

Les numéros / Sismologie de la performance: plateaux, temps, f(r)ictions

« Sismologia da performance: palcos, tempos, f(r)icções »

John C. DAWSEY

De acordo com Sergei Eisenstein (1990, p. 10), a arte é o mais sensível dos sismógrafos. Em sua aproximação com as artes da performance, creio que a antropologia busca essa sensibilidade. A contrapelo das abordagens gramaticalizantes, propõe Victor Turner (1987, p. 76), a antropologia da performance volta as suas atenções para os ruídos, resíduos e elementos estruturalmente arredios. Em foco, a ação humana e os seus efeitos surpreendentes, desestabilizadores.

Ação é o princípio das coisas. É o ato criativo que coloca o mundo em movimento. Como diz Hannah Arendt (2000, p. 258), ela tem a natureza do milagre e do inesperado. Numa des-leitura dos versos iniciais do Evangelho segundo São João, aonde vem escrito "No princípio era o verbo", Fausto de Goethe (2003) encontra a sua melhor tradução: "No princípio era a ação". Embora estruturas sociais e simbólicas procurem atenuar os efeitos da ação, cuja natureza é romper todos os limites, elas jamais conseguem eliminar as consequências de sua imprevisibilidade. A ação é frágil e efêmera, e, ao mesmo tempo, potencialmente poderosa, explosiva. Ela tem as qualidades da passagem. E tem tudo a ver com realização. Arendt (2000, p. 202) chama atenção para a etimologia do verbo "agir": "Aos dois verbos gregos *archein* ("começar", "ser primeiro" e, finalmente, "governar") e *prattein* ("atravessar", "realizar" e "acabar") correspondem os dois verbos latinos *agere* ("pôr em movimento", "guiar") e *gerere* (cujo significado original é "conduzir")."

O Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra), cuja sigla evoca uma imagem geológica, nasce dos ecos de um movimento sismológico no próprio campo da antropologia. Criado em 2001, ele surge do encontro de antropólogos em busca de conhecimentos produzidos nas oficinas de arte, com artistas em busca dos saberes associados ao ofício dos antropólogos ⁽¹⁾. Tal encontro ressoa com os sons e ruídos de uma "virada performativa" na antropologia, nos anos 1970, envolvendo um número significativo de pesquisadores. Um dos centros gravitacionais desse campo emergente de estudos surge de um encontro específico, ocorrido em 1977. Victor Turner, um antropólogo em busca de saberes das artes da performance encontra-se com Richard Schechner, um diretor de teatro que, na sua relação com Turner, torna-se aprendiz da antropologia. De acordo com Turner (1985a, p. xi), o primeiro encontro pessoal entre ambos aconteceu poucas horas antes de uma palestra de Clifford Geertz, em Nova York. No mesmo ano, Turner convidou Schechner a participar de uma conferência sobre "Ritual, Drama, e Espetáculo" (Schechner, 2002, p. 11). A seguir, eles juntaram forças para planejar uma "Conferência Mundial sobre Ritual e Performance", que se desdobrou em três conferências realizadas durante os anos de 1981 e 1982. Durante os seis anos em que se conheceram ? do encontro em 1977 até a morte de Turner, em 1983 ? estudos relacionados às interfaces entre antropologia, performance e drama ganharam grande impulso. Nesse tempo, Schechner ajudou a criar o primeiro programa de estudos de performance, na New York University, e Turner escreveu alguns dos primeiros ensaios sobre antropologia da performance. Partindo da ideia de que o conceito de experiência é crucial para a elaboração de uma antropologia da performance, Turner também estimulou, junto a Clifford Geertz, Edward Bruner, Barbara Myerhoff e outros colegas, por meio de um simpósio realizado em 1980, a criação de uma antropologia da experiência (cf. Turner e Bruner 1986).

A "virada performativa" (*performance turn*) não atinge apenas o campo da antropologia. ⁽²⁾ Sob o impacto dos estudos de performance, deslocamentos também são produzidos em outros campos e outras

disciplinas: nas artes, na sociologia, na linguística, em estudos de folclore, em pesquisas da psicologia. Em variados campos, o conceito de performance adquire significados múltiplos, até mesmo divergentes e sobrepostos, resistindo às tentativas de formulações definitivas. Tal como uma vela içada para captar os ventos em mar aberto, o conceito de performance serve para navegar. No içar das velas, é preciso que elas estejam bem posicionadas ⁽³⁾.

Na antropologia, duas vertentes de estudos de performance ganham destaque. A primeira, considerada "dramatúrgica", associa-se a pesquisadores como Victor Turner, Richard Schechner e Erving Goffman. Kenneth Burke, que desenvolveu uma abordagem "dramatista" para análise da vida social, é um de seus precursores. A segunda surgiu como um desdobramento de pesquisas realizadas no campo da linguística, com destaque aos estudos de John Austin. Nesta linhagem ? que inclui os trabalhos de Dell Hymes, Richard Bauman, Charles Briggs e outros pesquisadores ? foram elaborados princípios e procedimentos para a realização de etnografias da fala, e estudos de performances narrativas. Na experiência do Napedra, os estudos de Turner e Schechner sinalizam um dos pontos constelacionais de um universo descentrado em expansão.

A partir desses estudos o Napedra desenvolveu atividades pioneiras na antropologia brasileira. Criamos os primeiros grupos de estudos nos encontros da Associação Brasileira de Antropologia, nos anos de 2003 a 2006. Coordenamos atividades em encontros internacionais tematizando a antropologia da performance, em 2005 e anos seguintes. No período de 2008 a 2013 o Napedra desenvolveu um projeto temático intitulado "Antropologia da performance: drama, estética e ritual" ⁽⁴⁾. Entre outros eventos organizados pelo Napedra, chamam atenção o I ENAP (Encontro Nacional de Antropologia e Performance), realizado em 2010, o I EIAP (Encontro Internacional de Antropologia e Performance), em 2011, e os Encontros com Richard Schechner, em 2013, na Universidade de São Paulo. Nos anos de 2014 a 2016, organizamos os eventos Napedra em Performance: Criações I, II, III, IV e V. Dessas atividades resultaram diversas coletâneas, com destaque ao livro *Antropologia e performance: ensaios Napedra* (Terceiro Nome, 2013) ⁽⁵⁾. Novos grupos e programas de pesquisa foram criados por membros do Napedra, contribuindo para a formação de um campo ⁽⁶⁾.

Ao longo do tempo, horizontes teóricos se abriram. Articulações entre estudos de performance e antropologia visual se fortaleceram ⁽⁷⁾. Estudos sobre narrativas, partindo de pesquisas associadas à vertente linguística da performance, ganharam impulso. ⁽⁸⁾ Merece destaque um conjunto de estudos no Napedra voltados ao pensamento de Walter Benjamin: neles se detecta a reconfiguração da antropologia da performance e da experiência a partir do pensamento benjaminiano ⁽⁹⁾.

Também merece destaque o interesse suscitado em pesquisadores do Napedra por estudos de etnocenologia, a partir dos diálogos com Jean-Marie Pradier, Armino Bião e outros colegas ⁽¹⁰⁾. A noção de cena se amplia e se afunda. Nesses estudos também se produz um abalo em relação a diferentes noções de palco. Em diversos trabalhos de pesquisadores do Napedra questões de corpo e gênero surgem com força ⁽¹¹⁾.

Observa-se, por fim, a aproximação do Napedra com o Núcleo de Artes Afro-Brasileiras da USP. Em destaque, a presença e liderança de Luiz Antonio Nascimento Cardoso, o Mestre Pinguim, num dos espaços mais significativos da USP ao longo de duas décadas ⁽¹²⁾.

A seguir, pretendo discutir a antropologia da performance em relação a três momentos sismológicos produzidos pela ação na vida social: 1) subvertendo palcos; 2) implodindo tempos; e 3) f(r)iccionando corpos e personas.

SUBVERTENDO PALCOS

De acordo com Roland Barthes (1990, p. 85), teatro pode ser definido como uma atividade que "calcula o lugar olhado das coisas". Essa definição também é relevante para pensar o ofício de antropólogos. As atenções de uma antropologia da performance se voltam particularmente para os lugares surpreendentes dos palcos: os cantos, as margens, as fissuras, as aberturas do chão, os bastidores, as ruas e os espaços onde os públicos entrando em cena se transformam em atores. A escuta se amplia e se afunda para captar os sussurros e ruídos de um inconsciente sonoro capaz de provocar o estremecimento dos palcos. Cenas expandidas, palcos porosos. Entrando em cena, a antropologia também se transforma em uma

antropologia *em* performance.

William Shakespeare (1975, p. 239) escreve,

O mundo inteiro é um palco

E todos os homens e mulheres não passam de meros atores

Eles entram e saem de cena

E cada um no seu tempo representa diversos papéis.

("As You Like It", Ato II, Cena VII)

Em seus estudos, Erving Goffman procura focar o teatro da vida cotidiana. Definindo performance como a "atividade de um indivíduo que ocorre durante um período marcado por sua presença contínua diante de um conjunto de espectadores e que exerce alguma influência sobre os espectadores", as atenções do autor se voltam para as fachadas ? "os elementos que funcionam de modo regular e fixo para definir a situação para os que observam a performance" (Goffman 1959, p. 22). Fachadas, que consistem de cenários, aparências e modos de ser dos performers, sustentam as encenações de um eu. A performance consiste em atividade de fachada. Entendendo que a própria percepção do real é criada por meio de fachadas, Goffman revela a fragilidade da vida social. A falta de controle expressivo pode pôr tudo a perder. A ausência de coerência ? ou, então, a manifestação de uma coerência exagerada ? na apresentação de uma fachada coloca em risco a percepção de que ela seja verdadeira ou real. Em destaque, os ruídos capazes de subverter esses palcos da vida cotidiana. As atenções de Goffman se dirigem, particularmente, para os ruídos que vem dos bastidores.

Ao distinguir a sua abordagem da de Erving Goffman, Turner (1987, p. 76) evoca uma distinção entre teatro e meta-teatro. Ao passo que Goffman toma interesse pelo teatro da vida cotidiana, Turner procura focar os momentos de interrupção, os instantes extraordinários, ou seja, o teatro desse teatro. Num desvio metodológico que desloca o olhar para os momentos de suspensão de papéis, Turner observa o meta-teatro da vida social. As próprias sociedades subvertem os seus palcos cotidianos. Com efeitos de interrupção, brincando com o perigo, trapaceiam a elas mesmas. Provocam a queda das máscaras do dia a dia. Nesses momentos, como se estivessem diante de um espelho mágico, os membros da sociedade produzem efeitos de estranhamento em relação ao mundo em que vivem. No espelho mágico de uma experiência liminar, as pessoas podem ver-se a si mesmas a partir de múltiplos ângulos, experimentando, num estado de subjuntividade, as formas alteradas do ser ⁽¹³⁾. A partir do deslocamento do lugar olhado ou sentido das coisas, produzem conhecimento. Sem as suas máscaras cotidianas e fora dos seus papéis costumeiros, descobrem-se como outros. Elementos não resolvidos que se alojam nos estratos mais fundos da vida social, em risco de caírem no esquecimento, vêm à superfície. A partir de elementos estruturalmente arredios, capazes de fazer irromper o caos, a vida se renova. Turner entende a performance como a manifestação de uma experiência extraordinária, liminar. A partir de ritos, festas, cultos, brincadeiras, movimentos políticos e outras formas de ação simbólica carregadas dos poderes do límen, universos sociais e simbólicos se recriam.

Os poderes do límen, diz Turner, se manifestam particularmente entre povos que ainda não foram atingidos completamente pela Revolução Industrial. Nos ensaios "Liminal to liminoid, in play, flow, ritual" (1982c) e "Dewey, Dilthey e drama: um ensaio sobre antropologia da experiência" (1986), Turner produz um esboço de um acontecimento histórico de proporções míticas: a Revolução Industrial é responsável por um *sparagmos*, ou desmembramento, das formas de ação simbólica associadas ao límen. Os poderes do límen são enfraquecidos. Acompanhando a fragmentação das relações sociais, as formas liminares se dispersam e se transformam. Sem poderem contar com as forças de coesão do corpo social, indivíduos passam a depender de si próprios para significar o mundo. O espelho mágico dos rituais se parte. Em lugar de um espelho mágico, o argumento de Turner me leva a sugerir, nos vemos diante de uma multiplicidade de fragmentos e estilhaços de espelhos, com efeitos caleidoscópicos, produzindo uma imensa variedade de cambiantes, irrequietas e luminosas imagens. Às margens da vida social, e às margens inclusive de uma experiência liminar, surgem as formas liminoides. O termo improvisado por Turner, que leva o vocábulo grego *oid* (significando "parecer com"), marca uma diferença. Trata-se de uma experiência atenuada do liminar.

Ao passo que Turner (1982a) pressupõe um percurso *do ritual ao teatro*, envolvendo o declínio da experiência do liminar, Richard Schechner (1988a/1977) chama atenção para uma dobra surpreendente: *do ritual ao teatro e de volta*. Trata-se de uma análise de experiências marcantes do teatro contemporâneo que, voltando-se contra si mesmo, provoca uma dobra no contínuo *do ritual ao teatro*: há momentos em que o próprio teatro procura fazer emergir, em palcos porosos e expandidos, os poderes de transformação associados ao ritual e às fontes do liminar.

Embora Schechner proponha um contínuo marcado por oposições, os termos se entrelaçam em tranças (*braids*) que reúnem elementos uns e de outros: ritual e teatro, eficácia e entretenimento. Artaud, Brecht, Brook, Barba, Grotowski.... Em vanguardas do pensamento teatral do século vinte se observa a busca por fontes arcaicas e rituais capazes, paradoxalmente, de renovar o teatro e despertar as suas dimensões transformativas. Como diretor de teatro e fundador do *The performance group*, Schechner também procura subverter os palcos. *Environmental theater*, teatro ambiental (Schechner 1994/1973). *A rua é o palco* (Schechner 1993). Busca-se uma arte capaz de tocar a vida. Nem mesmo o público permanece intacto. Transformados ou transportados, performers e públicos correm riscos (Schechner 1985d).

Teatralidade generalizada. Lampejos de experiências rituais friccionam um teatro que se manifesta em tempos e lugares surpreendentes. Cena expandida. A cena se afunda. No teatro dionisíaco da Grécia Antiga, dois dispositivos cênicos chamam atenção. O primeiro, o eyclema, uma pequena plataforma rolante sobre a qual um cenário é movido, trazendo à vista do público as atrocidades e os crimes horrendos que ocorrem às escondidas, provocando a aparição repentina de gestos e imagens que, de outra forma, permaneceriam fora de cena. O segundo, os chamados "degraus de Caronte", por onde irrompem na *skene* imagens e personagens subterrâneas ? aparições. Elas vêm, supostamente, dos fundos infernais do Hades, onde navega a Barca do Caronte sobre as águas do Lete, o rio do esquecimento (Berthold 2003, p. 115-117; Dawsey 2016). Com tais dispositivos, o teatro dionisíaco produz efeitos sismológicos.

Voltando às análises de Turner, um detalhe chama atenção. Paradoxalmente, embora o liminoide denote um enfraquecimento da experiência liminar, ele pode se manifestar de forma mais subversiva do que as formas liminares. No límen, elementos estruturalmente arredios tendem a revitalizar processos estruturantes. Fenômenos liminoides, porém, podem manter-se mais arredios em relação a tais processos. Formas liminoides brincam mais com o perigo.

Um segundo detalhe apontado por Turner também merece destaque. Embora as formas liminares sejam obviamente fenômenos do límen, elas tendem a envolver, no processo de sua produção, os poderes centrais de uma estrutura social. Os fenômenos liminoides, por sua vez, ocorrem mais às margens (Turner 1982c, p. 53-55).

Os possíveis desdobramentos dessa análise são particularmente interessantes. Ao passo que o liminar suscita um deslocamento em relação ao cotidiano, o liminoide, sou levado a sugerir, pode suscitar um duplo deslocamento. Se o liminar provoca em relação ao cotidiano um efeito de estranhamento, suscitando uma experiência do extraordinário, o liminoide pode produzir um duplo efeito de estranhamento em relação ao cotidiano e ao extraordinário também. Às margens das margens, tal como as iluminações profanas discutidas por Walter Benjamin (1985a), o liminoide pode produzir um efeito de estranhamento em relação ao liminar ⁽¹⁴⁾. Embora Victor Turner escreva frequentemente sob o signo da tragédia, apontando para o *sparagmos* ou desmembramento das formas de significar o mundo ocasionado por processos da vida contemporânea, nas brechas do seu pensamento percebe-se a força de movimentos sismológicos associados às dimensões lúdicas e subversivas de fenômenos liminoides.

IMPLODINDO TEMPOS

Ao falar da influência dos estudos de Schechner sobre o seu próprio pensamento, Victor Turner (1985, p. xi) diz: "Aprendi com ele que toda performance é 'comportamento restaurado', que o fogo do significado irrompe da fricção entre as madeiras duras e suaves do passado (...) e presente da experiência social e individual". Esta ideia está no cerne da antropologia da experiência elaborada por Turner. A antropologia da performance faz parte de uma antropologia da experiência. De acordo com Turner (1982b, p. 14), uma experiência se completa ou realiza através de uma performance, ou forma de expressão.

Conforme as análises de Schechner (1985c), uma das principais características da performance é o

comportamento restaurado. Comparando a performance à atividade de um cineasta, o autor chama atenção para um processo de montagem: tiras de comportamento do passado se justapõem no presente, articulando imagens do presente e do passado, por meio da performance. Trata-se de um comportamento reiterado, ou comportamento do comportamento. Num ato de criação, as tiras são restauradas. Algo se repete e, no entanto, a performance potencializa as qualidades da ação: ela é frágil, imprevisível e perigosa. A sua natureza é romper os limites, correr riscos.

Anterior ao ato restaurador, observa-se o despedaçamento. A performance se manifesta num campo de comportamentos despedaçados. Em performance, pedaços se remontam em montagens únicas. Nunca pela primeira vez, a performance se manifesta como comportamento do comportamento. Ao mesmo tempo, porém, enquanto processo de montagem, a performance é sempre única. No aqui e agora, tiras de comportamento entram em relações variadas e surpreendentes, em circunstâncias únicas e passageiras. A performance é efêmera. Embora as tiras de comportamentos sejam restauradas, elas entram em novas relações por meio da performance. Embora elas sejam reiteradas, os performers, os públicos, os palcos, os cenários e as circunstâncias são cambiantes. Tal como acontece com as máscaras e os demais objetos em cena, performers mobilizam as tiras de comportamento.

Tendo em mente a importância das relações entre presente e passado para as discussões sobre performance, Victor Turner desenvolveu uma antropologia da experiência. Wilhelm Dilthey inspira os seus escritos. Uma experiência pode ser pensada, diz Turner (1982b, p. 13-14), como um processo que se estrutura em diversos momentos: 1- algo acontece no presente, envolvendo dor ou prazer, provocando a desestabilização do ser; 2- emoções do passado são revividas; 3- lembranças do passado são mobilizadas; 4- imagens do passado entram em uma "relação musical" (conforme uma expressão de Dilthey) com o presente, possibilitando a significação do acontecimento; e 5- a experiência ganha uma forma de expressão. A performance, para Turner, é uma forma expressiva que completa ou realiza uma experiência. Chama atenção a etimologia do termo performance, oriundo do antigo francês *parfournir*, "completar, realizar" (Turner 1982d, p. 91). Também merece destaque a etimologia do termo experiência, do vocábulo indo-europeu *per*, o mesmo que se apresenta no termo grego *perao*, que nos remete à ideia de perigo e, ainda, às ideias de passagem e de rito de passagem (Turner 1986, p. 35).

Embora Turner foca aspectos harmonizantes das relações entre passado e presente, vale a pena lembrar um dos pontos de partida de suas discussões, citado no início deste ensaio: a antropologia da performance volta as suas atenções para os ruídos, resíduos e elementos estruturalmente arremidos (Turner 1987, p. 76). Nesse registro, uma audição das relações musicais entre passado e presente torna-se especialmente atenta aos ruídos e às imagens acústicas em risco de cair no esquecimento, ou de se transformarem em resíduos de paisagens sonoras e narrativas musicais.

Tais imagens também ressoam como os sons do passado produzidos por um estilhamento, nos atingindo aqui e agora num universo descentrado e em expansão. Daí, me parece, a relevância da noção de montagem que inspira a ideia de comportamento restaurado de Schechner. Na constelação dos tempos, em que os sons do passado e do inconsciente auditivo afloram em paisagens sonoras do presente, a performance, enquanto uma forma de montagem, também é capaz de captar as imagens acústicas em relações abruptas e surpreendentes.

Num registro sensível aos sons e ruídos dissonantes, a performance é capaz de produzir um efeito sismológico em relação ao tempo. Imagens do passado irrompem no presente, em momentos de perigo, subvertendo um palco da história concebido como uma sequência de cenas que culmina num presente naturalizado. Com força vulcânica tais imagens vêm à superfície rachando as crostas do presente. Em montagens carregadas de tensões camadas geológicas do passado, que se afundam na vida social, emergem no presente, se justapondo a sedimentações recentes. Assim se produz um efeito de interrupção em relação ao *continuum* entre passado e presente. Trata-se de um passado presente. Um dos preceitos do historiador imaginado por Walter Benjamin é relevante aos propósitos de uma sismologia da performance: é preciso "fazer explodir o *continuum* da história" (Benjamin 1985c, p. 229-230).

Num fragmento do artigo de Turner (1974, p. 105) sobre Hidalgo e a revolução mexicana, encontramos uma noção geológica do tempo em forma de uma montagem carregada de tensões. Passado e presente se justapõem no gesto de Hidalgo que, no instante do "grito de Dolores", levanta a bandeira de Nossa Senhora de Guadalupe. Por meio desse gesto se produz um estremecimento. Nossa Senhora de Guadalupe, um dos símbolos poderosos de uma nacionalidade emergente, é a sucessora de Tonantzin, a mãe dos deuses na cosmologia asteca, cujo culto, anteriormente celebrado no mesmo lugar agora dedicado ao culto de Nossa Senhora de Guadalupe, havia sido eliminado pelos espanhóis. Nesses palcos

revelam-se os elementos soterrados das paisagens sociais. Sobre os destroços do culto a Tonantzin, num campo energizado pela fricção de duas placas rochosas, Guadalupe e Tonantzin, o gesto de Hidalgo irrompe de um movimento sísmico. Uma relação musical entre passado e presente se manifesta em forma de um grito, invovendo um corpo social e fazendo emergir elementos que se encontram numa possível "história noturna" (cf. Ginzburg 1991) de Nossa Senhora de Guadalupe.

Uma noção geológica do tempo também se encontra numa das imagens conhecidas de Clifford Geertz. Interpretar uma cultura, diz o autor, é como ler um "manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos" (Geertz 1978, p. 20). Nessa imagem barroca de um manuscrito também se evidencia a imagem de um palimpsesto. Ao passo que Geertz procura encontrar, em meio à estranheza, ao desbotamento, às elipses, etc., do manuscrito evidências de um comportamento modelado e de certa coerência do texto, uma sismologia da performance busca uma audição atenta e sensível aos elementos que interrompem a leitura. Na estranheza, no desbotamento, nas elipses e nas incoerências se encontram não apenas as histórias que as pessoas contam sobre elas para elas mesmas, mas, também, as que caem ou correm riscos de cair no esquecimento. Ali se encontram histórias que ainda não vieram a ser. Das camadas mais fundas de um palimpsesto surgem imagens de uma história do esquecimento.

Tais imagens, como Walter Benjamin (1995, p. 106-108) descobriu, surgem possivelmente da memória involuntária. Em momentos surpreendentes, como um choque de chama de fósforo em pó de potássio, elas lampejam. Na fricção de gravetos pontiagudos do passado em contato com as madeiras suaves do presente relampeiam imagens da memória involuntária.

F(R)ICCIONANDO CORPOS E PERSONAS

Na formação do campo da antropologia da performance, dois ensaios de Marcel Mauss merecem destaque: um deles sobre técnicas do corpo (Mauss 2003b/1934), e outro sobre a noção de pessoa (Mauss 2003a/1938), onde descobrimos a categoria latina *persona*, ou máscara. Da articulação dos temas desses ensaios, surge uma questão: as relações entre corpos e máscaras, ou corpos e *personas*. Um detalhe: num lamento sobre o quase esquecimento do tema do corpo em estudos acadêmicos então existentes, ou seja, nos anos 1930, Mauss sugere com ironia que, numa classificação geral dos conhecimentos, pesquisas devotadas ao referido tema se reuniriam na categoria dos "diversos". O próprio tema do corpo se manifesta como lugar do ambíguo ou do anômalo.

No ensaio "Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral", Richard Schechner (1985b, p. 4) discute o modo 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 detrás 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 detrás, por baixo, ao lado ou por cima de suas máscaras podem ser da ordem do extraordinário, ou do insólito.

Os corpos friccionam as suas máscaras. E até mesmo ? eu diria, brincando com a palavra e colocando o erre entre parênteses ? as máscaras e os corpos 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 ⁽¹⁵⁾. A fricção entre corpo e máscara ? que sugiro chamar de f(r)icção ? pode gerar alguns dos momentos mais eletrizantes de uma performance.

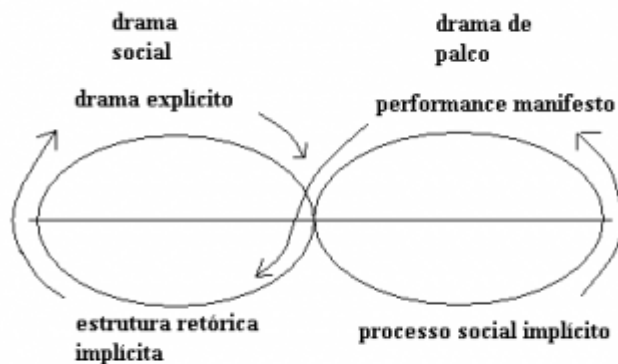
Ao discutir a cultura carnalizante da Idade Média e do Renascimento, Mikhail Bakhtin (1993) aponta para os poderes extraordinários das máscaras: elas revelam as alternâncias e as transformações dos corpos e das coisas. No contato com as máscaras, os corpos se alteram. Mas, a ideia de f(r)icção também nos leva a entender a ação do corpo na máscara. No contato com os corpos, as máscaras também são alteradas, se transformam ou são desfiguradas.

A relação de um ator com uma máscara no seu corpo é semelhante, sugere Schechner (1985b, p. 4), à do bebê ou da criança com o corpo de sua mãe e com os seus primeiros brinquedos. O ator em cena e a criança que brinca têm a sensação de ser "não eu" e "não não eu" ao mesmo tempo. ⁽¹⁶⁾

Mas, a relação inversa, do ator com o seu corpo por detrás da máscara, também pode despertar uma experiência do límen acompanhada pela sensação de que "eu é outro". "O mais esquecido dos países estrangeiros é o nosso próprio corpo", escreve Benjamin (1985b, p. 158). Se corpo é memória, ele também é o lugar de esquecimento. Constance Classen (1993) nos mostra como os sentidos do mundo se formam por meio dos sentidos do corpo. Mas há sentidos do corpo capazes de produzir em relação aos sentidos do mundo um efeito de despertar. Ou, simplesmente, um assombro (17). Parafraçando Pascal, o corpo tem razões que a cultura desconhece.

Corpos em cena, entrando em estados de poiesis, ou *corpoiesis*, f(r)iccionam o real e as suas máscaras. Das entranhas e dos esconderijos do corpo afloram imagens de histórias de esquecimento, como um bando de pássaros. "O que sopra dos abismos do esquecimento é uma tempestade" (Benjamin 1985b, p. 162).

As relações entre dramas estéticos e dramas sociais também podem ser pensadas a partir da ideia de f(r)icção. Ao falar dessas relações, Richard Schechner (1988b, p. 190) propõe a figura de um oito deitado (ou signo do infinito) atravessada ao meio por uma linha reta. Inspirando-se no *infinity loop* de Schechner, Victor Turner (1985b, p. 190) sugere o seguinte esquema:



À esquerda sinaliza-se a esfera do drama social, subdividida em áreas de drama explícito (acima da linha) e estrutura retórica implícita (abaixo). À direita, em simetria, demarca-se a esfera do drama estético (de palco), repartida em regiões de performance manifesta (acima da linha) e processo social implícito (abaixo). Flechas indicam a natureza dinâmica das relações.

Trata-se de um processo de espelhamento interativo, matricial e "mágico", diz Turner (1985b, p. 300-1). Em outro ensaio (Dawsey, 2006, p. 139), escrevi: "Se como 'espelhos mágicos' dramas estéticos e rituais espelham a vida social, a recíproca também é verdadeira: dramas sociais espelham formas estéticas. Pessoas, que se revelam como *personas*, performatizam as suas vidas." A vida imita a arte tanto quanto a arte imita a vida.

Dramas sociais afetam dramas de palco, e dramas de palco afetam dramas sociais. Por meio de processos da mimese, ações realizadas em dramas de palco parecem voltar com a força de um campo energizado formado por dramas sociais e dramas de palco revitalizando ações realizadas em dramas sociais. O movimento recíproco também é verdadeiro. Dramas de palco se transformam em experiências sismológicas no contato com a matéria ígnea de dramas sociais. Arte e vida se tocam. Dramas sociais e dramas de palco se f(r)iccionam despertando a poiesis, ou *corpoiesis*, de um corpo social e mobilizando os seus sentidos. Há instantes em que não se trata apenas da interpretação dos sentidos do mundo, mas da produção, por meio de uma inervação corporal, da vontade de interromper o seu curso.

Neste dossiê são apresentados onze ensaios do Napedra ? Núcleo de Antropologia, Performance e Drama. Ensaio Napedra: a imagem é propícia. Mais do que inscrições em pedra, estes ensaios levam as marcas de movimentos sismológicos produzidos na antropologia e nas artes. A sequência dos ensaios tem a ver com os tópicos acima enunciados. Trata-se simplesmente de um dos arranjos possíveis. Os ensaios não chegam a compor um espelho mágico da espécie de qual fala Victor Turner. O seu arranjo mais tem a ver com uma montagem de cacos de espelhos, ou pedras espelhadas.

Subvertendo palcos

Em "Da persona ao si mesmo: notas sobre o Grupo de Teatro Macunaíma", Rita de Castro discute o trabalho na pesquisa e criação em teatro realizado por atrizes e atores do Grupo Macunaíma, nos anos 1990, orientado pelo diretor Antunes Filho. Lançando-se ao chão, atores suscitam em si mesmos estados de desequilíbrio. Estratégia de uma via negativa: procuram perder suas posturas inflexíveis. Esvaziando-se, despojando-se, atores trabalham com um vazio criador. Aproximando-se inicialmente a uma abordagem naturalista apenas para abandoná-la em seguida, buscam uma perspectiva que os conduza ao antigesto, ou seja, "ao gesto não construído convencionalmente e, portanto, não naturalizado". Assim produzem o estranhamento em relação ao familiar. Trata-se de um estranhamento que, visando não apenas determinados contextos sociais e políticos, é capaz de produzir a quebra das *personas*. Caem as máscaras. Em lugar do ator dionisíaco Antunes Filho propõe o ator shivaíta. "Assim como Shiva cria essa realidade que me ilude", comenta o diretor, "eu como ator vou criar uma realidade que te ilude." O ator em cena, o ator sem nada, a não ser uma esfera vazia. Na efemeridade do espetáculo teatral, adentrando tempos e espaços extracotidianos, o espectador é levado a participar do jogo da criação. Nessa experiência teatral, busca-se o encantamento dos ritos. Subvertendo palcos, atores trabalham com o vazio criador.

Em busca de uma noção de teatralidade expandida, Marianna Monteiro escreve o ensaio "Reflexões históricas sobre o gênero sério e cômico nas danças dramáticas brasileiras". Em foco, uma "história dos espetáculos no Brasil buscando um olhar enviesado sobre outras expressões dramáticas, outras teatralidades, fora do teatro em sentido estrito". As atenções da autora se voltam para o estudo das expressões dramáticas associadas à chamada cultura popular, que permanecem às margens de visões hegemônicas da história do teatro. Na etnocenologia histórica que aqui se propõe, procura-se desnaturalizar a separação entre cultura erudita e cultura popular para fins de "compreender como foram forjadas essas separações" e "perceber a chamada cultura popular em diferentes situações de confronto com as práticas hegemônicas". Busca-se compreender a teatralidade como *performatividade*. Arrepiando historiografias tradicionais, danças dramáticas brasileiras produzem inversões, provocam espanto. Feiticeiros e pajés, os *dramatis personae* dos primeiros autos jesuítos, ganham protagonismo em festas de bumba-meu-boi, ressuscitando o Boi e salvando Pai Francisco. Palhaços negros passam a ter a palavra final despertando o riso e a vida dos oprimidos. Nos palcos de uma teatralidade ampliada, ouvem-se os sons, ruídos e estrondos de movimentos sismológicos.

O ensaio de Carolina de Camargo Abreu, "Trabalhadores da Cultura: efervescência e luta do teatro de grupo paulistano" também produz um desvio em relação a determinados palcos de manifestações teatrais. Em contraponto ao teatro burguês que se dirige à produção de espetáculos de sucesso no mercado do entretenimento, surge o teatro de grupo paulistano. Trata-se de um conjunto de organizações coletivas que fazem da experiência teatral um experimento de organização social em busca de uma sociedade mais justa. Traçando uma rede de grupos de teatro de periferia, ocupando espaços abandonados ou atuando em praças e passagens, os seus participantes procuram se constituir em sujeitos coletivos. Apresentam-se como "trabalhadores da cultura". Levantam bandeiras de revolução social. Beirando a clandestinidade, visitam assentamentos, ocupam ruas, feiras, escolas e estações de trem. Abrem brechas na geografia da cidade. Se "a tradição dos oprimidos", como diz Walter Benjamin (1985c, p. 226), "nos ensina que o 'estado de exceção' em que vivemos é na verdade a regra geral", estes artistas militantes procuram salvar uma herança de lutas, e nela se inspiram. Por meio de sua atividade, palcos se deslocam para as ruínas, fissuras e aberturas da cidade.

Implodindo tempos

No ensaio "Entre o espetáculo musical e a tradição ritual: restaurações da memória do Rei Galanga", Rubens Alves da Silva discute o espetáculo musical "Galanga, o Chico Rei", dirigido pelo teatrólogo

mineiro João das Neves. A proposta do espetáculo, de "rever a nossa história tradicional sob o prisma da identidade afro-brasileira", serve como ponto de partida da discussão. Imagens do passado se articulam ao presente e reverberam nos corpos dos atores e do público. O elenco representa a guarda de Moçambique. O "capitão" (incorporado pelo ator e compositor mineiro Maurício Tizumba) é um "preto velho", "guardião da memória" e contador da história do "Chico". Entoando cânticos e tocando tambores, caixas, pantangomes e gungas ? os instrumentos característicos das guardas de Moçambiques -, os atores entram no teatro formando um cortejo. O espaço teatral se transforma. Em cena, os objetos e as personagens do ritual do reinado/congado de Minas Gerais. Por meio dos cânticos, dos corpos dançantes, dos instrumentos musicais, e das narrativas orais do "preto velho", a história do Chico Rei é recontada. Do ritual ao teatro e de volta. Imagens do passado se atualizam no aqui e agora, mobilizando os sentidos de um corpo social constituído, em grande parte, por atores e públicos negros. Suscitando a montagem de um passado presente, "Galanga" faz implodir o continuum da história (18).

O ensaio "Margens do mundo: devoção barroca na Festa de São Benedito", de Giovanni Cirino, procura mostrar como narrativas que se aprofundam no tempo do Brasil Colonial e dos reinos do Congo emergem no presente, de forma surpreendente, em festas de congada no município de Ilhabela, no litoral norte de São Paulo. Observa-se um processo de indexação relacionando passado e presente. Na Missa de São Benedito, celebrada durante a realização da festa, ouve-se o canto de entrada: *Estamos chegando das velhas senzalas./Estamos chegando das novas favelas./ Das margens do mundonós somos,/viemos dançar.* Imagens associadas aos reinos do Congo perfuram o tempo: dramas sociais de Ilhabela entram em relação com guerras de Massangana. Nas encenações das lutas entre cristãos e mouros, as inversões causam espanto: enquanto o Rei e o seu exército cristão se esquecem do santo e do seu dia de festa, o exército de infiéis liderado pelo Embaixador (filho bastardo do rei) entra em batalha louvando o santo, como verdadeiros devotos de São Benedito. Renovando esperanças, a festa faz emergir questões não resolvidas da vida social. Dessa forma os devotos, como diria Walter Benjamin (1985c, p. 231), "fazem do passado uma experiência única".

No ensaio "Arte, ritual e brincadeira nas performances das quadrilhas juninas", de Eufrázia Cristina Menezes Santos, as danças de quadrilhas em Aracaju, Sergipe, se apresentam como histórias que dançarinos contam sobre eles para eles mesmos. Nessas danças também se contam histórias sobre os outros. Em destaque, a projeção de imagens de atraso sobre pessoas interioranas ? como se elas estivessem em outro tempo. Talvez ainda mais interessante seja a imitação das imagens projetadas por meio do travestimento dos brincantes (com chapéus de palha, roupas quadriculadas e remendadas, simulações de dentição falha, etc.). A partir dos anos 1990, chama atenção a espetacularização das quadrilhas nordestinas. Antigos estereótipos de "nordestinos feios, pobres e maltrapilhos" perdem espaço para representações de indivíduos urbanos, modernos e contemporâneos. As velhas camisas quadriculadas e os vestidos de chita são substituídos. No entanto, ao lado do moderno, emergem imagens antigas, materializadas nos "tecidos nobres, decorados com lantejoulas, canutilhos e outros elementos brilhantes", possivelmente evocativos das roupas de damas e cavalheiros das quadrilhas francesas do século 17. Numa quadrilha do Arraiá Arranca Unha, em 2007, algumas imagens surgem de estratos possivelmente mais fundos. Como uma figura do realismo grotesco e da cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento, possivelmente, aflora a imagem da "mulher encalhada" levantando a saia, remexendo o quadril e abanando a genitália. No riso dos brincantes ouvem-se os sons e ruídos de um passado presente energizando os corpos.

F(r)iccioneando corpos e personas

No ensaio "Às margens do Lago-de-Leite: viagens xamânicas nas rodas de coca dos Hupd'äh (Maku) do Alto Rio Negro ? AM", Danilo Paiva Ramos discute um extraordinário cotidiano. Na realização de encontros noturnos, os benzedores hup sentam-se em roda para o consumo de coca e tabaco. No interior do círculo, um notável vazio. Num palco que ganha forma no vazio, e que só existe em função dos olhares que nele mergulham, surge um lago. Enquanto conversam, benzem e contam histórias dos antigos, um Lago-de-Leite se forma diante dos senhores hup. Ao redor desse lago, soprando os cigarros benzidos, "os xamãs dizem viajar o Lago-de-Leite, rio abaixo, /mer'ah sö?/, local onde a humanidade surgiu após o chamado de /K'e?g-Te?h/, onde os ancestrais receberam seus poderes e de onde partiram navegando dentro da Cobra-Canoa". No curso dessa jornada "os benzedores moldam os cigarros transformando-os em instrumentos de cura ou proteção". F(r)iccioneando os corpos com substâncias e palavras rituais, os senhores hup se transformam em personagens de uma viagem extraordinária, embora cotidiana, no Lago-do-Leite. O sopro dos cigarros benzidos se revela como sopro de vida.

"Fabricar o Funk em Cidade Tiradentes, São Paulo: performance em etnoficção", de Alexandrine

Boudreault-Fournier, Rose Satiko Gitirana Hikiji e Sylvia Caiuby Novaes, discute a realização do seu filme de etnoficção *Fabrik Funk* em uma etnografia e produção compartilhadas. Nesse projeto, a etnografia se apresenta como um ato de performance, uma *mise-en-scène*. F(r)iccioneando o real, ou despertando as suas dimensões de ficção, o projeto de etnoficção se apresenta como um modo privilegiado de penetrar a realidade. Na justaposição do real e do imaginário, o real adquire a qualidade do sonho e o sonho revela os seus índices de realidade. Percorrendo mundos imaginados e reais, as antropólogas se aproximam da "enorme criatividade que se manifesta nas bordas da cidade de São Paulo". Chama atenção o trabalho de criação de uma etnoficção. Estimulando atrizes e atores não profissionais a interpretarem papéis muito próximos aos que eles e elas desempenham em suas vidas, o projeto de etnoficção suscita a ação criativa dos intérpretes. A arte produz conhecimento. Trata-se de um conhecimento *encorporado* (*embodied knowledge*). O cotidiano e o extraordinário se tocam. E os corpos se revelam em suas dimensões poéticas.

No ensaio "Faquizeiras do Brasil no século XX: arte de rua e corpo performático", Regina Pólo Müller discute um fenômeno intrigante: as mulheres faquir, ou faquizeiras, que nos anos 1920, e depois, nos anos 1950, atraíram públicos expressivos nas ruas de São Paulo e outras cidades do Brasil. Se o palco só existe em função dos olhares que a ele se dirigem, chamam atenção os olhares dos públicos. Os corpos que observam constroem neles próprios as imagens dos corpos exibidos. Em espetáculos de faquizeiras surgem personas ambíguas: mulheres bestiais, quase não humanas, enterradas vivas, esfomeadas, envolvidas por cobras, deitadas sobre pregos, e, ao mesmo tempo, belas, loiras, odaliscas, sedutoras, vedetes. Os corpos de faquizeiras lampejam como aparições, provocando o espanto. Nessa arte da performance, numa época em que o gênero inexistia para a crítica e história da arte, os corpos das faquizeiras se apresentam como montagens carregadas de tensões, em que os planos colidem: de um lado, uma beleza frágil; de outro, uma força física medonha. A ambiguidade constitutiva da persona faquizeira povoa a imaginação das multidões de espectadores das cidades. Arrepiando o cotidiano, um gênero feminino se revela nos palcos das ruas de um modo ao mesmo tempo frágil e carregado de forças espantosas.

"Ensauvagement et héroïsme dans la randonnée pédestre", de Romain Jean Marc Pierre Bragard, penetra as dimensões imaginárias de uma prática de lazer : as caminhadas. Articulando estudos de performance à psicanálise, o autor demonstra como as caminhadas envolvem os seus praticantes em formações imaginárias voltadas para a realização de desejos. Tais formações são chamadas de fantasmas na psicanálise. Em foco, a experiência de *ensauvagement* ("tornar-se selvagem"): o mergulho na natureza e no próprio corpo. Caminhantes com origens em ambientes urbanos se abrem para experiências corporais do dia a dia em grupo que, nos seus ambientes de origem, seriam consideradas interditas: o contato com sangue, suor e excrementos; a exposição à sujeira e às contaminações; a experiência da nudez. Mas, assim fazendo, caminhantes se manifestam como personagens de mitos urbanos. Chama atenção a busca de indivíduos, ou grupos de indivíduos, pelo domínio ou mestria de suas relações com a natureza. Também chama atenção o modo como os corpos dos caminhantes são transformados em objetos de atenção e estudo detalhado, envolvendo medições e projeções técnicas visando o aprimoramento de suas capacidades e dos seus modos de uso. Nas caminhadas, os mitos e as ficções da racionalidade técnica e científica ? com promessas de harmonia entre o espírito, os corpos e a natureza ? se entrelaçam com o real.

No ensaio "Boias-frias em cena: bois, sombras e barcas dos loucos", John C. Dawsey discute os palcos de um espantoso cotidiano: o teatro dos boias-frias. Em canaviais e carrocerias de caminhões, um clima de esgotamento físico e nervoso se interpenetra com o de uma festa carnalizante. Em meio a risos, boias-frias se transformam em múltiplas personagens: sheiks, apaches, santos, loucos, bandidos, bois, boys, caubos, espantalhos e assombrações, entre outras. Neste ensaio, três delas se destacam: sombras ou assombrações; bois agonizantes e brincalhões; e passageiros de barcas dos loucos no mar verde dos canaviais. Cada personagem, ou imagem, nos leva a pensar nas afinidades entre o teatro dos boias-frias e o teatro da crueldade sobre qual fala Antonin Artaud. Teatro de assombrações: das entranhas dos sonhos, em meio a um clima de embriaguez de uma sociedade movida por sonhos de progresso, irrompe o riso dos boias-frias. Bois agonizantes e brincalhões: em caminhões de bois nos quais andam boias-frias relampeiam imagens de tauromaquia, de corpos em pedaços e de corpos em festa. Passageiros de barcas dos loucos: como figurantes de um rito de passagem insólito, no mar verde dos canaviais, boias-frias se encontram de passagem para uma condição de passagem. Espantoso cotidiano, nada surpreendente no espantoso. F(r)iccioneando o real, os corpos de boias-frias entram em estados de *poiesis*, ou *corpoesis*.

ABERTURAS E PASSAGENS

Na experiência do Napedra o campo de estudos da performance se apresenta como um universo

descentrado e em expansão. Na formação de um campo é preciso estar atento aos movimentos que ressoam com os sons e ruídos de processos criativos. Em foco, os deslocamentos capazes de subverter palcos, implodir tempos e f(r)iccinar corpos e personas. O corpo tem razões que a cultura desconhece. Primazia do sensível. Na busca por sentidos do mundo, a antropologia da performance se altera e se transforma numa antropologia *em* performance. Mobilizando os sentidos do corpo, ela se assemelha às serpentes descritas por Antonin Artaud (1991, p. 91):

"Se a música age sobre as serpentes, não é pelas noções espirituais que ela lhes traz, mas porque as serpentes são compridas, porque se enrolam longamente sobre a terra, porque seu corpo toca a terra em sua quase totalidade; e as vibrações musicais que se comunicam à terra o atingem como uma sutil e demorada massagem (...)."

Afeitos às passagens e aberturas da terra, os corpos das serpentes, como as artes de Artaud que neles se inspiram, são os mais sensíveis dos sismógrafos.

As pedras também têm a natureza do sensível. Feitas de material incandescente, nelas ressoam os sons e ruídos capazes de produzir efeitos de despertar. Quando se trata da mobilização dos sentidos do corpo, as formas de conhecimento também se alteram. Em alguns momentos do percurso, percebe-se o deslocamento: em lugar da semiologia, uma sismologia ⁽¹⁹⁾.

Bibliographie :

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Forense, 2000.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UnB, 1993.

BARTHES, Roland. "Brecht e o discurso: contribuição para o estudo da discursividade". In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.

BARTHES, Roland. "Diderot, Brecht, Eisenstein". In R. Barthes. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. "O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia". In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense. 1985a, pp. 21-35.

BENJAMIN, Walter. "Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte". In: Benjamin, W. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985b, pp. 137-164.

BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito da história". *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985c, pp. 222-232.

BENJAMIN, Walter. "Sobre alguns temas em Baudelaire". In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1995, pp. 103-150.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Belo Horizonte/ São Paulo: Editora UFMG/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. (Arquivo N9,6)

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CLASSEN, Constance. *Worlds of sense: exploring the senses in history and across cultures*. London and New York: Routledge, 1993.

DAWSEY, John C. *De que riem os boias-frias? Walter Benjamin e o teatro épico de Brecht em carrocerias de caminhões*. Tese de Livre-Docência. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), USP, 1999.

DAWSEY, John C. "O teatro em Aparecida: santa e lobisomem". *Mana*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 12, n. 1, p. 135-150, 2006.

DAWSEY, John C. "Descrição *tensa* (*Tension-thick description*): Geertz, Benjamin e performance". *Revista de Antropologia*. Vol. 56, n. 2, julho-dezembro 2013, pp. 291-322.

DAWSEY, John C. "Rites of passage: Dionysus and the chorus of satyrs". *GIS ? Gesture, Image, Sound ? Anthropology Journal*. Vol. 1, n. 1, 2016.

GEERTZ, Clifford. "Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura". In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, pp. 13-44.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

GINZBURG, Carlo. *História noturna: decifrando o sabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

GOFFMAN, Erving. *The presentation of self in everyday life*. Garden City, New York: Doubleday Anchor Books, 1959.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Editions du Seuil, 1980.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror : an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

MAUSS, Marcel. "Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de 'eu'". *Sociologia e antropologia*. Cosac & Naify, 2003a [1938], pp. 369-400.

MAUSS, Marcel. "As técnicas do corpo". *Sociologia e antropologia*. Cosac & Naify, 2003b [1934], pp. 401-424.

SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1985a.

SCHECHNER, Richard. "Points of contact between anthropological and theatrical thought". In: *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1985b, pp. 3-34.

SCHECHNER, Richard. "Restoration of behavior". In: *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1985c, pp. 35-116.

SCHECHNER, Richard. "Performers and spectators transported and transformed". In: *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1985d, pp. 117-150.

SCHECHNER, Richard. "From ritual to theater and back: the efficacy-entertainment braid". In: *Performance theory*. First published in 1977 as *Essays in performance theory*. New York and London: Routledge, 1988a, pp. 106-152.

SCHECHNER, Richard. "Selective Inattention". In: *Performance Theory*. Nova York e Londres, Routledge, 1988b, pp. 187-206.

SCHECHNER, Richard. "The street is the stage". In: *The future of ritual*. New York and London: Routledge, 1993, pp. 45-93.

SCHECHNER, Richard. *Environmental theater*. Expanded edition. New York/London: Applause, 1994/1973.

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

SHAKESPEARE, William. "As you like it". In: *The complete works of William Shakespeare*. Gramercy Books. New York/London: Random House, 1975, pp. 229-256.

TURNER, Victor. "Hidalgo: history as social drama". In: Turner, V. *Dramas, fields, and metaphors: symbolic action in human society*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1974, pp. 98-155.

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

TURNER, Victor. "Introduction". In: *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982b, pp. 7-19.

TURNER, Victor. "Liminal to liminoid, in play, flow, ritual: an essay in comparative symbology". In: TURNER, Victor. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982c.

TURNER, Victor. "Dramatic ritual/ritual drama: performative and reflexive anthropology". In: Dilthey, V. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982d, pp. 89-101.

TURNER, Victor. "Foreword". In: SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1985a, pp. xi-xii.

TURNER, Victor. *On the edge of the bush: anthropology as experience*. Tucson, Arizona: The University of Arizona Press, 1985b.

TURNER, Victor. "Dewey, Dilthey, and drama: an essay in the anthropology of experience". In: TURNER, Victor, e BRUNER, Edward M., orgs. *The anthropology of experience*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1986

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

TURNER, Victor. "Images and reflections: ritual, drama, carnival, film and spectacle in cultural performance". In: TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987b, pp. 21-32.

TURNER, Victor, e BRUNER, Edward M., orgs. *The anthropology of experience*. Urbana e Chicago:

University of Illinois Press, 1986.

WINNICOTT, Donald W. *Playing and reality*. London: Tavistock, 1971.

Notes :

1. O Napedra surgiu da iniciativa dos participantes de uma disciplina, Paradigmas do Teatro na Antropologia, ministrada por John C. Dawsey no PPGAS/USP, em 2001. Dos primeiros encontros do Napedra, realizados no mesmo ano, participaram Danilo Paiva Ramos, Eufrazia Cristina Menezes Santos, John C. Dawsey, Rita de Cássia de Almeida Castro, Robson Correa de Camargo, Rubens Alves da Silva e Vanilza Jacundino Rodrigues. A esses colegas, em 2001 e 2002, se juntaram Ana Lúcia Pastore Schritzmeyer, André-Kees de Moraes Schouten, Francirosy Campos Barbosa, Giovanni Cirino, Marianna Francisca Martins Monteiro (professora de artes cênicas da UNESP-SP) e Wladimir Blos. Em 2006, merece destaque a vinda ao Napedra da antropóloga e performer Regina Pólo Müller do Instituto de Artes da Unicamp. No mesmo ano, outros colegas do IA-Unicamp tornam-se membros do Napedra: Alice Villela, Eduardo Néspoli, João Luis Uchoa de Figueiredo Passos e Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra. O grupo se amplia. Novos colegas da USP também se juntam ao grupo: Adriana de Oliveira Silva, Ana Goldenstein Carvalhaes, Ana Letícia de Fiori, Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz, Carolina de Camargo Abreu, Celso Vianna Bezerra de Menezes, Edgar Teodoro da Cunha, Jania Perla Diógenes de Aquino, Marcos Vinicius Malheiros Moraes e Rose Satiko Gitirana Hikiji.

2. A "virada performativa", que ocorre em um conjunto amplo e variado de disciplinas, envolve uma mudança paradigmática. Questionando o texto-centrismo e a primazia das análises de estruturas sociais e simbólicas em diversos campos, pesquisadores voltam suas atenções para a ação humana e para o modo como os sentidos do corpo são mobilizados na significação do mundo.

3. Walter Benjamin (2006, p. 515) escreve: "Para o dialético, o que importa é ter o vento da história universal em suas velas. Pensar significa para ele: içar velas. O que é decisivo é *como* elas são posicionadas. As palavras são as suas velas. O modo como são dispostas transforma-as em conceitos."

4. Participam da equipe do projeto temático (Processo Fapesp 06/53006-2) os seguintes pesquisadores: Adriana de Oliveira Silva, Alice Martins Villela Pinto, Ana Cristina Oliveira Lopes, Ana Goldenstein Carvalhaes, Ana Letícia de Fiori, Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz, Ana Lúcia Pastore Schritzmeyer, Bianca Caterine Tereza Tomassi, Carolina de Camargo Abreu, Celso Vianna Bezerra de Menezes, Danilo Paiva Ramos, Edgar Teodoro da Cunha, Eduardo Néspoli, Francirosy Campos Barbosa, Giovanni Cirino, Jania Perla Diógenes de Aquino, João Luis Uchoa de Figueiredo Passos, John Cowart Dawsey, Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra, Marcos Vinicius Malheiros Moraes, Marianna Francisca Martins Monteiro, Regina Aparecida Pólo Müller, Rose Satiko Gitirana Hikiji, Rubens Alves da Silva e Tatiana Molero Giordano. Outros colegas, que não participaram oficialmente da equipe do temático, contribuíram de forma expressiva aos eventos associados ao projeto e às realizações do Napedra. Em destaque: André-Kees de Moraes Schouten, Diana Paola Gómez Mateus e Romain Jean Marc Pierre Bragard.

5. Do projeto temático "Antropologia da performance: drama, estética e ritual" (Proc. Fapesp 06/53006-2) resultaram 81 artigos, 82 capítulos de livros, 22 livros, 9 eventos performáticos, 9 filmes, 102 apresentações em conferências internacionais, 209 apresentações em conferências nacionais, 61 eventos organizados e/ou coordenados por integrantes do temático, 6 teses de doutorado, 6 dissertações de mestrado, etc. Vinte e três pesquisadores participaram do projeto.

6. Em relação aos programas, merece destaque o Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da UFG, idealizado e fundado por Robson Corrêa de Camargo. Trata-se do primeiro programa de pós-graduação em performances culturais no Brasil e na América Latina. Em relação aos grupos e núcleos de pesquisa, merecem destaque o Núcleo de Antropologia do Direito (NADIR), na USP, de Ana Lúcia Pastore Schritzmeyer; o Grupo de Estudos de Antropologia e Linguística (GEAL-USP), de Danilo Paiva Ramos; o Núcleo de Antropologia da Imagem e Performance (NAIP), na UNESP, de Edgar Teodoro da Cunha; o Grupo Ritual, Festa e Performance, na UFS, de Eufrazia Cristina Menezes; o grupo Antropologia em Contextos Islâmicos e Árabes (GRACIAS), na USP, de Francirosy Campos Barbosa; o Grupo Terreiro de Investigações Cênicas: Teatro, Brincadeiras, Rituais e Vadiagens, na UNESP, de Marianna Francisca Martins Monteiro; o grupo Poéticas do Corpo, na

UnB, de Rita de Cássia de Almeida Castro; e o grupo de Pesquisas em Antropologia Musical (PAM), na USP, de Rose Satiko Hikiji.

7. Em destaque, os estudos de Alice Villela, Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz, Carolina de Camargo Abreu, Diana Paola Gómez Mateus, Edgar Teodoro da Cunha, Eufrázia Cristina Menezes Santos, Francirosy Campos Barbosa, Giovanni Cirino, Kelen Pessuto, Regina Pólo Müller, Rita de Cássia de Almeida Castro e Rose Satiko Hikiji.

8. Em destaque, os estudos de Danilo Paiva Ramos.

9. Em destaque, os estudos de Amanda Brandão Ribeiro, Ana Letícia de Fiore, André-Kees de Moraes Schouten, Carlos Alberto Corrêa Moro, Carlos Eduardo Reinaldo Gimenes, Carolina de Camargo Abreu, Denise Moraes Pimenta, Giovanni Cirino, John C. Dawsey, Marcos Malheiros Moraes, Renata Freitas Machado e Rubens Alves da Silva.

10. Em destaque, os estudos que se inspiram em artes cênicas e artes do espetáculo de Ana Cristina Oliveira Lopes, Ana Goldenstein Carvalhaes, Carolina de Camargo Abreu, Danilo Paiva Ramos, Gustavo Berbel, John C. Dawsey, Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra, Marcos Malheiros Moraes, Marianna Martins Monteiro, Regina Pólo Müller, Rita de Cássia de Almeida Castro e Ruan Felipe de Azevedo.

11. Em destaque, os estudos de Denise Moraes Pimenta, Francirosy Campos Barbosa, John C. Dawsey, Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra, Regina Pólo Müller e Vítor Grunvald.

12. Em relação ao Núcleo de Artes Afro-Brasileiras da USP, chama atenção a atuação de Eliany Funari, João Luiz Uchoa de Figueiredo Passos e Thiago Mendes, em parceria com o Mestre Pinguim. Também merecem atenção os estudos voltados a temas das artes afro-brasileiras, desenvolvidos por colegas do Napedra: Adriana de Oliveira, Camila Camargo Vieira, Carlos Alberto C. Moro, Eufrázia Cristina Menezes, Giovanni Cirino, João Luiz U. de F. Passos, John C. Dawsey, Marianna F. Martins Monteiro, Renata Freitas Machado, Rose Satiko Hikiji, Rubens Alves da Silva, Thiago Mendes e Vanilza Jacundino Rodrigues.

13. A metáfora do "espelho mágico" aparece em vários escritos de Victor Turner (Cf. 1987b, p. 22).

14. Walter Benjamin (1985a, p. 33) escreve: "De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano." Espantoso cotidiano, nada surpreendente no espantoso. Há experiências do límen que se tornam cotidianas. Para uma análise de experiências como essas talvez seja preciso reunir abordagens de Erving Goffman e Victor Turner. Ao passo que as atenções de Goffman se dirigem ao teatro da vida cotidiana, Victor Turner procura focar os momentos de suspensão desse teatro. Na coincidência dessas abordagens, se configura a análise de um extraordinário ou espantoso cotidiano.

15. Victor Turner discute a performance como expressão de experiência que desperta um modo subjuntivo de situar-se em relação ao mundo (Turner, 1982a, 1987a).

16. Schechner se inspira nos estudos de Donald Winnicott (1971) sobre a brincadeira do bebê e da criança. A experiência simultânea do "não eu" e "não não eu" também pode evocar os poderes do horror. Em *Pouvoirs de l'horreur*, Julia Kristeva (1980; 1982) interpreta a experiência primordial do materno e do feminino: lugar hediondo, sujo, ambíguo, e liminar. Corpo de mãe. Fecundante e abjeto. Nem eu, nem outro; nem sujeito, nem objeto. O abjeto não se apresenta simplesmente como um objeto, contrapondo-se ao eu. No abjeto o próprio eu se decompõe. Anterior à ordem simbólica, o abjeto coloca toda ordem em polvorosa. Sob a luz negra da abjeção, a mãe-mulher se revela. Perigosa! Na imagem da mãe deparamos com os poderes do horror. "O feminino é tonitruante e horrível", diz Antonin Artaud (1999, p. 169). Persona da mãe, experiência do extraordinário. Corpo materno estranhamente familiar.

17. Ao passo que Clifford Geertz (1978, p. 16) se propõe a fazer uma "descrição densa" em que seja possível diferenciar um piscar de olhos de uma piscadela marota, uma sismologia da performance, em

registro benjaminiano, nos leva a propor uma "descrição *tensa*" (*tension-thick description*) ? carregada de tensões ? capaz de captar num fechar e reabrir dos olhos, uma espécie de assombro diante de um espantoso cotidiano ? um despertar (Dawsey 1999, p. 64; 2013, p. 292).

18. Trata-se de uma ideia benjaminiana: "fazer saltar pelos ares o continuum da história" (Benjamin 1985c, p. 231).

19. Aquilo que Roland Barthes (1984, p. 194) disse a respeito do teatro de Brecht também é propício para se discutir uma antropologia em performance: trata-se não tanto de uma semiologia quanto de uma sismologia ? a verificação de como se produz um "abalo sísmico" da "logosfera". Cf. Barthes, Roland (1984). "Brecht e o discurso: contribuição para o estudo da discursividade". In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70.

Pour citer ce document:

John C. DAWSEY , « Sismologia da performance: palcos, tempos, f(r)icções », *Cultures-Kairós* [En ligne], Les numéros, Sismologie de la performance: plateaux, temps, f(r)ictions, Mis à jour le 21/12/2016
URL: <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=1404>
Cet article est mis à disposition sous sous [contrat Creative Commons](#)