

Problematizando Performance¹

Edward L. Schieffelin

Tradução: Yves M. Seraphim

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
E-mail: yves.seraphim@gmail.com

Revisão de Tradução: Scott C. Head

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
E-mail: head.sc@gmail.com

Resumo

Esta é uma breve revisão crítica de Edward Schieffelin – autor da etnografia *The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers* (1976) – acerca das conexões entre a perspectiva da performance e as teorias das ciências sociais. O argumento do autor se concentra nos problemas da pressuposição de uma só relação performer/plateia à moda ocidental, algo que dilui a diversidade de formas interacionais que, por sua vez, constroem igualmente diversas relações entre “encenação” e realidade.

Palavras-chave: Performance. Relação Performer/Plateia. Construção Social da Realidade.

Abstract

*This is a short critical revision by Edward Schieffelin – author of the ethnography *The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers* (1976) – on the connections between the performance perspective and social sciences theories. The author’s argument concentrates on the problems of the assumption of a single performer/audience relation in the Western way, something that undermines the diversity of interactional forms which, in turn, constructs equally diverse relations between “enactment” and reality.*

Keywords: Performance. Performer-Audience Relation. Social Construction of Reality.

Apresentação²

Esse artigo oferece uma crítica ao modo como o conceito de performance vem sendo usado pelos cientistas em seus trabalhos. A intenção é abrir caminho para que performance possa se tornar um termo central no discurso antropológico que enquadra a vida cultural em termos da construção social da realidade. Performance, nessa concepção, pode ser vista como a vanguarda do que Peter Berger chamou de “efusão do ser humano no mundo.” É onde a ação e o pensamento humanos, social e psicologicamente, consciente e inconscientemente, adentram, participam e continuamente recriam um mundo-da-vida (social). Performance é, portanto, chave para discursos que focam a experiência de pessoas em diferentes mundos etnográficos.

1 Introdução

Nos últimos dez ou 15 anos, antropólogos interessados em performances culturais (rituais religiosos, debates políticos, folguedos, cerimônias de cura, sessões com espíritos) distanciaram-se cada vez mais de estudá-las como sistemas de representações (transformações simbólicas, textos culturais) e passaram a olhá-las como processos de prática e performance. Isso reflete, em parte, a crescente insatisfação com abordagens puramente simbólicas a fim de compreender materiais como rituais, os quais, curiosamente, parecem ter sua vida e seu poder roubados quando afastados em discussões preocupadas principalmente com o significado. “Performance” se ocupa mais com ações do que com textos: mais com os hábitos do corpo do que com as estruturas dos símbolos, mais com a força ilocucionária do que a proposicional, mais com a construção social da realidade do que com sua representação.

A performance também está interessada em algo que antropólogos sempre acharam difícil caracterizar teoricamente: a criação de presença. Performances, independentemente de serem rituais ou dramáticas, criam e fazem realidades presentes vívidas o suficiente para iludir, divertir ou aterrorizar. E, por meio de tais presenças, elas transformam humores, relações sociais, disposições corporais e estados de espírito.

Como já não é incomum quando surge uma nova direção em antropologia, há uma tendência de entusiasmadamente sair em perseguição sem considerar com cuidado questões epistemológicas fundamentais. O que exatamente (se é que isso é possível) queremos dizer com “performance”, de onde veio tal conceito, que fardo – assim como benefícios – seu uso traz para a disciplina?

2 “Performance” nas Ciências Sociais

A noção de performance tem sido usada basicamente de duas maneiras nas ciências sociais. A primeira alude a certas atividades “simbólicas” ou “estéticas”, tais como ritual ou atividades teatrais e artísticas populares, as quais são encenadas como produções expressivas dentro de gêneros locais consolidados. Nesse emprego, “performance” se refere a atuações delimitadas e intencionalmente produzidas, as quais (geralmente) são demarcadas e apartadas das atividades ordinárias e que chamam atenção para si como produções particulares com propósitos especiais ou qualidades para quem as observa ou as performa.

Seguindo tal perspectiva, Bauman (1986) caracteriza performance como uma exibição [*display*] de competência ou virtuosidade expressiva por um ou mais performers, dirigida a uma plateia. Tais performances visam a evocar uma realidade imaginativa ou uma intensificação da experiência entre os espectadores, além de provocar uma consciência alterada acerca da situação ou senso de desprendimento emocional desses espectadores. Nesses termos, “performance” se refere ao tipo particular de evento tratado como um todo estético dentro de um contexto social mais amplo. Estudos desse tipo focam na estrutura de tais eventos, nos meios pelos quais eles são realizados (ou têm seu efeito) e na sua relação com o contexto social.

O segundo uso de “performance” nas ciências sociais está associado à obra de Erving Goffman (1959) e à escola do interacionalismo simbólico. O foco aqui não é no tipo de evento senão na performatividade em si: os processos expressivos de gerenciamento estratégico das impressões e a improvisação estruturada por meio da qual os seres humanos normalmente articulam seus objetivos, situações e relacionamentos na vida social cotidiana. Aqui a noção de performance converge com as implicações das teorias da prática, tópico que iremos retomar no devido tempo. O argumento a ser desenvolvido aqui é que ambos os usos antropológicos de “performance” (ou “performatividade”) tiram sua inspiração e terminologia conceitual das noções ocidentais de performance teatral: tanto os gêneros culturais específicos, tais quais rituais, são vistos como análogos às performances teatrais, quanto as atividades de todo dia podem ser efetuadas por meio de processos expressivos análogos àqueles pelos quais as realidades imaginativas são produzidas no palco.

Antes de explorar as limitações de se estender tais conceitos teatrais para a antropologia, convém expandir um pouco acerca do que eu vejo como o valor, e, com efeito, o enorme poder e potencial, da noção de performance em nossa disciplina. Acredito que há algo fundamentalmente performativo a respeito do estar-no-mundo humano. Como sugeriu Goffman, a intencionalidade humana, as realidades culturais e sociais estão fundamentalmente articuladas no mundo por meio da atividade performativa. Quando os seres humanos se veem na presença um do outro eles o fazem expressivamente, estabelecendo consensos sobre quem são e sobre o que se trata a situação por meio da voz, dos gestos, da expressão facial, da postura corporal e da ação. Valores em comum, ou ao menos, acordos funcionais acerca de identidade e propósito sociais são estabelecidos entre pessoas, não tanto por meio de discursos racionais, mas por meio de manobras sutis e complexas que criam uma atmosfera de confiança e um sentimento de expectativas mútuas.

Levando isso ao extremo, não seria exagero dizer que sem expressividade corporal vivida pelo humano, sem conversação e presença, não haveria cultura e sociedade. As pesadas instituições

sociais e as poderosas forças políticas e econômicas do capitalismo tardio que pesam sobre nós não possuem, tal qual a ilusão de *Maya*, qualquer realidade exceto na medida em que elas ou seus efeitos são genuína e continuamente engajados e emergentes no discurso, na prática e na atividade humana no mundo: gerados no que seres humanos dizem e fazem. É porque a socialidade humana continua em sua existência “momento-a-momento”, somente enquanto as práticas e os propósitos humanos são articulados performativamente no mundo, que a performance é (ou deveria ser) de interesse fundamental para a antropologia.

3 Performance como Processo Contingente

A performance (em ambos os tipos acima) é com frequência pensada como caracterizada por intenções conscientes. Em um trabalho recente, Humphrey e Laidlaw (1994) diferenciam “ritualização” e performance como modalidades de ação distintas nesta base. Em sua formulação, “ritualização” não se refere a um tipo de evento, mas à atitude de consciência na qual os “atos são sentidos por aqueles que os performam a fim de que sejam externos à sua intenção”: uma pessoa se submete à atividade ritual de determinada maneira a fim de “remover a soberania de si mesma enquanto agente”, (Humphrey; Laidlaw, 1994, p. 96), experienciando ele mesmo ou ela mesma em vez de experimentar à maneira do objeto ou do veículo dos atos pré-ordenados que ela ou ele performa. A pessoa efetua (ou antes, sujeita-se a) suas próprias encenações [*enactments*] na forma de práticas habituais automáticas com pouco envolvimento do ego.

Humphrey e Laidlaw (1994, p. 10) explicitamente excluem “performance” de sua discussão sobre “ritualização”, considerando-a quintessencialmente como uma atividade envolvendo finalidade e autodireção conscientes. Desse modo eles excluem talvez três quartos das atividades que os antropólogos tradicionalmente têm considerado rituais (Humphrey; Laidlaw, 1994, p. 10)³. Susanna Rostas (1998) busca um meio termo ao tentar coordenar a noção de performance com a “ritualização” de Humphrey e Laidlaw. Ela associa performance

(ou performatividade) com a “energia extra” ou expressividade que se investe em algum ato para elevar seu significado para além de seu sentido ordinário na prática cotidiana – dando ao ato uma margem criativa não convencional e intensificando (ou modificando) seu sentido ou ainda, usando-o como veículo para significação. Assim como em Humphrey e Laidlaw, a performatividade essencialmente acarreta intenção: “[...] a implantação de estratégias formuladas conscientemente. Assim, está implicado individualidade... [e] ela pode ser enxergada como criatividade” (Rostas, 1998, p. 90).

Nesse ponto devo mencionar que estou inquieto com essas formulações. Em primeiro lugar, estou inquieto com a diferenciação da atividade humana que se volta primariamente para privilegiar o estado de espírito interno dos *performers* ou o modo de consciência (envolvimento do ego ou intenção pessoal) deles e minimiza suas interações com os outros. Isso não significa que a atitude interna de uma pessoa não seja importante (com efeito, ele pode amplamente determinar o significado da interação) mas, como nota Rostas, na prática é quase impossível, com tais fundamentos, separar aspectos da ação humana em ritualizados e performativos. Além disso, ao passo que o papel que as intenções pessoais desempenham na ação performativa podem ser de grande importância, não é de forma alguma evidente que elas diferenciam derradeiramente “performance” de ações “ritualizadas” (como formuladas acima). De fato, pode-se questionar se é necessário que “performance” ou ação “performativa” acarretem de qualquer modo intenção consciente. Tal interrogação pode ser elucidada por meio de um dos exemplos de Rostas:

Tomemos o “lavar a louça”: Esse é precisamente o tipo de ação que é feita ritualisticamente; é feita com frequência, geralmente da mesma maneira, com atenção, mas sem nenhuma intenção consciente a não ser deixar as louças limpas, algo que se tornou uma atividade incorporada e habitual. Caso alguém desempenhe essa ação de forma mais dramática [...] por exemplo, com movimentos expansivos ou ainda em um tom divertido ou irritado, talvez então gostaríamos de classificar isso como “performance” e olhar mais de perto a performatividade, a não-convencionalidade do ato. (Rostas, 1998, p. 102, n. 3)

Assim, é plausível que a sobrançelha franzida e/ou o tinir e o bater das louças na pia constituam uma exibição [*display*] consciente e intencional da emoção de quem lava a louça, porém, há, de fato, uma necessidade para isso? Pode ser apenas que ele ou ela esteja perturbado ou eufórico e é dessa maneira que a louça é lavada quando se está sensivelmente-no-mundo, sem que isso implique em alguma intenção expressiva ou que se perceba um comportamento de revelação de si. Se for esse o caso, não pode ser “performance” (pelo critério de intenção). Tampouco pareceria ser “ritualização” (embora Humphrey e Laidlaw não lidem efetivamente com a questão do status de um ato ritualizado que possa ser performado involuntariamente ou euforicamente pelo ator a cujas ações o ato dá corpo). No entanto, como salienta Rostas, a emoção exprimida ao lavar a louça é tangível e prontamente analisável em termos performativos (um exercício *à la* Goffman). O que esse exemplo realmente revela, eu diria, é a expressividade (e, por conseguinte, performatividade) inerente em qualquer atividade humana no cotidiano, o que torna comunicativas e expressivas as nossas ações para os outros em situações, independentemente se assim quisermos. Nós somos, com efeito, mais performativos do que pretendemos e somos em boa medida “submetidos à” nossa performatividade como parte de nosso ativo⁴ “estar-no-mundo”.

Todo ato tem uma dimensão expressiva: revela algo (e realiza algo) sobre o ator e sobre a situação. O ato é “lido” por outros participantes. Agimos para nós e para os olhos dos espectadores. Não é a questão aqui nossa expressividade não estar inteiramente sob nosso controle, mas sim ela (também) pertencer à situação. Se nos esforçarmos com controle expressivo na vida cotidiana e em situações especiais de “performance”, isso é *ipso facto* parte de nosso ato de participação na situação e nossa contribuição para sua determinação, seu processo e seu resultado – independentemente se aquilo que os outros nos veem estar fazendo (ou revelando) é algo que pretendemos que vejam.

Assim segue que qualquer performance (na verdade, toda atividade performativa) é inerentemente um processo contingente. Isso consiste parcialmente nas circunstâncias sócio-históricas em que ocorre e com as quais se relaciona. Porém, para os participantes e seus observadores,

grande parte da contingência reside na condição da performance em si ser propriamente executada, ou seja, na condição de que “funcione”. Tudo (tanto no ritual quanto no teatro), da observância dos procedimentos corretos à ressonância do simbolismo, à intensificação de emoção, à sensação de transformação, tudo depende de se os performers e os outros participantes conseguem cumprir. É sempre possível que a performance possa falhar. Logo, “performance” é sempre inerentemente *interativa* e fundamentalmente *arriscada*⁵. Entre as diversas pessoas envolvidas (as quais geralmente têm diferentes agendas) há sempre algo em risco esteticamente e/ou praticamente e algo sempre pode dar errado (Schieffelin, 1995).

O fardo de sucesso ou de fracasso em uma performance cultural é geralmente colocado sobre os atores centrais, mas a posição real desse problema (e do significado dos termos “ator”, “espectador”, “participante”) é a *relação* entre os performers centrais e os outros na situação. Na tradição ocidental de performance teatral está a relação entre atores e plateia. Em breve retornaremos a esse importante tema.

Enfim, a performance é sempre algo realizado: é uma realização no mundo. Isso se reflete no empréstimo de termos nos discursos comerciais e esportivos, como em: “John performou bem nas vendas este mês”⁶ ou em “A performance fraca do Smith custou o jogo para o Enfield”. Aqui as conotações de “performance” vão um tanto além do domínio da cultura expressiva, mas preservam suas ressonâncias apresentacionais ao trazer uma conotação de “fazer um exibir” o qual é responsabilidade da avaliação dos outros. Estamos falando aqui não somente acerca da façanha em levar a cabo com sucesso tal performance, mas também acerca da realização do trabalho que ela deveria cumprir.

5 Performance e Texto

O caráter de performance como realização, junto com sua qualidade interativa e seu elemento de risco, tornam fácil diferenciá-la da noção de “texto”. Embora alguns acadêmicos tenham escrito como se performance pudesse ser tratada como uma forma de texto, em meu ponto de vista performance nunca pode ser texto, e suas propriedades estratégicas tão

únicas são destruídas quando se a considera – ou reduzida a – texto. É certo, performances compartilham algumas características com textos. Elas têm começos, meios e fins, têm estrutura interna, podem referir a si mesmas, etc. Todavia, é precisamente a performatividade da performance para qual não há análogo no texto. Ao contrário do texto, performances são efêmeras. Elas criam seus efeitos e então partem – deixando suas reverberações (*insights* frescos, eus reconstituídos, novos status, realidades alteradas) para trás. Performances são uma atividade social viva, assertiva por necessidade, estratégica e não completamente previsível. Mesmo que elas se refiram ao passado e mergulhem na direção do futuro, elas existem somente no presente. Textos são imutáveis e duradouros. Pode-se voltar ao mesmo texto a fim de uma nova leitura, mas uma performance que alguém vá rever não é a mesma de ontem. Textos e performances podem ser produzidos um do outro, porém isso é muito diferente de dizer que eles são reduzíveis um ao outro. Texto nunca pode ser “duplicado” em performance e performance não é reduzível a texto (seja *script*, notas do diretor ou descrição etnográfica). Ainda assim, relatos etnográficos podem geralmente atender (e meditar sobre) àquelas propriedades particulares das performances por meio das quais elas produzem seus vários modos de realidade social e articulam o mundo humano.

6 Performance e Prática

Muito do que acabamos de dizer sobre performances foi dito por antropólogos das “práticas” – e a relação é próxima. O termo “prática” foca naquele aspecto da vida e atividade humanas que é largamente estruturada por meio de hábitos impensados e inquestionados pelos quais seres humanos normalmente executam as negociações de viver igualmente na vida cotidiana e em momentos estratégicos importantes. Práticas têm uma “lógica” interna delas mesmas, o que provém, para a atividade cultural mais ordinária, racionalidade estratégica ou ordenação proposital do “jeito que as coisas são feitas”. Coletivamente, práticas dão formato às regularidades comportamentais impensadas de um mundo

cultural, algo que Bourdieu chamou de habitus (Bourdieu, 1977). Pode-se dizer que práticas emergem de tal terreno do hábito na forma de improvisações estruturadas ou “reguladas” quando as pessoas lidam com as situações em que elas estão envolvidas de maneiras práticas e costumeiras. Práticas sempre emergem como improvisações porque as situações e as pessoas que participam delas são sempre análogas somente entre si; elas nunca são exatamente as mesmas (Bourdieu, 1977, p. 83).

A relação entre performance e prática centra-se neste momento da improvisação: performance incorpora a *dimensão expressiva da articulação estratégica da prática*. A expressão em itálico poderia servir aqui como nossa definição da performatividade em si. Ela é manifesta no aspecto expressivo do “jeito” em que algo é feito em uma ocasião particular: a orquestração particular de andamento, tensão, evocação, ênfase, modo de participação, etc., na maneira que a prática (naquele momento) é “praticada”, isto é, levada a cabo. Ela dá a improvisação particular de uma prática em uma situação particular sua particular virada de significância e eficácia para si e para os outros naquela instância – no momento em que hábito se torna ação. Performance, portanto, está localizada na margem criativa, *improvisatória* da prática no momento em que ela é realizada – embora nem tudo com o que o se depara seja necessariamente planejado de forma consciente.

Poderíamos nos estender, mas, novamente, deve estar claro que os conceitos “performance/performatividade” têm o potencial de abrir um domínio considerável para a exploração antropológica da maneira que as culturas ativamente constroem suas realidades. Deve-se estar claro também que tanto considerado como autoapresentação, quanto como margem criativa da prática, o processo da performance, o poder da performatividade, viram-se crucialmente para o sua margem *interativa* e, por conseguinte, para a natureza da relação entre “performers” e outros na situação para quem a performance é direcionada, ou (no Ocidente), “a plateia”. E aqui, ao menos na antropologia convencional, encontramos uma significativa e epistemológica pedra no caminho: a noção ocidental popular de teatro.

7 A Relação Teatral entre Performer e Espectador nas Ciências Sociais

Para a maioria dos acadêmicos ocidentais de classe média com uma experiência regular de ir a performances teatrais, a noção de performance ao vivo evoca uma imagem de atores em um palco. Fundamental para tal imagem é a divisão entre performers (relativamente ativos) e plateia (relativamente passiva, mas emocionalmente responsiva). Na tradição euro-americana (basicamente aristotélica) a divisão descrita é também uma divisão metafísica, até mesmo ontológica, entre um mundo de espectadores que é real e um mundo conjurado por performers que não é, ou mais precisamente, que tem outro tipo de realidade: virtual ou imaginária. Schechner resume essa ideia básica com o comentário: “encenar significa faz-de-conta, ilusão, mentira... Nos EUA dizemos que alguém está ‘apenas encenando’ quando detectamos as costuras entre a performance e as imediações não-encenadas” (Schechner, 1982, p. 63). Apesar de apreciarmos o poder e a mensagem da ilusão performática e de admirarmos a habilidade com a qual é feita, ela necessariamente permanece um simulacro para nós.

Conquanto seja fácil demonstrar que o tradicional conceito ocidental de performance-plateia varia conforme culturas, tradições teatrais e tempo histórico, e que ambos teatros ocidentais *mainstream* [convencionais] e *avant-garde* [vanguardistas] experimentaram consistentemente diferentes maneiras de construir e desconstruir a relação, essa noção convencional da relação teatral entre “performers” e “plateia” ainda persevera conosco. O que me concerne aqui é que esse conjunto de ideias acerca das relações implicadas na performance carrega julgamentos morais e epistemológicos ocultos, os quais, quando transportados para dentro da antropologia, tendem a enfraquecer nosso intento etnográfico.

De acordo com a concepção popular, a aceitação da ilusão teatral é aproveitável no modo em que cativa a plateia ou tira as pessoas de suas vidas cotidianas. Porém isso também a torna fundamentalmente perturbadora. Atores podem ser virtuosos geniais, capazes de nos mover ou nos espantar profundamente; no entanto, no seu próprio virtuosismo eles são tecelões da ilusão e do engano. Logo, em uma

tradição filosófica como a euro-americana, a qual é muito preocupada em localizar e estabelecer a verdade, e em uma tradição religiosa que está concernida com integridade moral do indivíduo e com o empoderamento em relação a uma realidade sagrada e invisível, o estatuto e a eficácia de tais produções são inevitavelmente problemáticos. Laurel Kendall (1995, p. 19) delinea o dilema moral e epistemológico que a convenção teatral do Ocidente coloca sobre o estudo de materiais etnográficos performativos da seguinte maneira:

Nossos estudantes inevitavelmente nos perguntam se “acreditamos” nos poderes dos xamãs que estudamos ou se os espíritos estão “realmente” lá. A questão desconforta na medida que implica, por um lado, que a etnógrafa [poderia] seguir o salto de Castañeda (1968) para além do limite da credulidade profissional ou, do outro lado, que o reconhecimento de simulação transformaria seus informantes em charlatões.

Tal questão (e também o dilema que se apresenta ao respondê-la) é produzida e motivada por premissas ocidentais acerca do teatro como ilusão e da atuação como uma forma de inautenticidade. Kendall não busca resolver o dilema e apenas irei levantá-lo aqui.

Para além desses problemas sobre o status da verdade e sobre o que acreditar no que diz respeito às “presenças” emergentes na performance, encontram-se as questões de manipulação e vulnerabilidade, conhecimento e poder. A experiência convencional em um teatro ocidental sugeriria que performers e plateia devem manter modos bastante diferentes de consciência para que a performance funcione. Na tradição do evento teatral do Ocidente, atores devem nunca perder de vista o contexto teatral mais amplo do evento. Eles são conscientes não apenas do que fazem em relação aos outros atores, mas também do que performam perante uma plateia. A plateia concentrada (se tudo correr bem) afina seu foco para a situação imaginada que está se apresentando, excluindo a consciência de que os personagens são performers, e/ou de que ela mesma é uma plateia. É esse esquecimento do contexto, parcialmente voluntário por parte da plateia, mas, sobretudo, compelido pela qualidade da performance, que constitui a suposta “suspensão de descrença” e que capacita a atividade dos atores

para fazerem ela mesma valer como uma realidade emergente, viva e vívida. Tal vividez é decorrente da interação entre performers e plateia e (como todo performer sabe) é repleta de risco. Ela é também produto de uma manipulação profunda. Os performers, sendo profissionais (ou virtuosos) sabem o que fazem. A manipulação é concebida racionalmente, cuidadosamente preparada e intencional. A plateia (por convenção) abre-se, deixando-se ser levada pela performance, sendo arrastada e seduzida. Enquanto tal sedução for jogo e entretenimento a situação é benigna, mas não precisa ser assim. Nas situações em que a plateia é ludibriada e traída ou despertada para consciência política e ação graças a uma performance, os problemas do poder da ilusão, da verdade e do engodo tornam-se cada vez mais urgentes. Há um mal-estar dormente a respeito do potencial desse tipo de manipulação performativa incrustado na noção convencional do Ocidente acerca da relação entre performers e plateia, e é difícil aliviá-lo. É ele que leva os alunos de Laurel Kendall a perguntar: “os espíritos realmente aparecem nas performances dos xamãs?”

É também endêmico à extensão teórica de Goffman dos modelos teatrais para as ciências sócias (Goffman, 1959, 1967). Com frequência, Goffman escreve como se todo o processo de gerenciamento das impressões na interação social fosse uma questão de cálculo racional e de indivíduos conscientemente manipulando suas situações. Conforme essa insinuação, toda a vida social se torna questão de ilusões performativas e manipulações estratégicas. Ou, ao menos, é fácil que as pessoas impregnadas das concepções populares da performance teatral interpretem a terminologia e a descrição goffmanianas da tal maneira. Raras vezes, Goffman leva sua análise adiante a fim de lidar com a questão mais filosófica, a qual muito interessa a antropologia aqui: qual é a relação entre o gerenciamento estratégico das impressões e a construção social da realidade. No entanto, os problemas embutidos da verdade e da enganação, da realidade versus o imaginário, tornam-se, antes, os blocos epistemológicos nos quais a teoria concebida nesses tipos de metáfora teatral tropeça.⁷

Meu argumento é que essas premissas comuns no teatro convencional do Ocidente acerca da natureza da relação entre a plateia

do teatro e os performers formam a parte mais problemática da extensão das metáforas teatrais e das maneiras performativas de se pensar na teoria das ciências sociais. A vida social é meramente um tecido de ilusões habilidosamente tecido por todos nós? Onde, no ritual, estão a verdade e a eficácia? O fato é que tais problemas são em grande parte um artefato da maneira como a relação entre performers e plateia é convencionalmente (senão ingenuamente) concebida. Assim, tornaram-se questões problemáticas que assombram não apenas as epistemologias ocidentais, mas também a compreensão etnográfica. É fundamental que encontremos um jeito de resolver tais problemas se quisermos alcançar alguma compreensão do papel que a performatividade desempenha na construção social da realidade humana.

As pessoas do teatro, por seu crédito (e por suas próprias razões) problematizam e experimentam criativamente com essa relação há algum tempo. Brecht encorajava os atores a evitarem sujeitar suas plateias a uma realidade imaginativa, mas a demonstrar e revelar o que eles estavam fazendo de um modo didático a fim de que a plateia permaneça a uma distância intelectual da ação, nunca se esquecendo de que assistiam a uma performance e capazes de focar na mensagem que ela modelava. No oposto extremo, Schechner, em sua produção de *Dionysus in 69* trabalhava por um colapso da distância estética, ao ponto de encorajar um grau de participação sexual entre plateia e performers.

A lição mais simples para a antropologia é que a natureza exata da relação performativa entre os performers centrais e os outros participantes (incluindo espectadores) em um evento cultural não pode ser pressuposta analiticamente, mas deve ser investigada etnograficamente. Na Papua Nova Guiné, onde fiz meu trabalho de campo, na cerimônia Gisalo do povo Kaluli, a relação entre dançarinos e espectadores não era nada como aquela entre plateia e performers no teatro ocidental. No Gisalo, os dançarinos cantam canções nostálgicas sobre as terras e os rios da comunidade da plateia. Os membros da plateia são tocados tão profundamente que se desatam a chorar e então, tornando-se enraivecidos, eles se erguem e queimam a escápula dos dançarinos com as tochas de resina usadas para iluminar a performance (Schieffelin, 1976, p. 21-25). Com efeito, essa resposta notável poderia

ser interpretada como virtualmente necessária à performance, já que, se a plateia não for emocionada e a tensão entre performers e plateia não aumentar ao ponto da violência, a cerimônia rui e é abandonada no meio da noite. Em todo caso, após uma performance bem-sucedida, os dançarinos pagam compensação a quem eles fizeram chorar. Eu devo salientar que a resposta dos espectadores não é uma “exibição [*display*] convencional de sentimento ritualmente apropriado”. Trata-se de verdadeira tristeza e raiva sendo evocadas. Os participantes levam a cerimônia antes à maneira de uma provocação deliberada do que uma performance tocante no sentido ocidental. Os performers se responsabilizam pelas dolorosas emoções que evocam – e a retaliação contra eles (e a compensação que devem pagar) responde a tal responsabilidade – bem como pelas emoções serem uma indicação de beleza e efetividade da performance. Certamente é desse modo que os dançarinos e compositores das canções, de sua parte, enxergam e, assim, se conseguiram levar às lágrimas um bom número de espectadores ficam extremamente contentes, apesar das consequências para si mesmos. Não é incomum, na Nova Guiné, que se entenda que a emoção provocada esteticamente mereça compensação, queira ou não que aqueles que provocaram sejam entendidos como estarem deliberada e calculadamente causando os sentimentos evocados⁸.

Outro tipo de relação “performer-plateia” é visível nas sessões de espíritos. As sessões espirituais de Kaluli na Papua Nova Guiné são eventos altamente divertidos até mesmo eletrizantes. Mesmo assim, apenas etnocentricamente poderiam ser chamadas de performances num sentido ocidental (ver Schieffelin, 1985, 1996), pois na sessão a questão não é de uma ilusão performativa, mas do exato oposto: é a presença de espíritos. Se há alguém que performa, são os próprios espíritos.

Os espectadores de Kaluli sabem muito bem que as sessões espirituais podem ser fingidas e mantêm os olhos aguçados por sinais de “encenação,” ou, como eles veem, da fraude. Nas sessões, os espíritos curavam doenças e revelavam a identidade de bruxos, ambas atividades de considerável consequência social e política (até de vida e morte). Assim, as pessoas não ousavam brincar com os espíritos. Era essencial

que os personagens que falavam por meio do médium fossem realmente espíritos e não os truques performáticos de alguém que estava tentando enganar seus ouvintes. A “performance” no sentido ocidental era precisamente o que esse falar com os espíritos por meio de um médium não era e não poderia ser. Era mais como uma conversa por telefone. Os Kaluli eles mesmos o compararam a falar com alguém por um rádio bidirecional. Descrever a sessão Kaluli como uma performance no sentido ocidental seria violar sua natureza etnográfica.

Mais próximos da experiência ocidental, os membros do *World of Life Movement*, uma seita evangélica Protestante estudada por Simon Coleman (1996), baseiam sua prática de culto na crença que a linguagem sagrada (as palavras da escritura ou falar em línguas⁹) contém concreto poder sagrado. Eles veem as mudanças visuais e físicas no mundo efetuadas por essas palavras como um testemunho da presença de Deus. Palavras sagradas agem como fontes físicas e autônomas do poder. Falar tais palavras é um ato ilocucionário que cria o que pronuncia. Antes de construir seu templo, membros da seita andavam sobre o canteiro de obras do futuro prédio, falando em línguas ao chão para saturá-lo com poder divino. A subsequente construção do prédio podia ser vista como a manifestação concreta do poder dessa linguagem sagrada. A questão aqui é que esse culto dramático no local também não poderia ser visto como uma performance no sentido ocidental: a ação performativa de proferir poder ao chão [*speaking power into the ground*] é incompreendida se é tida como uma ação metafórica ou simbólica. Em vez disso, a força é ilocucionária e instrumental. Para os membros da seita, esse ato de saturar o chão com a palavra divina era mais semelhante a espalhar fertilizante para tornar produtivo um campo do que colocar a pedra-angular para inaugurar uma construção.

Claramente, há problemas significativos ao se estender a concepção convencional do Ocidente da relação entre performers e plateia para discussões antropológicas de rituais e de outras performances culturais. Entender a natureza precisa de tal relação em um evento de performance é, mais uma vez, fundamental para entender a estrutura e o caráter do próprio evento. Onde as premissas ocidentais alinham a relação entre

performer e espectador com relações como significante/significado, texto/leitor, ilusão/realidade, enganação/autenticidade, atividade/passividade, manipulativo/franco, elas ocultam importantes julgamentos morais e epistemológicos que debilitam a discussão antropológica que faz uso das ideias de performance ocidental de forma descuidada. É por essa razão que é relevante fazer da relação entre participantes e outros em um evento performativo, um assunto central da investigação etnográfica.

8 Performance e a Construção Social da Realidade

Não é apenas pelo bem da precisão etnográfica que é importante problematizar a relação entre performers e participantes. Mais importante para a antropologia, essas relações necessitam de investigação cuidadosa – tanto das performances formais quanto da vida cotidiana – porque é nelas que as relações epistemológicas e ontológicas fundamentais de qualquer sociedade provavelmente estão implicadas e são trabalhadas: pois esta é a margem criativa em que a realidade é socialmente construída. Se for assim, podemos cogitar a hipótese de que, assim como as noções ocidentais acerca da relação entre performer e plateia carregam premissas (ocidentais) fundamentais sobre a natureza da ação em situações ordinárias, o mesmo pode ser verdadeiro para pessoas de outras culturas (ou épocas históricas; Foucault, 1973), apesar de que as premissas e implicações que delas fluem podem ser bastante diferentes.

Com fins ilustrativos, podemos retornar à cerimônia Kaluli Gisalo. Quando os Kaluli são emocionados por uma performance ao ponto de se enfurecerem e atacarem o dançarino, eles não estão confundindo evocação performativa com realidade, mas, antes, estão a tomando como provocação. Isto é, eles privilegiam os verdadeiros efeitos psicológicos e sociais do ato poético acima das qualidades puramente estéticas e representacionais. Privilegiam também o processo de reciprocidade social acima (do que nós chamaríamos) da suspensão da descrença. Dessa maneira, a evocação poética (um ato de performance estética) é tida como moralmente consequente e os performers são tidos como os responsáveis.¹⁰ Para os Kaluli tradicionais, brincar com essas margens

voláteis era “coisa de teatro”: era disto que suas performances tratavam. Ao mesmo tempo tinha implicações importantes para entender seus modos cotidianos de determinação moral, a qual era baseada em um sentido de prática recíproca, ao invés de em um senso de bem e mal ou de um conjunto de regras ou normas sacralizadas. Em suma, a investigação da estrutura da relação performer-participante nas cerimônias Kaluli revela uma estrutura particular na forma em que seus valores culturais são alinhados no interior dos processos performativos, e sugere linhas interessantes de novas pesquisas no seu modo de socialmente construir sua realidade.

9 Conclusões

A asserção fundamental que subjaz este texto é que qualquer etnografia da performance está inerentemente se dirigindo à questão da construção social da realidade e que a performatividade não é só endêmica ao estar-no-mundo humano, mas também é fundamental ao processo de construir uma realidade humana. Entretanto, a natureza dessa relação – moral e epistemológica – entre performers e participantes não é especificada antes desse processo, mas sim dentro dele (como sempre souberam as pessoas do teatro experimental).

A questão central da performatividade, seja ela na performance ritual, no entretenimento teatral ou na articulação social das situações humanas ordinárias, é a criação imaginativa de um mundo humano. A criação das realidades humanas acarreta problemas ontológicos e estes precisam ser explorados etnograficamente em vez de supostos *a priori*. É hora de os antropólogos incluírem essa tarefa, mais uma vez, em uma maior profundidade, se pretendem elucidar mais claramente os processos suscitados quando os seres humanos constroem um mundo humano.

Notas

¹ [N.T.] Este artigo foi originalmente publicado no livro *Ritual, Performance, Media*. Felicia Hughes-Freeland. ed. New York and London: Routledge, 1998. A tradução foi realizada com o apoio do Grupo de Estudos em Oralidades e Performance (GES-TO), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), sob orientação e revisão

– e encorajamento – do professor Scott C. Head. Agradeço ao autor, Edward L. Schieffelin, pela comunicação e interesse, a Franco Delatorre e a professora Vânia Z. Cardoso por outros apontamentos necessários à tradução.

- ² [N.T.] Esta apresentação foi idealizada e escrita por Schieffelin ao saber de nosso esforço tradutório em 2018. Agradecemos mais uma, portanto, ao autor pela vontade de revisar esse texto clássico conosco.
- ³ Humphrey e Laidlaw (1994, p. 10) caracterizam essa espécie de rituais como “[...] performances religiosas ritualizadas de um tipo *quasi*-teatral[...]”, acrescentando “[...] cujo sucesso e falha são sua essência”. Portanto, eles estimam a natureza contingente e arriscada da performance. Em teoria, “ritualização” está livre de contingência, uma vez que ela é simplesmente o fazer do ato (ou o ato fazendo si próprio através da pessoa), e não sua maneira de conduta, efeito ou resultado, que importa.
- ⁴ Isso seria verdade mesmo nas atividades mais rotineiras. O que a performance da ordinária, desatenta atividade de lavar as louças expressa é o sempre-acontecendo da vida, a discreta, aparente neutralidade performativa das convenções familiares que formam o fundo de qualquer situação. Dependendo do que está acontecendo nas vidas dos participantes, ela pode ainda constituir uma “fuga” das complexidades do resto da situação, ou uma abdicação de responsabilidade na sua realização. Por outro lado, tal atividade pode representar o entorpecimento de si numa vida sufocada ou um refúgio nas atividades familiares, ou muitas outras coisas. No entanto, tal atividade está sempre colocada em algum contexto – embora, talvez seja num perfil performativo pouco chamativo – em relação a situação em andamento.
- ⁵ Ver Wulff (1998) para um argumento comparável.
- ⁶ Para comparação, há também Rapport (1998), na performance do “vender”.
- ⁷ De fato, poderíamos dizer que a convenção ocidental do teatro encarna um tipo de analogia conveniente com o trabalho de campo. Rituais e outras atividades culturais são facilmente identificadas com o teatro não apenas nas suas semelhanças substantivas com as performances teatrais, mas na maneira que os antropólogos geralmente se veem posicionados em relação a certos eventos num papel de observador similar ao de plateia.
- ⁸ Para uma antiga observação de que a emotividade provocada esteticamente demanda compensação na Papua Nova Guiné, ver Read (1955). Para uma discussão detalhada da economia emocional da performance Gisalo, ver Schieffelin (1976). Para uma exegese da estética na evocação musical e poética dos Kaluli, ver Feld (1990).
- ⁹ [N.T.] Falar em línguas, ou *glossolalia*.
- ¹⁰ A situação é, de certa forma, análoga a quando um estado nacional prende (ou desativa) uma trupe de teatro por causa de performances “subversivas”, “politicamente provocativas” ou “ímorais”. Para os detentores do poder, os efeitos de tal teatro são reais socialmente e poderosos o suficiente para que a performance seja tomada como ação política, em vez de entretenimento.

Referências

BAUMAN, Richard. **Story, Performance, Event**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

- BOURDIEU, Pierre. **Outline of a Theory of Practice**. New York: Cambridge University Press, 1977.
- CASTAÑEDA, Carlos. **The Teachings of Don Juan: a Yaqui Way of Knowledge**. Berkeley CA: University of California Press, 1968.
- COLEMAN, Simon. **Words as things: language, ritual and aesthetics in Christian evangelism**. Paper apresentado no seminário de antropologia social da University College London, 1996.
- FELD, Steven. **Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- FOUCAULT, Michel. **The Order of Things**. New York: Vintage Books, 1973.
- GOFFMAN, Erving. **The Presentation of Self in Everyday Life**. Garden City NY: Doubleday Anchor, 1959.
- GOFFMAN, Erving. **Interaction Ritual**. New York: Doubleday Anchor, 1967.
- HUMPHREY, Caroline; LAIDLAW, James. **The Archetypal Actions of Ritual**. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- KENDALL, Laurel. Initiating performance: the story of Chini, a Korean shaman. *In*: LADERMAN, C.; ROSEMAN, M. (Ed.) **The Performance of Healing**. London: Routledge, 1995. p. 17-58.
- RAPPORT, Nigel. Commercial Performance, and the Narration of the Self. *In*: HUGHES FREELAND, F. (Ed.) **Ritual, Performance, Media**. Routledge, 1998. p. 177-193.
- READ, Kenneth. Morality and the concept: of the person among the Gahuku-Gama. **Oceania**, [S.l.], v. 25, p. 233-282, 1955.
- ROSTAS, Suzanna. From Ritualization to Performativity: The Concheros of Mexico. *In*: HUGHES FREELAND, F. (Ed.) **Ritual, Performance, Media**. Routledge, 1998. p. 85-103.
- SCHECHNER, Richard. Collective reflexivity: restoration of behavior. *In*: RUBY, J. (Ed.) **The Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982. p. 39-81.
- SCHIEFFELIN, Edward L. **The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers**. New York: St Martin's Press, 1976.
- SCHIEFFELIN, Edward L. Performance and the cultural construction of reality. **American Ethnologist**, [S.l.], v. 12, n. 4, p. 707-24, 1985.

SCHIEFFELIN, Edward L. On failure and performance. *In*: LADERMAN, C.; ROSEMAN, M. (Ed.) **The Performance of Healing**. London: Routledge, 1995. p. 58-89.

SCHIEFFELIN, Edward L. Evil spirit sickness, the Christian disease. **Culture, Medicine and Psychiatry**, [S.l.], v. 20, p. 1-39, 1996.

WULFF, Helena. Perspectives Toward Ballet Performance: Exploring, Repairing and Maintaining Frames. *In*: HUGHES-FREELAND, Felicia (Ed.), **Ritual, Performance, Media**. London: Routledge, 1998. p. 104-120.

Recebido em 20/05/2018

Aceito em 21/05/2018