

Performance e Preocupações Pós-Modernas na Antropologia¹

E. Jean Langdon, UFSC

Agradeço a oportunidade de participar deste seminário sobre performance. No início fiquei perplexa com o convite, especulando o qual poderia ser a contribuição de uma antropóloga como eu, que não faz performance (se não na sala de aula) e que estuda performance numa sociedade indígena. Também me perguntei o qual seria a minha contribuição numa mesa redonda sobre a linguagem performática e a atualidade. Meus trabalhos de pesquisa têm sido basicamente com povos indígenas, explorando assuntos como xamanismo, rito, cosmologia, e cura. Mais recentemente comecei a explorar a narrativa dentro da perspectiva de arte verbal e o papel da narração na vida cotidiana em momentos de crises de doença e outros infortúnios. Sempre pensei que estas últimas atividades fossem somente de interesse antropológico nas tentativas de entender a dinâmica da interação sócio-cultural.

Porém, o convite me forçou a refletir sobre o tema geral da performance sendo desenvolvido nos últimos 20 anos na antropologia que mais e mais trata de um mundo pós-moderno, o qual é caracterizado pelo imprevisível ou indeterminado, a heterogeneidade, a polifonia de vozes, relações de poder, a subjetividade e a transformação contínua. Estas características pós-modernas não são limitadas as sociedades complexas mas fazem parte de toda a interação social, inclusive nas sociedades ágrafas. O próprio conceito de performance na antropologia surgiu das análises da dinâmica do rito nas sociedades tribais. Felizmente, as teorias do rito, e subsequentemente da performance, foram marcadas por influências transdisciplinares, e podemos dizer que o conceito de performance em antropologia emergiu e foi

¹ Trabalho apresentado no I Encontro Nacional de "Performáticos, Performance e Sociedade" em novembro de 1995 e publicado em 1996 *Performance e Preocupações Pós-Modernas em Antropologia*. In *Performáticos, performance e Sociedade* (João Gabriel L.C. Teixeira org). Brasília, Editora Universidade de Brasília. Pp. 23-29. ISBN 85-230

desenvolvido simultaneamente com as indagações que caracterizam várias disciplinas hoje, tais como literatura, arte, lingüística, psicologia, história e outras. O campo de performance, como tão evidente neste simpósio, é por natureza transdisciplinar.

Nesta apresentação enfocarei o desenvolvimento do conceito de performance dentro das duas óticas predominantes, neste momento, na antropologia: a vida social como dramatúrgica, ou como drama social, e a “performance como evento”, que tem seu enfoque nas características e produção dos eventos performáticos. A primeira surgiu do campo da antropologia simbólica e seus estudos sobre a relação entre rito, sociedade e transformação, desenvolvido por Victor Turner, Clifford Geertz, e outros. A segunda evoluiu dentro do campo da etnografia da fala, que é marcada pelo cruzamento de interesses de lingüistas, folcloristas, antropólogos, filósofos, sociólogos, etc. (Bauman 1976; Bauman 1977).

O Enfoque da Performance e Drama Social

Na antropologia, o conceito de performance emergiu das preocupações com o papel do símbolo na vida humana e a construção de um conceito de cultura consequente desta visão simbólica.. Tradicionalmente a cultura, conceito central na antropologia, foi pensada como normativa e homogênea, como um conjunto de hábitos, valores, e normas fixas. O antropólogo frequentemente referiu-se aos atores sociais como um outro generalizado, representante de sua cultura, e descreveu suas atividades como resultados destes normas, pensamentos, valores, e hábitos em comum. A cultura foi vista como um modelo ideal e fixo e o comportamento foi visto como o resultado da aplicação deste modelo abstrato na ação.

Nos últimos anos esta perspectiva vem sendo contestada por uma outra visão, na qual a cultura é vista como emergente e o enfoque está no ator social como agente consciente, interpretativo e subjetivo. Esta visão de cultura não nega que as pessoas dentro do mesmo grupo compartilharam certos valores, símbolos e preocupações que podem ser caracterizados como “tradição”, mas o enfoque está na *práxis*, na interação

dos atores sociais que estão produzindo cultura a todo momento. Experiências passadas e tradição fornecem possíveis recursos para os indivíduos interpretarem, entenderem e agirem no presente, mas é através da interação social que a cultura emerge. O homem simbólico é um ator, cuja ação não é motivada só pela razão mas também pelas experiências passadas, pelos desejos, pelas necessidades de expressar e criar, e pela vontade (Langer 1971). Criatividade, expressão, inclusive as expressões estéticas, e possibilidades de transformação tomam importância neste novo estudo da cultura.

No início, o rito, como expressão simbólica e performática, ocupou um lugar central na análise simbólica. Rito não é conceituado como uma mera repetição de atos em sequência, mas como um ato performático com poder de transformar o indivíduo e a sociedade (Geertz 1978a; Rappaport 1992). Victor Turner foi importante na construção deste conceito do rito e seu papel dinâmico na sociedade, através de suas pesquisas entre os Ndembu da África (1967; 1974). Ele observou que a vida social é cheia de conflitos e crises e o rito tem um papel importante nas tentativas de resoluções feitas pelas pessoas envolvidas.

Central à teoria de rito é o conceito de liminalidade (Turner 1974). Os ritos iniciam com a separação da vida cotidiana, têm sua fase liminal, e terminam com uma volta à vida cotidiana. A fase liminal é central ao poder do rito. É o momento de *betwix* e *between*, quando estão ausentes a estrutura social e regras que normalmente ordenam as interações sociais dos membros de uma sociedade. Na ação simbólica da fase liminal a estrutura normal é invertida, e o que é escondido na vida cotidiana é revelado. É um momento de reflexividade, quando os participantes refletem sobre si mesmos e sobre o grupo, permitindo-lhes repensar sua sociedade. Liminalidade possibilita a criatividade, a expressão e a transformação.

Como já foi dito acima, a visão de cultura como emergente baseia-se na idéia de que a vida social é um processo dinâmico e não uma estrutura fixa, e este processo, segundo Turner, é melhor visto como um drama social, ou seja, como composto de

seqüências de dramas sociais que são resultado de uma continua tensão entre conflito e harmonia. A vida é como um drama, cheio de situações desarmônicas ou de crises cujas resoluções desafiam os atores. São as brigas, as discussões, as doenças, os ritos de passagem, etc. que tomam formas dramáticas e os atores tentam demonstrar o que têm feito, o que estão fazendo e também tentam impor suas soluções ou idéias aos outros (Turner 1981). A interação social, vista assim, é uma continua negociação entre atores, e esta visão de processo social é análoga a proposta do modelo dramaturgico de Irving Goffman (1983). Os atores dos dramas sociais de Turner realizam seus papéis para os outros como platéia, tentando persuadi-los da sua posição.

Segundo Turner, os dramas sócias da vida cotidiana são unidades de seqüências de ação que analiticamente podem ser separadas do fluxo contínuo do processo social. São marcados pelas fases de *ruptura* da ordem normal, *crise*, tentativas de *compensação*, e *resolução*, quando a ruptura é resolvida ou a divisão do grupo se torna permanente e reconhecida. A fase de compensação, como o rito, tem qualidades liminais. São momentos da vida social de negociações entre os atores que tentam impor ou convencer os outros da sua visão ou “paradigma”. Fazem parte do o aspecto indeterminado e o modo subjuntivo na interação humana. A vida social está em jogo; há desejos, esperanças e poderes diferentes; o resultado não é determinado. Há possibilidades de mudança.

No final da vida, Turner muda seu interesse de rito e drama social em sociedades tribais para performance cultural, As influencias da etnografia de fala, de Goffman e sua perspectiva dramaturgica da vida, e a colaboração com R. Schechner (1987; Turner 1982) sobre teatro, são evidentes nos seus últimos trabalhos. Adotando a noção de “performance cultural” de Singer (Turner 1987: 23), os gêneros performativos não são limitados ao teatro, concertos, palestras, como reconhecido no mundo ocidental, mas também incluem ritos, rezas, cerimonias, festivais, casamentos, etc. (Bauman 1992). São expressões artísticas e culturais marcadas por um limite temporal, seqüência de atividades, programa de atividades organizado, conjunto de atores, platéia, um lugar e

ocasião para a performance. Podem ser observadas numa experiência direta e única e, ainda mais importante, são compostas de “mídia cultural”, ou o que Singer descreve como meios de comunicação que incluem não só a linguagem falada, mas meios não-lingüísticos tais como cantos, dança, interpretações performativas, artes gráficas e plásticas (Singer 1972: 71). Performances são mais uma orquestração de meios simbólicos comunicativos, e não expressões num único meio. Isto, segundo Turner, Levi-Strauss e outros, resulta num conjunto de mensagens sutilmente variadas, sendo comunicadas numa performance.

Momentos de performance são momentos de “reflexividade”, uma condição na qual um grupo reflete sobre ele mesmo (Geertz 1978b; Ohnuki-Tierney). Assim, para Turner, há uma ligação dialética entre os dramas sociais do processo social e as performances culturais. Performances culturais originam-se nos dramas sociais, mas vão além de simplesmente “pensar” sobre a sociedade. São momentos liminais caracterizados por reflexividade, criatividade, e inversão, e conseqüentemente podem ser “agentes ativos de mudança, representando o olho com que uma cultura percebe-se e a prancha de desenho na qual os atores criativos esboçam o que eles acreditam de ser ‘desenhos para viver’ mais apropriados ou mais interessantes” (Turner 1987: 24).

“...both the performances and their settings may be likened to loops in a linear progression, when the social flow bends back on itself, in a way does violence to its own development, meanders, inverts, perhaps lies to itself, and puts everything so to speak into the subjunctive mood as well as the reflexive voice. Just as the subjunctive mood of a verb is used to express supposition, desire, hypothesis, or possibility, rather than stating actual facts, so do liminality and the phenomena of liminality dissolve all factual and common sense systems into their components and “play” with them in ways never found in nature or in custom, at least at the level of direct perception.” (Turner 1987: 25)

Com a mudança do enfoque de rito para o de gêneros performáticos, entram em cena os interesses sobre a força da experiência, a subjetividade, as expressões artísticas e sua produção na vida humana.

O Enfoque Performático

Na sua teoria da performance Turner estava preocupada com a relação da performance com a sociedade, mas ele limitou sua análise no sentido de não considerar as características constitutivas de performances como eventos. Esta preocupação, ou o que eu chamo a “perspectiva performática”, surgiu paralelamente ao trabalho de Turner, Singer, e Schechner. A diferença desta abordagem com a de Turner, et. al. encontra-se no nível de análise e enfoque, e não nos princípios e conceitos centrais. Enquanto podemos dizer que a teoria geral da performance na antropologia trata da relação cultura-sociedade-performance num nível analítico, a “perspectiva performática” surge da preocupação de *como* as culturas constroem e produzem seus gêneros particulares de performance. Dito mais simplesmente, esta abordagem parte de uma definição de quais são as características de performance e preocupa-se com as situações e os atos da performance no seus contextos específicos (Bauman 1977).

Esta abordagem surgiu do campo da etnografia da fala, onde o ato performativo é, como outros atos de fala, um ato situado num contexto particular e construído pelos participantes. Há papéis e maneiras de falar e agir. Performance é um ato de comunicação, mas como categoria distingue-se dos outros atos de fala principalmente por sua função expressiva ou “poética”, seguindo o conceito de Jakobson (1960). A função poética ressalta o *modo* de expressar a mensagem e não o conteúdo da mensagem. Assim como Bakhtin (1968) dirige sua atenção para como o romance é construído, os estudos desta abordagem dirigem seu interesse para *como* performances são construídas pelos participantes do evento. Examinam o evento artístico (a situação de performance) e o ato artístico (a realização do evento).

Performance é uma experiência humana contextualizada e a análise performática explora a dinâmica da expressão poética do evento e não a fixação do evento como um texto de narrativa ou o manuscrito de uma peça de teatro. Por exemplo, no meu trabalho sobre narrativas xamânicas dos índios Siona de Colômbia meu objetivo não é somente de colecionar um conjunto de textos fixos considerados legítimos e representantes. Procuro

também captar os momentos performáticos, quando um narrador realiza sua performance da narração num contexto social, e examinar estes atos com o fluxo da vida cotidiana. Quero captar o estilo poética - na linguagem, no uso de voz e do corpo, e nos outros mecanismos - que transformam o momento de contar num momento dramático e divertido para os participantes (Tedlock 1977).

Características dos atos performáticos:

Nem todos os atos de narração são performances, nem todos os atos de comunicação são performances no sentido “performático”. A performance, como já foi dito, distingue-se primariamente por uma situação onde a função poética é dominante no evento de comunicação. A experiência invocada pela performance é importante e é uma consequência dos mecanismos poéticos e estéticos, uma consequência dos vários meios comunicativos sendo expressados simultaneamente. O ato performático chama atenção de todos os participantes através da produção da sensação de estranhamento do cotidiano. “Fazendo estranho”, suscitando um olhar não-cotidiano, e produzindo momentos onde a experiência está em relevo, são características dos atos performáticos (Bauman 1977; Bauman and Briggs 1990).

Especificamente, os elementos essenciais da performance, segundo esta abordagem, são:

1. *Display* ou a exibição dos atores que atuam para os outros.
2. Os atores assumem a *responsabilidade* para *competência*. Eles exibem o talento e a técnica de falar e agir em maneiras apropriadas.
3. *Avaliação* por parte das participantes. Foi uma boa performance ou não.
4. *Experiência* em relevo - as qualidades da experiência (expressiva, emotiva, sensorial) são o centro da experiência. Assim, o ato de expressão e os atores são percebidos com uma intensidade especial, onde as emoções e prazeres suscitados pela performance são essenciais para a experiência.

5. *Keying* - atos performáticos são momentos de ruptura do fluxo normal de comunicação, são momentos que são sinalizados (ou *keyed*) para estabelecer o evento da performance, para chamar atenção dos participantes à performance. Esta sinalização ou *keying*, focaliza o evento e indica como interpretar a mensagem a ser comunicada. O ato performativo indica que não é para interpretar a mensagem literalmente e estabelece um conjunto de expectativas sobre os atos a seguir. Os ritos têm invocações que marcam o início da ação. No cotidiano há momentos de performance também, que comunicam para os outros o que esperar no momento performático. Talvez o mais conhecido entre nós, apesar de não ser consciente, são os momentos de piadas. Uma pessoa, assumindo a responsabilidade de divertir os outros, introduz no fluxo do discurso uma fórmula verbal que chama à atenção de todos para escutar - “Você sabe a do Português.....” “Você sabe aquela sobre o que aconteceu quando o português.....”. Escutando a abertura da piada, os participantes do grupo param seu discurso normal e entram na interação do evento da piada - o contador de piadas ocupa o centro da atenção, os outros escutam esperando ser agradados com uma surpresa engraçada no final. Em culturas tribais, onde a literatura oral ainda é um recurso de divertimento e prazer, há aberturas verbais específicas que preparam as pessoas presentes para a narração performática. Na nossa tradição, “Era uma vez ...”, é tal abertura que indica para os participantes como interpretar e prosseguir com a ação. Os índios Siona abrem com: “Nos primeiros tempos....”.

O local ou o tempo podem ser outros indicadores do evento performático, determinando o que é esperado e permitido. No teatro, o palco é um dos mecanismos que estabelece as expectativas. Piadas podem ser contados em várias situações, mas há lugares e momentos onde é totalmente impensável contar piadas. O local para a performance de narrativas entre os Siona é de manhã quando toda a família está sentada fazendo cestas. A casa ritual as noites é local para as performances rituais.

Os atos performáticos são estruturados de várias maneiras. Não ha tempo de elaborar aqui, mas brevemente podemos mencionar algumas delas. Uma vez sinalizado, há regras básicas para o tipo de performance que esta sendo realizado - a sequência da ação (por exemplo na piada, só ri no final), modos de falar, movimentar, e agir que são específicas à situação. A participação também é socialmente construída - os papéis que os participantes assumem (ator, platéia, etc.) e quem tem direito de ocupar um papel específico. Em algumas sociedades, as narrativas têm donos, e só elas podem contá-las. Em outras, o papel de narrador é formal, nem todos podem assumir a autoridade de contar. Em outros, os atores são figuras marginais, tais como palhaços nas cortes da Europa.

Segundo o conceito elaborado acima, performance é uma categoria universal no sentido de que elas acontecem em todas as culturas, e que todas as sociedades humanas têm vários gêneros de performance, os momentos que elas reconhecem e valorizam pela função poética e que exibem as suas características, descritas acima. As formas dos atos performáticos são variadas e diversas, construídas por culturas específicas. A análise performática procura descobrir quais são os gêneros reconhecidos e realizados por membros de um grupo e como estes gêneros são estruturados nos atos performáticos. As metodologias e outros assuntos particulares á esta abordagem não serão explorados aqui. Quero concluir esta apresentação levantando as considerações desta perspectiva que são compartilhadas com as da abordagem da performance no seu sentido mais lato e que tratam das características pós-modernas da vida social (Bauman and Briggs 1990).

1. Performance como emergente - enfoque na experiência emergente da performance. Ambas as abordagens liberam a performance de um modelo fixo de cultura. O texto é liberado de sua forma fixa e todas as performances são vistas como únicas. O objetivo não é de congelar ou fixar o momento, mas de examinar como é produzido. Cada performance emerge através da interação dos recursos comunicativos

(maneiras de falar), a competência individual e os objetivos dos participantes dentro do contexto da situação particular.

2. Negociação do evento: como em toda a vida interativa, há negociações contínuas das regras básicas da performance. Entra relações de poder e autoridade. Quem quer falar tem que estabelecer sua autoridade, e há negociação dos papéis que os participantes assumem. Podemos dizer que a estrutura social emerge na performance, ela é realizada.

3. Dialocalidade: A performance inclui as vozes de várias pessoas.

4. Poder retórico: numa performance efetiva, a platéia é amarrada ao ator, o performer. Ele assume a responsabilidade de levar a platéia à um outro plano no fluxo do cotidiano - seja para divertimento, reflexão ou outras sensações. Com o keying, estabelece-se um ambiente de expectativa. A platéia se permite ser levado, e o performer, se é bom, tem a corrente de interação nas suas mãos. Isto possibilita a transformação da situação. Atos performativos têm o potencial, através dos atores, de subverter e transformar o status quo.

Considerações Finais:

Performance representa um novo enfoque na antropologia - seja o da perspectiva iniciada por Victor Turner ou o enfoque com origem nas preocupações da etnografia da fala - e as duas abordagens convergem para as mesmas indagações sobre a vida social. Performance inclui os momentos liminais quando as experiências afetiva, emotiva e estética são centrais. São momentos liminais e transformativos, caracterizados pela inversão e reflexividade. A experiência sempre está sendo criada. Podemos dizer que performance nas duas abordagens aqui descritas, é o nexos da tradição, da *praxis*, e da emergência da realidade como inovação.

Bibliografia:

Bakhtin, M.M. 1968. *Rabelais and His World*. Cambridge, MA, MIT Press.

Bauman, Richard 1976. "The Ethnography of Speaking" in *Annual Reviews of Anthropology*, Vol. 4, Bernard J. Siegel, org. Palo Alto, Annual Reviews

Bauman, Richard 1977. *Verbal Art as Performance* Rowley, Mass, Newbury House Publishers, inc.

Bauman, Richard 1986. *Story, Performance and Event*, New York, Cambridge University Press.

Bauman, Richard and Charles L. Briggs. 1990. Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. In *Annual Review of Anthropology 1990*. V. 19. pp. 59-88.

Bauman, Richard (org). 1992. *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*. Oxford, Oxford University Press.

Geertz, Clifford 1978a. "A Religião como Sistema Cultural" em *A Interpretação das Culturas*. Rio, Zahar.

Geertz, Clifford 1978b. "Um Jogo Absorvente: Notas sobre a Briga de Galos Balinesa". *A Interpretação das Culturas*. Rio, Zahar.

Goffman, Erving 1983. The Interaction Order. *American Sociological Review* 48: 1-17.

Jakobson, Roman 1960. Closing Statement: Linguistics and Poetics. In *Style in Language*. Cambridge, Mass. M.I.T. Press

Langer, Suzanne 1971. *Filosofia em Nova Chave: Um Estudo do Simbolismo de Razão, Rito, e Arte*. São Paulo, Perspectiva.

Ohnuki-Tierney, Emiko 1988. "Monkey Performances: A Multiple Structure of Meaning and Reflexivity in Japanese Culture. In *Text, Play and Story: The Construction and Reconstruction of Self and Society*. (E. M. Bruner, org.) Illinois, Waveland Press, Inc. pp. 278-315.

Rappaport Roy. 1992. Ritual. In *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments* (Richard Bauman, org.). New York, Oxford University Press. pp. 249-260.

Schechner, Richard 1987. "Victor Turner's Last Adventure. In *The Anthropology of Performance*. New York, PAJ Publications. pp. 7-20. (xeroteca)

Singer 1972 *When a Great Tradition Modernizes*. New York.

Tedlock, Dennis 1977. Toward an Oral Poetics. *New Literary History* 8:507-

Tedlock, Dennis 1986. A Tradição Analógica e o Surgimento de uma Antropologia Dialógica. *Anuário Antropológico* 85. Rio, Edições Tempo Brasileiro.

Turner, 1967 *The Forest of Symbols*. Ithaca, New York, Cornell University Press.

Turner, Victor 1974. *O Processo Ritual*. Petropolis, R.J., Vozes

Turner, Victor 1981. "Social Dramas and Stories about Them," In *On Narrative*. W.J.T. Mitchell, org. Chicago, University of Chicago Press. pp. 137-164.

Turner, Victor 1982. *From Ritual to Theater*. New York, PAJ Press.

Turner, Victor 1987. "The Anthropology of Performance." In *The Anthropology of Performance*. New York, PAJ Publications. pp. 72-98.