

ENSAIOS DE RICHARD SCHECHNER

RITUAL

(Ritual – do Introduction to Performance Studies)

Tradução de Aressa Rios

Ritual, jogo e performance

Performances – sejam elas performances artísticas, esportivas ou a vida diária – consistem na ritualização de sons e gestos. Mesmo quando pensamos que estamos sendo espontâneos e originais, a maior parte do que fazemos e falamos já foi feita e dita antes – “até mesmo por nós”. As performances artísticas moldam e marcam suas apresentações, sublinhando o fato de que o comportamento artístico é “não pela primeira vez”, mas feito por pessoas treinadas que levam tempo para se preparar e ensaiar. A performance pode ser caracterizada por comportamento altamente estilizado, assim como no *Kabuki*, *kathakali*, *ballet*, ou nas danças dramáticas dos povos nativos australianos. Ou pode ser congruente ao comportamento da vida diária, como no naturalismo. Além das performances artísticas, existem os esportes e os entretenimentos populares, que variam do circo ao *rock*, e, claro, os papéis da vida diária.

No texto *O que é performance*²⁰, eu apontei que essas performances consistem de comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis. Esse comportamento duplamente exercido é gerado através de interações entre o jogo e o ritual. De fato, uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo. Rituais são uma forma de as pessoas lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ações. Rituais também ajudam pessoas (e animais) a lidar com transições difíceis, relações

²⁰ "O que é performance" foi publicado na revista *O Percepo*, n. 12, editada por Zeca Ligório, PPGAC, Unirio, 2004.

ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária. O jogo dá às pessoas a chance de experimentarem temporariamente o tabu, o excessivo e o arriscado. Você pode nunca ser Édipo ou Electra, mas você pode performá-los “numa peça”. Ambos, ritual e jogo, levam as pessoas a uma “segunda realidade”, separada da vida cotidiana. Esta realidade é onde elas podem se tornar outros que não seus eus diários. Quando temporariamente se transformam ou expressam um outro, elas performam ações diferentes do que fazem na vida diária. Por isso, ritual e jogo transformam pessoas, permanente ou temporariamente. Estes são chamados “ritos de passagem”, e alguns exemplos são: iniciações, casamentos e funerais. No jogo, as transformações são temporárias, limitadas pelas regras do jogo. As artes do espetáculo, esportes e jogos são lúdicas, mas frequentemente se utilizam dos processos do ritual.

Variações de ritual

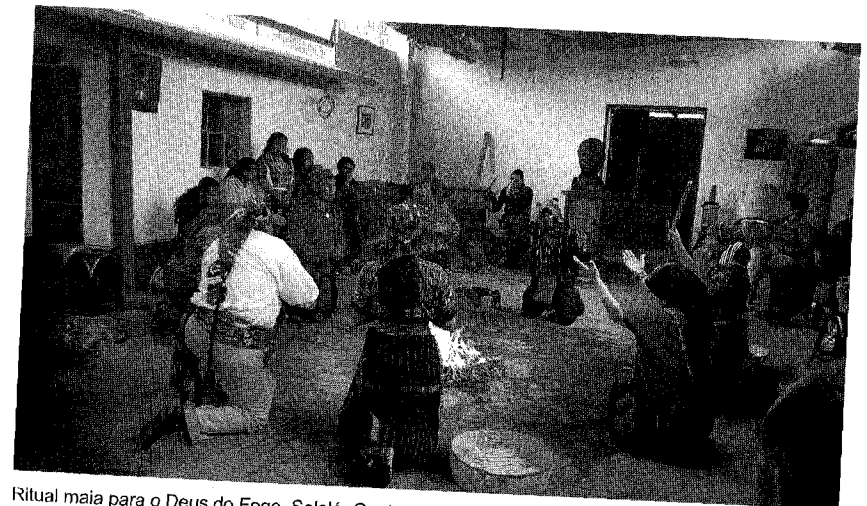
Nós não podemos passar um dia sequer sem executar dezenas de rituais. São rituais religiosos, rituais da vida diária, rituais de papéis sociais, rituais profissionais, rituais políticos, de negócios e do sistema judicial. Mesmo os animais performam rituais.

Muitas pessoas identificam o ritual com as práticas religiosas. Na religião, rituais dão forma ao sagrado, comunicam doutrina e moldam indivíduos dentro de comunidades. Se pessoas decretam a maioria dos rituais seculares da vida cotidiana, dificilmente notam o que estão fazendo (na vida diária, é difícil distinguir entre “ritual”, “hábito” e “rotina”); porém, rituais religiosos são claramente marcados. Nós sabemos quando nós os performamos.

Bilhões de seres humanos encontram o ritual diretamente através religião. Evidências de rituais religiosos remontam aos primeiros períodos da história humana e até mesmo à pré-história. Diversos sítios rupestres e cemitérios que datam de 20.000 – 30.000 anos atrás estão cheios de objetos de “arte” que especialistas concordam serem de significado ritual. Em todo o mundo, a época atual está saturada de religião e rituais religiosos. Existem a ceia de Páscoa, as cinco prostrações diárias em direção à Meca dos muçulmanos, a Eucaristia Católica Romana, a ostentação de uma chama de cânfora no ápice do *puja* (oferenda) hindu, as danças, músicas e os discursos de uma pessoa possuída por um orixá de Umbanda ou Candomblé – e muitos mais a listar, ainda que uma pequena fração deles. Rituais religiosos são tão variados como as próprias religiões.



Ritual para a Princesa Turca Mariana, Tambor de Mina, Pará. Foto © Zeca Ligiéro, 2011.



Ritual maia para o Deus do Fogo, Sololá, Guatemala. Foto © Zeca Ligiéro, 2012.



Procissão Católica de São Sebastião, Guatemala. Foto © Zeca Ligiéro, 2012.



Ritual de abertura do Festival de Divindades Negras, culto dos 41 voduns da Floresta sagrada de Gidji, Togo. Foto © Zeca Ligiéro, 2011.

Nem é a religião limitada às práticas normativas do “mundo religioso” – islamismo, budismo, cristianismo, hinduísmo e judaísmo. Há muitas variações locais, regionais e sectárias das religiões do mundo. Há religiões xamânicas, animistas, panteístas e da nova era. A maioria das pessoas, mesmo as que não admitem abertamente, atualmente segue mais de uma religião. O cristão devoto pode carregar um pequeno “patuá” ou consultar regularmente seu horóscopo. Na diáspora, povos colonizados e catequizados combinaram as religiões de suas pátrias com as que foram impostas a eles. Quando em dificuldades, pessoas que normalmente não fariam isso procuram curandeiros e videntes.

Sagrado e secular

Rituais são, normalmente, divididos em dois tipos principais: o sagrado e o secular. Rituais sagrados são aqueles associados com a expressão ou a promulgação de crenças religiosas. Entende-se que esse sistema de crenças religiosas envolve o comunicar-se, orar, quando não invocar forças sobrenaturais. Estas

forças podem residir internamente ou serem simbolizadas por deuses ou outros seres sobre-humanos. Ou elas podem ser inerentes ao próprio mundo natural – pedras, rios, árvores, montanhas –, como nas religiões nativas americanas e nativas australianas. Rituais seculares são aqueles associados com cerimoniais de estado, vida diária, esportes e qualquer outra atividade não especificamente de caráter religioso.



Rainha Diaba do "Carnaval Del Diablo", Riosuclo, Colômbia. Foto © Zeca Ligiero, 2008.

Mas essa divisão pura não é genuína. Muitas cerimônias oficiais governamentais assumem a qualidade de um ritual religioso, com o Estado desempenhando o papel de transcendente ou outro divino. Hitler e seu partido nazista eram particularmente adeptos desse tipo de representação quase-religiosa do Estado. Grande parte dos comícios de Nuremberg, na década de 1930, eram performances rituais sagrado-seculares do poder do partido do Estado. A prática do Dia da Memória no Cemitério da Virgínia, nos EUA, é um ritual de Estado sagrado-secular. Do outro lado da moeda, muitos rituais religiosos incluem atividades que são definitivamente mundanas ou não-transcendentes, como as máscaras, as brincadeiras, as bebidas e a sexualidade do Carnaval.



Foto de um casamento tradicional da Coreia do Sul. Aqui, o noivo e sua família são ocidentais, mas compartilham os mesmos costumes. Seul, Coreia do Sul. Foto © Zeca Ligiero, 2010.

Além disso, muitos rituais, talvez a maioria deles, são tanto seculares como sagrados. Um casamento, por exemplo, é a performance de um contrato sancionado pelo Estado, uma cerimônia religiosa e a reunião da família e dos amigos. Os rituais de casamentos estadunidenses são, ao mesmo tempo, seculares e sagrados. Rituais seculares de casamento incluem “cortar o bolo”, “jogar o buquê da noiva”, “a primeira dança com a noiva”, e assim por diante. Em muitos casamentos, também se realizam rituais sagrados representados por clérigos e padres. Alguns casamentos são presididos por um juiz ou capitão de navio – nesses casos, rituais de Estado são realizados. Algumas vezes, a porção sagrada de um casamento está separada da porção secular, como ao se fazer uma cerimônia de casamento na igreja e a festa em outro lugar. O que é verdade quando se trata de casamentos, também pode ser verdade para muitas outras práticas, celebrações e eventos de passagem da vida, tais como festas de aniversário, celebrações relacionadas ao trabalho honrando anos de serviço ou de aposentadoria, o jantar de Ação de Graças nos Estados Unidos, e assim por diante.

Em certo número de culturas, não há separação rígida entre sagrado e secular. Às vezes, não há qualquer separação. Para os australianos nativos que continuam a viver tradicionalmente, todo e qualquer lugar tem uma qualidade “sagrada”. Essa ideia da sacralidade ordinária é um tema importante de religiões da Nova Era e de algumas artes da performance. A dançarina-coreógrafa Anna Halprin²¹ (1920 –) trabalha com muitos tipos diferentes de grupos para localizar e executar conscientemente os rituais da vida cotidiana – comer, dormir, cumprimentar, tocar, mover-se – e inventar novos rituais que “honrem” o corpo e a terra. Por exemplo, *A Dança Planetária* de 1987 de Halprin, um “ritual de dança” de dois dias, consistiu de grupos de dançarinos em 25 países executando movimentos sincrônicos para fazer uma “onda” de dança circundando a Terra. A dança foi repetida em 1994.

Estruturas, funções, processos e experiências

Rituais e ritualizações podem ser entendidos, pelo menos, a partir de quatro perspectivas:

- estruturas – como os rituais são vistos e ouvidos, como usam o espaço, quem os realiza e como são realizados;

- funções – que rituais se realizam por grupos, culturas e indivíduos;
- processos – a dinâmica subjacente conduzindo os rituais; como os rituais promulgam e abordam mudanças;
- experiências – como é estar “em” um ritual.

Esses quatro aspectos do ritual devem ser explorados a partir de muitos ângulos.

Etólogos²² estudam as continuidades entre rituais animais e humanos – particularmente, como os rituais controlam e redirecionam a agressão, estabelecem e mantêm hierarquia, e marcam e defendem território. Neuropsicólogos acreditam que certos ritmos repetitivos estimulam o cérebro, levando a uma “experiência oceânica” de bem-estar inigualável. Paleo-historiadores, estudando a “arte” das cavernas da Europa, inferem que rituais de caça e de fertilidade eram provavelmente realizados em associação com as pinturas e esculturas. A “arte” pode ter sido um depósito de memória de um grupo antes da escrita (eu usei aspas porque ninguém sabe o que pensava quem fez esses desenhos). Os antropólogos observam e teorizam sobre o grande número de práticas rituais das sociedades humanas de hoje. Teóricos da performance investigam os processos rituais inerentes a oficinas, ensaios e performances.

Da vasta literatura sobre ritual, somente alguns são relevantes para os estudos das performances. Eu identifiquei sete temas-chave para explorar mais:

1. ritual como ações, como performances;
2. similaridades e diferenças de rituais humanos e animais;
3. rituais como performances liminares, tomando posições intermediárias nas transições de estágios da vida e de identidades sociais;
4. o processo ritual;
5. dramas sociais;
6. a relação entre ritual e teatro em termos da díade eficácia-entretenimento;
7. as “origens” da performance em ritual, ou não?

²¹ Anna Halprin (1920 –): dançarina e coreógrafa americana. Uma pioneira no uso das artes expressivas para a cura. Seu trabalho na década de 1960 teve uma influência profunda sobre a dança pós-moderna. Seu livro mais recente é *Dança como uma arte da cura* (2000).

²² Etologia é a ciência do comportamento biologicamente orientado, tanto em humanos como em outros animais. Etnologia é a ciência das sociedades humanas. Adeptos das duas ciências, que, se poderia supor, se beneficiariam das teorias e pesquisas um do outro, têm, na verdade, frequentemente estado em conflito.

Rituais como ações, como performances

A ideia de que rituais são performances foi proposta, aproximadamente, um século atrás. Émile Durkheim²³ (1858 – 1917) teorizou que as performances rituais criavam e sustentavam “solidariedade social”. Ele insistia que embora os rituais pudessem comunicar ou expressar ideias religiosas, eles não eram ideias nem abstrações, mas as performances decretam padrões conhecidos de comportamentos e textos. A relação entre “ação ritual” e “pensamento” é complexa. Os rituais, então, não expressam tanto ideias como as incorporam. Os rituais são pensamento em/como ação. Essa é uma das qualidades que fazem o ritual se parecer com o teatro, uma similaridade que Durkheim reconheceu.

Arnold van Gennep²⁴ (1873 – 1957) também reconheceu as dinâmicas teatrais do ritual. Em seu estudo dos “ritos de passagem”, van Gennep propôs uma estrutura de três fases da ação ritual: a preliminar, a liminar e a pós-liminar. Ele aponta que a vida é uma sucessão de passagens de uma fase a outra, e que cada passo no caminho é marcado por um ritual. Na década de 1960, Victor Turner desenvolveu o pensamento de Gennep em uma teoria de ritual que tem grande importância para os estudos da performance. Mais à frente, será discutido o trabalho de van Gennep e Turner. Mas, primeiro, eu preciso explicar o ritual de uma perspectiva evolutiva.

Rituais humanos e animais

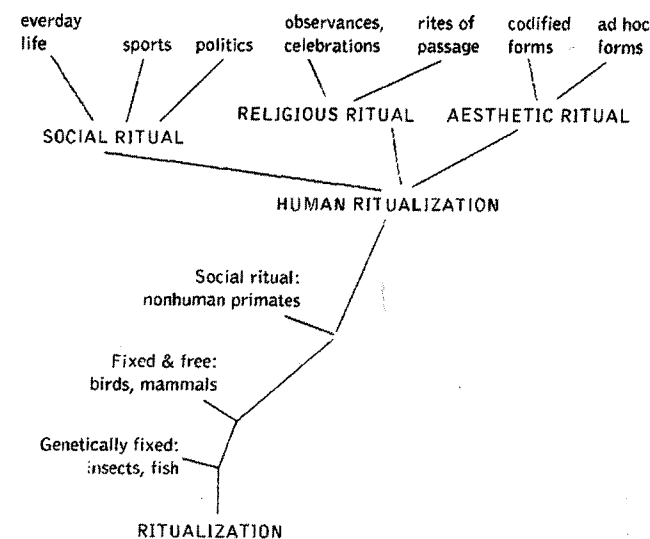
Todos os animais, inclusive os *homo sapiens*, coexistem dentro da mesma rede ecológica e estão sujeitos ao mesmo processo evolutivo. Porém, os animais não são todos iguais. Homologias e analogias devem ser engendradas de forma cautelosa. Não é correto classificar o processo de comunicação das abelhas-rainha com as demais abelhas por meio do movimento abdominal e dos movimentos dos pés como o correspondente à “dança” do néctar no sentido humano. As abelhas não podem improvisar, alterar os padrões básicos do movimento ou expressar seus sentimentos (os quais elas não têm de forma alguma, segundo a compreensão humana da palavra “sentimento”). Não existe arte onde tudo é geneticamente determinado, onde não há aprendizagem, onde nenhuma impro-

²³ Émile Durkheim (1858 – 1917): cientista social francês, um dos teóricos fundadores da antropologia, sociologia e psicologia. Autor de *As Formas Elementares da Vida Religiosa* (1911, Eng. 1915).

²⁴ Arnold van Gennep (1873 – 1957): etnógrafo e folclorista francês. Autor de *On the Rites of Passage* (1909, Eng. 1909).

visação é possível, onde o erro e/ou o vacilo não pode(m) ocorrer. Então, o que estão fazendo as abelhas? Elas estão se comunicando por meio de um sistema simbólico de movimentos. Esse tipo de comunicação sugere uma conexão, uma entre várias, entre os rituais humanos e animais.

Charles Darwin²⁵ (1809 – 82), no seu livro *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais*, de 1872, notou muitas similaridades em comportamentos entre humanos e animais. Ele sentia que tais similaridades indicavam um desenvolvimento evolutivo comum dos sentimentos e da expressão das emoções relacionado ao da anatomia e da estrutura cerebral. A obra de Darwin levou Julian Huxley²⁶ (1887–1975) a afirmar que os rituais humanos e animais estavam relacionados por meio da evolução; essa ideia foi desenvolvida por muitos etólogos e sociobiólogos, incluindo Konrad Lorenz²⁷ (1903 – 89) e Edward O. Wilson²⁸ (1929 –).



A evolução do ritual desde uma perspectiva etológica pode ser ilustrada como uma árvore. Quanto mais no alto da árvore, mais complexos são os rituais. Os primatas não-humanos encenam rituais sociais, mas somente os humanos realizam rituais religiosos e estéticos. Desenho de Richard Schechner.

²⁵ Charles Darwin (1809 – 82): naturalista inglês que desenvolveu a teoria da evolução pela seleção natural. Além do seu clássico *A Origem das Espécies* (1859), Darwin também escreveu o cada vez mais influente *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais* (1872).

²⁶ Julian Huxley (1887 – 1975): biólogo inglês, autor de *Evolução: A Síntese Moderna* (1942) e *Ensaios de um Humanismo* (1964), dentre várias outras obras.

²⁷ Konrad Lorenz (1903 – 89): etólogo austríaco, vencedor do Prêmio Nobel de Medicina de 1973 (juntamente com Karl von Frisch e Nikolaus Tinbergen). Sua obra inclui *Sobre Agressão* (1963, edição inglesa, 1966) e *Os Fundamentos da Etologia* (1978, edição inglesa, 1981).

²⁸ Edward Osborne Wilson (1929 –) etólogo americano e pioneiro da sociobiologia. Sua obra inclui *Sociobiologia* (1975), *Na Natureza Humana* (1978), e *Consilience* (1998).

O esquema evolutivo do ritual pode ser representado por uma “árvore ritual” (veja a figura da página anterior). Animais com um sistema nervoso simples, tais como insetos e peixes, realizam rituais geneticamente fixados. Mais acima da escala evolutiva, algumas espécies de mamíferos e pássaros – cães e papagaios, por exemplo – elaboram seus rituais a partir do que lhes é dado pela genética e são capazes de aprender, mimetizar e improvisar. Muito próximo dos humanos estão os primatas não-humanos. Entre estes, algumas espécies de chimpanzé e de gorila performam de forma muito parecida com os humanos, mas de maneira alguma próximos da complexidade, diversidade ou qualidades cognitivas dos nossos rituais. Estes desenvolveram o ritual em sistemas complexos e sofisticados, divididos em três categorias principais: ritual social, ritual religioso e ritual estético. Como já notamos anteriormente, essas categorias não estão isoladas umas das outras, mas se sobrepõem ou convergem frequentemente.

Para vislumbrar o quão próximos estão alguns dos maiores primatas dos humanos, deve-se recorrer a estudos de campo, assim como a alguns experimentos de laboratório em torno da aquisição e uso da linguagem. Jane Goodall²⁹ (1934 –) descreveu a performance por meio de um chimpanzé macho jovem da reserva Gombe Stream, na Tanzânia, onde um jovem animal desafiou o macho líder *alpha* não por meio de combate, mas através de uma exibição ritualística. Não muito tempo depois de sua demonstração, “Mike” substituiu “Goliath” como o macho líder *alpha* da trupe. Note que os animais observados por Goodall não foram treinados ou domesticados. Goodall os nomeou apenas para identificá-los. Onde entra o ritual? Como em tantos outros confrontos entre animais envolvendo dominação, envolvimento, território e comida, o desafio de Mike se deu na forma de ritual, como uma demonstração simbólica, não como a “coisa real”, combate mortal. Goodall observou outras performances de chimpanzés que ela acreditava serem muito semelhantes ao teatro humano.

George Schaller³⁰ (1933 –), que estudou o gorila da montanha em Uganda, também demarcou semelhanças entre humanos e primatas não-humanos. Schaller demonstra que ações como as brincadeiras, o aceno e jogar objetos realizadas por torcedores de eventos esportivos são muito parecidas com o que os gorilas fazem. Estudos recentes confirmam que torcedores esportivos estão envolvidos de tal maneira, que passam por mudanças tanto fisiológicas como psicológicas. Exibições entusiasmadas ou mesmo violentas não são raras nos jogos de futebol

e ringues de luta livre. Em esportes como o golfe e o tênis, os impulsos para uma demonstração exacerbada das emoções são freados pelas tradições do jogo. Mas a situação não é estática. Nos últimos anos, torcedores de tênis (e jogadores) têm se tornado mais demonstrativos, para não dizer tumultuados.

E não apenas eventos esportivos. Formações rítmicas de larga escala, de diferentes tipos – marchas, movimentos em coro, canto de hinos, discotecas, para enumerar alguns –, são exemplos do mesmo comportamento geneticamente baseado. Somente poucos desses exemplos apontam para a expressão individual. Demonstrações de massa e congregações, ressurgimento das religiões, as ruas de Teerã lotadas de pessoas expressando seu apoio ou repúdio aos *mullahs*, convenções de partidos no Reino Unido e nos Estados Unidos, a confraternização de milhões de pessoas no Tiananmen Square de Pequim, tudo isso trafega na mesma corrente emotiva. Quando os estados emocionais (*mood display*)³¹ são ritualizados em ações de massa, as expressões individuais ficam desencorajadas ou proibidas, são substituídas por ações exageradas, ritmicamente coordenadas, repetitivas e cantadas. A agressão é evocada e canalizada em benefício do patrocinador, time, corporação, político, partido, religião ou Estado.

Mas o que acontece exatamente com o comportamento ordinário quando este é ritualizado? Existe algum padrão? Existe um sistema não ideológico para o ritual? Etólogos dizem que os rituais são o resultado de um processo que durante milhões de anos envolveu comportamentos que têm uma “vantagem adaptativa”. Em outras palavras, os rituais ajudam os animais a sobreviver, procriar e transmitir seus genes. De acordo com os etólogos, as qualidades da ritualização são:

- Alguns comportamentos ordinários (movimentos, cantos de chamada) são dissociados de suas funções originais.
- O comportamento é exagerado e simplificado; os movimentos são frequentemente congelados em posturas; movimentos e cantos de chamada se tornam ritmados e repetitivos.
- As partes visíveis do corpo se desenvolvem, como a cauda do pavão e o chifre do alce. Nos humanos, essas partes são artificialmente providas – uniformes, objetos sonoros, máscaras, etc.
- O comportamento é “liberado” (perfeito) na hora, de acordo com “mecanismos de liberação” específicos (o estímulo resultando em respostas condicionadas).

²⁹ Jane Goodall (1934 –): etóloga britânica, conhecida por sua pesquisa com chimpanzés do Parque Nacional Gombe Stream na Tanzânia. Sua obra inclui *A Sombra do Homem* (1971) e *Os Chimpanzés de Gombe: Padrões do Comportamento* (1986).

³⁰ George B. Schaller (1933 –): etólogo americano, autor de *O Gorila da Montanha* (1963) e *O Leão Serelele* (1972).

³¹ *Mood display*: um termo etológico que indica como um animal se comunica através de movimentos, posturas, sons e caras. Se está alegre, aborrecido, triste, etc.

Podem-se observar semelhanças com a “restauração do comportamento”. Como no comportamento restaurado, os rituais são “faixas de comportamento” que se desenvolvem em si mesmas, apesar de suas “origens” ou funções originais. Os movimentos, proveniências e posturas dos rituais humanos são frequentemente ações ordinárias que foram exageradas, simplificadas e tornadas repetitivas. Os humanos não desenvolveram as partes visíveis do corpo, mas são extremamente habilidosos no uso de máscaras, fantasias, maquiagem, joias, sacrifícios, cirurgias estéticas e outras formas de modificar temporária ou permanentemente a aparência e o movimento do corpo. As “partes importantes” do corpo humano foram replicadas em representações não declaradas, geralmente, bastante exageradas. O que é exatamente “importante” varia em cada cultura, apesar de existirem partes favoritas – falo, busto, nádegas e face.

Essas qualidades do ritual realçam suas funções. A partir de uma perspectiva etológica, as funções servem para reduzir o confronto mortal dentro de um grupo, para determinar e manter a hierarquia, para reforçar a coesão do grupo, para demarcar e proteger o território, para dividir o alimento e regular as relações. Etólogos argumentam que essas funções perpassam as culturas humanas, somadas significativamente à crença, ideologia e cognição. Em outras palavras, os rituais humanos realizam as mesmas tarefas que os rituais animais – e, além disso, os rituais humanos carregam significados. O que são exatamente esses significados depende da prática ritual específica, da cultura, religião, sociedade, ou grupo familiar específico.

Será que os etólogos estão forçando uma questão? Eles classificam alguns comportamentos dos animais como “ritual” porque se parecem com os comportamentos das pessoas? Será que aquelas jovens chimpanzés fêmeas sentadas nas árvores assistindo às performances dos grandes machos são como espectadores no teatro? Ou Goodall está apenas conjecturando? Existe mesmo uma ligação que conecta o comportamento humano com o de outros animais, análoga ao desenvolvimento evolutivo da estrutura corporal? Esta não é uma questão fácil de estabelecer, apesar dos recentes trabalhos em genética e neurologia, que sugerem uma única teia bioevolutiva que incluiria o comportamento.

Tanto em animais quanto em humanos, os rituais se apresentam ou são elaborados em torno e em função da regulação das interações turbulentas, perigosas e ambivalentes. Nessas áreas, uma comunicação equivocada pode levar a encontros violentos ou mesmo fatais. Os rituais surgem voltados para a realização de uma comunicação clara. Rituais são superdeterminados, redundantes, exagerados e repetitivos. A metamensagem³² é: “Você captou a mensagem, não

foi?!”. Essa mensagem é, ao mesmo tempo, suplicante e problemática. Deus está escutando? O transe é real? Aquilo foi um milagre ou um falso sinal?

Os rituais humanos vão além da ritualização animal em dois pontos-chave. Rituais humanos marcam um calendário da sociedade. Eles transportam pessoas de uma fase da vida para outra. Os animais não são conscientes da puberdade, páscoa, casamento ou morte enquanto “passagens da vida”. Animais não confabulam sobre a vida após a morte ou a reencarnação. Animais não fazem juramento de fidelidade ou trocam presentes no aniversário. Os rituais humanos são como pontes sobre as águas turbulentas da vida.

Rituais como performances liminares

Em todos os lugares, os indivíduos demarcam a passagem de um estágio da vida a outro – nascimento, puberdade social (que pode ocorrer antes ou depois das mudanças biológicas associadas à chegada da adolescência), casamento, parentesco, ascendência social, especialização profissional, resguardo e morte. Van Gennep percebeu que esses rituais de passagem consistem em três fases – a pré-liminar, a liminar e a pós-liminar. A fase central é a liminar – um período de tempo em que uma pessoa está “entranhas e entre” categorias sociais ou identidades pessoais. É durante a fase liminar que o trabalho real dos rituais de passagem toma lugar. Nesse momento, ocorrem as transições e transformações em espaços especialmente demarcados. A fase liminar fascinou Turner porque ele nela reconheceu uma possibilidade criativa para o ritual, podendo abrir caminho para novas situações, identidades e realidades sociais.

O trabalho da fase liminar é duplo: primeiro, reduzir aqueles que adentram no ritual a um estado de vulnerabilidade, de forma que estejam abertos à mudança. As pessoas são despojadas de suas antigas identidades e lugares determinados no mundo social; elas entram num tempo-espaco onde não são nem-isto-nem-aquilo, nem aqui nem lá, no meio de uma jornada que vai de um eu social a outro. Durante esse tempo, elas estão literalmente desprovidas de poder e, muitas vezes, de identidade. Segundo, durante a fase liminar, as pessoas internalizam suas novas identidades e iniciam-se em seus novos poderes. Existem várias formas de realizar a transformação. As pessoas podem fazer juramentos, aprender tradições, vestir roupas novas, performar ações especiais, serem sacralizadas ou circuncidadas. As possibilidades são inúmeras, variando de acordo com a cultura, grupo ou cerimô-

³² Metamensagem: a mensagem que se refere a si mesma. Por exemplo, uma mensagem que diz: “Isso é uma mensagem”. A metamensagem de uma prece seria rezar do tal

maneira que todos ouçam: “Agora, eu entou rezando”. A ideia é baseada na noção de “metacomunicação” de Gregory Bateson

nia. Conforme explicarei melhor mais adiante, a fase de preparação da composição da performance é análoga à fase liminar do processo ritual.

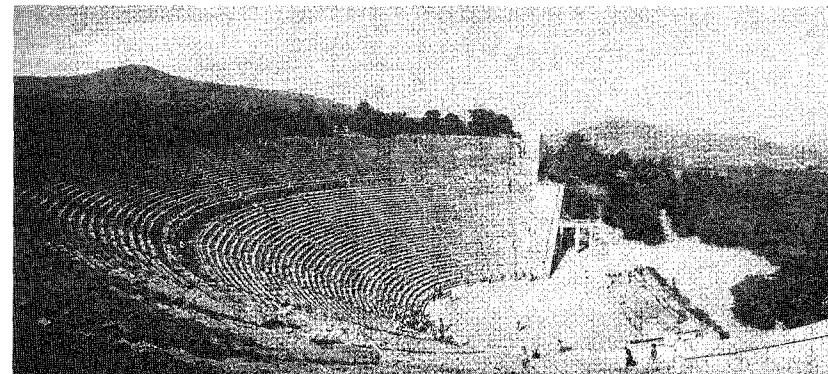
Na conclusão da fase liminar de um ritual, as ações e objetos carregam e irradiam significações em excesso do seu uso prático ou valor. Essas ações e objetos são símbolos das mudanças tomando espaço. O “aceito” e a troca de alianças num casamento, o corte do prepúcio de um menino judeu de oito dias numa circuncisão, o atirar de terra no caixão durante um funeral, a entrega do diploma numa formatura, a colocação do capuz vermelho na cabeça de um novo cardeal significam uma mudança de condição, identidade ou bagagem. Uma transformação que está tomando espaço.

Porém, a necessidade de liminaridade não requer pompa ou o uso de objetos de valor para significar. Na Índia hindu, o cadáver é envolvido em pano claro, levado numa tábua de madeira ao lugar da cremação e colocado em chamas. O corpo deve ser consumido, o crânio é aberto para liberar o *atman* ou a alma, as cinzas devem ser espalhadas. Só após a realização de todos os rituais, o eu pode voar livre do corpo – rumo ao seu ato final ou a outra reencarnação. Os Zoroastristas Parses de Bombaim exibem o corpo morto no alto da Doongarwadi, a Torre do Silêncio, onde abutres consomem rapidamente a carne e os ossos menores. Ossos muito grandes para os pássaros são queimados ou triturados.

Limens, lintéis e espaços teatrais

Um *limen* é um limiar ou um peitoril, uma fina faixa, nem dentro, nem fora de uma construção ou sala, ligando um espaço a outro. É mais uma passagem/corredor/via do que um espaço em si mesmo. Em performances rituais e estéticas, o espaço sutil do *limen* é expandido em um amplo espaço, de forma real, bem como conceitual. O que, normalmente, é apenas um “estar entre”, tornar-se o local da ação. E, no entanto, essa ação permanece, para usar a frase de Turner, “*betwixt and between*” (o intermediário). Ela é ampliada no tempo e no espaço e ainda mantém a sua qualidade peculiar de passagem ou temporalidade. Na arquitetura, o espaço vazio de um *limen*³³ é ligado ao topo por um *lintel*, geralmente feito de madeira cerrada ou pedra. Isto proporciona reforço. Conceitualmente, o que acontece dentro de um espaço-tempo liminar é “reforçado”, “ênfático”.

³³ *Limem*: literalmente, um limiar ou peitoril, uma característica arquitetural ligando um espaço a outro – uma passagem entre lugares, antes que um lugar em si mesmo. Um *limen* é frequentemente estruturado por um *lintel* (pedreira), o qual traça a vacuidade que reforça. Na teoria da performance, algo liminar reforça-se a ações ou comportamentos “em/entre”, tais como os ritos da iniciação.



O teatro grego de Epidauro do século IV AEC. Este teatro, ainda em uso, chega a receber 17.000 espectadores.

Este detalhe arquitetônico conceitual permanece visível no desenho de muitos prosclênios teatrais. A estrutura frontal do espaço do prosclênio, do tablado dianteiro a poucos metros da cortina, é um *limen* conectando os mundos imaginários performados sobre o palco à vida diária dos espectadores em suas casas. A casa é permanentemente decorada, enquanto o palco, normalmente, é completamente vestido em cenários, indicando espaços e tempos específicos. Mas a maioria dos palcos do mundo são espaços vazios, para usar a frase de Peter Brook³⁴ (1925 –). Um espaço de teatro vazio é liminar, aberto a todos os tipos de possibilidades – espaço que, por meio da performance, poderia tornar-se qualquer lugar. O balcão de orquestra do antigo anfiteatro grego era desadornado, com exceção do altar de Dionísio, em seu centro. O palco Nô é feito de *hinoki* liso, ou seja, cipreste japonês. A decoração é somente uma pintura de bambu lateral e uma pintura de fundo de uma grande árvore de pinho – o Pinho Yogo no Kasuga Shrine, em Nara – onde a cada ano, por séculos, a temporada Nô começa. Embaixo do palco, estão grandes jarros vazios, de modo que os atores imprimem sobre o palco de madeira uma profunda onda de reverberação. O palco elizabetano era igualmente simples e vazio, pouco mais que “duas tábuas e uma paixão”. O terreno de dança de uma aldeia africana e a construção temporária de um biombo para a *wayang kulit* (teatro de sombra) javanesa são, ambos, espaços liminares, preparados para serem habitados por realidades imaginadas.

³⁴ Peter Brook (1925 –): diretor britânico, trabalha em Paris desde 1970, quando fundou o Centro para Pesquisas Teatrais. Alguns de seus créditos teatrais incluem, de Peter Weiss, *Mnrat / Sade* (1964), *Um Sonho de uma Noite de Verão* (1970), *O Mahabharata* (1985) e *Hamlet* (2000). Entre seus livros, encontram-se *O Espaço Vazio* (1968), *O Ponto de Mudança* (1987) e *Os Fios do Tempo* (1998).

Cenários de palco ilusionista, tão familiares no Ocidente desde o século XIX, são atualmente a exceção à regra. Os espaços de filme, televisão, monitores de computador são mais tradicionais. Aparentemente repletos de pessoas e coisas reais, eles são atualmente telas vazias, habitadas por sombras ou *pixels*.

Turner³⁵ percebeu que existia uma diferença entre o que acontecia em culturas tradicionais e culturas modernas. Com a industrialização e a divisão do trabalho, muitas das funções do ritual são retomadas pelas artes, entretenimento e recreação. Turner usou o termo “liminoide” para descrever tipos de ações simbólicas que ocorreram em atividades de lazer, similares ao ritual. Se o que é liminar inclui uma “comunicação” sagrada, “inversões e recombinações lúdicas”, o liminoide inclui todos os diferentes tipos de arte e entretenimentos populares. Geralmente, atividades liminoides são voluntárias, enquanto ritos liminares são obrigatórios.

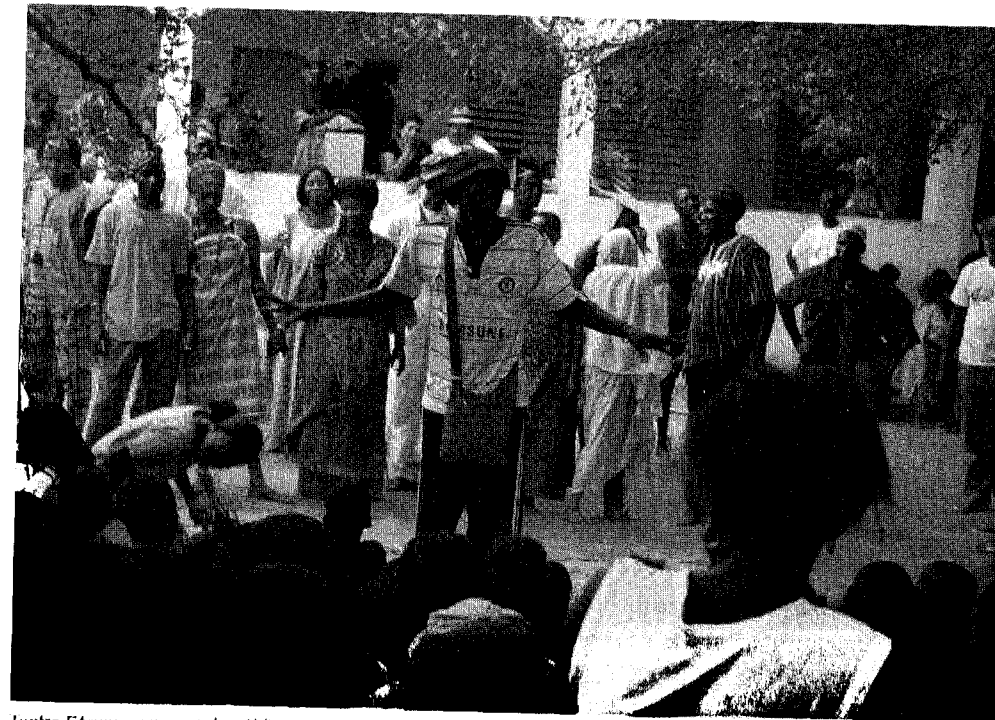


Apresentação da dança das virgens de Adjifo, Festival das Divindades Negras, Glidji, Togo. Foto © Zeca Ligiero, 2011. Aqui, o espaço ordinário da praça pública é transformado pela ação que acontece nele.

³⁵ Victor Turner usou o termo “liminoide” para descrever tipos de ações simbólicas ou atividades de lazer que ocorrem nas sociedades contemporâneas que servem a uma função similar aos rituais nas sociedades pré-modernas ou tradicionais. Em geral, atividades liminoides são voluntárias, enquanto atividades liminares são atividades requeridas. Atividades de recreação e as artes não, muitas vezes, liminares.



Espectáculo *O acadêmico e a viúva*, tradicional Ópera de Pequim, Xiamen, China. Performar em um espaço vazio enfatiza o performer e não o cenário.



Foro Fórum numa escola pública para crianças na fronteira em conflito do Senegal e Guiné Bissau. Direção de Barbara Santos e Zeca Ligiero, 2010. Foto © Roni Walk. A plateia preenche o espaço livre do pátio da escola, o Coringa intermedia a relação entre atores e espectadores.

Turner percebeu que a contracultura dos anos 1960 era, em parte, uma tentativa de recuperar a força e a unidade da liminaridade tradicional. Um pouco antes de sua morte em 1993, Turner reconheceu que a contracultura havia apontado em direção à Nova Era com suas medicinas e religiões alternativas, preocupações em prol da ecologia e tolerância crescente a diferentes tipos de estilo de vida não-tradicionais. Turner era um otimista, se não um completo utópico. Ele prognosticou que “o próprio corpo em si disciplinado e liberado, com seus muitos recursos inexplorados para prazer, dor e expressão”, indicaria o caminho para um mundo melhor.

As décadas desde a morte de Turner indicam que seu utopismo é provavelmente injustificado. Na virada do século XXI, rituais sagrados e seculares em locais simbolicamente carregados – avenidas principais, centros cívicos, catedrais, estádios e capitéis – reforçam valores burocráticos em voga. Atividades artísticas e liminoides sociais ganham espaço nas margens e nas dobras de sistemas culturais estabelecidos, fora de mão, em más vizinhanças e áreas rurais remotas. A internet aproxima locais de eventos distantes e diferentes e une tendências, permitindo unidade e dispersão ao mesmo tempo. A questão permanece, quer se queira ou não, na cultura oficial – por meio de regulação e comercialização – e reinará na vibração e diversidade da internet. Lutas sobre a “propriedade intelectual” são evidências de que a internet pode não ser tão livre – no sentido mais amplo da palavra.

Antiestrutura e *communitas*

Rituais são mais que estruturas e funções; eles podem também ser experiências poderosas que a vida tem a oferecer. Em um estado liminar, as pessoas estão livres das demandas da vida diária. Elas sentem o outro como um de seus camaradas e toda diferença pessoal e social é apagada. Pessoas são elevadas, arrastadas para fora de si. Turner chamou a liberação das pressões da vida ordinária de “antiestrutura” e a experiência de camaradagem ritual de “*communitas*”³⁶.

Communitas é um termo complexo. Como Turner o definiu, envolve uma diversidade de sentidos, incluindo a normativa e a espontânea. *Communitas* normativa é o que acontece durante um serviço Católico Episcopal Romano. A congregação é unida “em Cristo” pela eucaristia. Entretanto, nem todo congregante sente-se “em

Cristo” naquele momento. A *communitas* é “oficial”, “ordenada”, “imposta”. *Communitas* espontânea – a favorita de Turner – é diferente, quase o oposto. *Communitas* espontânea acontece quando a congregação ou grupo “pega fogo” no Espírito. Ela pode também ser secular, como, por exemplo, quando uma equipe esportiva joga tão bem que cada jogador sente-se em contato íntimo com os outros.

Communitas espontânea abole o status. As pessoas encontram esse sentimento diretamente, “despido”, no face a face íntimo, como o teólogo Martin Buber³⁷ (1878 – 1965) define o diálogo íntimo “eu – você” (*ich-du*). Uma vez, durante uma oficina de teatro, fui levado a um forte estado de *communitas* espontânea. Um homem olhou, profundamente e por extensão, a todos dos dez ou mais de nós, de pé em um círculo. “Existe um pouco de você em cada parte de mim”, ele disse. Eu nunca soube se ele destinou esta fala ou o seu oposto – mas, certamente, ele expressou o sentimento no círculo, naquele momento.

Communitas espontânea raramente “simplesmente acontece”. Ela é gerada por certos procedimentos. Através de um *limen* ritual, dentro de um “espaço/tempo sagrado”. A *communitas* normativa normalmente reina, com momentos ocasionais de *communitas* espontânea. Esses, no ritual, são todos tratados igualmente, reforçando um senso de “nós estamos todos juntos”. Pessoas usam a mesma roupa ou similares, deixando de lado indicadores de doença ou pobreza, baixo posto ou privilégio. Títulos formais são deixados de lado; algumas vezes, até mesmo os primeiros nomes não são usados. Em vez disso, pessoas chamam cada um de “irmã”, “irmão”, “camarada” ou algum outro termo genérico. Em oficinas (experiências liminoides), eu encorajo as pessoas a darem novos nomes a elas mesmas. Mais que uma vez, um novo nome é fixado: uma transformação ganha espaço.

Experiências rituais não são sempre agradáveis ou divertidas. Elas podem também ser apavorantes. Um meio de encontrar memórias e forças enormes, demoníacas ou divinas. Quando Arjuna no *Bhagavad Gita* vislumbra Krishna em sua forma verdadeira, o guerreiro torna-se geleia (desintegra-se). Não é o “bem” ou o “mal” que atemoriza Arjuna, mas estar frente a frente com o Absoluto. Ritos de iniciação são frequentemente assustadores para os jovens neófitos, que são levados para locais estranhos e sombrios, forçados através de provações, algumas das quais podem ser dolorosas ou sangrentas. Até mesmo ocasiões rituais agradáveis, tais como um casamento, podem ser muito assustadoras para a noiva e o noivo, e um período de alta ansiedade, misturando tristeza e alegria para os pais.

³⁶ *Communitas*: um sentimento de solidariedade de grupo, normalmente de curta duração, gerada durante o ritual. Conforme Victor Turner, *communitas* está envolvida em diversidades várias. *Communitas* normativa é a apresentação seca e inapassível da solidariedade do grupo. *Communitas* espontânea é uma sincera transmissão do valor humano para outros no grupo.

³⁷ Martin Buber (1878 – 1965) filósofo judeu, nasceu na Áustria e emigrou para Israel. Primeiro presidente da *Academy of Religion and Humanities*. Autor de *I e Tu* (1922, edição alemã, edição inglesa, 1958).

Espaço-tempo ritual

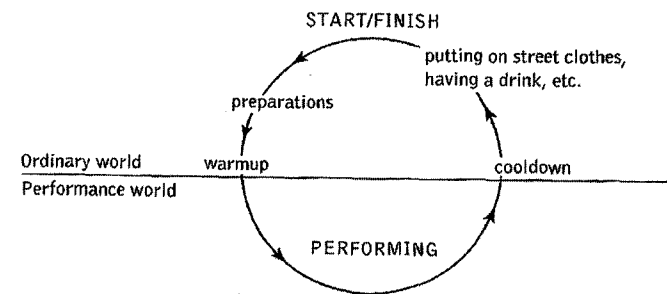
Uma vez que os rituais acontecem em espaços especiais, muitas vezes lugares isolados, o próprio ato de entrar no “espaço sagrado” tem um impacto sobre os participantes. Em tais espaços, comportamentos especiais são requisitados. Por exemplo, tirar os sapatos antes de entrar numa mesquita ou num templo hindu. Na sinagoga, homens são convidados a vestir *yamulkas* (chapéus de pano) e *talisem* (mantos de oração). É habitual para mulheres em igrejas católicas romanas manter suas cabeças cobertas. Quando o espaço sagrado é um espaço natural – uma árvore sagrada, caverna ou montanha, por exemplo – aproxima-se e entra-se no espaço com cuidado. Mas espaços seculares ordinários podem tornar-se temporariamente especiais por meio de ação ritual. Aulas de dança e ioga frequentemente requerem uma preparação cuidadosa do espaço e dos participantes. Quando eu conduzo uma oficina de performance, insisto que os participantes não vistam roupa de rua, sapatos, relógios ou joias durante a oficina. Quando ninguém usa um relógio, o tempo é definido pela experiência mútua. Cada sessão começa com o cuidado de varrer e limpar o chão. Uma vez que todos estão no espaço, não há mais socialização. A vida diária é deixada para trás, e os participantes limpam o espaço, tornando-o pronto para o trabalho. Tais ações simples, como varrer e limpar em silêncio, transportam a oficina para um espaço mental e emocionalmente diferente. Esses procedimentos ritualizados ajudam a criar um sentimento de *communitas* mesmo antes de começar os exercícios.

Transportações e transformações

Rituais liminares mudam permanentemente o que as pessoas são. Ocorrem transformações. Rituais liminoides efetuam uma mudança temporária – algumas vezes, nada mais que uma breve experiência de *communitas* espontânea ou uma performance com várias horas de duração em um único papel. Ocorrem transportes. De um ponto de vista do espectador, uma entrada para a experiência é “movida” ou “tocada” (metáforas apropriadas) e depois deixada onde ela aconteceu. Para performers, a situação é mais complexa, pois ocorre uma “longa jornada”.

Uma pessoa pode entrar em transe, falar em diferentes línguas, lidar com cobras, “tornar-se feliz” com o Espírito – experimentando de forma esmagadora emoções poderosas. Mas não é tão forte a experiência, pois a maior parte das pessoas retorna para seus eus cotidianos. Na Igreja Institucional de Deus em Cristo, no Brooklyn, Nova York, eu vi uma mulher entrar em transe e dançar, fa-

lar em línguas e estremecer com o espírito às 11 horas da manhã, enquanto, por volta de 1 da tarde, eles estavam conversando e brincando na cozinha da igreja, enquanto preparavam o “almoço de confraternização”. Num subúrbio do Rio de Janeiro, presenciei um jovem brasileiro – sendo incorporado por um orixá (divindade) do Candomblé – cantar, falar em uma língua africana, dançar e puxar os outros para o transe junto com ele. Depois de quatro horas de performance intensa, o orixá deixou seu corpo, ele voltou a si e serviu a ceia para muitos agregados na casa de sua mãe, que era também o terreiro (lugar sagrado).



Uma “performance transportada” do ponto de vista do performer. O performer deixa o mundo do seu dia a dia e, por meio da preparação e do aquecimento, entra no performar. Quando a performance termina, o performer se “acalma” (esfria) e entra novamente no seu cotidiano. Na maior parte do tempo, o performer é jogado para fora de onde ele entrou. Ele foi “transportado”, levado a algum lugar, não “transformado” ou permanentemente mudado.

Esses exemplos são mais complexos do que podem parecer a princípio. A mulher do Brooklyn em transe e o filho de santo (iniciado) do Candomblé, no momento de suas decisivas experiências de mudança de vida – não no tempo, eu os vi –, estavam transformados. A mulher estava “revelada para Cristo” e estava “nascendo pela segunda vez”. O homem era um filho de santo de Candomblé. Mas, uma vez transformados, eles participaram de alguns números de performance de transporte. Os dois tipos de performance não são mutuamente exclusivos, mas ocorrem em frequências diferentes. A pessoa é transformada uma vez ou somente umas poucas vezes na vida, às vezes nunca. Entretanto, uma pessoa pode experimentar transportes sobre uma base quase diária.

Transportes ocorrem não somente em situações rituais, mas também em performances estéticas. De fato, é onde todos os tipos de performance convergem. Atores, atletas, dançarinos, xamãs, artistas, músicos clássicos – todos

treinam, praticam e/ou ensaiam para, temporariamente, “deixar a si mesmos” e ser inteiramente “aquilo” que estejam performando. No teatro, atores sobre o palco fazem mais do que pretendem. Os atores existem no campo do duplo negativo. Eles não são eles mesmos, nem são eles os personagens que personificam. Uma performance teatral toma espaço entre “não sou eu não... não eu”. A atriz não é Ofélia, mas ela não é não Ofélia, a atriz não é Paula Muray Cole (1964 –), mas ela não é não Paula Muray Cole. Ela está inserida profundamente naquele espaço liminar. Espectadores ajudam a lembrar quem ela “realmente é” em sua vida comum. Mas durante a cortina aberta, eles aplaudem a habilidade de Cole para representar Ofélia.

É claro que não é simples assim. Muitos atores tentam acreditar na veracidade do que eles estão representando. E desde a metade da década de 1950, *happeners* e artistas performáticos têm explorado muitos caminhos diferentes de performar a si mesmos. Mas mesmo alguém tão insistente sobre o seu desempenho na própria vida como Spalding Gray³⁸ (1941 – 2004) representa uma figura chamada “Spalding”, uma pessoa que é uma versão emoldurada e editada do Spalding “real”. Gray desenvolve suas narrativas de vida por gravação de fita, inicialmente em processo de aparecimento, ouvindo as gravações e editando seu texto. Pelo tempo, Gray aparece no palco do Centro Lincoln com sua própria apresentação, aparentemente casual e afinada em todos os detalhes, incluindo escorregões e “erros”. A audiência desfruta “Spalding” como representado por Gray.

Existem performers – atores e músicos – que improvisam e para os quais cada instância é original. Mas, mesmo nesses casos, aplica-se a restauração do comportamento. Uma cuidadosa comparação de um número de instâncias poderia revelar faixas de comportamento repetido regularmente, bem como recorrendo a modelos de representação (regulagem de ritmo, tons de voz, gestos). São essas repetições que dão a cada performer o seu próprio estilo.

Performances de transformação conjugam dois tipos de performers: aqueles que estão sendo transformados e aqueles que assistem/supervisionam a transformação. Ritos de passagem, tais como iniciações, são performances de transformação. Todo rito de iniciação depende tanto dos performers que estão sendo transformados, os iniciantes, quanto daqueles que estão sendo transportados, os iniciadores. Isto se tornará claro se nós olharmos no exemplo específico de um rito de iniciação.

³⁸ Spalding Gray (1941 – 2004): ator americano, artista performático e autor. Sua bem conhecida performance autobiográfica inclui partes de *Três Lugares na Ilha de Rodan* (1974) (com o Grupo Worcester), *Nadando para Camboja* (1985), *Declive Escorregadio* (1990) e *Manilha, Iardo e Nollo* (2000). Entre seus livros, encontram-se *Anatomia de Gray* (1994) e *Manilha, Iardo e Nollo* (1999).

A iniciação de Asemo

Na década de 1950, Asemo era um menino da gente Gahuku. Vivia em Susaroka, um povoado nas altas montanhas de Papua Nova Guiné. A iniciação de Asemo é descrita em detalhe por Kenneth E. Read³⁹ (1917 – 1995) em *O Vale Alto*. Escreve dizendo como Asemo, então com cerca de 10 anos de idade, foi abruptamente tirado da casa de sua mãe e isolado, junto com seus colegas de idade, no mato por duas semanas, onde eles sofriam provações extremas, tais como vômitos forçados e sangramento do nariz. Durante essa fase da iniciação, os meninos estavam sendo literalmente esvaziados, preparados para receber o conhecimento de sua tribo. Depois de duas semanas, eles, cansados, sujos, foram trazidos de volta para a aldeia. Montando sobre os ombros dos homens, eles correram em direção a um grupo de mulheres que, usando manoplas, empunhavam pedras e madeiras e um ou dois machados, e mesmo arcos e flechas. Os ataques eram “ritualizados”, mas duros e aterrorizando os meninos. Read escreve: “Não havia malícia no ataque das mulheres”, o qual “oscilava ao limite de um desastre possível”. Ao limite, mas não além: o ataque era contido dentro das fronteiras da performance, muito ao modo de um sangrento jogo de *hockey*, mas continuando a ser um jogo.

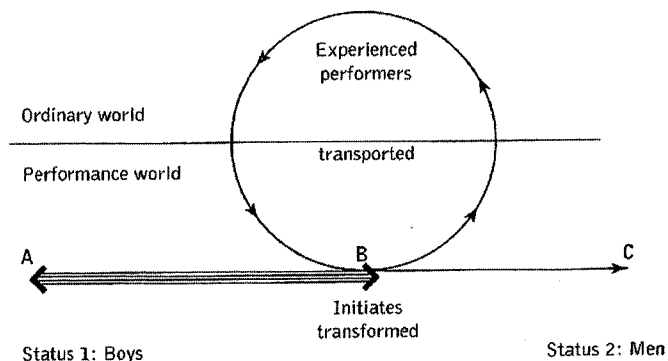
Logo, os meninos eram devolvidos à mata para mais seis semanas de doutrinação e treinamento. Eles estavam num espaço-tempo liminar durante o processo de serem transformados em homens Gahuku. Read não foi autorizado a testemunhar os detalhes dessa educação, mas o resultado deixou claro que o que aconteceu durante as seis semanas foi suficiente para fazer uma real mudança em Asemo. O dia em que Asemo e seus colegas da mesma idade retornaram a Susaroka foi um tempo de festa e dança. Nesse tempo, as mulheres não atacaram os homens, mas os cumprimentaram com um “coro crescente de boas vindas”. Os novos homens, os iniciados, dançaram sem a assistência ou proteção dos homens mais velhos.

Read escreveu, em 1965, que ele sentia que havia visto o último rito de iniciação Gahuku. Se aquilo foi assim, então isto indica uma grande mudança na base da sociedade Gahuku. Isso porque os ritos de iniciação não se limitaram a meramente “marcar” uma mudança – como, por exemplo, fazem as cerimônias de formatura nas escolas de estilo ocidental. A iniciação de Asemo, tomada como um conjunto de oito semanas, foi a máquina que transformou Asemo de um menino em um homem Gahuku. Esse status, independentemente dos seus

³⁹ Kenneth Read (1917 – 1995): antropólogo australiano, especializado em culturas Papua Nova Guiné. Entre seus livros, encontramos *O Vale Alto* (1966) e *Retorno ao Vale Alto* (1968).

significados e efeitos pessoais – qualquer que seja o estilo que acomoda –, está no coração social, público e objetivo. A iniciação não determina que tipo de homem Gahuku Asemo tornou-se, ou mesmo como ele se sentia sobre isso, mais do que uma cerimônia de casamento determina o tipo de marido que o noivo será. Mas, definitivamente, foram atos performados que fizeram Asemo, para sempre, um homem Gahuku. Estes atos não são simbólicos de uma mudança realizada em outro local. Os atos rituais são, eles mesmos, o sistema de transformação.

A despeito disso, os homens que treinaram Asemo e seu grupo não foram transformados. Eles tinham sido transformados anteriormente, no tempo de suas próprias iniciações. Na iniciação de Asemo, seus trabalhos são para garantir que Asemo e seus colegas de idade sejam devidamente instruídos e tornados homens por meio deles. Eles são os professores dos meninos, guias, protetores, algozes e anciãos. Eles são os transformadores destes que são transformados. A relação entre as duas categorias está configurada na figura abaixo. Os transportadores são performers experientes. Eles compartilharam os momentos de sangramento, vômito, exposição contínua e dança. Mas ao fim da performance, o homem Gahuku previamente iniciado é reintegrado à vida no ponto em que a deixou. Se alguma mudança ocorrer entre eles, ela é sutil: alguns alcançam mais respeito ou perdem-no, através da performance que é exigida deles.



O sistema transporte-transformação funciona como uma prensa. No ponto B – onde a “prensa” se encontra com o “papel” –, as gravuras são impressas pelos transportadores nos transformados. No caso de Asemo, os homens já iniciados, todos performers experientes, deixam temporariamente suas vidas cotidianas e adentram no mundo da performance, onde eles conduzem os meninos em sua iniciação. Durante esse período, Asemo e seus companheiros se deslocam do ponto A ao ponto B, por muitas vezes. Cada comando cria uma gravura permanente sobre eles. Por fim, quando na conclusão da iniciação, eles entram no vilarejo dançando – pela primeira vez como homens, C. Desenho de Richard Schechner.

Drama social

Um das ideias mais fecundas, embora problemática, de Turner foi sua teoria de drama social. Cada drama social é desenvolvido em quatro frases, uma seguida da outra:

- 1 – Ruptura
- 2 – Crise
- 3 – Ação Reparadora
- 4 – Reintegração ou Separação

Uma ruptura é uma situação que ameaça a estabilidade de uma unidade social – família, corporação, comunidade, nação, etc. A crise é uma expansão da ruptura que se tornou aberta ao público. Podem ocorrer várias crises sucessivas, cada uma mais pública e mais ameaçadora que a anterior. A ação reparadora ocorre para lidar com a crise, para resolver ou curar a ruptura. Muitas vezes suficiente, nessa fase do drama social, cada crise responde através de uma ação reparadora que falha, evocando novas crises, cada vez mais explosivas. A reintegração é a solução da ruptura original, de forma que a estrutura social seja unida novamente. Ou uma separação ocorra.

Tome por exemplo o grande drama social europeu do século XVI, chamado Reforma Protestante. O conflito nesse drama social estabeleceu-se entre a Igreja de Roma e rebeldes, tais como Martin Luther (1483 – 1546) e John Calvin⁴⁰ (1509 – 64). Cada tentativa de Roma no sentido de conter ou apaziguar os protestantes falhou. Ano após ano, os protestantes cresciam mais fortes. Crise após crise, a ruptura se alargava, gerando uma separação a ser curada. Outros exemplos de dramas sociais são os conflitos em curso na Irlanda do Norte ou entre os palestinos e os israelitas. Os dramas sociais podem ser extremamente duradouros, amargos, etc., menos intratáveis. Por outro lado, alguns dramas sociais são resolvidos relativamente de forma rápida, pelo menos na aparência. O conflito nos EUA sobre a escravidão conduziu à separação de 11 estados do Sul. A guerra civil (1861 – 65) resolveu a crise em favor da União, com uma reintegração forçada por armas. A ruptura foi produto da inabilidade de estados escravistas e estados livres concordarem com o futuro da União. A crise começou com o ataque confederado no forte Sumter, Carolina do Sul, em abril de 1861. A guerra civil que se seguiu foi a principal parcela da ação reparadora. A

⁴⁰ Martin Luther (1483 – 1546) e John Calvin (1509 – 64) foram os dois mais importantes líderes da reforma protestante. Luther, um alemão, pregou sua famosa “95 teses” da como reformar a Igreja na porta da Igreja Wittenberg, em 1517. Calvin, um francês, pôs suas ideias reformistas em *Os Institutos da Religião Cristã* (1536).

rendição do Confederado em Appomattox, Virgínia, em 1865, foi o começo da reintegração. Entretanto, o fim da guerra não decidiu a questão. Questões de igualdade, de liberdades civis, racismo e de justiça econômica foram trazidos à tona na era da guerra civil e ainda estão em processo de serem resolvidos.

Essas breves aplicações da teoria de Turner expõem suas fraquezas. A teoria reduz e nivela os eventos. Detalhes precisos, altos e baixos, nuances e diferenças, que fazem a análise cultural interessante e iluminada, são pressionados a uma uniformidade. Qualquer conflito pode ser analisado como drama social – mas quais são as reflexões que fazem uma análise ser produtiva? Uma vantagem da teoria é que ela é útil em dissolver circunstâncias muito complicadas em unidades manejáveis. Como um dispositivo de ensino, a teoria do drama social tem seus pontos positivos. Permite selecionar um ponto de partida e um ponto final, moldando um jogo de eventos históricos ou sociais, de forma que um aglomerado de ocorrências que podem inicialmente parecer incompletos, se tornem manejáveis como um drama. Isso faz o fechamento parecer inevitável. Tal moldagem é sempre arbitrária.

O que a teoria de Turner faz é misturar mundos diferentes na forma da estética do gênero ocidental, o drama. A progressão de ruptura e crise para a ação reparadora até a divisão (cisma) é o esquema subjacente das tragédias gregas, do teatro elizabetano e do drama moderno. Isto é o que Aristóteles quis dizer quando escreveu que a “conspiração é a alma da tragédia” e “cada tragédia tem um começo, um meio e um fim”. Isto é o que Turner mais familiarizou com o teatro. Entretanto, essa estrutura fortemente afinada não é tão aparente no teatro do absurdo ou em peças antidramáticas, tais como *Esperando Godot*, de Samuel Beckett⁴¹ (1906 – 89), ou *Mãe Coragem e Seus Filhos*, de Brecht, com sua trama episódica, cada cena compreendendo um pequeno drama em si mesma. Isto não se aplica, de forma alguma, a muitos *happenings* ou performances. Nem está presente nos prolongados trabalhos episódicos de muitas culturas não ocidentais. Peter Brook foi mundialmente criticado nos anos 1980 por transformar *O Mahabharata* em um drama ao estilo ocidental. Similarmente, Turner pôde transformar os conflitos do mundo em dramas de estilo ocidental. Talvez o mundo de hoje, de terrorismo, guerrilha, guerras civis prolongadas e espionagem econômica seja melhor modelado pela arte da performance ou pelos episódios convenientemente infinitos do *Mahabharata*. Pode ser que a vida espelhe a arte tanto como o contrário – e os teóricos sociais precisam escolher com cuidado os gêneros estéticos.

⁴¹ Samuel Beckett (1906 – 89): dramaturgo e novelista nascido na Irlanda; passou a maior parte de sua vida adulta residindo na França. Entre seus trabalhos para o palco, encontram-se *Esperando Godot* (1953), *Fim de Jogo* (1957) e *Dias Felizes* (1961). Beckett ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1960.

Turner integrou sua teoria do drama social à teoria do processo ritual. Durante a fase da ação reparadora de um drama social, os povos se voltam para o processo político (da legislação à guerra), para o processo legal (do arbítrio dos julgamentos formais) e para o processo ritual. O processo ritual emprega uma larga escala de dispositivos – divinatórios e sacrificiais e, nas palavras de Turner, uma “desconstrução e recombinação lúdica da configuração cultural familiar”. Em outras palavras, arte. Mas exatamente como a arte ajuda na resolução dos conflitos sociais, Turner não faz uma elaboração clara.

O que é mais claro e usual no modelo do drama social é o relacionamento não muito fluido entre processos estéticos e processos sociais, incluindo dramas estéticos e sociais. Essa relação pode ser descrita como um número horizontal 8 ou o símbolo do infinito. Esse modelo proposto num contínuo e interminável processo, dramas sociais afetam dramas estéticos e vice-versa. Quer dizer, as ações visíveis de todo drama social são informadas, formadas e guiadas por princípios estéticos e pelos dispositivos de performance/retórica. Reciprocamente, as práticas estéticas visíveis de uma cultura são informadas, formadas e guiadas pelos processos de interação social. O político, o ativista, o advogado ou o terrorista, todos usam técnicas de performance – encenam maneiras de se dirigir aos diversos públicos, cenários, etc. – para apresentar, demonstrar, protestar ou suportar ações sociais específicas – ações projetadas para manter, modificar ou inverter a ordem social existente. Reciprocamente, os artistas delineiam as ações performadas na vida social, “eventos reais”, não somente como materiais a serem representados, mas como temas, ritmos e modelos de comportamento e representação. Há um fluxo de realimentação positiva entre o drama social e estético. Esse modelo demanda que cada drama social, cada drama estético (ou outro tipo de performance) seja compreendido em suas circunstâncias específicas, culturais e históricas. A palavra “drama” não é usada para afirmar a hegemonia ocidental, mas como uma cifra que significa qualquer tipo de representação cultural específica. Uma outra maneira de definir esse relacionamento é dizer que cada performance – estética ou social – são ambas eficazes e divertidas. Isto é, cada evento propõe que algo comece a ser feito e cada evento dá prazer àqueles que dele participam ou o observam. Deixe-me dar um exemplo concreto do que eu quero dizer.

A dança “Mata-Porco” em Kurumugl

Em março de 1972, junto a “terras do conselho” na vizinhança de Kurumugl, uma vila nas montanhas de Papua Nova Guiné, eu observei, durante dois dias, a celebração da matança do porco. A performance a que eu assisti não tinha o

perigo real do combate real. As danças e as canções foram adaptadas a partir de movimentos de combate e cantos de guerra. Os dançarinos estavam armados, vestidos em parte para o combate e em parte para a dança. O primeiro dia consistiu na arrumação das casas em longas cabanas retangulares e na escavação de buracos para cozinhar. O segundo dia começou com o sacrifício de, aproximadamente, 200 porcos. Cada dono matou seu animal com discursos orais e melódicos, que descrevem o quanto foi penoso criar o porco, reforçam o que se prometeu, dizem que o animal era bom, etc. Esses recitativos eram aplaudidos com risos e rugidos, uma vez que eram repletos de piadinhas e conotações obscenas. Então, os porcos foram estripados, partidos ao meio e inseridos nos buracos para assar sobre as rochas quentes. As entranhas eram penduradas nas redes sobre os fornos, que emitiam fumaça e cheiro. As bexigas foram sopradas em balões, para que as crianças brincassem. Enfim, uma cena festiva.

Assim que o cozimento começou, os homens retiraram-se para as cabanas. Eu observei um homem olhando um espelho e aplicando pigmento azul, vermelho e preto nos seus braços, cara e torso. Pintou a metade do seu nariz de vermelho e a outra metade de azul. Eu perguntei a ele o que os padrões significavam. Ele disse que os escolheu porque gostou da maneira que apareciam. Quando ele terminou, ele surgiu: seu ar ocasional desapareceu e ele, literalmente, empurrou seu tórax para o alto, deu um longo grito, colocou sua longa cauda de pavão e seu cocar de penas casuar e ficou se mostrando.



Homem caracterizado para dançar no Kurumugl, Papua, Nova Guiné, 1972. Foto © Richard Schickel.

Ele não estava fantasiado para um papel imaginário em um jogo, mas para um papel na vida – exibindo sua força, seu poder, sua riqueza e sua posição no grupo. Juntou-se a seus camaradas, cujos trajes eram como o dele, mistura de tradição-local e novidade-importação: bonés e óculos de sol importados, suportes de cigarro e cachimbo caseiros, calções camuflados ou saias de palha. Mas apesar do que um purista poderia chamar de intrusões, um ritual tradicional do “retorno” foi representado. A matança do porco, em Kurumugl, era muito parecida com o *kaiko* que

o antropólogo Roy A. Rappaport⁴² (1926 – 97) testemunhou em 1963 – uma performance tradicional representada regularmente desde o começo do século XX. Como no *kaiko*, as danças Kurumugl foram adaptadas dos movimentos militares.

Os visitantes que se aproximam de Kurumugl não vêm como amigos para uma festa, mas como invasores que se apropriam do que lhes pertencia. À medida que os invasores – armados com lanças de combate – dançaram seu ataque nas terras do conselho, foram repelidos pelo grupo acampado devidamente armado – homens e, aproximadamente, vinte mulheres inteiramente armadas, que dançavam, defendendo a carne. Os invasores começaram a atacar agressivamente, dezenas de vezes. Um valioso campo de amendoim foi pisoteado na lama. Cada ataque foi enfrentado por um determinado contra-ataque. Mas, passo a passo, os invasores penetraram no coração das terras do conselho, em direção ao monte da carne e ao altar de mandíbulas e flores em seu centro. Quando os invasores alcançaram a carne, fundiram-se com seus “inimigos” em um só grito, canto e na dança circular dos guerreiros. Dançaram em torno da carne por, aproximadamente, uma hora.

Eu estava parado junto a uma árvore, entre guerreiros e carnes. Então, de repente, a dança parou. Os oradores mergulharam na carne, retirando uma perna ou um flanco, gritando-cantando coisas como (em inglês corriqueiro): “Eu te dou esse porco pelo que você deu ao meu pai três anos atrás! Seu porco era magro e não tinha gordura nenhuma! Mas meu porco é enorme, com toneladas de gordura e ótima carne – veja! veja! –, muito melhor do que o que você deu pro meu pai! Meus irmãos e eu lembramos que o que nós estamos dando a você hoje é muito melhor do que o que você nos deu. Se nós o chamarmos para nos ajudar em uma luta, você deve vir! Você nos deve muito!”.

Às vezes, a fala entoava rosas. Insultos eram lançados antes e depois. A diversão movimentava todos os lados. Os participantes não esqueceram que há não tanto tempo eles eram inimigos de sangue. Depois de mais de uma hora de discursos, a carne foi distribuída. Hasteada no alto dos trenós, a recompensa foi carregada no alto dos ombros, por todas as famílias, com muito canto, e elas partiram com sua parte. O significado dessa carne se encontra no meio da rede de obrigações rituais em lugares longe de Kurumugl e para muitos que não estavam presentes naquele dia nas terras do conselho.

⁴² Roy Rappaport (1926 – 97): antropólogo alemão que analisou as performances rituais da Teambaga da Papua Nova Guiné. Ele também publicou ensaios sobre uma teoria geral do ritual. Entre seus livros, encontram-se *Porcos para os Antepassados* (1968) e *Ecologia, Pertença e Religião* (1970).

Em vez de uma invasão secreta na festa, existiam dançarinos; em vez de tomar vítimas humanas, eles tomaram a carne. Em vez de o guerreiro astuto entrar em território inimigo, como aconteceria em uma guerra, toda a performance realizou-se nas terras do conselho, uma terra de ninguém. E ao invés da dúvida sobre o rumo dos acontecimentos, todo mundo sabia exatamente o que iria acontecer. Um drama social ritualístico – como a guerra nas montanhas – havia sido transformado em algo parecido com um drama estético.

Quais são as diferenças entre dramas sociais e estéticos? Dramas estéticos criam tempos simbólicos, espaços e personagens; os caminhos da história são predeterminados pelo drama. Os dramas estéticos são ficções. Os dramas sociais têm mais variáveis, seus resultados são mais duvidosos e eles são como jogos. Os dramas sociais são “reais”, eles acontecem no “aqui e agora”. Mas aspectos de dramas sociais, tais como dramas estéticos, são pré-organizados e ensaiados. A celebração em Kurumugl situava-se em algum lugar entre um drama social e um drama estético.

A figura a seguir descreve o que acontece com um porco morto numa celebração bem-sucedida. As transformações na parte superior da linha convertem os embates perigosos em performances estéticas e econômicas positivas. Aquelas na parte inferior da linha mostram como a situação que existe entre os grupos é mudada por um ritual. O porco morto e a dança nas terras do conselho regem uma permuta complicada e inerentemente perigosa de bens e obrigações com um mínimo de risco e um máximo de prazer. O sucesso dessa operação deve-se à performance.

partes de guerra	...	transformadas em	...	grupos de dança
vítimas humanas				carne de porco
roupa de guerra				figurinos
combate				danças
dois grupos	...	tornam-se	...	um grupo
devedores				credores
credores				devedores

Em uma celebração “mata-porco”, um conjunto de transformações acontece. Aquelas transformações acima da linha transformam os embates letais em performances econômicas e estéticas. Aquelas abaixo da linha ilustram as mudanças elaboradas pela performance ritual.

A performance foi o modo com que os participantes alcançaram os “resultados reais”. A dança, a oralidade e a doação de carne não marcaram ou “representaram” os resultados, mas criaram os resultados que eles celebraram. Aquelas apresentações nas terras do conselho têm dois sentidos: elas se colocam à mostra e elas trazem algo feito.

À medida que as atividades descritas na parte superior do diagrama crescem em importância, o valor de entretenimento do evento aumenta em relação ao valor de eficácia. Talvez os primeiros grupos a se juntarem nas terras do conselho dançaram de forma que eles poderiam trocar porcos para cumprir obrigações sociais. Mas, com o passar do tempo, eles aparecem em grupos, trocam porcos e, assim, podem dançar. Ou, pelo menos, têm mais motivos para se reunirem. Não se trata somente de uma troca de posições entre devedores e credores, mas também de aquelas pessoas quererem se apresentar, dançar e se divertir. As danças não eram executadas apenas para “apresentar resultados”, mas porque as pessoas gostam do cantar-cantar (a celebração festiva), por lhes fazer bem.

A diáde eficácia-entretenimento

Eficácia e entretenimento não são opostos binários. Na verdade, eles formam polos de uma ação contínua (vejam figura a seguir). A polaridade básica está entre eficácia e entretenimento, não ritual e teatro. Se alguém vai chamar uma performance específica de “ritual” ou “teatro”, isso depende em grande parte do contexto e função. Uma performance é chamada de um ou outro por causa do lugar onde ela é performada, por quem, em que circunstâncias e com que propósito. O propósito é o fator mais importante para determinar se uma apresentação é ritual ou não. Se o propósito da apresentação é efetuar uma mudança, então as outras qualidades abaixo do título “eficácia” também vão estar presentes, e a performance é reconhecida como um ritual. Mas se a proposta da performance é principalmente dar prazer, ser mostrada, ser bela ou passar o tempo, então a performance é um entretenimento. O fato é que nenhuma apresentação é eficácia pura ou entretenimento puro.

EFICÁCIA / RITUAL	ENTRETENIMENTO / PERFORMANCES ARTÍSTICAS
Resultados	para se divertir
ligação ao(s) Outro(s) transcendente	foco sobre o aqui e agora
tempo intemporal – o eterno presente	tempo histórico e/ou agora
performer possuído, em transe	autoconhecimento do performer em controle
virtuosismo pouco desempenhado	virtuosismo fortemente valorizado
comportamentos / roteiros tradicionais	roteiros e comportamentos novos e tradicionais
transformação do eu possível	transformação do eu improvável
audiência participa	audiência observa
audiência acredita	audiência aprecia, avalia
crítica desencorajada	crítica floresce
criatividade coletiva	criatividade individual

A diáde eficácia/ritual-entretenimento/estética da performance. Embora descrita como binária, a imagem deve ser lida como contínua. Existem muitos degraus conduzindo essa rede de um ponto a outro, de “ritual” a “diversão”, de “criatividade coletiva” a “criatividade individual”, e assim por diante.

Origens da performance: se não é ritual; então é o quê?

A performance não se origina em um ritual mais do que se origina em um dos gêneros estéticos. A performance se origina nas tensões criativas do jogo binário: eficácia – entretenimento. Pense nessa figura, não como um plano binário, mas como uma trança ou espiral, comprimindo e afrouxando ao longo do tempo, em contextos culturais específicos. Eficácia e entretenimento não são opostos, mas “parceiros de dança”, cada um dependendo contínua e ativamente da relação com o outro.

Uma “primeira performance” jamais poderá ser identificada, nem especificamente, nem em termos do gênero. Isso não impediu que os estudiosos ocidentais do fim do século XIX tentassem provar que as artes do palco se originaram no ritual. Os primeiros estudiosos que propuseram tal origem foram influenciados por diversos fatores. Antropólogos europeus e estadunidenses desenvolveram suas teorias a partir das observações de colonos, missionários e aventureiros que escreveram relatos sobre os assim chamados “povos primitivos” – na África, na América nativa, na Austrália e em rituais de outras partes –, os quais executavam suas performances usando a dança, a música e o teatro. Em uma das distorções do Darwinismo social, os “povos primitivos” foram pensados como ainda “vivendo na Idade da Pedra”, e as suas práticas, uma evidência de como todos os povos já viveram. Se esses “primitivos” performam rituais, mas ainda não “atingiram o nível” das artes do espetáculo do Ocidente, então isso indica que as artes surgiram como/em um ritual. Em segundo lugar, um determinado grupo de estudiosos na Universidade de Cambridge – Gilbert Murray (1866 – 1957) Francis Cornford (1874 – 1943) e Jane Ellen Harrison⁴³ (1850 – 1928) – acreditavam que haviam encontrado na antiga tragédia grega evidências de um “ritual primitivo” ou *sacer ludus* (jogo sagrado) reencenando o sacrifício-renascimento de um deus. Em terceiro lugar, os medievalistas rastream as origens do teatro da Renascença nos rituais da igreja.

Porém, cada um desses argumentos é hipotético. Não existe algo como povos “primitivos”. O darwinismo social, equivocadamente, pressupõe uma hierarquia de culturas. Diferença não comprova superioridade. O “ritual primitivo” dos antropólogos de Cambridge (como Murray e seus companheiros

⁴³ Jane Ellen Harrison (1850 – 1928), Gilbert Murray (1866 – 1957) e Francis Cornford (1874 – 1943) foram classicistas formados nas Universidades de Cambridge e Oxford na primeira parte do século XX. Eles propuseram várias teorias influentes sobre o relacionamento do ritual e teatro. Entre seus trabalhos, incluem-se *Tâmis: Um Estudo das Origens Sociais da Religião Grega* (1912), de Harrison, *As Origens da Comédia Atica* (1914), de Cornford, *O Gênero Falatório da Religião Grega* (1926), de Murray.

eram chamados) só é comprovável caso se utilize um raciocínio circular. O ritual primitivo existe por causa de restos dele na tragédia grega; a tragédia grega contém restos de um ritual primitivo; portanto, deve haver tal ritual. Quanto às origens do teatro europeu moderno na missa ou em outras celebrações da igreja, tais como no ciclo de peças do XIV ao XVI séculos, não há dúvida de que esses grandes eventos cívicos e religiosos circunscreveram o teatro popular emergente. Mas é também verdadeiro que o período medieval gozou muitos divertimentos populares, assim como uma variedade de teatros “privados” ou interiores, danças e performances musicais. A época nunca esteve “vazia” de performances artísticas.

O fato é que em qualquer período histórico, em qualquer parte do mundo e em toda cultura, as pessoas fizeram e fazem danças, música e teatro. As performances possuem várias finalidades, incluindo entretenimento, ritual, construção de uma comunidade e socialização. Essas funções podem ser resumidas como a tensão dinâmica entre a eficácia e o entretenimento. O desejo de imaginar a “primeira performance” nos diz mais sobre o que os estudiosos de uma determinada cultura desejam encontrar do que sobre aquilo que realmente pode ter acontecido. Teoricamente, a “primeira performance” é uma situação e não um evento ou um gênero. A performance se origina da necessidade de fazer que as coisas aconteçam e entretenham; obter resultados e brincar; mostrar o modo como são as coisas e passar o tempo; transformar-se em um outro e ter prazer em ser você mesmo; desaparecer e se mostrar; incorporar um outro transcendente e ser “apenas eu” aqui e agora; estar em transe e no controle; focar no próprio grupo e transmitir ao maior número de pessoas possível; jogar para satisfazer uma necessidade pessoal, social ou religiosa; e jogar somente com contrato ou por dinheiro! A mudança de ritual para performance estética ocorre quando uma comunidade participativa se fragmenta, tornando-se ocasional, com clientes pagantes. O movimento da performance estética para o ritual acontece quando um público formado por indivíduos se transforma em uma comunidade. As possibilidades de movimento em qualquer das direções estão presentes em todas as performances.

Mudanças rituais ou invenção de novos

Rituais oferecem estabilidade. Eles também ajudam as pessoas a realizar mudanças em suas vidas, transformando-as, fazendo-as passar de um estado ou de uma identidade à outra. Mas o que dizer dos próprios rituais? Eles dão a impressão de permanência, de “ter sempre sido”. Essa é sua face publicamente representada. Mas apenas uma pequena investigação mostra que os rituais

mudam à medida que as circunstâncias sociais também o fazem. Às vezes, a mudança é realizada informalmente, proporcionalmente a como os praticantes dos rituais – xamãs, sacerdotes hindus, anciões tribais – adequam suas performances para servir a novas circunstâncias. A introdução de novas tecnologias muda – às vezes, sutilmente e, às vezes, mais obviamente – o ritual. Iluminação elétrica, microfones e, mais recentemente, o uso da internet resultaram em mudanças nas performances dos rituais. Em outros momentos, as mudanças oficiais são introduzidas a fim de aproximar os rituais de novas realidades sociais. Foi assim que o Vaticano II, após reuniões em Roma de 1962 a 1965, com o objetivo declarado de tornar a igreja mais harmônica com o mundo moderno, realmente mudou profundamente os rituais Católicos Romanos. A liturgia foi reformada a fim de aproximar mais as pessoas comuns às atividades. O latim foi abandonado como o idioma da missa, em favor das línguas vernáculas. Aos não-padres foram dadas mais oportunidades de participar nos serviços.

Mas os rituais também podem ser inventados – tanto pela cultura oficial quanto por indivíduos. De fato, um dos trabalhos da cultura oficial é fazer com que os rituais relativamente novos e as tradições que eles incorporam pareçam antigos e estáveis. Tal aparência apoia a sensação de uma estabilidade social. Não é por acaso que as ditaduras desenvolvem cerimônias estatais, muitas realizadas para servir às necessidades de um regime em particular. Em grande medida, o aparecimento da ideia de uma “nação”, do século XVIII em diante, foi estabelecido por novos rituais que encenavam uma consciência nacional. Apon- tar e cantar um “hino nacional”, “saudar a bandeira” e mesmo a pompa em torno da monarquia britânica não são ações tão antigas como elas parecem ser. As escolas são focos de rituais inventados, pertencentes aos círculos estudantis femininos e às fraternidades, ao “espírito da escola” e à concessão dos graus na graduação. Um conjunto de ordens de condutas e a sua repetição a cada novo ano ritualizam muito rapidamente comportamentos, tais como cerimônias de iniciações para os novatos⁴⁴, procissões acadêmicas e “gritos de guerra” nas partidas de jogos. A alta rotatividade de estudantes ajuda a estabelecer rituais novos rapidamente. No cotidiano, uma geração leva 20 ou 30 anos para ser trocada; na faculdade, apenas quatro anos.

Os artistas, enquanto indivíduos, em especial desde os anos 1960, passaram a inventar rituais. Anna Halprin chama “rituais” a algumas de suas performances, assim como fazem muitos outros artistas. O impulso atrás dessas reinven-

dicações é uma tentativa de superar uma sensação de fragmentação individual e social por meio da arte. Essa necessidade é agravada pelo fato de, muitas vezes, os artistas se sentirem excluídos pelas religiões. Os artistas gays católicos romanos, por exemplo, não podem participar das adorações na igreja enquanto homossexuais de modo aberto; do mesmo modo, o Islamismo, o Judaísmo ortodoxo e muitas igrejas protestantes fundamentalistas são homofóbicas. A necessidade de construir uma comunidade é incentivada pelo ritual. E se os rituais oficiais não satisfazem, ou são rituais notórios e exclusivos, novos rituais serão inventados ou alguns, mais antigos, adaptados, para encontrar o sentido que necessitam.

Rituais no teatro, na dança e na música

Não apenas os rituais têm sido criados a torto e a direito, como os rituais mais antigos têm fornecido energia para a usina da arte ou têm sido apresentados como um tipo de entretenimento popular. Existe uma longa história de importação de “rituais autênticos” e a apresentação deles em exposições coloniais, feiras mundiais e parques. Algumas dessas apresentações tiveram impacto significativo sobre o teatro e a dança ocidental – mesmo quando eles não eram totalmente genuínos.

Na virada do século XX, a pioneira da dança moderna Ruth St. Denis (1879 – 1968) viu uma “dança indiana” em Coney Island (Brooklyn, EUA). A residência na aldeia hindu foi consequência do grande sucesso da dança nautch⁴⁵ do Pequeno Egito na Exposição de Chicago em 1893. O que St. Denis viu foi vagamente ligado ao *sadir nac* indiano, relacionado ao ritual do templo da dança – mais tarde, reconstruído na Índia como *bharatanatyam*. O que quer que seja que ela tenha visto em Coney Island, levou-a a um caminho que a conduziria a uma revolução na dança moderna. St. Denis e o seu parceiro Ted Shawn⁴⁶ (1891 – 1972) eram estudantes e membros da companhia que incluía Martha Graham⁴⁷ (1894 – 1991)

⁴⁵ Nota da revisão: dança tradicional indiana realizada principalmente nos templos, mas também na corte. Estava presente no universo muçulmano.

⁴⁶ Ruth St. Denis (1879 – 1968): coreógrafa e dançarina americana que, junto com Ted Shawn (1891 – 1972), treinou Martha Graham, Doris Humphrey e muitos outros dançarinos modernos. Eles formaram a Companhia de Dança DenisShawn em 1915. St. Denis especializou-se em dança “oriental”, incluindo a *Radha* indiana (1906), a *O-Mika* japonesa (1913) e a *Kuan Yin* chinesa (1916).

⁴⁷ Martha Graham (1894 – 1991): coreógrafa e dançarina moderna americana. Graham coreografou mais de 170 grupos e produções solo, incluindo *Mistérios Primitivos* (1931), *Primavera Apalachiense* (1944) e *Diálogo Socrático* (1955).

⁴⁴ Nota da revisão: Schechner cita “hazings and initiations”. *Hazing* é o tipo de ritual dentro de fraternidades em que os ingressantes passam por provas das mais diversas. Às vezes de caráter duvidoso, com humilhações inclusive, para serem aceitos e incluídos dentro desses grupos.

e Doris Humphrey (1895 – 1958). Do mesmo modo, o que o teórico francês da performance Antonin Artaud⁴⁸ (1896 – 1948) fez com o ritual de bailarinos balineses que ele viu em Paris, em 1931, na Exposição Colonial mudou o destino do teatro ocidental do século XX.

Os dançarinos sufi da ordem Mevlevi – os dervishes – são comuns em vários espetáculos. Quando eles se apresentaram na Academia de Música do Brooklyn, os espectadores foram advertidos: “O programa é uma cerimônia religiosa. Vocês estão gentilmente convidados a se absterem de aplausos”. Mas não é somente no Ocidente que tais recomendações acontecem. Percebi isto em Bengali e outros rituais folclóricos indianos que eram encenados antes de o serem para o “grande público” em Calcutá, Nova Deli e Mumbai. Do mesmo modo, na China, México e em Cuba, eu vi os rituais sendo remodelados como performances artísticas. Este tipo de reenquadramento está acontecendo ao redor do mundo. Isso porque as populações do “primeiro mundo” e do “terceiro mundo” convivem lado a lado em muitos países. As apresentações turísticas se baseiam tanto nos públicos locais quanto nos estrangeiros. No fundo, a distinção é menos “Leste/Oeste” ou “Norte/Sul”, e, cada vez mais, “centro/margem”, “metrópole/periferia” e “turística/local”.

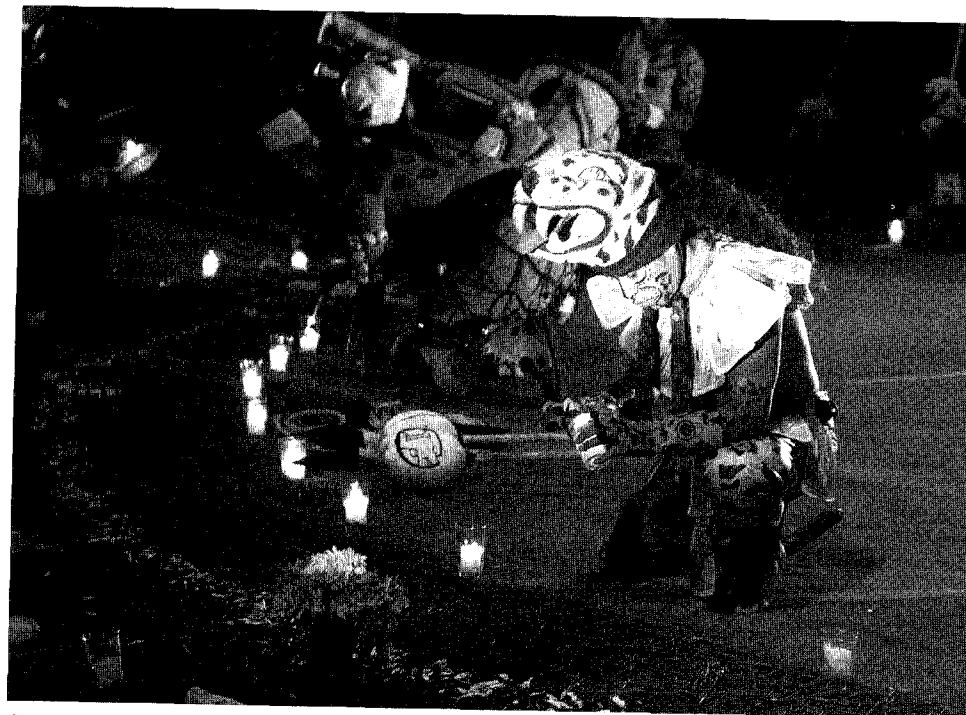
A remodelação do material ritual em novas “obras originais” também é comum. Jerzy Grotowski⁴⁹ (1933 – 99) sintetizou rituais de várias culturas para realizar sua performance final, “Ação”. Versões de “Ação” ainda são realizadas por Thomas Richards (1962 –), herdeiro artístico de Grotowski. A Sinfonia nº 5 de Philip Glass⁵⁰ (1937 –) mescla a música dos aborígenes australianos e africanos com seu próprio estilo. Os textos cantados vêm de mais de 20 culturas e épocas diferentes, variando mais de 3000 anos, a partir do Rig Veda, a Bíblia e o Corão aos mitos havaianos, de Zuni e de Mavan, poesia persa, filosofia chinesa

⁴⁸ Antonin Artaud (1896 – 1948): ator, diretor, teórico e poeta francês. Autor de *O Teatro e Seu Duplo* (1938; edição inglesa 1958).

⁴⁹ Jerzy Grotowski (1933 – 99): diretor teatral polonês, performer treinador e teórico. Diretor fundador do Laboratório Polonês de Teatro (1959 – 84), com o qual ele explorou a encenação do teatro ambiental, montagem cênica e textual e conexões entre teatro e ritual. Depois de 1965, Grotowski, investigou as ligações entre rituais modernos e ancestrais e a vida interior, que ele chamou “executor”, o performer.

Entre seus trabalhos de teatro, incluem-se *Acrópole*, de Wyspianski Stanislaw (1962), *Doutor Fausto*, de Christopher Marlowe (1963), *O Príncipe Constante*, de Calderón de la Barca (1965), e um trabalho baseado no Novo Testamento, *Apocalypsis cum Figuris* (1969). Grotowski é o autor de *Em Busca de um Teatro Pobre* (1968) e autor/assunto de *The Grotowski Sourcebook* (1997), editado por Richard Schechner e Lisa Wolford.

⁵⁰ Philip Glass (1937 –): compositor americano que inovou as composições incluindo colaborações com Robert Wilson, *Einstein na Praia* (1976) e *Corvo Branco* (1991), e David Henry Hwang, *1000 Aeroplanos no Telhado* (1988) e *A Viagem* (1992), bem como uma trilogia ópera sobre os trabalhos de Jean Cocteau – *Orfeu* (1993), *La Belle et le Bête* (1994) e *Les Enfants Terribles* (1996).



O grupo Sotz'il Jay, da Guatemala, recria em seus espetáculos os tradicionais rituais maias, combinando dança, canto, música, uso de máscaras e de fogo. Foto de Joselino Guarcax, © grupo Sotz'il Jay.

e o Livro dos Mortos tibetano. A ambição de Glass era criar uma “história espiritual humana”, desde a Criação ao futuro. A intenção de Glass era fazer uma versão milenar de uma das grandes produções de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) ou Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 91). Glass quis criar o ritual e a arte simultaneamente, porém não mais “localizados” na tradição cristã. Usar rituais para fazer novas performances estéticas não é somente uma prática de artistas europeus e euramericanos. O coreógrafo afro-americano Ralph Lemon (1952 –)⁵¹, o diretor de teatro indiano Ratan Thiyam⁵² (1948 –) e o coreógrafo Lin Hwai-min⁵³ (1949 –) são três de muitos artistas que importam e/ou remodelam rituais em suas produções.

⁵¹ Ralph Lemon (1952–): dançarino e coreógrafo americano, conhecido por danças fortemente emocionais, frequentemente envolvendo técnicas mistas. Entre seus trabalhos de dança, estão *Joy* (1989), *Persophono* (1991) e *Árvore* (2000).

⁵² Ratan Thiyam (1948): diretor-fundador do Manipuri-Indian do Teatro Repertório Coro. Entre as maiores produções de dança de Thiyam, estão *Chakravyuha* (1986) e *Uthar Priyadarshi* (1998), concernindo à vida do rei budista indiano Ashoka (século II a.C.).

⁵³ Lin Hwai-Min (1949): coreógrafo e dançarino taiwanês. Em 1973, ele fundou o Teatro Dança Cloud Gate, a principal companhia de dança moderna de Taiwan.

Conclusão

O ritual humano é uma continuação e uma elaboração do ritual animal. Rituais são usados para controlar conflitos potenciais referentes ao status, poder, espaço e sexo. A execução de rituais ajuda os povos a passarem por períodos difíceis de transição. O ritual também é uma forma de os povos se conectarem a um estado coletivo e, ao mesmo tempo, a um passado místico e construírem uma solidariedade social, para formar uma comunidade. Alguns rituais são liminares, existem entre ou fora da vida social cotidiana. Por causa de sua liminaridade, performances rituais podem produzir *communitas*, uma sensação de algo entre os participantes, maior ou fora de seu eu individual. Temos também visto como um ritual desempenha um papel essencial nos dramas sociais, ajudando a trazer a reintegração ou cismas necessários para aproximar uma comunidade em crise. Mas, rituais também podem ser muito comuns. A maioria das situações da vida diária incorpora e ritualiza elementos. Nossos rituais de acordar, refeições rituais, saudações rituais, diversões rituais, e assim por diante, regulam a maior parte do curso de nossa vida social. Entender esses rituais pode nos ajudar a realizar essas interações humanas básicas com mais sucesso.

Embora a crença generalizada de que a performance artística tenha sido originada nos rituais, não há evidências históricas ou arqueológicas para comprovar esta afirmação. É mais provável que, desde os primeiros tempos, as qualidades de entretenimento da performance estivessem presentes como um elemento do ritual. Em vez de pensar no esquema binário "ritual ou arte", devem-se considerar as funções da performance. Até que ponto fazer uma performance entretém, dá prazer, é realizada de modo que é bela, e em que grau é uma performance eficaz, feita a fim de realizar algo, um pedido ou apelo aos deuses, marcar ou celebrar um acontecimento importante ou marco de vida, tais como nascimento, puberdade, casamento ou morte? Embora performances públicas específicas tendam a enfatizar tanto entretenimento como eficácia, todas as performances atualmente são, na verdade, entretenimento e eficácia.

Artistas de várias culturas têm amplamente feito arte utilizando, em rituais, música sacra, peças de altares e pinturas devocionais, templos, máscaras, danças e dramas religiosos, e assim por diante. Além disso, primeiramente pela influência do colonialismo e, mais tarde, pela globalização, ocorreu uma atração dos artistas para rituais de muitas culturas, com a sua utilização em suas próprias obras. Alguns artistas têm investigado não apenas rituais específicos, mas o próprio processo ritual, a fim de sintetizar rituais existentes ou inventar novos. No passado não tão distante, expositores coloniais trouxeram rituais de lugares "distantes", bem como entretenimentos e curiosidades exóticas. Essa prática continua hoje, como parte dos programas de alguns festivais internacionais.

Não só artistas, mas também governos, equipes esportivas, escolas e outras entidades inventam rituais. Esses rituais, muitas vezes, passam como veneráveis e tradicionais, quando, de fato, eles são de aquisição recente. Hinos nacionais, promessas para a bandeira, a corrida da tocha olímpica (e muitos outros aspectos dos Jogos Olímpicos modernos) e as iniciações do círculo estudantil, feminino ou das fraternidades, são alguns exemplos de rituais inventados. Na verdade, os rituais e processos rituais representam uma tensão entre novo/velho, conservador/inovador. Embora muitos rituais sejam duradouros e proteção do *status quo*, muitos deles evoluem e mudam. O próprio processo ritual encoraja a inovação através da abertura de um espaço e tempo para a antiestrutura. Às vezes, os rituais formalmente mudam através do trabalho de conselhos, conjuntos de especialistas rituais ou das autoridades estatais. Mas muitas vezes, em muitas culturas e em situações muito variantes, rituais evoluem por meio de mudanças introduzidas por indivíduos – em nível local.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELL, Catherine. Performance and Other Analogies. In: *Ritual Theory, Ritual Practice*. New York: Oxford University Press, 1992, p. 22-46.
- d'AQUILI, Eugene D.; LAUGHLIN JR., Charles D.; MACMANUS, John (ed.). The Spectrum of Ritual. In: *The Spectrum of Ritual*. New York: Columbia University Press, 1979, p. 36-41.
- DREWAL, Margaret Thompson. Gender Play. In: *Yoruba Ritual*. Bloomington: Indiana University Press, 1979, p. 174-193.
- GOODALL, Jane. The Rain Dance. In: *In the Shadow of Man*. Boston: Houghton Mifflin, 1971, p. 52-54.
- TURNER, Victor. Liminality and Communitas. In: *The Ritual Process*. Chicago: Aldine, 1969, p. 94-130.