

Para além da canoa de papel

CAUÊ KRÜGER

resumo O presente artigo propõe-se a contribuir para o debate acerca da análise antropológica dos fenômenos teatrais nas sociedades contemporâneas. Para tanto, parte da análise das implicações da “Antropologia Teatral” de Eugênio Barba que, apesar de gozar de repercussão mundial e ampla aceitação em inúmeras pesquisas na área de artes cênicas, não possui qualquer validade antropológica. Em contraposição a esta perspectiva acerca do teatro, as obras de Victor Turner, inaugurando o que se convencionou chamar de *Antropologia da Performance*, fornecem um arcabouço valioso, mas que não raro vem sendo utilizado de forma a-histórica, mecânica e descontextualizada. O objetivo desta contribuição está em destacar a importância da dimensão da experiência na obra de Victor Turner, bem como a validade da análise, já clássica, de Pierre Bourdieu em sua obra *As Regras da Arte* (1996).

palavras-chave Antropologia Teatral. Antropologia da Performance. Antropologia da Experiência.

Introdução

Eugênio Barba não é um nome conhecido no círculo antropológico, tampouco suas obras *A Canoa de Papel* (1994) e *A Arte secreta do Ator* (1995). Entretanto, no meio teatral, Barba é reverenciado e aclamado não apenas como um dos mais importantes teóricos vivos, mas também como o criador da “Antropologia Teatral”. Os subtítulos das obras acima: “Um Tratado de Antropologia Teatral” e “Dicionário de Antropologia Teatral” denunciam a ambição do autor de inaugurar uma abordagem antropológica sobre o teatro. Contudo, como iremos demonstrar, a “antropologia teatral” de Barba não guarda qualquer semelhança com a concepção desta área nas ciências humanas, valendo-se da antropologia de for-

ma acessória e apropriando-se de alguns conceitos e orientações segundo interesses próprios, alheios aos objetivos propriamente antropológicos.

A abordagem de Barba parte de discussões específicas acerca da arte da interpretação teatral, tais como “o que é a presença do ator? Por que ao executar a mesma ação um ator é crível e outro não? Será o talento também uma técnica? Um ator pode conseguir a atenção do espectador por meio da sua imobilidade? No que consiste a energia no teatro? Existe um trabalho pré-expressivo?” (Barba, 1994, p.11). Frente a tais questionamentos, por que a antropologia seria importante para o teatrólogo? Passemos a acompanhar a apropriação (ou interpretação) muito particular da Antropologia segundo Eugênio Barba.

A “Antropologia Teatral” de Eugênio Barba

Após trabalhar como assistente de Jerzy Grotowski, diretor polonês imortalizado por sua concepção de “teatro pobre” (ver Grotowski, 1992), Barba passou a desenvolver um método próprio. Fundou seu grupo, o Odin Teatret, e viajou muito para países asiáticos, principalmente Bali, Taiwan, Sri Lanka e Japão. Segundo o autor (1994, p. 19-20):

Vi muito teatro e muita dança. Não há nada mais sugestivo para um espectador europeu do que ver um espetáculo tradicional asiático dentro de seu contexto, geralmente tropical e ao ar livre, com um público numeroso e que reage, uma música constante que cativa o sistema nervoso, vestuários suntuosos que delicia o olhar e intérpretes que realizam a unidade de ator-bailarino-cantor-

narrador. Ao mesmo tempo, não existe nada mais monótono, sem ação ou desenvolvimento que os compridos diálogos de dezenas de minutos durante os quais os atores falam em sua incompreensível língua, com uma melodia que se repete implacavelmente. Nessas monótonas situações, minha atenção criava uma tática para não abandonar o espetáculo. Tentava concentrar-me e seguir, sem trégua, somente um detalhe de um ator: os dedos de uma mão, um pé, um ombro, um olho. Por meio dessa tática contra a monotonia notei uma coincidência singular: os atores e bailarinos asiáticos atuavam com os joelhos dobrados *exatamente como os meus atores do Odin Theatret* [...] Assim foi-me revelado um dos princípios da Antropologia Teatral: a alteração do equilíbrio.

Esta citação por um lado nos faz compreender o interesse de Barba pela antropologia, uma vez que destaca a diversidade das expressões culturais com que o autor se deparou no contexto asiático (bem como a dificuldade em compreendê-las em profundidade). Por outro, demonstra com exatidão a distância dos interesses do autor daqueles caros à antropologia, pois frente à incompreensão do fenômeno, o autor passa a observar o detalhe, o particular, a técnica teatral empregada. Esta ênfase logo passa a se tornar a preocupação central do estudo de Eugênio Barba e sua “Antropologia Teatral” que

[...] foi definindo-se a meus olhos e em minha mente observando a capacidade de meus atores de entrar em um determinado esqueleto/pele – ou seja, determinado comportamento cênico, uma particular utilização do corpo, uma técnica específica – e logo sair deste. Este “desvestir-se” e “vestir-se” da técnica cotidiana à técnica extracotidiana e da técnica pessoal a uma técnica formalizada asiática, latino-americana ou européia, obrigou-me a formular a mim mesmo uma série de perguntas que me conduziram a um novo território (Barba, 1994, p. 20-1).

A utilização do termo “técnica” neste contexto por si só remete ao clássico texto de Marcel Mauss (1974a), “As técnicas corporais”. De fato, este estudo trouxe tamanha influência para Eugênio Barba e Nicola Savarese, que extratos dele se encontram publicados em *A Arte Secreta do Ator*. Contudo, a utilização do texto de Mauss pelos autores visa legitimar, por oposição, o principal postulado da “Antropologia Teatral” centrado no conceito de “extracotidiano”:

O modo como usamos nossos corpos na vida cotidiana é substancialmente diferente de como os usamos em situações de representação. Na vida cotidiana usamos uma técnica corporal que foi condicionada pela nossa cultura, nossa posição social e profissão. Mas numa situação de representação o uso do corpo é completamente diferente. Portanto, é possível diferenciar entre a técnica cotidiana e a técnica extracotidiana. (Barba; Savarese, 1995, p. 227).

Para Barba, o trabalho do ator funde três “aspectos diferentes” e “bem distinguíveis” (idem). O primeiro aspecto é o individual e envolveria a “personalidade do ator, sua sensibilidade, sua inteligência artística, sua individualidade social” (ibidem); o segundo seria relativo ao gênero espetacular, ou seja, à

[...] particularidade da tradição cênica e do contexto histórico-cultural através dos quais a irrepetível personalidade do ator se manifesta (Barba, 1994, p.25).

Por fim, chegaríamos ao aspecto comum entre todos os atores de tempos e culturas diferentes, e que seria, na perspectiva do autor, universal e recorrente, referente à

[...] utilização do corpo-mente segundo técnicas extracotidianas baseadas em princípios-que-retornam transculturais. Estes

princípios-que-retornam constituem o que a Antropologia Teatral define como o campo da pré-expressividade. (idem)

Encontramos aqui o axioma central dos escritos de Barba, pois o conceito de “Antropologia Teatral” é definido como “o estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada” (Barba, 1994, p.24). O emprego dos termos aqui não é casual. Barba concebe a “pré-expressividade” como uma dimensão humana “universal”, fisiológica e anterior a qualquer influência individual, social ou estética e, portanto, a teoria do teatrólogo se aproximaria de um obscuro “estruturalismo fisiológico”¹.

A distância entre a “Antropologia Teatral” de Barba e os objetivos acadêmicos da ciência antropológica devem já ter ficado evidentes. Dilacerado entre o fascínio com a manifestação espetacular “exótica” das diferentes tradições cênicas asiáticas e o tédio decorrente da incompreensão dos significados culturais de tais performances, Barba encontra sua saída específica: a ênfase na técnica. Assim o autor vale-se do referido texto de Mauss para construir, por oposição, sua idéia de comportamento “extracotidiano”, visando destacar que cada tradição cultural constrói uma forma corporal particular de atuação cênica. Neste sentido, a antropologia teatral de Barba não passa da coleta e aprendizado de técnicas espetaculares de distintas culturas.

Apesar do uso inapropriado do termo “antropologia” para tais objetivos, os antropólogos não teriam maiores motivos de crítica aos postulados de Barba se suas pretensões se encerrassem por aí. Mas não é o que ocorre, pois os postulados de Barba promovem ainda maiores problemas. Isto porque o autor acaba por atribuir ao “comportamento extracotidiano”, ou seja, à técnica, o motivo do interesse da platéia pelo teatro. Como argumenta,

o trabalho e a pesquisa confirmaram a existência de princípios que, no nível pré-expressivo, permitem gerar a presença teatral, o corpo-em-vida do ator, capaz de fazer perceptível aquilo que é invisível: a intenção (Barba, 1994, p. 21).

Tal tomada de posição deve-se à concepção de Barba daquilo que julga um dos mais nocivos “etnocentrismos teatrais”: “O etnocentrismo que observa o teatro do ponto de vista do espectador, isto é, do resultado” (Barba, 1994, p. 25), que para o autor levaria a omitir o ponto de vista complementar, o processo criativo do ator. Segundo o teórico,

o estudo da representação no Ocidente tem-se concentrado, na maior parte, em teorias e utopias, esquecendo uma abordagem empírica para os problemas do ator-bailarino (Barba; Savarese, 1995, p. 5).

Em sua busca de ir contra este “etnocentrismo teatral” e propondo novo etnocentrismo em contrapartida, ao argumentar que “A antropologia teatral é um estudo sobre o ator e para o ator” (Barba, 1994, p. 27), Barba busca distinguir sua abordagem de “outras antropologias”:

[...] a Antropologia Teatral não está preocupada com aqueles níveis de organização que tornam possível a aplicação dos paradigmas da antropologia cultural ao teatro e à dança. Ela não é o estudo dos fenômenos de atuação daquelas culturas que são tradicionalmente estudadas pelos antropólogos. Nem deveria ser confundida com a Antropologia do espetáculo (Barba; Savarese, 1995, p. 5).

O parco conhecimento e o uso equivocado das noções de “pesquisa empírica”, “etnocentrismo” ou mesmo “análise transcultural” já são suficientes para questionar a autoridade do teatrólogo de circunscrever os limites da atuação

antropológica. Mas devemos ir além e destacar o problema central da teoria de Barba: a aparente crença de que ao centrar sua preocupação teórica em uma dimensão “fisiológica” do uso do corpo em cena, no suposto nível universal “pré-expressivo” e extra-cotidiano (e leia-se aqui anterior a qualquer significado cultural) este estaria “fora da cultura”, fora do âmbito antropológico “convencional” e paradoxalmente, no cerne da “produção de sentido cênico”. O autor acredita: “o teatro me permite não pertencer a nenhum lugar, não estar ancorado a uma só perspectiva e permanecer em transição” (Barba, 1994, p. 22).

Ora, este obscuro “estruturalismo fisiológico” é absolutamente contrário aos preceitos antropológicos, sendo que o próprio Marcel Mauss, no texto de referência de Barba, “As técnicas corporais”, argumenta (em uma passagem deliberadamente omitida na versão do texto publicado por Barba e Savarese):

[...] concluí que não se poderia ter uma visão clara de todos estes fatos, da corrida, do nado, etc., se não se introduzisse uma tríplice consideração, quer fosse ela mecânica e física, como em uma teoria anatômica e fisiológica do andar, quer fosse, ao contrário, psicológica ou sociológica. É o tríplice ponto de vista, do ‘homem total’, que é o necessário (Mauss, 1974a, p. 215).

É desta forma que a “canoa de papel” de Barba naufraga, no exato momento em que propõe novo etnocentrismo teatral para combater aquele que identifica como derivado da tirania da platéia e da cobrança do “resultado” cênico. O ponto mais nocivo da análise do autor está em eliminar totalmente a dimensão simbólica, histórica e cultural do fenômeno estético e com isso excluir também a platéia de sua teoria teatral, que, pretende ser um trabalho de atores para atores, voltado à conquista da pré-expressividade, estrutura primeira que garantiria um comportamento cênico exitoso por definição.

Além da curva do rio: feiticeiros, aprendizes e farsantes

Um dos mais conhecidos textos antropológicos acerca da complexidade dos fenômenos simbólicos (e, por isto, radicalmente distinto da visão acima) é o ensaio “O Feiticeiro e Sua Magia”, de Claude Lévi-Strauss (1970). Tratando de um fragmento de autobiografia indígena registrada por Franz Boas, Lévi-Strauss apresenta a trajetória de um rapaz que não acreditava no poder dos xamãs e, buscando desmascará-los, aceitou ser iniciado. Quesalid aprendeu então o ofício, constituído por uma

estranha mistura de pantomima, de prestidigitação e de conhecimentos empíricos, onde se encontram misturados a arte de fingir o desfalecimento, a simulação de crises nervosas, o aprendizado de cantos mágicos, a técnica para se fazer vomitar [...] (Lévi-Strauss, 1970, p. 202-203).

Mesmo após sua iniciação, Quesalid mantinha ainda a mesma descrença sobre o xamanismo. Contudo, sua fama já se espalhava pelos arredores, de forma que, solicitado pela família de um doente que sonhara com ele como seu salvador, efetuou sua primeira cura. Justificando o fato, por seu espírito crítico, como fruto do acaso, Quesalid não estava ainda convencido de seus dotes, o que ocorreu apenas quando, ao encontrar-se com xamãs da tribo vizinha, descobriu que estes dispunham de técnicas distintas daquelas nas quais havia sido iniciado. Fundamentalmente não dominavam o “truque” de apresentar um pequeno tufo de penugem misturado com sangue como materialização da doença retirada do corpo do enfermo pelo trabalho do xamã. Nas palavras de Lévi-Strauss (1970, p. 204):

E eis aqui, pela primeira vez, nosso herói vacilante, por poucas ilusões que tenha mantido até

o presente acerca de sua técnica, ele encontrou uma ainda mais falsa, mais mistificadora e mais desonesta do que a sua.

Com fama cada vez maior, ofuscando com isso outros xamãs já célebres, ele foi convocado para um desafio no qual triunfou com uma cura em que seu desafiante havia fracassado. A partir deste acontecimento, Quesalid (concebido então como um dos mais famosos feiticeiros de todos os tempos) prosseguiu sua carreira com atitude distinta:

defende calorosamente, contra todas as escolas rivais, a técnica da plumagem ensangüentada, da qual parece ter perdido de vista, completamente, a natureza falaciosa, e da qual zombara tanto no início (Lévi-Strauss, 1996, p. 206).

O texto de Lévi-Strauss alerta para a importância e complexidade do imaginário presente nas práticas simbólicas das sociedades. O antropólogo trata analiticamente a questão, da seguinte forma:

Esta fabulação de uma realidade em si mesma desconhecida, feita de procedimentos e representações, é alicerçada numa tripla experiência: a do próprio xamã que, se a sua vocação é real (e, mesmo se não o é, somente pelo fato do exercício), experimenta estados específicos, de natureza psicossomática; a do doente, que experimenta ou não uma melhora; enfim a do público, que também participa da cura, e cujo arrebatamento sofrido, e a satisfação intelectual e afetiva que retira, determinam uma adesão coletiva que inaugura, ela própria, um novo ciclo. Esses três elementos daquilo que se poderia denominar de complexo xamanístico são indissociáveis. Mas vê-se que eles se organizam em torno de dois pólos, formados, um pela experiência íntima do xamã, o outro pelo *consensus* coletivo. Não existe razão para duvidar, efetivamente, que os

feiticeiros, ou ao menos os mais sinceros dentre eles, acreditam em sua missão e que essa crença não esteja fundada na experiência de estados específicos (Lévi-Strauss, 1996, p. 207).

Um dos principais ensinamentos que podemos reter da perspectiva de Lévi-Strauss (em oposição aos postulados de Barba) é a percepção de como as representações coletivas (a crença no xamanismo), as ações simbólicas e a construção do sentido cultural interferem diretamente na vida social da comunidade e também na prática e visão de mundo de cada indivíduo inserido neste contexto. Apontando para a complexidade dos fenômenos simbólicos e aludindo ao limite do pensamento lógico, seja no que se refere à eficácia simbólica do complexo xamanístico ou mesmo da psicanálise², o antropólogo dá conta de englobar a ação simbólica, os princípios de orientação no mundo (“cosmologias”) e sua eficácia em uma mesma abordagem. Este texto célebre se torna particularmente importante aqui por demonstrar como a técnica, a crença individual e a ação social de um indivíduo se encontram necessariamente inseridas em um contexto sócio-cultural específico e que, diferentemente do que queria Barba, as atividades “extracotidianas” não existem em “um mundo próprio e isolado”.

Um rio caudaloso

Uma das orientações mais fecundas da análise antropológica dos fenômenos expressivos deve-se ao antropólogo britânico Victor Turner³, que partindo de uma formação estrutural-funcionalista, no decorrer de suas publicações passou a postular uma análise processual dos fenômenos sociais, dando origem ao que chamou de Antropologia da Performance. A obra de Turner (à semelhança dos objetivos propriamente antropológicos

de Lévi-Strauss) está centrada na forma como os símbolos são concretizados em práticas e relações sociais. Conferindo importância à qualidade performativa das ações rituais e artísticas, o autor enfatiza o caráter dinâmico dos símbolos, que, em sua ação no mundo social, suscitam frequentemente novos significados e interferem diretamente na estrutura e nas sociedades.

Em *Schism and Continuity*, percebemos o primeiro passo para esta orientação, pois nela o autor cunha seu famoso conceito de “drama social”. Apesar de manter-se fiel a alguns postulados de seu orientador, Max Gluckman⁴, Turner buscava não apenas aprimorar seus conhecimentos sobre os Ndembu, mas também questionar as análises antropológicas “estáticas” de seu período, que acabavam por colocar as mudanças e as inovações como externas ao sistema social, que seria, supostamente, estável. Assim, o drama social de Turner relaciona um processo social com uma forma estética, à luz da sociedade Ndembu:

(...) não era apenas com a coleta de um tipo diferente de dados que eu estava preocupado [...] mas com uma forma diferente de análise. Ao formular a noção de “drama social” eu tinha em mente a comparação explícita da estrutura temporal de certos tipos de processos sociais com aqueles dos dramas do palco, com seus atos e cenas, cada um com suas qualidades peculiares e todos cumulando em um clímax (Turner, 1957, p. XXXIV)⁵.

O drama social refere-se a um distúrbio na vida social de um grupo particular em que duas facções se formam e a erupção do conflito, em geral, segue um determinado padrão, obedecendo a uma forma processual. Segundo o autor, há o rompimento público das relações sociais regulares, orientadas pelas normas sociais. A isto sucede um período de crise (se o

rompimento não puder ser solucionado rapidamente) em que há a tendência da ampliação do conflito. Alguns mecanismos de “ajuste” e “compensação” (formais ou informais) são aplicados para tentar conter a crise, como conselhos pessoais, ações da máquina jurídica, legal ou mesmo a performance de rituais públicos. A última fase do “drama social” é a solução do conflito com a reintegração do grupo ou a consolidação de uma separação irreconciliável, através de um procedimento compensatório. Nas palavras do autor⁶:

Em resumo, a forma processual do drama social pode ser formulada como (1) quebra; (2) crise; (3) ação compensatória; (4) re-integração ou reconhecimento do cisma (Turner, 1957, p. 92)⁷.

Nesta obra, Victor Turner incorpora os princípios estruturais da sociedade Ndembu, as genealogias, as fissões das aldeias, as relações de poder e prestígio destacando também as estratégias individuais dos homens em busca de tornarem-se chefes de aldeias. Segundo o autor, os princípios fundantes da organização social da vila eram a descendência matrilinear e a virilocalidade. Tal fato obrigava os homens a “importar” mulheres e “exportar” irmãs (que passavam a morar na vila do marido), provocando a contradição masculina entre o papel de pais que querem manter sua mulher e filhas junto de si e tios, que buscam resgatar a fidelidade de suas irmãs e sobrinhos. Este paradoxo, segundo o autor, é a razão fundamental do alto grau de fissão e de mobilidade individual na sociedade Ndembu, algo visto como extremamente maléfico e indesejado pelos próprios nativos que valorizam a manutenção dos grupos sociais.

A boa administração de tal fenômeno, inevitável na sociedade Ndembu, é essencial para que o homem consiga chegar ao posto de chefe de sua vila e, para Turner, a profusão e a frequência da execução de diversos tipos de

rituais é o que confere unidade aos aglomerados locais, pois a “comunidade moral” dos Ndembu tem, nestes fenômenos simbólicos, a mais sólida forma de salientar valores e procedimentos que todos os integrantes desta sociedade têm em comum:

Ao estabelecer laços de co-participação nos cultos que operam independentemente do parentesco e das linhagens locais, o sistema ritual é uma compensação, em alguma medida, pela amplitude limitada do controle político efetivo e pela instabilidade dos laços de parentesco e afinidade, através dos quais o valor político é anexado (Turner, 1957, p. 291).

Assim, o autor consegue integrar, de forma exemplar, em uma mesma análise, os valores comunitários, a estrutura social dos Ndembu, as trajetórias individuais (destacando as estratégias dos homens que, na luta pela chefia da vila valem-se das normas sociais buscando para si benefícios políticos), bem como a frequência e necessidade⁸ das performances rituais. Neste quadro, pode-se compreender mais claramente a conhecida relação que o autor faz quando relaciona o “destino” Ndembu com o teatro, ou com os “dramas sociais”⁹:

[...] está claro que as diferentes personalidades envolvidas ocupam posições sociais que inevitavelmente deverão entrar em conflito, e cada ocupante de uma posição deve apresentar seu caso em termos de normas geralmente aceitas [...] A situação na vila Ndembu aproxima-se bastante daquela encontrada no drama grego, em que se testemunha o desamparo do homem individual ante o destino: mas nesse caso, o destino é a necessidade do processo social (Turner, 1957, p. 94).

Mas se o “erro trágico” grego encontra aqui a devida expressão antropológica¹⁰, no progresso de suas contribuições acadêmicas (funda-

mentalmente teóricas, pois o autor afasta-se do trabalho de campo), Victor Turner amplia seus instrumentos de análise, distanciando-se desta abordagem extremamente fecunda de mesclar trajetórias individuais, valores, estrutura social e expressão simbólica.

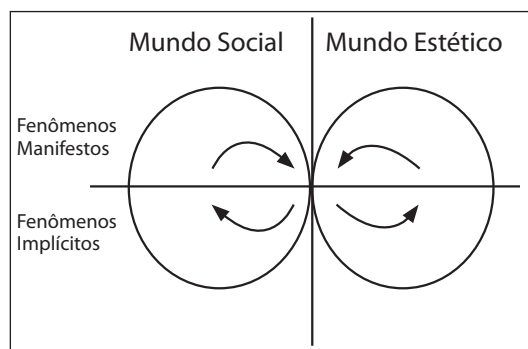
Em sua caminhada em direção a uma análise processual, a proveitosa colaboração que Victor Turner desenvolveu com Richard Schechner¹¹ incentivou e respondeu a uma série de posicionamentos teóricos de diversos estudiosos, que passaram a convergir para os estudos da performance¹².

Partindo da perspectiva clássica de Arnold van Gennep, em *Os Ritos de Passagem*, Turner concebe a existência de uma “estrutura social” (uma lógica organizada, racionalizada, um sistema de desempenho de papéis sociais), e de uma “anti-estrutura” (momentos separados da vida social cotidiana, que permitem a manifestação de outras práticas, lógicas e simbologias), salientando a qualidade libertária destes momentos chamados “liminares”. Em tais manifestações, segundo o autor, ocorre a suspensão dos constrangimentos (coerções, papéis e deveres) da vida social habitual, para uma liberação cognitiva, afetiva, volitiva e criativa dos indivíduos, podendo concretizar uma forma de socialização livre entre os participantes, um efeito espontâneo de grande reciprocidade que Turner chama de “communitas”. O que o autor percebe nestes momentos especiais é a possibilidade de diacronia, da mudança social em que: “(...) novos modelos, símbolos, paradigmas, etc. emergem – de fato, como as sementeiras da criatividade cultural” (Turner, 1982, p. 28).

Assim, unindo tais postulados a idéia dos rituais de rebelião de Gluckman e sua concepção de drama social, Turner notabilizou-se por enfatizar as possibilidades criativas da anti-estrutura, vista pelo autor como algo além da mera liberação momentânea assinalada pelas análises dos estrutural-funcionalistas que o precederam. Para Turner o comportamento desordeiro não

seria apenas a compensação pela *overdose* de regras sociais, mas uma forma de aprendizado, experimentação, mudança social¹³.

Se com esta perspectiva o autor estimulou uma gama de estudos sobre os aspectos rituais e performáticos em diversas sociedades, permitindo que o arcabouço analítico do estudo antropológico dos rituais fosse mobilizado para compreender e explicar fenômenos de sociedades contemporâneas, por outro lado, não raro as contribuições para a Antropologia da Performance acabam enfatizando a mera aplicação do modelo de inversão ritual, postulando uma relação entre “mundo estético” e “mundo social” fundamentada em um frágil modelo “visual”, conforme o esquema abaixo:



A linha vertical separaria a esfera do “mundo social” da segunda, que simboliza o “mundo estético” e a linha horizontal dividiria os fenômenos manifestos dos implícitos¹⁴. Turner busca defender a relação entre arte e mundo como um processo em constante retro-alimentação: os dramas sociais manifestos estimulariam o processo estético implícito, dando origem a uma performance manifesta que alimentaria a parte latente dos dramas sociais e assim consecutivamente.

Tal posicionamento, concebido pelo próprio autor como reconhecidamente “equilibrista”, tem o mérito de apontar para “[...] a relação dinâmica entre o drama social e os gêneros culturais expressivos” (Turner, 1982,

p.74). Nesta obra, podemos ver a tentativa de Turner de postular uma análise intercultural dos fenômenos expressivos, ou nos termos do autor, sua “simbologia comparada” centrada

[...] nas relações entre símbolos e conceitos, sentimentos, valores, noções, etc. associados com eles pelos usuários, intérpretes ou exegetas: em resumo, ela tem dimensões semânticas, ela pertence ao significado na linguagem e contexto (Turner, 1982, p. 20).

No texto em que buscam a definição da atuação da Antropologia da Performance, Turner e Burner escrevem:

Nesta perspectiva, uma expressão nunca é um texto isolado e estático. Ao contrário, ela envolve uma atividade processual, uma forma de verbo, uma atividade enraizada numa situação social, com pessoas reais em uma cultura particular e em uma era histórica dada. Um ritual tem de ser encenado, um mito recitado, uma narrativa contada, um romance lido, uma peça performatizada, e estas encenações, recitações, declamações, leituras e performances são o que fazem os textos serem transformadores e o que nos capacitam a re-experienciar nosso legado cultural. Expressões são constitutivas e moduladoras, não como textos abstratos, mas na atividade que atualiza o texto. É neste sentido que os textos têm de ser performatizados para serem experienciados, e o que é constitutivo está na produção. *Nós lidamos com textos performatizados, reconhecendo que a antropologia da performance é uma parte da antropologia da experiência. Como expressões ou textos performatizados, unidades estruturadas da experiência como histórias ou dramas é que as unidades de significado são socialmente construídas* (Turner; Bruner, 1986, p. 7, grifo meu).

A citação acima aponta para a impossibilidade da descontextualização dos fenômenos simbólicos, por tratar a Antropologia da Performance como submetida a uma área maior, a Antropologia da Experiência, apta a compreender tanto a dimensão da expressão como a da experiência em relação ao seu contexto cultural. Porém, diversas aplicações recentes da Antropologia da Performance não enfatizam o contexto, o sentido local e tampouco vão além de um espelhamento simplista entre a expressão artística e mundo social.

Em seu trabalho apresentado na 25ª Reunião Brasileira de Antropologia¹⁵, posteriormente transformado em artigo, Mariza Peirano, após destacar o grande número de pesquisas recentes nesta área da antropologia no país, critica a ênfase da teoria antropológica do ritual em detrimento das perspectivas empíricas nestas contribuições. Argumentando que “(...) a concepção de que um evento ‘é diferente’, ‘especial’, ‘peculiar’, tem que ser *nativa*” (Peirano, 2006, p.10), a autora se contrapõe exatamente àquela aplicação simplista e descontextualizada da Antropologia da Performance que se privaria de realizar o “recorte antropológico” na análise do fenômeno estético, pois as performances seriam já “destacadas” por definição. Portanto, seriam tratadas apenas como: as “nossas histórias [dos antropólogos] sobre as histórias deles [nativos]” (Turner; Bruner, 1986, p. 10), ou, de forma análoga: a interpretação das pessoas quando elas estão se auto-interpretando.

Sobre canoas, barqueiros e viajantes: a contribuição de Bourdieu

Este nocivo procedimento de descontextualização do fenômeno artístico (que vemos deliberado em Eugênio Barba e freqüente em algumas aplicações equivocadas da Antropolo-

gia da Performance no país) é extremamente comum em obras de diversos filósofos, lingüistas, semiólogos e historiadores, como diagnostica Pierre Bourdieu em *As Regras da Arte* (1996). Para o autor, apesar de divergências evidentes sobre a especificidade da obra de arte, a maioria dos analistas concorda em atribuir à definição de arte propriedades tais como a gratuidade, a ausência de função (ou o primado da forma sobre esta), o desinteresse etc. Como exemplo deste tipo de definição, Bourdieu remete a Harold Osbourne, para quem:

[...] a atitude estética caracteriza-se pela concentração da atenção (separa – frames apart – o objeto percebido de seu entorno), pela suspensão das atividades discursivas e analíticas (ignora o contexto sociológico e histórico), pelo desinteresse e o desprendimento (afasta as preocupações passadas e futuras) e, enfim, pela indiferença à existência do objeto (Bourdieu, 2005, p. 319).

Bourdieu discorda amplamente das perspectivas fundamentadas nesse pressuposto, pois tais análises centram-se na experiência subjetiva da obra como aquela de seu autor, sem perceber a historicidade dessa experiência e do objeto em questão:

[...] operam, sem o saber, uma universalização do caso particular [...] em norma transhistórica de toda percepção artística (Bourdieu, 2005, p. 320).

Segundo o teórico, tais perspectivas não tratam das condições históricas e sociais da possibilidade da experiência artística, nem das condições de produção, reprodução e fabricação da disposição estética que exigem, objetivo último de uma sociologia ou antropologia da arte.

Para contemplar tais perspectivas de forma adequada, Bourdieu ressalta uma importante

postura metodológica necessária ao analista, que deve evitar tratar a percepção de uma obra cultural como um ato intelectual de decifração, uma “leitura” realizada por um leitor “escolástico”. Para o autor:

Este ponto de vista é o fundamento do “filologismo” que, segundo Bakhtine, leva a tratar a linguagem como letra morta destinada a ser decifrada (e não a ser falada ou compreendida praticamente) e, de maneira geral, do hermenêutico que conduz a conceber todo ato de compreensão segundo o modelo da tradução e a fazer da percepção de uma obra cultural, qualquer que seja, um ato intelectual de decodificação que supõe trazer a lume e empregar conscientemente regras de produção e interpretação [...] é preciso, para suprir a ausência da compreensão (verdadeira) imediatamente dada ao indígena contemporâneo, fazer um trabalho de *reconstrução* do código que aí se encontra empregado; mas sem esquecer por isso que a característica da compreensão original é que não supõe de modo algum tal esforço intelectual de construção e tradução; e que o indígena contemporâneo, à diferença do intérprete, emprega em sua compreensão esquemas práticos que nunca afloram enquanto tais à consciência (à maneira, por exemplo, das regras de gramática). Em suma, o analista deve introduzir em sua teoria da percepção da obra de arte uma teoria da percepção primeira como prática, sem teoria nem conceito, da qual se dá a si mesmo um substituto pelo trabalho que visa construir uma chave de interpretação, um modelo capaz de explicar as práticas e as obras [...] A ciência do modo de conhecimento estético encontra seu fundamento em uma teoria da prática enquanto prática, ou seja, enquanto atividade baseada em operações cognitivas que empregam um modo de conhecimento que não

é o da teoria e do conceito sem ser por isso, como querem com frequência aqueles que lhe sentem a especificidade, uma espécie de participação inefável no objeto conhecido (Bourdieu, 2005, p. 349-350).

Tratando a experiência social “como experiência prática que se adquire na frequentação de um universo social particular” (Bourdieu, 2005, p. 353) e escapando assim da visão essencialista acerca da arte e do suposto “olhar puro” recorrente em grande parte das análises que se baseiam em perspectivas “intra-estéticas”, a contribuição de Bourdieu está em indicar uma perspectiva histórica da gênese do artista e do campo artístico, do conjunto de mecanismos sociais que possibilitam a criação deste “lugar social” do artista bem como do fetiche que é a obra de arte, buscando demonstrar o encontro de um *habitus* específico com seu campo gerador.

Esta abordagem, que não chega a ser inovadora (pois como confessa o autor, o procedimento que adota é semelhante ao de Mauss em seu clássico “Ensaio sobre a Magia” (1974b), além de influenciada pelos escritos de Weber sobre a religião) vem sendo desprezada em diversas contribuições acadêmicas recentes, que acabam por posicionar-se a partir da perspectiva de um “leitor especializado”, ou mesmo realizando a descontextualização e universalização repretendidas por Bourdieu.

O fim da viagem: à guisa de conclusão

Ao procurar estudar de forma total os fenômenos cênicos que ocorrem nas diferentes culturas, buscando compreender os valores, práticas e significados veiculados (tanto em seu processo de produção quanto

no de recepção), sem deixar de relacioná-los ao seu contexto, à história de sua consolidação e ao processo de criação das competências para sua fruição, o analista poderá por fim, compreender e explicar esta construção simbólica de forma competente, sem descontextualizá-la ou intelectualizá-la. Esta perspectiva permite ao teórico esquivar-se do mero “espelhamento” entre a arte e o mundo, ou mesmo da concepção desta como algo “externo ao mundo social” (evidente na versão de Barba acerca do “extracotidiano”) e também de análises a-históricas e descontextualizadas inspiradas na Antropologia da Performance.

A devida abordagem antropológica do teatro deve compreender e explicar os sentidos, valores e significados atribuídos à expressão cênica por seus participantes, como ressalta Clifford Geertz (1997, p 146):

O maior problema que surge com a presença do fenômeno estético, seja qual for a forma em que se apresente ou a habilidade que o produziu, é como anexá-lo às outras formas de atividade social, como incorporá-lo na textura de um padrão de vida específico. E essa incorporação, esse processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural, é sempre um processo local [...]

Tal como Bourdieu, Clifford Geertz foi também inspirado pela importante obra de Michael Baxandall (1991), *O Olhar Renascente*, e de forma semelhante, o antropólogo indica que para ser eficaz

[...] a semiótica terá que ir além do estudo de sinais como meios de comunicação, como um código a ser decifrado, e considerá-los formas de pensamento, um idioma a ser interpretado (Geertz, 1997, p. 181).

O autor busca uma ciência “capaz de determinar o sentido que as coisas têm para a vida ao seu redor” (idem). Por isto,

A capacidade de uma pintura de fazer sentido (ou de poemas, melodias, edifícios, vasos, peças teatrais ou estátuas), que varia de um povo para o outro, bem assim como de um indivíduo para outro, é, como todas as capacidades plenamente humanas, um produto da experiência coletiva que vai bem mais além dessa própria experiência [...]. A participação no sistema particular que chamamos de arte só se torna possível através da participação no sistema geral de formas simbólicas que chamamos cultura, pois o primeiro sistema nada mais é do que um setor do segundo. Uma teoria da arte, portanto, é ao mesmo tempo, uma teoria da cultura e não um empreendimento autônomo (Geertz, 1997, p. 165).

Uma vez que novos progressos das análises antropológicas dos fenômenos estéticos venham a ser difundidos, ampliando e desenvolvendo tal orientação, sem dúvida haverá menor espaço e legitimidade para perspectivas teóricas “apressadas” como a de Eugênio Barba, baseadas antes em interesses pragmáticos do mundo teatral que buscam legitimidade teórica ao manipular termos e conceitos das ciências humanas. “Passar-se por outro” no campo acadêmico é certamente muito diferente do que sobre o palco italiano, pois se ali nos maravilhamos com a ilusão dramática, a “ilusão teórica” é, no mínimo, desoladora.

Beyond The Paper Canoe

abstract The present article intends to contribute to the debate about anthropological analysis of theatre in contemporary societies. It analyzes the impact of the Theatre Anthro-

logy of Eugenio Barba, which despite its global diffusion and acceptance in the theatre research area, does not have any anthropological validity. In opposition to this view, the work of Victor Turner, giving origin to the Anthropology of Performance, has been used as an important support, despite many a-historical, mechanical and de-contextualized applications. This article intends to recall the importance of the dimension of “experience” in Turner’s work, and also the already classical analysis of Pierre Bourdieu’s work *The Rules of Art*.

keywords Theatre Anthropology. Anthropology of Performance. Anthropology of Experience.

Notas

- ¹ Tomamos a liberdade de utilizar esta expressão de forma comparativa, para aludir ao conceito de estrutura de Claude Lévi-Strauss e evidenciar a diferença entre as teorias. Ao invés de preocupar-se com uma forma operatória do inconsciente humano, que organiza os fatos do mundo a partir de oposições mentais, Barba parte da suposta “universalidade fisiológica” do homem para frisar sua capacidade de aprender e executar quaisquer “técnicas corporais”.
- ² No referido ensaio, Lévi-Strauss, em um procedimento relativista e crítico da razão ocidental, compara o processo cognitivo do complexo xamanístico com as terapias psicanalíticas, demonstrando suas semelhanças.
- ³ Victor Witter Turner (1920-1983) foi um dos mais conhecidos expoentes do que se convencionou chamar de Escola de Manchester. Participou do instituto Rhodes-Livingstone, dirigido por Max Gluckmann e publicou diversas obras de grande influência no meio antropológico, entre elas *Schism and Continuity in an African Society* (1957), *Forest of Symbols* (1967) e *From Ritual to Theatre* (1982).
- ⁴ Em sua obra, Max Gluckman trabalha com a questão das “liberdades” e da “rebelião” na África, chegando, em *Custom and Conflict in Africa*, à tese de que as divisões sociais (antagonismos) em áreas restritas (micro) acarretariam, em uma dimensão

ampla (macro) uma força de coesão social ampla. Assim o autor articula os conflitos com as normas sociais, de forma evidentemente estrutural-funcionalista, com ênfase em “rebeliões esperadas”, ritualizadas e geradas pela “tradição”.

- ⁵ Tradução livre feita pelo autor.
- ⁶ Todos os trechos de Victor Turner foram traduzidos livremente pelo autor.
- ⁷ Turner salienta que o processo não precisa necessariamente correr harmoniosamente, sendo que, por exemplo, a falha do mecanismo compensatório (ação compensatória) pode levar novamente à crise.
- ⁸ De fato o termo revela aqui o vínculo do autor à perspectiva estrutural-funcionalista que posteriormente iria ser criticada em suas obras.
- ⁹ Tanto no que se refere à análise do parentesco feita por Turner, à síntese das estratégias individuais dos atores sociais bem como a noção de drama social, ver o artigo de Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2007).
- ¹⁰ Ver o artigo de Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2007), que não apenas trata da questão do conceito de drama social e da análise do parentesco feita por Turner em *Schism and Continuity in an African Society*, como destaca os procedimentos “dramatúrgicos” utilizados na etnografia, de modo a destacar as estratégias individuais dos atores sociais.
- ¹¹ Schechner era diretor de um famoso grupo norte-americano chamado *The Performance Group* e vinha dedicando-se cada vez mais aos estudos antropológicos e à teoria social. Em 1967, publicou um livro que tornou-se clássico para os estudos da performance, intitulado *Performance Theory*. O autor também é editor de *The Drama Review*, uma das revistas mais influentes no debate acadêmico das artes cênicas.
- ¹² Em 1986 a coletânea de Turner e Bruner, *Anthropology of Experience*, apresenta um capítulo introdutório chamado *Anthropology of Performance*.
- ¹³ Tal como Milton Singer (de quem o autor retirou o termo “performances culturais”) que percebia em tais fenômenos a forma paradigmática de propagação das “tradições” (ver Singer, Milton *When a Great Tradition Modernizes*, 1972), Victor Turner não concebe as manifestações rituais como dotadas da mesma subversão que identificava em outros gêneros das sociedades modernas, industrializadas

(leia-se ocidentais). Nestas sociedades, os fenômenos anti-estruturais se apresentariam de forma particular, batizadas por Turner de “liminóides”, e seriam caracterizados por sua individualidade, voluntariedade, pluralidade, reflexividade e maior propensão à subversão do status quo, tendendo a satirizar, burlar ou colocar abaixo valores centrais desta mesma sociedade.

¹⁴ Ver Turner (1982, p. 73).

¹⁵ A 25ª Reunião Brasileira de Antropologia, ocorrida em Goiânia, em junho de 2006 contou com a presença, na mesa-redonda de tema “Do Ritual à Performance: abordagens teóricas num campo emergente no Brasil” dos antropólogos Mariza Peirano, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti e John Dawsey sob a coordenação de Esther Jean Langdon.

Referências bibliográficas

- BARBA, Eugênio. *A Canoa de Papel*. São Paulo: Hucitec, 1994. 243 p.
- BARBA, Eugênio & SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator* - dicionário de antropologia teatral. São Paulo; Campinas: Hucitec; Editora da UNICAMP, 1995. 272p.
- BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1991. 255 p.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte* – Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Cia das Letras, 2005. 431 p.
- _____. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2002. 311p.
- BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970. 151 p.
- CARLSON, Marvin. *Performance*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1996. 247 p.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Drama social: notas sobre um tema de Victor Turner. In: *Cadernos de Campo*, São Paulo, n.16, 2007, p. 127-137.
- GEERTZ, Clifford. *O Saber Local*. Petrópolis: Vozes, 1997. 366 p.
- GLUCKMAN, Max. *Custom and Conflict in Africa*. Oxford: Blackwell, 1966. 173 p.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de Um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Ed. Civ. Brasileira, 1992. 220 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970. 456 p.
- MAUSS, Marcel. As Técnicas Corporais. In: *Sociologia e Antropologia*. Vol. II, São Paulo: E.P.U/Edusp, 1974a. p. 209-233
- _____. Ensaio sobre a Magia. In: *Sociologia e Antropologia*. Vol. I, São Paulo. Editoras: E.P.U/ Edusp, 1974b. p. 37-176
- PEIRANO, Mariza. *O Dito e o Feito*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002. 228 p.
- _____. Temas ou Teorias? O estatuto das noções de ritual e performance. *Campos*, Curitiba, n.7, v.2, p. 9-16, 2006.
- TURNER, Victor. *Schism and Continuity in an African Society: a Study of Ndembu Village Life*. Manchester University Press, 1957.
- _____. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca: Cornell University Press, 1967.
- _____. *Dramas, Fields, and Metaphors*. Manchester: Manchester University Press, 1974. 354 p.
- _____. *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications, 1982. 127 p.
- _____. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988. 197p.
- TURNER, Victor; BRUNER, Edward. *The Anthropology of Experience*. Illinois: Illinois University, 1986. 388 p.
- SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985. 368 p.
- _____. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988. 304 p.
- SINGER, Milton. *When a great traditions modernizes*. New York: Praeger, 1972. 430 p.
- VAN GENNEP, Arnold. *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978. 198 p.

autor Cauê Krüger

Mestre em Antropologia Social/UNICAMP

Recebido em 28/03/2008

Aceito para publicação em 12/11/2008