

THE BODY AS REPERTORY IN CULTURAL PERFORMANCES

Jarbas Siqueira Ramos¹

Resumo

As Performances Culturais continuam sendo importante tema de debate no campo dos Estudos da Performance, especialmente quando nos referimos às proposições conceituais desenvolvidas por Richard Schechner e seus parceiros na New York University. Partindo das reflexões propostas por Diana Taylor acerca da memória como elemento constituinte das performances incorporadas, proponho aqui desenvolver uma reflexão sobre o corpo como “espaço” do repertório nas performances culturais (ou performances rituais). Interessa a compreensão da performatividade como qualidade das ações do sujeito em suas práticas rituais, o que faz do corpo-espaço repertório de saberes e fazeres que se processam no próprio ato performativo.

Palavras-Chave: Performances Culturais. Corpo. Repertório. Performatividade.

Resumen

Las performances culturales siguen como importantes tema de debate en el campo de los estudios de la performance, sobre todo cuando se refiere a las propuestas conceptuales desarrollados por Richard Schechner y sus colaboradores en la Universidad de Nueva York. A partir de las reflexiones dadas por Diana Taylor acerca de la memoria como un elemento constitutivo del las performances incorporadas, propongo aquí desarrollar una reflexión sobre el cuerpo como "espacio" del repertorio de performances culturales (o rituales). Intereses la comprensión de la performatividad como la calidad de las acciones del sujeto en sus prácticas rituales, lo que hace que el conocimiento del cuerpo-espacio como repertorio y prácticas que tienen lugar en propio acto performativo.

Palabras-Clave: Performances Culturales. Cuerpo. Repertorio. Performatividad.

Abstract

Cultural Performances continue to be an important topic for discussion in the field of Performance Studies, especially when we refer to the conceptual propositions developed by Richard Schechner and the researchers at the New York University. Starting from the reflections proposed by Diana Taylor on the memory as a constituent element of incorporated performances. I proposed here to develop a reflection on the body as "space" of te repertory in cultural performances (or ritual performances). I interest understanding of performativity as the quality of the subject's actions in their ritual practices, which makes the body-space the repertoire of knowledges and acts that are processed in the performative act itself.

Cultural Performances. Body. Repertory. Performativity.

¹ Professor Assistente do Curso de Graduação em Dança da Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Doutorando em Artes Cênicas pelo Dinter UFU/UNIRIO. Mestre em Artes Cênicas pela UFBA. Mestre em Desenvolvimento Social pela Unimontes. Graduado em Artes/Teatro pela Unimontes. Coordenador do Projeto PROEXT/2015 – Partilha de Saberes: Diálogos entre a Dança e o Congado. Membro do Grupo de Estudos Interdisciplinares em Artes e Performances Culturais - TRAPOS. Membro do Grupo de Estudos Dramaturgia do Corpospaço – Conectivo Nozes. Diretor Financeiro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE (gestão 2015-2016).



O campo de conhecimento da performance tem se apresentado como um dos mais complexos espaços de diálogo no que se refere à produção de conhecimento, tanto em espaços oficiais (academia) quanto em espaços não-oficiais (rua, festa, terreiro/quintal, entre outros). A sua qualidade multifocal, multirreferencial e multivocalizada, aliada a sua capacidade inter-relacional e interdisciplinar, permitem a esse campo de conhecimento o seu estabelecimento como importante instrumento no estudo de práticas sócio-culturais (sincrônica e diacronicamente), tanto em sociedades ágrafas como em sociedades urbanas superdesenvolvidas.

Ainda que a terminologia “Performance” venha sendo utilizada desde o início do século XX, especialmente com trabalhos de autores da Antropologia, Sociologia e Linguística, o campo de conhecimento denominado Estudos da Performance surge somente na década de 1960 da interlocução entre as proposições de Richard Schechner no campo do teatro e de Victor Turner nos campos da Antropologia Cultural e da Antropologia da Experiência. Essa interlocução foi fundamental para que Richard Schechner consolidasse a constituição de um departamento específico sobre o campo da Performance na Universidade de Nova Yorke (Estados Unidos) com essa mesma terminologia, tornando-se uma das principais referências para pesquisadores que se lançam a estudos acerca dessas temáticas. Assim, é possível perceber que esse campo se fundamenta em um processo interdisciplinar de construção de conhecimento, sendo intermediada por diversos pensadores da Antropologia, da Sociologia, da Linguística, da Literatura, da Filosofia, da História, da Psicologia, da Música, das Artes Visuais e do Teatro, entre outros campos. Ateremo-nos nessa discussão às reflexões que envolvem a produção de

conhecimento dos Estudos da Performance e suas intermediações entre os campos do Teatro e o da Antropologia Cultural.

A inter-relação entre esses dois campos de estudos deu origem a uma nova área de atuação que passou a ser conhecida como Antropologia da Performance ou Performance Cultural². Marvin Carlson (2009) aponta que o campo da Performance Cultural refere-se aos estudos acerca das práticas performativas nos processos de interação social de uma determinada sociedade, comunidade ou grupo cultural (especialmente aquelas práticas performativas ligadas a processos de sociedades e comunidades tradicionais), que podem ser lidos como experiências culturais a partir das perspectivas da antropologia e da etnografia. Para o autor,

A função da performance dentro de uma cultura, o estabelecimento e o uso de contextos performativos particularmente designados, a relação do performer com a audiência e do repórter da performance com a performance, a geração e a operação de performances que se baseiam ou são influenciadas por culturas diferentes – todas essas preocupações culturais contribuíram de modo importante para o pensamento contemporâneo sobre o que é a performance e como ela opera. A ênfase das teorias de cultura, entretanto, enfoca prioritariamente a performance como um fenômeno etnográfico ou antropológico (CARLSON, 2009, p. 44).

O desenvolvimento conceitual do campo da Performance Cultural tem em Richard Schechner a sua principal referência. Os estudos empreendidos por esse autor na interface entre os campos do teatro, da antropologia (especialmente as referências acerca dos estudos empreendidos por Victor Turner (1974; 1982; 1987) na elaboração

² Utilizaremos no desenvolvimento desse trabalho a terminologia Performance Cultural, na mesma direção de pensamento como proposta por Marvin Carlson em seu livro *Performance: Uma Introdução Crítica* (2009).

de sua ideia sobre o “drama social”) e da sociologia (notadamente no trabalho de Ervin Goffman (1996) sobre a representação na vida cotidiana) foram fundamentais para a organização das reflexões que passaram a orientar os trabalhos desenvolvidos pelos estudiosos da performance. Conforme apresenta Marvin Carlson (2009), foi em um número especial do periódico *The Drama Review* lançado no ano de 1973 que Richard Schechner propôs um conjunto de sete áreas de atuação da performance que demonstravam claramente a inter-relação entre esses campos de estudo. As áreas foram assim delimitadas:

1. Performance na vida diária, incluindo reuniões de qualquer tipo.
2. Estruturas de esportes, rituais, jogos e comportamentos políticos públicos.
3. Análise de vários modos de comunicação (diferentes da palavra escrita) semiótica.
4. Conexões entre modelos de comportamento humano e animal com ênfase no jogo e no comportamento ritualizado.
5. Aspectos de psicoterapia que enfatizam a interação de pessoa para pessoa, a encenação e a consciência do corpo.
6. Etnografia e pré-história – tanto das culturas exóticas como das familiares.
7. Constituição de teorias unificadas de performance, que são, na verdade, teorias de comportamento.

(CARLSON, 2009, p. 22-23)

No desenvolvimento de sua concepção sobre performance, Schechner (2003) apresenta o conceito de “comportamento restaurado” como elemento constituinte e constituído das performances culturais. Schechner diz que perceber “comportamentos restaurados” nas práticas performativas refere-se a reconhecer que as ações

do presente são constituídas por comportamentos/ações que, rearranjados e modelados de modo a produzir um efeito pré-determinado, apresentam certa familiaridade que permitirá às pessoas o seu reconhecimento nos diversos espaços da vida social. Nessa perspectiva, Schechner (2003, p. 34) afirma que “[...] todo comportamento é comportamento restaurado – todo comportamento consiste em recombinações de pedaços de comportamento previamente exercido. Naturalmente, na maior parte do tempo as pessoas não se dão conta de que agem assim”. É nessa direção que entendemos, assim como suscita o autor, que compreender a performance como comportamento restaurado, significa percebê-la “nunca pela primeira, sempre pela segunda ou enésima vez” (*ibid*, p. 35).

A decodificação dos significados produzidos em um “comportamento restaurado” está intimamente associada aos conhecimentos que as pessoas possuem sobre o próprio fazer coletivo e/ou individual. Os saberes restaurados nas práticas performadas na vida social estabelecem processos no qual as pessoas envolvidas (sejam os sujeitos da ação ou os espectadores) tornam-se conscientes de suas próprias ações performativas. Nessa perspectiva, quanto maior o grau de consciência da realização do ato performativo, maior será a capacidade do sujeito se colocar em estado de performativo e maior será a densidade de sua performance. O consenso de que performances cotidianas e extraordinárias são, portanto, feitas de “comportamentos restaurados” é o mesmo que considerar e afirmar que cada performance é diferente das demais. Nessa direção, e por compreendermos que as noções de história e cultura são culturalmente específicas e que, por mais constantes que possam ser em uma determinada nação, nunca devem ser lidas como

ações ou expressões universais, entendemos que é impossível tomar um objeto de estudo sem partir do ponto de perspectiva do próprio produtor da ação, ou mesmo do observador, considerando, para tanto, os saberes particulares de cada ambiente cultural³. Reiteramos, portanto, a seguinte afirmação de Schechner (2003, p. 37):

Não podemos determinar que alguma coisa seja performance a menos que nos refiramos a circunstâncias culturais específicas. Não há nada inerente a uma situação em si mesma, que a caracterize ou a desqualifique como sendo performance. Pelo ângulo do tipo de teoria da performance que proponho, qualquer coisa é performance. Mas sob o ângulo da prática cultural, algumas coisas serão vividas como performances e outras não; e isto irá variar de uma cultura ou de um período para o outro.

Nessa perspectiva, e com a tentativa de definir as categorias, situações ou momentos da vida cotidiana e extracotidiana⁴ que poderiam vir a ser performances, Schechner (2003) apresenta oito tipos de situações em que as performances acontecem, seja de forma distinta ou, ainda, relacionadas e/ou sobrepostas, sendo elas: 1) na vida diária (cozinhando, socializando-se, apenas vivendo); 2) nas artes de um modo geral; 3) nos esportes e outros entretenimentos populares; 4) nos negócios; 5) na tecnologia; 6) no sexo; 7) nos rituais (sagrados e seculares); e 8) nas brincadeiras. Schechner (*ibid*, p. 45). Ele ainda propõe sete funções que essas categorias/situações podem assumir na prática: 1) entreter; 2) fazer alguma coisa que é bela; 3) marcar ou mudar a identidade; 4)

fazer ou estimular uma comunidade; 5) curar; 6) ensinar, persuadir ou convencer; e 7) lidar com o sagrado e com o demoníaco⁵.

A proposição que Schechner apresenta pode ser analisada como a construção de um estudo capaz de lidar com a multiplicidade de processos e intermediações culturais que se dão em práticas cotidianas e, também, extracotidianas. Sua proposta também coloca na ordem da produção do discurso a necessidade do olhar para o outro, propiciando o desenvolvimento de um campo de atuação que possa dar conta, também, das várias vozes, práticas e saberes que foram histórica e socialmente invisibilizados pelos discursos oficiais.

Nesse sentido, alguns estudos atualizados sobre o tema, como o trabalho desenvolvido por Diana Taylor (2013), chama a atenção para o fato de ainda existir uma parcela da produção acadêmica no campo dos Estudos da Performance que tende a manter e propagar um discurso que está associado a uma ordem hierarquizada e elitizada de produção de conhecimento. Como proposta de superação, a autora aponta, por exemplo, que a utilização da terminologia “performance” pode, no caso de estudos de práticas culturais performativas na América Latina, não dar conta de toda a complexidade presente na ação performada dessa população. Ela ainda fala sobre a possibilidade de se assumir outras terminologias de linguagens que possam dar conta da diversidade dos pensamentos e discursos produzidos de forma singular em cada

3 Utilizaremos no desenvolvimento desse trabalho a terminologia Performance Cultural, na mesma direção de pensamento como proposta por Marvin Carlson em seu livro *Performance: Uma Introdução Crítica* (2009).

⁴ Tratamos o termo “extracotidiano” a partir das reflexões de Eugênio Barba (2012), que o entende como práticas sociais organizadas, incomuns no dia-a-dia, que se dão em tempos e espaços especiais e que ampliam as possibilidades de leitura das relações dos sujeitos com os saberes socialmente constituídos nas diversas culturas. Para Barba, esses saberes podem estar presentes no corpo, nos atos performativo dos sujeitos.

⁵ As questões aqui tratadas por Richard Schechner não se limitam às performances culturais. Para ele, essas características podem ser encontradas em qualquer tipo de performance; em alguns casos elas aparecem concomitantemente, ou seja, mais de uma característica pode ser encontrada em uma prática performativa.

localidade, sugerindo, por exemplo, a adoção do termo *nauatle*⁶, como uma forma de construção de novos discursos para os povos mexicanos.

Diana Taylor (2013, p. 40) complementa o seu pensamento ao afirmar que:

Apesar das críticas de que 'performance' é um termo inglês e de que não há uma maneira de fazer com que se torne confortável de pronunciar em espanhol ou português, pesquisadores e profissionais estão começando a apreciar as qualidades multivocais e estratégicas do termo. Embora a palavra possa ser vista como estrangeira e intraduzível, os debates, determinações e estratégias vindos das muitas tradições de práticas incorporadas e de conhecimento corpóreo estão, nas Américas, profundamente enraizados e prontos para a luta. Contudo, a linguagem que se refere a esses conhecimentos corpóreos mantém uma ligação forte com as tradições teatrais. A performance inclui qualquer dos seguintes termos usados para substituí-la (sem se reduzir a eles): *teatralidad, espectáculo, acción, representación*.

Ainda que entendamos que a utilização de uma nova terminologia possa gerar novas maneiras de se construir posturas epistemológicas que estejam mais próximas dos “conhecimentos do sul”, sabermos que a simples troca de terminologia não garante uma efetiva mudança de comportamentos e posturas pelos pesquisadores, sendo necessário, para tanto, a construção de novos procedimentos metodológicos e epistemológicos que subvertam os procedimentos já historicamente consagrados pela academia, promovendo novas formas de atuação que respeitem as singularidades de cada prática performativa; pois entendemos,

assim como Diana Tylor (2013), que é mais importante entender o que a performance nos permite *fazer* do que o que ela *é* ou possa vir a ser.

Diana Taylor desenvolve seu trabalho a partir de uma percepção da performance como forma de manutenção e transmissão da memória. Para ela, as performances funcionam “como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina 'comportamento reiterado'” (TAYLOR, 2013, p. 27).

Propomos entender que a memória diz respeito (para além das formas e meios como se registra e recorda o passado) à capacidade de transportar para o presente os saberes e cosmologias que compõe a história de uma sociedade, comunidade, grupo de pessoas, uma única pessoa, ou mesmo o corpo. Sobre esse processo, trazemos o destaque de Peter Burke (2000) que alerta o pesquisador para a maleabilidade da memória e, por possuir essa característica, para a importância de compreender as maneiras como cada sociedade organiza sua forma de resguardar e transmitir sua memória, inclusive compreendendo os modos de utilização do esquecimento como meio de construção e formalização de sua própria consciência de mundo. Vejamos o que o autor nos diz:

Considerando-se o fato de que a memória social, como a individual, é seletiva, precisamos identificar os princípios de seleção e observar como eles variam de lugar para lugar, ou de um grupo para outro, e como mudam com o passar do tempo. As memórias são maleáveis, e é necessário compreender como são caracterizadas e, por quem, assim como os limites dessa maleabilidade (BURKE, 2000, p. 73).

⁶ Termo lingüístico dos povos habitantes do território que hoje é conhecido como México, existente anterior ao período de colonização da América Latina. Seu significado aproxima-se da ideia de performance com a compreendemos hoje.

⁷ Diana Taylor faz o seguinte apontamento: “Dizer que algo é uma performance significa fazer uma afirmação ontológica, embora localizada. O que uma sociedade considera uma performance poderia ser considerado um não evento em uma outra” (TAYLOR, 2013, p. 27).



Adotamos nesse trabalho o termo “atos de memória” como terminologia que nos permite compreender a complexidade desse tema de estudo, e considerando que essa terminologia abarca as dimensões da memória e sua maleabilidade, o que compreende todo um complexo sistema formando por lembranças, esquecimentos, apagamentos, silenciamentos, rastros e vazios, bem como a maneira pela qual cada grupo organiza os modos de seleção e transmissão de suas memórias. Ao pensar na dimensão dos “atos de memória” em práticas performativas, sugerimos a necessidade de se considerar as singularidades e particularidades que formam a maneira como o grupo observado lida com a relação entre os seus “atos de memória” e suas práticas performativas.

Ao nos referimos aos estudos de Performances Culturais, especialmente aquelas manifestações de culturas populares baseadas em práticas de tradições orais, entendemos que os “atos de memória” se constituem como um saber da experiência, constituídos pelos processos e práticas rituais que orientam a cosmologia de cada grupo e/ou sociedade e que são transmitidas no próprio “ato performativo” dos rituais. Larrosa (2014, p. 32) faz o seguinte apontamento sobre o saber de experiência:

Este é o saber da experiência: o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece. E esse saber da experiência tem algumas características essenciais que o opõem, ponto por ponto, ao que entendemos como conhecimento. Se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um

indivíduo ou de uma comunidade humana particular; ou, de um modo ainda mais explícito, trata-se de um saber que revela ao homem concreto e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude. Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingencial, pessoal.

Entendemos que o saber da experiência nesses grupos ou sociedades de tradições orais se constitui na medida em que os “atos de memória” do sujeito ou do seu grupo social consideram toda a maleabilidade de constituição dos saberes-fazer do grupo e os seus modos de preservação e manutenção dos conhecimentos, que se dão na relação ritual e performativa com o mundo. Nesse sentido, tanto a experiência do outro como a própria experiência do sujeito tornam-se fundamentais na composição dos “atos de memória” do indivíduo e do seu grupo social.

Retomando o pensamento de Diana Taylor (2013), a partir de estudos desenvolvidos sobre performances culturais nas Américas, vemos que ela pretende estudar as diferenças entre as performances baseadas em processos de escrita e aquelas que mantêm suas práticas ligadas às incorporações. Para a autora, a escrita foi historicamente utilizada como mecanismo no processo de colonização dos povos do novo continente. Ela (a escrita) esteve associada ao discurso colonizador e a forma de apreensão e registro da memória que se materializava em um “documento oficial”, tornando-se elemento preponderante para a manutenção da memória social. Já as incorporações, estavam associadas às diversas formas não ágrafas que os povos das Américas utilizavam na transmissão dos saberes ligados a suas memórias e que se localizavam especialmente no corpo dos sujeitos (memória

8 Entendemos experiência a partir das reflexões de Jorge Larrosa Bondía (2014), como algo que nos passa, que nos atravessa e que deixa impresso sentidos e conexões com o mundo.

incorporada), sendo uma forma não-oficial de manutenção e transmissão das memórias. Ainda sobre o processo de colonização das Américas, Diana Taylor (2013, p. 47) afirma que

O que mudou com a conquista não foi que a escrita deslocou a prática incorporada (precisamos apenas nos lembrar de que os jesuítas trouxeram suas próprias práticas incorporadas), mas o grau de legitimação da escrita em relação a outros sistemas epistêmicos e mnemônicos. A escrita agora assegurava que o Poder, com P maiúsculo, conforme Rama, poderia ser desenvolvido e imposto sem a opinião da grande maioria da população, os indígenas e as populações marginais do período colonial, sem acesso à escrita sistemática.

Entendemos, assim, que enquanto a escrita se estabeleceu como elemento que garantia o poder aos detentores desse mecanismo para o registro, apagamento e silenciamento da memória, gerando vazios em relação à memória coletiva e valorizando a memória individual, as incorporações foram se constituindo como modos de construção social da memória que valorizavam os sujeitos, as lembranças e os seus esquecimentos ou silenciamentos, criando outros mecanismos mais horizontais e coletivos em relação às maneiras de preservação, manutenção e transmissão de suas memórias coletivas.

Aos documentos oficiais, constituídos de materiais supostamente duradouros (como textos, cartas, edifícios, restos arqueológicos, vídeos, filmes e todas as maneiras de registro que supostamente resistem ao tempo e às mudanças), Diana Taylor chama de *arquivo*. Já aos não-oficiais, que estão relacionados às práticas de memórias incorporadas (como performances, gestos, oralidade, cantos, dança, rituais e todas as práticas que são mais efêmeras), ela intitula como

repertório. A autora faz o seguinte apontamento:

O arquivo e o repertório têm sempre sido fontes importantes de informação, sendo que cada um excede as limitações do outro em sociedades letradas e semiletradas. Além disso, eles, em geral, trabalham em conjunto. Inúmeras práticas nas sociedades mais letradas requerem tanto a dimensão arquivada quanto a incorporada – os casamentos precisam tanto da declaração performativa do “sim” quanto do contrato assinado. A legalidade de uma decisão jurídica depende da combinação do julgamento ao vivo e do resultado registrado. A performance de uma reivindicação contribui para sua legalidade (TAYLOR, 2013, p. 51).

As práticas performativas em comunidades tradicionais têm no *repertório* o seu campo de produção e transmissão de “atos de memória”, sustentados pelos saberes-fazeres da experiência de cada grupo/sociedade. Nesse sentido entendemos que o repertório permite aos pesquisadores a realização de trabalhos que estão na ordem da investigação das tradições e suas influências nas diversas formas de produção, organização e transmissão de saberes. Concordando com Diana Taylor, falar de performances incorporadas requer do pesquisador (especialmente aquele ligado aos cânones da vida acadêmica) uma necessária mudança de paradigma epistemológico e de metodologias de pesquisa. Trazer para o discurso oficial práticas até então tidas como não-oficiais é criar um deslocamento conceitual do pensamento que não deve reduzir as práticas incorporadas a descrições narrativas simplificadoras ou a roteiros literários apaixonados. A intenção deve residir em processos de escritura que garantam a possibilidade de construção de sentido por meio da experiência do outro, assumindo os conflitos e as diversas impossibilidades de tradução literal de termos,



ações, práticas rituais e saberes-fazeres, bem como os silenciamentos e os modos de construção dos “atos de memória” pelo grupo/comunidade/sociedade observado, propondo que sejam pensados procedimentos apropriados para uma leitura mais aproximada da experiência cultural da coletividade e/ou do sujeito.

Pensar a performance como repertório é buscar entender como os sujeitos organizam, dentro das práticas performativas em suas culturas, os seus “atos de memória” e, também, compreender quais os mecanismos, símbolos e códigos que permitem o acesso a essas informações que, como já temos apontado, se estabelecem no corpo do “performer”. Isso orienta para um fato importante em nossa prática investigativa: as performances incorporadas acontecem “ao vivo”, no momento presentificado, no aqui e agora.

Pensar na performance como repertório é entender que a “presença” refere-se à qualidade do “estar presente” e à capacidade de se colocar para o olhar do outro na medida em que uma ação está sendo realizada (BARBA, 2012) e que, portanto, a realização performativa do repertório dar-se-á na medida em que se constrói um estado alterado de consciência dos sujeitos/performers na realização de ações e no estabelecimento da relação com suas audiências. Nessa direção, Taylor (2013, p. 50), afirma que:

A memória incorporada está “ao vivo” e excede a capacidade do arquivo de captá-la. Porém, isso não significa que a performance – como comportamento ritualizados, formalizado ou reiterativo – desaparece. As performances também replicam a si mesmas por meio de suas próprias estruturas e códigos. Isso significa que o repertório, como o arquivo, é mediado. O processo de seleção, memorização ou internalização e, finalmente, de transmissão acontece no interior de sistemas específicos de representação (e, por sua vez, auxilia a constituí-los). Formas múltiplas de atos incorporados estão presentes, embora em estado constante de “agoridade”. Eles se reconstituem – transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo/geração para outro. Os atos incorporados e performatizados geram, gravam e transmitem conhecimento.

No processo da pesquisa de performances culturais há um iminente interesse de vários investigadores no que se refere à construção da compreensão do corpo como repertório. Quando falamos de corpo, estamos nos referindo a todo o complexo orgânico que compõe o sujeito em sua totalidade, o que inclui as estruturas físicas, somáticas, psíquicas e simbólicas. Propomos aqui um entendimento do corpo como “espaço” do repertório, como lócus da construção dos “atos de memória” e dos processos performativos que

9 Abordamos a concepção de “estados alterados de consciência” assim como o professor Armindo Bião o propõe em sua concepção acerca da Etnocenologia: situações de alto nível de consciência do sujeito na realização de sua ação, seja ela cotidiana ou extracotidiana. Para maiores e melhores informações, sugiro a seguinte leitura do livro **Artes do corpo e do espetáculo**: questões de etnocenologia, de Armindo Bião

¹⁰ A tese de doutoramento que tenho desenvolvido, por exemplo, propõe a conceituação e fundamentação do termo Corpo-Encruzilhada, buscando compreender os motrizes que compõem o corpo na prática ritual e na cena, tendo como ponto de partida a observação do ritual congadeiro na cidade de Bocaiúva/MG. Para tanto, o aporte teórico é fundamentado nos pensamentos e reflexões dos seguintes campos de conhecimento: Antropologia da Performance, Etnocenologia e Antropologia Teatral, subsidiados por outros campos de conhecimento como a Sociologia, a Antropologia a Filosofia e a História.

resguardam os saberes-fazer coletivos e individuais. Falamos aqui de um corpoespaço indivisível, que ao mesmo tempo em que ocupa um espaço ele é espaço, tendo a capacidade de modificá-lo conforme se relaciona com o mundo. Esse corpoespaço se constitui como um corpoespaço-repertório na medida em que assume os atravessamentos diversos que surgem na relação performativa: “atos de memória”, relação tempo-espaço, maleabilidade e imprevisibilidade, saberes da experiência, entre outros.

O que apontamos aqui é que o repertório constitui um conjunto de saberes incorporados (dados na experiência do corpoespaço do performer) e que se estabelecem a partir dos atravessamentos no corpo do performer, sendo que este tem é dotado de um saber-fazer capaz de escolher qual desses mecanismos será mais ou menos utilizado por ele em sua prática performativa. Nessa direção, buscamos entender que, nas práticas performativas das sociedades tradicionais o corpo cumpre o papel de mediador dos códigos culturais, da memória e dos conhecimentos historicamente concebidos. É o corpo que seleciona, memoriza e organiza os saberes/fazer das manifestações tradicionais e que os transmitem performativamente. Zeca Ligiero (2011) assevera que é do conhecimento corporal, desse saber-fazer incorporado na experiência de sua cultura, que o performer aciona suas práticas performativas e que possibilitam, assim, a manutenção e continuidade das práticas culturais coletivas e/ou individuais. Destacando uma fala do autor, entendemos que:

[...] não são apenas os elementos em si, como a dança, o canto, o batuque, os materiais visuais, o enredo etc., que são a essência da tradição, mas o próprio relacionamento criado entre eles pelo *performer*, por meios da sua forma de vivenciá-las em cena; a dinâmica interativa é que é a base da performance. É o

conhecimento corporal que o performer tem da interatividade entre o cantar-dançar-batucar com a filosofia e a visão cósmica da tradição que garante a sua verdadeira continuidade. Sua eficácia depende de uma forte tradição oral, treinamento informal e um grande senso de identidade comunitária (LIGIÉRO, 2011, p. 130).

Nessa perspectiva, compreendemos que pensar o corpo como repertório é também buscar entender a maneira como, historicamente, os sujeitos vão, por meio de seus corpos, se relacionando com as práticas performativas de suas comunidades culturais e desenvolvendo estes saberes, incorporando-os por meio da experiência. Como indica Peter Burke, ainda que relativamente pouco estudados, esses aspectos e elementos que envolvem memória, tempo, espaço e corpo, constituem um arcabouço de saberes que surgem como “forças históricas por seus próprios méritos” (Burke, 2000, p.85).

Outra característica que nos interessa ao pensarmos no corpo como repertório é a sua qualidade de movência. Paul Zumthor (2010) indica que movência é a relação de movimento de atualização e variação que se dá entre o texto escrito e o corpo virtual (o autor se refere aqui à voz) no momento em que o sujeito realiza a sua performance. Ainda segundo o autor, a mensagem só pode ser capturada na movência entre a emissão do texto/voz e a sua atualização no tempo-espaço, sendo impossível percebê-la se a atenção não se encontra também em movimento.

Quando falamos de movências, entendemos tanto que o corpo do sujeito em sua prática performativa se dá em um intenso movimento de atualização e variação de sua ação performática, quanto à necessidade do observador de manter numa percepção aberta a essas atualizações, produzindo novas perspectivas tanto de ação como de recepção das imagens e elementos

que constituem de modo singular a prática performativa do grupo e/ou sujeito. A movência tem a ver, assim, com a capacidade de alternância, atualização, modificação, variação, substituição e restauração das estruturas físicas, estéticas, sensoriais e perceptivas do corpo do sujeito em performance. Propomos, então, compreender a movência como uma característica do corpo nas performances culturais, como uma forma de organização das estruturas do corpoespaço em que o repertório se constitui e se corporaliza como um saber-fazer da experiência.

Zeca Ligiéro (2011) aponta que nas performances culturais o corpo compõe um “todo” indizível e inseparável que comporta uma prática que envolve cantar-dançar-batucar, sendo que cada sujeito traz em sua performance as experiências com o seu próprio corpo e com os saberes da maneira que aprendeu em sua formação. Assim, os conhecimentos incorporados movem-se conforme o sujeito se relaciona com o próprio corpo dentro das performances culturais.

A maleabilidade do repertório, especialmente quando pensamos o corpo como repertório, conduz as práticas performativas a um processo intenso de transformação e modificação, pois as culturas (e os sujeitos) estão em constante processo de atualização, reinvenção, restauração e modificação. Diana Taylor (2013, p. 49-50), por exemplo, afirma que “Danças mudam ao longo do tempo, mesmo que gerações de dançarinos (ou mesmo dançarinos individualmente) jurem que elas permaneceram sempre iguais. Porém, mesmo que a incorporação se modifique, o significado pode muito bem permanecer o mesmo”.

Seguindo o mesmo pensamento, Zeca Ligiéro (2011) aponta que sucessivas mudanças provocadas no curso das práticas performativas, ainda que sejam mínimas, podem gerar algum questionamento pelos sujeitos mais antigos das

comunidades; contudo, se essas dinâmicas de transformações são conduzidas de forma a propor um relacionamento com o imaginário e a memória da própria comunidade, a tendência é que as modificações/transformações ocorridas no interior fortaleçam o sentimento e a consciência cultural, mantendo vivos os conhecimentos daquela comunidade.

Diante dessas questões, compreendemos e podemos afirmar que o corpo nas performances culturais tradicionais não possui repertório, mas é, em si mesmo, repertório de saberes-fazeres constituídos e constantemente reinventados nas práticas performativas dos diversos grupos e indivíduos a eles pertencentes. Nessa perspectiva, entendemos que o repertório é um saber da experiência que histórica e culturalmente foi grafado nos corpos dos sujeitos e que tem se consolidado como uma espécie de capital nos processos de manutenção e permanência dos “atos de memória” e da tradição dos diversos grupos, comunidades e sociedades.

O corpo é repertório na medida em que os saberes-fazeres constituídos na experiência cultural dos grupos e sujeitos se constituem como arquivos vivos, suscetíveis às transformações, modificações e reinvenções traçadas pela relação com o mundo e com o outro.

Entendemos, assim, que é no corpo que os saberes-fazeres se estruturam, marcam e modelam as diversas formas de organização das experiências, constantemente traduzidas em saberes. O corpoespaço atravessado pelas experiências coletivas e individuais vai dando forma aos saberes-fazeres dos grupos e sujeitos, constituindo-se como elemento preponderante no registro, manutenção e transmissão dos saberes culturais que compõem o repertório de grupos, comunidades, sociedades e sujeitos.

Ressalta-se que o corpo é repertório não

apenas em manifestações culturais tradicionais que utilizam de práticas performativas para a sua expressão. Ele também pode ser observado nas micro-ações da vida diária, ou em processos rituais cotidianos de comunidades e sujeitos. Nessas práticas e processos cotidianos, o corpo apreende e expressa um saber-fazer grafado pela singularidade dos processos de construção social em que se encontra entremeadado.

O que determina a constituição do repertório de um determinado grupo ou sujeito é o nível de envolvimento com os saberes-fazer e com os “atos de memória” cultivados pela comunidade ao qual pertencem. Quanto mais densa a relação, maior a capacidade de incorporação do repertório e de tradução deste em discurso/ação durante as práticas performativas. Dessa maneira, interessa muito mais o que é possível *fazer* com o corpo como repertório, do que necessariamente o que ele é.

Enfim, é preciso entender que ao falar do corpo como repertório nas performances culturais estamos apontando um direcionamento de olhar para a prática performativa. Dessa forma, compreendemos que as performances de incorporação, notadamente ligadas a práticas e processos rituais, devem ser o material prioritário de trabalho do pesquisador que se lança nesse campo de conhecimento. Acreditamos que o estudo de repertórios expande a maneira de compreender

a organização do conhecimento, seja ele acadêmico ou não, possibilitando a construção de novos pressupostos e paradigmas que acentuam a ecologia de saberes como uma perspectiva dos processos de descolonização do conhecimento. É nessa direção que o campo das performances culturais se coloca como uma importante área de estudos, pois tende a considerar o repertório de práticas incorporadas como um sistema complexo de referências para se conhecer e transmitir os conhecimentos de uma determinada prática ritual.

Acreditamos, também, que refletir sobre o corpo como repertório de sujeitos, grupos e sociedades tradicionais é uma tentativa de dar visibilidade aos discursos, práticas, saberes-fazer, memórias e histórias não-oficiais, função essa que o campo de conhecimento da performance tem traçado desde o início de suas atividades e que tem sido tomada por nós como uma obrigação moral ao adentrarmos nesse campo de estudos. Dessa maneira, acreditamos na necessária condução dos estudos que se lançam a essa perspectiva de não se limitar aos processos academicamente já demarcados e validados como ciência, mas de perceber as nuances e movências que nos conduzem a um denso processo de construção de saberes que são constantemente atravessados pela experiência



REFERÊNCIAS

- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012.
- BIÃO, Armino Jorge de Carvalho (Org.). **Artes do corpo e do espetáculo**: questões de etnocenologia. Salvador: P&A, 2007.
- BURKE, Peter. História como memória social. In: **Variiedades da história cultural**. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilizações Brasileiras, 2000.
- CARLSON, Marvin A. **Performance**: uma introdução crítica. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Celia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1996.
- LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Trad. Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- TURNER, Victor W. **O processo ritual**: estrutura e anti-estrutura. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis/RJ: Vozes, 1974.
- _____. **From ritual to theatre**: the human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982.
- _____. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1987.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido: 07/09/2016

Aprovado: 01/10/2016

Publicado: 12/12/2016