

Universidade de São Paulo,
São Paulo, Brasil

JOHN C. DAWSEY

tradução

JOHN C. DAWSEY, JAMILLE PINHEIRO

revisão técnica, comentários e notas editoriais

JOHN C. DAWSEY

ANTROPOLOGIA EM PERFORMANCE: ENTREVISTA COM RICHARD SCHECHNER

Durante o período de 26 de junho a 7 de julho de 2012, o Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra), situado na Universidade de São Paulo (USP), promoveu um evento de duas semanas intitulado “Encontros com Richard Schechner”. Trata-se de um dos eventos de uma série organizada pelo Napedra como parte do seu projeto temático, “Antropologia da performance: drama, estética e ritual”.¹

1. Pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq. Esta entrevista também faz parte do Projeto Temático *Antropologia da performance: drama, estética e ritual*, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (Fapesp 2006/53006-2). O Projeto Temático foi realizado durante os anos de 2008 a 2013, com a participação dos seguintes pesquisadores: Adriana de Oliveira Silva, Alice Martins Villela Pinto, Ana Cristina Oliveira Lopes, Ana Goldenstein Carvalhaes, Ana Letícia de Fiori, Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz, Ana Lúcia Pastore Schritzmeyer, André-Kees de Moraes Schouten, Bianca Caterine Tereza Tomassi, Carolina de Camargo Abreu, Celso Vianna Bezerra de Menezes, Danilo Paiva Ramos, Diana Paola Gómez Mateus, Edgar Teodoro da Cunha, Eduardo Néspoli, Francirosy Campos Barbosa, Giovanni Cirino, Jania Perla Diógenes de Aquino, João Luis Uchoa de Figueiredo Passos, John Cowart Dawsey, Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra, Marcos Vinicius Malheiros Moraes, Marianna Francisca Martins Monteiro, Regina Aparecida Pólo Müller, Romain Jean Marc Pierre

A seguinte entrevista com Richard Schechner ocorreu em 6 de julho de 2012 no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (Lisa) da USP.² Imagens visuais e sonoras foram captadas pelo especialista técnico do Laboratório, Ricardo Dionísio Fernandes.

Várias atividades que ocorreram durante as duas semanas da visita de Schechner ao Brasil compõem um dos contextos da entrevista. Entre elas, as seguintes atividades merecem destaque:

- 26 de junho, 18h. Apresentações de capoeira, maculelê e danças afro-brasileiras por participantes do Núcleo de Cultura e Extensão em Artes Afro-Brasileiras da USP, sob a direção de Luiz Antônio Nascimento Cardoso, Mestre Pinguim. Após as apresentações, Richard Schechner interagiu com o Mestre Pinguim e participantes. Local: Núcleo de Cultura e Extensão em Artes Afro-Brasileiras da USP.

Bragard, Rose Satiko Gitirana Hikiji, Rubens Alves da Silva e Tatiana Molero Giordano. O projeto também contou com o apoio de vários pesquisadores colaboradores do Napedra: Eufrázia Cristina Menezes Santos, Rita de Cássia de Almeida Castro e Robson Correa de Camargo. 2. A produção bibliográfica de Richard Schechner é extensa. A seguir, uma lista: *Public domain* (1968); *Environmental theater* (1973); *Theaters, spaces, and environments* (1975, com Jerry Rojo e Brooks McNamara); *Essays on performance theory* (1976); *The end of humanism* (1981); *From the Ramlila to the avantgarde* (1983); *Between theater and anthropology* (1985); *The Englebert stories* (1987, com Samuel McIntosh Schechner); *The future of ritual* (1993); *Performance theory* (edição revista de *Essays on performance theory*, 1988; nova revisão em 2004); *Performance studies – an introduction* (2002, segunda edição revista em 2006); *Over, under, and around* (2004). Schechner também organizou várias coletâneas: *Dionysus in 69* (1970); *Ritual, play, and performance* (1976, com Mady Schuman); *By means of performance* (1990, com Willa Appel); e *The Grotowski sourcebook* (1997, com Lisa Wolford).

A produção teatral de Schechner também é expressiva. Como diretor artístico do The Performance Group, a sua produção inclui *Dionysus in 69* (1968), *Macbeth* (1969), *The Tooth of Crime* de Sam Shepard (1972), *Mother Courage and Her Children* de Bertolt Brecht (1975), *The Marilyn Project* de David Gaard (1975), *Oedipus* (1977), *Cops* de Terry Curtis Fox (1978), e *The Balcony* de Jean Genet (1979). Com o grupo East Coast Artists, Schechner dirigiu *Faust/Gastronomie* (1993), *Three Sisters* de Anton Chekhov (1995), *Hamlet* de William Shakespeare (1999), *YokastaS* de Richard Schechner e Saviana Stanescu (2003, *YokastaS Redux* 2005), e *Swimming to Spalding* de Lian Amaris (2009). Schechner também dirigiu peças na Ásia e África: *Cherry ka Baghicha* de Anton Chekhov (1983 em Hindi) em Nova Delhi, *Mingri Jiuyao Chu Shan* de Sun Huizhu (1989 em Shanghai, em Mandarim), *Ma Rainey's Black Bottom* de August Wilson (1992) na África do Sul, *The Oresteia* de Ésquilo (1995 em Taipei, em Mandarim), e *Hamlet* de Shakespeare (2007 em Shanghai, e 2009 em Wroclaws, Polônia, em Mandarim). Durante o período em que esteve em New Orleans, de 1960 a 1967, Schechner foi diretor de produção com John O'Neal e Gilbert Moses da Free Southern Theatre (1963-65), e diretor e fundador com Franklin Adams e Paul Epstein do New Orleans Group (1964-67).

- 28 de junho, 9h30. Oficina rasabox com o grupo Napedra, dirigida por Richard Schechner.

- 28 de junho, 21h. Apresentação da peça de rua, *Bom Retiro 958 metros*, pelo grupo teatral *Teatro da Vertigem*, no bairro Bom Retiro de São Paulo. Após a apresentação, Richard Schechner interagiu com o diretor, Antônio Araújo, e com várias atrizes e atores.

- 29 de junho, 10h. Palestra de Richard Schechner intitulada “A vanguarda conservadora” em evento do Departamento de Antropologia da USP, organizado pelo Napedra.

- 30 de junho. Cerimônia do candomblé no Rio de Janeiro. Richard Schechner participou a convite de Zeca Ligiéro e de outros integrantes do Núcleo de Estudos em Performances Afro-Americanas (Nepaa) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

- 4 de julho, 16h. Palestra de Richard Schechner intitulada “Revisitando ‘pontos de contato’” na 28ª Reunião Brasileira de Antropologia. O evento aconteceu na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), sendo a sessão organizada pelo Napedra.

A entrevista de 6 de julho foi realizada em uma das ilhas de edição do Lisa, o Laboratório de Imagem e Som em Antropologia, da USP. Da perspectiva da câmera, Richard Schechner sentou-se à direita, e John C. Dawsey à esquerda. Entre ambos, um esqueleto de avental branco com a mão esquerda segurando um cetro foi apresentado por John como sendo a “avó do Napedra”. Ao fundo, uma escultura de cerâmica, uma velha máquina de datilografia, uma foto-imagem das multidões de São Paulo e várias câmeras fotográficas de inícios e meados do século vinte.

Durante a entrevista treze questões foram discutidas, abordando os seguintes tópicos:

1. O caderno e as anotações de campo de Schechner [Parte I. 00:01:25];
2. Ritual e teatro [Parte I. 00:20:06];
3. Tragédia liminar e liminoide [Parte I. 00:29:38];
4. Teatro da Vertigem e a peça *Bom Retiro 958 metros* [Parte I. 00:43:58];
5. Comportamento restaurado [Parte I. 00:51:49];
6. Antropologia da experiência [Parte I. 01:07:23];
7. O *infinity loop* (figura de “oito deitado”): relações entre dramas estéticos e sociais [Parte II. 00:00:01];

8. A experiência “não eu... não não eu” [Parte II. 00:08:36];
9. *Jo-ha-kyu* e a variedade da experiência estética [Parte II. 00:21:12];
10. Performance paleolítica [Parte II. 00:39:05];
11. O “cérebro na barriga” (*belly brain*) [Parte II. 00:50:55];
12. Etologia e física [Parte II. 00:53:42];
13. A autobiografia “Richard Schechner com mentiras” [Parte II. 00:59:47].

Embora o esqueleto (a “avó do Napedra”) e alguns objetos tenham sido rapidamente mobilizados ou chamados à cena por John Dawsey, a entrevista não foi ensaiada e Richard Schechner não teve conhecimento prévio das perguntas.



ANTROPOLOGIA EM PERFORMANCE: ENTREVISTA COM RICHARD SCHECHNER

164" (96" 1ª parte, 68" 2ª parte), 2012

roteiro e entrevista: John C. Dawsey câmera e edição: Ricardo Dionisio
áudio: Inglês legendagem: Kethyllin Santos da Silva realização: LISA/USP

No período de 26 de junho a 7 de julho de 2012, o Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra), da Universidade de São Paulo (USP), promoveu um evento de duas semanas chamado "Encontros com Richard Schechner". Esta foi uma série de eventos patrocinados pelo Napedra como parte de seu projeto temático "Antropologia da performance: drama, estética e ritual". A entrevista com Richard Schechner realizou-se em 6 de julho de 2012, no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA), da USP.

JOHN DAWSEY

Tem sido duas semanas mágicas para nós.

RICHARD SCHECHNER

Para mim também.

JD

Então, estamos aqui com a nossa avó do Napedra. Ela estará ouvindo e fazendo o que quiser.

RS

No momento, ela não está querendo baixar a mão. [...]



QUESTÃO 1: O CADERNO E AS ANOTAÇÕES DE CAMPO DE SCHECHNER

JD [00:01:25 – 00:02:38]

A primeira pergunta tem a ver com etnografia. [...] O caderno que você leva para os diferentes eventos tem chamado a atenção dos colegas. É um caderno especial, certamente. A minha pergunta é a seguinte: como os estudos de performance nos ajudam a repensar e refazer a etnografia? [...] Estou especialmente interessado neste caderno de campo e naquele que você levou para a capoeira e dança afro com o Mestre Pinguim.³ Poderia compartilhar alguns trechos de suas anotações?

3. Luiz Antônio Nascimento Cardoso, Mestre Pinguim, dirige o Núcleo de Cultura e Extensão em Artes Afro-Brasileiras da USP. Neste local, o Mestre Pinguim ensina capoeira, dança afro e maculelê. Richard Schechner visitou e interagiu com membros do núcleo em 26 de junho de 2012.

RS [00:02:38 – 00:20:03]

Claro. Vou te contar. [RS levanta o caderno.] Este caderno específico é especial e é um entre outros cadernos especiais. Venho fazendo registros em cadernos quase continuamente desde 1967 ou 1968, quando fiz a minha primeira viagem para a América Latina. Foi na minha primeira visita ao Brasil, e a outros países da América Latina, que comecei a fazer uso sistemático desses cadernos. Antes disso, eu havia feito registros em cadernos nos anos 1950, mas não de forma contínua. Não sei qual é o número deste caderno específico [RS abre o caderno procurando a data do seu primeiro registro], mas ele começou em junho de 2012. É muito bonito, tem uma capa persa. [RS novamente levanta o caderno.] Foi um presente que recebi de uma mulher persa. Geralmente uso um simples caderno de artista, e tenho muitos deles. Mas, também há uma série de aproximadamente quinze cadernos com capas de couro que mandei fazer na Índia. E são tão bonitos. [...] Ao saberem que uso um tipo específico de caderno, geralmente deste tamanho, as pessoas tem me dado cadernos como presentes, por quais sou agradecido. [RS dirige-se à câmera.] Portanto, se alguém aí fora quiser me dar um presente, pode me dar um caderno. É um ótimo presente.



Neste, uma mulher, que foi minha aluna numa oficina, escreveu [RS lê do caderno]: “Setembro, 2011. Caro Richard, que a sua vida e o seu trabalho continuem a ser fontes de inspiração como a sua orientação e amizade tem sido para mim. Muito amor, Jahsi.” Ela se diz ser uma mulher iraniana. Então este caderno existe desde 2011, mas o seu primeiro registro é de 25 ou 24 de junho de 2012. Escrevi: “No aeroporto JFK [John Fitzgerald Kennedy] terminal 04 esperando o voo Copa Air MA689 para a Cidade do Panamá. Ao meu redor, espanhol, pessoas do Terceiro Mundo falando espanhol, muitas crianças, um grande número de pessoas do sul da Ásia, negras, marrons, velhas, jovens. O aeroporto está diferente do que estava 30 ou mais anos atrás. Não apenas a demografia, mas a cultura mudou. O local da modernidade se deslocou. Isto é o Terceiro Mundo, não apenas um enclave dele. [...]” Etc., etc.

Estou sempre fazendo reflexões nestes cadernos. Tenho no mínimo 75 ou 80 mil páginas delas. Agora os meus escritos estão na Biblioteca da Princeton University e, claro, eles estão ansiosos para conseguir estes cadernos. Depois que eu morrer, eles poderão pegar os cadernos, mas não antes disso. E, mesmo então, os cadernos não estarão disponíveis para o público até que várias pessoas venham a falecer, pois não se trata apenas de cadernos de campo. Trata-se de um “caderno sobre tudo” [*everything journal*]. [...] Eu anoto coisas pessoais. [RS folheia as páginas do caderno.] Escrevo relatos sobre as minhas relações com as pessoas. Escrevo um esboço de “novos pontos de contato”.⁴ [RS mostra o esboço.] Aqui chego na capoeira.⁵ Escrevi: “Conhecimento nativo transmitido de modo performático por meio de dança, movimento, canto, vibração, cerimônia. Transmissão de conhecimento do performer se transforma em transmissão de conhecimento por meio de performance”. Isto é parte do que eu estava falando. [...]

Aqui diz: “Enviar dois *Englebert Stories* para Dawsey, um para ele e outro para Pinguim, o líder da capoeira”. Faço notas para mim mesmo. O *Englebert Stories*, sobre qual falei, é um romance que o meu filho⁶ escreveu quando tinha oito ou dez anos de idade, do qual fui co-autor. Ele escreveu sobre um pinguim. [...]

Trata-se de um “caderno sobre tudo” [*everything book*]. Aqui tenho trechos sobre a minha vida em casa. O caderno é tão multifacetado, é como o meu cérebro aberto e meu livre pensamento. Por isso preciso restringir o acesso a ele. [...] Não quero ferir os sentimentos de alguém e não quero revelar toda a minha privacidade e intimidade. Mas, chega uma hora em que, como no caso dos cadernos de Malinowski, não estou nem aí. Quando estiver morto e quando algumas outras pessoas assim estiverem, então as pessoas que tiverem interesse nos cadernos devem poder ter acesso a eles.

4. A convite do Napedra (Núcleo de Antropologia, Performance e Drama), Richard Schechner apresentou, em 4 de julho de 2012, na 28ª Reunião Brasileira de Antropologia em São Paulo, um paper sobre “novos pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral”. Posteriormente, o paper foi publicado com o título “Revisitando ‘pontos de contato’” na *Revista de Antropologia* (vol. 56, no. 2, julho-dezembro 2013, pp. 23-66) e na coletânea *Antropologia e performance: ensaios Napedra* (São Paulo: Terceiro Nome, 2013, pp. 37-68), organizada por John C. Dawsey, Regina P. Müller, Rose Satiko G. Hikiji, e Marianna F. M. Monteiro. Trata-se de uma retomada do ensaio de Schechner, publicado há 27 anos, intitulado “Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral” (In: *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1985, pp. 3-34).

5. Durante a visita ao Núcleo de Artes Afro-Brasileiras da USP, RS viu apresentações de capoeira dirigidas por Mestre Pinguim. Ele também interagiu de forma lúdica com o Mestre Pinguim e o grupo de capoeira, ensaiando movimentos de capoeira e rolando no chão.

6. Professor Samuel Macintosh-Schechner.

Agora, em termos das notas de campo, talvez seja interessante ler algumas das coisas que escrevi sobre a capoeira e então dizer como faço uso disso. Diz aqui: “18h30, 26 de junho, núcleo de capoeira na universidade. [...] Improvisações de contato sem tocar, troca de energias. *Break dancing*, transe, bastante dança em círculos, homens e mulheres, bastões curtos, sons de batidas, duas pessoas no centro, aproximadamente 15 pessoas no total. Habilidades variam. Pinguim, o líder. Eu acho que ele é um líder genuíno. Enquanto dançam, o círculo roda no sentido anti-horário. Tambores grandes cilíndricos”. Etc., etc. Estou apenas descrevendo o que vejo. Não me importa, naquele momento, o fato de que eu possa consultar um livro e quem sabe conseguir uma descrição melhor, mais clara. Importa eu fazer a minha própria descrição.

É um pouco como cozinhar. Você pode consultar um livro de receitas, e você pode ir a um restaurante, mas você também pode cozinhar as suas próprias coisas. Se cozinhar as suas próprias coisas você precisa preparar os seus próprios materiais, você precisa se referir às suas próprias receitas. Talvez seja uma fraqueza (*shortcoming*) minha, ou talvez seja uma força (*strong-coming*) minha. Levo muito a sério um adágio zen: iniciantes comecem no começo (*beginners begin at the beginning*). Sempre assumo a sua ignorância. Não dependa de fontes secundárias a não ser para confirmar ou às vezes elaborar o que você tem. Mas, não tome as fontes secundárias como se fossem primárias. [...] Digamos que uma pessoa escreva algo sobre o que viu. Quem sabe ela não tenha visto direito, mas, sendo alguém importante, ela acaba sendo citada. De repente, o que ela escreveu vira parte de um conhecimento disciplinar, mesmo sendo falso.

Se eu leio algo, por exemplo, um ensaio de Lévi-Strauss ou o seu ensaio ou o ensaio de qualquer pessoa, descrevendo alguma coisa, e a descrição é diferente do que vejo, eu não digo imediatamente “Dawsey está errado”, ou “Lévi-Strauss está errado”, ou “fulano está errado”. Eu digo que o que vi foi o que vi. Suponhamos que eu não tenha qualquer prova real de que o que eles viram esteja certo. Não acredito no que leio. Acredito mais no que faz parte da minha experiência. Claro, eu uso o que leio, e me refiro ao que leio. Estou mais propenso a confiar numa teoria quando confio nos dados nos quais a teoria se baseia. Eu mesmo posso seguir o raciocínio da teoria e ver o que está correto, o que está de acordo ou não com as exigências lógicas, mas as observações primárias podem estar equivocadas. Sei disso por causa dos equívocos de minhas próprias observações. Então, se eu mesmo posso estar equivocado, mesmo sendo muito cuidadoso, todo mundo pode. Prefiro nadar no mar dos meus próprios erros do que nadar no mar dos seus.

Pois bem, aqui está o que escrevi [RS faz a leitura de um trecho]: “O que estou vendo, tocadores de tambor são todos homens, 10 dos 20 dançarinos são mulheres.” Achei isso interessante porque eu pensava que capoeira

era alguma coisa predominantemente masculina. Então parte dessa virada de gênero e o que encontro nos estudos culturais de forma geral é que a gente assume modelos anteriores e os projeta adiante, como se as coisas não estivessem mudando. Apesar de haver muitas mulheres fazendo coisas que apenas os homens fazem, ainda falamos dessas coisas como se fossem coisas de homens. Até mesmo ao ponto de dizer que as mulheres estão aprendendo a fazer coisas de homens. Bom, uma vez que uma mulher aprende alguma coisa, isso se torna coisa de mulher. Por isso, eu dizia ontem “por que pressupomos que apenas homens eram caçadores antigamente?” Uma vez que você tem uma lança.... [...] Homens tem estruturas ósseas e musculares que provavelmente permitem que eles corram por mais tempo e sejam mais rápidos, tudo bem. Mas sabemos que muitas práticas culturais se sobrepõem a inclinações biológicas e genéticas. Ou seja, o fato de que um homem possa ser mais rápido correndo não quer dizer que ele seja um melhor caçador, especialmente após o desenvolvimento das lanças. Caçar pode ter a ver com ficar parado, ou esconder na mata, ou armar ciladas. Não tem a ver sempre com correr.

Estou sempre tentando desafiar pressupostos e ver o que uma coisa possa ser quando se pensa nela de outro jeito. Claro, tenho sido recompensado profissionalmente por isso, digamos assim. Você me convidou para cá, viajo para diferentes lugares, porque aparentemente não penso como todo mundo pensa. Ou, às vezes, penso em alguma coisa e coloco no papel, e 25 anos depois as pessoas dizem, “ah, aquilo estava certo!” E o livro ainda não saiu de edição.

Aqui está o que escrevi [RS faz a leitura de outro trecho]: “Racialidade (*raciality*), o tom moreno claro predomina. Pinguim é um dos mais escuros. Uma mulher igualmente escura, uma loira, outra com uma boa mistura.” Então, eu começaria a pensar: qual o significado de afro-brasileiro? O que isso significa culturalmente? E como isso difere do significado racial? Assim, eu diria, como hipótese inicial – e provavelmente essa hipótese não seria apenas minha – que o afro-brasileiro não constitui uma categoria racial; trata-se de uma categoria cultural. E que o preto (*Blackness*) serve até certo ponto para mapear a cor da pele, mas, até certo ponto, não. Eu usaria isso como metáfora: o eclipse da lua. Não precisa ter o eclipse total da lua para obter o eclipse. O eclipse total é diferente de um eclipse parcial. Então, racialidade é um eclipse parcial da culturalidade (*culturality*). Etc., etc.

[RS faz a leitura de um trecho do caderno.] “Pinguim explica a dispersão dos elementos espirituais da dança. Ele aponta para mim e diz, ‘precisamos do apoio de pessoas como você’. Ele faz um gesto para mim e John Dawsey. [...] Acho que ele está fazendo um apelo para nós como autoridades”. Ele te conhece como uma autoridade e pressupõe que eu seja uma autoridade por ser uma pessoa importada. Etc., etc.

Thiago Mendes/
Núcleo de Artes
Afro-Brasileiras
da USP.
Da esquerda
à direita:
Eliany Funari,
Luiz Antônio
Nascimento
Cardoso (Mestre
Pinguim), Richard
Schechner, João
Luís Uchoa
de Figueiredo
Passos.

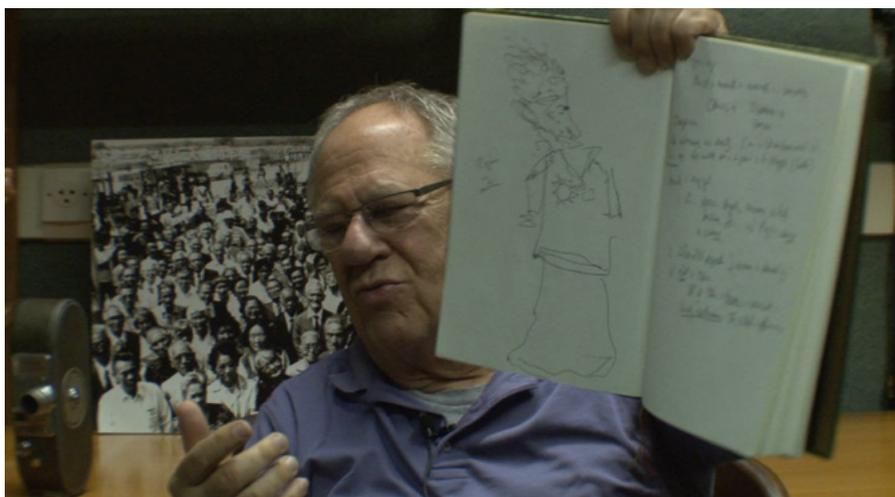


Ao mesmo tempo, estou tentando tomar nota aqui [RS mostra o caderno para a câmera] [00:16:40] e fazer desenhos de coisas físicas, os tambores, os cantores, o movimento anti-horário, e os diferentes tipos de gestos corporais aqui – em contraste com os de Abu Dhabi, de onde vim há pouco tempo. [...] Abu Dhabi fica tão perto da África. As partes do corpo que aqui são isoladas, rodadas e deslocadas são, na Arábia, escondidas do público. Aqui se observa bastante o movimento de estender braços e pernas, uma grande esfera corporal que ocupa bastante espaço. Na Arábia, se observa uma quietude cilíndrica e vertical em cima e em baixo, com alguma rotação vertical e interna, geralmente oculta, etc. Estou observando os diferentes tipos de linguagem de corpo que são utilizadas. E estou pensando: Arábia fica ao lado da África. Os árabes estavam muito envolvidos no tráfico de escravos, estavam muito presentes na África. E o Islã é muito forte na África. Então, eu pensaria depois, como tudo isso afeta a dança? E assim por diante. Pois a linguagem corporal e a cobertura do corpo que prevalecem na Arábia são tão diferentes da exposição do corpo que encontramos, até certo ponto, na dança africana. Apesar de que, quando a gente vai ao candomblé, um dos orixás⁷ está completamente coberto de palha, as mulheres vestem roupas brancas que as cobrem. Então, essa coisa é um pouco mais complicada.

Eu uso o caderno para anotar coisas que vejo. Aqui anoto até mesmo o ritmo. Escrevi um ritmo 5-6, sabe, 1-2, 1-2, 2-1, 2-1, 2, 3, 4-5, 6. Não se trata

7. Omolú.

de notação musical, mas me ajuda a lembrar. Provavelmente estou dando uma reposta maior do que você queria, mas também complemento isso agora com o computador. Tenho muitas anotações no meu computador. Mas, o que o computador não consegue fazer é desenhar. Veja só, o computador não consegue desenhar. [RS mostra um desenho para a câmera.] Este é uma espécie de desenho impressionista que não pretende ser uma representação artística precisa. Dei o nome de “Pinguim em movimento”. O desenho se esparrama.



Finalmente, digo aqui no fim: “Dois níveis de engajamento. O primeiro envolve movimentos afro-brasileiros, rituais, crenças, etc. em que Pinguim mostra e fala. O segundo tem a ver com aspectos interculturais desses movimentos como dança para os que não fazem parte da tradição. Mas, se o primeiro é verdadeiro e correto, o corpo acredita, o ritual tem eficácia”. Então, estou tentando compreender comportamento ritualizado, etc., etc. [00:20:03]

QUESTÃO 2: RITUAL E TEATRO

JD [00:20:06]

A segunda questão tem a ver com ritual e teatro. Acho interessante que você tenha escrito “Do ritual ao teatro e de volta” antes de Victor Turner escrever *Do ritual ao teatro*.⁸ [...]

8. “Do ritual ao teatro e de volta” (“From ritual to theater and back”) foi um paper apresentado por Richard Schechner para o Rassegna Internazionale de Teatri Stabili em Florença, Itália, em 1974; foi revisado e publicado em *Educational Theater Journal* 26 (4) (1974); foi publicado no livro de Schechner, *Essays on performance theory 1970-1976*, por Drama Book Specialists de Nova York em 1977, e republicado em *Performance theory*, de Schechner, por Routledge de Londres em 1988. O livro *From ritual to theater: the human seriousness of*

RS [00:20:18]

Bom, ele pegou o título do meu ensaio, sem dúvida!

JD [00:20:25]

Mas, você escreveu “do ritual ao teatro *e de volta*”.

RS [00:20;25]

“*E de volta*”, e ele só escreveu “do ritual ao teatro”.

JD [00:20:37]

À primeira vista, eu teria pensado que Turner teria escrito primeiro “do ritual ao teatro” e, depois, você teria....

RS [00:20:37]

... levado adiante.

JD [00:20:37]

Ou subvertido. [...]

RS [00:20:46 – 00:26:33]

Bom, “do ritual ao teatro” vem antes de Turner e antes de mim. Isso vem da chamada antropologia de Cambridge: Gilbert Murray, Jane Ellen Harrison, e Theodor Gaster. Não sei se esses nomes significam alguma coisa para você ou não, mas eles se viam como antropólogos. Nunca foram ao campo. Escreveram nos inícios e meados do século vinte. Jane Ellen Harrison, uma acadêmica clássica, escreveu um livro chamado *Themis*.⁹ Gilbert Murray, outro acadêmico clássico, escreveu “Um excursão sobre as formas rituais preservadas na tragédia grega”.¹⁰ Ele se inspira em Aristóteles e procura mostrar como a tragédia grega emerge de uma forma particular de ritual. Theodor Gaster amplia isso numa teoria sobre o sacrifício humano anual para um tipo de deus rei que depois ressurgiu.¹¹ Ele meio que cristianiza isso. E tenta fundir uma antiga mitologia grega, cristã e do Oriente Médio numa história sobre o trágico sacrifício e ressurreição de um rei anual. Isto seria um festival de primavera e fim de inverno. Claro, tudo isso é interessante, pois, no cristianismo, a determinação da data da Páscoa tem a ver com renascimento. Não sei se isso acontece aqui [no Brasil]. Mas, nos Estados Unidos, claro, os ovos são importantes para a Páscoa – a caça aos ovos [*Easter egg hunt*],

play, de Victor Turner, foi publicado por PAJ Publications de Nova York em 1982.

9. *Themis: a study of the social origins of Greek religion* foi publicado em 1927.

10. Publicado em 1927.

11. Entre outros livros, Theodor Gaster escreveu *A Canaanite ritual drama: the Spring festival at Ugarit* (1946); *Thespis: ritual, myth, and drama in the Ancient Near East* (1950); *The Dead Sea Scriptures in English translation* (1956); e *Myth, legend, and custom in the Old Testament* (1969).

o coelhinho, os ovos de chocolate... Coelhos têm a ver com fertilidade, obviamente, pois se reproduzem em grande quantidade.

Então eles se chamavam de antropólogos e desenvolveram a tese “do ritual ao teatro”. Escrevi uma crítica sobre isso num ensaio intitulado “Approaches to theory and criticism”, que provavelmente fez parte de uma das edições de *Performance theory*. Trata-se de um ensaio precoce que escrevi em 1964 ou 65, se não me engano. Foi publicado em 1966.¹² Primeiro em *TDR – The Drama Review* e, depois, em *Public domain*,¹³ que foi o meu primeiro livro inteiro publicado. E, mesmo lá trás, faço uma crítica dizendo que o teatro não poderia ter simplesmente evoluído do ritual.

É como a história do ovo e da galinha. O teatro pode ter originado do ritual, mas o ritual pode ter suas origens no teatro. Ambos o teatro e o ritual são performances. Foi então que comecei a usar o termo performance pela primeira vez para incluir ambos, ritual e teatro – na verdade, para incluir ritual, teatro e *play*.¹⁴

Creio que Turner, porém, que recebeu o seu treinamento com Max Gluckman e Milton Singer,¹⁵ entenderia que o ritual tradicional aristotélico teria surgido antes, e o teatro depois. Bem cedo rejeitei isso. Faz parte de minhas investigações sobre os inícios da cultura e do ritual humanos, especialmente, não sobre ritual num sentido etológico, mas sobre crença e ritual religioso – ou seja, sobre o ritual como a realização cênica da crença. Este tipo de ritual me parece ser bem sofisticado. Não poderíamos ter nos tornado homo erectus e australopithecus e, logo então, a primeira coisa que a gente faz são esses rituais sofisticados. Tem que haver alguma coisa. A meu ver, contar uma história, performar, dançar, e coisas assim, sem significados super elaborados, teriam vindo antes. Por isso quero finalmente escrever sobre o comportamento animal, como o de certos chimpanzés. Quando descobrem uma fonte de alimento, eles ficam meio doidos e pulam para cima e para baixo, como se estivessem dançando. Talvez os humanos ficassem doidos e pulassem para cima e para baixo antes de começarem a criar significados num sentido ritual.

12. *Performance theory* (1988) foi publicado inicialmente em 1977, sob o título *Essays on performance theory 1970-1976*. O ensaio “Approaches”, publicado em *Performance theory*, aparece como “Approaches to theory/cirticism” em *TDR, The Drama Review* 10 (4) (1966).

13. Publicado em 1969.

14 *Play* poder ser traduzido como brincadeira ou jogo. Também pode ser traduzido como peça teatral.

15 Entre outros livros, Max Gluckman escreveu *Rituals of rebellion in South-East Africa* (1954) e *Order and rebellion in tribal Africa* (1963). Milton Singer publicou, entre outros livros, *When a great tradition modernizes* (1972).

Então, eu pensava no ritual como um desenvolvimento cultural sofisticado. Como poderia vir antes? Essa ideia [“do ritual ao teatro”], pensei, vinha de um tipo de mapeamento reverso feito por antropólogos sob a influência de mitos e rituais religiosos. Você sabe, “no princípio era o verbo”, ou “Deus criou o céu e a terra”. Essas coisas se repetem nessas teorias. Também, a ideia da “Queda”. [...] Eu achava isso uma coisa mítica em vez de científica.

Mas, você ia dizer mais alguma coisa sobre esses dois ensaios.

JD [00:26:33]

Eu estava pensando em suas afinidades com Victor Turner, de como são profundas devido ao seu trabalho colaborativo. Mesmo assim, as diferenças são marcantes, e você acaba de apontar algumas delas. [...]

RS [00:26:53 – 00:29:03]

Acho que ele estava intrigado com isso. Em meu ensaio “Do ritual ao teatro e de volta”, apresentei a ideia da “trança eficácia-entretenimento” (*efficacy-entertainment braid*).¹⁶ Todas as performances têm algum grau de eficácia; elas tentam fazer algo. E quando há um nível alto de eficácia, as chamamos de rituais. Todas as performances também produzem entretenimento, produzem prazer, e são modos de passar o tempo. Como você sabe, entretenimento e passar o tempo são coisas fundamentalmente humanas.

Buscamos muito o prazer. Gostamos do prazer. Há um argumento sobre as vantagens evolutivas do prazer. Mas, deixemos isso de lado por enquanto. Há obviamente muitas coisas que fazemos pelo prazer. Por exemplo, comer. Às vezes fazemos coisas pelo prazer que são destrutivas. Muitas pessoas são gordas demais. Isto, porque comem pelo prazer, certo? O que mais explicaria isso? Comem demais, se expandem e sentem prazer. Trata-se de puro prazer, e as pessoas morrem por isso. Eu estou acima do peso, você também. Ele [Ricardo Dionísio Fernandes, o especialista técnico do laboratório] tem muita sorte. O prazer é uma ação básica humana. Todos os rituais, eu diria, tem um aspecto prazeroso. São formas de entretenimento como tudo mais. [...]

Quando vou ao candomblé, quando vou para esses lugares, claro que é ritual. Há certo aspecto da religião, um aspecto extremamente sério [*deadly serious*] do cristianismo, de acordo com qual você não deve rir, e você não deve se divertir.

JD [00:29:03]

No candomblé as pessoas e alguns dos orixás riem bastante.

16. O título completo do ensaio é “From ritual to theater and back: the efficacy-entertainment braid”.

RS [00:29:03 – 00:29:36]

É isso que estou dizendo. Acho que o cristianismo, ao longo do tempo, também fez isso. Mas, há certo tipo de demanda da Reforma ou Contra-Reforma para acabar com tudo. E há um tipo de Islamismo, também, que age assim. Religiões fundamentalistas muitas vezes tendem a reprimir o prazer. Mas a religião também é entretenimento. As pessoas gastam bastante tempo com ela porque gostam.

QUESTÃO 3: TRAGÉDIA LIMINAR E LIMINOIDE

JD [00:29:38]

Quero te perguntar sobre o liminar e o liminoide. [...]

RS

Ok.

JD [00:29:46 – 00:32:12]

Pensando em sua palestra na Universidade de São Paulo sobre a vanguarda conservadora, vem à mente as noções do liminar e do liminoide que você e Victor Turner elaboraram nos anos 1970 e 1980.¹⁷ Gostaria de saber os seus pensamentos sobre isso. Mas, me parece que Turner tendia a pensar numa dimensão trágica do liminar. O liminoide, sugere Turner, torna-se especialmente evidente após a revolução industrial a partir do *sparagmos*, ou desmembramento, ou amputação das formas de ação simbólica.¹⁸ Isso me faz pensar numa espécie de estilhaçamento do espelho mágico da experiência liminar.¹⁹ Em relação aos seus escritos neste

17 A apresentação de Richard Schechner na Universidade de São Paulo ocorreu em 29 de junho de 2012, e foi publicada, em português, com o título de “Vanguarda conservadora” (*Cadernos de Campo*, v. 22, n. 22, 2013, pp. 180-192). O ensaio de Turner “Liminal to liminoid, in play, flow, ritual: an essay in comparative symbology” foi publicado no livro de Turner, *From ritual to theater: the human seriousness of play*, em 1982.

18. O *sparagmos* ou desmembramento das formas de ação simbólica é discutido por Victor Turner em “Dewey, Dilthey, e drama: um ensaio em antropologia da experiência” (In: TURNER, Victor, e BRUNER, Edward M., ed. *The anthropology of experience*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1986, p. 42). A obra completa de Victor Turner inclui os seguintes livros: *Schism and continuity in an African society: a study of Ndembu village life* (1957); *The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual* (1967); *The drums of affliction* (1968); *The ritual process: structure and anti-structure* (1969); *Dramas, fields and metaphors: symbolic action in human society* (1974); *Revelation and divination in Ndembu ritual* (1975); *From ritual to theatre: the human seriousness of play* (1982); *On the edge of the bush* (1985, obra póstuma); e *The anthropology of performance* (1987, obra póstuma). Victor Turner também organizou várias coletâneas: *Image and pilgrimage in Christian culture* (1978, com Edith Turner) *Celebration: studies in festivity and ritual* (1982); e *The anthropology of experience* (1986, obra póstuma, com Edward M. Bruner).

19 A metáfora do “espelho mágico” aparece em vários escritos de Victor Turner. Cf. TURNER,

período, tive outra percepção, menos trágica. Acho interessante em Turner – e imagino que você pode ter muito a ver com isso – que o fenômeno liminoide, embora associado ao desmembramento trágico do liminar, pode ser ainda mais perigoso e subversivo do que o liminar.²⁰ O liminoide, me parece, pode brincar mais com o perigo. Em seu trabalho recente sobre a “vanguarda conservadora” percebo uma espécie de ironia. Ou você estaria apontando para uma tragédia do liminoide? Estaria o liminoide se tornando mais como o liminar em sua tendência de revitalizar as estruturas de alguma forma? Mas, acho que devo estar fazendo uma leitura muito superficial, e te ouvi sobre isso apenas alguns dias atrás.

RS [00:32:12 – 00:36:29]

Acho que você abre aqui uma região imensa do discurso, e tudo bem simplificar um pouco. Turner sentia – e eu sigo o que ele diz quanto a isso, ou sigo a maior parte do que diz, e vou dizer quando tenho alguma discordância – ele sentia que ritos liminares ocorrem apenas em sociedades tradicionais. Em outras palavras, ritos liminares – como descritos inicialmente por Van Gennep e, depois, por Turner e outros – pressupõem um sistema de valores mutualmente dependentes; de fato, dependem de uma situação coercitiva em que, se você não aceitar o sistema de valores, você será isolado da comunidade, você será ejetado da comunidade. Este sistema de valores é como um contrato de arrendamento referente a um tipo de vida coletiva. Com a Renascença, o Iluminismo, propriedade privada, capitalismo..., todas essas coisas começaram a autorizar a propriedade individual da cultura, não apenas a participação individual na cultura. Obviamente, sempre houve indivíduos; ou você é um bom chefe ou um chefe ruim, você é isso ou aquilo, mas você fazia parte de um grupo corporativo. O indivíduo enquanto tal apenas possuía os seus “direitos” dentro da corporação, dentro da comunidade. Não estou falando de negócios corporativos. Não

Victor. “Images and reflections: ritual, drama, carnival, film and spectacle in cultural performance”. In: *The anthropology of performance*. Nova York: PAJ Publications, 1987, p. 22.

20 Turner distingue fenômenos liminares e liminoides da seguinte forma: a) fenômenos liminares tendem a ocorrer em sociedades baseadas em formas de “solidariedade mecânica”; fenômenos liminoides, em formas de “solidariedade orgânica”; b) fenômenos liminares tendem a emergir da experiência coletiva; fenômenos liminoides tendem a ser individuais; c) fenômenos liminares estão centralmente integrados ao processo social total assumindo o seu polo negativo, subjuntivo e anti-estrutural; fenômenos liminoides se desenvolvem às margens de processos econômicos e políticos centrais; d) fenômenos liminares estão associados a representações coletivas; fenômenos liminoides a dimensões “pessoais e psicológicas” dos símbolos; e) fenômenos liminares tendem a revitalizar estruturas sociais; fenômenos liminoides tendem a ser mais críticos, e, às vezes, em determinadas condições, podem levar a transformações revolucionárias. Cf. TURNER, Victor. “Liminal to liminoid, in play, flow, ritual: an essay in comparative symbology”. In: *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. Nova York: PAJ Publications, 1982, pp. 53-55.

havia vida fora da comunidade. Havia apenas outra comunidade. Ou você se juntava a uma comunidade, ou vivia no deserto, no sertão. Você poderia gostar de estar fora, como um ermitão ou São Francisco de Assis, algo assim, mas até isso era dado um lugar na comunidade. Não havia uma verdadeira boêmia. O ermitão está para o liminar como o artista boêmio está para o liminoide. Com o surgimento do individualismo e todo aquele conjunto de ideias, e até mesmo do protestantismo enquanto uma religião do indivíduo no cristianismo, que se contrapõe ao corporativismo católico, o jogo muda. O catolicismo clássico é liminar e o protestantismo reformado é liminoide, claro.

Nossa segunda afirmação seria assim. Sociedades liminoides são modernas e pós-modernas, nesse sentido. Há bolsões de liminaridade. Então, mesmo sendo um católico, você pode levar uma vida liminoide de segunda-feira a sábado. Mas, quando vai para a confissão, quando vai à missa, quando se une ao corpo da igreja, ou algo assim, você vive uma vida liminar. A coisa se torna complexa, pois você vive essa vida de forma voluntária, mas se você é um dos que acreditam não é voluntário, certo? Você não pode ir ao céu, você não tem esse direito sem os sacramentos, então é voluntário e não voluntário. Este é o paradoxo – e acho que Turner não escreveu muito sobre isso: no liminoide há bolsões do liminar. Você pode concordar em estar neste bolsão, mas, uma vez que concordou, ele te engole completamente. Você não pode acreditar no sacramento e não acreditar ao mesmo tempo. Você acredita ou não. Claro, algumas pessoas dizem “eu pratico, mas não acredito”, o que constitui uma afirmação liminoide sobre uma ação liminar. E por que praticam? Estão fazendo uma aposta de Pascal. Você conhece a aposta de Pascal?

JD [00:36:29]

Não.

RS [00:36:31 – 00:37:48]

Blaise Pascal era um ateu. Em sua cama de morte ele chamou o padre para os seus últimos sacramentos. Os seus amigos, os filósofos, chegaram e disseram, “você não pode fazer isso, você está nos traindo, nós somos ateus”. Ele disse: “Trata-se apenas de uma aposta. Acho que não há uma vida após a morte. Apostaria um milhão que não, mas quem não faria essa outra aposta estando em minha situação? Caso haja, certamente não gostaria de ir para o inferno”. Por isso se chama a “aposta de Pascal”. A “aposta de Pascal” na filosofia é uma espécie de gesto liminoide a favor do liminar, certo? Então, o liminar continua. E não é uma coisa que você simplesmente liga ou desliga. Não vejo assim. Digo que o liminar continua, não apenas na nossa sociedade. O mundo está saturado pelo liminoide, então escolhemos viver no liminar. Isto é um

paradoxo, uma contradição. É uma dessas coisas batesonianas:²¹ tudo neste *frame* [moldura ou enquadramento] é verdadeiro, tudo neste *frame* não é verdadeiro, esse tipo de coisa. Escolhemos o liminar, mas nessa escolha do liminar somos liminoídes e, ao mesmo tempo, liminares.

JD [00:37:48]

Verdade, isto é paradoxal.

RS [00:37:50 – 00:38:20]

É semelhante ao candomblé. Não tenho a certeza de que essas pessoas sejam adeptas todo o tempo. Então o mundo liminoíde introduz a agência individual. Numa sociedade verdadeiramente liminar não há agência individual. Há estilo individual, há uma colocação individual, e há hierarquia individual, mas não há uma agência verdadeiramente individual. A agência pertence à comunidade. [RS pausa.] Agora, onde estamos?

JD [00:38:21]

Há tragédia no liminoíde?²²

RS [00:38:23 – 00:39:58]

A tragédia no liminoíde se localiza no domínio estético, então precisamos distinguir tristeza de tragédia. Tristeza, é claro, ocorre quando você perde uma pessoa amada. Há muitas ocasiões em que sentimos tristeza, seja grande ou pequena. Tragédia, porém, enquanto um gênero de pensamento – e não apenas um gênero de literatura – tem a ver com a inevitabilidade da perda. E com a irreversibilidade da perda, digamos, neste empreendimento coletivo. Ou, para nos situar num registro clássico, tal como na tragédia aristotélica, não há nada que Édipo poderia ter feito em sua vida que

21. Gregory Bateson desenvolveu as suas ideias sobre *frames* (molduras ou enquadramentos) em “A theory of play and fantasy” (In: *Steps to an ecology of mind*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1972).

22. Em sua pergunta inicial, John Dawsey procurava explorar algumas ideias que poderiam ser formuladas da seguinte forma: 1- Victor Turner vislumbra o que se poderia chamar de uma “tragédia do liminar”, que se evidencia especialmente após a Revolução Industrial no *sparagmos* ou desmembramento das formas de ação simbólica; 2- Embora surja deste processo de desmembramento, o liminoíde apresenta algo novo no universo social e simbólico, tendo a ver com o despertar de uma capacidade crítica e até mesmo subversiva; 3- Em sua apresentação na USP, Richard Schechner mostra como as vanguardas artísticas (que poderiam ser vistas como fenômenos liminoídes) tornaram-se conservadoras. Então, a pergunta seria algo assim: haveria uma espécie de “tragédia do liminoíde”, que se evidencia no adormecimento ou na perda da capacidade crítica e subversiva das vanguardas artísticas? Evidentemente, devido à falta de clareza na formulação da pergunta inicial, uma questão que se esboçava sobre uma possível “tragédia do liminoíde” transformou-se em outra possivelmente ainda mais interessante: a “tragédia no liminoíde”.

pudesse ter alterado o seu destino. Então, a tragédia é que o seu destino foi pré-ordenado, predestinado. Ele age para evitar o destino, e o paradoxo ou, seja, a ironia – o paradoxo não – é que todas as suas ações para evitar a tragédia o levam em direção a ela. Já está escrito. Isto tem a ver com o que acabo de dizer. Trata-se de um fenômeno liminar. Édipo pertence à comunidade e o script que a comunidade preparou para ele já está escrito. Ele tem a ilusão da agência individual. De fato, ele é punido por tentar ser liminoide. Isto é algo novo, agora. Eu não havia chegado a esse pensamento. Ele é punido por sua tentativa de ser liminoide num mundo liminar. Certo?

JD [00:39:58]

Isto é bem interessante.

RS [00:39:59 – 00:41:16]

Tudo bem, até certo ponto o protestantismo – especialmente as formas de protestantismo que acreditam em predestinação – tentam reinscrever este tipo de liminaridade no mundo moderno. Dizem que a sua vida já foi predeterminada. Se você é rico, isto prova que você foi salvo. Digamos, o seu destino já está escrito, mas você não conhece a escrita. Então você precisa obter as evidências de que você foi salvo. Mas, está escrito. Outros, porém, como existencialistas, ateus modernos, agnósticos, até mesmo católicos – e, aqui, estou pensando no catolicismo clássico – diriam, “você não está predestinado, você tem escolhas a fazer”. Então, a tragédia clássica ocorre apenas quando você não tem escolha – só que você não sabe que você não tem escolha – e quando as circunstâncias meio que revelam a sua falta de escolha. Isto está tudo em Shakespeare. E há uma preciosa história de Kafka, *A colônia penal* – não sei se você a conhece.

JD [00:41:16]

Sim.

RS [00:41:19 – 00:43:04]

Então, nessa história o prisioneiro apenas fica sabendo o seu crime no momento da morte, não é? Ele sabe que está condenado, mas não sabe por que. Este é o *insight* clássico da tragédia. A tragédia troca a vida pelo *insight*. No final você fica sabendo, mas perderá a sua vida. Otelo fala como alguém que “não amou sabiamente, mas intensamente”. Esta frase está no final da peça. Sabe, a história do mouro que matou a sua esposa devido ao ciúme, depois viu que havia se equivocado. Ele descobre a verdade, mas está acabado. Édipo descobre a verdade e torna-se cego. Ou Hamlet fala para Horácio lhe passar a taça, preparando-se para morrer, como alguém que sabe a verdade, depois diz: “vá contar a minha história”. A tragédia é o conhecimento de que não temos liberdade, quando achávamos que éramos livres. Isso pode ser um fenômeno liminoide? Bem, certamente é um fenômeno liminar.

Novamente, é um bolsão de liminaridade dentro do liminoidismo. A verdadeira tragédia é sempre liminar. Não pode ser liminoide. Liminoide está mais conectado com o pastiche, com a montagem, com a ironia, com o rir das coisas, e com o dizer: “olha, a gente nunca sabe!” Eu diria que o liminoide é mais pessimista e menos trágico. Sim, acho que essas ideias que estamos elaborando são muito boas. Então, a tragédia é quando você descobre que está condenado à morte e por que está condenado à morte. Ao descobrir isso, você adquire *scientia potentia est* – “conhecimento é poder”. Você adquire conhecimento e morre. Você troca a sua vida por este conhecimento. E sua vida se torna...

JD [00:43:05]

... significativa.

RS [00:43:07 – 00:43:57]

Muito significativa. O liminoide é vivido em dúvida perpétua. Há ceticismo, há ironia, mas tragédia não há. A pessoa pode morrer, mas sem nunca saber por que exatamente ela morre. Não há um sistema de crenças em que a sua morte esteja absolutamente segura. Pode haver a “aposta de Pascal”. A pessoa aposta. Talvez no fim de sua vida ela diga “traga o padre” ou faça isso ou aquilo.... [...] Mas, não acredita realmente. Ela apenas diz acreditar na ação. “Se fizer isso e se houver um deus, este deus vai aceitar”. Mas, claro, neste caso, se houver um deus, este deus também se tornou liminoide.

QUESTÃO 4: TEATRO DA VERTIGEM E A PEÇA *BOM RETIRO 958 METROS*

JD [00:43:58 – 00:44:19]

Um deus liminoide.... Isto é bem interessante. Passando para outro tópico, você poderia comentar a peça do Teatro da Vertigem²³ que fomos assistir? [RS diz: “Sim, fomos duas vezes!”] Eu teria muito interesse em ouvir os seus comentários sobre o Teatro da Vertigem em relação à nossa discussão.

RS [00:44:20 – 00:45:31]

Primeiramente, os meus comentários são limitados, pois não entendo o português. E há bastante texto na peça, mas você ajudou a explicar o que os atores estavam dizendo. Vi duas vezes. Há uma linguagem visual, cênica e comportamental que posso entender. Do meu ponto de vista, trata-se de uma peça brilhante de um teatro ambiental voltado para um site específico.

23 O Teatro da Vertigem é dirigido por Antônio Araújo. A peça de rua, *Bom Retiro 958 metros*, se inicia no Shopping Lombroso *Fashion Mall*, localizado na Rua Prof. César Lombroso, no bairro do Bom Retiro, São Paulo. A frase “958 metros” que aparece no título da peça se refere à distância percorrida pelo público a pé durante a performance. A dramaturgia foi realizada por Joca Rainers Terron.

Ela usa e explora, de um modo positivo, sendo controlada pelo ambiente – este bairro de São Paulo meio arruinado, ainda que “tentando-se-recuperar”.²⁴ É um bairro com muitos fantasmas. Em outras palavras, era um bairro de judeus e, depois, de coreanos; mas, também há trabalhadores migrantes bolivianos e outros latino-americanos. É um bairro em que roupas são feitas e vendidas e assim por diante. E há um pequeno *shopping mall* específico onde parte da ação ocorre. O Lombroso, não é?

JD [00:45:32]

Sim.

RS [00:45:34 – 00:51:46]

O Lombroso *Shopping Mall* é um local um pouco chique para este bairro. Representa uma tentativa de recuperar ou reerguer o bairro. Ao mesmo tempo, a peça lida com os conflitos fundamentais entre os sem-teto, ou pessoas do bairro do crack – talvez vindo a este bairro e gerando fricções – sem futuro. Há trabalhadores migrantes que vêm a São Paulo porque podem fazer mais dinheiro aqui do que na Bolívia. Mesmo assim, são intensamente explorados. Na apresentação, há manequins, e há os que são metade humanos e metade não humanos, como *über-marionetes*, ou *marionetes gigantes* – humanos se apresentando como bonecos; há disputas sobre a moda, e lutas pelo controle do bairro – todos esses temas que são profundamente – eu não diria apenas brasileiros ou, especificamente, paulistanos – eles são profundamente urbanos. Sabe, vemos temas semelhantes em Nova York, e, certamente, em qualquer grande centro urbano. Isto porque um centro urbano atrai pessoas que sentem. Aqueles que, sob uma perspectiva, sentem que estão subindo na vida – é por isso que eles vêm! – sob outra perspectiva estão sendo explorados, porque o patrão consegue pagar menos por eles do que pagaria por gente que já mora aqui. Eles são trabalhadores migrantes que estão sendo explorados. Então, tudo depende do lugar de onde se olha para isso. Nesta peça, temos um engajamento com o espaço, um engajamento com estes temas de desenvolvimento urbano e decadência urbana, indo e vindo. A cena final ocorre nesse centro cultural que havia sido um centro social judeu. Esta organização, como me disse o diretor Antônio Araújo, havia sido uma organização da esquerda e havia lutado contra os generais e ditadores no Brasil. Mas, então, havia judeus que fizeram mais dinheiro e abandonaram o bairro. O lugar é assombrado por seu grande passado. A cena do lixão no final apresenta uma imagem assombrosa com pedaços de manequins e empregadas descartadas. Eu chamaria isso de tragédia liminoide.

Subindo na vida e sendo descartado ao mesmo tempo. Aqui vemos uma mobilização brilhante do bairro e do espaço, levando o público de lugar

24. RS se refere ao bairro do Bom Retiro.

a lugar de modos sutis e compulsivos. E vemos as marcações nesses espaços, tal como aconteceu com a mulher que segui durante um bom tempo.²⁵ A mulher manequim, uma humana no papel do manequim, ela começa como um artigo a venda, e, finalmente, a venda com 100% de desconto, e, depois, vai ser completamente descartada. Mas, ela nunca ocupa o centro da performance. É isso que é interessante. Você passa por ela. A maioria das pessoas passou por ela sem lhe dar atenção. Depois, parei uma primeira vez, e uma segunda vez. Apenas olhei fixamente para ela e fiquei ali com ela. Depois, ela me enviou um email, dizendo o quanto ela apreciou o meu gesto, pois a maioria das pessoas realmente a tratava como se ela fosse um manequim, ou uma coisa, de repente, a ser descartada. No entanto, é claro que é uma mulher. Então, aqui temos três conjuntos de figuras no mundo de manequins. Temos os manequins reais; temos uma mulher metade manequim e metade humana, a que usa um peitoral e que sorri durante a maior parte do tempo; e, depois, a atriz inteiramente humana, fazendo o papel de manequim. [...] Mas tendemos a não tratar os manequins como humanos, mas a tratar manequins como manequins. Pois, então, há também uma narrativa de exploração do trabalho em que tratamos o humano como máquina, mas não tratamos a máquina como humana.

Dizemos que tratamos a máquina como humana. Talvez sim no caso do computador, ou telefone celular – que amamos, seguramos, acariciamos e alisamos. Mas, durante a maior parte do tempo, tratamos os humanos como máquinas e como instrumentos.

Achei esta performance emocionalmente poderosa, politicamente ativa, e, no entanto, sem fanatismos. É mais complexa, pois também diz que o bairro procura, com razão, subir na vida. Ela nos mostra isso acontecendo. Fala das transformações e da tragédia do que acontece. Aqui nos deparamos de novo com a tragédia. Um pouco antes, eu disse que a tragédia não pode ocorrer em sociedades liminoides. No liminoide há ironia. Eu diria que podemos ter crueldade sem tragédia. A marca da tragédia não é simplesmente crueldade, morte e horror, que encontramos todo momento. Temos genocídio, temos doença. A marca da tragédia é que na morte se obtém aceitação no sistema. A tragédia é esperançosa no final. A maioria de nós morre tão ignorante quanto era ao nascer. Ao sofrer uma morte trágica, no sentido clássico, a gente ganha um conhecimento em troca de nossa morte. Na performance do *Vertigem* isso não acontece. Há algumas conclusões, há algumas falas no final, há alguma coisa política, mas, mesmo assim, olhamos para o lixo e vemos essas figuras humanas e para-humanas que estão sendo descartadas. No lixo vemos três mulheres: a faxineira, ou empregada; a metade manequim; e a manequim. [00:51:46]

25. A atriz Kathia Bissoli, no papel de manequim.

QUESTÃO 5: COMPORTAMENTO RESTAURADO

JD [00:51:49]

Quero te perguntar sobre o comportamento restaurado.²⁶ [...]

RS [00:51:56]

Finalmente, uma teoria que eu inventei ao invés de todas essas outras teorias.

JD [00:52:02 – 00:52:54]

Certo. Victor Turner ressalta a importância deste conceito para o seu próprio pensamento, especialmente para o desenvolvimento de uma antropologia da experiência. Muitos concordariam que se trata de um conceito poderoso. Então te pergunto, por que “comportamento”? Kenneth Burke, por exemplo, prefere falar de ação em vez de comportamento.²⁷ Esta seria a minha primeira pergunta. A segunda seria, por que “restaurado”? A palavra “recuperado”, por exemplo, poderia servir tão bem quanto a outra?

RS [00:52:57 – 00:57:37]

Quanto à pergunta sobre “comportamento” posso responder de forma sistemática. A outra sobre “restaurado” é provavelmente acidental até certo ponto. Posso justificar, mas a gente chega lá daqui a pouco. Gosto da palavra “comportamento” em vez de “ação” porque o comportamento precede a ação. Em outras palavras, ação já é interpretação. Para Kenneth Burke e os *actionists*, a ação é comportamento significativo. Quero começar com o comportamento que pode ou não ser significativo. Ou, podemos pressupor que seja significativo, mas não sabemos qual é o significado. Por exemplo, faço isto com a mão. [RS mexe a mão.] A não ser que haja um contexto para entender o que estou fazendo, isto não constitui uma ação. É comportamento. Não se trata nem mesmo de um gesto, pois isso também implicaria num significado. Então quero chegar tão próximo possível do marco zero (*ground zero*), ou *embodiment* (corporeidade).²⁸ Obviamente não conseguimos nunca chegar exatamente ao marco zero. Mas, quero começar aqui, porque o comportamento é algo que se pode observar. É preciso observá-lo e de certa forma mapeá-lo antes que se possa interpretá-lo – antes, ou mesmo durante. Se não, corre-se o risco de que muitos comportamentos passem despercebidos.

26. A referência principal para uma discussão deste conceito se encontra no ensaio de Richard Schechner, “Restoration of behavior”, publicado em seu livro *Between theater and anthropology*, pela University of Pennsylvania Press de Philadelphia em 1985.

27. Entre outros livros, Kenneth Burke escreveu *Language as symbolic action* (Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1966); *A rhetoric of motives* (Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1950), e *A grammar of motives* (Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1945).

28. Ao longo da transcrição, uma opção foi feita por traduzir *embodiment* como “corporeidade” e *embody* como “corporificar”.

Então, vejo você agora balançando a cabeça, e você está se movendo e mexendo os pés um pouco. [RS observa o comportamento de JD]. Agora, se eu disser que John Dawsey está me olhando e seus lábios se mexem um pouquinho, e que ele está balançando a cabeça para frente e para trás, e assim por diante, “mmmm”, tudo bem, então anoto isso e passo a interpretar. Daí penso “ele está interessado no que estou dizendo”, “ele está mantendo uma atitude de apoio”, “ele está concordando comigo” – tudo isso é ação e pode ser verdade. Mas, também pode ser verdade que “ele está no meio dessa entrevista”, “ele está sentindo que a coisa não vai bem, mas que ele precisa manter uma fachada”, como Erving Goffman diria.²⁹ Seria outra interpretação. O comportamento sustentaria as duas interpretações. Uma seria que você mostra o que realmente sente, e que há simetria entre a sua comunicação e o seu estado interior de experiência. Outra seria que há uma disjunção. Será que atores conseguem performar uma disjunção de forma eficaz durante todo o tempo? Precisaria de especialistas para saber se uma pessoa está mentindo ou não, e talvez nem mesmo os especialistas soubessem. Posso te dizer, grandes atores conseguem enganá-los porque têm um controle sobre todos os comportamentos. Por isso, quero começar com o comportamento. Sempre gosto de contrariar um pouco. Eu poderia dizer, “Ah, sim, eu voto nesta interpretação, John meu amigo sempre tem sido bom para mim”; há também evidências sustentando que isto é autêntico. Mas, ao mesmo tempo, talvez tudo isso seja uma entrevista que já fizemos três vezes, e estamos na quarta tomada, e tudo isso é performado, e já ensaiamos, e tudo isso é parte de um script, e você está dizendo “ah, me desculpe, vamos desligar isso, esqueci a página 93”, etc. Estou sempre interessado nas disjunções e nas possibilidades. Sinto que quando a gente começa no segundo andar da construção em vez de começar na base, a gente perde muitas possibilidades de jogo (*play*), para ampliar o conhecimento e assim por diante.

A segunda razão para “comportamento” vem de B. F. Skinner, o behaviorista, e de William James, o filósofo do pragmatismo.³⁰ Ela atravessa discussões sobre animais. Quanto a B. F. Skinner e William James, eles realmente partiam do comportamento como sendo a coisa primeira. Comportamento é um fenômeno que se pode observar. No caso de Skinner, é possível treinar comportamento e, também, produzir respostas emocionais reflexivas por meio do comportamento treinado. Quando o sino toca, a comida do cachorro está pronta. Depois de um tempo,

29. Erving Goffman discute a ideia de “fachada” (*front*) em *The presentation of self in everyday life* (Garden City, Nova York: Doubleday Anchor Books, 1959).

30. Entre outros livros, B. F. Skinner (Burrhus Frederic Skinner) escreveu *Walden Two* (1948), *Verbal Behavior* (1957), e *Beyond Freedom and Dignity* (1971). William James escreveu *The principles of psychology* (1890), *The varieties of religious experience* (1902), *Essays in radical empiricism* (1912), e outros livros.

quando o sino toca, o cachorro começa a salivar, etc. Eu estou salivando só de pensar. Isto é engraçado, mas realmente estou.

JD [00:57:37]

Talvez eu também esteja.

RS [00:57:37 – 01:00:04]

Só de falar, estamos salivando. Isto é interessante. Agora, as discussões sobre animais são ainda mais interessantes porque não sabemos. Não temos uma verdadeira teoria da mente a respeito dos animais. Não sabemos. Talvez a gente conheça um pouco sobre os primatas, mas, com certeza, não sabemos o que pensa uma lesma. Não sabemos o que pensa uma abelha. O que seria uma teoria da mente ao falar de uma abelha? Ou, ao falar de matéria neuronal? Não sou bom de biologia, mas certamente isso vale para órgãos de célula única, neurônios, e tudo mais. Então, tudo que temos é comportamento. Isto é tudo que conseguimos observar. Não podemos dizer o que sente o organismo, o que ele pensa, ou qual é a sua ação. Mas, podemos dizer o que ele faz. Ou, em termos behavioristas, a gente sabe que o vírus da AIDS procura se replicar, ele não quer nos matar, ele não tem um motivo. O vírus HIV não diz, “eu quero matar vocês humanos”. Isto é uma consequência do que ele faz. Recuso a acreditar que haja agência nessas coisas – não agência humana. Isto seria demais. Digamos que uma praga divina foi mandada por Deus. Mas, mesmo então, a praga não tem agência. Deus tem agência e a praga é o instrumento, certo? Então, as pragas contra o faraó estavam se comportando. Deus estava fazendo a ação e usando as pragas. Quando escrevo com a caneta, a caneta não entra em ação. Eu entro em ação, a caneta é o instrumento. Tudo bem, falamos sobre “comportamento”. Quero falar do “restaurado”, mas já está bom o que falamos sobre “comportamento”?

JD [01:00:04]

Sim.

RS [01:00:05 – 01:00:42]

Tudo bem. Em relação ao “restaurado”, talvez eu simplesmente goste de palavras RE. Gosto de palavras RE porque elas sugerem repetição, restauração, reconstrução. Elas sugerem um movimento circular. Não sei por que escolhi comportamento *restaurado*. Talvez tenha a ver com a ideia de retorno.

JD [01:00:44]

E a palavra “recuperado” [*recuperated*]?

RS [01:00:46 – 01:01:20]

Mmmm, não. Veja a minha teoria com cuidado e verá que ela diz que a ação futura determina aquilo que do passado será usado, e o que

queremos trazer de volta. “Recuperar” tem a ver, me parece, com reabilitar, ou com algo perdido que precisamos. Não sei, talvez esteja bem próximo. Não tenho uma justificativa, além disso.

JD [01:01:22]

“Restaurar” teria a ver com a possibilidade de fazer uso de novos elementos, novos materiais, ou com renovar, atualizar?

RS [01:01:23 – 01:02:34]

Bem, talvez o rearranjo das coisas leve à renovação. E o que restauramos do passado e escolhemos refazer e re-performar no presente é uma função do projeto futuro. O que estamos tentando construir (*build into*), ou tentando criar (*bring into existence*). Então, é um tipo de ensaio contínuo do mundo. Quando se vai para o ensaio de uma peça, se diz: “ok, hoje vamos trabalhar isso de ontem porque amanhã precisamos apresentá-lo” (*ok, today we will work this from yesterday because tomorrow we need to perform it*). Precisamos sempre reciclar, usar de novo. Algo assim. Mas, não consigo defender a palavra “restaurado” tão bem quanto a palavra “comportamento”. Mais uma coisa, só para terminar, eu acho que em inglês, de um ponto de vista poético, “comportamento restaurado” (*restored behavior*) flui. *Recuperated*, com o “p” e o “t” não soa bem para mim.

JD [01:02:36 – 01:02:59]

Algo me ocorre. Voltando para a questão do uso da palavra “restaurado”. Na semana passada, na oficina rasabox,³¹ você mencionou que, em alguns casos na Índia, meninos são usados em lugar de adultos para a transmissão da tradição. [...]

RS [01:03:12]

Não estou vendo a conexão. O que isto tem a ver com comportamento, ou comportamento restaurado?

JD [01:03:22 – 01:03:29]

Nesses casos, teria a ver com dar mais importância para comportamento do que para significado? Os meninos podem ter mais a ver com comportamento, e os adultos com significado? A transmissão da tradição por meninos, ou crianças, teria a ver com um aprendizado de comportamentos mantendo uma abertura para diferentes possibilidades de significado?

RS [01:03:30 – 01:07:20]

Bom, sim, pode ser que sim, mas eu não estou falando deste nível de

31. A oficina rasabox foi realizada com membros do Napedra em 28 de junho de 2012. Richard Schechner discute os exercícios e a teoria rasabox em seu ensaio “Rasaesthetics” publicado em *The Drama Review* 45, 3 (T171) Fall 2001.

transmissão de conhecimento performático. Estou apenas falando por que uso o termo “comportamento”, porque quero descrever o comportamento na medida do possível sem interpretá-lo, ainda. Primeiramente descreve, depois interpreta. [...]

Gostaria de dizer mais uma coisa sobre restauração. Na abertura daquele ensaio,³² digo que é como tratar tiras de filme que se usa em processos de montagem. Eu também poderia ter dito que é como os fonemas que podem ser transformados em palavras. Os itens restaurados são independentes dos seus significados. Podemos recombina-los para criar significados. Não podemos nos comunicar sem significados, claro, mas os itens de nossa comunicação não tem significado. O fonema em si não é o morfema. Mas, se colocar dois ou mais fonemas juntos, pode-se criar significado. As coisas ganham significado apenas quando combinadas e é importante que eu tente descrevê-las, na medida do possível, sem significado. Isso envolve fazer todo esforço possível para realizar uma descrição e análise fonêmicas.³³

Eu concordo com a ideia de “descrição densa” (*thick description*) de Clifford Geertz.³⁴ Esta é a sequência que visualizo: descrição, descrição densa, explicação e teoria. Não sei se isso consta de algum dos meus livros, mas sempre uso essa sequência em minhas aulas. A descrição é

32. No início do ensaio “Restoration of behavior” (In: *Between theater and anthropology. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985, pp. 35-116*), Richard Schechner escreve: “Comportamento restaurado é comportamento vivo tratado do modo como um diretor de cinema trataria uma tira de filme. As tiras de comportamento podem ser rearranjadas ou reconstruídas; elas são independentes de sistemas causais (sociais, psicológicas, tecnológicas) que as criaram. Elas têm vida própria. A ‘verdade’ ou ‘fonte’ verdadeira do comportamento pode ter se perdido, ou pode ter sido ignorada ou contradita – até mesmo quando essa verdade ou fonte esteja sendo aparentemente honrada ou observada. O modo como a tira de comportamento foi feita, descoberta ou desenvolvida pode ser desconhecido ou ocultado; elaborado; distorcido por mito e tradição. Originando como um processo, sendo usadas no processo do ensaio para criar um novo processo, uma performance, as tiras de comportamento não são elas próprias processos mas coisas, itens, ‘materiais’. Comportamento restaurado pode ser de longa duração como acontece em alguns dramas e rituais ou de curta duração como no caso de alguns gestos, danças, e mantras”. Schechner ainda diz que “comportamento restaurado é a principal característica da performance”.

33. Um comentário feito logo após a realização desta entrevista foi particularmente revelador. Richard Schechner disse que Claude Lévi-Strauss possivelmente foi a sua maior inspiração para a elaboração do conceito de “comportamento restaurado”. O comentário foi feito a John Dawsey, num ônibus da cidade, a caminho do mercado municipal e da Rua 25 de Março de São Paulo.

34 Clifford Geertz discute este conceito no ensaio “Thick description: toward an interpretive theory of culture” publicado em seu livro *The interpretation of cultures* (Basic Books, 1973).

o comportamento; a descrição densa é o comportamento dentro do seu contexto social, pessoal, cronológico; a explicação tem a ver com a pergunta, “por que o comportamento ocorre neste contexto?”; e a teoria é a generalização feita desta instância para outras instâncias, perguntando se comportamentos similares em contextos similares produziram os mesmos significados. Enquanto pesquisadores de campo treinados e teóricos da performance treinados, precisamos dizer, “ok, me apresente uma descrição”. Tudo bem, fantástico. Próxima tarefa, partindo da descrição, apresente uma descrição densa. Depois apresente uma explicação. Diga-me por que essa coisa está acontecendo, “o que acontece aqui?” [...] Finalmente, apresente uma teoria, se puder.

O que estou dizendo é que qualquer evento pode ser descrito. Com um pouco mais de informação, é possível apresentar uma descrição densa. Isso pode ser suficiente. Talvez consiga oferecer uma explicação, e talvez não. Não tente se não puder. Saiba onde você está no processo. Pouquíssimas pessoas conseguem contribuir para a teoria. A teoria não muda tanto assim. Quando uma mudança da teoria acontece, temos um deslocamento de paradigmas.

A “restauração do comportamento” é uma teoria que vem durando um bom tempo, em termos da história recente. Algumas teorias, como a teoria de Aristóteles sobre a ação teatral, estão por aí há 2500 anos. Não há muitas “teorias de verdade” por aí.

QUESTÃO 6: ANTROPOLOGIA DA EXPERIÊNCIA

JD [01:07:23 – 01:08:18]

Gostaria de te perguntar sobre antropologia da experiência. Claro, isso tem tudo a ver com comportamento restaurado. Turner se inspirou em seu trabalho, e nos trabalhos de Wilhelm Dilthey e de outros autores. Na introdução de *From ritual to theatre*, ele sugere um modelo de cinco momentos: algo é percebido, ocasionando dor aguda ou prazer; emoções associadas ao passado são revividas; lembranças são evocadas; imagens do passado se articulam ao presente possibilitando a criação do significado; e depois há uma expressão da experiência.³⁵ O que você pensa deste modelo, ou desta sugestão de modelo?

RS [01:08:18 – 01:09:17]

Acho este modelo um pouco brando (*soft*) demais para o meu modo de pensar. Por isso gosto da ideia de corporeidade (*embodiment*).³⁶ De novo,

35. O livro de Victor Turner, *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, foi publicado por PAJ Publications de Nova York, em 1982.

36 Em “Pontos de contato’ revisitados”, Richard Schechner ressalta a importância do conceito

a experiência é um estado interno de sentimento que comunicamos de modo inconsciente por meio de gestos corporais, como o que você está fazendo agora, ou o que eu estou fazendo, ou o que o Ricardo está fazendo.³⁷ Então, o Ricardo está balançando para frente e para trás, ele está observando, mas ele não está engajado no diálogo. Nós dois somos as “estrelas do show”, e ele está meio que observando. Agora que o reconheci, ele sorri e o seu sorriso está dizendo “ok, obrigado, alguém me reconheceu aqui, então não preciso ficar balançando para frente e para trás como um chimpanzé preso numa jaula”. Sabe, quando primatas como nós ficam presos numa jaula tendemos a balançar o corpo assim.

JD [01:09:19]

Talvez ele seja o antropólogo clássico, observando e participando um pouco.

RS [01:09:23 – 01:09:44]

Talvez agora sim, porque agora ele é um observador participante. Nós o trouxemos para o diálogo e ele não está mais balançando. [RS fala para Ricardo e ri suavemente.] Agora, você começou a balançar de novo, fantástico!

JD [01:09:48]

Você disse que o modelo de experiência do Turner é um pouco brando?

RS [01:09:50 – 01:13:52]

Sim, acho que sim. Ao discutir experiência, estou falando de descrições de comportamento, ou, em outras palavras, de corporeidades (*embodiments*) – que é outro jeito de dizer o que seria um comportamento. Eu respeito experiência, mas temos que trabalhar para chegar nela. O exercício rasabox tem a ver com isso.³⁸ Acho assim. Como o Victor, até certo ponto, não havia trabalhado no teatro, não havia trabalhado diretamente como um artista, vinha da antropologia e, também, da tradição de escrita etnográfica, acho que ele tinha um tipo de inveja de experiência. Ou seja, nós queríamos o seu trabalho, e ele queria sentir experiências no trabalho ao fazê-lo. Ele queria transmitir o prazer que sentia na observação participante e não apenas a observação. Ele queria alterar a ênfase, num certo sentido, ou corrigir o

de performance desenvolvido por Diana Taylor, como “um repertório de conhecimento corporificado, uma aprendizagem no e através do corpo, bem como um meio de criar, preservar e transmitir conhecimento”. (In: *Revista de Antropologia*, vol. 56, no. 2, julho-dezembro 2013, p. 28; e *Antropologia e performance: ensaios Napedra*, org. John C. Dawsey, Regina P. Müller, Rose Satiko G. Hikiji, and Marianna F. M. Monteiro, São Paulo: Terceiro Nome, 2013, p. 40). Cf. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*, de Diana Taylor, publicado por Duke University Press de Durham e Londres, em 2003.

37. Ricardo Dionísio Fernandes é o técnico especialista do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) que está filmando e gravando a entrevista.

38. A respeito do exercício rasabox ver nota anterior, no. 31.

desequilíbrio, porque, embora antropólogos falem de observação participante, existe na antropologia clássica mais observação do que participação.

Então, onde estávamos? Ok, então foi um equívoco meu. Isso é muito bom. Ricardo balança para frente e para trás. Ok, estamos de acordo quanto a isso. E eu disse que isso indicava que ele estava um pouco entediado, que ele não estava sendo reconhecido. E ele relatou: “não é isso, eu estava balançando para frente e para trás porque a bateria estava acabando e eu estava ansioso porque não sabia se a gente iria conseguir terminar a entrevista”. Maravilhoso. Obrigado, Ricardo, porque você demonstrou o meu ponto exatamente. O comportamento era o mesmo, mas a interpretação era totalmente diferente. A não ser que eu consiga saber de você o que realmente estava acontecendo, e qual era a sua experiência, eu não poderia saber, olhando apenas para o comportamento, o que estava acontecendo. E a gente faz leituras equivocadas dos comportamentos.



Agora, o caso de pessoas que sorriem sem que sintam verdadeiramente o que transmitem com o sorriso é um tipo de performance do engano. Fazemos isso o tempo todo na vida social para parecer mais agradáveis do que somos. Mas, o caso do Ricardo balançando para frente e para trás, de acordo com o meu quadro de referências, como propus, nos leva aos chimpanzés em suas pequenas jaulas. Ambos são gestos de ansiedade. Um deles, a ansiedade de ser capturado, o outro a ansiedade de não conseguir terminar o trabalho porque a bateria está acabando. Mas, eu havia sugerido que pode ter a ver com o tédio. [...] Ansiedade e tédio são parte do mesmo contínuo, mas o tédio tem a ver com a falta de estímulo e a ansiedade com o seu excesso. Pois, ele teve estímulo demais ao invés de menos. Em parte eu estava certo, em parte errado.

Primeiramente, o comportamento. Depois, o trabalho de interpretação. De acordo com Turner – e isto é muito brilhante de sua parte –, a interpretação depende da experiência. Qual era a experiência de Ricardo? Era a ansiedade sobre a bateria, não o tédio de estar em pé e a gente sentada durante mais de uma hora e ele tendo que ficar observando isso. Bom, acho que Turner pode ter sentido uma inveja de experiência de performance, porque ele havia sido treinado mais para observar do que para participar. Agora você estava dizendo....

JD [01:13:52 – 01:14:11]

Alguns antropólogos ultimamente tem invertido a ordem dos termos falando de “participação observante” em vez de “observação participante”. [...]

RS [01:14:14 – 01:25:28]

Certo. Turner queria mais participação. Concordo que a pessoa pode aprender algo observando e registrando comportamento. [...] Mas, é preciso realmente entrar nas culturas, corporificar (*embody*) a experiência, e corporificar (*embody*) o conhecimento para começar a entender. É preciso ver com os olhos do outro. Isso tem a ver com técnicas antigas de performance e atuação. Atores aprendem por meio da imitação, eles aprendem por meio da recordação emocional, eles aprendem se colocando nas circunstâncias do outro – como dizemos, nas circunstâncias dadas (*given circumstances*). Por exemplo, se quiser ter a experiência da tristeza de Ofélia diante da morte do seu pai, é preciso imaginar as circunstâncias dadas. Eu tenho um pai amado, então digo quem ele era na minha vida. Talvez não seja o pai a pessoa realmente amada para mim, então posso imaginar, “há alguém que amei e que morreu de repente?” Talvez não tenha sido assassinado, mas morreu de repente? A pessoa ainda pode dizer, “não, não há ninguém assim na minha vida”. Bom, você tem um animal de estimação que morreu? Se não, há algo que você perdeu – uma caneta, um anel? Enfim, você pode encontrar algo que fique no lugar de outra coisa. Dessa forma, ao recordar como você sentiu ao perder o seu anel, ou quando o seu bicho de estimação morreu, e assim por diante, você pode começar a despertar as emoções. Então, essas emoções formam a experiência que será aplicada ao evento atual.

Trata-se de um exercício de memória afetiva ou recordação emocional. Tenho a certeza de que alguém como a Kathia Bissoli,³⁹ que estava fazendo o papel do manequim e chorando, estava acionando alguma recordação emocional. Nós a vimos no lixão, mas a sua experiência pode ter sido outra. As pessoas têm as suas experiências, são delas. De acordo com a teoria da mente, a empatia tem a ver com neurônios espelhos, então a pessoa

39. Kathia Bissoli foi uma das atrizes da peça *Bom Retiro 958 metros* apresentada pelo Teatro da Vertigem.

realmente tem e não simplesmente aprecia a experiência de outra. Há uma fronteira imprecisa entre a simpatia e a empatia. Antes, nesta entrevista, por meio de contágio, estávamos salivando. Mas, no berçário, quando uma criança começa a chorar, todas as crianças choram. Talvez a primeira a chorar sente um desconforto; a segunda, porém, pode não sentir o desconforto, mas sente empatia. Elas se alinham emocionalmente. Nós formamos uma espécie que precisa aprender a bloquear a empatia – não aprender a como sentir empatia. Enquanto recém-nascidos e crianças somos inerentemente muito empáticos com os outros. E as emoções são muito contagiosas. Depois aprendemos a controlá-las, porque isto é um pouco perigoso. Conseguimos controlá-las. Mas, por exemplo, um pai ou uma mãe sentirá alguma coisa em seu estômago quando a criança não estiver bem. [...] Não acho que seja uma coisa genética porque, se houver adotado uma criança, o pai ou a mãe adotiva pode sentir a mesma coisa. É como se o mapa do pai e da mãe se orientasse para a criança ao ponto em que a experiência dela se tornasse a experiência deles.

Acho que Turner se interessava não apenas pelo comportamento descrito, mas também pela experiência sentida. Eu agora chamaria atenção para questões de corporeidade (*embodiment*). [...] Não estou dizendo que a teoria de restauração do comportamento é inválida. Eu penso que ela seja uma teoria muito forte. Mas, eu também penso que a corporeidade (*embodiment*) seja uma teoria igualmente forte, e conecta com a tomada do corpo do outro, ou dos gestos do outro, ao ponto de sentir a experiência do outro, algo paralelo a isso. Turner se interessava muito nisso. E eu concordo. É uma ferramenta muito poderosa. Ela esquentou ou aqueceu a antropologia.

Acho a antropologia em seu sentido clássico às vezes muito fria. Quando se lê as etnografias de Malinowski e, em seguida, os seus cadernos de campo percebe-se que há mais nos cadernos do que nas etnografias. Os cadernos estão sempre carregados de complicações e tudo mais. Quando se lê um romance como *Heart of darkness* (*Coração das trevas*),⁴⁰ se obtém uma visão da exploração colonial e de uma espécie de antropologia que está acontecendo. Há as descrições. Mas, elas vêm de uma fonte fortemente marcada pela experiência. Obviamente se trata de um romance, mas é um romance muito poderoso. É um romance de inícios do século vinte. Acho que etnógrafos deveriam ler o romance, por que ali se obtém uma percepção daquele tempo entre os séculos dezenove e vinte, de como as pessoas sentiam em relação a outras culturas, às chamadas “culturas exóticas”, realmente “selvagens” e “perigosas” – “o horror, o horror”. Elas tinham esse sentimento, embora reprimido, e isso afetava

40. *Heart of darkness* de Joseph Conrad foi publicado inicialmente em 1899, em Blackwood's Magazine. Em 1902, foi incluído na coletânea *Youth: a narrative, and two other stories*, por William Blackwood.

os diários que tentavam entender. Mas, elas tinham dificuldade em relação à experiência e à empatia. Agora vivemos num mundo diferente.

Hoje de manhã, a minha colega de estudos de performance, a Diana Taylor, e eu tivemos uma discussão.⁴¹ Ela disse que os direitos humanos estão acima dos direitos culturais (*human rights trump cultural rights*). Estávamos conversando sobre sentimentos em relação à circuncisão feminina, a crueldade com as crianças e assim por diante. E ela disse que os direitos humanos sempre devem estar acima dos direitos culturais. E eu disse que estava de acordo, do meu ponto de vista. Mas eu também penso que os seus direitos humanos são relativos. Em outras palavras, concordo com Diana Taylor por ser quem eu sou, mas não posso dizer que os direitos humanos são inalienáveis. Acho que precisamos trabalhar por eles, mas não podem resultar de uma imposição. Acho que precisamos persuadir. [...] Já vi consequências não intencionadas surgir de boas ações. É horrível dizer isso numa entrevista gravada, mas vou dizer por ser algo que pensei. Considere a introdução da medicina moderna, que leva a uma superpopulação. Não queremos que as pessoas morram de doenças, mas, a não ser que se introduzem, juntamente com a cura, condições efetivas para ascensão econômica e medidas de controle de natalidade e controle populacional, a consequência de salvar as vidas pode levar à sua destruição. Então, precisamos sempre saber que há um ying e yang em todas as nossas ações, até mesmo nas melhores de nossas ações. Seria fácil eu dizer que George Bush entrou no Irã apenas por causa do petróleo. Ok, isto é terrível, e eu tenho certeza de que isto representa uma grande parte da história. Mas, eu acho que ele achava que estava derrubando um ditador e trazendo democracia.

Aí temos a tragédia liminoide. As motivações das pessoas são misturadas e uma não cancela a outra. Pode-se dizer, “sim, queremos o petróleo”, e “sim, este sujeito é um cara do mal”, e “sim, estamos contribuindo para um avanço cultural”, etc. Então, nós devemos intervir? Não devemos? Quem são esses “nós”? Certamente, os missionários de antigamente pensavam que estavam levando as luzes com o cristianismo. Não achavam que estavam simplesmente explorando as pessoas e obtendo mais dinheiro para as igrejas. Pensavam que estavam levando o divino salvador Jesus Cristo. Eram pessoas de fé. Seria muito fácil achar que todas as pessoas são cínicas. Há pessoas cínicas, mas muitas realmente sentem que estão fazendo o bem.

41. Entre as publicações de Diana Taylor, constam os livros *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas* (publicado por Duke University Press em Durham, Carolina do Norte, e Londres, em 2003); *Disappearing acts: spectacles of gender and nationality in Argentina's dirty war* (publicado por Duke University Press de Durham, Carolina do Norte, em 1997); e *Theatre of crisis: drama and politics in Latin/o America* (publicado por University of Kentucky Press de Lexington, Kentucky, em 1990).

Acho que parte do modo em que podemos recuperar uma boa antropologia é contar com antropólogos treinados de outras culturas para nos estudar. Uma das críticas que tenho em relação à antropologia é que quando uma pessoa chega, vamos supor, do sul da Ásia, ou da Indonésia, ou da África, como um antropólogo treinado, logo se pressupõe que ela estará retornando ao seu país para fazer antropologia por lá. Quando treinamos um europeu americano – você é brasileiro, eu sou americano ou norte-americano – logo se pressupõe que ele irá para um lugar “exótico”. Não ficará entre o seu próprio povo. Não se treina as pessoas aqui (não estou falando da Amazônia) para fazer o que chamamos sociologia. Sempre pensei na sociologia como a antropologia do Ocidente estudando o Ocidente. Durkheim tem importância para a antropologia, etc. etc. Mas, eu sinto [...] que devemos ter pessoas do centro da África fazendo estudos em São Paulo, ou fazendo estudos de povos europeus, e escrevendo etnografias antropológicas para serem publicadas na Nigéria a respeito dos povos estranhos que viram e com quem viveram. Precisamos disso. Ou se elimina qualquer noção de exotismo ou faça com que ela seja lá e cá. E para fazer isso, claro, precisamos reconsiderar nossas metodologias nativas.

JD [01:25:30 – 01:26:04]

A segunda parte da minha pergunta tem a ver com o quarto e o quinto momentos do modelo de experiência sugerido por Turner. O quarto tem a ver com a criação de significado que ocorre quando imagens do passado se articulam ao presente. E o quinto, ou último, tem a ver com a expressão da experiência, ou performance. O significado sempre é gerado na experiência?

RS [01:26:07 – 01:32:14]

Bom, creio que o significado é criado por meio da interpretação. Em relação a essa questão, acompanho o pensamento de Geertz. Acho que o significado é uma interpretação do comportamento que o transforma em ação. Como eu disse antes, não creio que o significado seja inerente ao comportamento. Acho que os significados são inerentes às ações por parte da pessoa em seu comportamento. Mas, sou suficientemente freudiano para saber que não temos sempre consciência do significado a ser transmitido. Há muita psicanálise que é descartada por ser considerada como uma forma de misticismo. Mas, o pressuposto subjacente de que podemos fazer coisas sem saber o que estamos fazendo, eu acho absolutamente verdadeiro. O segundo pressuposto subjacente é que os sonhos podem dizer algo para nós. Acho isto também absolutamente verdadeiro. A este respeito, acho que a cultura moderna freudiana e a cultura tradicional estão em harmonia. Ambas dizem que os sonhos são extremamente importantes. Os sonhos transmitem conhecimento. De acordo com Freud, os sonhos são a estrada real para o inconsciente e assim por diante.

A noção de Turner de que obtemos o significado por meio da experiência é correta. Mas o significado é a verdadeira interpretação de si e interpretação dos outros. O significado não é inerente ao comportamento. O significado é feito a partir do comportamento. E isto eu conheço bem do teatro. Enquanto diretor teatral, eu estou sempre fazendo uso de gestos. E, então, preciso decidir como fazer com que façam o que quero que façam. O gesto em si tem bem menos “significado natural” do que se imagina. Por exemplo, o soprar um beijo. Ok, o significado pode parecer óbvio. Mas, e se o Iago é quem sopra o beijo, como acontece na peça de Shakespeare? E se o Iago é quem sopra um beijo para Otelo? Conhecemos a história do que está acontecendo entre os dois. Nessas circunstâncias, o que significa o gesto de soprar um beijo? Então vemos a Julieta fazendo isto para o Romeu, e o Iago o fazendo para Otelo – o mesmo comportamento, e, no entanto, significados inteiramente diferentes. Precisamos saber o contexto, etc. Não há nada inerente ao gesto de soprar um beijo que diz, “eu te amo”. O gesto diz muitas coisas. Quanto a isso, não podemos ser ingênuos.

Há um famoso relato na Polônia que vou te passar. Durante o período do sindicato Solidariedade,⁴² antes dele ganhar força, havia lei marcial na Polônia. Um ator famoso, que havia apoiado o governo, era odiado por grande parte da população. Mas, não havia condições de se manifestar contra ele. Então, depois que o ator se declarou publicamente a favor do regime, as pessoas foram para uma de suas performances, e, quando ele apareceu no palco, elas o aplaudiram de pé. Ele ficou feliz, achando que elas o haviam compreendido. Quando ele disse a sua primeira frase, as pessoas se levantaram novamente e permaneceram o aplaudindo de pé até que o ator humilhado se viu constrangido a deixar o palco. Mas, do que ele poderia reclamar, já que estava sendo aplaudido de pé? A comunicação foi clara, embora não no início. Passou do positivo ao negativo por meio de um gesto que o governo não poderia contestar, ou dizer que estava errado. Num nível de observação, tudo o que estava sendo dito era que “estamos felizes com este homem”, “temos tanto orgulho dele”. Mas, ele jamais conseguiu fazer a sua performance.

Não acho que animais consigam fazer a mesma coisa. Mas, até certo ponto – e podemos considerar isso em termos evolutivos – os animais mimetizam, se dissimulam, usam camuflagens, etc. Não acredito que tenham agência ao fazerem isso. Tem a ver com seleção natural. Então acho que esse negócio de expressão, mesmo aqui, nos remete a contextos específicos.

42. Solidariedade se refere a um sindicato de trabalhadores na Polônia fundado em 1980 sob a liderança de Lech Walesa. Foi o primeiro sindicato de trabalhadores de um país do Pacto de Varsóvia a não ser controlado pelo partido comunista.

Eu me vejo muito como uma pessoa que pensa em termos de contextos específicos, porque, na situação do teatro e da prática da arte, tudo está entre aspas. Foi por isso que John Austin não considerava uma fala no palco como um performativo,⁴³ porque estava sempre entre aspas. Eu estou de acordo com Goffman:⁴⁴ todos os gestos e todas as expressões na vida estão entre aspas. A única diferença, para mim, entre a vida e o palco, é que no palco a gente dá ênfase ao dito (*utterance*). Damos realce. O dito ou o gesto é sublinhado. É semelhante ao modo como uma mancha revela o verdadeiro formato de uma célula, ela mostra mais coisas do que tínhamos visto antes. Não é que na vida cotidiana somos mais autênticos e apresentamos performances reais, como o Austin imagina. É mais como Goffman, performamos com um sentido agudo de performance no palco, mas também performamos na vida cotidiana. Enfim, enganamos, colocamos as coisas entre aspas. É preciso saber o contexto do dia a dia. E acredito que as pessoas que vemos como mestres de conhecimento tradicional – tais como os xamãs ou Pinguim, o mestre de capoeira⁴⁵ –, geralmente são muito astutas. Elas são aceitas e temidas por causa de sua astúcia, porque elas conseguem falar em muitas línguas, elas se tornam mestres de expressão, e elas conseguem usar a expressão de forma agressiva ou construtiva.

JD [01:32:14]

Como ele fez com a gente.

RS [01:32:17]

Sim. Então acho que devemos levar essas coisas em conta.

JD [01:32:23]

O que você pensa em relação à ideia de que performance seja uma expressão da experiência?

RS [01:32:30 – 01:36:46]

Bom, talvez a performance seja uma expressão realçada da experiência. Mas, performance também é muitas outras coisas. Considere a performance artística. A performance artística é um pensamento crítico e também é um modo

43. John Austin discute o conceito de “performativo” em *How to do things with words*, livro publicado por Harvard University Press em Cambridge, Massachusetts, em 1962.

44. Entre outros livros, Erving Goffman escreveu *The presentation of self in everyday life* (Garden City, Nova York: Doubleday Anchor Books, 1959); *Interaction ritual: essays on face-to-face behavior* (Nova York: Pantheon Books, 1967); *Frame analysis: an essay on the organization of experience* (Boston: Northeastern University Press, 1974); e *Forms of talk* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983).

45. Mestre Pinguim (Luiz Antônio Nascimento Cardoso), como já foi dito, lidera e dirige o Centro de Cultura e Extensão em Artes Afro-Brasileiras da USP. Richard Schechner visitou e interagiu com o Mestre Pinguim e participantes no centro em 26 de junho de 2012.

de ter uma experiência de graça daquilo por qual, na vida cotidiana, pagaríamos um preço alto. Pois, queremos limitar a experiência, torná-la menos dolorosa. Há muita experiência emocionalmente dolorosa na vida real, por exemplo, quando um amante ou uma amante nos rejeita, ou quando uma pessoa amada morre ou algo assim. Na vida real, expressamos a nossa dor, mas queremos limitá-la na medida do possível. Quando uma pessoa amada morre, no caso de um irlandês católico, se vai ao velório, há bebida, histórias felizes são contadas, procura-se passar pela luz do límen para chegar ao outro lado. É difícil dizer algo como “Eu me diverti na morte da minha mãe” etc. etc. Mas, na performance artística, temos a licença para explorar esses sentimentos – ser tomado por sentimentos de dor, descobrindo-os, desafiando-os, inclusive revelando as suas dimensões de prazer. O mundo do faz-de-conta, ou o mundo onírico, que não é tão realista quanto os outros mundos, é consequente nos seus modos de expandir o nosso conhecimento e a nossa experiência da experiência. Não é consequente no sentido de que a perda de uma pessoa amada tem preeminência. A tragédia na performance é algo que nos dá prazer e que vamos assistir. Na verdade, pagamos dinheiro para sentir a tragédia. Como eu disse antes, para ser verdadeiramente trágico é preciso trocar a sua vida por um conhecimento sobre a sua vida, então é isto que o teatro e as artes oferecem. As artes têm muitas funções que são comerciais, a arte é vendida e assim por diante. Mas, uma parte de sua função epistemológica é permitir ou acrescentar experiência. A ideia é permitir a expansão do escopo da experiência para realçar o nosso conhecimento de certos estados emocionais que de outra forma iríamos evitar. Cerimônias artísticas e rituais fazem isso. A gente vê pessoas chorando, pessoas rindo, pessoas se manifestando de forma exuberante em relação aos seus sentimentos, e fazendo coisas que não fariam em suas vidas cotidianas. Estes são lugares para fazer isto. É saudável, faz bem para o indivíduo, mas ocorre dentro desses limites. Então, quando o candomblé fala para ir e comer, a pessoa deixa para trás esses sentimentos. Sabe, o Aristóteles estava certo. Há uma catarse, os sentimentos vêm à tona numa experiência, elas são eliminadas, de certa forma – ao menos, temporariamente –, as pessoas receberam uma licença e depois vão em frente. Elas saem de lá. É um tipo de ritual demarcado, e também é estético. É muito valioso nesse sentido. Apesar de eu não ser uma pessoa crente – sendo um ateu, ideologicamente falando – eu acredito na eficácia da religião, não na ideologia da religião. Eu também vou à sinagoga. Gosto de ir. Não é a ideologia que me dá prazer. Eu gosto de ficar em pé. Eu gosto de fazer as orações. Eu gosto de ver pessoas ao meu lado. Tudo isso é saudável para mim. Sim, eu posso ficar do lado de fora e dizer que Deus não existe, mas o ato de cantar e mover o meu corpo e tudo mais, não é da imaginação; é real. Eu gosto também do hinduísmo. Quando estive em Abu Dhabi, eu fui à mesquita. Eu gosto dessas coisas. Então, eu procuro distinguir a experiência do processo ritual ou a experiência religiosa da ideologia. Eu rejeito a ideologia, mas aceito a experiência. [01:36:46]

FIM DA PRIMEIRA PARTE

INÍCIO DA SEGUNDA PARTE

QUESTÃO 7: O “INFINITY LOOP” (FIGURA DO “OITO DEITADO”): RELAÇÕES ENTRE DRAMAS ESTÉTICOS E SOCIAIS

JD [00:00:01 – 00:00:23]

Quero de perguntar sobre o *infinity loop*, ou figura do “oito deitado”, que você desenvolveu.⁴⁶

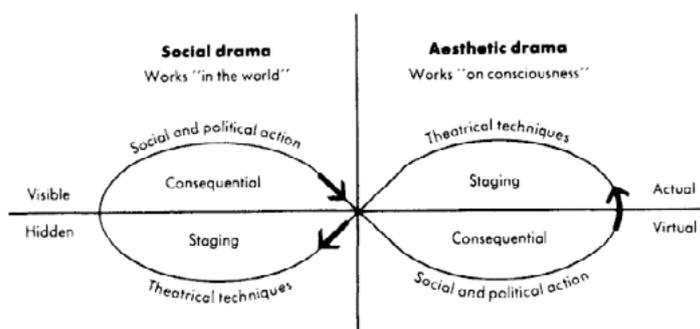
RS [00:00:25 – 00:01:20]

Antes de sua pergunta, quero dizer uma coisa. Eu me inspirei na ideia de drama social de Victor Turner, depois inventei a figura oito, que também é o símbolo do infinito. Eu não teria inventado a figura oito sem ter conhecido Turner. [...] Este diagrama é meio que 80% Turner e 20% Goffman, porque também tem a ver com a noção de performance da vida cotidiana do Goffman. [...]

JD [00:01:20]

Eu ia te perguntar sobre a ideia de que a arte imita a vida e a vida imita a arte.

46. No ensaio “Selective inattention”, como forma de discutir as relações entre dramas estéticos e dramas sociais, Richard Schechner apresenta um diagrama do *infinity loop*, a figura oito em posição horizontal (ou símbolo do infinito), da seguinte forma:



Schechner escreve: “O ‘infinity loop’ descreve um feedback dinâmico e positivo. Dramas sociais afetam dramas estéticos, dramas estéticos afetam dramas sociais. As ações visíveis de determinado drama social são informadas – moldadas, condicionadas, guiadas – por princípios estéticos e por técnicas específicas teatrais e retóricas subjacentes. Reciprocamente, o teatro estético visível de uma cultura é informado – moldado, condicionado, guiado – por processos subjacentes de interação social” [tradução de John Dawsey]. O diagrama e a citação se encontram no livro de Schechner, *Performance theory*, publicado por Routledge de Nova York e Londres, em 1988, p. 190.

RS [00:01:25]

Sim, mas você não quer saber mais a respeito da figura oito? [...]

JD [00:01:27 – 00:02:04]

Bom, eu estava pensando nos bonecos ou über-marionettes de Gordon Craig.⁴⁷ E estou imaginando que haja uma relação ali com o *infinity loop*. [...]

RS [00:02:04]

Puxa, eu não havia pensado nisso. E qual seria a relação?

JD [00:02:08]

Em certo momento, se a vida imita a arte e a arte ou aquilo que a gente chama de arte está fazendo alguma coisa, tal como um boneco, ou....

RS [00:02:22]

Como a arte controlando o boneco, que é vida, é isso que você quer dizer?

JD [00:02:26 – 00:02:59]

Não, na verdade estou pensando no modo como o boneco pode estar fazendo algo em sua relação conosco. Nós criamos bonecos, vamos supor, a partir de elementos que surgem em dramas sociais. Nós os criamos e eles se tornam reais, assim os colocamos no palco ou os inserimos em processos rituais. Nesses momentos sentimos que eles fazem algo que nos atinge. O que você pensa a respeito disso?

RS [00:03:00 – 00:08:30]

A teoria do über-marionette de Craig na verdade vem de um impulso bem diferente. Ele sentia que os atores não eram confiáveis. E ele queria bonecos de tamanho natural literalmente para que o próprio diretor pudesse fazer que eles fizessem exatamente o que pretendia que fizessem. Ele sentia que os atores estavam fazendo o que eles queriam fazer. E ele nunca disse isso, mas eu acho que ele admirava o teatro de bonecos, especialmente alguns dos teatros de bonecos da Ásia. Certamente ele admirava alguns dos teatros de bonecos italianos, que ele viu. Mas, a sua aplicação é muito interessante, muito criativa e muito diferente.

Eu não vejo assim exatamente, porque penso que todas essas relações são processuais – e isto é um termo genérico e pode significar qualquer coisa. Em outras palavras, eu nunca quis usar bonecos em meu trabalho teatral

47. Entre outros livros, Edward Gordon Craig escreveu *On the art of the theatre* (1911), *Towards a new theatre* (1913), e *The theatre advancing* (1919). Ver também o ensaio de Craig intitulado “The actor and the über-marionette”, em *The twentieth-century performance reader*, organizado por Michael Huxley e Noel Witts, e publicado por Routledge de Londres e Nova York, em 1996, pp. 159-165.

pela mesma razão que Craig os admirava. Eles não têm vida própria. Bonecos podem ser controlados, então eu prefiro que um ator ou uma atriz possa me trair, até certo ponto, ou me surpreender, ou que provoque um acidente – tal como ocorreu na noite da peça [do Teatro da Vertigem] devido ao meu mau comportamento quando eu estava atravessando a cena e sempre andando nos bastidores, desafiando a mulher com a cadeira.⁴⁸ Gosto de pensar que no teatro as coisas estão em jogo (*in play*).

No inglês, a palavra *play* tem dois significados. Há o significado comum de *play* como jogo (*game*) e assim por diante. Mas, há outro sentido, por exemplo, quando uma corda está solta e dizemos que tem um jogo na corda. Nesse caso, o significado é que as coisas são um pouco imprevisíveis. Há espaço para mudança. *Play* é visto como mais flexível do que outras formas de comportamento. Não estamos falando de um jogo estritamente regido por regras. Até mesmo em jogos assim, as regras fornecem os limites, mas o que acontece entre esses determina quem joga bem e quem não joga bem. Ambos seguem as regras, mas o vencedor sabe usar o espaço para fazer um gol. [...]

Então, eu acho assim quanto à relação entre arte e vida: uma está revisando a outra. Não é tanto que uma segue a outra. A arte imita a vida e a vida imita a arte, mas, também, a arte faz (*makes*) a vida e a vida faz a arte. Prefiro pensar assim. Mas, talvez eu não tenha escrito assim.

O modelo mimético seria o modelo aristotélico. Isso se manifesta no realismo do século dezanove, com a ideia da quarta parede e todas aquelas convenções teatrais. Também se tornou proeminente nos inícios da história do cinema, com os filmes realistas e tudo mais. O filme é um meio altamente realista, pelo menos a nível da representação visual, senão no nível da narrativa. Mas, então, quando adentramos a história posterior

48. O comportamento de Schechner antes e durante a apresentação de *Bom Retiro 958 metros* pelo Teatro da Vertigem chamou atenção. Enquanto espectadores ainda se reuniam no local indicado para se encontrar numa rua escura, esperando o início da peça, uma mulher (que acabou se revelando como uma atriz) colocou uma cadeira na calçada e começou a ler um livro. Schechner imediatamente atravessou a rua e se aproximou bem perto dela para ver o que ela estava lendo. Depois de um tempo, a atriz saiu de cena, desaparecendo de vista ao virar a esquina. Schechner novamente atravessou a rua para pegar a cadeira que ela havia deixado para trás. Quando a atriz retornou, ele estava sentado na cadeira. Schechner apenas devolveu a cadeira após uma discussão, que foi traduzida por John Dawsey do português para o inglês e de volta. Durante a apresentação, enquanto a maioria dos espectadores andava de cena em cena, Schechner procurava andar à frente surpreendendo atores e atrizes nos bastidores enquanto preparavam as cenas. Ele especialmente se sentiu atraído pela atriz Kathia Bissoli que fez o papel de um manequim descartado e que parecia ficar às margens da ação enquanto espectadores passavam por ela. Ela também apareceu na cena final do lixo.

do cinema encontramos todas aquelas formas de musicais, filmes de destruição e ficção científica, todo esse material em que o filme está construindo a sua própria realidade, em outras palavras, no qual o filme se torna fantástico, surrealista. Vejo um filme como *Avatar*, que eu mais ou menos gosto, e é tudo tão óbvio, e o filme cria um mundo dividido entre o bem e o mal, e, no entanto, os efeitos especiais são impressionantes. E há as “pessoas verdes” (*green people*). O animador certamente sabia: há uma propaganda famosa de grãos de milho verde, chamada Gigante Verde Feliz (*Jolly Green Giant*) – você já viu? É uma propaganda de milho em lata com esse cara com talo de milho. Eu pensei: “Ah! Quem fez esse filme deveria estar se lembrando da propaganda quando fez essas pessoas verdes. Obviamente, o verde é vida e tudo mais, mas há esse Gigante Verde Feliz lá no mundo da propaganda. Apenas as pessoas mais velhas se lembram. Há uma recuperação dessa figura no filme. O Gigante Verde Feliz também tem as orelhas de Spock – como se sabe, a personagem humana-vulcana de Jornada nas Estrelas (*Star Trek*) –, então também tem alguma coisa de Jornada nas Estrelas. As orelhas pontiagudas indicando uma inteligência elevada, etc. [...] Bom, onde eu estava mesmo?”

Sim, eu estava falando de como a arte imita a vida. A arte afeta em vez de imita. Uma opera a outra. Uma altera a outra. Frequentemente modelamos os nossos comportamentos a partir das artes e da cultura popular, e assim por diante. Ao mesmo tempo, as artes modelam o que mostram. Então é um tipo de circuito (*loop*) de *feedback* contínuo e positivo que vai se aprofundando. Este é o *infinity loop* (circuito do infinito). Acho que o desenhiei de modo que ele movimentava o sistema inteiro, certo? Não é estático. É uma coisa processual, subindo e descendo em espiral; e vai mudando.

QUESTÃO 8: A EXPERIÊNCIA “NÃO EU... NÃO NÃO EU”

JD [00:08:36 – 00:09:32]

Quero te perguntar sobre a experiência “não eu... não não eu”.⁴⁹ Em determinado momento você fala da relação entre corpo e máscara nesses termos, o que me faz pensar em uma espécie de fricção, ou mesmo $f(r)$ icção com o R entre parênteses. Estou interessado no desenvolvimento

49. Schechner descreve a experiência do performer em termos de “não eu... não não eu”. Em “Points of contact between anthropological and theatrical thought” (em *Between theater and anthropology* publicado por The University of Pennsylvania Press da Philadelphia, em 1985, p. 6) ele comenta que várias tradições rituais e teatrais não fazem nenhum esforço para esconder o corpo por detrás da máscara, assim realçando a experiência liminar ou transicional. Em seu ensaio “Restoration of behavior” (publicado mesmo livro, p. 109), Schechner ressalta a relevância das pesquisas de Donald Winnicott sobre bebês: “Winnicott chamou certos objetos de ‘transicionais’ – entre a mãe e o bebê, pertencendo nem à mãe e nem ao bebê (os seios da mãe, o cobertorzinho, determinados brinquedos especiais)”.

da ideia de “não eu... não não eu”. Você menciona o Donald Winnicott em vários ensaios. Na semana passada, durante a sua discussão sobre rasaboxes, você mencionou outras fontes também.

RS [00:09:34 – 00:21:09]

Essa formulação vem do *neti neti*, “isso não, isso não”, do antigo hinduísmo.⁵⁰ [...] Vem de várias fontes. [...] No teatro, um ator não é a personagem, mas o ator não não é a personagem também. Quando você é um diretor e você está falando com o ator, e, quem sabe, ensaiando a peça Henrique V, posso dizer, “Oi Henrique V, por que você não...?” Não, eu digo “John, quando estiver em cena fazendo a fala do Dia de São Crispim, eu gostaria que você falasse com um pouco mais de entusiasmo”. Eu não digo, “Oi Henrique, quando estiver fazendo a sua fala...” Isto seria alguém que não fosse diretor. Eu, pelo menos, não faria isso. Eu te chamaria John, você é John. Não te chamo de Henrique, mas eu sei que você está fazendo o Henrique e que quando você entrar em cena para falar, você dirá “Aqueles que lá estiveram...”, como se sabe, a fala do Dia de São Crispim. Mas, eu também sei que o espectador sabe que você não é o Henrique. Henrique está lá no século quinze e você está aqui. Eles pagaram dinheiro para ver John Dawsey fazer Henrique V. [...] Você não é Henrique V, mas você é também Henrique V.

A primeira coisa era que “você não é, mas você é”. Isso não me parecia ser uma ideia poderosa. Então sendo uma pessoa do contra, sendo Richard e tal, pensei, “não e não não”, porque gosto de matemática. Sabe que um vezes um é igual a um, mas menos um vezes menos um também é igual a um. Menos dois vezes menos dois é igual a quatro. Isso sempre me deixou pasmo. Menos dois vezes dois é igual a menos quatro. E dois vezes dois é igual a quatro. Mas, menos dois vezes menos dois é igual a quatro. A lógica disso é que o negativo cancela o negativo. Então se pode eliminar o menos aí e conseguir o mais. Isto é aritmética ou álgebra, mas acredito que também é verdadeiro conceitualmente – que nestes dois negativos operando um contra o outro se produz no público uma experiência positiva, a experiência de ver Henrique V. Mas, também permite ao ator a liberdade de interpretar Henrique e se tornar Henrique de muitas formas diferentes. Se os atores realmente são Henrique, então eles estão acorrentados. Pirandello escreveu uma peça maravilhosa sobre isso, e se chama Henrique V,

50. No hinduísmo, particularmente Jnana Yoga e Advaita Vedanta, *neti neti* é uma expressão sânscrita que significa “isso não, isso não”, ou “nem isso, nem aquilo”. Ela se encontra nos escritos dos *Upanishads* e do *Avadhuta Gita*. Constitui uma meditação analítica para fins de se conhecer a natureza do Brahman. Corresponde à *via negativa* de formas de meditação mística ocidentais. Acesso: https://en.wikipedia.org/wiki/Neti_net_i, em 30 de outubro de 2017, 17h22.

se não me engano, ou Henrique VI, ou algo assim.⁵¹ Não é a peça *Seis personagens a procura de um autor*, mas a outra, sobre um ator que pensava ser realmente a personagem, e como isso era doido.

Nós temos relatos na história do cinema em que atores acabam ficando trancados dentro das personagens, como Bela Lugosi no papel de Drácula. Arruinou a sua vida. Ele reclamava que não conseguia outros papéis porque as pessoas o viam apenas como Drácula. Ele tinha esse sotaque húngaro de qual não conseguia escapar, então ele era o Drácula na imaginação das pessoas. Mas, isso o confinava tremendamente. Então não era que ele era “não Drácula” e “não não Drácula”, ele era Drácula. E, quando as pessoas, pelo menos, norte-americanas pensam em Drácula elas se lembram do sotaque húngaro de Bela Lugosi e dos filmes dessa figura. [...]

A liberdade que um duplo negativo proporciona para não fazer uma escolha final constitui uma fórmula profundamente processual, do “não” e “não não”. Significa não pela primeira vez, mas apenas pela segunda vez. Os três aspectos mais importantes dessa teoria são os seguintes. Em primeiro lugar, o futuro cria o passado. Esta é a ideia de que o que quero fazer amanhã determina o que vou reconstruir ou restaurar de ontem para apresentar hoje. O futuro cria o passado. Em segundo, nada é feito pela primeira vez, mas apenas pela segunda ou enésima vez, até o infinito. Em terceiro, tudo que é feito existe no campo entre não e não não. [...]

Na verdade, isto é uma teoria sobre comportamento e conhecimento humano. É uma teoria epistemológica e da experiência. Nós estamos realizando esta entrevista, mas não estamos fazendo pela primeira vez, porque a nossa linguagem, o nosso equipamento, as nossas palavras, as nossas ideias com quais começamos a brincar, todos constituem comportamentos restaurados. Estamos selecionando do meu passado e do seu passado o que estamos fazendo, e fazendo isto hoje tendo em vista um projeto futuro que pode ser um filme, ou vídeo ou qualquer coisa que queira fazer disso. Então tudo é comportamento restaurado.

Agora vou te contar a história *neti neti*. Antes de desenvolver essa teoria, eu estava morando no sul da Índia. Isso teria sido em 1976. Eu estava lendo os *Vedas* e outros escritos sagrados do hinduísmo. [...] Em um deles, havia uma narrativa sobre o estudante que procura o seu mestre, ou guru, dizendo, “guru, por favor, me diga qual é a estrutura fundamental do universo material”, e o mestre responde “*neti*”, “isso não, isso não”. O estudante reflete e, depois de um tempo, ele diz “qual é a essência do mundo espiritual?” O mestre responde “*neti, neti*”. Então o estudante pergunta, “qual é a essência do universo, a ideia de Deus?” Novamente

51. Schechner se refere à peça *Henrique IV* de Pirandello.

o guru diz “*neti, neti*”. O estudante percorre uma lista de possibilidades a respeito da essência e do centro das coisas, e, a cada pergunta, recebe a resposta “*neti, neti*”, “isso não, aquilo não”. Finalmente, a iluminação vem de que *neti* é a resposta. A essência do universo é “isso não”. O “isso não” é o que o universo é.

Isso é tão contemporâneo. Algumas das descobertas recentes sobre a natureza física do universo são particularmente interessantes. No âmago do universo, cientistas encontram matéria escura. Talvez se possa sugerir que isto é o não do universo, a matéria que não conseguimos observar diretamente.

Eu também fui bastante afetado pelo poema ou ensaio de Keats, onde ele discute a capacidade negativa.⁵² Keats escreve que a grandeza de Shakespeare vem de sua capacidade negativa. O que Keats quis dizer? Keats diz em seu ensaio que Shakespeare tem a capacidade de se transformar em qualquer um, então não é ninguém (*Shakespeare has the capability to become anyone, therefore he is no one*). Se ele tivesse uma personalidade, ele não poderia ser todas as outras personalidades que ele tem a capacidade de ser. Shakespeare tem uma capacidade negativa. Isso é tão brilhante. Isso também tem a ver com a minha atração pelo vazio, ou ponto zero e por aí adiante. Essas são ideias científicas e, também, ideias místicas. Essas ideias místicas me atraem porque reduzem as coisas ao zero. Acabo de fazer uma peça intitulada *Imagining zero (Imaginando o zero)* em que falo sobre o zero, o que é zero. Zero é nada, mas também é um multiplicador. [RS abre o seu caderno e começa a escrever enquanto fala.] Aqui, vamos fazer uma pequena coisa. Podemos usar este caderno. Aqui está o zero. Zero é nada. [RS desenha o número um ao lado do zero.] Agora, o que é? Virou dez. Se desenhar outro zero, assim, vira cem. Depois, vira mil, ou dez mil. Então, o nada se transforma em tudo. E este computador? Isto tudo, este belo computador, é um sistema de uns e zeros. Só isso. Ele tem uns e zeros. Agora, como arranjá-los e como programa-los é tudo que existe naquele chip.

Se chips mais avançados forem desenvolvidos, e tenho certeza que isso vai acontecer, seja o que fizerem, terá um zero. Isto eu posso prever. E passando para o misticismo, seja lá o que Deus for, ele é zero. Se Deus tem algo além de zero, já foi criado. Então isso não é só eu. Há uma quantidade imensa de pensamento místico e, a meu ver, muito poderoso, sobre o zero.

52. O termo “capacidade negativa” foi usado inicialmente pelo poeta romântico John Keats em uma carta para George e Tom Keats em 21 ou 27 de dezembro de 1817. Acesso: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69384/selections-from-keatss-letters>. 30 de outubro de 2017, 17h44. Em uma carta a John Woodhouse, enviada em 27 de outubro de 1818, John Keats escreve: “Quanto ao próprio caráter poético (refiro-me à espécie da qual, se eu for algo, eu sou membro...), ele não é ele mesmo – não tem self – é toda coisa e nada – não tem caráter”. Cf. J. Keats, *Letters of John Keats*, org. M. B. Forman (Oxford, Oxford University Press, 1935), p. 227.

QUESTÃO 9: JO-HA-KYU E A VARIEDADE DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

JD [00:21:12 – 00:21:52]

Eu queria te perguntar sobre *jo-ha-kyu* e algumas outras coisas.⁵³ Como se sabe, Victor Turner desenvolveu o modelo de drama social e a crítica de Clifford Geertz é bem conhecida.⁵⁴ Mas, a sua discussão de *jo-ha-kyu* nos permite pensar em muitas formas estéticas possíveis, além da que inspirou os escritos de Turner. O que você pensa sobre isso?

RS [00:21:52 – 00:25:32]

Bom, *jo-ha-kyu* é uma teoria desenvolvida por Motokiyo Zeami – Zeami é o nome de família. O seu pai foi Kan'ami, e, juntos, eles começaram a escola Kanze do drama Nô. Pensando bem, o *noh* do drama Nô é uma palavra N-O-H. [RS está evocando a discussão anterior sobre *neti, neti*, “isso não, isso não”.] Não há nenhuma relação com a numerologia sobre qual estávamos falando, mas não deixa de ser interessante. Seja como for, Zeami diz que o ritmo estético básico do drama Nô é *jo-ha-kyu*, que significa “lento-médio-rápido”. Então *jo-ha-kyu* seria assim... [RS bate de leve com a caneta no caderno.] Agora, não temos o número, mas sim a noção de ir lentamente, como em *jo*, depois acelerando aos poucos ao *ha*, e, a seguir, a um *kyu* bem rápido. Logo então, paramos. Ao realizar os gestos

53. Em “Theatre anthropology” (publicado por Drama Review 94, 2:5-32, 1982), Eugenio Barba escreve: “A expressão de *jo-ha-kyu* representa as três fases em que todas as ações de um ator são subdivididas. A primeira fase é determinada pela oposição entre uma força que tende a aumentar e outra que retém (*jo* = reter); a segunda fase (*ha* = romper) ocorre no momento em que se libera dessa força, até que se chega à terceira fase (*kyu* = velocidade) em que a ação chega ao seu momento culminante, usando toda a sua força até que pare, repentinamente, como se estivesse frente a frente com um obstáculo, uma nova resistência” [tradução de John Dawsey]. Este trecho é citado por Schechner em “Points of contact between anthropological and theatrical thought” (o primeiro ensaio do livro *Between theater and anthropology*, publicado pela University of Pennsylvania Press de Philadelphia, em 1985, p. 12).

54. O modelo de drama social de Victor Turner aparece em muitos dos seus escritos. Em *Schism and continuity in an African Society* (publicado por University of Manchester em 1957), onde o conceito foi inicialmente elaborado, Turner escreve: “Em suma, a *forma processual* do drama social pode ser formulada da seguinte maneira: 1) ruptura; 2) crise; 3) ação reparadora; 4) reintegração ou reconhecimento de cisão” (p. 92) [tradução de John Dawsey]. Em sua crítica ao uso do modelo por Turner, Clifford Geertz escreve: “Com diferentes graus de rigor e detalhamento, Turner e seus seguidores vem aplicando o esquema para discutir ritos tribais de passagem, cerimônias de cura, e processos judiciais; insurreições mexicanas, sagas islandesas, e dificuldades de Thomas Becket com Henrique II; narrativas picantes, movimentos milenaristas, carnavais caribenhos, e caças indígenas de peiote; e convulsões políticas dos anos 1960. Uma forma para todas as estações” [tradução de John Dawsey]. Esta citação vem do ensaio de Geertz, “Blurred genres: the refiguration of social thought”, em *Local knowledge*, publicado por Basic Books, em 1983, p. 28.

do Nô, por exemplo, estendendo o braço, não se faz assim [RS estende o braço num ritmo constante], mas se faz desse jeito [RS estende o braço no ritmo do *jo-ha-kyu*]. Andar, falar, e todos os movimentos podem ser feitos dessa forma. A ideia subjacente do *jo-ha-kyu* é tão reducionista e, no entanto, tão elegante. O final se chama de quebra. Bom, na verdade, não quebra. Vai assim “pa-pa-pa... pa”. Pode-se ter uma pequena quebra no final. Há diferentes formas de terminar. [...] Mas, ele diz que este é o ritmo estético básico, que se deve seguir em performance e na construção da poesia. Acho que algumas coisas aqui são de muito valor para a performance. Nunca sigo essas coisas de modo submisso. Às vezes se quer fazer uso deste ritmo, às vezes se quer fazer uso de outro. E há a noção de fluxo (*flow*). Há fluxo, que é assim [RS faz uma demonstração com o movimento do braço], e fluxo contido (*bounded flow*), que é desse jeito [RS faz uma demonstração]. Com o fluxo contido, estou puxando para dentro e há o movimento para fora, que se pode ver como resistência. Estou segurando enquanto vou para frente, abrindo uma relação. A resistência proporciona uma relação daqui para lá em cima. Puxar para trás é pura resistência aqui, mas imagino as duas coisas. Mas *jo-ha-kyu* e fluxo contido são muito poderosos. Uma vez que aprende esses ritmos, pode-se brincar com eles. Obviamente, estão no drama Nô, estão na dança, e seja o que for.



JD [00:25:57]

Em alguns escritos, encontrei outras traduções em que *jo* significa “retenção” ou “retenção de forças”, *ha* significa “quebra” ou “ruptura” (proporcionando a liberação de forças que estavam sendo retidas), e *kyu* significa “velocidade”.⁵⁵ Isso seria algo diferente? [...]

55. De acordo com Eugenio Barba, que é citado por Schechner, como visto em nota anterior no. 53, *jo* = retenção; *ha* = quebra ou ruptura; e *kyu* = velocidade.

RS [00:27:18 – 00:27:34]

Bom, eu teria que checar, mas o meu entendimento vem sendo que o significado literal em japonês é “lento-médio-rápido”. O outro parece bastante com drama social, não?

JD [00:27:34]

Acho que sim. Mas, em *jo-ha-kyu*, da forma que eu havia entendido, o momento de “quebra” ou “ruptura” seria de liberação, enquanto que no drama social seria algo que cria problemas a ser resolvidos. Mas, eu posso estar fazendo uma des-leitura. [...]

RS [00:27:55 – 00:39:03]

Há um curso que ofereço em estética comparada. Existe dramaturgia em que a estrutura dramática – com começo, meio e fim – se baseia em *agon*, ou seja, no conflito e na resolução do conflito. Este é o modelo de drama social que Turner elaborou a partir de dramas estéticos, claro. Mas, há outras formas de dramaturgia. Então, este curso procura explorar teoria e prática de performance comparada. Como se sabe, práxis é a palavra grega para ação, e ação é o termo chave de Aristóteles. E tragédia, em sua visão, é a imitação de uma ação de certa magnitude com começo, meio e fim. Então, a ação está no centro dessa teoria.

Na Índia, encontramos a estética do *rasa*. O *Natyasastra* é um texto antigo, de aproximadamente 2000 anos, sobre estética clássica indiana, que trata das origens míticas das artes da performance – incluindo teatro, dança e música – até os pressupostos teóricos e aplicações práticas – gestos, costumes, os três tipos diferentes de teatro: triangular, retangular e quadrado; às formas de atuação; aos dez diferentes tipos de peças; etc. É um compêndio completo. A teoria do *rasa* está no centro disso. *Rasa* literalmente significa “suco” ou “sabor”. É uma ideia de algo que permeia, habita, ou aromatiza, em vez de algo visual. Já escrevi bastante sobre isso. Não quero entrar em muitos detalhes, mas *rasa* trata de emoções, ou, melhor, de emoções como sabores. Temos a qualidade do sabor da alegria; a qualidade do sabor da coragem; ou a qualidade do sabor da tristeza; etc. E há oito alvos, oito *rasas*. [RS abre o seu caderno.] Vou te passar: *sringara*, que significa “desejo” ou “amor”; *raudra*, “raiva”; *bibhatsa*, “nojo”; *karuna*, “piedade”, “tristeza” ou “dor”; *hasya*, “humor”. “júbilo” ou “riso”; *adbhuta*, “surpresa” ou “espanto”; *bahyanaka*, “medo” ou “vergonha”; e *vira*, “energia”, “vigor” ou “coragem”. A teoria diz que é possível produzir todas as emoções que um ser humano pode sentir expressando um *rasa* com pureza ou em combinação com outros *rasas*. Ao combinar dois ou três ou quatro, eles podem ficar bem complicados.

Esta era a teoria de Barata Muni há uns 2000 anos atrás. Então, há uns 1000 anos atrás, Abhinavagupta, um devoto de Shiva, que também era budista, teve outra ideia. O budismo, só para lembrar, era uma ramificação

do hinduísmo. A relação entre budismo e hinduísmo é semelhante à que existe entre cristianismo e judaísmo. Em todo caso, o devoto de Shiva teve a ideia de que haveria mais um *rasa*, o nono, que se chama *santa*, e que significa “paz”, “contentamento”, “libertação”. Quando se mescla os oito *rasas*, se transcende e se obtém o contentamento.

Não temos o manuscrito original do *Natyasastra*. Temos fragmentos de quinhentos ou seiscentos a oitocentos anos atrás. Não tenho certeza em relação a todos os fragmentos, mas foram os estudiosos alemães e ingleses, especialistas na Ásia, que reuniram uma porção de manuscritos formando o *Natyasastra*. [...] Eles montaram isso. Tenho que aceitar isso. Não estou interessado na história do texto, o meu interesse é na teoria subjacente sobre as emoções.

Então, Aristóteles desenvolveu uma teoria sobre ação. *Rasa* é uma teoria das emoções. *Ch'i* é a palavra chinesa para a região do corpo entre o umbigo e o osso púbico, aqui. *Ch'i* se refere à sua energia básica. No sistema indiano, existe *kundalini* [RS se levanta para mostrar onde o *kundalini* se localiza], que fica na base da espinha dorsal. Então você vai subindo pela espinha dorsal até os círculos *chakra*. [...] *Ch'i* e *kundalini* ..., estão todos interrelacionados. São todos do interior e, eu acredito, tem a ver com aquilo sobre qual falei outro dia, o sistema nervoso entérico (SNE), a noção de um “cérebro na barriga”, o *belly brain*.⁵⁶



56. Richard Schechner discute o sistema nervoso entérico (ENS) e o “cérebro na barriga” em “Rasaesthetics” (publicado por *The Drama Review* 45, 3, T171, Fall 2001) e em “Pontos de contato’ revisitados” (publicado em *Revista de Antropologia* 56, 2, julho-dezembro 2013, pp. 23-66, e na coletânea *Antropologia e performance: ensaios Napedra* (publicado pela editora Terceiro Nome de São Paulo, em 2013, pp. 37-68, organizada por John C. Dawsey, Regina P. Müller, Rose Satiko G. Hikiji, e Marianna F. M. Monteiro).

Nós temos um grande número de células nervosas do esôfago ou anus, e de todo o sistema digestivo, em que os neurônios são exatamente iguais aos que se encontram no cérebro. Mas, não estamos cientes disso durante todo o tempo. A informação viaja no nervo vago. Preciso checar isso, mas viaja como numa rua de mão única. Acho que há mais coisas subindo e dando informação ao cérebro na cabeça do que descendo. Então, temos um cérebro na barriga. A parte *ch'i* pratica imitação e performance, e *rasa* é a mistura e maestria sobre as emoções. Os meus exercícios rasabox tem a ver com isso. *Ch'i* tem mais a ver com o centro de energia. Artes marciais contém energia corporal. Yoga também tem a ver com *ch'i*. Eles não chamam de *ch'i* na Índia. Yoga é diferente das coisas do *rasa*. Então, onde estão as fontes de nossa energia? As duas teorias, *rasa* e *ch'i*, dizem que podemos ativar e descobrir o nosso sistema nervoso entérico, e podemos treiná-lo como treinamos o sistema nervoso aqui em cima. [RS toca a sua cabeça.]

A palavra *hana* usada por Zeami significa flor, e, como eu disse, é a essência do drama *Nô*. A flor evoca a delicadeza, a beleza e o efêmero. Os gregos sentiam a permanência. Ainda temos as ruínas greco-romanas. Quando fizeram as coisas, as fizeram para durar. O drama *Nô*, porém, é efêmero. Nele se pode sonhar e, como um sonho, ele se desvanece. É um sonho acordado. Deve-se ver o drama *Nô* em um estado hipnótico. Por isso as pessoas sempre brincam comigo por eu dormir no teatro, algo que faço realmente. Mas, às vezes, estou meio dormindo, meio que ouvindo e meio que não. Mas, no drama *Nô*, todas as pessoas do público estão assim – às vezes durante cinco horas ou mais. Elas ouvem, elas meio que veem. Estão ali hipnologicamente mesclando o que está diante delas no palco com o que passa por suas cabeças. É uma atenção aberta em vez de uma atenção focada. Há pouco em termos de ação teatral no teatro *Nô*. A dramaturgia é bem simples. Chega-se a um lugar e o guarda ou guardião diz que este é um lugar onde uma pessoa cometeu suicídio, ou onde uma grande batalha aconteceu, ou algo aconteceu. E a pessoa que chega diz que isso é muito interessante. Ela é um monge budista e está sempre observando – como um tipo de antropólogo. Há um momento no meio da peça quando o *kyogen* vem e apresenta um interlúdio cômico. É outra coisa inteiramente. Na segunda parte da peça, o guardião ou outra figura acaba se revelando como um fantasma ou espírito da pessoa ou das pessoas sobre quais falava. Ele vem e dança o último momento da vida daquela pessoa ou pessoas, ou daquilo que as fez serem o que eram.

O monge budista conta o rosário e faz exercícios. Agora o monge budista também é um xamã. O drama *Nô* combina budismo e xintoísmo, a religião nativa do Japão, que é bem xamanística. Lembre-se que o Japão está geograficamente não muito longe da Sibéria e não muito longe do Alaska. De fato, as pessoas do norte do Japão são chamadas de

“peludas”.⁵⁷ Eu as conheci. Elas não se parecem com japoneses asiáticos. São mais parecidas com siberianos ou europeus asiáticos. Os homens têm barbas espessas e assim por diante. Esta também é uma cultura xamanística. E os chineses vieram. Então, há uma mescla no drama do teatro Nô que conserva e realiza em cena coisas do xamanismo e coisas chinesas. As cerimônias coreanas, em que exorcismos ocorrem nos momentos finais, também são xamanísticas.

No teatro Nô a pessoa está meio que assistindo e, de repente, ele vai embora. É tão belo, mas, como uma flor, desaparece. As flores não são folhas; folhas permanecem durante a estação inteira. As flores desaparecem, especialmente no Japão, as flores da primavera. Como se chamam? Sim, as cerejeiras. As flores das cerejeiras vêm como a neve, uma neve de flores de cerejeiras caindo e, de repente, desaparecem. Claro, isso acontecia no tempo de Zeami também. *Hana* tem a ver com a natureza efêmera da performance. É isto que amo na performance, que ela está aqui e não está aqui, ela está aqui e desaparece. Ela não é como a Acrópole, não é feita para durar. Ela é feita para evocar e para durar na memória. Amo este tipo de arte também. O meu curso ensina as relações entre esses conceitos.

QUESTÃO 10: PERFORMANCE PALEOLÍTICA

JD [00:39:05 – 00:39:22]

Estamos chegando ao fim, mas eu queria te perguntar sobre arte das cavernas e performance paleolítica. O que podemos aprender com isso?

RS [00:39:26 – 00:50:55]

Bom, desde quando escrevi sobre isso, muita coisa foi escrita, então quero recomendar algumas coisas. David Lewis-Williams, um antropólogo sul-africano, escreveu *The mind and the cave*.⁵⁸ Você conhece este livro? É um livro muito bom. E Yam-Pierre Montelle escreveu *Paleoperformance*.⁵⁹ Um pouco antes, John Pfeiffer escreveu um livro importante chamado *The creative explosion*, que também discute essa coisa paleolítica.⁶⁰

Quero dizer várias coisas. Em primeiro lugar, existem essas cavernas e outras estão sendo descobertas, como Chauvet que foi encontrada há

57. Trata-se do povo Ainu.

58. O livro *The mind and the cave*, de David Lewis-Williams, foi publicado por Thames and Hudson de Londres, em 2002.

59. O livro *Paleoperformance* de Yann-Pierre Montelle foi publicado por Seagull Books de Londres, Nova York e Calcutá, em 2007.

60. O livro *The creative explosion* de John Pfeiffer foi publicado por Harper & Row de Nova York, em 1982.

apenas 20 ou 30 anos.⁶¹ Werner Herzog fez um filme, que se chama *Cave of forgotten dreams*, sobre Chauvet.⁶² Lascaux e outras cavernas são conhecidas há mais de um século, mas Chauvet é conhecida há apenas 30 anos ou menos. E é uma das mais antigas. Então não há motivo para pensar que outras não serão descobertas. [...]

Claramente, o que acontece aqui é performance. Não são galerias de arte. Por que achamos que são galerias de arte? As imagens são belíssimas, mas há tantas evidências mostrando que os lugares são mais bem caracterizados como centros de performance, em vez de galerias de arte. São de difícil acesso. Não havia, na verdade, uma fonte constante de luz. Nós estamos as vendo com luz elétrica e fotografia com flash. A única fonte de luz então teria sido animal com tochas. [...] Muitas das imagens estão sobrepostas umas às outras. Constituem palimpsestos, e isso significa que o fazer da arte teria sido mais importante do que o olhar para ela. Se o olhar para ela tivesse sido mais importante, então se diria “bom, não pinte sobre ela, quero olhar para ela, pinte em outro lugar”. E também há coisas como impressões de mãos e coisas que não são representadas com tanta beleza. [...] Eu nunca entrei nessas cavernas. Eu gostaria de ter entrado, mas acho que perdi a minha chance. Eu poderia ter ido com Montelle, mas acabei não indo.

Há muitas interpretações sobre o que está acontecendo aqui, mas vou resumir as duas que mais gosto. A primeira poderia ser chamada de iniciatória. Eu nem chamaria assim. Eu usaria o termo ciclo da vida, me referindo a algum ritual tendo a ver com ciclos da vida. Há pegadas. Em um dos casos, pelo menos, se encontram pegadas pequenas ao lado de pegadas grandes. Então havia crianças e adultos. E elas estão em círculo, fazendo um percurso anti-horário. Dá para ver pelos pés. Mostram aquela direcionalidade antiga e persistente sobre qual quase nada foi escrito. Eu gostaria de descobrir por que esse sentido anti-horário. É uma questão interessante, falamos um pouco sobre isso. Então, esta seria uma possibilidade a respeito do que estaria acontecendo lá dentro.

A outra possibilidade seria alguma forma de xamanismo, talvez envolvendo viagens de espíritos e conexões com seres não humanos. Grande parte dessa arte é obviamente arte sobre animais. Não acredito que sejam pinturas naturalistas de animais que amamos. Há grandes felinos, cavalos, auroques, elãs, que são como antílopes. Não há os pequenos

61. Chauvet foi encontrada em 1994.

62. *Cave of forgotten dreams* (“Caverna dos sonhos esquecidos”) é um filme documentário 3D, de 2010, sobre a caverna de Chauvet no sul da França, que contém as imagens pintadas por humanos mais antigas até então descobertas. Algumas das pinturas foram feitas há 30 mil ou mais anos atrás.

animais que certamente havia por lá, como a lebre. Provavelmente havia cachorros domesticados então. As imagens das cavernas são de grandes animais que seriam temidos. Há ursos. Animais temidos e caçados aparentemente formam o repertório de animais nessas pinturas.

Há argumentos de que isso é magia animal, tendo a ver com maestria sobre os animais. Talvez. Seja o que for, acho que é cerimonial. Mostra performance, ou seja, uma combinação envolvendo o preparo do ambiente, o uso do ambiente, e o fazendo algo no ambiente, não apenas o olhar para algo. Não se trata de um museu de arte. Tudo se reúne nesses lugares ainda conhecidos como sendo os locais desenvolvidos mais antigos de cultura humana. Essas coisas meio que explodem no meio do nada. São belíssimas. Você já as viu, claro. São belas figuras. Não são esboços de treino. Esses artistas, apenas eles, têm uma oportunidade de criar essas pinturas e às vezes fazem um belíssimo uso do ambiente. E estamos falando de Chauvet, de 35 a 45 mil anos atrás a 18 mil anos atrás. Isso está além de nossa imaginação cultural. Pensamos na Mesopotâmia, que foi quando? Oito mil anos atrás? O Egito, sete mil anos atrás. Então chegamos a coisas mais recentes. Obviamente, há os primeiros humanos, como se sabe, a “Lucy”, alguns milhões de anos atrás. E, antes disso, não temos acesso de verdade. Quer dizer, temos acesso e tudo mais, mas não temos bons registros. Temos esqueletos e partes de esqueletos, estamos discutindo se humanos e Neandertais na Europa se cruzaram, temos flautas Neandertais de 30 mil anos atrás. Já ouviu a gravação? Uma pessoa fez uma réplica da flauta, então a tocou. É meio bonito. Não temos nenhuma garantia de que esta tenha sido a música que tocavam, mas temos a flauta. De qualquer forma, há aproximadamente 40 a 30 mil anos atrás esse trabalho surge. Provavelmente iremos olhar para a velha máquina de datilografia assim. [RS se refere à máquina de datilografia ao lado do esqueleto, a “avó do Napedra”.]



Não acredito que simplesmente entraram nas cavernas e, de repente, começaram a fazer essa arte tão bela. Há vários modos de explicar isso. Uma explicação seria que eles pintavam na entrada das cavernas, só que essa arte não deixou vestígios. Então ficamos apenas com o que foi preservado, não o registro de tudo que faziam. Outra seria que haveria outras cavernas com os esboços e material preparativo, ou talvez esse material e as pinturas de qualidade inferior foram feitos do lado de fora e apenas os mestres podiam entrar nas cavernas para pintar, apenas os que a comunidade reconhecia como sendo os melhores pintores podiam entrar. Os outros pintavam do lado de fora. Ou seja, há muitas explicações que não podem ser provadas, nem descartadas, mas não me parece lógico pensar que há 35 mil anos atrás pessoas que não praticavam a pintura de repente pintaram essas obras-primas. Sabe? Eu não consigo pintar ou desenhar assim, você provavelmente não consegue, no entanto eles estavam pintando assim com pinceis feitos de não sei o que, e são coisas maravilhosas. Também faziam esculturas.

A coisa interessante é que essas cavernas aparentemente eram centros cerimoniais em que se testemunha a continuidade entre a vida animal e a humana. Foram elaboradas teorias sobre tabus, totens e assim por diante. Eu não sei o que pensar em relação a essas teorias. Mas, a questão é que humanos se sentiam como parte da teia da vida.

Eu acho que na Europa, pelo menos na Renascença, aprendemos a nos separar disso, mas isso seria a coisa temporária. Acredito que agora até mesmo os europeus e americanos europeus estão tentando voltar a essa unidade. E acho que muitas culturas tradicionais nunca deixaram essa unidade. Sentiam que faziam parte da teia da vida. Associar-se com animais e outras partes da natureza não era nada fora do comum. A anomalia são esses quinhentos ou seiscentos anos dessa coisa. Isto tem sido uma anomalia catastrófica. Essas culturas se tornaram tão fortes, passaram a dominar, e tomaram do mundo os recursos, o petróleo, isso e aquilo. Culturas tradicionais obviamente eram sustentáveis. Não havia escolha. Não tinham as teorias ecológicas. Os índios estavam caçando o quanto podiam, mas, até que o rifle tenha chegado, as suas armas não eram suficientemente eficientes para eliminar o bisão. Depois o fizeram. Mataram tanto quanto os colonos. Não é que os primeiros povos eram tão bons, mas a sustentabilidade era uma necessidade, pois caçavam com métodos primitivos. Quando se pesca com anzol, isto é uma coisa. Quando se pesca baleias com arpões, ok. Mas, se tiver uma arma que atira nelas, se tiver um lançador que colhe o mar inteiro, é outra coisa. É algo hediondo.

A luta tem que ser justa. Você pode levar um grande canhão e atirar num mamífero pensante. Não acho certo nem com arpões, mas vejo como isso pode ter acontecido. Há um caminho longo percorrido entre

Moby Dick e esses navios da indústria baleeira. É um caminho longo disso tudo para as cavernas. Mas, acho que o que estou dizendo é que as relações cerimoniais com os animais e com a teia da vida estavam representadas nesses lugares.

QUESTÃO 11: O “CÉREBRO NA BARRIGA”

JD [00:50:55]

Eu quero te perguntar de novo a respeito do seu trabalho recente sobre o cérebro. Em sua apresentação “Revisitando pontos de contato” você fala de dois cérebros, um na cabeça e outro na barriga, o *belly brain*.⁶³ Há também uma barriga no cérebro?

RS [00:51:27 – 00:53:40]

Bom, há sim. O objetivo do treinamento rasabox é treinar o sistema nervoso entérico e, até certo ponto, ganhar acesso a ele. Começa no cérebro da cabeça, claro. Se conseguir acesso para saber o que está acontecendo com esses neurônios, se conseguir sentir o que está acontecendo ali, então será possível treiná-lo. Algumas das artes marciais asiáticas tendem a fazer isso. Não tenho conhecimento suficiente sobre danças e cerimônias africanas que também envolvem esse tipo de treinamento. Mas, eu acho que muitas dessas coisas, que Turner diria ter a ver com o sistema límbico – que se aloja na base da cabeça –, tem a ver também com o sistema entérico. A batida ininterrupta dos tambores, os movimentos para cima e para baixo, e assim por diante, obviamente afetam essas coisas. Acho que há bastante conhecimento local sobre isso e devemos entrar em relações colaborativas com mestres locais que podem conhecer as técnicas mais que a teoria. Temos formas bem sofisticadas de teoria, e os mestres desenvolveram modos de treinamento muito sofisticados. Podemos fazer um casamento entre os dois. [...] Eu queria ter mais anos de vida pela frente do que eu tenho porque eu adoraria trabalhar nisso com mestres locais para elaborar alguns experimentos. [...]

QUESTÃO 12: ETOLOGIA E FÍSICA

JD [00:53:42]

Gostaria de te perguntar sobre etologia e física.

RS [00:53:48]

Entendo a etologia. O que seria a física? A discussão sobre o Grande Colisor de Hádrons?

63. Ver nota no. 56. A noção de “cérebro na barriga” também foi discutida em relação à questão 9: *jo-ha-kyu* e a variedade da experiência estética.

JD [00:53:56]

Sim. Acho que uma dimensão interessante do seu trabalho é nos levar a pensar não apenas na performance de humanos, mas, também, de animais. Agora, me parece que você está até mesmo indo em direção às partículas físicas, e ao universo físico. Em “Revisitando ‘pontos de contato’”,⁶⁴ no final do ensaio e da sua apresentação, você chama atenção para os movimentos giratórios de dançarinos do candomblé e do Grande Colisor de Hádrons. Seria interessante ouvir os seus comentários.

RS [00:54:37 – 00:59:43]

Isso realmente está nos inícios. Estou nos inícios desses pensamentos. Obviamente, o universo físico, por definição, é um universo em movimento. Na minha introdução à performance, começo dizendo que há o ser, há o fazer, há o mostrar fazer, e há o explicar o mostrar fazer.⁶⁵ Então, o ser é o que é, o fazer é em ação, o mostrar fazer é performar, e o estudar o mostrar fazer são os estudos de performance. Não há nenhum ser sem fazer, há apenas o ser abstrato. Quero dizer, o *neti* ou o “não isso” de Deus, se algum Deus houver, é puro ser. Não temos o movimento ainda. Mas, a partir do *big bang*, ou do momento em que a singularidade ganha movimento, a partir da expansão, há apenas expansão e contração, não há mais quietude. De acordo com a física básica, há aproximadamente 17 bilhões de anos, da singularidade veio o *big bang*, certo? O ovo cósmico – ou, seja o que quiser chamar isso. Antes disso está além da nossa capacidade de conceber, é puro ser.

O puro ser está fora dos nossos domínios. Está nos domínios do misticismo ou da agência divina. Fazer é o que o universo faz. A questão é qual será a direção disso, se o Grande Colisor de Hádrons gira no sentido anti-horário. Vou precisar checar isso. Gira no sentido anti-horário pela mesma razão que os movimentos giratórios do candomblé, dos derviches sufis e tantos outros? [...]

Teria a ver com o fato de estar ao sul ou ao norte do equador? Acho que está em toda parte, então eu diria que tem a ver com o cérebro. Mas, talvez seja algo no cosmos. Talvez o movimento básico do cosmos seja anti-horário, que leio como como um canhoto, pois se estou de frente ao relógio, o movimento anti-horário vai da esquerda para a direita. Certo, vai desse

64. “Revisitando ‘pontos de contato’” foi apresentado em 4 de julho de 2012, na 28ª Reunião Brasileira de Antropologia em São Paulo, e publicado na Revista de Antropologia (vol. 56, no. 2, julho-dezembro 2013, pp. 23-66) e na coletânea *Antropologia e performance: ensaios Napedra* (São Paulo: Terceiro Nome, 2013, pp. 37-68), organizada por John C. Dawsey, Regina P. Müller, Rose Satiko G. Hikiji, e Marianna F. M. Monteiro.

65 Ver *Performance studies: an introduction*, de Richard Schechner (publicado por Routledge em Londres e Nova York, em 2002), p. 22.

jeito e não de outro, claro, com meu narcisismo infantil, gosto da ideia, como um canhoto, que o universo inteiro vai da esquerda para a direita.

Estou bem no início desses pensamentos. Fico contente que você tenha deixado isso para o fim da entrevista porque está tão lá longe que não sei o que fazer com ele. Antes de mais nada, preciso descobrir se o movimento giratório do Grande Colisor de Hádrons vai da esquerda para a direita ou não. Como enviar os elétrons quando vão colidir uns com os outros? Bom, provavelmente, se vão colidir uns com os outros, eles precisam se movimentar nas duas direções. Alguns teriam que ser anti-horário, outros no sentido horário. A questão do Colisor é que as coisas colidem. Acabo de ver isso. As coisas não podem ir numa única direção para colidir. Preciso resolver isso.

Não sei se aquela última sentença [de “Revisitando ‘pontos de contato’”] que é tão elegante irá sobreviver à pesquisa. Isso talvez seja interessante. Vou dizer aqui para a câmera. [RS fala para a câmera.] Às vezes, quando tenho uma ideia que é como uma ideia eureka! – algo, você sabe, que pode acontecer quando se acorda de manhã ou entra no chuveiro – não há provas. É apenas uma ideia. Depois, preciso checar, e muitas dessas ideias precisam ser descartadas. Estão erradas. O Grande Colisor de Hádrons pode estar indo nas duas direções porque as coisas precisam colidir, ou então está indo em uma direção e, em algum momento, há uma barreira, algo assim. Não sei. Preciso checar. Mas, há boas ideias que não vão render. Então, uma das coisas que um artista ou cientista precisa saber fazer é ficar satisfeito dizendo “isso é maluquice, está errado, vou abandonar essa ideia”.⁶⁶

66. Em “Revisitando ‘pontos de contato’” (In: *Antropologia e performance: ensaios Napedra* São Paulo: Terceiro Nome, 2013, pp. 37-68, organizada por John C. Dawsey, Regina P. Müller, Rose Satiko G. Hikiji, e Marianna F. M. Monteiro), Richard Schechner, na verdade, não diz que o movimento do Grande Colisor de Hádrons é em sentido anti-horário. No último parágrafo do ensaio, Schechner escreve: “O que a performance faz é criar mundos, ou, se levarmos ao pé da letra o que afirmam mestres de cerimônias sagradas, proporcionar o acesso a outros mundos e relações interativas com seres não humanos. O que os físicos têm feito no CERN também é uma tentativa de acessar outro mundo, aquele que esses cientistas acreditam ser fundamental – mesmo que quase imperceptível – para o mundo em que vivemos em um sentido ordinário. Os dançarinos que vi no Candomblé próximo ao Rio em julho de 2012 tinham localizado o seu próprio bóson de Higgs. Não seria nosso trabalho como antropólogos e artistas – como seres humanos dotados de um grande cérebro – promover a comunicação efetiva e respeitosa entre aqueles possuídos pelos orixás e aqueles possuídos pelo Grande Colisor de Hádrons?” (p. 63).

QUESTÃO 13: A AUTOBIOGRAFIA “RICHARD SCHECHNER COM MENTIRAS”

JD [00:59:47]

Você disse que pensa em escrever uma autobiografia com o seguinte título: “Richard Schechner com mentiras”. Quais mentiras você contaria? Você teria algo a dizer sobre a sua infância, a sua escola, ou, seja o que for?

RS [01:00:03 – 01:06:42]

O que eu quis dizer é que eu gostaria de ter a oportunidade de usar a minha vida como a base para um romance. E gostaria de ter a oportunidade de reconhecer que as autobiografias de todo mundo estão cheias de mentiras. Não temos como evitar. Há mentiras óbvias, tal como se eu dissesse que morei em São Francisco durante dez anos. Nunca morei. E, mentiras mais interessantes, tal como se eu contasse a história de como eu estava sempre em apuros quando era criança. Talvez estivesse sempre em apuros, talvez não. Lembro como se estivesse sempre em apuros, mas isso não quer dizer que eu estava sempre em apuros.

Eu gostaria de ter a oportunidade de dizer ao leitor, logo de início, que essa autobiografia não é diferente de qualquer outra autobiografia. Até certo ponto ela é tendenciosa, pois tende a me favorecer, e é também, até certo ponto, a mais honesta que consegue ser. Mas, não é possível que seja totalmente honesta. Isso é parte do que quis dizer. A outra parte é que eu adoraria fazer com uma autobiografia o que posso fazer na arte e na ciência, deixar a minha mente correr livre. Se você está escrevendo uma autobiografia autorizada, supostamente você precisa estar preso ao que realmente aconteceu. Eu tenho os meus cadernos de anotações, eu tenho as minhas memórias, eu tenho as outras pessoas, e acho que posso reconstruir boa parte do que aconteceu. Mas, o que gosto do teatro, dos romances e da imaginação é: o que deveria ter acontecido, o que poderia ter acontecido e o que teria sido interessante ter acontecido podem ser apresentados como o que realmente aconteceu. Eu sei que não se pode colocar entre aspas.

Quando eu tinha sete ou oito anos de idade eu coloquei fogo num lote vazio ao lado de uma área grande de apartamentos onde se localizava a minha casa. O fogo aumentou e os bombeiros foram chamados. Foi perigoso. Os apartamentos poderiam ter sido atingidos pelo fogo. Talvez as pessoas pudessem ter sido queimadas ou mortas, mas o fogo foi apagado. Eu era muito novo para ser processado por incêndio culposos. Mas, me levaram. Não sei se me levaram à corte ou a um juiz; eu gostaria de escrever que foi para um juiz. Mas eu me lembro da punição. E não sei quem a determinou, se foi a polícia, os meus pais, ou o juiz. Decidiram que eu precisaria ir ao posto de bombeiros todas as semanas, uma vez por semana. Não sei se era uma vez por semana, ou duas vezes por mês. Eu precisaria ir lá e aprender sobre segurança contra incêndios.

Eu queria saber como era um caminhão de bombeiros. Então me colocaram no caminhão de bombeiros e me levaram para dar uma volta. As outras crianças ficaram com inveja. Eu estava aprendendo que fazer uma maldade poderia ter boas consequências. Eu comecei um incêndio e a minha punição foi andar num caminhão de bombeiros. Ôpa, se a vida é assim, melhor eu continuar a botar fogo nas coisas. Para falar do que teria acontecido se eu começasse um incêndio e o prédio realmente pegasse fogo, eu iria com algo mais elaborado.

Eu costumava construir o que eu chamaria de docas perto do mar. Eram varas que eu escondia na areia e deixava as ondas bater nelas. Eu imaginava que as varas eram na verdade cidades ou pessoas ou coisas sendo destruídas ou afogadas. Eu tinha essas fantasias violentas quando eu era criança.

Na autobiografia eu poderia, talvez, usar essas fantasias, relatando-as como coisas que aconteceram, ou avançando com elas, apagando a distância entre lembranças precisas e a chamada ficção. É isso que quis dizer, seria uma chance para construir para mim uma recordação razoável da vida. O que aconteceu? Por que aconteceu? Eu buscaria nos meus cadernos e assim por diante. Agora, se eu vou mesmo escrever uma autobiografia assim não sei. Um editor conversou comigo sobre um livro de memórias, e eu disse não. A razão básica sendo que isso seria embaraçoso, ou inapropriado, ou haveria alguma coisa que eu não iria gostar que as pessoas soubessem no momento. Mas, se eu deixasse alguma coisa de fora, eu perguntaria “por que isso?”. Eu dediquei a minha vida a uma espécie de honestidade intelectual. Agora a honestidade intelectual é que, pelo menos em meus cadernos, ou dentro de mim, eu sei o que fiz e o que aconteceu. Mas, isso não significa que tudo o que fiz ou que aconteceu você ou o mundo precisam saber. Há algo que se chama privacidade. Shakespeare fez uso de sua privacidade para as suas personagens. Sabemos muito pouco de sua biografia, então por que eu deveria escrever qualquer autobiografia? Por que não simplesmente fazer arte dramática e sublimar tudo isso? Não sei, mas sei que eu prefiro ser verdadeiro que honesto. [...]

Geralmente podemos ser honestos sem ser verdadeiros. Você sabe o que aconteceu, mas não sabe como transformar isso num narrativa que diz algo sobre a vida. Eu gostaria de ser verdadeiro. Então, se vou escrever sobre a minha vida, eu gostaria que fosse como *Os irmãos Karamazov* ou *Guerra e paz*. Eu prefiro a verdade à mera honestidade.

JD [01:06:44]

Maravilha! Richard, eu muito te agradeço. Foi um privilégio raro.

RS [01:06:51 – 01:07:13]

Você fez perguntas tão boas, de verdade. As perguntas foram bem

pensadas e abordaram questões profundas a respeito do meu trabalho. Mostraram uma familiaridade real com o que venho pensando e escrevendo. Até mesmo me perguntou sobre *jo-ha-kyu*. Você realmente sabe de onde venho intelectualmente, foi um verdadeiro prazer.

JD [01:07:18]

Podemos tirar uma foto com a nossa “avó”?

RS [01:07:18]

Claro. [...] Oi vovó!



ADENDO

Após a entrevista, Richard Schechner disse que Claude Lévi-Strauss possivelmente foi a sua maior inspiração para a elaboração do conceito de comportamento restaurado. O comentário foi feito num ônibus da cidade, a caminho do mercado municipal e da Rua 25 de Março de São Paulo.⁶⁷ No ônibus, John Dawsey havia comentado com Schechner que a sua discussão sobre comportamento restaurado o fez pensar nos escritos de Claude Lévi-Strauss.

⁶⁷. Ver nota no. 33.

Embora não apareça explicitamente no ensaio “Restauração do comportamento”, o antropólogo francês é amplamente citado na obra de Schechner.⁶⁸

As afinidades de Schechner com Victor Turner são bem conhecidas. Também são conhecidas as desconfianças de Turner em relação a Erving Goffman, de um lado, e a Claude Lévi-Strauss, de outro. Interessante notar como Richard Schechner descobre afinidades marcantes com os três autores: Victor Turner, Erving Goffman e Claude Lévi-Strauss.



JOHN C. DAWSEY

Professor titular de antropologia na Universidade de São Paulo (USP), Ph.D. em antropologia e mestrado em teologia pela Emory University, bacharel em história pela Florida Southern. Na USP, coordena o Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra), desde a sua fundação, em 2001. É o autor de vários livros, incluindo *De que riem os boias-frias? Diários de antropologia e teatro* (2013), e participou da organização de *Antropologia e performance: ensaios Napedra* (2013) e de outras coletâneas. Desenvolve pesquisas em antropologia da performance, antropologia

68. Ver o ensaio “Restoration of behavior” de Richard Schechner (In: *Between theater and anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985, pp. 35-116). No livro *Environmental theater* (publicado por Applause de Nova York e Londres, em 1973), Claude Lévi-Strauss é citado nos capítulos 3 (“Nakedness”), 4 (“Performer”), e 5 (“Shaman”). Em outro livro de Schechner, *Performance theory* (publicado por Routledge de Nova York e Londres, em 1988; que foi inicialmente publicado sob o título *Essays on performance theory* por Ralph Pine, for Drama Book Specialists, em 1977), Lévi-Strauss é citado nos seguintes ensaios: “Approaches” (pp. 1-34); “Drama, script, theater, and performance” (pp. 68-105); “Toward a poetics of performance” (pp. 153-186); “Ethology and theater” (pp. 207-250); e “Magnitudes of performance” (pp. 251-288). No livro *Between theater and anthropology*, (ver referência acima), Schechner cita Lévi-Strauss em “Performers and spectators transported and transformed” (pp. 117-150).

da experiência, e antropologia benjaminiana. Um conjunto de conceitos resulta dessas pesquisas: descrição tensa (tension-thick description), f(r)icção (com r entre parênteses), corpoiesis, extraordinário ou espantoso cotidiano, margens das margens, e outros.

RICHARD SCHECHNER

Apresentando-se como um “judeu hindu budista ateu morando em Nova York”, Richard Schechner é uma das principais referências dos estudos de performance. Em 1980, reuniu professores da New York University para fundar o renomado Departamento de Performance Studies da Tisch School of the Arts. Como diretor de teatro, foi o fundador do The Performance Group (TPG) e do East Coast Artists. Também é fundador e editor da revista *TDR: The Journal of Performance Studies* e da *Enactment books series*. Em parceria com Victor Turner e outros antropólogos, inspirou a “virada performativa” na antropologia e em outras áreas do conhecimento. Tem uma vasta produção bibliográfica e teatral. Pensando a performance, enquanto objeto de análise, a partir de um amplo espectro de manifestações – incluindo arte, música, dança, ritual, teatro, brincadeira, festa, política, religião, movimentos revolucionários e vida cotidiana –, Schechner também encontra na performance uma lente metodológica para a produção do saber.

recebido
12.03.2018

