas e experiências diversas : por exemplo, a divisão entre quem comunica e quem é "comunicado", entre quem tem historicamente o poder de narrar e quem está apenas na condição de ser um objeto narrado. Tornou-se insuficiente até a clássica vocação da antropologia de "captar o ponto de vista nativo", que pode manter uma parcial legitimidade apenas quando esse mesmo nativo – individualizado e diferenciado – comunica o próprio ponto de vista (CANEVACCI, 2012).

Por isso, entre "quem representa" e "quem é representado", há um nó linguístico específico, relativo ao que chamo *divisão comunicacional do trabalho*, que precisa ser enfrentada nos métodos e nas pragmáticas. Entre quem tem o poder de enquadrar o outro e quem deveria continuar a ser *enquadrado* – eterno panorama humano – se ossificou uma *hierarquia da visão* que é parte de uma lógica dominante a ser posta em crise na sua presumida objetividade. É insuportável que na comunicação digital proponha-se um neocolonialismo midiático com uma divisão hierárquica entre quem representa e quem é representado, entre quem filma e quem é filmado, quem narra e quem é narrado, quem enquadra e quem é enquadrado.

As novas subjetividades que estão se afirmando como "outras" têm a vantagem de poder usar as tecnologias digitais que favorecem essa descentralização com um efeito de ruptura não comparável ao analógico. Facilidade de uso, redução dos preços, aceleração das linguagens, descentralização de ideação, *editing*, consumo. A divisão comunicacional do trabalho entre *quem narra* e *quem é narrado, quem performa e quem* é *performado* – entre *auto* e *heterorrepresentação* – penetra na contradição emergente entre produção das tecnologias digitais (ligadas aos centros do poder ocidental) e uso destas mesmas tecnologias por sujeitos com

uma autônoma visão do mundo. Tal divisão e tal contradição redefinem o cenário do poder no qual a antropologia da comunicação digital se dispõe para conflitar contra toda persistente tentativa de achatar e folclorizar o outro. Tal *heterorrepresentação* teve, e continuará a ter, um papel importante, mas não mais único, e muito menos central, enquanto baseada na única figura possível de um pesquisador externo ao contexto cultural. Tal continuidade de pesquisador externo não tem mais o direito de afirmar-se absolutamente. Ao posicionar-se numa definida parcialidade processual que favoreça a autonomia narrativa do outro – em tensão dialógica entre sujeitos diferentes – poderão se renovar não apenas as metodologias ossificadas (veja-se o persistente *revival* do termo "tribal"), como também as relações de poder baseadas em lógicas coloniais.

Junto, ao lado e, às vezes, contra tal poder discursivo se coloca cada vez com mais força expressiva e conceitual a *auto*rrepresentação, ou seja, os modos também plurais através dos quais os que foram considerados por muito tempo apenas *objetos* de estudo – uma paisagem de fundo – revelam-se *sujeitos* que interpretam em primeiro lugar a si mesmos e depois também a cultura do antropólogo. Essas modalidades interpretativas não são mais relegadas à esfera investida por disciplinas institucionalizadas em procedimentos dicotômicos e hierárquicos: estas perturbam as fronteiras da linguagem digital que está caminhando para uma inovadora *web-etnografia*. Por exemplo, o método de pesquisa na *web* como *fieldwork* não pode ser aplicado com as mesmas modalidades lógicas e compositivas dos contextos tradicionais. Veja-se a produção indígena *on-line* de fotos, vídeo, de numerosos *sites* INDIAnet, CDs musicais e CD-ROM. Tecnologias digitais, subjetividades "nativas", posicionamentos críticos que trituram o "nós" compacto do Ocidente, cruzam-se e desafiam o monopólio obsoleto acadêmico ou jornalístico como único "enquadramento" legitimado a representar o outro.

Essa perturbação vale também para a *comunicação visual*. As impostações linguísticas através das quais as imagens do "outro" foram realizadas por antropólogos, jornalistas, políticos locais, turistas são reprodutoras de hierarquias. Vejam-se as indestrutíveis séries de TV do tipo *National Geographic* ou os documentários amazônicos onde o entrevistador apresenta a si mesmo como um herói da TV e o outro como um panorama choroso e naturalizado, em relação ao qual se expressa uma aparente solidariedade para que permaneça no seu lugar "ecológico" e agradavelmente místico. Os novos códigos expressivos através dos quais podem ser narradas a cultura ou a subjetividade de

cada grupo humano não estão mais centrados num saber objetivo restrito a um saber técnico-científico e icônico-expressivo: ainda hoje as lógicas museais através das quais se expõem os "nativos" são expressões de um *outro lugar* etnocentricamente considerado "primitivo" a ser preservado de qualquer mudança cultural ou tecnológica (ecologismo racista pseudorromântico). As variadas figuras de novos pesquisadores movem-se numa perspectiva de radical ultrapassagem dessas tradições obsoletas através de uma doçura racional e comunicacional que apresenta modalidades inovadoras com as quais experimentar a copresença de mais linguagens e de mais sujeitos: em primeiro lugar, Vincent Carelli (2011) e tudo o que produziu, de *Vídeo nas aldeias* a *Corumbiara*.

As novas metodologias e as novas subjetividades da comunicação visual atravessam novos processos narrativos que colocam *hetero* e *autorrepresentação* em cenários móveis, também de uso cotidiano, no qual as imagens viajam em todas as direções, não mais apenas do alto (ou presumido tal) do saber museo-antropológico para um espectador congelado pelas próprias certezas "civis" ou, pior ainda, "morais". As diferenças vivas que as culturas "nativas" exprimem dizem respeito a como as linguagens são constantemente construídas, expostas e modificadas na vida cotidiana: da sexualidade à mitologia, da cosmética aos grafismos corporais, da religião às relações entre sexos e gerações. Essas representações plurais inovam a comunicação digital, justamente porque são compostas por sujeitos que refletem de dentro das suas culturas segundo modalidades *performativas* e *processuais*.

- *performativa*: no sentido de que os sujeitos nativos utilizam complexas linguagens através das quais dão sentido ao próprio ser aqui e agora enquanto pertencentes a culturas vivas (GOLDBERG, 2006);
- *processual*: no sentido de que as modalidades são significativas no seu fazer, mais do que no seu produto final: nada é dado de uma vez por todas e, portanto, a processualidade metodológica desafia a imobilidade atemporal e aindividual com a qual durante muito tempo se (hetero-) representou o outro.

Este ensaio e a minha pesquisa colocam-se exatamente nesse ponto crítico. As velhas antropologias, também as que submeteram à revisão a autoridade das escrituras, devem atravessar um *multiverso* que cruza sincretismos culturais e tecnológicos, identidades fluidas em mutação não mais fixadas num passado a-histórico. Muitas pessoas nativas da América Latina – que cruzam a sua cultura indígena com a brasileira ou peruana com a global – estão se apropriando das linguagens

mix-comunicacionais, assim como das suas complexas filosofias e mitologias que coabitam muitas vezes conflitualmente nos processos de mutação e hibridização das culturas contemporâneas. Por isso ninguém – antropólogo ou não – pode permanecer tranquilo e parado nas certezas passadas: iniciou-se um tempo fantástico e fantasioso de novas modalidades através das quais se desenvolvem pesquisas e se transformam experiências numa polifonia de linguagens, estilos, metodologias, imagens, sons em constante tensão com as irredutíveis subjetividades outras.

Intercultura significa "culturas-entre": *in-between*. Um trânsito constante e híbrido entre modelos diferentes de cruzamentos surpreendentes, como um colorido tecido *patchwork*. Intercultura favorece a intersubjetividade, desenvolvendo relações paritárias entre sujeitos que exprimem a sua irredutível diferença. E essa diferença implica uma hierarquia, um alto e baixo, um inferior e superior, bem como a construção de espaços culturais baseados na multiplicidade textual e cromática. Enfim, intercultura libera o *mix* de tecnologias e comunicação.

Sincretismos culturais, pluralidades de sujeitos, polifonias de linguagens: esta é a premissa metodológica da intercultura.

Na nova antropologia da comunicação digital, o etnógrafo tem legitimidade para interpretar o outro – com ou sem fotografia, vídeo, registros variados – apenas quando está disponível para se deixar interpretar *pelo outro*. Esta é a dialógica e este o desafio para uma epistemologia *transitiva* e *aumentada* da representação.

Um salto compositivo e metodológico transborda numa perspectiva diferente de sentido aplicável à *heterorrepresentação* a partir do conceito de *heteronomia*, fazendo deflagrar a sua dependência do outro oposto como *autonomia*. O conceito de *nomos* já se oferece à crítica, pois define uma lei ou uma regra à qual ater-se, legitimando uma condição dada nos termos de poder e de repetição/obediência. Daí a hipótese de inserir a visão da heteronomia não como dependência subalterna do outro, onde outro significa *poder que dirige*, inatingível e indeterminável nas escolhas que obrigam o sujeito a uma práxis subordinada. *Heteronímia pode se tornar visão que altera o nomos*, transformando-o – de regra estabelecida ou lei imperscrutável – em módulos flexíveis, sensíveis por alteridade que normalmente são excluídas ou reprimidas pelo sujeito autônomo. Os direitos de autonomia se baseiam num conceito de cidadania que não funciona mais há tempo especialmente na base dos processos de globalização. Se

o cidadão é um ser autônomo, o outro – migrante, viajante, expatriado, exilado, estrangeiro ou estranho – é excluído dos seus direitos (*nomos*). E quem é "cidadão" na metrópole comunicacional?

Heteronímia então significa inserir, atrair no seu conceito mudado a alteridade como irrecondutível num sistema de códigos dados; tornar mutável o *nomos* nas multiplicidades do outro. *Transformar-se em heterônimos* significa entrar no desafio que um poeta como Fernando Pessoa lançou nas suas escrituras. Pessoa (*nomen homen*) usa heterônimos não só pelo gosto de mudar de nome e identidade, como para dar sentido a estilos de escritura diferentes, como para sentir próxima, muito próxima a relação entre o próprio único nome – pessoa única – a identidade *una* e *um* estilo coerente de escritura ou, para permanecer nos meus termos, entre representação e composição.

> Tenho o costume de andar pelas estradas
> olhando para a direita e para a esquerda,
> e de vez em quando olhando para trás...
> e o que vejo a cada momento
> é aquilo que nunca antes eu tinha visto,
> sei ter o pasmo essencial
> que tem uma criança se, ao nascer,
> reparasse que nascera deveras...
> sinto-me nascido a cada momento
> para a eterna novidade do Mundo...
>
> (PESSOA, 1980, p. 137).

Continuar a ver o que ainda não se viu, e desejar vê-lo, ver algo totalmente outro com a delicadeza sutil de sentir renascer cada momento o *eu profundo* e *os outros eus*, como é intitulada uma coletânea de poesias suas: "espírito protéico, individualidade múltipla e universal, Fernando Pessoa percorre, através de si e de seus heterônimos, a insaciabilidade ontológica de seu gênio. Ele foi muitos" (GALHOZ, 1980, p. 2). Um arquipélago de eus.

ETNOGRAFIA UBÍQUA

O conceito de ubíquo gira em torno de um método de pesquisa em campo – a etnografia – que há muito está em movimento entre diferentes disciplinas e que estabelece uma relação privilegiada nos

cruzamentos entre cultura, comunicação e consumo. Neste ensaio, não quero percorrer a história de tal conceito e como ele se alterou ao longo do tempo; mesmo porque é próprio da ubiquidade não permanecer parada nem diante de si mesma. Nos últimos anos houve um forte uso metafórico de tal termo para identificar um *modus operandi* através da *web-cultura*, e em particular o desenho digital foi levado muito adiante em tal conexão. A primeira afirmação compartilhada é que a *web* é ubíqua e que a ubiquidade comunicacional caracteriza as relações espaçotemporais da internet.

A acepção atual de tal conceito deriva da noção de *cronotopo* elaborada pelas ciências literárias e antropológicas. E a expande. A sua matriz científica – no sentido das ciências chamadas exatas – é transformada por Bakhtin (1988) numa metodologia a ser aplicada nos romances do século XIX. O cronotopo, unificando aquilo que eram os *a priori*, determina uma visão da escritura na qual espaço e tempo apresentam uma dinâmica conexa, na qual o *herói* assume papéis ou estilos discursivos que o *autor* descentra em cada personagem, nos desdobramentos tanto psicológicos como dialógicos. Em suma, o cronotopo é pressuposto para o desenvolvimento descentrado da polifonia literária, onde as subjetividades se multiplicam nas suas específicas e irredutíveis individualidades. O herói não é mais projeção monológica do autor, mas cada personagem desenvolve uma autonomia sua, linguística e psicológica, isto é, polifônica.

Um outro conceito afim a ambos é o de *simultaneidade*. Os futuristas afirmaram e amaram tal conceito aplicando-o tanto nas artes plásticas (pintura e escultura) como nas performáticas, nas quais as declamações de poesia, músicas, contos eram representadas justamente de forma silmultânea nos palcos. Essa escolha expressiva é de fundamental interesse para o meu discurso: os futuristas foram os primeiros que, como vanguarda, amaram a metrópole que contrapunham ao tédio do campo e aos clarões da lua. De tal "metrópole-que-sobe" emergem panoramas dissonantes, extensões corpóreas, rumores deslocados, em suma, todas aquelas sensorialidades aumentadas simultaneamente na experiência tecnológica urbana.

A simultaneidade se apresenta, a meu ver, como a irmã "material" da ubiquidade. Talvez seja quase filha do cinema nascente, que na montagem exprime uma contiguidade ótica entre segmentos narrativos diversos. Para os futuristas, a simultaneidade é experiência estética feita de enxertos fragmentados entre metrópole e tecnologia; um pulsar expressivo de imagens ou "palavras livres" de *consecutio* clássica que é

possível graças a um sujeito igualmente simultâneo: o futurista. Aquele que tem a subjetividade adestrada para entender flexibilidades estendidas entre os espaços-tempos vividos nos panoramas urbanos. Tal ótica simultânea é poesia para um futuro anunciado nos movimentos icônico-sônicos que nascem na rua, atravessam a janela do ateliê e se posicionam na tela do pintor e na partitura do musicista. *Simultaneamente*.

Acenei à dimensão só material que caracteriza a simultaneidade. Ao contrário, o conceito de ubíquo é desvinculado de tal matriz empírica. Talvez a maior autonomia filosófica derive de ser – a ubiquidade – uma condição abstrata já ligada misticamente a um ser divino. *A ubiquidade é a ontologia do sacro*. Uma tensão além das distinções dualistas do humano e além do simples instituto da religião, interessada demais no controle ortodoxo dos acontecimentos cotidianos para movimentar-se num além incontrolável. O ubíquo não é o resultado da experiência empírica na vida cotidiana como o simultâneo; ao contrário, este pertence a uma percepção visionária do invisível no qual a condição humana é constantemente observada pelo divino e do qual não se foge escondendo-se em algum lugar secreto, porque o ("o ser") que é ubíquo o encontra porque o transcende. Sempre e onde quer que esteja.

Na contemporaneidade, o ubíquo desenvolve a imanência lógico-sensorial de caráter *material/imaterial*; exprime tensões além do dualismo, ou seja, aquele sentir simplificado da condição humana na qual as oposições binárias são funcionais a reconduzir a complexidade cotidiana no domínio dicotômico da *ratio*. Ubíquo é incontrolável, incompreensível, indeterminável. Fora do controle político vertical, da racionalidade monológica, de qualquer determinação linear espaço/temporal. Nessa perspectiva, é possível arrancar a sua apropriação indébita (ou projetiva) daquilo que é definido como deus e em consequência elaborar visões ubíquas para as invenções humanistas que se movem à *margem do além*: além da fixidez identitária das coisas e do ser que, por tal qualidade, oferece visões poético-políticas ilimitadas.

Ubíquo é a potencialidade da fantasia que se conjuga com a tecnologia.

O movimento ubíquo se estendeu nos últimos anos em relação à etnografia. Sobre os aspectos metodológicos aplicáveis na *web*, remeto a um ensaio meu escrito há diversos anos (CANEVACCI, 2007); desde então as pesquisas sobre *web-etnografia* se difundiram cada vez mais. As

trocas entre as diversas culturas, que no passado foram vistas e analisadas como dissolução das culturas "fracas" – estruturalmente e tropicalmente *tristes* porque destinadas à *entropologia* – crescem segundo misturas ativas caracterizadas por hibridações-sincretismos e não por passivas homologações. O etnógrafo não é mais só antropólogo ou pesquisador de estudos culturais adestrado segundo procedimentos estabelecidos durante a pesquisa em campo, na medida em que o campo se dilatou, se estendeu numa simultaneidade diaspórica, digital e multividual, na qual é cada vez mais imanente a ubiquidade material/imaterial.

Tal ubiquidade da etnografia requer ser penetrada e precisada. A minha identidade de pesquisador não permanece idêntica a si mesma, porque desenvolve ao mesmo tempo relações diagonais que usam diferenciadas expressões metodológicas em diversas zonas *glocais* cada vez menos caracterizadas geograficamente e cada vez mais subjetiva e emocionalmente. Tal identidade é mais flexível em relação ao passado industrialista, é uma identidade em parte mutante acomodada num barco instável, que oscila entre diversos sujeitos/contextos no mesmo *frame*. Por isso o olho etnográfico é ubíquo enquanto adestrado para decodificar a coexistência de códigos discordantes (escritos, visuais, musicais, mixados, etc.) e para praticar módulos igualmente diferenciados. Segundo Iaconesi e Persico (2011, p. 32, tradução nossa).

> Ubiquidade, então, segundo cada agente ou informação pode manifestar-se em qualquer lugar/tempo através de instrumentos tecnológicos, estabelecendo novos percursos espaçotemporais não lineares, a conduzir-nos através da nossa experiência do real.

As coordenadas espaçotemporais se tornam tendencialmente supérfluas ao mesmo tempo em que se expande um tipo de experiência subjetiva ubíqua. O *eu* pesquisador se coloca em tal situação de ubiquidade imerso na própria experiência pessoal e na relação instantânea com o outro; e este outro é igualmente ubíquo, no sentido de que vive onde está ativo naquele momento o seu sistema comunicacional digitalizado. Tal experiência não significa desmaterialização das relações interpessoais; atesta uma complexa rede psicocorpórea, conexões óticas e manuais, seguramente cerebrais e imaginárias que deslocam também na aparente imobilidade a experiência do sujeito. Os evidentes desdobramentos psicológicos necessitariam uma pesquisa específica, junto a uma autopesquisa do sujeito-etnógrafo que experimenta sobre si mesmo essas aceleradas mutações. O conceito de *multivíduo* (já especificado em

diversos ensaios) se manifesta plenamente em tais conexões ubíquas. A etnografia ubíqua expande multividualidades conectivas. São tramas que conectam fragmentos e espaços/tempos sem aquela identificação determinada "normal" e que multiplicam identidades/identificações temporárias. *O sujeito da experiência etnográfica ubíqua é multividual*.

A *montagem interna* caracteriza tal condição; enquanto a montagem tradicional externa conjuga consecutivamente fragmentos de estórias separadas entre si logicamente ou espacialmente, a interna – favorecida pela *morphing* digital, mas já praticada pela *collage* analógica – multiplica a quantidade/qualidade de códigos coexistentes por unidade de imagem. A montagem interna dilata a percepção ótica da simultaneidade e a expande na ubiquidade. Simetrias se apresentam entre a montagem interna oferecida ao olhar ubíquo e o novelo multividual de *eus* que se conecta ou desconecta em espaços/tempos, temas e tramas de pessoas/coisas em diálogo, e que expande desmedidamente a citada tendência político-comunicacional para a autorrepresentação. A montagem interna à tela do PC incorpora ubiquidade; atrai e expande a ótica digital, desconecta o equilíbrio psíquico com turbulentas áreas de *pixel*; desloca a apresentação da pesquisa para composições multissequenciais além da escritura ensaística só.

> Além de revestir notável interesse pelas neurociências, esta modalidade sensorial descreve também uma nova forma narrativa, contínua, radicalmente multi-autoral (tanto que o número dos "autores" tende ao "infinito" com o aumentar das vertentes de informações humanas e não humanas) e, substancialmente, emergente, contínua, coral, polifônica, ambiental: com um início (o encaminhamento do sistema), mas sem um fim, desenvolvendo-se de modo múltiplo e perpétuo com o transitar das informações. (IACONESI; PERSICO, 2011, p. 32, tradução nossa).

Fazer etnografia significa que o sujeito da ubiquidade performática (que elabora *codex expandido*) não está na bibliografia acadêmica dos *idéologues*, mas sim entre os sujeitos ativos da criatividade: em primeiro lugar entre alguns arquitetos que sentem o pulsar da mutação e o endereçam para composições inéditas. Zaha Adid é uma dessas fontes pulsantes. Ela é uma filósofa expandida que inventa cenários presentes/futuros. É necessário saber interrogar as suas obras, observá-las e participar delas, dialogar com cada detalhe expresso das suas formas

díspares, ler as suas entrevistas ou declarações de estilo, endereçar sensibilidades óticas aos contornos dessas obras que impedem a respiração e quebram a ordem das frases geográficas.

Tomo como exemplo o projeto idealizado por ela, "Performing Arts Center on Saadiyat Island" (Abu Dhabi): a estrutura se torna teatral, flexível e mutante como uma performance, uma arquiperformática: "*A sculptural form that emerges from the linear intersection of pedestrian paths within the cultural district, gradually developing into a growing organism that sprouts a network of successive branches*".[2] Os caminhos percorridos por quem caminha produzem cultura e se transformam em interseções de rede orgânica, isto é, nos meus termos, em um *body-corpse* que mistura o vivo e o morto, coisas e corpos, orgânico e inorgânico: guelras abertas para a respiração e a escuta. "*As it winds through the site, the architecture increases in complexity, building up height and depth and achieving multiple summits in the body housing performance spaces, which spring from the structure like fruits on a vine and face westward, toward the water*".[3]

O espaço se torna performático e o vento que atravessa o *site* atrai olhares afins, olhos que atravessam a escuta e percebem o múltiplo sussurro do som. "*The concert hall is above the lower four theatres, allowing daylight into its interior and dramatic views of the sea and city skyline from the huge window behind the stage. Local lobbies for each theatre are orientated towards the sea to give each visitor a constant visual contact with their surroundings*". [4]

Leiam-se as notas inesquecíveis de Nietzsche (1967) quando descreve a filosofia arquitetônica do teatro grego, sobre o qual o sujeito assiste à tragédia, participa com todo sentido surpreendido aberto ao evento e ao panorama cósmico em torno dele. E neste "em torno" há psique dionisíaca e muito mais. A noção de teatro, então, não está

---

[2] "Uma forma escultural que emerge da interseção linear dos caminhos dos pedestres pelo distrito cultural, gradualmente desenvolvendo-se em um organismo em crescimento do qual brota uma rede de sucessivos galhos." [N. T.]

[3] "Na medida em que se desloca pelo lugar, a complexidade da arquitetura se acentua, acumulando altura e profundidade e projetando vários ápices no corpo que acolhe espaços de performance, os quais brotam da estrutura como frutos em uma trepadeira e se voltam para o oeste, em direção à água." [N. T.]

[4] "A sala de concertos está acima dos quatro teatros inferiores, permitindo que a luz do dia penetre no seu interior e oferecendo dramáticas vistas do mar e da cidade pelas enormes janelas atrás do palco. As antessalas de cada teatro são orientadas para o mar, para dar a cada visitante um contato visual constante com seu entorno." [N. T.]

fechada num espaço, selando o sentido dos espectadores obrigados a ver/ouvir só o que está à sua frente; o teatro instável se torna performático na sua imanência visível e perceptível quando assegura e libera o olhar atônito de um espectador participante no seu destino em direção ao exterior que o envolve e o transforma internamente com a variação do tempo dramático. O drama, então, conjuga interior e exterior, não os separa cirurgicamente sepultando as sensibilidades refreadas no já visto. As artes e as ciências humanas pretendem obras performativas. Uma etnografia performática dirige uma atenção ubíqua para esta antropóloga da arquitetura dionisíaca que antecipa e plasma novas sensorialidades transurbanas. É ela a filósofa do contemporâneo que explica o presente-futuro, antes e melhor do que os clássicos autores citados em todas as ocasiões.

A filosofia está fora da filosofia assim como a antropologia fora da antropologia.

O CRÂNIO DE RILKE

UR-GERÄUSCH:::SONIC-SKULL:::CRÂNIO SONANTE

Projeto-performance sobre as suturas do crânio de Rilke

A) *Premissa teórica*

Este projeto performático parte de um conto de Rilke pouco conhecido de caráter autobiográfico. Penetrar a extrema filologia textual significa, para mim, conectá-la potencialmente à cultura digital, desenvolver uma performance ubíqua que insira a reprodutibilidade analógica nos seus primórdios (o fonógrafo) com um crânio digital, cujas suturas são cenografia sonora e visual: um crânio híbrido que sincretiza aura e reprodutível. A sinestesia acenada pelo poeta leva à margem a divisão de sentidos e disciplinas e se *ouve*.

Em 1919, Rilke escreveu um breve ensaio com título *Ur-Geräusch* talvez pensando em Paul Klee, pintor musical. O escrito parte de uma lembrança de escola, quando um professor audaz fez os seus alunos reconstruírem o fonógrafo recém-inventado. Uma invenção que causou e*stupor*. Juntando um tubo de papelão como funil, uma membrana vibrante, uma cerda robusta, um cilindro recoberto de cera fria, uma manivela, os alunos construíram um *instrumento-medium* e gravaram na hora as vozes. Pouco depois – num "silêncio unânime e absoluto" – todos puderam escutar aquele som "trêmulo, vacilante e incerto,

indizivelmente leve e hesitante, às vezes faltante que voltava pra nós" (RILKE, 2006, p. 27).

É o início de uma realidade frágil "maior que nós" – a reprodutibilidade do fonógrafo – que deixou em Rilke uma impressão inesquecível por aqueles signos traçados no cilindro. Quinze anos depois, frequentando em Paris as aulas de anatomia na École des Beaux-Arts, o escritor ficou atraído pelo crânio, aquela "casca singular, fechada contra o espaço do universo". Apesar de ser uma *coisa* bem conhecida para ele:

> [...] de repente parei a corrida do meu olhar fugidio para fixá-lo com exatidão e atenção nas suturas, associadas involuntariamente ao inesquecível traço marcado pela extremidade de uma cerda num cilindro de cera! (RILKE, 2006, p. 28).

O crânio e o cilindro, osso e cera, as suturas e a incisão. A analogia e o símbolo. Arte e ciência. Música e escritura. A origem e a meta.

A imaginação rítmica de Rilke insinua – ao longo dos traços de experiências inauditas – o conceito de analogia: inserir uma pontinha nas suturas "sentidas" como tradução gráfica de um som originário, uma subseção musical incisa gravada no crânio: *Ur-Geräusch*. O contorno ósseo se transforma em traçado acústico, obra simultânea de todos os sentidos. As suturas dos *oito ossos* do neurocrânio ampliam, deslocam e soldam as experiências estéticas: "num só fôlego, a emoção retida impulsiona o salto através dos cinco degraus". Os cinco sentidos não são mais cinco. *São* deslocados. *Som* deslocado. As conexões entre poesia, ensaio, som, ciência – arte/antropologia – expandem os "singulares domínios sensoriais".

B) *Introdução ao projeto*

Salvar as coisas de ser condenadas à utilidade ou ao aniquilamento. Em diversas culturas entre as muitas histórias possíveis da humanidade, o crânio desenvolveu e continua a desenvolver um papel significativo, uma perturbação estética graças à sua relativa indestrutibilidade e absoluta simbologia. De matéria prima sempre disponível, se metamorfoseia em *coisa-ser* sacral. De *objeto-cadáver* – despojado de carne, pele, músculos, cartilagens, massa cerebral, globos oculares, cabelos – se transforma em *sujeito-sagrado*.

O crânio de Rilke vira uma visão performativa que aplica a multissensorialidade analógica dele, às *mix-mídias* digitais: vira *Crânio*

Sonante. *Sonic-Skull*. Jogando com as palavras, o crânio sonoro de analógico "se faz" digital. Escultura sonora erótica. Crânio acústico palpitante. As polifonias dissonantes são unidas em contrastes traçados pelo *sound-skull-scape*. Sinosteoses inauditas (as junções entre dois ossos que se soldam transfiguram-se em notas), música anatômica, sons ósseos, encaixes sonantes cruzam sensorialidades inquietas. Os traços irregulares das suturas têm incisas sonoridades digitais. As várias zonas cranianas compõem sons inauditos.

CRÂNIO SONANTE persegue os traçados ósseos suturados como uma partitura *musical: visual*. A partitura tem as notas como suturas e se manifesta seguindo as linhas ósseas que se enfrentam: *Serrada, Dentada, Harmônica, Escamosa, Límbica, Schindilesi*. Uma obra com oito movimentos, tantos quantos são os ossos cranianos. As *músicas-em-visão* emitidas pelo crânio sonante são escamosas, serradas, dentadas...

CRÂNIO SONANTE não emite um som originário, imprimido nas suturas desde a fundação da vida, mas som mutante: *som escamoso*. As suturas não são imóveis, não fixam a constituição biográfica da calota craniana, mas se modificam no tempo, removem-se nos contatos, criam variações dos traçados, fixam dissonâncias. As suturas são coevolutivas ao crânio e expandem as suas potencialidades rítmicas. Escutar o *além Rilke* delineia um crânio não endurecido pela sua descarnação sacral, mas escutado ("soado") nos seus lentos movimentos ósseos. Os sons emitem variações tímbricas determinadas, dão impacto ósseo-telúrico entre as diversas partes que compõem a calota pulsante.

CRÂNIO SONANTE quer performar dimensões narrativas (minha reelaboração poético-etnográfica de Rilke), sônicas (que um músico pode gravar ou, melhor, soar ao vivo), visuais (que um artista ao vivo ou eu mesmo apresente num formato ppt ou vídeo ou *mix-mídia*), transitando com dramática ironia da força retórica do analógico à tecnocultura do digital. A emoção retida pula através dos cinco degraus de sons sensoriais.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W.; MANN, T. *Il metodo del montaggio*: *lettere 1943-1955*. Milano: Archinto, 2003.

BAKHTIN, M. *L'autore e l'eroe*. Torino: Einaudi, 1988.

CANEVACCI, M. *A linha de pó*. São Paulo: Annablume, 2012.

CANEVACCI, M. *Fetichismos visuais*. São Paulo: Atelier, 2007.

CARELLI, V. *Vídeo nas aldeias*. Catálogo, 2011.

GALHOZ, Maria. Encontro de poesia. In: PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GOLDBERG, R. *A arte da performance*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

IACONESI, S.; PERSICO, P. NeoReality: publishing ubiquo e nuove percezioni dello spazio/tempo/identità. *Rivista di Scienze Sociali,* n. 2, 2011. Disponível em: <http://www.rivistadiscienzesociali.it/2011/10/28/neoreality-publishing-ubiquo-e-nuove-percezioni-dello-spaziotempoidentita/>. Acesso em: 5 jun. 2012.

MARX, K. *Il Capitale*, Roma: Editori Riuniti, 1965. v. 1.

NIETZSCHE, F. *La nascita della tragedia.* Bari: Laterza, 1967.

PESSOA, F. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

RILKE, R. M. Rumore originario. In: RILKE, R. M. *Appunti sulla melodia delle cose*. Firenze: Passigli, 2006.

ROSALDO, R. *Culture* & *truth*. Boston: Beacon Press, 1989.

TSEREWAHU, Divino. *A terra é nossa*. Vídeo nas aldeias, 2002a.

TSEREWAHU, Divino. *Ou racha!, vamos à luta*. Vídeo nas aldeias, 2002b.

TURNER, V. *From ritual to theatre*. New York: Performing Arts Journal Publ., 1982.

VAN GENNEP, A. *I riti di passaggio*. Torino: Boringhieri, 1981. (Edição em português: *Os ritos de passagem*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.)

HÁ ESPECTÁCULOS QUE NÃO DEVIAM TER APLAUSOS E OUTROS QUE DEVIAM SER POR ELES INTERROMPIDOS

Teresa Fradique

Do teatro documental mais convencional ao teatro performance mais radical, a utilização de não-actores tem-se imposto na cena teatral em Portugal, criando um terreno que tem tanto de atractivo – sobretudo para os discursos públicos – como de ambíguo – sobretudo para os espectadores. Os encenadores envolvidos neste tipo de retórica produzem performances muito diversificadas entre si, mas tendem a defender argumentos convergentes: a necessidade de procurar uma nova qualidade no trabalho do *performer* que pode ser encontrada na autenticidade destas "pessoas reais" escolhidas geralmente a partir de uma condição de liminaridade (presidiários(as), prostitutos(as), crianças, idosos(as), minorias étnicas, etc.). O sucesso público destes espectáculos, a par dos processos de encenação e de relação destes intérpretes com o palco, são a matéria de reflexão antropológica a que me tenho dedicado nos últimos anos.

Uma das inquietações mais interessante que este tema tem trazido para uma reflexão sobre as práticas performativas contemporâneas e as estratégias artísticas enquanto formas de produção do social encontra-se na fluidez das suas fronteiras significativas. Diante da diversidade estética e dramatúrgica[1] dos resultados apresentados em cena, nem sempre é fácil perceber se estamos a falar do mesmo quando registamos o recurso a não-actores no trabalho de criadores profissionais. Neste sentido importa pensar sobre a hipótese se a recorrência das estratégias que detectamos constituem um repertório de técnicas próprias à gestão da ansiedade pelo real[2] em palco, herdada através de sucessivos

---

[1] Utilizo a expressão "dramaturgia" e o adjectivo "dramatúrgico" no sentido pós-brechtiano que inclui simultaneamente a estrutura ideológica e formal da peça. Ou seja, as práticas conjuntas que estão na base da encenação de um texto e da criação de um determinado efeito no espectador e que incluem quer o texto de origem quer as técnicas da sua encenação e performance.

[2] Entre outros possíveis roteiros, esta expressão surge na sequência de uma reflexão sobre a presença do "real" contemporaneamente engajada nas formas actuais de registo e mediação da informação pública e social. Intrinsecamente ligado às técnicas de registo

movimentos paradigmáticos de ruptura estética – das vanguardas modernistas, aos anos 1960 e 1990, culminando num reforço da tendência nos anos 2010.

A hipótese de que poderíamos estar perante algo que se assemelhasse com uma colecção etnográfica constituída por um repertório de técnicas presentes de forma mais ou menos recorrente nas dramaturgias do real (MARTIN, 2010) materializou-se quando assisti – em fevereiro de 2011 – a um espectáculo intitulado *La casa de la fuerza*[3] criado pela encenadora e actriz espanhola Angélica Liddell. O espectáculo, produzido em 2009, fez furor no Festival de Avignon em 2010 e correspondeu ao culminar de um processo de trabalho iniciado pela artista em 2008 com as peças *Anfaegtelse* (2008) e *Te haré invencible con mi derrota* (2009). Com cerca de cinco horas de duração, a obra desenvolve-se numa desmultiplicação de estratégias cénicas e dramatúrgicas que, no seu conjunto, completam uma espécie de colecção de artefactos performativos inscritos nesta linha de abordagem. Uma abordagem centrada num esforço de combate à ilusão dramática, impondo, como um *statement*, o corpo do *performer*/actor/intérprete original e idiossincrático como a matéria de base do personagem. Um corpo-fenómeno, um corpo cultural e biograficamente inscrito no mundo que resulta do recurso à interpretação de si mesmo. Voltarei a este exemplo mais adiante.

Para Carol Martin, as práticas dos "teatros do real contemporâneo" (MARTIN, 2010) proliferaram ao mesmo tempo que outras formas de encenação do real. Nestas podemos incluir as reconstituições históricas na forma de eventos de entretenimento ou de requalificações arquitectónicas, a televisão por cabo, os *blogs*, o YouTube e outros dispositivos em rede, os telemóveis, a fotografia, os écrans de plasma, as câmaras de vigilância (MARTIN, 2010, p. 2). Esta proliferação de meios faria prever que estas formas de representação da realidade se tornariam banais e sem a dissonância de radicalização

---

documental e jornalístico, este "real" transformado em registo do domínio público, não só se encontra enraizado nas formas mediáticas de consumo de imagens como é parte constituinte da sua natureza e valor.

[3] Culturgest, Grande Auditório, Lisboa, 11 e 12 de fevereiro de 2011. Encenação de Angélica Liddell; Interpretação de María Morales, Lola Jiménez, Getsemaní de San Marcos, Angélica Liddell, Perla Bonilla, Cynthia Aguirre e María Sánchez; Violoncelo Pau de Nut Mariachis Orquesta Solís; Campeão de Strongman de Espanha Juan Carlos Heredia; Enfermeira Ana Teresa Poço; Figurinos Josep Font e Angélica Liddell; produção do Teatro de La Laboral, Comunidad de Madrid e Iaquinandi S.L.

estética de outros momentos (e movimentos) da história ocidental da arte da performance.

Mas apesar de ser geralmente pedido aos intérpretes não-actores que se representem a si próprios, a legitimidade da sua participação não se esgota na materialização e no rasgo de realidade que a representação da sua biografia traz para o espaço cénico. É a qualidade propriamente performativa da sua presença que permite convocar um certo efeito de representação do real, como espaço de autenticidade, que se materializa nos corpos e nas vidas (dramas?) por eles vividas, sem a mediação da personagem dramática. Estas estratégias ultrapassam assim o espaço ocupado pelas plataformas mais *mainstream* de encenação do real acima referidas, para se centrarem, num primeiro nível, na definição de espaços que entrem em ruptura com uma ideia estabelecida de teatro ao utilizarem uma linguagem pessoal cuja originalidade depende, em certa medida, da própria natureza autobiográfica dos conteúdos dramatúrgicos, onde se inserem, ou mesmo impõem, as agendas políticas e sociais do artista. Neste sentido, os elementos de um real documental são como que ferramentas que servem às estratégias que pretendem explorar os limites do próprio trabalho do actor no sentido de contrariar e destabilizar as normas e heranças que se crêem convencionadas.

É este processo complexo e ambíguo de procura de qualidades performativas de ruptura na exibição da autenticidade nas "pessoas reais" focada tendencialmente em indivíduos escolhidos a partir da sua condição de liminaridade que torna este território de produção artística tão fértil para a reflexão antropológica. Sendo que a liminaridade que aqui encontramos é clara na sua literalidade. Estamos a falar de dramaturgias que procuram trabalhar num território de passagem, criando um local alternativo ao que se convencionou ser a norma socialmente dominante, explorando identidades vistas como ambíguas e, muitas vezes, interculturais (não apenas no sentido étnico). Mas o sentido mais tardio que lhe dá Turner (1990) é também aqui pertinente. Para estes artistas, o espaço marginal – diante do epicentro ocupado por eles próprios, artistas, pelas suas obras e pelas instituições que as legitimam – em que a condição de vida destas pessoas as coloca, surge como uma promessa, como um campo de possibilidades poéticas, estéticas, e políticas.

Para os artistas as vidas destes intérpretes não-profissionais são lugares de desejo e fantasia, de concretização do inacessível e portas

de acesso[4] ao desconhecido. Os artistas procedem a uma recolha (poderíamos apelidá-la de etnográfica?) destes pedaços exemplares da realidade e colocam-nos no espaço cénico, na esperança de que o sistema simbólico "arranque". Pois, tal como defende Turner, a liminaridade é um espaço social que representa, não apenas um limiar, mas tem ainda a capacidade de accionar, de produzir drama/acção. É como:

> [...] um caos frutífero, um nada frutífero, um armazém de possibilidades, nada que se pareça com uma amostra ao acaso mas antes uma procura de novas formas e novas estruturas, a gestação de um processo, um conjunto de atitudes apropriadas e antecipadoras de uma existência pós-liminal. (TURNER, 1990, p. 12, tradução nossa).

Até certo ponto, o fascínio de alguns destes artistas pela qualidade performativa dos processos rituais prende-se com esta procura do poder transformativo da performance (FISCHER-LICHTE 2008, 2009), que transforma não apenas os público, mas o próprio intérprete, o criador e o campo social – artístico no caso – em que a encenação se realiza e inscreve.

O processo de passagem de um limiar, embora seja dirigido e controlado pelos artistas, pelo menos aparentemente, é também um caminho percorrido por estes intérpretes não-actores já que, ao acederem à cena, passam a ter acesso a um lugar que se lhes encontrava até ali vedado. Se para o artista o espaço criado é habitado pela alteridade, para o intérprete, este é o espaço da "normalidade convencionada" cujo acesso lhe é geralmente negado. Seja o palco onde a encenação acontece, sejam todas as outras plataformas que esta condição de intérprete legítimo de uma obra de arte permite aceder: os lugares normalmente inalcansáveis das galas de prémios, das páginas dos jornais, dos programas de televisão de horário nobre, ou até os lugares proibidos da biografia pessoal: o café nobre da cidade vedado aos "marginais" ou as luzes da ribalta ansiadas numa infância de sonhos reprimidos a favor dos "bons costumes".

E é na percepção destas posições antagónicas, nas questões éticas implicadas, no tipo de representação cultural e exercício de poderes implícitos, que o olhar antropológico se torna pertinente. Embora juntos num mesmo processo, muitas vezes actores e encenadores parecem não estar a partilhar o mesmo "subtexto" ou a cumprir as mesmas agendas.

---

[4] Cf. noção de "*treshold*" de Turner (1990).

A questão central que, a meu ver, se coloca do ponto de vista de uma antropologia da performance, será perceber o que leva a que os encenadores – alguns consagrados e outros apenas "emergentes", com diferentes opções e concepções do acto teatral – se encontrem num mesmo lugar de prática performativa: o da opção por prescindir da segurança conferida por séculos de afinação técnica que um actor profissional herda na sua aprendizagem institucionalizada da "arte de interpretar". E prescindem desse legado cada vez que colocam no lugar do profissional alguém que não tem qualquer aprendizado de interpretação e o fazem ocupar o espaço "sacralizado" do teatro institucionalizado. É então, até certo ponto, a própria noção de actor, ou melhor, aquilo que pode (e deve, para alguns) ser representado no palco, que está a ser reformulado num acto que se pretende de ruptura. Para a quase totalidade dos encenadores com quem trabalhei, o movimento original não parte da procura de um personagem dramático no actor, mas antes de uma certa corporalidade individual e única, que corporaliza uma biografia e um aglomerado de experiências também elas únicas.

É isso que acontece, por exemplo, quando a jovem encenadora Zeza Cortez (orientada pelo cineasta Miguel Clara Vasconcelos) coloca Filomena Sousa (a prostituta Mena das Caldas da Rainha) em palco. Ou quando o veterano encenador João Brites selecciona os projectos que encenou com as Avozinhas de Palmela como espectáculos profissionais da sua famosa companhia O Bando.

> João Brites: Quando trabalho com as velhinhas é sobre ver como é que [funcionam] com um texto do Gonçalo M. Tavares, um texto que elas próprias não percebem e que andamos a ler dias e dias. É fazendo que elas vão percebendo. É curioso que só um ano depois é que eu acho que elas o perceberam. Quando revejo o espectáculo um ano e meio depois, fico siderado! E digo: "Com actores profissionais não podia fazer isto!!!". Nós assumimos *A Cotovia* como espectáculo profissional, como um espectáculo do Bando sabendo que é um espectáculo muito frágil. Elas [as intérpretes] entram fora de tom, não entram no tempo certo, às vezes vai, outras vezes não vai, uma vez dão três passos outras vezes dão dez passos, porque a perna não andou tanto como no outro dia. Mas eu penso: mas por que é que não há-de ser profissional? Porque eu com mais ninguém conseguia fazer isto! Esta fragilidade, esta ênfase na vida... esta libertação através do teatro. Libertação real, no espectáculo. ali, ali! Nenhum profissional conseguia fazer aquilo!!!

Claro que às vezes há o erro, há o factor erro, mas o factor erro é um factor importante.
Eu acho que aquele espectáculo é pungente. Pode correr melhor, pode correr pior, mas são velhinhas que nunca tinham feito teatro, que de repente estão com um texto da Natália Correia a dizer "Um pénis entrou-me pelo ouvido!" A primeira vez que eu ouvi aquilo disse: "Isto é impossível. É impossível!".[5]

Zeza Cortez: E ficámos à conversa com ela uma hora e meia… e foi a primeira vez que ouvi os relatos da Mena e nessa noite só pensava nas histórias que me contou… a da miúda... da… das toalhas quentes…! A outra dos cigarros… essas histórias não me saíam da cabeça, como as histórias dos atentados que elas já sofreram aqui nas Caldas… elas e as colegas. Da colega que… da prostituta que foi assassinada com um tiro… e… e apesar dos avisos todos que elas fizeram à polícia, eles não ligaram nenhuma…
Quando eu disse à Mena que estávamos a pensar trabalhar com ela uma peça de teatro, ela disse que não se importava, que era preferível estar connosco do que estar no cemitério (local onde fazem o "ataque"). E pensámos logo que ela fosse para palco! Isso é que era mesmo forte. Era uma verdade que não se pode alcançar em mais lado nenhum! Tão próximo da verdade era quase impossível!
Tive de fazê-la ver que eu não queria uma actriz: "Mena! Eu não que sejas boa, eu não quero que tu sejas uma actriz, eu quero que sejas tu!". Fazê-la ver isso foi difícil, essa questão de ela estar a querer ser correcta e a querer dizer exactamente as palavras e usar os verbos (na conjugação certa)...! Com os erros que ela dá, ela tinha problemas com isso. E fazê-la ver que era importante ela ser assim, ter aquela linguagem e era importante ela ter orgulho em ser uma puta porque era só por isso que as pessoas a vinham ver... fartei-me de lhe dizer isso: "se não fosses puta ninguém vinha aqui para te ver, Mena! Não penses que é pela tua história! Ela é boa, mas eles não sabem isso! E não vinham aqui se disséssemos – "Filomena Sousa conta uma história!", mas se dissermos "Puta conta uma história!" eles já estão cá, tens de te orgulhar disso. Tens de te lembrar que ali em palco tu é que tens o poder sobre eles. Tu é que tens de controlar!... E orgulha-te disso, que pelo menos uma vez na vida, tu interferiste na vida

[5] Entrevista realizada em fevereiro de 2008, durante o acompanhamento do projecto *Em Brasa*, uma peça apresentada no Teatro Municipal S. Luiz, em Lisboa, em maio daquele ano.

> destas pessoas. Nalgum tempo da vida deles, nem que seja nestas duas horas, tu – uma puta das Caldas! – comandaste a vida destas pessoas. Levaste-os para onde tu quiseste, durante esse tempo.

Embora a partir de lugares muito distantes – Zeza Cortez desenvolveu este projecto no seu estágio de final de curso, João Brites dirige a sua companhia há quase quatro décadas – torna-se claro num e noutro depoimento que o que está em questão é a ideia de que a fragilidade e a falha são elementos performativos poderosos, passíveis se serem convertidos em instrumentos de legitimação através do valor da "autenticidade". Enquanto que no caso das Avozinhas dirigidas por João Brites, a falha dá corpo ao texto, preenchendo o espaço vazio provocado pela ausência de uma técnica de trabalho de actor, no caso de *Mena*, a falha, enquanto reforço da autenticidade, serve para preencher a ausência de lugar que caracteriza a hipermargilidade. No caso das *Avozinhas*, o facto de recorrentemente representarem em colectivo uma única personagem faz com que sejam as idiossincrasias de cada uma das intérpretes que constituem uma parte importante do conteúdo dramatúrgico. Nesse sentido, tal como em *Mena*, representam-se a si próprias e são, de certa forma, insubstituíveis e poderosas nessa sua originalidade de "peças únicas". Em última instância, mesmo na lógica do teatro documental mais convencional como é o caso do projecto de Zeza Cortez, a dramaturgia que constrói a performance é baseada num conjunto de camadas sucessivas de realidade e ficção que, no seu conjunto, servem apenas a credibilidade da Mena em cena na medida em que esta representa a Mena na vida.

Sabemos que este movimento na prática teatral tem uma óbvia contaminação do território paralelo mais ou menos assumido (conforme os casos) da *performance art*, sobretudo a partir dos anos 60 do século passado. Os artistas de um e de outro espectro expõem-se a situações-limite em cena (onde se inclui o grau de imponderabilidade da acção que um intérprete sem experiência pode provocar em palco) num movimento auto-referencial constante – o que ali está, é mesmo o que ali está e não uma representação mediada do real. Faz parte deste processo a implicação ética dos espectadores que, enquanto testemunhas de um acto que se completa a si mesmo, repartem a responsabilidade de um evento que tem uma consequência imediata. São reflexo desse envolvimento, por exemplo, os dilemas que podem surgir no momento do aplauso por parte dos espectadores face a situações de marginalidade extrema, como a prostituição, ou de intimidade extrema como o sexo ao

vivo ou a autoflagelação. Ficamos, espectadores, com a sensação de que o aplauso é desajustado ao processo de implicação ética em que estamos a ser envolvidos.

Para Erika Fischer-Lichte, e tal como aconteceu com outros momentos de ruptura artística, a estética não pode ser compreendida como uma categoria separada da ética. Sobretudo porque uma das características da performance contemporânea é a recorrência ao processo em *loop* de geração de referências poéticas (*autopoietic feedback loop*) que faz com que a performance se desenvolva a partir de um sistema que vai transferindo continuamente as referências entre o intérprete e o público, sendo que o suporte para esta transferência é a introdução em cena de elementos que poderíamos apelidar genericamente de "autênticos" ou "reais":

> [...] *artists are working towards exposing people to performance situations that shatter the spectators' safe positions and require them to become co-participants in the action. By setting up extreme conditions and exposing themselves do deadly risks, the artists call on the spectators' sense of responsibility and provoke them to act. In this performances, then, aesthetics cannot be grasped without ethics. The ethical turns into a constitutive dimension of the aesthetic. That is why these performances pose such a challenge. They demand a fundamental rethinking and radical reconceptualization of the relationship between the aesthetic and the ethical*. (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 171).[6]

É a forma como o real surge enquanto instrumento central de produção de elementos que operam simultaneamente para os dois campos que torna estas performances desafios actualmente complexos. Elas provocam novas condições de produção que têm que ser pensadas a partir de um processo de reconceptualização daquilo que observamos ser a relação entre o estético e o ético e entre o social e o artístico. A

[6] [...] os artistas estão a trabalhar no sentido de expor as pessoas a situações performativas que estilhaçam a posição segura do espectador, exigindo que este se torne coparticipante da acção. Ao pôr em cena condições extremas e ao exporem-se a eles próprios a condições que põem em risco as suas vidas, os artistas apelam ao sentido de responsabilidade dos espectadores, incitando-os a agir. Assim, nessas performances, a estética não pode ser compreendida sem a ética. A ética transforma-se numa dimensão constitutiva da estética. É por isso que estas performances são um enorme desafio. Elas requerem um repensar fundamental e uma reconceptualização radical da relação entre a estética e a ética" (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 171, tradução nossa).

encenação do real através da utilização de não-actores enquanto espécies únicas de representação de si próprios cria situações sociais concretas, não mediadas pelo drama, que geram interacções sociais dentro dos seus próprios termos. Nos casos que estou a pesquisar e que recorrem a situações liminares como afirmei acima, uma parte importante deste risco de convocar uma relação directa entre o social, o real, a vida e o estético, numa perspectiva documental e literal, passa por assumir a fragilidade da performance amadorística como o preço a pagar para a concretização do acto (de ruptura) artístico(a). Como dizia João Brites, o erro é importante e as limitações técnicas das suas actrizes idosas convertem-se, para ele, numa forma renovada de performance.

A proposta de Sara Bailes (2011) pode ser uma possível contribuição para esse novo léxico conceptual. Esta autora procura definir aquilo que identifica como uma *poética da falha*:"*A poetics of failure emerges from an in-between place, from between the folds of disappointment, and through a political engagement with the social, cultural, and artistic dis-illusion*" (BAILES, 2011, p. 11).[7]

Mas para além deste diálogo com as novas retóricas da performance dos anos 1990 e 2000, elas próprias fundadas numa relação profunda com as contribuições da antropologia da performance e do ritual, há outros diálogos com raízes cronologicamente mais enraizadas que não podemos deixar de experimentar. A forma como o real é explorado através da exibição de um corpo quase-artefacto, ao serviço de uma dramaturgia de natureza documental, remete-nos para velhas questões do olhar sobre o exótico e para as narrativas que suportam a sua exibição. Será abusivo ver reverberações na forma como estas encenações expõem os corpos indiossincráticos, marginais, estranhos, proibidos, inacessíveis ou exemplares nas palavras de Bárbara Kirshenblatt-Gimblett quando discute o papel do artefacto etnográfico na cultura narrativa da exibição museológica?

Ao trazer para palco dimensões da vida social actual que pertencem às margens e que são performadas com autenticidade – através do registo factual de intervenientes que se interpretam a si próprios – estas estratégias são bem-sucedidas mais pela forma emblemática como produzem diálogos culturais, do que pela sua qualidade estética e conceptual. Ora o que mais importa na perspectiva

[7] "Uma poética da falha emerge de um espaço *in-between*, de entre as dobras do desapontamento e através de um engajamento político com o social, o cultural e a des-ilusão artística." (BAILES, 2011, p. 11, tradução nossa).

de Kirshenblatt-Gimblett, no âmbito dos dilemas performativos que procuro compreender, é a ideia de que as exposições (nomeadamente as etnográficas) são profundamente teatrais na medida em que são formas performativas de conhecimento (e exercício de poder, acrescentaria eu). É esta "agência do mostrar" (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998, p. 1) que gostaria de importar para uma reflexão sobre a exibição do autêntico na criação teatral contemporânea. Tal como as personagens que se representam a si próprias e que trazem para o palco qualidades originais e irrepetíveis na sua crueza, verdade e incompetência técnica, também a performance expositiva dos objectos etnográficos, como Kirshenblatt-Gimblett os vê, assenta na exploração do paradoxo de mostrar coisas que não são para serem vistas:

> Quando o valor das coisas tem pouco que ver com [o interesse] da sua aparência [física], mostrá-las – pedir que olhemos para elas – destabiliza a certeza de que o interesse visual é um pré-requisito para a sua exibição. A própria ausência de interesse visual [no seu sentido convencional] aponta os caminhos que vão revestir novas formas de interesse. E são esses novos interesses que guiam, não apenas a fragmentação e a colecção do mundo e o seu depósito em museus, mas que também dotam os fragmentos de sua autonomia como artefactos. Os objectos etnográficos são uma espaço privilegiado para explorar estas preocupações. [...] Eles são artefactos criados pelos etnógrafos, quando eles próprios escolhem, segmentam, separam, e levam-nos para um outro local. Esses fragmentos tornam-se objectos etnográficos, em virtude da maneira como foram removidos dos seus contextos. Eles são o que são, por força das disciplinas que os conhecem. Por esta razão, as exposições, seja de pessoas ou objectos, exibem os artefactos das nossas disciplinas. São também uma exposição daqueles que as fazem. (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998, p. 2, tradução nossa).[8]

[8] "*When the value of such things has little to do with their appearance, showing them – asking that one look at them – unsettles the certainly that visual interest is a pre-requisite for display. The very absence of visual interest (in a conventional sense) points to ways that interest of any kind is vested. Particular kind of interest not only guide the fragmentation and collection of the world and its deposit in museums, but also endow those fragments with their autonomy as artefacts. Ethnographic objects are a prime site for exploring these concerns. (…) They are artefacts created by ethnographers when they define, segment, detach, and carry them away. Such fragments become ethnographic objects by virtue of the manner in which they have been detached. They are what they are by virtue of the disciplines that 'know' them, for disciplines make their objects and in the process make*

Comecei este texto por referir o espectáculo *La casa de la fuerza* de Angelica Liddell como o momento em que a ideia de actor-artefacto, de actor-espécimen se alargou para a noção de uma dramaturgia como uma colecção de tipologia etnográfica. Nesta minha visão a criação de *La casa de la fuerza* surge como um espaço performativo que funciona como um gabinete de curiosidades, onde se expõem os artefactos exemplares que pertencem a este mundo, afinal já convencionado, dos teatros do real. Este guião de análise torna-se particularmente operatório na medida em que a narrativa dramatúrgica de Liddell segue um sentido que inverte o movimento que descrevi até aqui. Todos os elementos de ruptura com a ficção que a encenadora coloca em palco funcionam como um reportório de elementos cenográficos e performativos de representação do real que servem à transformação da *performer* num não-actor. Uma parte importante do trabalho de interpretação consiste no esforço que Liddell empreende para anular "a actriz que há em si", desnudando o seu sofrimento real perante o espectador. Este espectáculo é, nas palavras da sua autora, uma pornografia da alma:

> No dia 2 de outubro de 2008, dia do meu aniversário, sentia-me mal, estava fodida com o passar do tempo, e já tinha plena consciência de que tinha perdido tudo o que amava ou tinha amado. Estava assustada, furiosa e triste. Tinha praticamente deixado de ler e escrever. Nesse mesmo dia, 2 de outubro, inscrevi-me num ginásio, o lugar da força e da resistência, em busca de um tipo qualquer de contradição ou alívio. E ali começou *La casa de la fuerza*. Descobri que a extenuação física me ajudava a suportar a derrota espiritual. Esgotava-me. Eram exercícios de preparação para a solidão. [...]
> Um dia em que estava a escrever na cinemateca, o auto-engano das três irmãs de Tchékhov retumbou como uma estalada sideral. "É preciso trabalhar", dizia Irina, "É preciso trabalhar". O trabalho revelava-se como uma forma de aniquilação. Para além disso, a segunda viagem ao México foi definitiva. Com efeito, ali até o comentário mais banal culmina em acção. Do mesmo modo que as piadas de judeus culminam em Auschwitz, as rotinas de desprezo pela mulher culminam no feminicídio. A humilhação quotidiana culmina nas mortas de Ciudad Juárez, Chihuahua, e em leis deterioradas pela misoginia. Talvez *La*

---

themselves. For this reason, exhibitions, whether of objects or people, display the artefacts of our disciplines. They are also exhibits of those who make them" (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998, p. 2).

> *casa de la fuerza* seja a obra em que com mais frenesim tentei encontrar um sentido para a vida, era preciso sair do túnel fodido. A vida, esse lugar onde não vamos deixar mais rasto que uma lagarta esmagada num caminho, e ainda assim o amor fracassa, a inteligência fracassa, e destroçamo-nos uns aos outros, por cobardia, e humilhamos e somos humilhados, até ao fim.[9]

O que este texto nos dá é a inscrição do espectáculo numa genealogia de acontecimentos biográficos – o desgosto de amor, a adesão ao programa físico intensivo de um ginásio, os reflexos da escrita, a viagem ao México – enquanto uma terapia de sobrevivência. O que me importa não será tanto proceder a uma descrição da narrativa biográfica que podemos depreender em *La casa de la fuerza*, mas apenas entendê-la como material para um exercício de taxonomia: quantos tipos de artefactos performativos de liminaridade – sendo que estes incluem objectos, canções, acções, intérpretes – podemos identificar neste processo de transfiguração da actriz nela própria recorrendo ao repertório próprio das dramaturgias do real?

Liminaridade geracional

Uma criança, com não mais de 10 anos, abre o espectáculo pedalando num pequeno avião de brinquedo. Desloca-se até à boca de cena e lê a frase que abre o espectáculo: "Não há montanha, nem selva, nem deserto que nos livre do dano que os outros prepararam para nós".[10] Abandona de imediato o palco, para regressar apenas para os aplausos.

Objectos quotidianos de suporte a acções físicas banais

Fazem parte dos adereços (serão adereços ainda?): várias grades de cerveja e maços de tabaco consumidos ostensivamente ao longo das 5 horas de espectáculo. Alteres de *fitness* utilizados em vários momentos para acções performativas de exercício físico. Sofás, cerca de uma dezena, empurrados para a cena pelas actrizes e novamente retirados, e que, tal como os alteres, são utilizados em actividades de extenuação física em

---

[9] Texto da folha de sala do espectáculo.

[10] No original: "*No hay cerro, ni selva, ni desierto, que nos libre del daño que otros preparan para nosotros*".

tempo real. Alguidares e batatas que são descascadas. Um carro. Uma espingarda de pressão de ar utilizada para furar balões a distância.

Mais do que o facto de se tratarem de objectos de utilização quotidiana, o que importa são as acções que eles suportam e que os transformam em motores performativos e potenciadores da presença física do corpo real do actor/intérprete. O consumo de substâncias químicas – tabaco e cerveja – ou as acções de extenuação física real – presentes na utilização dos alteres, no transporte para a cena de cerca de uma dezena de sofás, ou ainda o despejar, às pazadas, de vários quilos de pedra em palco, alteram a condição físico-psicológica dos actores produzindo um efeito de antificção em cena.

Registos documentais de discursos mediáticos

Vídeos com imagens dos conflitos de Gaza e fotos de *stills* de noticiários televisivos sobre a faixa de Gaza, feitos a partir do quarto de hotel na sua viagem a Veneza.

Intérpretes do virtuoso e do fantástico

A presença recorrente nas dramaturgias do real de intérpretes fora do comum pelas suas qualidades físicas, capacidades extraordinárias ou lúdicas, pode ser vista, em parte, como uma herança do fascínio que as feiras e os circos exerceram sobre alguns pensadores do teatro. Mas nas lógicas contemporâneas, herdeiras também dos anos 1990, eles contribuem para a dramaturgia através não só das suas acções mais literais que projectam novos sentidos para o que se passa em cena, mas também pelo facto destas terem uma dimensão identitária independente dos próprios significados dramatúrgicos e remeterem para uma exibição exemplar do mundo exterior. Funcionam, a um certo nível, como performances dentro da performance. Em *La casa de la fuerza* temos vários desses momentos com a aparição de um grupo de *mariachis* (Orquestra Solís) a interpretar vários temas ao vivo (com Liddell e restantes actrizes a acompanhar com canto); o músico, cantor, actor, director e compositor Pau de Nut que surge em vários momentos do espectáculo interpretando diferentes temas virtuosamente no violoncelo; e ainda Juan Carlos Heredia "El Porruo", identificado na ficha técnica como capaz de arrastar camiões de várias toneladas e como

tendo ganho, em 2009, o primeiro lugar no Campeonato de Espanha Absoluto *Strongman*. Diz ainda a ficha técnica que muitos consideram-no o homem mais forte em Espanha, que tem participado em muitas competições e que em *La casa de la fuerza* cumpre o sonho de se tornar actor. No espectáculo, para além de uma curta deixa, interpreta um dos momentos apoteóticos ao pegar em peso um carro real e virá-lo ao contrário.

São estes intérpretes do virtuoso e do fantástico que conseguem interromper o espectáculo com aplausos do público.

Exemplos folclóricos de tipos sociais

Temos também, na tradição do teatro documental, e que alguns chamam de antropológico, três mulheres mexicanas que representam um tipo social: são testemunhas da generalização do feminicídio na Ciudad Juarez.

Acções de auto-referencialidade extrema

Deixo para último as acções mais icónicas do espectáculo, e que coloco na categoria das acções de auto-referencialidade extrema. Falo dos momentos de autoflagelação. Primeiro ao som de Vivaldi interpretado por Pau de Nut, depois ao som do tema Muñeca de Trapo, dos La Oreja de Van Gogh, uma banda *pop* espanhola *mainstream*, Liddell faz pequenos e incisivos golpes nas pernas e corre pelo palco ao som da música, bebendo das garrafas de cerveja que uma das actrizes lhe vai entregando, e sabemos, porque ela nos disse, que é o seu coração que sofre.

Esta presença clássica na performance contemporânea de sangue autêntico (do *performer*) é colmatada por uma outra acção recolhida directamente da realidade quotidiana e exposta em cena: a entrada de uma enfermeira com um tabuleiro de rodas onde se encontram os instrumentos necessários para fazer uma recolha. A enfermeira (é assim que é identificada na ficha técnica) retira então amostras de sangue de Liddell e de uma das outras duas actrizes. O tempo real desta acção, o silêncio e a precisão profissional com que é realizada, constituem uma clara intromissão do mundo real quotidiano na dramaturgia para se

converter depois em narrativa poética. [11] Na entrevista dada em Avignon a Christilla Vasserot,[12] Liddell justifica a flagelação justamente como fonte de "verdade": "Só o corpo engendra a verdade. É uma ideia muito medieval. Se o Michel Foucault me ouvisse, dava-me uma chapada! Dir-me-ia: 'ouve lá miúda, já se evoluiu depois disso!' Só que há mesmo qualquer coisa, no corpo, que está acima da vontade humana, dos desejos. O corpo engendra a verdade. As feridas engendram a verdade".

É esta ânsia pelo real na dramaturgia contemporânea, como forma de verdade, que resulta em momentos brutais e radicais de auto-referencialidade em que o corpo do intérprete e a sua capacidade de gerar presença são os principais suportes, atirando novas questões para o público. Ao produzir em cena actos que, pela sua natureza documental, têm o mesmo valor simbólico que a realidade quotidiana, o lugar ético do artista é partilhado com o espectador. E à poética da falha, junta-se muitas vezes a poética do risco. E o risco de lidar com o real de uma forma o menos mediada possível, o poder de transformação que isso pode provocar, quer no artista, quer no espectador, é o lugar da arte e do seu poder de encantamento.

O papel do espectador por relação à revelação da verdade em palco e ao risco que isso constitui é claríssimo no discurso de Angélica Liddell. Em 2008, numa entrevista a Claudia Galhós durante o Festival Citemor, Angélica Liddell comentava:

> [...] acredito em colocar o espectador numa situação extrema para que possa reflectir e para que possa gerar um conflito. Se nós proporcionarmos informação sobre a qual estamos todos de acordo e não levares o [espectador] até nenhum lugar extremo, então tudo vai ser dúbio, tudo vai ser mediano, tudo vai ser raso. Mas se tu o levas a uma situação extrema, evidentemente vais gerar-lhe conflito. E eu trabalho gerando conflitos imorais para que o espectador chegue a conclusões morais. [...] E esse é o processo que eu tento que chegue ao espectador. Claro que isso por vezes também gera uma rejeição por parte dos outros porque entendem-no de uma maneira absolutamente literal.[13]

---

[11] Poderíamos a este propósito explorar as proximidades dramatúrgicas de alguns trabalhos do catalão Sergi Faustino, *Nutritivo* (2003) ou *Estilo Internacional: investigación alrededor de un cuerpo cansado* (2011), mas deixarei essa discussão para outra oportunidade.

[12] Traduzida na folha de sala do espectáculo *Da Cultugest*, Lisboa.

[13] A afirmação de Liddell é feita a propósito do espectáculo *Boxeo para Células y Planetas* de julho de 2008 (transcrição do vídeo *on-line*, tradução da minha responsabilidade).

E em Avignon, em 2010:

> O que pretendo é colocar o espectador em conflito consigo mesmo e com o mundo através da exposição da nossa própria dor. E então o que tento realmente, como em qualquer relação do espectador com uma obra de arte, é que se identifique com os sentimentos e que os compreenda, e ajudá-lo a compreender o mundo e, neste caso, ajudar a compreender melhor de que somos feitos e os nossos próprios conflitos. O conflito do homem consigo mesmo. Então o que busco é essa identificação através de uma tensão máxima. De submeter o espectador a uma tensão. Uma tensão emocional.[14]

É este processo de utilização instrumental de um repertório de signos próprios das dramaturgias do real – a tal colecção de artefactos (objectos, pessoas e acções) apresentados como exemplares autênticos da vida real – para a transformação do actor em não-actor que se interpreta a si mesmo de forma intimamente brutal (ou pornográfica para utilizar uma palavra da própria criadora) que se torna interessante. Esta transformação é identificada por Liddell na mesma intervenção em Avignon:

> O risco que se corre é o risco de trabalhar com os seus próprios sentimentos e isso deixa-te num estado de exposição total, de vulnerabilidade total e trabalhamos com essa vulnerabilidade, e esse é o maior risco que logo se traduz também num esforço físico e eu dizia às actrizes que tinham de trabalhar como se tivessem de levantar a sua própria vida e cada coisa que fazemos em cena eu dizia-lhes que tinham de fazer cada gesto como se fosse através desse gesto que teriam de sobreviver ao sofrimento e à dor e utilizar tudo isto para sobrevivermos a nós próprios. Por isso torna-se compatível o esforço físico com o risco emocional que assumes, ao relacionar-te com o teu próprio sentimento, com a tua própria parte escura, com a tua dor, com a tua própria existência emocional. Não nos deixa intactos. Não é uma peça que nos deixe realmente intactos. A nós mesmos, como actores. Agora mesmo respondia a um jornalista que me dá a impressão que, quando acabamos a *La casa de la fuerza*, não somos actores. No *Ano e Ricardo* (2005), estou consciente que sou uma actriz, mas na *La casa de a fuerza* creio que não se trata disso... não somos actores em cena, é outra coisa. [...]

---

[14] Conferência de imprensa no Festival de Avignon sobre *La casa de la fuerza* em julho de 2010 (transcrição do vídeo, tradução nossa).

Assim, a criança, os cigarros, as cervejas, os *mariachi*, os alteres de ginásio, os sofás, o sangue real e as feridas, o *strongman* a virar o carro ou o descascar de batatas são como vestígios culturais exemplares, que Liddell, tal como um etnógrafo clássico, escolhe, segmenta, retira, e leva consigo para palco, construindo, qual museu, um cenário real, uma reprodução do mundo, do seu mundo, para se representar a si mesma (como uma não-actriz) e para exibir a verdade da sua dor, exorcizando-a e encenando um efeito de deslocamento, estranheza, medo e desejo próximo daquele que sentimos perante um artefacto exótico que se sacrifica ao olhar do público para que este possa viver um processo de transformação e encantamento.

No confronto entre uma prática artística treinada em construir retóricas de autenticidade e uma prática científica treinada em desconstruí-las, precisamos de uma antropologia e de uma performance, de uma antropologia da performance e de uma performance da antropologia, renovadas na sua impertinência sem se perderem por entre as sucessivas camadas de limiares que se abrem nesta segunda década de um novo século. A forma como algumas propostas artísticas da área performativa lidam com a noção de autenticidade através de processos de estranhamento e deslocamento, abandonando a mediação anacrónica da tradição e do exótico literal que se herdou dos primitivismos modernistas, parece-me constituir uma plataforma renovada de diálogo entre antropologia e arte. Mas não tenhamos ilusões. Em muitos dos casos que recorrem às retóricas do real e a intérpretes não-actores através de lógicas performativas auto-referenciais, a falha e a fragilidade não chegam a ser poéticas, ou são-no de forma intermitente (que é quando devíamos interromper o espectáculo com palmas). E assim me parece que a poética acontece quando o actor-artefacto e o seu coleccionador se reúnem para convocar uma epifania, com o objectivo de transformar os seus espectadores. É aí que eles passam a ser técnicos do encantamento e da mudança social.

REFERÊNCIAS

BAILES, Sara. *Performance theatre and the poetics of failure*. New York-London: Routledge, 2011.

LA CASA de la fuerza. Lisboa: Fundação Cultugest, 2011. (Folha de sala).

FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance*: a new aesthetics. London: Routledge, 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Theatre, sacrifice, ritual:* exploring forms of political theatre. London: Routledge, 2009.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. *Destination culture*: tourism, museums, and heritage. Berkeley: University of California Press, 1998.

LIDDELL, Angélica. *Discurso directo*. Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/x69yrt_discurso-directo-angelica-liddell_creation >. Acesso em: 28 mar. 2011.

LIDDELL, Angélica. *Pour "La casa de la fuerza"*. Disponível em: <http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-9-juillet-1804>. Acesso em: 28 mar. 2011.

MARTIN, Carol. *Dramaturgy of the real on the world stage*. Hampshire: Palgrave MacMillan, 2010.

TURNER, Victor. Are there universals of performance in myth, ritual, and drama? In: SCHECHNER, Richard; WILLA, Appel (Org.). *By means of performance*: intercultural studies of theatre and ritual. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

ESTA PERFORMANCE SERÁ TELEVISIONADA

Francesca Fini[1]

Fui ensinada que performance arte é uma experiência, não uma representação.

Na performance não há interpretação, o *performer* não "lê". Como disse o ator italianao Carmelo Bene (1994): "Eu não represento [*act*], porque representar [*acting*] é citar uma outra pessoa".

Não há roteiros ou testes a fazer, textos a serem decorados, complexos movimentos de palco ou passos a serem armazenados. O *performer* ele mesmo está sempre aqui e agora, não tem desculpas, não é o saudável portador dos pensamentos de outrem (o autor da peça, o diretor, a personagem), mas é sempre 100% responsável por suas ações no palco. O pensamento é seu pensamento, não há cenas mas "situações" que ele cria para viver até o fim as consequências da total imprevisibilidade. Performance arte não é representação da realidade, mas uma experiência única em si mesma. O risco (antes de tudo, o risco de falhar) está sempre presente. A Performance arte está, portanto, mais próxima de um ritual xamânico do que de um teatro de representação.

Tendo dito isso, para que possam entender meu trabalho tenho que confessar que comecei como videoartista, e o tema de meus vídeos, mesmo antes de começar a fazer performances ao vivo, era e continua a ser o corpo em ação. O corpo está sempre presente, em sua interação com objetos reais ou virtuais e com outros corpos.

Uma vez um *marchand* me pediu para fazer uma performance ao vivo de um de meus vídeos em uma galeria de arte – eu gostei tanto que comecei a produzir performances ao vivo além da videoarte. Para mim, então, a videoperformance e a performance ao vivo sempre foram duas formas de arte distintas, cada uma caracterizada por sua própria linguagem. E seu encontro não resulta em uma simples mistura, mas no nascimento de objetos novos e diferentes. É natural que a performance ao vivo e sua documentação em vídeo sejam duas linguagem absolutamente diferentes, por causa da natureza da relação do espectador com esses dois produtos. Isso tem levado à desconfiança e à rejeição da gravação

---

[1] Texto traduzido por Vânia Z. Cardoso.

das performances pelos puritstas da performance arte, porque o cerne dessa linguagem deveria ser sua não reprodutibilidade. A performance arte faz sentido na forma de uma experiência ao vivo que só acontece em um lugar por um tempo, somente para as pessoas presentes naquele momento.

Podemos dizer que fui ensinada que performance arte não deveria nunca ser "televisionada".

Como posso eu então conciliar meu amor pela performance arte pura e minha obssessão pela gravação em vídeo de toda a experiência da performance (e sua circulação subsequente, descolada do tempo e do espaço em que a experiência aconteceu) que, para a videografista e documentarista que sou, é de alguma forma crucial?

Podemos dizer que meu trabalho está na fronteira entre performance ao vivo e videoperformance como uma forma artística independente, pois estou convencida de que a gravação de uma performance não pode nunca gerar uma mera "documentação" que se torne sua substituta, desvalorizando seu impacto. A gravação deve, sim, levar a um objeto completamente diferente.

Temos muitas limitações na gravação de vídeo: o uso de múltiplas câmeras necessita edição, que manipula a temporalidade e espaço originais da performance arte; a incapacidade de trazer de volta muitos elementos, como o cheiro no espaço, a energia e participação da audiência. Por outro lado, temos a possibilidade de intervir com efeitos visuais, pós-produção, gráficos e edição, adicionando múltiplas camadas de significado de forma que leve ao inevitável deslocamento da performance arte para o espaço "aumentado" do domínio digital.

Aquilo que necessito é contar uma história que é o produto de uma experiência pessoal, abrupta, incidental, única e não repetível – a performance arte – e "televisionar" essa história, tornando-a livremente acessível para todos através do lançamento da edição do vídeo criativo. Performance arte, assim como meu modo de me perder em uma experiência catártica com implicações imprevisíveis, me permite exprimir minha lealdade à Vida através do genuíno. Ao mesmo tempo, a "caixa digital" na qual a versão videoperformativa é imortalizada, me permite ser leal a mim mesma e ao meu amor sem reservas por compartilhar com o mundo.

Mas vamos dar um passo atrás.

Vito Acconci, uma importante figura da performance arte, está muito próximo de minha visão. Ativo nos anos 1970, Acconci foi um dos primeiros a usar o vídeo para documentar suas performances de

um modo muito criativo. A câmera se torna um elemento essencial em seu trabalho, contribuindo para a criação de um produto marcado por sua singularidade.

Em sua performance "*conversions*" (1971), por exemplo, Vito Acconci está completamente nu, e a câmera captura isso de muito perto, acentuando cada detalhe de seu corpo. Vito Acconci usa uma vela para queimar o pelo de seu peito, enquanto a câmera filma de perto. Vito, com uma simples pressão sobre sua pele, transforma seu corpo até que ele se pareça quase com o de uma mulher. A ilusão é possível pela iluminação pobre de uma vela e a lente macro da câmera. A câmera, então, introduz um elemento linguístico (o ponto de vista "enquadrado") que condiciona e acentua a performance. Acconci trabalha com o vídeo bem próximo de seu corpo, tentando falar da relação entre o micro e o macro, entre o indivíduo e o espaço (social, político, cultural) em que ele vive, introduzindo uma correnteza no grande mar de videoarte que é a produção do vídeo usando o corpo e as ações humanas em um certo contexto.

É esse também o campo de expressão que eu escolhi.

Ao falar de videoperformance, eu quero dizer duas coisas: uma performance pensada também em relação aos modos pelos quais ela é gravada e documentada pela câmera, usando a linguagem precisa e as possibilidades inerentes a esse *medium* (como na "*conversions*" de Acconci); e também uma performance que inclui o vídeo como um de seus elementos essencias, não apenas como um cenário de "pano de fundo" animado (como acontece em videoteatro, por exemplo), mas como um outro *performer* vivo com o qual eu interajo.

O vídeo é uma parte intergral de minhas performances, é a nêmesis com a qual eu entro em conflito e com a qual eu dialogo.

Um exemplo da transformação dessa necessidade em método é *Oasi nel deserto* (2010),[2] um vídeo inspirado pelo surrealismo, no qual, às três horas da madrugada arrastei uma cadeira de praia pela Tor Bella Monaca, vestida como uma diva dos anos 1950. Quando toco com a minha mão uma parede completamente escura, ela magicamente se abre, revelando a projeção de uma praia ensolarada. Eu me sento na cadeira e desfruto da luz do sol artifical, misturada com o grafite da parede em ruinas. Eu acho que a mensagem é clara, em todo deserto há um pequeno oásis, uma metáfora da imaginação, evocada pelo traço temporário virtual representado pelo vídeo, e pelo traço imortal

[2] Cf. Imagem 3 no Caderno de imagens, p. 373.

de um artista desconhecido. Ao mesmo tempo, em todo oásis há um pequeno deserto, porque durante uma performance irrepetível eu estou completamente sozinha. E naquele momento a performance é voltada só para mim e para a câmera.

Outro exemplo é minha performance *Cry me* (2010).

No palco eu brinco com um monitor que transmite minha própria imagem. Eu dialogo com o meu duplo, meu reflexo, o Superavatar ao qual estou ligada por um tubo de TV, como numa versão *cyberpunk* da pintora visonária Frida Kahlo. Através desse jogo perverso eu revelo o Inferno dentro de mim. Amor desesperado, torrentes de lágrimas, desejo pela confissão e vingança; uma feminilidade hipertrófica que triunfa na exibição exasperada com que abro meu peito, enquanto meu corpo é despedaçado através do artifício da *stop motion*. Eu subo no palco e pego um monitor colocado no chão. Eu o coloco na frente de meu rosto e naquele momento meu próprio rosto aparece na tela, transfigurado por uma linguagem gráfica de história em quadrinhos *pop*, enquanto no fundo nós ouvimos a canção *Cry me a river*, de Julie London.

Lentamente desço o monitor para meu peito. Meu *alter ego* no vídeo mostra seu seio, vertendo abundantemente um leite verde. Ela então rasga seu peito aberto, onde bate um coração feito de pequenas luzes, brilhando como em uma *jukebox*. Novamente elevo o monitor para cobrir meu rosto. As mãos de meu duplo cobrem seu rosto com brilhante sangue. O monitor lentamente escorrega para a barriga. As mãos do meu avatar abrem a barriga, onde pulsa um feto. Neste momento eu deixo o monitor no chão e saio de cena.

Tecnicamente, a performance é realizada por uma varradura em vídeo do meu corpo. Cada fotograma desse video foi então manipulado com *photoshop* para obter o efeito de *pop art*. De um ponto de vista conceitual, a performance é inspirada pelo "Manifesto de Ciborgue", de Donna Haraway (2009), um ensaio visionário sobre o feminismo ciborgue. Geert Lovink (2002) disse que ser ciborgue é a condição do século XXI, não uma identidade ou um estilo de vida opcional.

Todos somos já ciborgues, mesmo que a ideia possa parecer desagradável. Aprendemos a ampliar e aguçar nossos sentidos através de próteses ciborgues, sem nos darmos conta do alcance e significado dos nossos gestos cotidianos. Em *Cry me* desenvolvo a temática do *cyberpunk* com o monitor da TV no lugar da cabeça humana. Mantenho essse monitor na frente do rosto, depois deixo-o descer pelo corpo. O monitor de vídeo reproduz as partes de meu corpo que são "enquadradas" durante a performance, como um tipo de raio x de *pop art*.

Várias pessoas me disseram que se sentiram perturbadas por essa visão, essa confusão contínua entre o real e o virtual, sem pensar que esta mistura é o coquetel de suas existências cotidianas, quando eles sopram suas vidas nos envelopes vazios de seus avatares, em *chat rooms* ou redes sociais, em frente ao computador (que não é preso a seus rostos, ou enxertado em seus corpos, mas é certamente essencial para suas vidas, como uma perna artificial que você remove quando vai dormir). Conheço pessoas que não conseguem mais se deslocar pela cidade sem seus navegadores digitais ou entram em pânico quando não conseguem achar seus celulares, porque subitamente descobrem que perderam sua "conexão" com o mundo. O mundo hoje não é aquele mundo físico diante de nós, mas uma mistura de experiência "aumentada", comunicação e informação que podemos acessar através de próteses visuais que amplificam nossas vidas. E, de repente, perder seu *i-phone* é como perder sua visão. Eu sou um ciborgue, meu corpo já é aquele de uma criatura que pertence tanto à realidade social quanto à "ficção". Minha missão é, no entanto, ser o perfeito ciborgue, o ciborgue que está ciente, que não se submete ao equipamento, mas curva o equipamento ao seu desejo. Para mim, ser uma mulher está muito ligado ao desejo de roubar o raio de Zeus, porque a sede por redenção e controle do que é proibido e excluído é ainda mais forte.

Em *Cry me*, uso uma abordagem de *low-fi*. Eu literalmente sincronizo meus movimentos com a imagem na tela, seguindo a música, como no teatro e no balé. Em algum momento, uns dois anos atrás, eu comecei a sentir a necessidade de abandonar este tipo de processo e estabelecer uma relação mais dinâmica com o vídeo, e acabei no *design* interativo. A habilidade de manipular e interagir ao vivo aqui e agora com a complexa multimídia que uso em minhas performances me permite uma espontaneidade genuína da qual sinto necessidade hoje. Não estou mais presa a um roteiro predeterminado oriundo do vídeo, mas é o vídeo que segue os gestos espontâneos de meu corpo. Sensores e visão computacional, ativados por meus movimentos, o uso de cores, fontes de luz, variações em temperatura e outros gatilhos me permitem usar o vídeo sem trair o coração da performance arte, sua demanda pelo único, pela não reprodutibilidade e imediatez.

Na performance *The shadow* (2010), usei uma *webcam* programada para gravar mudanças nas luminosidade da cena e seguir os movimentos de meu corpo pelo espaço. Eu movimento minhas mãos, usando luvas cobertas com LEDs. A câmera segue o movimento das luzes nas luvas e os dados obtididos são usados para modular os instrumentos virtuais de

um sintetizador digital. Eu sou então transformada em um instrumento real vivo, e o movimento do meu corpo gera sons. Ao mesmo tempo, minha imagem projetada ao vivo na tela atrás de mim interage com gráficos 3D para obter um tipo de realidade aumentada. As mudanças e modulações dos visuais e dos sons são sempre determinadas por parâmetros enviados pela *webcam*.

O fluxo narrativo da performance é pontuado pelo solilóquio de Hamlet, de tal forma que eventualmente meu avatar na tela atrás de mim encontra em sua mão a imagem digital de uma caveira estilizada, perfeitamente presa aos LEDs de minhas luvas através do sensor de movimento. Nessa performance, as ferramentas mais vulgares na base do *design* interativo e entreterimento digital são incorporadas em uma visão estética tradicional que lhes dá significados absolutamente novos e unificadores. Em termos técnicos, a performance foi concebida para usar uma *webcam* conectada a um *software* de tempo real que segue meus movimentos, associando-os com sons e transformando meu corpo em um sintetizador. A concepção de fundo da performance é o desejo de fundir duas linguagens muito distantes: Shakespeare e um *videogame*. Então o onanismo do *playstation* torna-se espetáculo público, enquanto a estética do teatro ritual é decomposta na *psicodélia* de um *videogame*.

Em outra performance, *Blind* (2011), no lugar da variação de luzes usei cores como gatilho. Os estudos sobre as possibilidades de traçar mudanças de cor com olhos artificiais e *webcams* têm uma história antiga e muitas aplicações práticas na robótica industrial, médica e militar. Em *Blind*, minha *webcam* é programada para "ver" quatro cores básicas (amarelo, verde, azul e vermelho) e ligar cada uma delas a um instrumento musical. Estes instrumentos são modulados pelo sintetizador, com base em um conjunto de parâmetros (amplitude da área colorida, velocidade, coordenadas xy). Eu escolho a cor da tinta de tigelas colocadas à minha frente e cubro meu corpo, tornado-o uma tela ressonante. A proposta da performance é transportar a audiência para uma dimensão imersiva, onde o *performer* torna-se o veículo para uma experiência inusitada da cor através do som.

Em *Western meat market* (2011), descobri a carne como a própria essência, o físico e o material dos outros, o espaço que ocupam, seu cheiro no ar e sua interação conosco. A carne é o condutor de mundos inteiros com os quais buscamos algum tipo de diálogo, de negociação. Através do *design* interativo, eu falo deste curto-circuito, da magia do toque e do reconhecimento da presença de outros e de algo elusivo, esquivo mas inegável. Carrego um elotrodo de baixa voltagem em meu

braço. O outro polo está preso à folha de alumínio que cobre a mesa. Quando toco minha pele, o circuito se fecha, enviando um sinal para um sintetizador digital que o traduz em som. Nada pode nos ajudar nessa viagem de descoberta, onde temos que nos aventurar livres e decarregados, mesmo se você executa sua viagem em uma mesa apoiada em pilhas de livros. Na versão do Macro Testaccio, o Museu de Arte Contemporânea em Roma, decidi envolver o público, criando uma cadeia humana. O impulso elétrico viaja de um pedaço de carne na mesa para as minhas mãos, através dos corpos de todos presentes. A performance torna-se uma experiência da carne, porque no fundo isso é tudo que somos.

Como podemos ver nesses exemplos, o significado de meu trabalho está em uma contínua mistura entre o real e o virtual, entre o que está acontecendo bem na frente de seus olhos e o que está sendo processado pelo computador em tempo real, com base em um complexo programa preliminar. Como podem adivinhar, este é o meu truque para transformar o cinema e o teatro (os elementos que são parte de meu treinamento) em um sujeito vivo e pulsante, que é continuamente modificado por uma experiência temporária única e irrepetível.

Esta performance será definitivamente televisionada.

Para terminar, quero falar sobre meu último experimento. *Alone in the dark* é um experimento no qual eu conduzo uma pequena investigação sobre o significado da performance arte hoje. Mais do que qualquer outra forma de linguagem artística, a performance arte, em sua fluidez, é chamada a interpretar a realidade contemporânea. São gestos e ações que ocorrem espontaneamente, livres de qualquer intenção representativa ou mimética, e que são, ao contrário, ricos em um poder generativo que é inevitável e imprevisível, e que conseguem se encaixar no magma antropológico e cultural em que vivemos.

Perguntei-me quais os sentidos que arte em geral e performance arte em particular têm hoje em dia, quando a notícia sobre a morte do inimigo público número um do mundo, Osama Bin Laden, difundida pela internet com seu corolário de fotografias forjadas e mitos conspiratórios, é transformada em um tipo de performance planetária que é mais significante do que qualquer ação artística que se propõe a fazer uma leitura da realidade contemporênea. Muito da arte conceitual fez seu jogo no espaço fronteiriço entre o real e o virtual, simulando a dinâmica da informação/desinformação, um vírus que se espalha, alimentado pela voracidade do consumo global, alterando-se geneticamente e se insinuando nas mentes, tornando-as confusas. É um

processo de despersonalização e alienação da relação com outros que reconta, em toda sua falta de sentido desarmante, os Tempos em que vivemos.

Pensei, então, que hoje, mais do que nunca, a Arte deve tornar-se "honesta" e comportar-se ativamente no microcosmo, tentando criar uma troca direta e autêntica com as pessoas, uma relação de sujeito para sujeito mais verdadeira. Um ativismo estético que se torna urgente.

O projeto *Alone in the dark* acontece *on-line* através de incursões situacionais nas redes sociais, *videochats*, *webradios* e serviços de *streaming*. A ideia é de interferência, de um curto-circuito cultural, de um *hacking* emocional. O propósito é capturar a atenção de um público bastante diferente do público tradicional dos museus e das galerias de arte, de um tipo "venha e veja" que, nos melhores casos, tentará entender o que estão vendo, mas sempre em seu papel de espectador juiz no local, na bolha protetora de suas pequenas cadeiras.

Para a primeira sessão de *Alone in the dark*, convidei oito amigos artistas para o meu laboratório em Roma. Esse laboratório, construído em um quarto especial de minha casa, é um tipo de caixa preta de performance, perfeitamente cúbica, que contém tudo que é necessário para realizar uma performance e gravar suas ações. Os *performers* não tinham nenhuma ideia sobre o projeto e ficaram muito surpresos quando expliquei que eu esperava que eles fizessem suas performances em frente a uma *webcam* conectada ao *videochat* mais controverso do mundo, o Chat-roulette. Tudo aconteceu em um insípido dia de agosto, enquanto o sol derretia os pensamentos e abria caminho para a ação. Desta forma, a sequência de performances espontaneamente assumiu o ritmo de um ritual. Estranhamente, ou talvez não, todas as performances compartilharam o tema da violência (violência autoinfligida, violência social, violência entre os sexos, violência do grupo contra o indivíduo).

No Chat-roulette, a comunicação entre os usuários acontece diretamente entre sujeitos e é absolutamente casual. Você nunca escolhe com quem você ira ter seu *videochat*; é o sistema que casualmente fisga seu parceiro de *chat* da pilha, quando você se conecta em total anonimidade. Ninguém pergunta seu primeiro nome nem seu sobrenome; você não precisa se registrar; e você não precisa de nenhum apelido. Você entra no *chat* e imediatamente aparece na sua tela o rosto de um perfeito estranho. Naquele momento você pode se decidir se você quer estabelecer um *chat* com aquela pessoa. A qualquer momento você pode cessar a comunicação apertando o botão de "próximo" e se deslocar para o próximo usuário. O público do Chat-roulette é um

animal do nosso tempo, frenético e voraz, envolvido em um furioso *zapping* que envolve a busca de sentido, amor, contato, empatia e sexo.

O primeiro *performer* vem ao palco. Um cronômetro impõe o tempo ideal de 15 minutos para a ação, e oferece uma saída. A *webcam* é conectada à rede e aparece na tela o primeiro convidado desconhecido. Ele não sabe o que o aguarda. Mas ele vem a você em sua verdade, pronto para casar o cérebro dele com o seu, sem filtros, despejar sua alma, em alguns casos para compartilhar sua solidão desesperada, a fagulha de uma confissão, a vertigem da masturbação. O desafio é torná-lo parte da performance e mantê-lo colado à tela até o fim.

O projeto torna-se parte de uma investigação sobre o significado dos papéis (do *perfomer* e do espectador) e é baseado na interatividade autêntica, que só é possível em uma troca humana concreta direta. O *performer* está atuando somente para um espectador, recuperando o profundo senso da performance arte que existe na imediatez do gesto independente da presença do público. Seu interlocutor está lá por acaso, sem preconceito ou expectativas em relação a o que está olhando. Ele ficará conectado ou não. Ele irá interagir ou não. Ele compreenderá ou não. Em mais de uma ocasião o convidado desconhecido ficou conectado e usou o *chat* textual para fazer perguntas. O outro *performer* em frente ao computador responde. A investigação é relativa tanto ao espectador quanto ao *performer*, que confronta uma situação anômala com implicações imprevisíveis, porque o convidado desconhecido nunca assume o papel do espectador, preso ao seu lugar e a convenções sociais.

Alone in the dark é "guerrilha semiótica", é um curto-circuito cultural que confronta o *performer* com outra pessoa *par excellence*, o consumidor voraz de emoções *on-line*, que viaja em direção à autodestruição, na vertigem de um encontro às escuras.

REFERÊNCIAS

BENE, Carmelo. Intervenção do ator em "Uno contro tutti", *Maurizio Constanzo Show*, 1994. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9BW4nhBm4pw>. Acesso em: 20 jul. 2011.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari;

LOVINK, Geert. *Uncanny networks*: dialogues with the virtual intelligentsia. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.

TADEU, Tomaz (Org.). *Antropologia do ciborgue*: as vertigens do pós-humano. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

PERFORMANCE RE-ACÇÃO ARTÍSTICA | PERFORMANCE TRABALHO SIM NÃO

João Garcia Miguel

No começo, ainda na faculdade de Belas-Artes, juntamente com um grupo de amigos, a nossa produção artística situava-se num território específico das artes visuais, em paralelo com incursões irregulares e curiosas às manifestações sonoras ou, ainda, a outras expressões de carácter mais físico, fossem elas desportivas, performativas ou meramente lúdicas. Existia, também, desde sempre, uma curiosidade literária e reflexiva que acompanhou e alimentou estas trajectórias, que tiveram vários começos e se entrecruzaram, titubeantes por um lado, simultaneamente expressivas, ansiosas, prenhes de audácias e desencantos, frutos da ingenuidade, da ignorância e de uma força fora de controle e do contexto social da época.

Recuamos a esse tempo, pois foi pelo facto de tanto querer e de tudo querer que, entre o aprender e o fazer, se foram criando laços e desenrolando instantes de frustração, prazer e algumas soluções criativas que apelidámos de performativas. Radica, algures, nesses espaços de acção imberbe e iniciática, e também deslumbrante e deslumbrada, a compreensão intuitiva de que a técnica, a tradição, o cruel passado colonizador do presente, os clãs artísticos, as famílias do poder não poder fazer, nos impediam de expressar no imediato e implicar artisticamente o momento e a história.

Falamos em nome próprio, apesar de sabermos que se tratou de um movimento maior, onde outros se incluíram, num território habitado por muitos mais. Falamos em nome próprio, por ser na experiência pessoal que se enraízam estas considerações.

Aos artistas era pedido, então, que construíssem um corpo artístico que representasse o país. Nessa época, estávamos no final dos anos 80 do século XX, Portugal apresentava-se à Europa, acabado de entrar para o restrito clube de países da Comunidade Económica Europeia, a então denominada CEE. Portugal necessitava de demonstrar vitalidade, juventude, criatividade e energia renovadora, que justificasse o optimismo e a esperança, que a nova realidade impunha: afirmando direitos e cumprindo expectativas internas e externas. Hoje, percebe-se,

compreende-se melhor, o sentimento de desconfiança, de alguns de nós, para o como e o porquê daquela euforia colectiva sem perguntas nem dúvidas, sem corpos nem espaço partilhados e muito menos hesitações, para onde nos estavam obrigatoriamente a conduzir.

Por outro lado, nessa mesma época, contrariamente ao discurso de abertura do poder perante as exigências exteriores, as portas mantinham-se fechadas ou pejadas de candidatos, há muito ali colocados hierarquicamente. As poucas portas que havia, foram ilusoriamente entreabertas, fossem elas das instituições, dos espaços de criação e ou de difusão, do acesso aos meios para a produção, enfim, de todas as estruturas que podiam e deviam apoiar as artes contemporâneas e o seu desenvolvimento. Nesse aspecto, até hoje, nada se alterou, tudo se modificou na superfície para logo voltar a ficar exactamente no mesmo lugar. Portugal continua a ser um corpo mutilado sem espaço para se recompor, numa contínua crise.

Retrospectivamente, acreditamos que esse momento foi determinante para o uso de uma forma de expressão à qual chamámos performance: território sem dono; sem regras; sem limites, onde a presença era e é factor de implicação recíproca. Onde o agir colectivo era uma forma de descobrir mil caminhos por dentro do mundo partilhado. Onde a implicação do corpo e das suas feridas era e é factor determinante.

Estes factos, esta consciência de pertença a todo o lado e de não ter território próprio, foram fundamentais para a afirmação criativa e implicada que naquele período histórico alguns artistas vieram a realizar com o seu trabalho em Portugal. Foram alguns exemplos disso a Companhia Sensurround dirigida por Lúcia Sigalho, o Útero do Miguel Moreira, os Visões Úteis de Nuno Cardoso, a Companhia OLHO, dirigida por mim. Além dessas companhias mais próximas do teatro, uma série de coreógrafos ligados à dança distinguiram-se também: Paulo Henrique, Francisco Camacho, Vera Mantero, João Fiadeiro, Filipa Francisco, João Galante e Ana Borralho entre outros tantos, para citar apenas aqueles com os quais de mais próximo privámos, ao longo dos anos 1990.

Organizámos encontros e ciclos de performance, debates, laboratórios, festivais onde o cruzamento de géneros artísticos, o entrelaçar e a discussão dos trabalhos de cada um se tornaram plataformas para o desenvolvimento artístico e pessoal de todos. A viragem da década e a entrada no século XXI marcaram uma nova fase no desenvolver das ideias e conceitos em volta da performance, de novo

marcados por um contexto diferenciado, tanto em termos políticos como sociais. O trabalho individualizou-se e os meios que passámos a utilizar alargaram-se, invadindo territórios onde as experimentações com a tecnologia sonora e vídeo, e também os textos, tiveram mais e maior expressão e ênfase.

Em dezembro de 1998, editou-se um número extra da *Theatersctrift*, com o título-tema *Intensificação*, dedicada à performance contemporânea portuguesa, por ocasião do Festival Danças na Cidade desse ano. Pressagiava-se, ao mesmo tempo, uma qualidade transversal, na leitura de André Lepecki sobre os textos realizados a partir dos universos criativos dos convidados a participar nesse número da revista. Aí, procurámos reflectir poeticamente sobre o que fazíamos nessa época. O primeiro parágrafo desse nosso texto, que transcrevemos de seguida, anuncia e/ou enuncia as características e modos do fazer performativo, esboçando directrizes e enigmas que impulsionavam o nosso trabalho no OLHO. Era mais ou menos assim que espelhávamos, na época, a construção de uma obra de arte performativa:

ÁGUA E BORRÕES DE ÓLEO

> Temos sorte de trabalhar num local à beira-rio. Perco-me a observar os borrões de óleo que se espalham entre as águas e o céu, arrastando impurezas, colando-as umas às outras. São escorregadias as cores que o petróleo reflecte misturado com as águas, reflexos instantâneos sempre a acontecer. Um labirinto de portas para abrir. No céu e no inferno estão abertas: é entrar. Os reflexos, o fumo, as nuvens incomodam-nos, confundem as imagens, fazem-nos cair, em tentações. Criações. Maldições.
>
> O texto foi aparecendo, borrão de ideias, palavras, imagens e óleo, espalhando-se texto, fazendo-se sentir e desfazendo-se corpo ao longo dos dias. Como um diário de viagens. Viagens entre cenas de peças e ideias; peças soltas para construções performativas; simples anotações misturadas com estórias de proveniências diversas, sonhos, recordações de infância; frases soltas apenas, fragmentadas e aqui ou acolá oleosas, inacabadas ou mesmo incompreensíveis. Chegado o momento da partilha dou-vos aquilo que não recebi, que não entendi. Ultrapassou-nos.
>
> Durante os ensaios a sensibilidade altera-se. Começamos no escuro e depois seguimos gatinhando. É como se não nos decidíssemos: a mexer, a falar ou como se de repente nos

tivéssemos esquecido do que somos. Somos? O que dizemos, corporizamos em várias vozes, gesticulando de várias maneiras, em várias línguas. A estratégia torna-se táctica imediata, não resiste ao planeado, à estratégia: é viver como se estivéssemos numa cidade em guerra, sempre em movimento, escondidos, e depois fazemos saídas rápidas para a luz à procura de qualquer coisa. Não conversamos. Não nos entendemos. Despojos.

Outras vezes, assaltam-se os palácios reais e passa-se lá o verão a apanhar banhos de sol e a viver de contradições, de receios. O medo. O medo, por exemplo, serve para nos aproximarmos. À pancada ou pela necessidade de procurarmos conforto nos braços uns dos outros. Entendemos.

A cidade é aquilo que nos pensa. Falamos de pessoas que colocam a vida em risco a troco de nada, pessoas que magoam, pessoas que morrem, almas velocidade, sorrisos que escapam nas esquinas, coisas que se deixam ver por entre janelas entreabertas e por janelas fechadas, passeios nos campos elíseos por entre as estrelas, animais em chamas, homens abraçados a árvores chorando mulheres perdidas, flores debaixo dos braços, gigantescos coelhos amarelo-fortes. Queremos uma horta exactamente no meio da cidade. Pequenina. Para plantar couves e rosas. Sabemos fisicamente. Não vamos ter paciência para as colher. Às rosas e às couves. Engarrafamentos. Garrafões de plástico. Vinho.

Trabalhamos com ideias, situações, coisas que fazem sofrer, que metem medo, que pesam, incompreensíveis, coisas que não gostamos, coisas que não percebemos, coisas que nos fazem felizes. Necessitamos de uma certa sensação física – forte – evidência, transparência, ferida que consiga identificar, nítida, em alguma parte do corpo. Quando se sente isso, esse peso, esse corpo, esse estar, essa corrente física, falamos ou algo fala por nós. Podemos, nesse instante, afirmar que é assim; podemos? É por ali, assim, que queremos que as coisas fiquem, que as correntes da vida sigam: assim como aquela sensação física nos indica. Como um sinal de obrigatório sem sentido. Para o abismo. Consideramos uma necessidade, uma contaminação física entre o objecto performativo e o corpo, algo, uma coisa, sem nome, que confirma o contacto por entre coisas e com outros mundos. Sejam eles quais forem, ou mesmo, como forem. É difícil prescindir dessa sensação.[1]

---

[1] Excerto modificado do texto "Anjos inúteis" (MIGUEL, 1998, p. 96).

AQUI E AGORA | ALI E DEPOIS

O paralelismo entre a construção do texto anterior e as criações performativas procurou ser e procurou mostrar-se como uma situação-reflexo fiel e infiel, clara e obscura, focada e desfocada. O texto foi pensado como um duplo espelho, colocado entre dois caminhos que, não se igualando nunca, se tocavam, por vezes, implicando-os. O caminho da criação performativa e o caminho de reflectir sobre o que faz, entrelaçando-se em situações-mundo. A presença, nestas situações é uma forma-força vulnerável, uma força sem fronteiras, nem limites, uma força frágil e débil, sem soberania nem auto-suficiência. O texto performance, ou o texto espelho da performance é o entre que emerge das palavras flutuando.

Ao trazer de novo esses fragmentos de texto à superfície, foi necessário ceder ao apelo performativo, tornando-se imperativo refazê-lo, de novo agora, não resistindo em o reescrever, o que é, também, uma marca do aqui e agora: uma busca constante de algo que apelido de força invisível; força subtil das sombras, algo capaz de desafiar o olhar indiferente e a impotência generalizada. A performance é uma expressão construtiva, um mecanismo de criação de situações, de acontecimentos, que apelam e incitam ao jogo dos corpos no espaço. A performance incita ao abater dos automatismos defensivos recorrentes, que impedem a criação constante, a comoção e o envolvimento físico, armaduras que impedem o toque, o contacto que afecta, que desampara e desiquilibra o(s) mundo(s).

Promover, nos dias de hoje, o fazer performativo, é implicar-se, vincular-se ao mundo. Interessa não apenas subir à montanha como o super-homem, mas sentir-se ser a própria montanha que se pisa. Incorporar-se, oferecendo-se ao mundo; subir a montanha sentindo-a mover-se dentro de nós: olhá-la desfocada, vê-la no seu todo e à sua periferia na qual se movimenta. Mais importante do que ter ou construir uma imagem da montanha, é compreender como a montanha se torna corpo e o corpo afecta a montanha tornando-se parte dela.

DISPOSITIVO-*EL NIÑO*[2]

A performance pode ser o território artístico privilegiado dos jogos, das situações, do saber, do fazer, do poder do mundo. A nosso ver, a performance é a arte do dispositivo, no sentido que Foucault lhe dá, de mecanismos e/ou jogos a partir dos quais se desenrolam as relações de poder. No caso da performance, esses dispositivos de poder são um produto transformador. São dispositivos de alteração, de encantamento, espanto e magia, buscando a sua matriz no enfraquecimento dos dispositivos tecnológicos e discursivos do mundo. Enfraquecimento pelo uso deliberado com fins distintos daqueles para que foram construídos, retirando-os da sua cadeia natural de existência. Giorgio Agamben (2007) procura definir dispositivos de modo que quase poderia ser uma vasta definição de performance, no sentido de uma extensão do corpo no mundo: "Eu chamo dispositivo tudo aquilo que, de uma forma ou de outra, tem a capacidade de capturar, de orientar, de identificar, de interceptar, de modelar, de controlar e assegurar os gestos e as ações, os comportamentos, as opiniões e os discursos dos seres vivos".

A performance enfraquece esses dispositivos acrescentando-lhes qualidades outras que os modificam. Pequenas modicações ou alterações ao uso ou ao olhar que se lança sobre eles, como sejam: a ingenuidade do uso para funções outras, o desejo de aventura e descoberta do primeiro olhar para as coisas, o dobrar do mundo enquanto opacidade, peso, distância, tornando essas mutações, essas pequenas mudanças mágicas e transformadoras dos corpos em jogo, estendendo os seus limites. Ao fazer esta aproximação, ao fazer-se amigo do inimigo, ao usar o mundo sem se separar dele, ao fazer-se força vulnerável, força débil, a performance toma o mundo por dentro, torna-se um dispostivo-*el niño* ou dispositivo situação-no-mundo. Compreendemos a crítica de Agamben e estamos de acordo com o poder e a capacidade de rapto da presença humana, da presença física do corpo que esses dispositivos ou aparatos encerram em si. Compreendemos, e conhecemos bem, o receio do estranhamento que se torna ausência ou do apelo à auto-suficiência, que é como sentir-se estrangeiro ou um estranho em terra estranha que subjaz no apelo à sobreutilização desses dispositivos e aparatos. Contudo, são, também, participação e aventura que se expõem nesses

[2] Utilizo a expressão "*el niño*" pois o conceito ocorreu-me por ocasião de um *workshop* em Madri. A mudança para dispositivo-criança, que cheguei a considerar, tem menos ressonâncias poéticas, diminuindo o alcance da expressão.

dispositivos, algo que torna o corpo propriedade do mundo partilhado, que o estende e desmaterializa para além dos seus limites e armaduras defensivas, transformando-o.

É, também, no apelo à mudança de perspectiva e de olhar para as coisas e para o mundo, implícito no uso transformador dos dispositivos tecnológicos, que se pressagiam e prenunciam os territórios partilhados da performance. É nesse jogo de impulsos para os outros, entre o aqui e agora, e o ali e depois da presença que a performance mais se distingue e aprofunda. A distância do dispositivo-*el niño* é aproximação também. É paradoxo que procura o recriar do mundo pessoal num mundo partilhado, relacionando-se, implicando-se. Não deixar ninguém ou nada de fora, não falar como se fosse de fora da situação, de fora do mundo; invocar, vincular-se, implicar-se: ser-a-estar e a-ser-no-mundo, pesando-se, nunca se realizando completamente, nunca se encerrando, nunca terminando de existir. Promovendo horizontalidade e verticalidade de relações no mundo, definindo caminhos para cruzar e ligar os espaços e paragens para parar o caminho: andar, perder-se e perguntar sem responder, fazer possibilidades. E fazer-se intensidade clara no mundo partilhado.

Um dispositivo-*el niño* equivale, assim, à força fraca que assalta aqueles que assistem ao seu entrar em cena, algo que se assemelha ao entrar de uma criança de pouca idade no espaço-mundo dos adultos. Há, nesses instantes, um clarão, uma vida que não empurra o real, mas que actua por dentro do mundo, rompendo-o. Que leva e traz consigo toda a sensualidade e ameaça da vida que lhe faz frente e se faz afectação da realidade. Nesses instantes, a vida pára, suspende-se, é elevada por dentro, pela força do dispositivo-*el niño*, arrancada das suas bases.

O que caracteriza a força capaz de tal fenómeno? Podemos responder a isso, compreender isso e as suas consequências? É uma força vulnerável, que nos afecta a realidade, na medida em que nos sentimos realmente afectados obrigando a uma disponibilidade urgente e imediata, que nos atira para o real implicando-nos com o mundo. Ou seja, ao se despoletar, toca-nos e deixa-se tocar, torna sensível e transparente o impulso vital, que se impõe brutal e frágil. É uma força performativa e ao mesmo tempo potente, ambivalente, ambígua. Desafia a potência do mundo com a fragilidade, desafia o conhecimento e o poder das relações estabelecidas com ingénua audácia. Infiltra-se por entre o escudo da indiferença defensiva do ser perante as coisas do mundo com uma impulsiva e ambígua curiosidade animal. Impõe-se à secreta intimidade individual rasgando os limites invisíveis das relações

de distanciamento entre os corpos. É uma força frágil que emociona e comove, porque é, em si mesmo, nervo em acção. É a sensualidade, o peso da existência, o sonho da performance, esse dispositivo-*el niño*.

No final dos anos 80 do século passado, em Portugal, fazermos performance, com o sentir de quem estava a partilhar uma ferida, de quem estava a procurar sarar um corpo e em busca de espaços de partilha, fazia todo o sentido. Era uma resposta artística ao facto de se viver num país mutilado.

REGREDIR E AVANÇAR | FAZER SIM NÃO

Linguagem, paradoxos, contradições, mudanças de estado anímico e de perspectivas; crise da presença e da representação; acontecimentos ou teatro; tensão que refaz e que recupera a ilusão do real; visão focada e olhar periférico; construção e destruição tecnológica; envolvimento corpóreo e éticas; a fuga à realidade; as agulhas magnéticas das estéticas e o vazio coberto de lixo infinitamente.

O fazer aqui e agora performativo, uma chamada do futuro, um apelo do passado, o peso implicado do presente ou tudo em simultâneo e/ou em partes. A performance impôs-se primeiro contra tudo e qualquer limite imposto, imaginado, sonhado, pressuposto. Em seguida, mais decisivamente frágil, consciente de si, fez-se apelo confuso, atabalhoado, por vezes, inexplicável. Gritou aqui e agora por entre chamas altas da solidão do homem-máquina. Espalhou-se nas cidades, das quais é filha abastada e bastarda, espalhou-se pelo mundo como manchas líquidas em chãos sujos, cresceu como frutos e texturas da presença-ausência do homem do campo tornado urbano à força, cantou-se em sussurros e gritos enigmas. Fez-se! Usou e abusou dos estranhos olhares, dos pressentimentos, de visões ubíquas, de emigrantes estrangeiros anónimos, de encontros ocasionais e distanciamentos formais. Fez-se tudo em nome de uma modernidade sem nome que esgotou as palavras. Fez-se formas impelidas e impulsionadas pela necessidade da relação com os outros que habitam dentro e fora de si. Fez-se perguntas sem respostas, reinventou-se escapando às palavras, aos textos definidores. Fez-se poder e transformação. Fez-se a relação entre o mundo privado e o mundo partilhado, a partir de uma fragilidade cada vez maior. Fez-se vida a descoberto, a nu, por fora dos outros dispositivos-ferida.

FERIDAS

Perseguimos a noção de performance, procurando defini-la, limitá-la, derivá-la. A performance é: linguagem, teatro, dança, música, partitura do tempo e do espaço, acontecimento único, arte viva, geradora de um mundo artificial, derivação conceptual de um mundo tecnológico dominado pelos artefactos e pela industrialização, procura de um corpo frágil em disputa consigo mesmo. É tudo isso e a tudo isso se escapa, interpõe distância e movimento. A performance é paradoxo: sim e não afirmados corporeamente no mesmo tempo e no mesmo lugar. É nessa existência paradoxal, vertical e horizontal, sim e não, positivo e negativo, distância e proximidade, que se faz deslocação dentro dos dispositivos existentes, enfraquecendo-os. A performance faz-se ferida. Torna-se brecha, apropria-se de tudo o que seja possibilidade e extensão do corpo sensual. É, nesse sentido, da apropriação pelo corpo dos dispositivos existentes que a performance se apropria dos territórios do teatro, da dança, da música, do cinema, da rádio, da televisão, da internet, da pintura, da escultura, da filosofia, do quotidiano e das biografias inscritas na espuma dos dias. Na distância criada entre mundos, desenha-se ferida, torna-se órgão, redesenha o corpo, esvaziando-o e recriando-o violenta e ou sensualmente.

A construção performativa baseia-se nessas feridas, questionamento conceito-existencial permanente. É ao procurar a dor de uma ferida, ao procurar na ferida a relação entre o interior e o exterior do corpo, ao procurar na ferida a relação directa com o corpo do espectador que a performance se questiona também. Tem como chão e céu o corpo, expondo-se ao reinventar da sua relação com o mundo a partir de uma fragilidade existencial. É abrir-se ao mundo, ferindo-se, no constante perguntar sem dar respostas, no manter a vida a descoberto, ao propor-se fazê-la, no corpo ferido em que se instala um vazio, num corpo ferido e vazio, corpo implicado que se distingue e se relaciona com os outros corpos.

CORPO VAZIO

À pergunta, ao conjunto de perguntas instantâneas que nos implicam e que se repetem, a cada momento de vazio, surgem inúmeras respostas, que por sua vez devem deixar de novo o corpo vazio no

imediato seguinte. Desse modo, compreender o vazio e mantê-lo activo, aberto, sem respostas conclusivas, mas ainda assim com respostas, é um mecanismo distanciador e performativo que importa dissecar.

A cada pergunta pode-se dar: respostas "sim" e respostas "não" e todas as outras que podem ficar entre essas duas. Procuremos sensualizar essas respostas, corporalizá-las. O não é a palavra que divide, a palavra que separa o espaço e o tempo e isola o seu protagonista num território determinado. É o círculo de luz que isola o corpo, iluminando-o nas trevas. É a palavra que empurra o real e torna o seu portador empenhado, solução diferente, daquela que a interrogação pressupôs na sua genésica dúvida geradora.

O não é dado como a palavra que divide o mundo, e por isso é a palavra do Diabo, a palavra que diferencia. É, por isso, a palavra de quem se distancia, em busca de criar algo diferente daquilo que lhe é dado ver ou perceber. O não marca o território, impõe pontos notáveis e define a verticalidade. É a palavra da revolução, do contrapoder, ainda e também, porque é uma força que se move a partir de si mesma, de uma reacção que termina ou obstaculiza o movimento e inicia um outro novo impulso. Parte de uma avaliação contrária da realidade existente e das consequências que daí se podem gerar. É a palavra da responsabilidade activa, forte e determinada, que destrói para daí se partir de novo.

O sim é uma palavra abrangente, um fluxo que tudo deseja englobar, um movimento na horizontal. Ao dizer-se "sim" estamos a incluir o corpo no mundo e a trazer o mundo e os outros para dentro de si. O sim inclui tudo sem diferenciar nada, planificando, afastando acidentes e impurezas ao caminho, serenando as distinções e as diferenças, unindo forças num mesmo sentido. O sim é a palavra de Deus, que tudo perfecciona e que tudo pretende ligar entre si. Liga. Acorrenta, cola as partes fragmentadas, partidas, desavindas e separadas entre si. É uma palavra onde a força se vai manifestando com delicadeza e maleabilidade, uma enxurrada que arrasta, perpetuando sucessivamente o movimento até este se tornar quase imperceptível. A sua força reside na concordância e na manutenção de um estado harmonioso, afastando para longe qualquer ruído ou sujidade de forma a alargar o centro a todas as partes.

SIM NÃO PODEMOS

O confronto entre essas duas forças, o sim e o não, é o princípio da brecha, o princípio performativo da ferida, e do vazio do corpo, o princípio da implicação com o mundo partilhado, no qual não existem formas fechadas ou terminadas. É a conjugação permanente de perguntas e respostas múltiplas, cujos limites sim e não impõem o princípio da criação constante e da partilha do mundo, impondo uma vertigem do existir por entre dispositivos, sempre em movimento de onde nada é excluído.

A performance é o movimento do corpo sim e não, vazio-pergunta-ferida-resposta-vazio que se repete implicando o corpo com o mundo sem cortes ou fugas para mundos paralelos. O impulso que gera a performance, como o entendemos, é o princípio de que somos a relação. Somos entre nós e os outros, somos relação entre mundo pessoal e mundo partilhado. Somos o grito. Somos a pergunta, o horizonte, a árvore, a resposta, o vazio e a sensualidade. Somos corpo. Corporizamos o mundo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Tradução de Martin Rueff. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2007.

MIGUEL, João Garcia. Anjos inúteis. *Theaterschrift EXTRA*, p. 96-98, 1998.

SILVER & GOLD

Nao Bustamante[1]

Tento mostrar à minha audiência aquilo que ela não enxergou. Combino o familiar e o inesperado para documentar uma história psicológica de contentamento e desejo. A minha *persona,* Maria, busca ainda mais, alcança-os, é consumida, resistente, estraga-se, e finalmente aceita. Frequentemente as minhas *personas* perdem a inocência mas ganham poder, por mergulharem mais fundo nos seus próprios mundos. Eu penso que este é um dos mecanismos de sobrevivência para os "*freaks*".[2]

Como tantos outros, eu assisti e fui tomada pelo filme de Jack Smith, *Flaming Creatures*. Todavia, nunca pensei que viesse a me inspirar na obra desse artista, mas senti-me de alguma forma irmanada com a sua criatividade. Quando recebi a proposta para criar um novo trabalho para *LIVE FILM! JACK SMITH! Five Flaming Days in a Rented World!,*[3] fiquei absolutamente em pânico. Mas quando testemunhei o arquivo, percebi por que estava lá. Fui transportada para a minha infância, onde eu fingia estar doente para faltar à escola e ver os musicais dos anos 1940 na televisão. Jack e eu bebemos do mesmo poço. Como Jack, também eu criei mundos que mergulhavam na fantasia, trabalhando com utopias inventadas. Ser a Rainha, ser amada e estar no comando, mas tenha cuidado com esse controle e poder!

Não posso comparar o meu trabalho ao gênio e natureza prolixa de Jack, mas posso lhe agradecer por ter me dado um ponto de partida para fazer saltar a minha pesquisa sobre o exótico e, mais precisamente, sobre o exótico enquanto desenhado por Hollywood. O que é o bastante

---

1 Texto traduzido por Paulo Raposo e revisado por Vânia Z. Cardoso.

2 Decidimos manter a expressão no original em inglês pela sua pluralidade de sentidos, aliás ainda mais evocada pela autora pela colocação de aspas. *Freak* pode significar, entre vários sentidos, louco, diferente, esquisito, estranho, passado. [N.T.]

3 O evento *LIVE FILM! JACK SMITH! Five Flaming Days in a Rented World!* ocorreu entre 28 de outubro e 11 de novembro de 2011, no Arsenal Institute für Film und Videokunst e V., Berlim. O programa e a descrição do evento encontram-se disponíveis em: <http://www.arsenal-berlin.de/en/arsenal-cinema/past-programs/single/article/1696/2804//archive/2009/october.html>. Acesso em 14 out. 2013.

(sem ultrapassar os orçamentos) para criar um mundo para uma audiência decidida a ser tomada pela ilusão. Isto nada tem a ver com autenticidade, mas antes com beleza artificial. Nem sequer pode ser reclamada como simulacro. É melhor: é imaginação, combinada com articidade e com desejo. Eu uso *high camp*[4] e, de forma crua, técnicas teatrais infantis. Meus efeitos são tudo menos especiais. Não é sobre acreditar que é real. Você precisa acreditar que eu acredito que é real.

Para iniciar esse processo, usei este pensamento: E se Jack Smith pudesse dirigir Maria Montez? O que é que ele lhe teria pedido para fazer? Eu vejo Maria, a Rainha do *Technicolor*, engajada no trabalho feminino idílico, colhendo flores no pico da estação dos lírios. Uma flor tão delicada, que começa a perecer no exato momento em que é cortada, e todavia exala um perfume que transporta. No mundo de Maria, tudo é utopia, ainda que absurda. Quem faria a colheita de mel de abelhas na floresta usando sapatilhas de balé? Ela nunca termina seu trabalho, mas tal como em muitos filmes de série B, nossa heroína é apanhada numa aventura mágica, vagando entre o êxtase e o horror.

Como muitos outros, os meus trabalhos não se encaixam claramente em categorias definidas. Em *Silver & Gold*, as fronteiras entre filme gravado e *show* ao vivo desmoronaram. Vejo cada cena de modo cinematográfico. E performo e desenvolvo uma cena ao vivo, depois recrio-a para a câmera. A curta-metragem daqui resultante, incluída na performance ao vivo, é usada para dar um contexto cinemático à performance ao vivo, que será depois recriada de novo para a câmera, e assim por diante, até que o trabalho acabe ou seja abandonado.

SINOPSE DETALHADA

Silver & Gold combina filme, performance e figurinos originais numa espécie de autoproclamada "*filmeformance*". Nessa performance, Bustamante evoca a musa do legendário cineasta Jack Smith e seu tributo à estrela dos anos 1940, a atriz dominicana Maria Montez, numa mágica e alegremente distorcida exploração das questões de raça, *glamour*, sexualidade e a *silver screen*.[5]

---

[4] *Camp* pode ser traduzido como "brega", enquanto *high camp* seria algo como "brega chique". [N.R.]

[5] Manteve-se a expressão *silver screen* no original em razão de seu significado internacionalmente partilhado com o nome da performance. [N.T.]

Nessa performance, Nao Bustamante alterna entre ação e narração ao vivo de uma projeção de uma curta-metragem de 8 minutos. Inspirada pelo icônico realizador alternativo Jack Smith, Bustamante interpretra a musa de Smith, Maria Montez, a estrela de cinema dominicana dos anos 1940. Navegando pelo interesse de Smith, pela obsessão de Hollywood com a reprodução fílmica do exótico, Bustamente incorpora Montez. Usando vídeo, dublagem simultânea, interação com a audiência e o corpo como fonte de um pano de fundo, de narrativa e de emoção, a artista leva o espectador numa viagem bizarra e radical enquanto ela própria descobre uma nova parte preciosa do corpo que é simultaneamente a sua maldição e o seu oráculo.

Começamos a história com Maria iniciando o seu dia de idealizadas e utópicas tarefas: recolhendo lírios no pico da estação. Ela está solitária, todavia divinamente conectada com a natureza. Durante a sua impossível deliciosa rotina ela encontra uma radiosa presença. É um manequim barato vestido de lantejoulas, mas Maria vê um amigo mágico que exuberantemente a leva e a liberta das suas diáfanas vestes, e a transforma na rainha de todo o seu reino. De início Maria deseja partilhar o seu reino com aquela figura, mas depois descarta-a à medida que vai assumindo o seu novo papel de poder. Todavia, esse papel emerge disfuncional, uma vez que Maria descobre com horror que adquiriu um pénis com suas novas vestes e seu novo papel. Ela ouve um estranho ruído e descobre que está a ser perseguida por um enxame de pénis! Depois de uma furtiva perseguição, ela desmaia ao bater com a cabeça numa pedra na ravina. Permanecendo num estado de inconsciência, o seu pénis torna-se um rosa, brilhante e falante oráculo. Ele lhe assegura que a sua grande maldição é também a sua enorme bênção. A curta-metragem é acompanhada por uma dublagem ao vivo e é seguida por um *show* ao vivo, que inclui uma dança estridente em estilo *Arabian Nights* e uma cena de morte. Por fim, Maria tenta vender à audiência prata e ouro do outro mundo.

Essa performance resulta de um projeto comissionado pelo *LIVE FILM/Jack Smith Festival*, co-organizado pelo Arsenal Institute for Film and Video Art e o Hebbel-am-Ufer Theater (HAU), Berlim.

POSFÁCIO

NO PERFORMANCE'S LAND?: CRÔNICAS DE UM EVENTO

Ricardo Seiça Salgado

Em 2011, no mês de abril (de 15 a 17), teve lugar em Lisboa um encontro internacional sobre o território da performance, "*No Performance Land*?" entre a teoria e a prática, que procurou interrogar o lugar da performance na contemporaneidade, evento que reuniu teóricos e artistas de vários países em conferências, painéis e apresentação de performances, com curadoria de Paulo Raposo, organização do CRIA e em colaboração com a Culturgest. Fomos assistir ao encontro e preparámos este *dossier* que pretende reportar apenas os espectáculos realizados, dando conta do que se está a passar na arte da performance.

TERRA DE NINGUÉM?

Desde sempre houve formas de expressão performativa onde se privilegiou o texto performativo em detrimento do texto dramático, isto é, tudo o que está para além do texto dramático e que constitui um modo de comunicação da performance (para usar a distinção de Richard Schechner). O que esse encontro nos trouxe foi justamente o estado da arte do sentido do exílio que esta área de estudos encerra, mas também nos proporcionou "explicitar o retorno triunfal do que hoje se define por movimento re-performativo", como nos dizem os organizadores.

Neste "território de ninguém" que é a arte da performance, encontramos os géneros teatrais marginalizados pela academia (*commedia dell'arte*; *vaudeville*, teatro de rua, circo, etc.), embora seja com o dadaísmo e o futurismo que podemos achar as raízes da arte da performance, desenvolvendo-se depois sobretudo com a a*vant-garde* dos anos 1960 para, agora, ser uma tendência marginal, mas emergente, quer das artes plásticas, quer do teatro propriamente dito.

Durante as conferências, houve também espaço para assistir a algumas performances, como as de Angel Herrero, Guida Chambel

e Nuno Oliveira, ou o avatar da Carmen Miranda, actriz e cantora de origens portuguesas que desenvolveu carreira no Brasil e nos E.U.A., desempenhada pela *performer* Regina Müller, e que nos contagiou com o seu brilho e energia. Enfrentando a realidade do regresso do seu avatar a Portugal, esta Carmen dá de si a nostalgia saudosa do ser português. Envergando um xaile negro, sai pesarosa e desgostosa, ao som de "Navegar é preciso. Viver não é preciso".

Programa completo disponível em: <http://www.culturgest.pt/actual/06-noperformance.html>.

Nao Bustamante (E.U.A.)
Silver & Gold
Disponível em: <http://www.naobustamante.com/>.

Silver and Gold, da artista Nao Bustamante, que aqui incorpora a estrela dominicana Maria Montez, estrela de cinema dos anos 1940, e musa do legendário cineasta *avant-garde*, *underground*, o mais *queer*, Jack Smith, é uma *filmformance* que combina vídeo e performance.

O seu corpo aparece em palco em forma de fantasma, um corpo tapado por um manto, bafejando algum incenso ou purificador desinfectante pelo espaço, corpo que se senta num banco, virado para uma tela branca, porque iríamos agora assistir a um vídeo. A narrativa e emoção do filme que agora vemos são um gozo paródico das produções "hollywoodescas", e da sua reprodução do exótico, tão à maneira de Jack Smith. Bustamante transporta-nos para uma viagem bizarra e radical, encontrando um corpo novo e embelezado que intrinsecamente se torna a sua própria sina, o seu oráculo.

Uma princesa, com cabeça de arranjo floral, vinda de outro espaço, desfalece, morre no meio de um prado verdejante (uma primeira morte que talvez anuncie que "cedo foi tarde demais"). Subitamente, renasce, emerge da sua primeira morte e caminha para uma floresta, no ponto de fuga do prado. Penso no eterno retorno quando esta "mulher" se apaixona por um ser masculino, um espantalho, na floresta (Éden?) onde tudo pode acontecer para além do bem e do mal. O amor paira na floresta encantada. Inusitadamente, a felicidade parece ser curta, e a nossa princesa vê-se atacada por vários pénis aéreos que parecem querê-la oprimir. Uma, duas dezenas de pénis voadores obrigam que ela fuja e se refugie, se esconda. Mas a fuga é insuficiente, dado o poder da coerção daquelas centenas de pénis voadores que, como devem calcular, a derrubam, matando-a.

Ressuscitada agora da aparente segunda morte, vemos que ela se transmuta corporalmente e que tem um pénis, o seu novo sexo, pénis esse que tem uma espécie de personalidade própria, que morre de amores por ela-agora-ele. A mesma entidade que a oprimiu numa outra vida, agora, é extensão de si. Como em Hollywood, parece que tudo acaba bem e fica resolvida a opressão. É credível pensar que a morte da ideologia patriarcal é necessária para a emancipação feminina. Bustamante sugere-nos aqui também que a transexualidade, o desejo de viver e ser aceite enquanto pessoa do sexo oposto cumpre, simbolicamente, o amor para com a vida, enquanto todo múltiplo e uno, para além do bem e do mal.

Irónica, na sua identidade híbrida, de fronteira entre a latinidade e o norte-americanismo, parodia agora performativamente a sua dança *glamour*, inspirada no *Arabian Nights*, onde a sua sombra (representada por um *performer*) a procura envenenar, nesse corpo que "é simultaneamente o seu oráculo e a sua maldição". Não tira igualmente partido do erro enquanto apresentação performativa, denunciando a contingência como se colocasse a audiência no torpor da obra, apelando à sua desconstrução, dessa narrativa e emoção reprodutora do exótico, dos problemas raciais, e da questão feminista.

Idaperform (Dinamarca) – Coreografia de Ida Larsen

Elena Ceausescu Wunderkammer

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=AEIW5AUOlis>.

Para ver esta performance, em grupos de quatro pessoas, deslocamo-nos em direcção à garagem da Culturgest, aguardando pela nossa vez. No programa percebemos que é um espectáculo que nasceu num festival de performance *drive-in* na Dinamarca, sobre Elena Ceausescu que "encarnou a figura da mãe da Roménia, casada com o famoso líder comunista Nicolai Ceausescu. Juntos eles conduziram a Roménia a um período sombrio de pobreza e de corrupção, até a sua execução em 1989". Ao que assistimos é uma completa oposição da luxuosa vida de Elena. Elena não vive mais a luxúria em troco da pobreza do povo que o seu marido oprimiu embora seja essa a paródia, porque é opressão que estamos prestes a experienciar.

Entramos, e uma guarda do regime se faz de *master of ceremonies*, convidando-nos a entrar pela garagem. No seu interior, um vazio próprio dos estacionamentos. Ao fundo, um velho Mercedes estacionado onde é pressuposto entrarmos. Sentamo-nos no assento de trás, estando,

no condutor, essa imagem austera de uma mulher-homem, boçal e opressora da sua criada, Edna, agachada em si própria, muda, serviçal, no assento do co-piloto.

Gradualmente, a força da relação entre as duas personagens aumenta de intensidade, e somos transportados naquele automóvel fossilizado para um passado, uma existência claustrofóbica, dada a histeria representada até o limite de Elena, e a submissão aflitiva da sua criada, seu objecto de diversão. Por via da cegueira intrínseca à inscrição das ditaduras, baseadas no "Estado de Excepção" dos seus regimes (Giorgio Agamben), e que se consubstanciam transversalmente no controlo de uma vida matável, como acaba por acontecer a Edna, que é despejada enferma na bagageira do carro. No fim, resta um vislumbre da opressão, empático para um português, fortemente treinado nas consequências sensoriais de se viver numa ditadura. Felizmente, cedo, o guarda manda-nos embora dali.

Francesca Fini (Itália)

Cry me; Oasis in the desert; War; Performing the mirror; The shadow; Note off; Western meat market; Colors
Disponível em: <http://www.francescafini.com/>.

Francesca Fini trouxe-nos uma panóplia de trabalhos que permitiu fruir pelo seu modo de abordar a videoperformance surpreendendo, de trabalho em trabalho, com a forma como experimenta e faz uso das possibilidades tecnológicas, como uma de uma "enciclopédia de experimentação" em *videoart*. Francesca cruza inteligentemente as várias componentes da arte da performance, utilizando a arte digital, a *body art*, a poesia visual, ao som de ambiências sonoras que fazem lembrar o *new age* dos anos 1980 electrónico e industrial. Focaremos, por razões de espaço, apenas alguns desses trabalhos. Em *Cry me*, a artista segura num monitor que radiografa o seu corpo mostrando fragmento em fragmento a revelação de uma sua *persona* onde se esconde, no útero, a esperança do seu avatar, da mulher como fonte de vida, ou da vida como extensão da mulher.

Oasis in the desert é um vídeo em que a artista consegue capturar de um bairro subalterno e desolador, da periferia de Roma, um canto aparentemente imundo, mas onde se delicia como se de uma instância turística se tratasse. Estendida numa cadeira de praia, naquele ermo, consegue, ao pôr-do-sol, fruir com essa luz ao fundo do túnel como no poema de Éluard, *au bout du chagrin une fenêtre ouverte une fenêtre*

éclairée.[1] "Porque em todos os desertos existe um pequeno oásis e em todos os oásis existe um pequeno deserto."

Performing the mirror reinterpreta o mito de Narciso à luz do estilhaçamento da identidade pessoal da contemporaneidade, das "identidades-cabide" (Zigmunt Bauman) em que as pessoas se produzem em várias heteronímias moldando parcialmente o seu corpo convenientemente com o contexto de uma pressuposta beleza artificial.

Em *Note off*, trabalha-se por via de uma instalação tecnológica que anexa células detectoras de movimento, câmara digital e um *software* apropriado ao jogo da proxémia do corpo da *performer*, resultando num mapeamento (imagens codificadas virtualmente) em perfeita sintonia com os pequenos movimentos da *performer*. Sendo a proxémia uma particularidade cultural distintiva (termo cunhado pelo antropólogo Stuart Hall para referir o espaço do corpo absolutamente privado, pessoal, que os indivíduos produzem num ambiente social, na relação que têm com o outro), a conexão entre a proximidade/distanciamento, velocidade de movimento, e a tradução sonora em directo do que está a acontecer, desperta estados emocionais diversos na assistência, obrigando a uma reflexão sobre a nossa própria identidade cultural, da relação social construída por via dos nossos corpos. Também lembra a questão da privacidade num mundo cada vez mais vigiado pelos suportes digitais.

Colours sensibiliza pelo facto de ser um "poema para cegos" em que cada cor que usa para pintar o seu corpo se traduz numa ambiência sonora particular, sugerindo pelo som aquilo que vemos a acontecer visualmente.

Andrea Inocêncio (Portugal)

À prova de fogo e de bala (Ai! A super-artista incógnita)
Disponível em: <http://contemporaryperformance.org/profile/AndreaInocencio>.

Tomando como exemplo super-heroínas de banda-desenhada, universo hegemonicamente masculino, mas que, aqui, se parodia como imanente da mulher que, afinal, trabalha, faz as tarefas domésticas e ainda educa os filhos ou cuida dos afazeres familiares, percebemos o título, *À prova de fogo e de bala*. Num elevador assistimos à incorporação da *persona* que se equipa juntamente com a sua fiel amiga, quem vai

[1] "No final do luto, uma janela aberta, uma janela iluminada." (Tradução dos organizadores)

improvisar a banda sonora da performance tocando acordeão, criando uma ambiência nostálgica, "glamourosa", irónica.

Saída do seu habitáculo secreto, a super-heroína que ninguém conhece inspecciona no público a sua vítima e desafia um homem anónimo para um combate de fitas, ou ainda outro para a dança de uma mazurca, seduzindo-o com a sua feminilidade, ou voando para outros cantos da cidade, ironizando esse universo romântico do super-herói, de uma solidão inerente. São estereótipos culturais femininos com que a *performer* trabalha, mas também com alguns de origem coimbrã, em que a capa que voa é a da batina, como se o folclore estudantil necessitasse de salvação no seu genético machismo e entorpecimento intelectual. Talvez não por muito tempo, porque essa super-heroína anda por aí.

Como se não bastasse, cruza-se a crítica com a artista capaz de se emancipar enquanto super-artista incógnita. Voam papéis pela audiência. Debruço-me para apanhar um e sai-me: Frida Kahlo (1907-1954) México – Pintora. "*They are so damn 'intelectual' and rotten that I can't stand them anymore… I [would] rather sit on the floor in the market of Toluca and sell tortillas, than have anything to do with those 'artistic' bitches of Paris*".[2]

João Garcia Miguel (Portugal)
Filhos da Europa
Disponível em: <http://www.joaogarciamiguel.com/>.

Baseado em Gaspar (Kasper) de Peter Handke, é inspirado na história verídica de Kasper Hauser, uma "criança abandonada que se supunha ser filho de um poderoso da época, que assim procurava ocultar o fruto de uma relação ilícita, abandonando a criança e escondendo-a numa cave por longos anos". A performance apresentada constrói uma instalação em forma de cubo que se transforma no espaço de exílio onde uma criança aprisionada cresce, submetida a um bombardear de informação e conhecimento, forçada a aprender uma visão do mundo manipulada convenientemente por uma imposição exterior, traduzido em imagens projectadas nas paredes translúcidas desse cubo-palco, filtro que nos permite observar o efeito opressivo sobre Gaspar, brilhantemente representado pela *performer* Sara Ribeiro, por

[2] "Elas são tão 'intelectuais' e podres que eu não posso suportá-las mais… Eu prefiro antes sentar no chão do mercado de Toluca e vender *tortilhas* do que ter alguma coisa que ver com essas cadelas 'artísticas' de Paris."

via de uma actuação expressionista inquietante, de um nervoso plástico endurecido e histriónico.

Metaforicamente, Gaspar tem o cognome de filho da Europa, remetendo para a teoria de que a história seria um embuste desta personagem "que a teria forjado para poder viver às custas de outrem". Já em casa, rodo o mapa da Europa em 90 graus, no sentido do relógio, para distorcer a minha perspectiva forjada e imposta da representação, e vejo a imagem da Europa como uma velha tartaruga (curiosamente interessada em África, como se a cheirasse, ou sobre ela se debruçasse), o que me faz pensar em toda a história do colonialismo e como o modelo de sociedade imposto, determinando o modo de vida para além dos seus cidadãos internos.

E esse filho da Europa, abandonado como um objecto, é obrigado perpétuas vezes a renascer e a reinventar-se segundo os interesses do poder (das autoridades, dos políticos, dos sistemas de educação), a aprender e reaprender a falar (e como a linguagem produz a cultura, ou aquilo que somos!). No *nonsense* da sua existência, Gaspar ainda é capaz de uma certa individualidade, nessa dependência que lhe é imposta na qual "não deixa de estar presente um outro lado terno e humano, o limite possível da sua sobrevivência humana", como se refere também no programa.

E sobre essas auto-representações celebratórias que a Europa é pródiga em realizar, ainda se vê a possibilidade de aparecimento do sujeito, a emergência de um espaço marginal em se fugir à lógica do poder, como Gaspar ensaia na possibilidade de comunicação com o outro (em contracena com o público), sugerindo a viabilidade da emancipação libertadora, resistente e insurgente enquanto modo de vida. Assim, propõe-se "um olhar mágico que promova a deslocação de fronteiras entre linguagens e géneros artísticos, convocando o povo para mais uma celebração – um jogo teatral cujos limites somos nós, os resistentes de um mundo novo, e somos nós, os sobreviventes de um mundo velho", como sugerem os organizadores do evento *No Performance's Land?*.

E, a seguir, os textos dos próprios *perfomers* sobre as suas acções no evento.

Regina Pollo Müller

Maria do Carmo Miranda da Cunha, Carmen em Portugal

Convidada a participar da programação da Curadoria de Performances do Encontro Internacional *No Performance's Land?,* Regina Müller e Alberto Camarero criaram um roteiro para a apresentação realizada nesse evento acadêmico, seguindo a proposta do projeto no qual se insere *Chica Chic, Carmen em performance*/Napedra/FAPESP. Trata-se da realização de experiências de criação no campo da arte da performance, a partir de um ícone de brasilidade, portanto, de uma experiência estética em sua própria cultura, as incorporações/encarnações da atriz, cantora e dançarina Carmen Miranda, vivenciadas em alguns momentos de sua história profissional e de vida.

Na pesquisa e processo de criação em performance a partir dessa personagem, a experiência se desenvolve a partir do contato do *performer* com suas próprias imagens e memória corporal.

Na experiência em curso, as performances de incorporação são realizadas em espaços públicos, ruas e espaços convencionais de apresentação. A arte da performance, processual, autobiográfica e autorreferencial, permite o processo de incorporação da personagem, experiência reflexiva, decorrente de laboratórios de preparação e de rituais de apresentação do corpo decorado e em movimento, para diversos públicos.

A cada apresentação, um roteiro é criado para a interação com o público, expondo Alberto Camarero e Regina Müller suas fantasias e memórias para se obter uma reação que, em conjunto com a ação performática da personagem, constrói a própria performance. Regina lembrou com Alberto da melancolia e religiosidade como marca da personalidade de Carmen que teria herdado da cultura portuguesa a tristeza, o preto, o fado...

Daí vieram as imagens, os gestuais e o figurino que estruturaram a performance cênica *Carmen em Portugal*: a atriz entra cantando "Ela diz que tem" e mostrando com vigor seus adereços (balangandãs), quase se atirando nas pessoas do público, balançando particularmente os brincos "caravela portuguesa", criação de Fábio de Bittencourt e Alberto Camarero. O gesto congelado do "Oba" final se desfaz languidamente, tornando o rosto sério, o corpo cansado; abre o peito pintado de preto, tira as sandálias e se enrolando com um xale preto se retira da cena, ao som de "Navegar é preciso", de Caetano Veloso/Fernando Pessoa.

Bean (Reino Unido)
Skyped-action
Disponível em: <http://www.performancespace.org/about-us.php>.

Partindo da pesquisa de Spencer Wells, *The journey of man: a genetic odyssey*, a artista criou uma série de marcas de cromossoma Y tatuadas dos pés até à vagina durante uma performance realizada para OUI performance – BLEAK ACTIONS. A performance para o evento *No Performance's Land?* foi parte deste conjunto de trabalhos explorando o nomadismo e a genealogia que continuam a alimentar o trabablho e a vida de Bean. Impossibilitada de estar fisicamente presente no evento *No Performance's Land?*, Bean realizou uma performance *on-line*, em tempo real, via Skype.

O seu trabalho usualmente se revela em ações selvagens, inscrições e existência marginal de um corpo nómada, frequentemente caótico e impulsivo. O contexto dual da performance – para – a conversação na câmera e no "telefone", estética e fisicamente silenciando a ação, criaram uma íntima performance de delicadas ações. A performance envolveu ações de cortes na pele formando linhas que se ligavam ao texto tatuado, ao texto falado e deixando rastos de sangue com cubos de gelo nas suas pernas.

As bordas da tela do computador criavam uma espécie de ninho ou compartimento, onde a artista acidentalmente deslizava para dentro e para fora. Estes deslizamentos nas bordas da tela referenciavam conceitos de "casa" e nomadismo. Os cortes e as inscrições na sua carne eram simultaneamente actos de reclamação e de desempoderamento do seu corpo enquanto material; do *self* singular e do corpo colectivo da humanidade.

Márcio-André (Brasil)
Poesia sonora

Márcio-André é um poeta, artista sonoro, ensaísta e editor. A sua ligação à performance faz-se enquanto poeta experimental com ênfase no tratamento de som e processamento da palavra em tempo real. Nesta performance original explora, a partir do improviso texto-voco-visual, as possibilidades da fala, levando a poesia aos limites da leitura e extrapolando a fronteira com a música experimental. O espectáculo tem como base a exibição de vídeos simultâneos do YouTube, manipulados e processadas em tempo real. Um ambiente intímo de fruição de imagens numa paisagem sonora poética.

Angel Herrero, Guida Chambel e Nuno Oliveira (Espanha/ Portugal)
Help yourself
Disponível em: <http://vimeo.com/22605266>.

Performance realizada pelo colectivo de artistas no átrio da universidade no final do evento. Uma metáfora em torno de um (im)possível *vernissage* de inúmeros *cocktails* servidos no chão com pauzinhos japoneses que se transformam em máscaras nos rostos dos *performers*.

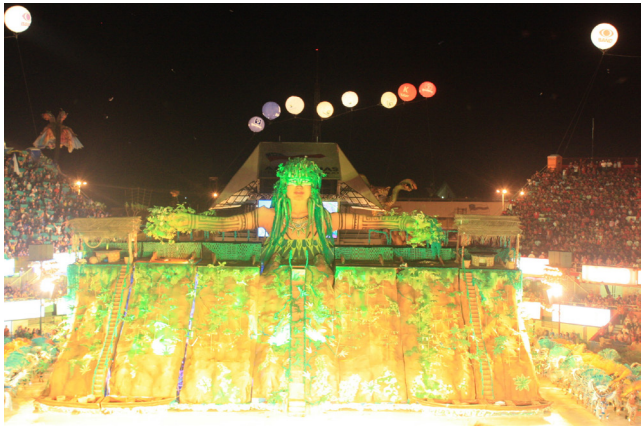
Caderno de imagens

ALEGORIAS EM AÇÃO

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Imagem 1 – Galera do Caprichoso, azul, na arquibancada leste. Foto de Andréas Valentim.

Imagem 2 – Galera do Garantido, vermelho, na arquibancada oeste. Foto da autora.



Imagens 3, 4, 5 e 6 – Sequência de ação da alegoria de figura típica regional. Boi Caprichoso, Artista Rossy Amoêdo, 2010. Fotos da autora.

Imagem 7 – Festa do boto na arena, com o corpo do homem-boto encoberto ao centro. Foto da autora.

ESTA PERFORMANCE SERÁ TELEVISIONADA

Francesca Fini

Imagem 1 – Francesca Fini, *The shadow*, 2010. Foto cedida pela artista.

Imagem 2 – Francesca Fini, Lisboa, 2011. Foto cedida pela artista.

Imagem 3 – Francesca Fini, *Oasi nel deserto*, 2010. Foto cedida pela artista.

Imagem 4 – Francesca Fini, *Blind*, 2011. Foto cedida pela artista.

Imagem 5 – Francesca Fini, *Cry me*, 2010. Foto cedida pela artista.

Imagens do Posfácio

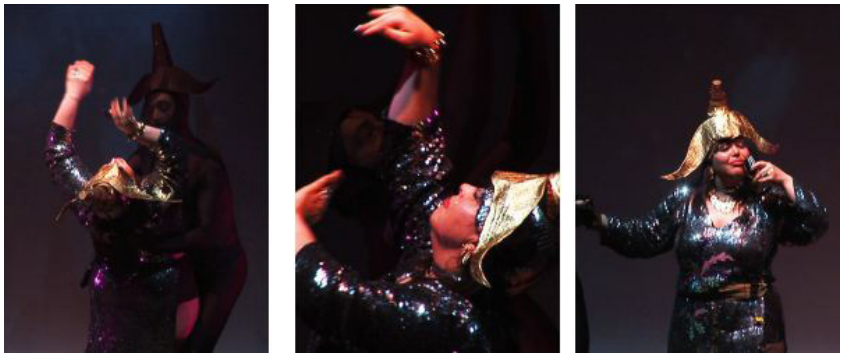


Imagem 1 – Nao Bustamante; *Silver & Gold*, Lisboa, 2011. Fotos de Federico Trimarchi.

Imagem 2 – Idaperform, *Elena Ceausescu Wunderkammer*, Lisboa, 2011. Fotos de Federico Trimarchi.

Imagem 3 – Francesca Fini, *The shadow*, Lisboa, 2011, Fotos de Federico Trimarchi.

Imagem 4 – Andrea Inocêncio, Lisboa, 2011. Fotos de Katia Sá.

Imagem 5 – João Garcia Miguel, *Filhos da Europa*, Lisboa, 2011. Fotos de Federico Trimarchi.

Imagem 6 – Carmen com os brincos "caravela portuguesa". Regina Müller, Lisboa, 2011. Fotos do acervo da artista.

Imagem 7 – O peito preto de saudade de Carmen em Portugal. Regina Müller, Lisboa, 2011; Fotos do acervo da artista.

Imagem 8 – Carmen deixando o auditório. Detalhe importante do figurino mirandiano: o turbante. Regina Müller, Lisboa, 2011. Fotos do acervo da artista.

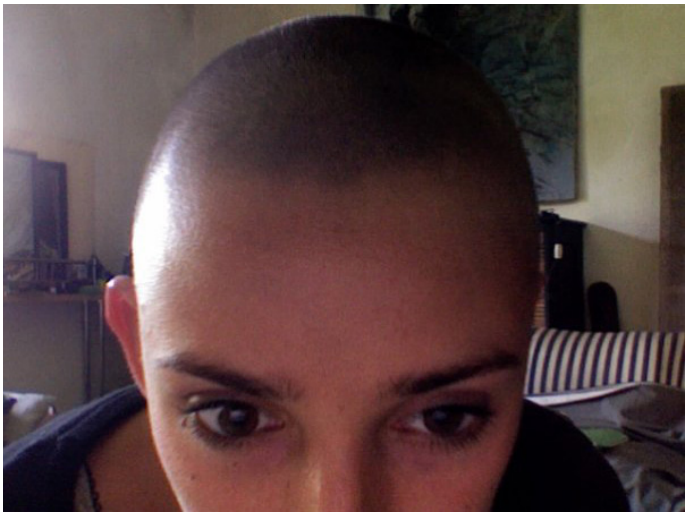


Imagem 9 – Bean, *Skyped action*. Foto cedida pela artista.

Imagem 10 – *Poesia sonora*. Márcio-André, Lisboa, 2011. Foto de Francesca Fini.

Imagens 11 e 12 – *Help yourself*. Angel Herrero, Guida Chambel e Nuno Oliveira. Lisboa, 2011. Fotos de Micol Brazzabeni.

Este livro foi editorado com as fontes Din Regular e Minion Pro. Miolo em papel pólen *soft* 80g; capa em cartão supremo 250g. Impresso na Gráfica e Editora Copiart em sistema de impressão *offset*.