



NUNES, Roberson de Sousa. Memória, ritual e performance: nos limites da (re)apresentação. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. UFMG; Professor Doutor. Ator.

### RESUMO

A ideia de memória corporificada está no cerne do conceito de performance como comportamento restaurado. Nesse sentido, memória, performance e ritual aparecem intrínsecos em realizações práticas, teóricas e críticas para discutir relações entre o teatro e o cotidiano, nos diversos contextos culturais, econômicos e sociopolíticos, nos quais estamos inseridos. Tais relações podem ser tomadas como propostas de interação entre a análise e o objeto analisado, tanto em processos de arte como noutros rituais. Dessa forma, realizo uma reflexão teórica para questionar identidades possíveis, nos limites da (re)apresentação, a partir da transformação de um indivíduo, dentro de um ritual, seja ele compreendido como drama estético ou social.

**PALAVRAS-CHAVE:** memória: performance: ritual

### ABSTRACT

The idea of embodied memory is at the heart of the concept of performance as restored behavior. In that direction, memory, performance and ritual appear intrinsic in practical applications and theoretical criticism to discuss relations between theater and everyday life in different cultural, economic and sociopolitical contexts, in which we are inserted. Such relationships can be taken as proposals of interaction between the analysis and the object being analyzed, both in processes of art as in other rituals. In that way, I propose a theoretical issue about possible identities, within the limits of (re)presentation, from of the transformation of an individual within a ritual that can be understood as aesthetic or social drama.

**KEYWORDS:** Memory: performance: ritual

### Memória, ritual e performance: nos limites da (re)apresentação

*Vida, depois de tudo, é tanto uma imitação de arte como o reverso.* (TURNER, 1982, p. 72).<sup>1</sup>

Memória, ritual e performance estão reunidos, em realizações performáticas, tanto na forma prática quanto nas formas de se pensar (teórico-criticamente) a seu respeito. Práticas rituais podem ser vistas, em relação à performance humana, sob diversos aspectos e campos de atuação.

Ao explorar o trabalho do antropólogo Victor Turner, pode-se observar uma divergência com relação à antropologia tradicional, na qual uma das tendências é preservar o distanciamento do olhar sobre o fenômeno estudado, tentando não interferir nele. Nesse sentido, Turner propõe trocas mais interativas entre o estudioso e seu objeto de análise. Nos anos de 1970, esta postura não mecanicista da antropologia contribuiu com os estudos da performance, como ressalta Diana Taylor, através da “radical quebra com noções de comportamento normativo promulgadas pelo sociólogo Émile Durkheim, que argumentou que a condição social de humanos (ao invés do agenciamento

individual) explica comportamentos e crenças.” (TAYLOR, 2003, p.7)<sup>2</sup> Discordando desta posição estruturalista, baseada em um sistema de causa e efeito, Turner questionou tanto se a condição social, necessariamente, determina os comportamentos, quanto se as mesmas normas devem ser aplicadas, indistintamente, para definir referências culturais em sociedades diversas.

No lugar disto, ele ponderou que a cultura não era um “dado reificado”, mas “uma arena de disputa social” (TAYLOR, 2003, p.7)<sup>3</sup>, formada por “indivíduos como agentes de seus próprios dramas” (TAYLOR, 2003, p.7)<sup>4</sup>. Neste sentido, não se poderia dizer que comportamentos, crenças e seus componentes ritualísticos seriam determinados, especificamente, pela condição social. O que Turner acredita é que podemos “nos conhecer melhor uns aos outros entrando nas performances dos outros e aprendendo suas gramáticas e vocabulários.” (TURNER *apud* SCHECHNER, 1990, p.1)<sup>5</sup> Este câmbio de experiências, proporcionado pela performance de um e de outro, representaria uma importante possibilidade de comunicação “transcultural”.

O princípio da transculturação altera, inclusive, a ideia de uma cultura tradicional estável ou estabelecida, uma vez que, como aponta Schechner: “Tradicional é o que é recordado e repetido através dos anos. Não há cultura não influenciada por estrangeiros – invasores, evangelistas (muçulmanos, cristãos, budistas), comerciantes, colonizadores.” (SCHECHNER, 1979, p.2)<sup>6</sup> Em uma via de mão dupla, Turner e Schechner trabalharam dentro de um entendimento cultural global, no qual percebiam, já no início da década de 80, que “as etnografias, literaturas, rituais e tradições teatrais do mundo agora se abrem para nós como as bases para uma nova síntese comunicativa transcultural, através da performance.” (TURNER, 1982, p.18-19)<sup>7</sup>

Turner acreditava neste caminho como uma possibilidade diferente daquela traçada pelo crescente interesse por poder e lucro, considerado, por ele, como forma explícita de destruição da espécie humana. No campo teatral, com interesse particular pelo teatro experimental, estas relações podem ser tomadas como propostas de interação entre a análise e o objeto analisado, tanto em processos de arte como noutros rituais (cotidianos ou extracotidianos), sejam eles compreendidos como dramas estéticos ou sociais.

Turner desenvolve, também, a ideia de ritual como performance liminar, o que chama a atenção por dizer de um tipo de comportamento que está *in-between*. O ritual, visto como uma performance liminar, não é um lugar em si, mas uma passagem entre lugares. Nas palavras de Turner (*apud* SCHECHNER, 2006, p.66):

Entidades liminares não estão aqui ou lá, elas estão entre as posições assinaladas e arraigadas pela lei, pelo costume, convenção e cerimonial. [...] A liminaridade está frequentemente ligada à morte, a estar no ventre, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, ao deserto, ou a um eclipse entre o sol e a lua.<sup>8</sup>

O ritual acontece, então, justamente, no momento de uma metamorfose. Durante a fase liminar, a pessoa parece se esvaziar por completo, tornando-se vulnerável às transições e transformações. Sendo assim, durante o período da

liminaridade, antes da iniciação em um novo *status*, as manifestações dos envolvidos no ritual podem ser extremamente criativas, gerando novas identidades e realidades sociais. Tais transformações podem ser temporárias ou permanentes. As temporárias estão, por exemplo, nos teatros, onde a incorporação de um personagem é uma performance ritual transitória. Quanto à performance teatral, poder-se-ia utilizar o termo 'liminoide', de acordo com o que pensa Schechner: "Geralmente, atividades liminoides são voluntárias, enquanto que ritos liminares são obrigatórios." (SCHECHNER, 2006, p.67)<sup>9</sup> O termo 'liminoide' é usado para descrever tipos de rituais que ocorrem em atividades de lazer, incluindo arte, recreações e entretenimentos populares. O teatro, como expressão de arte e uma forma de ritual, seria exercitado neste campo de transitoriedades liminoides.

Com as teorias de Turner e Schechner pode-se questionar, a partir dos rituais e comportamentos dos seres humanos, sobre os limites da (re)apresentação e da transformação de um indivíduo, dentro de um ritual. Com base nas observações de rituais de transe dos Dervixes em Istambul, dos índios americanos do Arizona ou de uma tribo africana, os dois autores percebem que uma pessoa não deixa de ser ela mesma, nem quando "incorpora um personagem", no teatro, nem quando "incorpora um espírito", um deus ou um demônio, numa cerimônia religiosa. Isto porque um performer "não deixa de ser ele mesmo quando ele se torna um outro – múltiplos *selves* coexistem numa tensão dialética insolúvel." (SCHECHNER, 1985, p.6)<sup>10</sup> Rituais religiosos de incorporação, numa sessão de candomblé, no Brasil, assim como os rituais realizados pelos atores do teatro Nô, por exemplo, trazem traços de ordem, disciplina, regras e leis, que constituem marcas fundamentais de uma comunidade e de suas tradições culturais. Porém, é importante considerar uma possível diferença: no teatro, o ator conduz suas ações, ao passo que, num estado de êxtase de natureza religiosa, por exemplo, talvez, aquele que vivencie a experiência não tenha o controle da situação. Segundo Schechner, "Podemos até dizer que existem dois tipos de transportação – a voluntária e a involuntária –, e que atuar como personagem pertence à primeira categoria, e o transe, à segunda." (SCHECHNER, 1983, p.98-99)<sup>11</sup>

A performance ritual, no teatro, pode ser lida através do que Schechner nomeou de "comportamento restaurado". Segundo o autor,

[...] performances consistem de comportamentos duas-vezes-realizados, codificados, transmissíveis. Este comportamento duas-vezes-realizado é gerado pela interação entre ritual e peça. De fato, uma definição de performance é: comportamento ritualizado, condicionado e/ou permeado pelo jogo (*ou peça ou representação*). (SCHECHNER, 2006, p. 52)<sup>12</sup>

O comportamento restaurado se dá no modo subjuntivo, ou seja, acontece no lugar daquilo que foi eleito para ser recuperado, *como se fosse* este algo. O fato original é, naturalmente, elaborado, distorcido, rearranjado. Todo comportamento restaurado é arte, e a arte da performance só pode ser assim chamada, se a restauração de determinado comportamento for tratada de forma estética e intencional pelo performer. Partindo deste pressuposto, sem intenção, não há performance. Taylor acrescenta ser necessário que o "comportamento recuperado" dialogue com o presente, para se transformar

numa performance, de fato, viva. É importante, então, pensarmos a performance como um comportamento ritualizado, que não funciona, apenas, como a reprodução de um passado deslocado de um determinado contexto temporal e espacial, mas que tem um sentido atualizado para as pessoas envolvidas (produtores e receptores), no momento em que ocorre. O que importa, na performance, não é apenas a restauração da forma, mas a recuperação do sentido.

O resgate de comportamentos ritualizados, transformados em performances artísticas, implica, necessariamente, uma pesquisa de fontes, não somente em arquivos e discursos literários ou noutros registros, mas, também, com relação ao conhecimento corporificado, nos repertórios. A diferença, aqui, é que o arquivo está ligado a tudo aquilo que pode ser guardado, como em DVDs, fitas, fotos, *sites*, textos, jornais, revistas, livros, etc. Estes registros acabam por funcionar como uma espécie de estoque, onde “pedaços de cultura” são depositados. Já o repertório se constitui em experiências, não apenas artísticas, mas todas aquelas inscritas nos corpos de cada um. O repertório existe no seio de uma constante interação entre passado/presente/futuro. Segundo Taylor (2003), ele “preserva a memória do corpo”, em contraposição à memória do arquivo. A ideia de memória corporificada, através da qual se transmite conhecimento fisicamente, está no cerne do conceito de performance como comportamento restaurado. Os conhecimentos preservados pelo corpo só não se perdem porque podem ser transmitidos através de atos corporificados, que se refazem entre gerações e memórias coletivas.

Segundo Paul Ricœur, o resgate mnemônico (que implica um conjunto de fenômenos ligados à memória) é feito através de *huellas* (pistas, pegadas, vestígios, sinais). Em suas palavras, “a função mnemônica é especificada [...] pela relação da representação com o tempo e, no centro desta relação, pela dialética de presença, ausência e distância, que é a marca do fenômeno mnemônico.” (RICŒUR, 2007, p.434-435). Resgatar memórias implica uma relação paradoxal entre lembranças e esquecimentos. Só nos lembramos daquilo que havíamos esquecido.

Os rituais, sejam eles cotidianos, teatrais, sagrados ou seculares, preservam memórias, ao mesmo tempo em que são efêmeros, por natureza. A memória, como aquilo que possibilita a restauração de comportamentos, através de variados registros (arquivos) e dos repertórios incorporados (do e no corpo), é importante responsável pela transmissão de conhecimentos e valores materiais e imateriais. Os diversos arquivos e repertórios trabalham juntos à preservação de tradições (como expressões de cultura e arte), mantendo-se e transformando-se, nos mais diversos lugares do planeta, ao longo do tempo, provocando questionamentos a respeito da permeabilidade entre arte e vida.

<sup>1</sup> “Life, after all, is as much an imitation of art as the reverse.” (Todas as traduções que aparecem neste artigo são de minha responsabilidade.)

<sup>2</sup> “[...] radical break with notions of normative behavior promulgated by sociologist Emile Durkheim, who argued that the social condition of humans (rather than individual agency) accounts for behaviors and beliefs.”

<sup>3</sup> “[...] arena of social dispute.”

<sup>4</sup> “[...] individuals as agents in their own dramas.”

<sup>5</sup> “We will know one another better by entering one another’s performances and learning their grammars and vocabularies.”

<sup>6</sup> “Traditional is finally what’s remembered and repeated over the years. There’s no culture uninfluenced by foreigners – invaders, evangelists (Muslim, Christian, Buddhist), traders, colonizers.”

<sup>7</sup> “The ethnographies, literatures, ritual, and theatrical traditions of the world now lie open to us the basis for a new transcultural communicative synthesis through performance.”

<sup>8</sup> “Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial. [...] Liminality is frequently likened to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, and to an eclipse of sun or moon.”

<sup>9</sup> “Generally, liminoid activities are voluntary, while liminal rites are obligatory.”

<sup>10</sup> “Generally, liminoid activities are voluntary, while liminal rites are obligatory.”

<sup>11</sup> “We might even say that there are two kinds of transportations – the voluntary and the involuntary – and that character acting belongs to the first category and trance to the second.”

<sup>12</sup> “[...] performances consist of twice-behaved, coded, transmittable behaviors. This twice-behaved behavior is generated by interactions between ritual and play. In fact, one definition of performance is: Ritualized behavior conditioned and/or permeated by play.”

## REFERÊNCIAS

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

SCHECHNER, Richard. *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. New York: Syndicate of the University of Cambridge, 1990.

\_\_\_\_\_. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1985.

\_\_\_\_\_. *The Drama Review: Performance Theory: Southeast Asia*. New York: New York University School of the Arts, 1979.

\_\_\_\_\_. *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge, 2006.

\_\_\_\_\_. Performance and Spectators Transported and Transformed. In: \_\_\_\_\_. *Performative Circumstances: From the Avant Garde to Ramilila*. Calcutta: Seagull Books, 1983. p. 90-123.

TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire*. Durham: Duke University Press, 2003.

TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982.