

Falar-fazer antropologia:
uma experimentação etnográfica
do corpo na capoeira Angola

Heloisa Gravina¹

Universidade Luterana do Brasil, Porto Alegre, Brasil
E-mail: helogravina@gmail.com

Resumo

Neste artigo, busco uma restauração performática de minha apresentação no II Colóquio Antropologias em Performance, organizado pelo Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (Gesto/UFSC). Na apresentação, trouxe a questão metodológica que orientou minha pesquisa de doutorado: a interlocução entre os saberes, as técnicas e os procedimentos antropológicos e os da dança na relação com o campo empírico da capoeira Angola. Através do procedimento conhecido em dança como *falar-fazer*, coloquei a questão 'em cena', destacando o aspecto performativo da construção do conhecimento e sua dimensão corporal. Naquele momento, perguntava: quais formas podemos adotar para falar de performance, uma vez que assumimos que, a partir desse paradigma, forma e conteúdo se constituem mutuamente? Agora, ao reenencenar textualmente as falas, os gestos, as sonoridades e os movimentos que compuseram minha apresentação (e o debate que se seguiu), acrescento: quais formas adotamos para escrever sobre a (e a partir da) performance?

Palavras-chave: Performance. Capoeira Angola. Dança contemporânea. Procedimentos de *falar-fazer*.

Abstract

In this paper, I search for a performative restoration of my presentation at the II Colloquium Anthropologies in Performance, organized by the Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (UFSC). In the performance, I raised the methodological question that guided of my doctoral research: a dialogue between anthropological knowledge, techniques and procedures and the realm of dancing, relating to the empiric field of Capoeira Angola. Through a dance procedure called talking-doing, I put the issue 'in scene', highlighting the performative aspect in the knowledge construction and its embodied dimension. In that moment, I asked: what form may be adopted to speak of performance, since it is assumed, from this paradigm, that form and content are mutually constituted? Now, textually reenacting the segments, gestures, sounds and movements which were part of my performance (and the following debate), I add: what forms are adopted to write about (and since the) performance?

Keywords: Performance. Capoeira Angola. Contemporary dance. Talking-doing procedures.

Este artigo é uma revisitação de minha fala no II Colóquio Antropologias em Performance. Para além da defasagem que sempre existe na passagem de um meio expressivo a outro, gostaria aqui de pontuar que este texto não é escrito a partir da fala que preparei para o evento, mas principalmente da apresentação dessa fala. Busco um texto que recupere, em alguma medida, a dimensão performativa da comunicação no Colóquio enquanto ato de fala (Austin, 1962). Escrevo, portanto, buscando uma “restauração” da experiência da apresentação (Schechner, 1995).²

Quando recebi a proposta do evento, de investigar articulações entre diferentes áreas de conhecimento através da perspectiva da performance, logo pensei que esse seria o espaço propício para colocar em discussão os aspectos metodológicos e epistemológicos de minha pesquisa de doutorado recentemente concluída, elaborados justamente na interlocução entre os campos de saber que me constituem como pesquisadora: a dança e a antropologia.

A ideia era trazer essa discussão a partir de algumas narrativas etnográficas extraídas de minha tese, a qual chamei de uma experimentação etnográfica do mundo da capoeira Angola transnacional (mais especificamente na circulação Brasil-França). Experimentação, nesse caso, era tanto o caráter experimental do projeto quanto a filiação a uma antropologia da experiência, localizando essa experiência no corpo (a partir da articulação entre o pensamento de autores como Victor Turner e Richard Schechner, das teorias da performance, Thomas Csordas, com a proposta de um paradigma da corporeidade, e José Gil, trazendo a noção de um corpo feixe de forças, a partir da filosofia). E propondo, então, uma antropologia “desde o corpo” (Gravina, 2010, p. 39).

Acabei optando por colocar a questão ‘em cena’ através de uma apresentação que trouxesse o aspecto performativo da construção do conhecimento em sua própria forma. Adotei, então, um procedimento utilizado na dança contemporânea, o qual chamamos de *falar-fazer*³ (Rosa, 2010), e que consiste, resumidamente, em transitar entre fala e movimento como dimensões igualmente constitutivas da comunicação e da reflexão.

Agora, busco uma reencenação do problema, através de um texto que traga as falas não apenas em termos de ‘conteúdos’ (mais facilmente adaptáveis à linguagem escrita, talvez), mas buscando restituir as condições de sua elocução em cada momento. Busco incluir, portanto, o que foi dito em palavras, sonoridades, gestos, posturas e movimentos, criando as atmosferas que foram promovendo a “contextualização” (Bauman e Briggs, 1990) do acontecimento.⁴

Quando mandei a proposta de apresentação para os organizadores do evento, Vânia Cardoso logo me respondeu, prevenindo: “o espaço lá é bem pequeno [...]”, deixando implícita a advertência de que talvez não fosse possível “dançar” ali. Respondi que tudo bem, que iria “me virar” com o espaço que tivesse. Falando com conhecimento de causa como capoeirista e antropólogo, Scott Head (outro dos organizadores) captou bem minha ideia numa brincadeira: “vai depender de sua habilidade no ‘jogo de dentro’”. Sim, pensei, e do que considero dança (inevitável aqui lembrar da *small dance* de Steve Paxton, um dos precursores da chamada dança pós-moderna norte-americana).⁵

Mesmo com todo esse debate – como um movimento cotidiano transforma-se em dança? – incorporado à minha prática, preciso admitir que, chegando ao auditório do Departamento de Engenharia de Produção da UFSC destinado às apresentações, minha primeira reação foi de receio diante de um espaço que era realmente pequeno. Ou melhor, o espaço livre fora da tribuna era pequeno. De fato, não era um local concebido para que alguém fizesse algo além de falar, preferencialmente posicionado atrás de uma grande mesa, estrategicamente colocada sobre um minipalco, dois degraus acima da primeira fileira de cadeiras. Um espaço que, uma vez que você estivesse sentado na plateia (cadeiras distribuídas em fileiras com uma ligeira ascensão na direção do fundo), permitia ver com bastante nitidez o peito, os

braços (desde que estivessem pousados em cima da mesa) e, é claro, a cabeça ou, melhor dizendo, o rosto do(a) palestrante. Ao lado dessa tribuna, um pequeno espaço disponível era ocupado pelas bandeiras do Brasil, de Santa Catarina e da Universidade.

A solução foi afastar temporariamente as bandeiras dali para que eu tivesse um espaço mínimo para me mover. Mesmo assim, tinha em minha apresentação muitos movimentos de capoeira próximos ao chão, os quais não seriam visíveis para as pessoas a partir da quinta fileira de cadeiras. Justamente, a relação entre corpo e produção de conhecimento estava no centro do problema metodológico-epistemológico que eu trazia para o debate. Esse espaço pressupõe (e induz) posturas corporais e um gestual específico por parte de seus ocupantes: uma vez que estamos sentados na cadeira, atrás da mesa, acabamos quase naturalmente restringindo os gestos dos braços à altura da metade superior do corpo (que é visível); em consequência, nosso gestual torna-se contido, raramente se prolongando a uma distância média em relação ao centro do corpo e, menos ainda, ultrapassando a altura da cabeça. Por seus atributos físicos, aliados às convenções incorporadas ao longo de nossas vidas, esse espaço acaba demarcando um lugar para o corpo na produção do conhecimento a ser ali desenvolvido: um corpo disciplinado, dócil (para usar a expressão de Foucault (2009)) e praticamente alienado de si mesmo. Resolvi manter minhas sequências no chão e tematizá-las, chamando a atenção para sua invisibilidade ali.

Como tenho feito várias vezes ao falar sobre a capoeira em eventos científicos, abro minha apresentação com a imagem em vídeo de uma roda de capoeira Angola no grupo Nzinga, de Salvador. A primeira coisa que chega é o som: com a tela ainda preta, ouvimos a bateria na qual sobressaem os acordes do berimbau contra um fundo percussivo. Lemos o nome do grupo, o local e a data da filmagem – Nzinga-Salvador, junho/2007 –, e a imagem abre ao som da voz de mestre Poloca chamando um longo Iêêêê... Vemos então o espaço amarelo do grupo de capoeira pintado com motivos afro, esteiras e alguns instrumentos pendurados nas paredes. No centro da bateria composta de três berimbaus, dois pandeiros, um agogô, um reco-reco e um grande atabaque, vemos o mestre que, todo de branco, toca o berimbau Gunga e canta a ladainha de abertura da roda:

Quando chego no terreiro
Quando chego no terreiro ô iaiá
Trato logo de louvar
Louvo a Deus primeiramente
E a meu pai Oxalá
Também louvo o pai Xangô
E a Rainha do Mar
Dá licença, Deus de Angola
Me dê o salão pra vadiá
Iê Aquinderrê...

Começar com esse extrato é um recurso para impregnar esse ‘salão’ em que me encontro agora, cuja decoração despojada e funcional visa a uma neutralidade, pela ambiência marcadamente afrorreferenciada da capoeira Angola. Primeiro pela sonoridade, depois pela visualidade do espaço, vamos entrando num ritmo circular e lento (característico da capoeira do grupo Nzinga). No vídeo, enquanto o mestre canta a ladainha, dois jogadores posicionam-se agachados ‘no pé do berimbau’ esperando o momento de começar a interagir de fato. Posiciono-me também na ‘cocorinha’ ao pé da tribuna, reverenciando simultaneamente a capoeira que passa no vídeo e aquele espaço de relações acadêmicas no qual me encontro presencialmente.

Minha roupa: calça de linho e camisa de um tecido leve, brancas (como o mestre no vídeo); cabelos presos numa faixa roxa; tênis de jogar capoeira. Toda de branco, poderia estar numa roda festiva, mas também estou com uma roupa social, apropriada a um congresso. A faixa remete ao universo afro e à minha apropriação pessoal desse universo (é a faixa que sempre uso nas rodas de capoeira). Posicionada como um duplo dos jogadores no pé do berimbau, torno-me também imagem, espécie de metacommentário sobre as instâncias envolvidas na pesquisa.

Deixo os capoeiristas começarem o jogo. Movimentam-se lentamente, desenhando círculos com seus corpos. Aos poucos um vai buscando os espaços vazios deixados pelo movimento do outro, iniciando uma verdadeira “conversa-em-movimento” (Head, 2004, p. 37). O gestual é sempre contido e lento, os golpes apenas indicados

como potência nunca realizada no espaço. É um jogo que desempenha bem a função de ‘abrir a roda’ como um espaço de trocas corporais (e, portanto, afetivas). A imagem da câmera atravessa a relação entre os dois capoeiristas e fecha o plano num garoto de uns seis anos, negro, tocando reco-reco no canto da bateria. Pausa. Fim dos três minutos de vídeo. Espero em silêncio alguns segundos, deixando apenas as sonoridades da capoeira ressoarem no espaço (e no meu corpo). Sustentada por essa atmosfera, tomo a palavra.

Faço referência às ‘louvações’ feitas minutos antes pelo mestre, no vídeo, para eu também fazer as minhas ‘louvações’. Agradeço ao Gesto, à Capes, ao PPGAS/UFRGS, juntamente com minha orientadora, Maria Elizabeth Lucas, à minha nova ‘casa’, o curso de dança da ULBRA, e, é claro, aos capoeiristas que me permitiram realizar a pesquisa. Ainda agachada para fazer minhas ‘louvações’, percebo um leve movimento na sala: as pessoas do fundo começam a esticar-se, algumas chegam a levantar, a fim de conseguir enxergar a pessoa que fala.

Comento o fato e me levanto para continuar. Acompanho constantemente minhas falas por um gestual específico. Estar de pé, nesse caso, não equivale a manter os pés plantados na mesma posição no chão e o tronco quase imóvel, deixando apenas os braços se moverem numa distância média em relação ao centro do corpo (o que seria nossa cinesfera⁶ mediana). Ser impregnada pela atmosfera da capoeira para começar minha comunicação, aqui, tem também o efeito de animar outra postura corporal ao longo de toda a fala. Assim, os pés, como na ginga da capoeira, estão em constante movimento, repercutindo como um leve balanço por todo o corpo. Deixo que esse balanço seja quase imperceptível em alguns momentos e noutros aproveito-o como impulso para ampliar meu gestual no espaço.

Animada por esse impulso interior, explico a proposta que apresentei no início deste texto, de problematizar o lugar do corpo na produção de conhecimento. No momento em que falo da interlocução entre dança e antropologia, conto um pouco de minha trajetória. Bailarina de formação, passei pelo *ballet* clássico, pela graduação em Artes Cênicas, cheguei à dança contemporânea e finalmente ao mestrado em Antropologia Social. Nessa disciplina, minha porta de entrada foi a antropologia da performance. Constituindo-se, ela própria, na inter-

secção entre os campos de conhecimento das artes e da antropologia – abro os braços para indicar as duas disciplinas –, essa abordagem apresentou-se para mim como um verdadeiro caminho para adentrar o mundo antropológico – os braços se unem em frente ao corpo para atravessar um caminho imaginário, separando-se novamente na direção da audiência que, aqui, se torna o “mundo adentrado”.

Continuo minha narração contando que, no doutorado, resolvi aprofundar a interlocução entre os saberes, as práticas e os procedimentos da dança e os saberes, as práticas e os procedimentos da Antropologia, na relação com o campo empírico da capoeira Angola em sua circulação transnacional entre Brasil e França. Deixo a questão transnacional de fora desta comunicação a fim de preservar o foco na problematização da experiência corporal como lócus e recurso de produção de conhecimento.

A escolha pela capoeira Angola é atravessada pelo plano pessoal, e acho importante trazer essa dimensão afetiva do trabalho científico, especialmente dentro de minha proposta de uma pesquisa desde o corpo. Eu cheguei à capoeira Angola quando me vi, a partir do nascimento de meu primeiro filho, hoje com nove anos, a mãe branca de um filho negro. Percebi-me afetiva, social e politicamente nessa posição, com toda a violência cotidiana que o racismo engendra na nossa sociedade. Colocar essa experiência em palavras é difícil. O gesto fala por si: as mãos na altura do rosto, palmas voltadas para baixo, vão descendo como que marcando diferentes camadas em relação ao corpo – as diferentes instâncias (pessoais, corporais, emocionais, políticas, sociais, institucionais, ideológicas, afetivas...) que nos atravessam e são perpassadas pela discriminação racializada.⁷ Para me instrumentalizar nessa relação com o racismo, acabei chegando na Africanamente Escola de Capoeira Angola, um espaço em Porto Alegre no qual a capoeira é utilizada como instrumento de luta antirracista.

A atmosfera criada pelo vídeo no início da apresentação tem também um efeito sobre o falar: mantenho um ritmo lento que tem uma constância em sua circularidade. Passo da narração mais pessoal e descritiva ao plano analítico sem marcar, na entonação e no ritmo da fala, uma distinção entre essas dimensões. Justamente a ideia é colocar experiência, descrição e reflexão num mesmo plano epistêmi-

co, criando entre elas uma relação de imanência. Assim, é mantendo o balanço corporal e certa circularidade na voz que pergunto: como colocar o corpo da etnógrafa em cena como mais um dentre os feixes de força em relação no campo? Como utilizar o que acontece no meu corpo enquanto dado de análise? Como trazer esse conhecimento da dança para o fazer antropológico?

Retornando ao plano da narração descritiva, falo de minha escolha metodológica de seguir os fluxos da capoeira Angola. Isso me levou primeiro a Salvador, a chamada ‘Meca da capoeira’. Considerei essa incursão como uma viagem iniciática, no sentido de me sensibilizar para esse ambiente da capoeira visto na roda de mestre Poloca. Branca, de olhos azuis, chego a Salvador e sou imediatamente taxada de ‘gringa’, passando a vivenciar as tensões e os atravessamentos sociais e políticos dessa posição (bastante desconfortável, diga-se de passagem). Na mesma medida, começo a entrever a capoeira como estratégia de resistência e subversão de posições social e politicamente estabelecidas.

Quando volto a Porto Alegre, quero entender melhor que corpo é esse que se forja na capoeira, que políticas ele engendra e que mundos se tornam possíveis a partir desse corpo. E então mergulho de cabeça (e corpo inteiro, acrescento, juntando os braços que, acompanhando a cabeça, conduzem o corpo num movimento indicando um mergulho num lago imaginário logo à frente da tribuna) nos treinos, nas rodas, na convivência desse ambiente da capoeira Angola, na Áfricanamente.

Minha primeira experiência numa roda de capoeira é de jogar com o Ademolu. Um menino negro, então com 14 anos de idade e uns sete de prática. Eu, com meus trinta e poucos anos, de capoeira tenho umas duas semanas. Ele está ali, portanto, para me ensinar. De repente me vejo numa situação constrangedora que reenceno para a audiência. Vou para a posição do ‘caranguejo’ – apoiada sobre pés e mãos, quase sentada, suspendendo ligeiramente o quadril do chão, estou de frente para o adversário, agora imaginário. Tirando uma das mãos do chão, com ela busco indicar a posição de Ademolu: ele vem numa ‘tesoura’, de costas para mim, tem um pé de cada lado de meu tronco e me olha pelo meio das pernas. Coloco a mão como um espelho em frente ao rosto e digo: “estou, literalmente, de cara para a bunda dele”. Se no

momento completamente descontraído da roda todo mundo ri com vontade, no espaço do Colóquio a narração provoca risos discretos.

Conto que a situação era então animada por uma música. Pego o pandeiro para cantá-la e não posso me furtar a comentar o quão mais difícil é cantar e tocar ali do que numa roda de capoeira. O comentário é tanto um recurso para diluir a tensão, compartilhando minha fragilidade com a audiência, quanto uma forma de pontuar as especificidades dos recursos expressivos normalmente mobilizados em cada espaço. Tocar pandeiro e cantar numa roda de capoeira é normal; num evento científico, não. Passado meu constrangimento inicial, o som do pandeiro e da voz enche a sala:

Moço, que coisa mais linda
Diga pra mim o que é
Moço, isso é capoeira de Angola
Luta de bater com o pé

Nascida na necessidade
Pro negro se defender
Na escravidão do passado ô iaiá
Era matar ou morrer

Moço, que jogo manhoso
Diga pra mim o que é
Moço, isso é capoeira Angola
Luta de bater com o pé

Se no início o som é um pouco hesitante, aos poucos se torna mais denso, (re)criando algo da atmosfera relaxada e dançante da roda de capoeira. Um evocar que inscreve, performaticamente, outro tempo-espaço naquele momento. Aproveito essa atmosfera para comentar que, ao escutar essa música no centro da roda, me percebo fazendo parte desse mundo da capoeira que vem de Angola e que, nas repetições e nas transformações do canto, substantiva sua origem e se torna ‘capoeira Angola’. Mais do que isso, percebo-me lançando mão das ferramentas que aprendo nesse universo para sair da situação constrangedora em que me encontrava. Recoloco-me na encenação da

situação para comentar que, afinal, estando de cara para a bunda de um garoto no meio de uma roda cheia de gente olhando, sinceramente, “era matar ou morrer”! Girando o tronco para me apoiar sobre as mãos, vou transferindo o peso para os pés até voltar à vertical, comentando que a gente acaba encontrando uma saída.

Deslizo novamente para o plano reflexivo e, indicando as imagens de treinos e rodas na África que agora desfilam no telão, pergunto: como passo a me perceber integrando esse mundo afrorreferenciado, um mundo que faz da negritude, da origem africana, um valor? Minha questão é: como isso aconteceu no meu corpo? Aqui faço uma pausa e, em silêncio, pego o grosso volume encadernado com a imagem de dois capoeiristas jogando na beira do mar de Salvador ao pôr do sol. Com a tese na mão, concluo as indagações: e como trabalhar isso antropológicamente?

Abro a tese. Segurando-a com uma mão, começo a ler um trecho no qual busquei reconstituir textualmente a experiência corporal. O ritmo da leitura é mais rápido do que o da fala anterior, enfatizando a velocidade dos acontecimentos descritos (ao menos a velocidade com a qual eu os percebia no momento da experiência). A outra mão viaja por várias dimensões, traçando alguns dos círculos e das interrupções presentes no texto:

Baixar mais a cabeça. Subir o pé. Agora, rápido, a cabeça pelo outro lado. A voz do Guto: “Não deixa de olhar a parede em frente!”. Já ir dobrando o joelho e passar o tronco por cima da perna que está esticada. “O olhar! O olhar!” Não deixar de olhar, OK. “E não esquece o braço na frente do rosto!” A cabeça passa novamente por cima e logo está embaixo de novo. “Olho no símbolo da escola, não perde de vista.” Agora são os pés que passam por cima. Onde está o quadril a essa altura? Novamente a cabeça por cima, os pés por cima, mãos no chão, braço na frente do rosto, a perna pela frente, a cabeça para trás. Será que a sala começou a rodar? Mais da cabeça por cima, os pés... O que fazer com as mãos mesmo? Olho para o Guto e sigo copiando, deduzindo os movimentos a partir de um fragmento de braço, um pedaço de perna, uma fração de tronco vislumbrado entre uma volta e outra da cabeça por todas as direções possíveis. Definitivamente: a

sala está rodando! Concentrar na música: “onda vai, onda vem...”. Por quanto tempo ainda? (Gravina, 2010, p. 113)

Em meio aos risos da audiência, coloco o grosso volume sobre a mesa. Com essa descrição mais fenomenológica, tentei, no momento da escrita da tese, acessar o corpo do leitor. Propiciar, através da leitura, algumas dessas sensações vividas nos treinos de capoeira. Na apresentação, busco, além da dimensão corporal da experiência em si, um segundo nível de relação com a textualização dessa experiência. Ao ler em voz alta, enfatizo o aspecto performático do texto (Zumthor, 2000), atualizando sua dimensão corporal. Esses procedimentos estão intimamente relacionados com o problema antropológico que a interlocução com o campo empírico me colocava então: a peculiaridade da relação corpo–mente no universo da capoeira.

Trago então uma frase de Guto, professor da *Áfricanamente*, que ajuda a pensar essa questão. Ele está nos explicando o que precisamos fazer para ser eficazes no jogo. Ele diz: “vocês têm que colocar a mente do cara onde vocês querem”. A frase vem acompanhada do gesto, que reproduzo: as mãos movem-se de um lado a outro, como se tirassem um objeto de um lugar para pousá-lo noutro. O gesto faz pensar que a mente do cara é o corpo do cara, é o cara inteiro. Essa frase proferida em palavras e gestos, junto a outras observações que vou fazendo em campo, é um indício do quanto a relação entre corpo e mente é indeterminada na capoeira Angola. A escolha por uma descrição de cunho fenomenológico era então inspirada no primeiro caminho que encontrei para ir atrás disso: a abordagem teórica da corporeidade, segundo Thomas Csordas (2008). De acordo com essa perspectiva, sujeito e mundo se constituem no momento da percepção, havendo sempre um espaço entre subjetivação e objetificação.⁸ Mas, se a abordagem da corporeidade me permite compreender a existência desse espaço, ela não me ajuda a falar sobre o que nele acontece.

É preciso então voltar para esse espaço, do corpo em movimento, e o faço através da demonstração de meu primeiro treino. Interrompo a fala, desço do pequeno ‘palco’ no qual ficava a tribuna e passo a realizar os movimentos no exíguo espaço livre em frente à primeira fileira de cadeiras. As palavras, instrumentos sonoros da fala conven-

cional, agora dão lugar à silenciosa ‘fala’ do corpo em movimento. É uma interrupção no regime da percepção até então predominante. O silêncio convida a mobilizar principalmente a percepção visual. No entanto, como a maior parte de meus movimentos são próximos ao chão, pelo menos metade da audiência não me enxerga. Para uma grande parte dos presentes, então, torno-me praticamente invisível, como comentaria mais tarde John Dawsey.

Faço referência ao fato e me disponho a repetir a sequência, agora narrando o que vou fazendo. A fala se acelera e ganha uma nova melodia ao acompanhar o ritmo do movimento. Essa nova sonoridade também informa sobre o esforço demandado para a realização de cada movimento:

eu desci sobre a perna de trás, eu botei as mãos no chão, passei a perna que estava atrás para trás pelo outro lado, passei por cima da perna que estava esticada à frente, mãos no chão, pés por cima, cabeça para baixo, quadril desce, quadril sobe, a cabeça tá atrás, cabeça tá na frente...

Retorno à vertical, respiro fundo para recobrar o fôlego e vou tomar um gole d’água. “Fácil, né?” A audiência ri e alguém comenta: “posso ir só narrando, com uma facilidade imensa”.

As reações indicam como esse treino simples, com a movimentação básica da capoeira, pode causar estranhamento e aparecer como algo de grande complexidade nesse universo onde as posições não variam muito entre a sentada, pés que pendem para baixo desde a cadeira até o chão, e a de pé, sempre com a cabeça para cima, com gestos dos braços que dificilmente ultrapassam a metade da cinesfera.

Ao realizar efetivamente os movimentos circulares, as passagens constantes pelas posições invertidas, transitar do apoio dos pés para o das mãos como se fosse algo natural é uma estratégia para compartilhar com a audiência, através da empatia sinestésica, a experiência da desorientação e da perda de referências e, principalmente, a perda da vertical como principal referência. Na movimentação de base da capoeira, experimento uma infinidade de pontos de vista possíveis nesse trânsito por todas as dimensões da cinesfera. Comento que, assim, se perde o ponto de vista frontal predominante na vida ordinária. Assumo

essa posição vertical de frente para a audiência para completar, a mão colocada em frente ao rosto como um espelho estático, que tal ponto de vista transforma o outro numa imagem bidimensional.



Retomo a movimentação circular, movendo os braços constantemente em círculos, joelhos que se flexibilizam para que o tronco possa transitar por diferentes níveis e dimensões até reconstituir essa tridimensionalidade do corpo em movimento que faz com que o mundo que habitamos na capoeira torne-se redondo a partir do encontro entre dois jogadores. Desde dentro dessa experiência, a abordagem da corporeidade encontra seus limites, não me instrumentalizando para compreender o que acontece no corpo nesse processo.

Passo então a narrar o caminho reflexivo que fui percorrendo, contando como, através do pensamento de José Gil, filósofo que trabalha a partir de Deleuze e da interlocução com as práticas de dança pós-modernas (que são as que pratico, o que tornou a abordagem de Gil mais acessível), encontrei uma via para pensar o que acontece com esse corpo que perde a vertical como referência, que se desequilibra (inevitável aqui deixar a cabeça pender para o lado até os limites do equilíbrio sobre os pés) e entra numa relação de comunicação com o outro a partir desse espaço múltiplo. José Gil fala que essa situação de risco, de perda de referência, vai ampliando a percepção para os mínimos movimentos.

Baixo o tom de voz, invisto em tempos maiores de pausa entre as palavras, deixo o tempo da respiração acontecer a fim de, mudando o registro vocal, propiciar também na audiência o acesso a uma percepção mais sutil. Mudar, como o autor coloca sobre o movimento, a escala da percepção, alterando o regime de funcionamento da consciência. Com essa atenção mobilizada, retorno à posição vertical. Nesse registro, essa posição perde seu caráter estático para tornar-se plena de movimento, de trocas de peso e impulsos prontos a projetar o corpo no espaço. É a partir desse regime da consciência impregnada pelos movimentos do corpo que a vertical passa a ser apenas mais uma dentre as posições possíveis para colocar-se em relação com o outro e com o mundo. Ao acionar esse modo de funcionamento do corpo-consciência é que eu posso, como se diz na capoeira, 'antecipar o movimento do outro', perceber o movimento do outro no nível do impulso, antes que se transforme em movimento no espaço.

Então, estamos aí falando de um corpo que deixa de ser pensado como terreno existencial da cultura e do *self* (Csordas, 2008), com toda

a estabilidade que isso pode acabar trazendo, para falar de um corpo feixe de forças (Gil, 2005). Um corpo atravessado por intensidades, por forças-afetos, inseridas numa historicidade, em toda uma rede cultural. Eu me abro para ser ocupada pelo outro, pelas intensidades desse outro.

Essa relação entre intensidades acontece na roda de capoeira. Por uma multiplicidade de meios, esse espaço ritualizado instaura um espaço-tempo extraordinário que, além de propiciar esse modo de relação, traz à existência toda uma cosmologia afrorreferenciada, negro-africana. Desço da tribuna para adentrar uma roda imaginária e constatar: se eu habito esse espaço com um corpo aberto para ser atravessado por essas intensidades, é através do meu corpo que tal cosmologia é dada à existência. De certa forma, ela passa a fazer parte de mim, ainda que na temporalidade extracotidiana do ritual. Os capoeiristas têm uma boa imagem para pensar a relação de reflexividade entre a roda e a vida cotidiana: a primeira seria o 'mundo de dentro'; a segunda, o 'mundo de fora'. Pensando em termos de performance, então, pergunto: como esse habitar o mundo de dentro da roda, afrorreferenciado, sendo atravessada por essas forças-afetos, pode alterar minhas posições possíveis no mundo de fora?

Utilizando várias alternâncias entre palavras e gestos, silêncios e sons, visitando a mobilidade de minha coluna conectada aos gestos das mãos, vou formulando para a audiência a busca que me move neste trabalho: tentar relacionar o que acontece na intimidade da experiência corporal, esmiuçar isso – o detalhe da percepção corporal – que na dança trabalhamos muito, com a vida social.

Uma respiração mais profunda para, enfim, concluir trazendo a questão que explicitarei no início deste texto: a proposta desta fala [pausa], nesta forma [pausa], faz parte da pergunta [pausa, mãos afastadas, palmas para cima]. Permaneço com os braços nessa posição para indagar: como? Como falamos de performance, uma vez que assumimos o paradigma de que forma e conteúdo se constituem mutuamente? Quais formas adotamos para falar sobre performance e como essas escolhas podem falar de modos de produção de conhecimento que ocupam posições de poder assimétricas na sociedade? As mãos ficam um tempo afastadas, como que sentindo pesos diferentes

de cada lado do tronco, até que eu finalize, deixando as mãos pendem para o chão e dizendo: é uma pergunta. Meu silêncio abre espaço para os aplausos da audiência, marcando o final desse (momento do) evento performático.

Neste texto, conforme coloquei no início, a pergunta se estende das formas que adotamos para falar sobre performance para as formas que adotamos para escrever sobre performance. Trago aqui o debate realizado após esta apresentação como um recurso para encenar alguns dos efeitos reflexivos desencadeados por ela. Ao longo deste debate, nós, os ‘palestrantes’, permanecemos sentados a maior parte do tempo atrás da tribuna. Entendo que, neste momento de reflexão coletiva, os movimentos eminentemente corporais cedem lugar à predominância dos “movimentos de pensamento” (Gil, 2005).

É importante, para compreender o evento performático que acabei de encenar (minha apresentação), recolocá-lo na situação em que ele ocorre: a mesa “Articulações em Movimento”. Não por acaso, vários comentaristas remetem a certa unidade da mesa que John Dawsey sintetiza ao chamar a atenção para a “beleza das apresentações nesta mesa em movimento”. Nesse contexto, minha fala é precedida da apresentação de Ida Mara Freire – “Água e pedra: texturas de um corpo social em mudança” –, na qual ela traz as imagens e os sons do mar como primeiro plano em um filme por ela realizado sobre seu trabalho na África do Sul. Após os fluxos e as interrupções que animaram meu falar-em-movimento, Vânia Cardoso e Scott Head apresentam a comunicação “Girando entre gestos: interrupção como fonte do fluir”, trabalhando intencionalmente a interrupção no fluxo das imagens e dos sons num vídeo sobre uma festa de Exu. Estar entre ambas produz uma contextualização específica e, diria, propícia à minha proposta. Retomando a ideia de beleza apontada por John Dawsey, entendo que, nas três apresentações, investimos, por diferentes recursos, em abordagens poéticas para a reflexão. As três propostas se articulam ao falar à percepção da audiência, convidando a sensibilidade a participar ativamente (e num lugar de destaque) da reflexão.

André Lepecki também começa sua intervenção comentando a mesa. Trazendo o conceito de *ghostly matters*, de Avery Gordon (2008), ele diz: “eu arriscaria dizer que a ‘matéria espectral’ da mesa hoje é

essa África que se deslocou”, entendendo essas matérias espectrais como “os fins que não acabaram, como as forças que emergem para nos desorientar, nos perturbar”. A partir dessa ideia, ele me convida a pensar sobre a relação entre as micropercepções que fazem do corpo capoeira esse corpo atravessado por forças-afetos (e que passam a ser pensadas, então, como forças de matéria, sólidas) e a possibilidade da emergência de uma outra espécie de micropolítica.

Sua questão me coloca diante de uma nova possibilidade de explorar aspectos que ficaram latentes na pesquisa. Respondo que os micromovimentos, ao instaurarem esse outro regime da percepção, abrem espaços intersticiais para que uma outra história – que fora recalcada, invisibilizada na vida social ordinária – possa emergir e se configurar como potência. São espaços que têm o poder de sacudir a “poeira histórica” (Lepecki, 2005), espaços através dos quais aquilo que estava sedimentado pode emergir e se reconfigurar seguindo uma outra lógica: a do fluxo. Porque, como bem observara Maria Laura Cavalcanti sobre minha apresentação, o aprendizado da capoeira é o aprendizado do fluxo, da instabilidade e, como trabalho em minha tese, da ambivalência. De uma coisa que pode ser seu reverso no momento seguinte ou, ainda mais, que sempre contém seu reverso em si mesma (Gravina, 2010).

Como na circularidade dos movimentos da capoeira (a cabeça que passa por todas as dimensões da cinesfera), uma volta por duas outras perguntas nos ajuda a retomar esse problema de outro(s) ponto(s) de vista. Após comentar a ideia de fluxo, Maria Laura Cavalcanti destaca que, a partir de minha apresentação, relatando as situações de aprendizado, mostrando as fotos nas quais estão todos sempre sorrindo e se tocando com delicadeza, se fica com a impressão de que tudo é lúdico na capoeira. Ela pergunta, então, se acho que o lúdico dá conta de tudo o que acontece naquele universo.

Meu primeiro reflexo é responder que não e que eu trouxe essa dimensão porque é uma importante ferramenta de aprendizado e da própria resistência da capoeira como luta (penso, por exemplo, no riso como estratégia de resistência do fraco, segundo Bakhtine (1970)). Mas é a intervenção de Scott Head que articula as dimensões que eu não estava conseguindo alcançar em minha resposta. Ele traz uma

história de seu campo, sobre um jogo entre dois mestres no qual tudo parece uma grande brincadeira e no dia seguinte um está com um olho roxo (e após uma segunda roda, é o outro que está com o olho roxo, sem que ninguém tenha visto nada acontecer).⁹ A partir dessa história, sugere que possamos estender a noção de lúdico para a ideia de *dark play*, de Schechner (2002), segundo a qual há um momento no jogo em que as regras são obscuras (ou obscurecidas) e nem todos os participantes têm clareza dos limites dessas regras.

Consigno então prosseguir na resposta articulando essa ideia com minha percepção da ambivalência presente no jogo da capoeira, a qual remete a uma outra ética que organiza noções de bem e mal, do que pode ou não ser feito por quem em cada situação. Assim como o trânsito entre posições corporais é a lógica do movimento da capoeira, posições de poder, relações interpessoais e atitudes são animadas pela movência dos sentidos em jogo no momento da roda, dos treinos, da convivência. Como no caso do *dark play*, o lúdico na capoeira não equivale à inocência ou a um modelo de relações necessariamente pautado pela amizade ou pela harmonia. Se pensamos a noção de máscara no sentido utilizado no teatro, como o duplo do ator que permite a emergência de uma “outra natureza” (Schechner, 2002) em seu corpo, o lúdico na capoeira pode ser pensado como a máscara da violência. Desde o mestre que utiliza o deboche na roda para diminuir a posição da aluna (e dificilmente do aluno, a questão de gênero aqui importa) até os mestres que acionam a máscara do lúdico para, em igualdade de condições (e posições), jogar esse jogo do qual a audiência não tem, necessariamente, conhecimento no momento da encenação. Colocar tais posições permanentemente em risco no espaço da roda faz parte do prazer e do sentido do jogo.

A segunda pergunta é feita por Gabriele Brandstetter. Primeiro, ela identifica como um *motif* da mesa uma relação entre questões de movimento, corpo e procedimentos de controle corporal e social, indagando como nós, enquanto pesquisadores, lidamos com problemas de orientação e desorientação. Especificando a pergunta para o meu caso, ela comenta os movimentos sutis que fui realizando ao longo de toda a fala, em que nem sempre era possível se perceberem o início

e o fim de cada movimento, para questionar a relação entre controle, aprendizagem e fluidez na capoeira, e se eu via relações disso com o Contact Improvisation.

Essa questão, articulada com as colocações de André Lepecki, sinaliza algumas portas abertas para as investigações que começo a desenvolver, buscando mobilizar a um só tempo minha dupla posição de bailarina-antropóloga. Justamente eu comentara, durante a fala, minha proximidade com as danças pós-modernas norte-americanas, dentre as quais o Contact Improvisation.

Começo respondendo pelo concreto, identificando semelhanças e diferenças (quase antagonismos) entre as formas de se mover do Contact e da capoeira. A experiência no primeiro, então, facilitou meu acesso à segunda até certo ponto, dificultando em alguns aspectos específicos. No Contact Improvisation, precisamos entrar em relação com um outro a partir do contato corporal. Levanto e, pedindo licença para Ida Mara Freire, que estava ao meu lado, toco sutilmente seu rosto com o dorso de minha mão para acompanhar a explicação de que esse contato é entendido da forma mais literal, pele com pele e, mais do que isso, entrega do peso. Toco então seu braço com a lateral de meu tronco e, à medida que vou aos poucos me apoiando nela e percebendo seu peso se deslocando sutilmente em minha direção, explico: eu passo a ser sustentada pelo outro na mesma medida em que o sustento. Permaneço um tempo em pé, ainda, e, afastando-me de minha 'parceira', comento que na capoeira é diferente: o contato nesse nível não existe. Pelo contrário, via de regra, só encosto no outro quando o acerto com um golpe (que esse outro está sempre tentando evitar). Isso gera alguns caminhos diferentes para o movimento. Por exemplo, no Contact eu preciso sempre tirar meus braços do trajeto do movimento a fim de propiciar o acesso mais fácil aos centros de gravidade do movimento de meu parceiro. Na capoeira, meus braços devem, sempre que possível, passar pela frente do rosto e do tronco a fim de dificultar esse acesso.

Essas diferenças são fáceis de compreender se levamos em conta que as danças não são 'apenas' movimento, como bem pontuou André Lepecki, comentando essa resposta. Em minha tese, busco justamente trabalhar a ideia de que os movimentos contêm em si as historicidades

que os constituíram – tanto no caso da capoeira como no do Contact Improvisation. Tais heranças históricas continuam existindo enquanto materialidade, enquanto intensidades que são trazidas à existência no espaço atual, configurando formas específicas.

Continuo minha resposta. Guardadas as diferenças, entretanto, entendo que há uma relação de similaridade entre Contact e capoeira apontada por Ann Cooper Albright (2001): ambas podem ser entendidas como formas de interação com o outro que promovem um encontro intersubjetivo. Nas duas formas, deixo-me ocupar pelas intensidades desse outro e ser por elas afetada. O Contact Improvisation surge em meio aos movimentos sociais dos anos 1960 nos Estados Unidos. Animada pelos anseios por uma sociedade igualitária, essa dança materializa a busca por um modo de relação pautado pela simetria, pela não imposição de meu desejo sobre o outro e pelas escolhas individuais e coletivas traçadas a partir de múltiplos acordos (Novack, 1990). No caso da capoeira, é um movimento que emerge dos “terrores inefáveis da escravidão” (Gilroy, 2001, p. 158), conformando essa luta jogada, esse desafio dançado. Mas esse outro, no espaço lúdico da roda de capoeira, não é apenas meu adversário: é também um parceiro com quem aprendo a abrir meu corpo para o mundo de forma mais alerta e responsiva, captando e me adaptando aos perigos (e aos prazeres) que esse mundo possa me oferecer. Em ambos os casos, é uma abertura do corpo ao espaço e ao espaço do corpo do outro (Gil, 2005) que cria uma atmosfera, a qual, pensando agora, creio que terá diferentes consistências segundo as diferentes matérias espectrais (Gordon, 2008) a animá-la.

A investigação das aproximações e das diferenças entre essas políticas de movimento – do Contact Improvisation e da capoeira Angola – é a empreitada na qual me lanço no momento. Concebida como uma investigação interdisciplinar, ela começa agora no campo da dança, através de grupos de investigação prática de movimento. A partir da colocação de André Lepecki no momento de minha apresentação, incorporo o conceito de matéria espectral a essa nova (etapa da) pesquisa. Com esse exemplo, quero ressaltar o aspecto performativo dos encontros, debates, textos falados, dançados, filmados e de ou-

tras instâncias que possamos imaginar para o processo de produção de conhecimento. Assim, entendo este texto também como um ato performativo que produz desdobramentos, ressonâncias e movimentos (no meu caso, eminentemente corporais) após o seu término. Ou, para evocar ainda uma vez mais a imagem de matéria espectral, um texto que não acabe com seu fim.

Notas:

- ¹ Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, professora no curso de licenciatura em Dança da Universidade Luterana do Brasil.
- ² O encenador e teórico da performance Richard Schechner (1995) afirma que a ação do ator em cena é sempre um “comportamento restaurado” num duplo sentido: de não ser mais a ação como se encontra na vida cotidiana, mas sua reconstituição através de meios técnicos, e de ser também a recuperação do ator de sua própria (re)criação a cada nova performance.
- ³ Este procedimento é uma configuração poética específica que emergiu do processo artístico de Tatiana da Rosa, fortemente alicerçado na tradição da dança pós-moderna norte-americana, no encontro com os bailarinos-criadores Michel Capeletti e Alexandra Dias durante o projeto “Instruções]desdobramentos”. Em sua dissertação de mestrado em Educação, Rosa assim relata o processo: “Na abertura do seminário, apresentamos o espetáculo ‘Instruções para abrir o corpo em caso de emergência’ de forma improvisada/debatida, permitindo-nos o processo de falar-fazer, de borrar pensar-fazer, expor-agir, de deixar acontecer. Essa apresentação foi o culminar de uma busca pelo ‘corpo algodãozado’, mais especificamente no aspecto do arriscar deixar a fala invadir o corpo” (Rosa, 2010, p. 68). Pensando essa relação fala-corpo como plano de imanência, para meus propósitos aqui, diria que opero uma mudança de ênfase, mobilizando esse procedimento mais no sentido de ‘deixar o corpo invadir a fala’. Mas isso é assunto para um outro artigo.
- ⁴ A filmagem da apresentação na íntegra está disponível em <<http://vimeo.com/helogravina>>.
- ⁵ A discussão sobre aqueles que podem ser considerados movimentos de dança é bastante presente na cena artística especialmente desde os anos 1960, a partir das investigações propostas pelos dançarinos da referida geração pós-moderna norte-americana (além de Steve Paxton, Trisha Brown, Yvonne Rainer e Ann Halprin são referências importantes). Em intenso diálogo com artistas da performance, das artes visuais e da música, esses dançarinos propuseram a exploração dos movimentos cotidianos como movimentos de dança. Outras investigações e propostas estéticas contribuíram e contribuem para essa problematização. Ver Banes (1999), Goldberg (2006), Lepecki (2006), Novack (1990), Rosa (2010), entre outros.
- ⁶ Cinesfera: termo cunhado pelo pesquisador do movimento Rudolf von Laban. Indica a esfera dos movimentos projetados a partir do centro do corpo. É o espaço que o corpo pode ocupar para além de seu centro, sem deslocar-se. Podemos realizar movimentos em nossa esfera próxima, mediana ou distante, estes últimos atingindo as bordas dessa ‘bolha imaginária’. Ao nos deslocarmos, nossa cinesfera nos acompanha. Ver Fernandes (2006).

- ⁷ Sobre a experiência cotidiana do racismo, Homi Bhabha (1998, p. 37) escreve: “É precisamente nessas banalidades que o estranho se movimenta, quando a violência de uma sociedade racializada se volta de modo mais resistente para os detalhes da vida: onde você pode ou não se sentar, como você pode ou não viver, o que você pode ou não aprender, quem você pode ou não amar”.
- ⁸ Em minha tese, desenvolvo algumas das potencialidades e dos limites da abordagem da corporeidade para o problema da relação corpo–mente na capoeira Angola. Inspirado na fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty e no conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu, Thomas Csordas concebe a noção do corpo como modo de ser-no-mundo. Parto então da seguinte premissa: “A partir desse paradigma, o corpo deixa de ser pensado em termos de representações ou mesmo de concepções, para ser entendido como ‘terreno existencial da cultura e do *self*’ (Csordas, 1994). Ou seja, nem corpo nem cultura existem *a priori*, mas se constituem na própria existência relacional do corpo no mundo” (Gravina, 2010, p. 34).
- ⁹ Esta cena é trabalhada etnograficamente por Scott Head (2009) no artigo “Olhares e feitiços em jogo: uma luta dançada entre imagem e texto”, trazendo diferentes dimensões da brincadeira, do visível e do invisível no jogo da capoeira.

Referências

- ALBRIGHT, Ann Cooper. À corps ouverts: changement e échange d’identités dans la capoeira et le contact improvisation. *Protée*, Chicoutimi: Université du Québec, v. 29, n. 2, p. 39-49, 2001.
- AUSTIN, John L. *How to do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press, 1962.
- BAKHTINE, Mikhail. *L’oeuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.
- BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles. Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language in Social Life. *Annual Review of Anthropology*, v. 19, p. 59-88, 1990.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CSORDAS, Thomas. *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- _____. *Corpo/significado/cura*. Porto Alegre: UFRGS, 2008.
- FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban-Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

- GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GORDON, Avery. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2008.
- GRAVINA, Heloisa. 2010. *Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar: políticas angoleiras em performance na circulação Brasil-França*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/31733>>. Acesso em: 5 nov. 2012.
- HEAD, Scott. 2004. *Danced Fight, Divided City: Figuring the Space Between*. Tese (Doutorado em Antropologia) – University of Texas at Austin, 2004.
- _____. Olhares e feitiços em jogo: uma luta dançada entre imagem e texto. In: GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott. *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 36-67.
- LEPECKI, André. Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): ‘Still Acts’ em *The Last Performance* de Jérôme Bel. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia (Orgs.). *Lições de dança 5*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2005. p. 11-26.
- _____. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York: Routledge, 2006.
- NOVACK, Cynthia. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1990.
- ROSA, Tatiana N. 2010. *A pergunta sobre os limites do corpo como instauradora da performance: propostas poéticas – e, portanto, pedagógicas – em dança*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/26481>>. Acesso em: 5 nov. 2012.
- SCHECHNER, Richard. A restauração do comportamento. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicolas. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1995. p. 205-210.
- _____. *Performance Studies: An Introduction*. Londres: Routledge, 2002.
- TAMBIAH, Stanley. A Performative Approach to Ritual. In: _____. *Culture, Thought and Social Action*. Cambridge: Harvard University Press, 1985. p. 123-166.
- TURNER, Victor; BRUNER, Edward (Eds.). *The Anthropology of Experience*. Illinois: Illini Books, 1986.

_____. The Anthropology of Performance. In: _____. *The Anthropology of Performance*. London: PAJ Publications, 1987. p. 72-98.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

Recebido em 14/06/2012

Aceite em 30/06/2012