

DIANA TAYLOR

O arquivo e o repertório

Performance e
memória cultural
nas Américas

(EDITORAufmg)



Ao transitar por diferentes culturas e disciplinas, Diana Taylor apresenta neste livro duplamente premiado (2003, Prêmio de pesquisa em prática teatral e pedagogia; 2004, Prêmio Katherine Singer Kovacs de melhor livro em culturas e literaturas latino-americanas e espanholas) uma instigante reflexão sobre a tessitura da memória cultural nas Américas, por meio das relações da performance com a escrita, a arte, a mídia, a história e a política, evidenciando os rituais e as contradições que marcam esse processo.

Em *O arquivo e o repertório*, a importante pesquisadora e teórica da performance, Diana Taylor, apresenta uma diferente perspectiva para a compreensão da performance nas Américas. Ao entendê-la em sentido amplo, a autora reflete sobre como as pessoas, para produzir conhecimentos e constituir suas identidades, se valem de um vasto repertório de atos performáticos, como danças, músicas, rituais e práticas sociais, ao mesmo tempo que contribuem para sua formação e ampliação.

Nesta obra apresenta-se a análise de performances muito diversificadas, como as realizadas pelos filhos de desaparecidos políticos da Argentina, o trabalho do grupo de teatro peruano Yuyachkani, as previsões astrológicas apresentadas por Walter Mercado para a Univisión – uma rede de televisão norte-americana que transmite sua programação em espanhol – e as reações aos eventos de 11 de setembro de 2001, entre outras. A partir delas, Taylor elabora o papel vital da performance nas reivindicações políticas, na transmissão de memórias traumáticas e na formação da identidade cultural no continente.

Diana Taylor é professora de Estudos da Performance e Espanhol na New York University e diretora do Instituto Hemisférico de Performance e Política. É autora de *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America* (1991) e *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"* (1997), entre outros.

O ARQUIVO E O REPERTÓRIO
Performance e memória cultural nas Américas

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

REITOR Clélio Campolina Diniz

VICE-REITORA Rocksane de Carvalho Norton

EDITORA UFMG

DIRETOR Wander Melo Miranda

VICE-DIRETOR Roberto Alexandre do Carmo Said

CONSELHO EDITORIAL

Wander Melo Miranda (PRESIDENTE)

Ana Maria Gaetano de Faria

Flávio de Lemos Carsalade

Heloísa Maria Murgel Starling

Márcio Gomes Soares

Maria das Graças Santa Bárbara

Maria Helena Damasceno e Silva Megale

Roberto Alexandre do Carmo Said

DIANA TAYLOR

O ARQUIVO E O REPERTÓRIO

Performance e memória cultural nas Américas

ELIANA LOURENÇO DE LIMA REIS

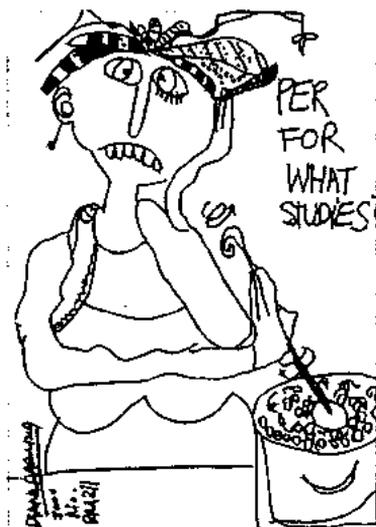
Tradução

Belo Horizonte | Editora UFMG | 2013

ATOS DE TRANSFERÊNCIA

De 14 a 23 de junho de 2003, o Instituto Hemisférico de Performance e Política reuniu artistas, ativistas e pesquisadores das Américas para seu segundo encontro anual, a fim de compartilhar as maneiras como nosso trabalho usa a performance para intervir nos cenários políticos que nos interessam.¹ Todos entendiam “política”, mas a compreensão de “performance” era mais difícil. Para alguns artistas, *performance* se referia à arte performática. Outros brincavam com o termo. Jesusa Rodríguez, a artista de cabaré/performance mais aguerrida e influente do México, se referia aos 300 participantes como *performenzos* (*menzos* significa idiotas).² *Performalucos* (*performnuts*) poderia ser uma tradução aproximada, e muitos dos espectadores concordariam que é preciso ser louco para fazer o que ela faz, confrontando abertamente o Estado mexicano e a igreja católica. Tito Vasconcelos, um dos primeiros performers abertamente gays do início dos anos de 1980 no México, apareceu em cena como Marta Sahagún, na época, amante, e agora, esposa do então presidente do México, Vicente Fox. Em seu traje branco, com sapatos de salto combinando, ela deu as boas-vindas ao público do congresso de “perfumance”. Sorrindo, ela admitiu que não entendia bem sobre o que era o congresso; reconheceu que

ninguém dava a mínima para o que fazíamos, mas, mesmo assim, ela nos dava as boas-vindas. *PerPARA*quê? (*PerFOR*what?), pergunta a mulher, confusa, no cartum de Diana Raznovich. As piadas e trocadilhos, apesar de bem-humorados, revelavam tanto a ansiedade pela definição quanto a promessa de uma nova arena para mais intervenções.



1. "PerFORwhat Studies?" Cartum de Diana Raznovich, 2000.

ESTUDOS DE PERparaQUÊ?

Este livro, como o Instituto Hemisférico, propõe que os estudos da performance podem contribuir para nossa compreensão das tradições de performance da América Latina – e do hemisfério – ao repensar as fronteiras disciplinares e nacionais do século XIX e focalizar comportamentos incorporados. De modo inverso, os debates que acontecem, desde o século XVI, acerca da natureza e função das práticas de performance nas Américas podem ampliar o âmbito de uma recém-pós-disciplina que, devido a seu contexto, tem focalizado mais o futuro e os fins da performance do que sua prática histórica. Finalmente, é urgente focalizar as características específicas da performance

nũm meio cultural em que as corporações promovem a *world music*, enquanto organizações internacionais (como a Unesco), bem como as agências de fomento, tomam decisões sobre os direitos culturais “mundiais” e os “patrimônios imateriais”.

As performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina “comportamento reiterado”.³ Em um primeiro nível, a performance constitui o objeto/processo de análise nos estudos da performance, isto é, as muitas práticas e eventos – dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais – que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/apropriados para a ocasião. Essas práticas são geralmente separadas de outras à sua volta para constituir focos de análise distintos. Algumas vezes, esse enquadramento faz parte do próprio evento – determinada dança ou comício têm começo e fim; não afluem, de modo contínuo ou sem divisões, para dentro de outras formas de expressão cultural. Dizer que algo é uma performance significa fazer uma afirmação ontológica, embora localizada. O que uma sociedade considera uma performance poderia ser considerado um não evento em outra.

Em um segundo nível, a performance também constitui a lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos *como* performances.⁴ Obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, por exemplo, são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública. Entender esses itens *como* performances sugere que a performance também funciona como uma epistemologia. A prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a elas, oferece um modo de conhecer. A qualidade parentética dessas performances é externa, vindo da lente metodológica que as organiza como uma “totalidade” analisável. A performance e a estética da vida cotidiana variam de comunidade para comunidade, refletindo a especificidade cultural e histórica existente tanto na encenação quanto na recepção. (Enquanto a recepção

se modifica na performance ao vivo, bem como naquela mediada tecnologicamente, apenas na performance ao vivo o ato em si se modifica.) As performances viajam, desafiando e influenciando outras performances. Contudo, elas estão, em certo sentido, sempre *in situ*: são inteligíveis na estrutura do ambiente imediato e das questões que as rodeiam. O *é/como* realça a compreensão da performance como simultaneamente “real” e “construída”, como um conjunto de práticas que reúnem o que historicamente ficou separado como discursos ontológicos e epistemológicos distintos, supostamente autônomos.

Os muitos usos da palavra performance apontam para as complexas camadas de referencialidade, aparentemente contraditórias, que às vezes se sustentam mutuamente. Victor Turner toma como base para seu entendimento do termo a raiz etimológica francesa, *parfournir*, “fornecer”, “‘completar’ ou ‘executar completamente’”.⁵ Do francês, o termo passou para o inglês como *performance* no século XVI e, desde os séculos XVI e XVII, tem sido usado com o sentido que tem hoje.⁶ Para Turner, ao escrever nas décadas de 1960 e 1970, as performances revelavam o caráter mais profundo, mais verdadeiro e mais individual da cultura. Guiado por uma crença em sua universalidade e relativa transparência, Turner afirmava que as populações poderiam aprender a compreender umas às outras por meio de suas performances.⁷ Para outros, evidentemente, o termo significa justamente o oposto: o caráter construído das performances indica sua artificialidade – ela é algo “simulado”, antitético ao “real” e “verdadeiro”. Em alguns casos, a ênfase nesse caráter construído revela um preconceito antiteatral; em leituras mais complexas, o construído é reconhecido como vizinho do real. Embora uma dança, um ritual ou uma manifestação exijam uma separação ou um enquadramento que os diferenciem de outras práticas sociais à sua volta, isso não implica que a performance não seja real ou verdadeira. Ao contrário, a ideia de que esta destila uma verdade “mais verdadeira” do que a própria vida vem desde Aristóteles,

passando por Shakespeare, Calderón de la Barca, Artaud e Grotowski, chegando até o presente. No campo dos negócios, o termo é usado com mais frequência do que em qualquer outro, embora geralmente com sentido diferente, isto é, para indicar que alguém ou, mais frequentemente, alguma coisa põe em prática todo seu potencial. Os supervisores avaliam a eficácia dos trabalhadores em seu emprego, sua performance; como se fossem carros ou computadores, e parece que os mercados competem para ter uma performance melhor do que seus rivais. *Perform or else* [Tenha uma boa performance, ou então...], o título do livro de Jon McKenzie, capta muito bem o imperativo de alcançar os padrões de negócios (e de cultura). Os consultores políticos entendem que a performance como *estilo* – em vez de no sentido de *levar a cabo* ou *completar com êxito* – frequentemente determina o resultado político. A ciência também começou a explorar o comportamento humano reiterado e a cultura expressiva através de *memes*: “*Memes* são histórias, canções, hábitos, habilidades, invenções e maneiras de fazer as coisas que copiamos de pessoa para pessoa por meio da imitação” – em suma, os atos reiterativos que venho chamando de performance, embora, é claro, ela não envolva necessariamente comportamentos miméticos.⁸

Nos estudos da performance, portanto, as noções sobre a definição, o papel e a função da performance variam muito. Ela sempre diz respeito apenas à incorporação? Ou questiona os próprios contornos do corpo, desafiando noções tradicionais de incorporação? Desde os tempos antigos, a performance tem manipulado, ampliado e experimentado com a incorporação – essa intensa experimentação não começou com Laurie Anderson. As tecnologias digitais nos convidarão, mais e mais, a reformular nossa compreensão de questões como “presença”, lugar (agora o “site” on-line, não localizável), efêmero e incorporação. Os debates proliferam.

Um exemplo do âmbito dessa compreensão é o debate sobre a capacidade de permanência da performance. Partindo de uma

posição lacaniana, Peggy Phelan delimita a vida da performance ao presente: “(...) a performance não pode ser salvada, gravada, documentada ou participar de outro modo da circulação de representações da representação. (...) O ser da performance, como a ontologia da subjetividade proposta aqui, torna-se ela mesma por meio do desaparecimento.”⁹ Joseph Roach, por outro lado, amplia o entendimento ao colocá-la ao lado da memória e da história. Assim, ela participa da transferência e da continuidade do conhecimento:

As genealogias da performance trazem consigo a ideia de movimentos expressivos como reservas mnemônicas, incluindo movimentos padronizados feitos e lembrados por corpos, movimentos residuais guardados implicitamente em imagens ou palavras (ou nos silêncios entre eles) e movimentos imaginários sonhados em mentes, não anteriormente à linguagem, mas como partes constitutivas dela.¹⁰

Os debates sobre o caráter efêmero da performance são, evidentemente, profundamente políticos. De quem são as memórias, tradições e reivindicações à história que desaparecem se falta às práticas performáticas o poder de permanência para transmitir conhecimento vital?

Pesquisadores vindos da filosofia e da retórica (como J. L. Austin, Jacques Derrida e Judith Butler) criaram termos como *performativo* e *performatividade*. O performativo, para Austin, refere-se a casos em que “a emissão de um enunciado [*utterance*] é também a realização de uma ação”.¹¹ Em alguns casos, a reiteração e o processo parentético que associei com a performance anteriormente são claros: é dentro da estrutura convencional de uma cerimônia de casamento que a palavra “sim” contém peso legal.¹² Outros continuaram a desenvolver a noção de performativo de maneiras diversas. Derrida, por exemplo, vai mais além ao enfatizar a importância do aspecto citacional e iterativo do “evento de fala”, questionando a ideia de que “uma declaração performativa é bem-sucedida se sua

formulação não repetiu uma declaração ‘codificada’ ou iterável”.¹³ Entretanto, o enquadramento que sustenta o uso, feito por Butler, de *performatividade* – o processo de socialização por meio do qual as identidades de gênero e de sexo (por exemplo) são produzidas mediante práticas regulatórias e citacionais – é mais difícil de identificar, pois a normalização tornou-a invisível. Enquanto em Austin o performativo aponta para a língua que age, em Butler o performativo segue na direção oposta, subsumindo a subjetividade e a agência cultural na prática discursiva normativa. Nessa trajetória, o performativo se torna menos uma qualidade (ou adjetivo) de “performance” do que do discurso. Embora possa ser tarde demais para trazer de volta o performativo para o reino não discursivo da performance, sugiro que se tome emprestada uma palavra do uso contemporâneo de performance em espanhol – *performático* – para denotar a forma adjetiva do reino não discursivo da performance. Por que isso é importante? Porque é vital sinalizar que os campos performático, digital e visual são separados (apesar de estarem sempre enredados entre si) do campo discursivo, tão privilegiado pelo logocentrismo ocidental. O fato de não termos uma palavra em inglês para sinalizar esse espaço performático é um produto daquele mesmo logocentrismo, e não uma confirmação de que não há lá, lá.¹⁴

Portanto, um dos problemas de se usar a performance, bem como seus falsos cognatos “performativo” e “performatividade”, vem do âmbito extraordinariamente amplo de comportamentos abrangidos pelo termo, que vão desde uma determinada dança até a performance mediada tecnologicamente ou o comportamento cultural convencional. Contudo, o fato de a performance ter camadas múltiplas indica as interconexões profundas entre todos esses sistemas de inteligibilidade e as fricções produtivas entre eles. Como os usos diferentes do termo/conceito – acadêmicos, políticos, científicos e relacionados a negócios – raramente interagem de modo direto, a performance tem também uma história de intraduzibilidade. Ironicamente, a própria palavra

ficou trancada dentro das caixas disciplinares e geográficas que ela desafia; também teve negada a universalidade e a transparência que, para alguns, ela prometeria a seus focos de análise. Evidentemente, esses muitos pontos de intraduzibilidade são o que torna o termo e as práticas capacitados teoricamente e reveladores culturalmente. As performances não podem, como Turner esperava, nos dar acesso a outra cultura, permitindo vê-la em profundidade, mas elas certamente nos dizem muito sobre nosso desejo desse acesso e refletem a política de nossas interpretações.

Parte dessa indefinibilidade caracteriza os estudos da performance como campo de pesquisa. Na época de seu aparecimento, nos anos de 1970, como produto dos levantes sociais e disciplinares que, no final da década de 1960, sacudiram a academia, os estudos da performance buscavam atenuar as divisões disciplinares entre a antropologia e o teatro, encarando os dramas sociais, a liminaridade e a encenação como formas de escapar das noções estruturalistas de normatividade. Os estudos da performance – que, como já indiquei, não têm apenas um significado – claramente surgiram dessas disciplinas, mesmo rejeitando suas fronteiras. Ao fazer isso, eles herdaram alguns dos pressupostos e pontos cegos dos estudos do teatro e da antropologia, mesmo quando procuravam transcender a formação ideológica destes. Contudo, é igualmente importante ter em mente que a antropologia e os estudos do teatro eram (e são) compostos de variadas correntes, muitas vezes em conflito. Neste momento posso apenas oferecer alguns exemplos rápidos de como algumas dessas preocupações disciplinares e limitações metodológicas foram transferidas para o pensamento sobre a performance.

Da antropologia dos anos de 1970, os estudos da performance herdaram seu rompimento radical com as noções de comportamento normativo promulgadas pelo sociólogo Émile Durkheim, que afirmava que a condição social dos humanos (e não a agência individual) é responsável por comportamentos

e crenças.¹⁵ Os que discordavam dessa posição estruturalista defendiam que a cultura não era algo gratuito e reificado, mas uma arena de disputa social em que os atores sociais se juntavam para lutar pela sobrevivência. A partir da ala comumente denominada “dramatúrgica”, antropólogos como Turner, Milton Singer, Erving Goffman e Clifford Geertz começaram a escrever sobre os indivíduos como agentes em seus próprios dramas. As normas, eles argumentavam, são contestadas, e não apenas aplicadas. A análise de encenações tornou-se crucial no estabelecimento de reivindicações de agência cultural. Os humanos não se adaptam simplesmente aos sistemas. Eles os formam. Como reconhecer elementos, tais como escolha, opção pelo momento adequado e autoapresentação, a não ser por meio das maneiras como indivíduos e grupos os performatizam? O modelo dramatúrgico também salientava os componentes estéticos e lúdicos dos eventos sociais, bem como o caráter intervalar da liminaridade e da inversão simbólica.

Participando da corrente linguística, antropólogos como Dell Hymes, Richard Bauman, Charles Briggs, Gregory Bateson e Michelle Rosaldo foram influenciados por pensadores como J. L. Austin, John Searle e Ferdinand de Saussure, que focalizavam a função performativa da comunicação – a *parole*, nos termos de Saussure.¹⁶ Novamente, assim como aconteceu com o modelo dramatúrgico, o modelo linguístico enfatizava a agência cultural em funcionamento no uso da língua. Como, nos termos propostos pelo título da obra de Austin, *faziam-se coisas com palavras?* Da mesma forma que o modelo dramatúrgico, o linguístico também enfatizava a criatividade em jogo no uso da língua, já que os falantes e suas audiências trabalhavam juntos para produzir performances verbais bem-sucedidas. A corrente linguística também investia no reconhecimento da criatividade na vida cotidiana de outros povos, maneiras de usar a linguagem que eram engenhosas, específicas e “autênticas”.

Enquanto os pesquisadores da performance adotaram prontamente o projeto de levar a sério as encenações incorporadas,

vistas como uma maneira de entender como as pessoas gerenciam suas vidas, absorveram também o posicionamento ocidental da antropologia, que continuava a lutar com sua herança colonial. O “nós” que estuda e escreve sobre “eles” era, evidentemente, parte de um projeto colonialista do qual provinha a antropologia. Contudo, os pesquisadores que trabalhavam na década de 1970 buscavam romper o paradigma que fetichizava o local, negava agência aos povos que estudavam e os excluía da circulação do conhecimento criado sobre eles. Apesar disso, a comunicação, na maior parte dos casos, continuava a ser unidirecional. “Eles” não tinham acesso à “nossa” escrita. Essa prática de escrita de mão única revelava a ambivalência contínua em relação à dúvida sobre se “eles” ocupavam um mundo diferente – no espaço e no tempo – e se nós somos inter-relacionados e coevos. A unidirecionalidade da criação de sentido e da comunicação, por um lado, também provinha do privilégio dado, há séculos, ao escrito em relação ao conhecimento incorporado e, por outro, o refletia. Além disso, pouco se pensava sobre as muitas maneiras como o contato com o “não ocidental” havia, durante séculos, moldado a própria noção de identidade “ocidental”. Alguns antropólogos e pesquisadores do teatro estavam profundamente influenciados pelo impulso modernista de procurar a expressão autêntica, “primitiva” e, de algum modo, mais pura da condição humana nas sociedades não ocidentais. As tentativas feitas na literatura dos anos de 1970 para ilustrar que esses “outros” eram de fato completamente humanos, com práticas de performance tão significativas quanto as “nossas”, traem a ansiedade produzida pelo colonialismo sobre o status dos sujeitos não ocidentais.

Apesar dos sentimentos descolonizantes de muitos antropólogos da década de 1970, as estruturas de explicação que usavam eram decididamente ocidentais. Voltando a Turner – a influência mais direta sobre os Estudos da Performance devido à associação produtiva deste antropólogo com Richard Schechner –, fica claro que, embora o conceito de drama social tenha sido fundamental para os Estudos da Performance, as afirmações universalistas

que ele faz sobre a ubiquidade do conceito se ressentem do filtro bastante estreito que usa para compreendê-lo: o drama aristotélico. Segundo Turner, “ninguém poderia deixar de notar a analogia, na verdade a homologia, entre aquelas sequências de eventos supostamente ‘espontâneos’, que tornam totalmente evidentes as tensões existentes naquelas duas aldeias, e a ‘forma processual’ característica do drama ocidental, desde Aristóteles, ou do épico e da saga ocidentais, embora em uma escala limitada ou em miniatura”. Ninguém deixaria de notar, isto é, exceto aqueles que participavam dos eventos sem a menor noção desses paradigmas.¹⁷ Como que para se prevenir de uma acusação, já percebida, de eurocentrismo, Turner completa:

O fato de que um drama social (...) corresponde de perto à descrição da tragédia por Aristóteles na *Poética*, de que ela é “completa e inteira, e de uma certa magnitude (...) possuindo um começo, um meio e um fim”, não acontece, repito, porque tentei de modo inapropriado impor um modelo “ético” ocidental de ação no palco à conduta da sociedade de uma aldeia africana, mas porque existe uma relação interdependente, talvez dialética, entre os dramas sociais e os gêneros de performance cultural em todas as sociedades. (p. 72)

Novamente, as teorias de Turner sobre acontecimentos estruturados com começo, meio e fim reconhecíveis podem ter menos a ver com os acontecimentos “supostamente ‘espontâneos’” do que com sua lente analítica. A lente, para ele como para qualquer um, revela seus (nossos) desejos e interesses. Ele pode estar correto ao notar a interdependência das performances sociais e culturais *no interior* de uma sociedade específica, mas seria importante questionar se, e como, essa interdependência poderia atravessar as culturas. Além disso, sua postura de observador “objetivo”, que olha de uma posição superior o “objeto” de análise, cria a perspectiva desigual e distorcida que resulta no gesto duplo que caracteriza muito da escrita sobre práticas de performance em contextos diferentes do nosso. Primeiro, o observador declara

reconhecer o que está acontecendo na performance do Outro, ou sobre o Outro. De algum modo, esse acontecimento é reificado e interpretado por meio de um paradigma ocidental preexistente. Segundo, o reconhecimento é seguido por uma afronta: essa performance se mostra como uma versão “em miniatura” ou diminuída do “original”.

Dos estudos de teatro – o parceiro “materno”, de acordo com Turner (p. 9) – os estudos da performance herdam outra forma de radicalismo: sua propensão à vanguarda, que valoriza a originalidade, o transgressivo e, novamente, o “autêntico”. Essa é uma operação diferente, mas complementar: o não ocidental é a matéria-prima a ser retrabalhada e tornada “original” no Ocidente. Presume-se, evidentemente, que a performance – agora entendida como prática inspirada fortemente nas artes visuais e em representações teatrais não convencionais, *happenings*, instalações, *body art* e *performance art* – é uma prática estética com raízes, por um lado, no surrealismo e dadaísmo e, por outro, em tradições performáticas mais antigas como o cabaré, o jornal vivo e os rituais de cura e possessão. A ênfase da vanguarda na originalidade, no efêmero e no novo esconde múltiplas tradições ricas e antigas de prática performática. Em 1969, por exemplo, Michael Kirby, membro fundador do Departamento de Estudos da Performance na NYU, criado logo depois, afirmou que “o teatro ambiental é um desenvolvimento recente”, associado com a vanguarda, embora ele reconheça que, desde o teatro grego, existem produções que poderiam receber esse mesmo rótulo. É o “elemento estético específico” que, para Kirby, o diferencia de formas anteriores.¹⁸ Contudo, sua ênfase na estética não consegue, na verdade, distinguir os exemplos recentes dos anteriores. Frei Motolinía, um dos primeiros 12 franciscanos a alcançar as Américas no século XVI, descreve uma celebração de Corpus Christi em 1538 durante a qual participantes nativos de Tlaxcala criaram elaboradas plataformas externas, “todas de ouro e trabalhos com penas”, bem como montanhas e florestas inteiras povoadas com animais vivos ou artificiais, que eram “uma coisa

maravilhosa de se ver”, e por onde os espectadores/participantes andavam para alcançar um efeito “natural”.¹⁹ Afirmações como a proposta por Kirby no final da década de 1960 constituem a epítome da obsessão autoconsciente pelo novo, comum naquele período, ao mesmo tempo que se esquecia ou se ignorava o que já existia. Esses tipos de afirmação incitaram acusações de que o campo nascente dos estudos da performance era a-histórico ou até mesmo anti-histórico.

Há muitos outros exemplos de esquecimentos semelhantes, acompanhados de novas “descobertas” que, novamente, reencenam as omissões de laços entre práticas ocidentais e não ocidentais: Artaud, inspirado pelos Taramara; a dependência de Brecht de formas não ocidentais como base para sua estética revolucionária; o interesse de Grotowski pelos Huichol, para ficar apenas nos casos mais óbvios. Poucos teóricos e profissionais – com notáveis exceções – pensam com seriedade sobre a construção mútua do ocidental/não ocidental nas Américas. Isso exigiria dos pesquisadores não apenas aprender as línguas dos povos com os quais procuram interagir, mas também tratá-los como colegas, ao invés de vê-los como informantes ou objetos de análise. Isso, por sua vez, significaria que esses novos colegas permaneceriam a par de todos os projetos que dizem respeito a eles, desde a produção até a distribuição e a análise. Isso também acarretaria uma mudança metodológica, uma reflexão sobre o que deve ser considerado como *expertise* ou como fonte válida. Demandaria também o reconhecimento da reciclagem permanente dos materiais e processos culturais entre o ocidental e o não ocidental. Esse contato recíproco tem sido em geral teorizado na América Latina como transculturação. A transculturação denota o processo transformativo por que passam todas as sociedades quando entram em contato com material cultural estrangeiro e o adquirem, voluntariamente ou não (ver Capítulo 3). A transculturação acontece desde que o mundo é mundo.²⁰ Porém, as discussões sobre os cruzamentos de culturas continuam tensas como sempre.

O nervosismo que cerca o não ocidental continua a assombrar grande parte da escrita sobre a performance como prática estética. Um exemplo: Patrice Pavis, no sumário introdutório da seção “Contextos históricos” em *The Intercultural Performance Reader*, apresenta um projeto que soa defensivo e bastante paternalista:

Propomos começar juntando documentos e declarações de intenção, sem nos permitirmos ser intimidados pelos hipócritas e fanáticos do “politicamente correto”. Em uma área como esta, precisamos ser pacientes e calmos. Estamos ainda na fase de observar e fazer um levantamento das práticas culturais e nossa única ambição é oferecer aos leitores um certo número de declarações, escolhidas dentro de um âmbito infinitamente possível, sem a imposição de uma teoria global ou universal para analisar esses exemplos em definitivo.²¹

O simples ato de pensar sobre como lidar com práticas não ocidentais deixa Pavis tenso. As declarações de inclusão (o “âmbito infinitamente possível”) não mascaram mais a prática da exclusão: em seu livro, não existe um único ensaio sobre a performance latino-americana, por exemplo. Críticos ocidentais assediados devem manter a atitude de paciência e calma, no estilo “papai sabe o que faz”. Duas ou três décadas depois de Turner e Kirby, muitos pesquisadores perderam as pretensões fáceis com relação à decifrabilidade e ao novo. Pavis entende que os teóricos “ocidentais” nos anos de 1990 precisam renunciar às reivindicações de uma teoria global ou universalizante, embora sua ênfase na observação e no levantamento, aparentemente desinteressados, reinscreva o domínio da posição crítica. As declarações e os documentos “históricos”, todos escritos por teóricos inegavelmente de Primeiro Mundo – Ericka Fischer-Lichte, Richard Schechner e Josette Féral – preparam o caminho. Em uma seção separada, “A performance intercultural de outro ponto de vista”, Pavis inclui perspectivas “não ocidentais”, embora observe que a maioria daqueles que escrevem “vivem, ou então viveram e trabalharam, nos Estados Unidos” (p. 147).

Ainda assim, eles são “estrangeiros” e “Outros”, e suas visões “realmente diferem radicalmente das visões dos interculturalistas euro-americanos, sendo menos seguras de si” (p. 147).

Essa jogada crítica dupla realça uma área de preocupação/interesse (o não ocidental) e, ao mesmo tempo, nega-a. Ela distancia a produção cultural não ocidental como radicalmente outra e, em seguida, procura abarcá-la dentro de sistemas críticos existentes como sendo elementos menores ou disruptivos. A performance, como aponta Roach, diz respeito tanto a esquecer quanto a lembrar. O Ocidente se esqueceu de muitas partes do mundo que escapam de seu alcance de explicação. Todavia, lembra-se da necessidade de cimentar a centralidade de sua posição como Ocidente ao criar e congelar o não ocidental como sempre outro, “estrangeiro” e impossível de conhecer. A dominação pela cultura, pela “definição”, pela pretensão à originalidade e autenticidade tem funcionado em conjunto com a supremacia econômica e militar.

Apesar de serem a-históricos em parte de sua prática, nada há de inerentemente a-histórico ou ocidental nos estudos da performance. Nossas metodologias podem, e devem, ser revisadas constantemente por meio do encontro com outros interlocutores, bem como com outras realidades regionais, raciais, políticas e linguísticas, tanto dentro de nossas fronteiras nacionais quanto fora delas. Isso não significa estender nossos paradigmas atuais para incluir outras formas de produção cultural. Também não justifica limitar nosso âmbito de interlocutores àqueles cujas histórias de vida e habilidades linguísticas se parecem com as nossas. O que estou propondo é um empenho e um diálogo ativos, apesar de complicados. A performance existe desde que existem pessoas, embora o campo de estudo em sua forma atual seja relativamente recente. Os estudos da performance surgiram na cena acadêmica com uma bagagem herdada e vêm tentando, há muito tempo, superar – muitas vezes com sucesso – algumas dessas limitações. O eurocentrismo e o esteticismo de parte dos estudos sobre o teatro, por exemplo, entram em conflito com o fato de que tradicionalmente a antropologia focalize práticas

não ocidentais como sistemas criadores de sentido. A crença de antropólogos como Geertz de que “fazer etnografia é como procurar ler (...) um manuscrito – estrangeiro, descolorido, cheio de elipses” e de que a cultura é um “documento performatizado” vai contra os princípios dos estudos da performance, que insistem na participação e reação ativas de todos.²² Estamos todos presentes nesse quadro, somos todos atores sociais em nossos dramas sobrepostos, limítrofes, litigiosos. Até mesmo o distanciamento de Brecht se apoia na ideia de que os espectadores estão fortemente ligados aos acontecimentos no palco, não por meio da identificação, mas da participação, e de que eles são frequentemente chamados a intervir e mudar o curso da ação.

Na América Latina, onde o termo não encontra um equivalente satisfatório no espanhol e no português, em geral se refere à *performance* como arte performática (*performance art*). Traduzida simplesmente, mas de modo ambíguo, para o espanhol como *el performance* ou *la performance*, um travestismo linguístico que convida os falantes de inglês a pensar na performance de sexo/gênero, a palavra está começando a ser usada mais amplamente para se referir aos dramas sociais e às práticas incorporadas.²³ É comum se referir atualmente a *lo performático* como o que se relaciona à performance em seu sentido mais amplo. Apesar das críticas de que “performance” é um termo inglês e de que não há uma maneira de fazer com que se torne confortável de pronunciar em espanhol ou português, pesquisadores e profissionais estão começando a apreciar as qualidades multivocais e estratégicas do termo. Embora a palavra possa ser vista como estrangeira e intraduzível, os debates, determinações e estratégias vindos das muitas tradições de práticas incorporadas e de conhecimento corpóreo estão, nas Américas, profundamente enraizados e prontos para a luta. Contudo, a linguagem que se refere a esses conhecimentos corpóreos mantém uma ligação firme com as tradições teatrais. A performance inclui qualquer dos seguintes termos usados para substituí-la (sem se reduzir a eles): *teatralidad*, *espectáculo*, *acción*, *representación*.

Teatralidad e espectáculo, assim como teatralidade e espetáculo, captam o sentido construído e abrangente da performance. As muitas maneiras como a vida social e o comportamento humano podem ser vistos *como* performance estão presentes nesses termos, embora com valor específico. A teatralidade, para mim, comporta um roteiro, uma configuração paradigmática que conta com participantes supostamente ao vivo, estruturados ao redor de um enredo esquemático, com um fim pretendido (apesar de adaptável). Seria possível dizer que toda a escrita do século XVI sobre o descobrimento e a conquista reencena o que Michel de Certeau denomina a “cena inaugural: depois de um momento de pasmo, nesse umbral pontilhado de colunatas de árvores, o conquistador escreverá o corpo do outro e traçará ali sua própria história”.²⁴ A teatralidade torna o roteiro vivo e irresistível. Em outras palavras, os roteiros existem como imaginários específicos culturalmente – conjuntos de possibilidades, maneiras de conceber o conflito, a crise ou a resolução – ativados com maior ou menor teatralidade. Diferentemente do *tropo*, que é uma figura de linguagem, a teatralidade não se baseia na língua para transmitir um padrão estabelecido de comportamento ou de ação.²⁵ No Capítulo 2, sugiro que o “encontro” colonial é um roteiro teatral estruturado de maneira previsível, como que uma fórmula, daí ser facilmente repetível. A teatralidade, como o teatro, ostenta seu artifício, seu caráter construído. Não importa quem reencena o encontro colonial da perspectiva do Ocidente – o romancista, o dramaturgo ou o funcionário do governo –, no elenco estão sempre o mesmo protagonista-sujeito masculino e o mesmo “objeto” encontrado, de pele escura. A teatralidade luta pela eficácia, não pela autenticidade. Ela conota uma dimensão consciente, controlada e, portanto, sempre política, que a performance não precisa conter. A teatralidade difere do espetáculo por ressaltar a *mecânica* do espetáculo. Concordo com Guy Debord, que afirma que o espetáculo não é uma imagem, mas uma série de relações sociais mediadas pelas imagens. Portanto, como aponto em outro texto, o espetáculo “liga os indivíduos a uma economia de aparências e de olhar” que pode parecer mais

invisivelmente normalizadora, isto é, menos “teatral”.²⁶ Ambos os termos, entretanto, são substantivos sem verbo; assim, eles não deixam espaço para a agência cultural individual como faz a performance. Perde-se muito, em minha opinião, quando abrimos mão do potencial para a intervenção direta e ativa ao adotar palavras como teatralidade ou espetáculo em lugar do termo performance.

Palavras como *acción* e *representación* abrem espaço para a ação e intervenção individuais. *Acción* pode ser definida como um ato, um *happening* de vanguarda, uma manifestação ou intervenção política, como, por exemplo, os protestos em forma de teatro de rua encenados pelo grupo de teatro Yuyachkani, do Peru (ver Capítulo 7) ou os *escraches* ou atos de execração pública contra torturadores por H.I.J.O.S., a organização de direitos humanos composta por filhos dos desaparecidos na Argentina (ver Capítulo 6). Dessa forma, a *acción* reúne tanto as dimensões estéticas quanto as políticas da performance. Porém, os mandatos econômicos e sociais que pressionam os indivíduos a performatizar de acordo com certos modos normativos desaparecem – a maneira como performatizamos nosso gênero, etnicidade e assim por diante. O termo *acción* parece mais dirigido e intencional e, portanto, menos imbricado social e politicamente do que performatizar, que evoca tanto a proibição quanto o potencial para a transgressão. Podemos, por exemplo, performatizar, ao mesmo tempo, múltiplos papéis construídos socialmente, mesmo enquanto nos ocupamos de uma *acción* antimilitar claramente definida. A representação, mesmo com seu verbo *representar*, invoca noções de mimese, de uma quebra entre o “real” e sua representação, que os termos performance e performatizar tornam mais produtivamente complicados. Embora esses termos tenham sido propostos, em vez de performance, de som estrangeiro, eles também derivam de línguas, histórias culturais e ideologias ocidentais.

Por que, então, não usar um termo vindo de uma das línguas não europeias, como o nauatle, o quéchua, o aimara ou qualquer uma das centenas de línguas indígenas ainda

faladas nas Américas? *Olin*, que significa movimento em nauatle, parece um candidato possível. *Olin* é o motor por trás de tudo que acontece na vida, o movimento repetido do sol, das estrelas, da terra e dos elementos. *Olin*, que também significa “hule” ou borracha, era aplicado nas vítimas sacrificiais para facilitar a transição do reino terrestre para o divino. Além disso, *Olin* é um mês no calendário mexicano e, assim, permite a especificidade temporal e histórica. *Olin* também se manifesta como uma divindade que intervém em questões sociais. O termo capta simultaneamente a natureza mais ampla e abrangente da performance como processo reiterativo e de ajuda, bem como seu potencial para a especificidade histórica, para a transição e a agência cultural e individual. Também poderíamos, talvez, adotar *areito*, termo que designa música e dança. *Areitos*, do arauaque *aririn*, era usado pelos conquistadores para descrever um ato coletivo que envolvia canto, dança, celebração e culto, que reivindicava legitimidade não só estética, mas também sociopolítica e religiosa. O termo me atrai porque embaralha todas as noções aristotélicas de gêneros, públicos e fins desenvolvidos distintamente. Ele reflete claramente a suposição de que as manifestações culturais excedem a compartimentalização, seja ela por gênero (música-dança) ou por participantes/atores, seja pelo efeito pretendido (religioso, sociopolítico, estético) em que se baseia o pensamento cultural ocidental. Ele também questiona nossas taxonomias, mesmo ao apontar para novas possibilidades interpretativas.

Sendo assim, por que não? Creio que, nesse caso, substituir uma palavra com uma história reconhecível, embora problemática – como a performance –, por outra desenvolvida em um contexto diferente, para sinalizar uma visão de mundo profundamente diferente, seria apenas um ato de racionalização dos desejos, uma aspiração a esquecer nossa história compartilhada de relações de poder e de dominação cultural que não desapareceria, mesmo que mudássemos nossa língua. A performance, como termo teórico e não como objeto ou prática, é nova nesse

campo. Embora surgida nos Estados Unidos, em uma época de mudanças disciplinares, para fazer frente a áreas de análise que, anteriormente, excediam as fronteiras acadêmicas (isto é, “a estética da vida cotidiana”), a performance não está, como o teatro, sob o peso de séculos de atividade evangélica colonial ou normalizadora. Considero tranquilizadoras até mesmo sua própria indefinibilidade e complexidade. A performance traz consigo a possibilidade de desafio, até mesmo de autodesafio. Como termo que conota, simultaneamente, um processo, uma práxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um modo de intervir no mundo, a performance excede, em muito, as possibilidades dessas outras palavras oferecidas em seu lugar. Além disso, o problema da intraduzibilidade, em minha opinião, é na verdade positivo, uma pedra no caminho que nos lembra que “nós” – seja em nossas várias disciplinas, línguas ou situações geográficas por todas as Américas – não nos compreendemos uns aos outros de modo simples ou não problemático. Proponho que se parta desta premissa – a de que não nos compreendemos uns aos outros – e se reconheça que cada esforço nessa direção precisa trabalhar com noções como acesso fácil, decifrabilidade e traduzibilidade. Essa pedra no caminho constitui um entrave não apenas para os falantes de espanhol e português que se deparam com uma palavra estrangeira, mas também para falantes de inglês que pensavam saber o que significa *performance*.



2. Desenho de Alberto Beltrán. Cortesia Diana Taylor

O ARQUIVO E O REPERTÓRIO

Meu investimento particular nos estudos da performance deriva menos daquilo que ela é do que daquilo que ela nos permite *fazer*. Ao levar a performance a sério, considerando-a um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento, os estudos da performance nos permitem ampliar o que entendemos por “conhecimento”. Esse gesto, para começar, pode nos preparar para desafiar a preponderância da escrita nas epistemologias ocidentais. Como sugiro neste estudo, a escrita, paradoxalmente, passou a substituir a incorporação e a se colocar contra ela. Quando os frades chegaram ao Novo Mundo nos séculos XV e XVI, eles afirmavam que o passado dos povos indígenas – e as “vidas que viveram” – havia desaparecido porque eles não tinham escrita. Agora, à beira de uma revolução digital que ao mesmo tempo utiliza a escrita e ameaça deslocá-la, o corpo parece, novamente, estar suspenso, prestes a desaparecer no espaço virtual que foge à incorporação. A expressão incorporada continua e, provavelmente, continuará a participar da transmissão do conhecimento social, da memória e da identidade pré e pós-escrita. Sem ignorar as pressões para se repensar a escrita e a incorporação do ponto de vista das mudanças epistêmicas ocasionadas pelas tecnologias digitais, vou me concentrar aqui em algumas das implicações metodológicas da revalorização da cultura expressiva e incorporada.

Ao mudar o foco da cultura escrita para a cultura incorporada, do discursivo para o performático, precisamos mudar nossas metodologias. Em vez de focalizar os padrões de expressão cultural em termos de textos e narrativas, podemos considerá-los como roteiros que não reduzem os gestos e as práticas incorporadas à descrição narrativa. Essa mudança necessariamente altera o que as disciplinas acadêmicas veem como cânones apropriados e pode ampliar as fronteiras disciplinares tradicionais a fim de incluir práticas anteriormente fora de sua jurisdição.

O conceito de performance, como práxis e episteme incorporada, por exemplo, mostraria ser vital para se definirem os

estudos latino-americanos, pois ele descentra o papel histórico da escrita introduzido pela Conquista. Como observa Ángel Rama em *A cidade letrada*, “o lugar exclusivo da escrita nas sociedades latino-americanas era tão reverenciado que assumia uma aura de sagrado. (...) Documentos escritos não pareciam sair da vida social, mas, sim, ser impostos a ela e forçá-la para dentro de um molde que não havia sido de modo algum feito sob medida.”²⁷

Embora os astecas, maias e incas praticassem a escrita antes da conquista – em forma de pictogramas, hieróglifos ou sistemas de nós –, ela nunca substituiu a expressão vocal performatizada. A escrita, apesar de altamente valorizada, era originalmente um lembrete para a performance, um auxílio mnemônico. Informações mais precisas podiam ser armazenadas através da escrita, o que exigia habilidades especializadas, mas dependia da cultura incorporada para sua transmissão. Como na Europa medieval, a escrita era uma forma privilegiada, praticada apenas por poucos especialistas. Por meio do *in tlilli in tlapalli* (“a tinta vermelha e preta”, como os nauas chamavam a sabedoria associada à escrita), os mesoamericanos armazenavam sua compreensão do movimento planetário, do tempo e do calendário. Os códices transmitiam narrativas históricas, datas importantes, negócios regionais, fenômenos cósmicos e outros tipos de conhecimento. A escrita era censurada, e os escribas indígenas viviam com um medo mortal de alguma transgressão. As histórias eram queimadas e reescritas para se ajustarem às necessidades de memorização dos que estavam no poder. O espaço da cultura escrita na época, como agora, parecia mais fácil de controlar do que a cultura incorporada. Porém, a escrita dependia muito mais da cultura incorporada para sua transmissão do que o inverso. Enrique Florescano, um eminente historiador mexicano, observa: “Além dos *tlacuilos*, especialistas que pintavam os livros, havia especialistas que os liam, interpretavam, memorizavam e comentavam em detalhes frente a audiências de não especialistas.”²⁸

Contudo, a meu ver, a descrição, feita por Florescano, desses sistemas que se sustentam mutuamente confere ênfase exagerada

ao papel da escrita. Seria muito limitador entender a performance incorporada como voltada basicamente para a transmissão desses “fatos essenciais” (p. 39), escritos em códices ou livros pintados. Os códices comunicam muito mais do que fatos. As imagens, tão densas visualmente, transmitem o conhecimento do movimento ritualizado e das práticas sociais cotidianas. Muitos outros tipos de conhecimento que não envolvem nenhum componente escrito também eram passados adiante por meio da cultura expressiva – danças, rituais, funerais, *huehuetlahtolli* (“a palavra antiga”, sabedoria transmitida através da fala) e exibições majestosas de poder e riqueza. Os escribas eram treinados em uma escola especializada, ou *calmecac*, que também ensinava dança, recitação e outras formas de comunicação essenciais para a interação social. A educação tinha como foco basicamente essas técnicas do corpo para assegurar a doutrinação e a continuidade.

O que mudou com a conquista não foi que a escrita deslocou a prática incorporada (precisamos apenas nos lembrar de que os jesuítas trouxeram suas próprias práticas incorporadas), mas o grau de legitimação da escrita em relação a outros sistemas epistêmicos e mnemônicos. A escrita agora assegurava que o Poder, com P maiúsculo, conforme Rama, poderia ser desenvolvido e imposto sem a opinião da grande maioria da população, os indígenas e as populações marginais do período colonial, sem acesso à escrita sistemática. Os colonizadores não apenas queimaram os códices antigos, mas também limitaram o acesso à escrita a um grupo muito pequeno de homens conquistados que eles sentiam que promoveriam os esforços evangélicos. Enquanto os conquistadores se esforçaram por elaborar, ao invés de transformar, uma prática de elite e um determinado arranjo de poder baseado no gênero, a importância dada à escrita aconteceu às custas das práticas incorporadas como modos de conhecimento e de fazer reivindicações. Aqueles que controlavam a escrita – primeiro os frades e, em seguida, os letrados – ganharam poder excessivo. A escrita também permitiu aos centros imperiais europeus – Espanha e Portugal – controlar suas populações

coloniais de longe. A escrita diz respeito à distância, como nota Michel de Certeau: “O poder que o expansionismo da escrita deixa intato é, em princípio, colonial. Ele é estendido sem ser modificado. Ele é tautológico, imunizado tanto contra qualquer alteridade que possa transformá-lo quanto contra qualquer coisa que ouse resistir a ele.”²⁹

A separação entre palavra escrita e falada, observada por Rama e também presente em Certeau, aponta apenas para um aspecto da repressão à prática incorporada indígena como forma de conhecimento. Práticas não verbais – como dança, ritual e culinária, entre outras –, que há muito tempo serviam para preservar um senso de identidade e de memória comunitária, não eram consideradas formas válidas de conhecimento. Muitos tipos de performance, considerados idólatras por autoridades religiosas e civis, foram totalmente proibidos. Aserções manifestadas por meio da performance – seja a ação de amarrar as vestes para significar casamento ou reivindicações de terra performatizadas – deixaram de conter valor legal. Aqueles que tinham dedicado suas vidas a estudar as práticas culturais, como esculpir máscaras ou tocar música, não eram considerados “especialistas”, uma designação reservada aos pesquisadores formados por meio de livros. À medida que a Igreja substituía suas próprias práticas performáticas, os neófitos não poderiam mais pretender utilizar seu conhecimento ou a tradição para legitimar sua autoridade. A fratura, a meu ver, não é entre palavra escrita e falada, mas entre o *arquivo* de materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios, ossos) e o *repertório*, visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, dança, esportes, ritual).

A memória “arquivada” existe na forma de documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs, todos esses itens supostamente resistentes à mudança. Arquivo vem do grego e etimologicamente se refere a “um edifício público”, a “um lugar em que se guardam registros”.³⁰ Vindo de *arkhê*, significa também um começo,

o primeiro lugar, o governo. Ao transformar os verbetes do dicionário em um arranjo sintático, poderíamos concluir que o arquivar, desde o começo, sustenta o poder. A memória arquivar trabalha a distância, acima do tempo e do espaço; investigadores podem voltar para reexaminar um manuscrito antigo; cartas encontram seus endereços através do tempo e do lugar; discos de computador às vezes cospem pastas perdidas, com o uso do software certo. O fato de que a memória arquivar consegue separar a fonte de “conhecimento” do conhecedor – no tempo e/ou espaço – leva a comentários, como o feito por Certeau, de que ela é “expansionista” e “imunizada contra a alteridade” (p. 216). O que muda ao longo do tempo é o valor, relevância ou significado do arquivo, como os itens que ele contém são interpretados ou mesmo incorporados. Os ossos podem continuar os mesmos, embora sua história possa mudar, dependendo do paleontólogo ou antropólogo forense que os examina. *Antígona* pode ser encenada de maneiras múltiplas, enquanto o texto imutável assegura um significado estável. Textos escritos permitem que pesquisadores descubram tradições literárias, fontes e influências. Na medida em que se constitui de materiais que parecem durar, o arquivo excede o que acontece ao vivo. Há vários mitos que acompanham o arquivo. Um é que ele não é mediado – que objetos lá localizados podem significar algo fora da moldura do próprio ímpeto arquivar. O que torna um objeto arquivar é o processo pelo qual é selecionado para análise. Outro mito é que o arquivo resiste à mudança, à corruptibilidade e à manipulação política. Coisas individuais – livros, amostras de DNA, documentos de identidade com fotos – podem aparecer misteriosamente no arquivo, ou então desaparecer dele.

O repertório, por outro lado, encena a memória incorporada – performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto –, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível. O repertório, etimologicamente “uma tesouraria, um inventário”, também permite a agência individual,

referindo-se também a “aquele que encontra, descobridor”.³¹ O repertório requer presença – pessoas participam da produção e reprodução do conhecimento ao “estar lá”, sendo parte da transmissão. Em oposição aos objetos no arquivo, supostamente estáveis, as ações do repertório não permanecem as mesmas. O repertório ao mesmo tempo guarda e transforma as coreografias de sentido. Os entusiastas dos esportes afirmam que o futebol não teve mudanças nos últimos 100 anos, apesar de que fãs e jogadores de países diferentes se apropriaram do evento de diversas maneiras. Danças mudam ao longo do tempo, mesmo que gerações de dançarinos (ou mesmo dançarinos individuais) jurem que elas permaneceram sempre iguais. Porém, mesmo que a incorporação se modifique, o significado pode muito bem permanecer o mesmo.

O repertório, então, permite também que pesquisadores investiguem tradições e influências. Muitos tipos de performances têm viajado pelas Américas, deixando sua marca à medida que se movimentam. O pesquisador Richard Flores, por exemplo, mapeia como as *pastorelas*, peças de pastores, passaram da Espanha até o centro do México, ao noroeste deste país e, então, ao sudeste do atual território estadunidense. As diferentes versões permitiram que ele distinguisse várias rotas.³² Max Harris pesquisou a prática de uma batalha simulada específica, *moros y cristianos*, desde a Espanha antes da conquista até o México do século XVI, vindo até o presente.³³ O repertório permite o aparecimento de perspectivas alternativas dos processos históricos transnacionais de contato e sugere um remapeamento das Américas, dessa vez seguindo tradições de prática incorporada.

Certamente é verdade que instâncias individuais de performances desaparecem do repertório. Isso acontece, em menor grau, no arquivo. A questão do desaparecimento em relação ao arquivo e ao repertório difere em tipo e em grau. A performance “ao vivo” nunca pode ser captada ou transmitida por meio do arquivo. Um vídeo de uma performance não é uma performance,

embora frequentemente acabe por substituir a performance como uma *coisa* em si (o vídeo é parte do arquivo; o que representa é parte do repertório). A memória incorporada está “ao vivo” e excede a capacidade do arquivo de captá-la. Porém, isso não significa que a performance – como comportamento ritualizado, formalizado ou reiterativo – desaparece.³⁴ As performances também replicam a si mesmas por meio de suas próprias estruturas e códigos. Isso significa que o repertório, como o arquivo, é mediado. O processo de seleção, memorização ou internalização e, finalmente, de transmissão acontece no interior de sistemas específicos de reapresentação (e, por sua vez, auxilia a constituir-los). Formas múltiplas de atos incorporados estão sempre presentes, embora em estado constante de “agoridade”. Eles se reconstituem – transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo/geração para outro. Os atos incorporados e performatizados geram, gravam e transmitem conhecimento.

O arquivo e o repertório têm sempre sido fontes importantes de informação, sendo que cada um excede as limitações do outro em sociedades letradas e semiletradas. Além disso, eles, em geral, trabalham em conjunto. Inúmeras práticas nas sociedades mais letradas requerem tanto a dimensão arquivada quanto a incorporada – os casamentos precisam tanto da declaração performativa do “sim” quanto do contrato assinado. A legalidade de uma decisão jurídica depende da combinação do julgamento ao vivo e do resultado registrado. A performance de uma reivindicação contribui para sua legalidade. Temos apenas de pensar em Colombo cravando a bandeira espanhola no “Novo Mundo”, ou em Neil Armstrong fincando a bandeira estadunidense na lua. Os materiais do arquivo dão forma à prática incorporada de inumeráveis maneiras, mas nunca ditam totalmente a incorporação. Jesús Martín-Barbero, o teórico colombiano que trabalha com estudos da mídia, ilustra os usos que os espectadores fazem das mídias de massa – como, por exemplo, a telenovela.³⁵ O que acontece não é que as mídias simplesmente impõem estruturas

de desejo e de comportamento apropriadas. As maneiras como as populações desenvolvem modos de assistir, conviver, recontar ou reciclar os materiais levam em consideração um âmbito amplo de respostas. As mediações, ele afirma, e não as “mídias”, oferecem a chave para se compreender os comportamentos sociais. Essas respostas e comportamentos, por sua vez, são tomados e apropriados pelas mídias de massa de maneira dialógica, e não de maneira unidirecional.

Embora o arquivo e o repertório existam em constante estado de interação, a tendência tem sido banir o repertório para o passado. Jacques Le Goff, por exemplo, escreve sobre a “memória étnica”: “(...) o domínio principal em que a memória coletiva dos povos sem escrita se cristaliza é aquele que oferece uma fundação aparentemente histórica para a existência de grupos étnicos ou famílias, isto é, mitos de origem.”³⁶ Ele sugere, então, que a escrita proporciona consciência histórica, enquanto a oralidade oferece consciência mítica. A distinção estabelecida por Pierre Nora entre os *lieux* e os *milieux de mémoire* cria um conjunto binário em que os *milieux* (que se parecem muito com o repertório) pertencem ao passado e os *lieux* são algo do presente. Para Nora, os *milieux de mémoire*, que ele chama de “ambiente real da memória” (p. 284), encenam o conhecimento incorporado: “(...) gestos e hábitos, em habilidades passadas adiante por tradições não ditas, no autoconhecimento inerente do corpo, em reflexos não estudados e em memórias arraigadas.”³⁷ A diferença entre o meu pensamento e o dele, contudo, é que para Nora os *milieux de mémoire* constituem o local primordial, não mediado e espontâneo da “memória verdadeira”, enquanto os *lieux de mémoire* – a memória arquivada – é sua antítese moderna, ficcional e altamente mediada. Um “rastros”, a “mediação” e a “distância”, ele argumenta, separaram o ato do significado, levando-nos do reino da verdadeira memória ao da história (p. 285). Esse paradigma opõe história e memória como polos opostos de um conjunto binário. Nora não diferencia entre formas de transmissão (incorporadas ou arquivadas), ou entre

tipos diferentes de públicos e comunidades. Sua diferenciação cai dentro de uma temporalidade antes e depois, uma fenda entre o passado (tradicional, autêntico, agora perdido) e o presente (generalizado como cultura moderna, global e de massa).

A relação entre o arquivo e o repertório, a meu ver, certamente é não sequencial, como imagina Nora (para este, o primeiro ascenderia à preeminência depois do desaparecimento do segundo).³⁸ Não se trata, tampouco, de verdadeiro versus falso, mediado versus não mediado, primordial versus moderno. Não se trata, ainda, de um conjunto claramente binário – com o escrito e o arquivado constituindo o poder hegemônico e o repertório oferecendo o desafio anti-hegemônico. A performance pertence tanto aos fortes quanto aos fracos; ela subscreve as “estratégias” de Certeau, bem como suas “táticas”, o “banquete” de Bakhtin, assim como seu “carnaval”. Os modos de armazenar e transmitir conhecimento são muitos, e as performances incorporadas têm frequentemente contribuído para a manutenção de uma ordem social repressiva. Precisamos apenas olhar para o amplo espectro de práticas políticas nas Américas, exercidas sobre corpos humanos, desde os sacrifícios humanos anteriores à conquista até as queimas nas fogueiras ordenadas pela Inquisição, ou até os linchamentos de afro-americanos ou os atos contemporâneos de tortura e os desaparecimentos, patrocinados pelo Estado. Não precisamos polarizar a relação entre esses tipos diferentes de conhecimento para reconhecer que, frequentemente, eles têm se mostrado antagônicos na luta pela sobrevivência ou supremacia cultural.

As tensões historicamente desenvolvidas entre o arquivo e o repertório continuam a se mostrar nas discussões sobre a cultura do “mundo” e o “patrimônio imaterial”. Este não é o lugar certo para relatar os debates em detalhes, mas gostaria ao menos de apontar algumas das questões que dizem respeito a meu tópico.

Como têm aparecido cada vez mais leis para proteger a propriedade intelectual e artística, começou-se a pensar em maneiras de proteger a propriedade “imaterial”. Como proteger

performances, comportamentos e expressões que constituem o repertório? A Unesco está agora lutando para descobrir modos de promover o trabalho “de salvaguardar, proteger e revitalizar espaços culturais ou formas de expressão cultural proclamadas como ‘obras-primas do patrimônio oral e imaterial da humanidade’”. Essas salvaguardas protegeriam “as formas tradicionais e populares de expressão cultural”; como exemplo, a organização cita a arte de contar histórias oralmente.³⁹

Considerando que os materiais no repertório participam da produção e transmissão de conhecimento, concordo que eles justificam a proteção. Contudo, não está claro que a Unesco tenha sido capaz de conceber o melhor modo de proteger esse “patrimônio imaterial”. Embora reconheça que “os métodos de preservação aplicáveis ao patrimônio físico não são apropriados para o patrimônio imaterial”, essas diferenças apenas podem ser imaginadas na linguagem e nas estratégias associadas ao arquivo. O termo *obras-primas* aponta não só para objetos, mas para todo um sistema de valorização que Artaud havia descartado como antiquado no início do século XX. O *patrimônio*, ligado etimologicamente a herança, ressalta, novamente, a propriedade material passada para herdeiros. A *humanidade* poderia bem ser considerada tanto como o produtor quanto como o consumidor desses bens culturais, mas sua abstração prejudica o sentido de agência cultural. Além disso, o objetivo da Unesco parece ser proteger certos tipos de performances – basicamente aquelas produzidas pelos setores “tradicionais” e “populares”. Essa atitude repete a etnografia de salvamento da primeira metade do século XX, sugerindo que essas formas desapareceriam sem a intervenção e preservação oficiais. Parte do projeto da Unesco envolve transportar materiais do repertório para o arquivo (“gravar sua forma em fita”). Contudo, a Unesco está também buscando conscientemente proteger a transmissão incorporada (“facilitar sua sobrevivência auxiliando as pessoas interessadas e assistindo na transmissão para as gerações futuras”). Porém, como isso será realizado? O único programa desenvolvido

até este momento, “Tesouros Humanos Vivos”, protege os “possuidores de habilidades culturais tradicionais”. Para mim, isso evoca visões do objeto humanoide fetichizado, sonhado por Guillermo Gómez-Peña para um diorama vivo em uma instalação. Essas soluções parecem destinadas a reproduzir os problemas de objetificar, isolar e exotizar o não ocidental a que eles dizem se dedicar. Sem entender o funcionamento do repertório, as maneiras como se produz e se transmite conhecimento por meio da ação incorporada, será difícil saber como desenvolver reivindicações legais para a propriedade. Porém, isso difere do argumento da “preservação” que, a meu ver, mal esconde uma profunda nostalgia colonial.

A tensão entre o que denomino arquivo e repertório tem sido frequentemente construída como existente entre a língua escrita e a falada. O arquivo inclui textos escritos, mas não se limita a eles. O repertório contém performances verbais – canções, orações, discursos –, bem como práticas não verbais. A divisão entre escrito/oral, em um nível, capta a diferença entre arquivo/repertório que venho desenvolvendo neste estudo, na medida em que os meios de transmissão diferem, como acontece também com as exigências de armazenamento e disseminação. O repertório, seja em termos de expressão verbal ou não verbal, transmite ações incorporadas reais. Assim, as tradições são armazenadas no corpo, por meio de vários métodos mnemônicos, e são transmitidas “ao vivo” no aqui e agora, para uma audiência real. Formas legadas, vindas do passado, são vivenciadas como presentes. Embora isso possa descrever bem a mecânica da língua falada, também serve para descrever um recital de dança ou um festival religioso. É apenas porque a cultura ocidental está casada com a palavra, escrita ou falada, que a língua reivindica tal poder epistêmico e explanatório.

A equação escrita = memória/conhecimento é central para a epistemologia ocidental. “A metáfora da memória como uma superfície escrita é tão antiga e tão persistente em todas as culturas ocidentais”, escreve Mary Carruthers, “que deve, a meu

ver, ser considerada como o modelo dominante ou ‘arquétipo cognitivo’”.⁴⁰ Esse modelo continua a causar o desaparecimento do conhecimento incorporado que anuncia com tanta frequência. Durante o século XVI, como observa Certeau, a escrita e a imprensa levavam em conta “uma reprodução indefinida dos mesmos produtos” como “oposta à fala, que nem viaja muito longe, nem preserva muita coisa (...) o *significante não pode ser separado do corpo individual ou coletivo*”.⁴¹ (Um parêntese: a limitação que Certeau atribui aqui à fala – o significante não pode ser separado do corpo individual ou coletivo – também contribui, evidentemente, para o poder político, afetivo e mnemônico do repertório, como afirmo neste estudo.)

O texto de Freud, “Uma nota sobre o bloco mágico”, evita o corpo humano situado historicamente em suas teorizações sobre a memória. Usando a analogia do “bloco mágico”, que admite ser imperfeita, Freud busca aproximar “a capacidade receptiva ilimitada e uma retenção de traços permanentes” que ele vê como propriedades fundamentais do “aparato perceptual da mente”.⁴² Um computador moderno, evidentemente, constitui uma analogia melhor, embora ele também não consiga gerar memórias e seu corpo exterior – uma concha translúcida, num modelo Macintosh recente – sirva apenas para proteger e ressaltar o maravilhoso aparato interno. Nem o bloco mágico nem o computador levam em conta o corpo. Da mesma forma, a analogia de Freud se limita ao mecanismo externo da escrita e ao puro aparato psíquico sem corpo que “tem uma capacidade receptiva ilimitada para novas percepções e, contudo, deposita nelas traços de memória permanentes – embora não inalteráveis” (p. 228). A psique só pode ser imaginada como uma superfície onde se escreve, e o traço permanente, como o ato da escrita. A escrita, ao invés de reforçar a memória ou oferecer uma analogia, torna-se a própria memória: “Preciso apenas ter em mente o lugar em que essa ‘memória’ foi depositada e então posso ‘reproduzi-la’ a qualquer momento que queira, com a certeza de que terá ficado inalterada” (p. 227).

Derrida, em “Freud e a cena da escrita”, refere-se à “metáfora da escrita que assombra o discurso europeu” sem, entretanto, desenvolver a ideia na direção de um repertório de conhecimento incorporado.⁴³ Mesmo quando sugere áreas para futuras pesquisas, ele indica a necessidade de uma “história da escrita” (p. 214) sem observar que a história pode desaparecer no momento mesmo em que é trazida à luz. Quando afirma que “a escrita é impensável sem repressão”, a repressão que vem à lembrança é aquela história de repúdio colonial por meio da documentação que remonta ao século XVI nas Américas. Para Derrida, essas repressões são “os apagamentos, espaços em branco e disfarces” (p. 226) da escrita e dentro da própria escrita – com certeza um ato de escrita que encena sua própria prática de rasura e forclusão.

O domínio da linguagem e da escrita acabou por significar o próprio *significado*. Devemos nos lembrar de que práticas reais e incorporadas, não baseadas em códigos linguísticos ou literários, não podem reivindicar sentido. Como diz Barthes, “considera-se que o inteligível seja adverso à experiência vivida”.⁴⁴ Isso sugere que Barthes discordava de que se situasse a inteligibilidade como antitética à experiência vivida, mas, em outros ensaios, afirma que tudo que tem significado se torna “uma espécie de escrita”.⁴⁵

Parte do que a performance e os estudos da performance nos permitem fazer, então, é levar a sério o repertório de práticas incorporadas como um importante sistema de conhecer e de transmitir conhecimento. O repertório, num nível muito prático, expande o arquivo tradicional usado pelos departamentos acadêmicos nas humanidades. Nos Estados Unidos, por exemplo, departamentos de Espanhol e Português enfatizam a língua e a literatura, embora a literatura seja claramente seu foco. Nas instituições latino-americanas, os departamentos de Letras, que incluem literatura e estudos culturais, pertencem às faculdades de Filosofia e Letras. Alguns desses departamentos realmente focalizam as literaturas orais, o que, ao menos na superfície, parece combinar materiais do repertório e do

arquivo. Contudo, o próprio termo literatura oral nos diz que o oral já foi transformado em literatura, que o repertório foi transferido para o arquivo. O oral foi “constituído historicamente como uma categoria (...) até mesmo fabricado como tal” sob as forças do nacionalismo, afirma Barbara Kirshenblatt-Gimblett.⁴⁶ O arquivo, no caso da literatura oral, é anterior e constitui os fenômenos que ele parece documentar. Todavia, muitos desses departamentos, na verdade, combinam o funcionamento do arquivo e do repertório de maneiras produtivas, embora talvez não do modo como esses pesquisadores poderiam esperar. Departamentos que realmente levam a sério o ensino da língua, por exemplo, têm alguma experiência em pensar sobre a prática social incorporada e reiterada. Os alunos aprendem uma segunda língua imaginando-se em um ambiente social diferente, encenando roteiros em que a língua adquirida assume sentido, imitando, repetindo e ensaiando não apenas palavras, mas também atitudes culturais. Teorizar essas práticas não apenas como estratégias pedagógicas, mas como a transmissão de um comportamento cultural incorporado, tornaria possível para os pesquisadores ampliar sua visão para uma nova maneira crítica de pensar sobre o repertório. As lentes dos estudos da performance enriqueceriam essas disciplinas, constituindo uma ponte não apenas entre as tradições literárias e orais, mas também entre a prática cultural incorporada verbal e não verbal.

De modo semelhante, os estudos da performance desafiam a compartimentalização disciplinar das artes – a dança sendo designada a um departamento, a música a outro, a performance dramática a ainda outro – como se essas formas da produção artística tivessem algo a ver com essas divisões. Essa compartimentalização também reforça a noção de que as artes são separáveis dos construtos sociais dos quais participam – seja pela primeira ou pela enésima vez. As performances, mesmo aquelas com pretensões puramente estéticas, movimentam-se em todos os tipos de circuitos, incluindo os espaços e as economias nacionais e transnacionais. Cada performance encena uma

teoria e cada teoria representa na esfera pública. Por causa de seu caráter interdisciplinar, os estudos da performance podem colocar disciplinas que haviam sido anteriormente mantidas separadas em contato direto umas com as outras e com seu contexto histórico, intelectual e sociopolítico. Esse treinamento desafia os alunos a desenvolverem seus paradigmas teóricos ao tirar partido tanto da prática textual quanto da incorporada.⁴⁷ Eles recebem treinamento em várias metodologias: trabalho de campo etnográfico, técnicas de entrevista, análise de movimentos, tecnologias digitais, som, análise textual e escrita performativa, entre outras.

Os estudos da performance oferecem, então, um modo de repensar o cânone e as metodologias críticas. Isso porque, mesmo que pesquisadores nos Estados Unidos e na América Latina reconheçam a necessidade de se libertar do domínio do texto – como o objeto de análise privilegiado, ou mesmo único –, nossas ferramentas teóricas continuam assombradas pelo legado literário. Alguns pesquisadores se voltam para os estudos culturais e não se limitam mais ao exame dos textos, mas seu treinamento em *close reading* e análise de textos pode fazer com que eles transformem tudo que veem em texto ou narrativa – seja um funeral, uma campanha eleitoral ou o carnaval. A tendência nos estudos culturais de tratar todos os fenômenos como textos diferencia esse campo dos estudos da performance. Ao expandir o âmbito de materiais a serem examinados, os estudos culturais ainda deixam todo o poder explicativo com os letrados, ao mesmo tempo que omitem outras formas de transmissão. Dwight Conquergood leva esse ponto adiante em um ensaio recente: “Só acadêmicos de classe média poderiam presumir alegremente que o mundo todo é um texto porque textos e leitura são centrais para o seu mundo e para sua segurança profissional.”⁴⁸

É imperativo agora – apesar de estarmos atrasados – prestar atenção no repertório. Mas o que resultaria disso em termos metodológicos? A questão não é simplesmente mudar nosso foco para o “ao vivo” como objeto de análise. Ou desenvolver

estratégias variadas para coletar informações, tais como fazer pesquisa etnográfica, entrevistas e anotações de campo. Ou mesmo alterar nossas hierarquias de legitimação que estruturam nossa prática acadêmica tradicional (como o aprendizado em livros, fontes e documentos escritos). Precisamos repensar nosso método de análise.

Vou focalizar aqui um exemplo. Ao invés de privilegiar *textos e narrativas*, poderíamos também ver os roteiros como paradigmas para a construção de sentidos que estruturam os ambientes sociais, comportamentos e consequências potenciais. Os roteiros de descoberta, por exemplo, têm reaparecido constantemente ao longo dos últimos 500 anos nas Américas. Por que continuam tão atraentes? O que justifica seu poder explicativo e afetivo? Como eles podem ser parodiados e subvertidos? O roteiro – “um sumário ou esboço de uma peça, que dá informações sobre as cenas, situações etc.” –, como a performance, nunca significa pela primeira vez.⁴⁹ Da mesma forma que o discurso mítico de Barthes, o roteiro consiste de “material que já foi trabalhado antes” (*Mythologies*, p. 110). Seu arcabouço portátil carrega o peso de repetições cumulativas. **O roteiro torna visível, mais uma vez, o que já está lá – os fantasmas, as imagens, os estereótipos.** O descobridor, o conquistador e o “selvagem”, a princesa nativa, por exemplo, podem ser personagens básicos em muitos roteiros ocidentais. Algumas vezes eles são registrados como scripts, mas o roteiro precede o script e abre a possibilidade de muitos “finais”. Às vezes, pode-se realmente empreender aventuras para viver a fantasia gloriosa da posse. Outros podem assistir regularmente na televisão a programas do tipo *Survivor* ou *Ilha da fantasia*. O roteiro estrutura nossa compreensão. Ele também assombra nosso presente, constituindo uma forma de espectrologia (ver Capítulo 5), que ressuscita e reativa velhos dramas. Já vimos tudo isso antes. O arcabouço permite oclusões; ao posicionar nossa perspectiva, ele promove certas visões enquanto ajuda a fazer outras desaparecerem. No roteiro de *Ilha da fantasia*, por

exemplo, podemos ser encorajados a não notar o deslocamento e desaparecimento de povos nativos, a exploração baseada em critérios de gênero, o impacto ambiental, e assim por diante. Esse cegamento parcial constitui o que chamei anteriormente de “percepticídio”.⁵⁰

O *roteiro* inclui aspectos bem teorizados na análise literária, como narrativa e enredo, mas exige também que se preste atenção aos *milieux* e comportamentos corporais como gestos, atitude e tom, que não se reduzem à linguagem. Simultaneamente *montagem* e *ação*, os roteiros moldam e ativam os dramas sociais. A montagem exhibe a extensão de possibilidades; todos os elementos estão lá: encontro, conflito, resolução e desenlace, por exemplo. Certamente, os próprios elementos são produtos de estruturas econômicas, políticas e sociais que, por sua vez, tendem a reproduzir. Todos os roteiros têm significado localizado, embora muitos tentem se passar como válidos universalmente. As ações e os comportamentos que surgem dessa montagem podem ser previsíveis – uma consequência aparentemente natural dos pressupostos, valores, objetivos, relações de poder, audiência presumida e as grades epistêmicas estabelecidas pela própria montagem. Mas eles são, em última instância, flexíveis e abertos à mudança. Os atores sociais podem receber papéis considerados estáticos e inflexíveis por alguns. Entretanto, a fricção irreconciliável entre os atores sociais e os papéis permite o aparecimento de graus de distanciamento crítico e de agência cultural. O roteiro da conquista, reencenado em numerosos atos de posse, bem como em peças, rituais e batalhas simuladas por todas as Américas, pode ser subvertido a partir de seu interior, o que tem acontecido com frequência. Os exemplos variam desde batalhas simuladas do século XVI até “Dois ameríndios não descobertos”, de 1992, uma performance dentro de uma jaula, por Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco. Como a narrativa, do modo como foi proposta por V. Propp em 1928, os roteiros se limitam a um número finito de variações, com suas próprias classificações, categorias, temas, formas, personagens e assim por diante.⁵¹

Aqui, vou simplesmente indicar algumas das maneiras como o uso do *roteiro* como paradigma para se entender as estruturas e os comportamentos sociais pode nos permitir valer-nos tanto do repertório quanto do arquivo.

Primeiro, para lembrar, recontar ou reativar um roteiro, precisamos invocar o local físico (em inglês, a “cena” como ambiente físico, ou seja, um palco ou lugar; em espanhol, *escenario*, um falso cognato que significa palco). *Cena* denota intencionalidade em termos artísticos ou de outras maneiras (a cena do crime) e sinaliza estratégias conscientes de exibição. A palavra sugere apropriadamente tanto o palco material quanto o ambiente altamente codificado que dá aos espectadores informações pertinentes – por exemplo, sobre a classe ou o período histórico. Os móveis, o vestuário, os sons e o estilo contribuem para a compreensão, por parte do espectador, do que se imagina acontecer ali. Os dois, a cena e o roteiro, se colocam em relação metonímica: o lugar nos permite pensar sobre as possibilidades da ação.⁵² Porém, a ação também define o lugar. Se, como sugere Certeau, “o espaço é um espaço praticado”, então não existe algo como um lugar, pois nenhum lugar está livre da história e da prática social.⁵³

Segundo, nos roteiros, os espectadores precisam lidar com a corporalidade dos atores sociais. Portanto, além das funções que esses atores performatizam, tão bem catalogadas por Propp em relação às estruturas narrativas, o roteiro exige que enfrentemos a construção social dos corpos em contextos particulares. Propp enfatiza a importância dos detalhes visuais ao descrever os atributos dos personagens: “Por atributos queremos dizer a totalidade das qualidades externas dos personagens: sua idade, sexo, status, aparência externa, peculiaridades de aparência, e assim por diante” (p. 87). Porém, os roteiros, por definição, introduzem a distância crítica produtiva entre ator social e personagem. Quer isso seja uma questão de representação mimética (um ator assumindo um papel) ou uma questão de performatividade, isto é, atores sociais assumindo padrões

regulados de comportamento apropriado, o roteiro nos permite mais completamente manter em vista ao mesmo tempo o ator social e seu papel, reconhecendo, assim, as áreas de resistência e tensão. As fricções entre o “enredo” e o personagem (no nível da narrativa) e a incorporação (atores sociais) fazem surgir alguns dos exemplos mais notáveis de paródia e resistência nas tradições de performance das Américas.

Podemos analisar, por exemplo, as batalhas simuladas entre mouros e cristãos encenadas no México no século XVI. A tradição, como indica o nome, veio da Espanha, um transplante do tema da reconquista da Espanha depois da expulsão dos mouros e judeus em 1492. No México, essas batalhas previsivelmente terminavam com a derrota dos índios-como-mouros e com um batismo em massa. No nível da estrutura narrativa que polariza grupos em termos definíveis de nós/eles, temos de concordar com os comentaristas que veem nessas performances a humilhação reiterada das populações nativas.⁵⁴ Quanto à eficácia mensurável, podemos concluir que esses roteiros foram altamente bem-sucedidos da perspectiva dos espanhóis, levando à conversão de milhares de pessoas. A performance incorporada, entretanto, permite-nos reconhecer também outras dimensões. Isso porque todos os “atores” das batalhas simuladas eram indígenas – alguns vestidos como espanhóis, outros como turcos. Ao invés de cimentar a diferença cultural e racial, como pretendem o enredo e a caracterização, a encenação pode ter mais a ver com o mascaramento cultural e com o reposicionamento estratégico. Os performers não eram nem mouros nem cristãos, e suas encenações permitiam que eles se fantasiassem e representassem suas próprias versões da oposição nós/eles. Em uma interpretação particularmente engraçada, o personagem do malfadado rei muçulmano transformou-se, surpreendentemente, no personagem do conquistador Cortés. A derrota obrigatória do mouro, na versão que constava do script, mascarava a derrota dos espanhóis fora do script, na performance. Nessa batalha simulada, os conquistados encenavam seu desejo por sua

própria reconquista do México, como afirmou Max Harris. O espaço de ambiguidade e de manobra não está, entretanto, na “transcrição escondida” (*hidden transcript*) – termo desenvolvido pelo antropólogo James Scott para marcar uma estratégia criada por grupos subordinados e “que representa uma crítica ao poder, dita pelas costas dos dominantes”.⁵⁵ As transcrições, normalmente entendidas como cópias ou documentos escritos, transferem o conhecimento arquivado no interior de uma economia de interação específica. Essa batalha simulada torna claro que é a natureza incorporada do repertório que confere a esses atores sociais a oportunidade de rearranjar os personagens de maneiras paródicas e subversivas. A paródia acontece diante dos próprios espanhóis, um dos quais ficou tão surpreso por essa exibição inacreditável que escreveu uma carta detalhada para outro frade.⁵⁶

Terceiro, os roteiros, ao condensar tanto a montagem quanto a ação/comportamentos, são estruturas que seguem certas fórmulas e que dispõem para certos resultados, mas deixam margem para inversão, paródia e mudança. O arcabouço é basicamente fixo e, por isso, repetível e transferível. Os roteiros podem conscientemente fazer referências uns aos outros pelo modo como concebem a situação e citam palavras e gestos. Eles podem frequentemente parecer estereotipados, com situações e personagens como que congelados dentro deles. O roteiro da conquista tem sido encenado repetidas vezes – desde a entrada de Cortés em Tenochtitlán até o encontro entre Pizarro e Atualpa, ou a declaração de posse do Novo México por Oñate.⁵⁷ Cada repetição acrescenta algo ao seu poder afetivo e explicativo até o resultado parecer uma conclusão previamente determinada. Cada novo conquistador pode esperar que os nativos caiam a seus pés simplesmente devido à força do roteiro reativado. Contudo, com o tempo e as novas circunstâncias, o paradigma pode se tornar obsoleto e ser substituído por outro. Os roteiros de conquista, no início do século XVI, como observa Jill Lane, foram remodelados como roteiros de conversão por volta do

final do século, como esforços para mitigar a violência dos projetos envolvidos.⁵⁸ A conquista, mais como termo do que como projeto, estava fora de moda. Assim, como acontece com a noção de *habitus*, formulada por Bourdieu – “um tipo particular de ambiente (p. ex., as condições materiais de existência características de uma condição de classe) produz o *habitus*, sistemas de disposições duráveis e transportáveis” – os roteiros são “disposições duráveis e transportáveis”.⁵⁹ Em outras palavras, os roteiros são passados adiante e permanecem como paradigmas notavelmente coerentes de atitudes e valores aparentemente imutáveis. Entretanto, eles constantemente se adaptam às condições reinantes. Diferentemente do *habitus*, que pode se referir a estruturas sociais amplas como classe, os roteiros se referem a repertórios mais específicos de imaginações culturais.

Quarto, a transmissão de um roteiro reflete os sistemas multifacetados em funcionamento no próprio roteiro: ao passá-lo adiante, podemos nos inspirar em modelos variados que vêm do arquivo e/ou do repertório – a escrita, a narração oral, a reencenação, a mímica, o gesto, a dança. A multiplicidade de formas de transmissão lembra-nos dos múltiplos sistemas em jogo – um não é redutível ao outro; eles têm diferentes estruturas discursivas e performáticas. Um grito, ou um gesto brechtiano, pode não encontrar uma descrição verbal adequada, pois essas expressões não são redutíveis ou posteriores à língua. O desafio não é “traduzir” uma expressão incorporada em uma expressão linguística ou vice-versa, mas reconhecer os pontos fortes e as limitações de cada sistema.

Quinto, o roteiro força-nos a nos situar em relação a ele; como participantes, espectadores ou testemunhas, precisamos “estar lá”, como parte do ato de transferência. Portanto, o roteiro impede certo tipo de distanciamento. Mesmo os escritores etnográficos, que se agarram a fantasias de que podem observar as culturas a partir das margens, são parte do roteiro, embora talvez não seja o que eles lutam para descrever.⁶⁰

Sexto, um roteiro não é necessariamente, ou mesmo primordialmente, mimético. Embora o paradigma permita a continuidade de mitos e suposições culturais, ele geralmente funciona por meio da reativação, e não da duplicação. Os roteiros invocam situações passadas, algumas vezes tão profundamente internalizadas por uma sociedade que ninguém se lembra do que aconteceu antes. O roteiro da “fronteira” nos Estados Unidos, por exemplo, organiza eventos tão diversos quanto as propagandas de cigarros ou a caçada a Osama Bin Laden. Em lugar de ser uma cópia, o roteiro constitui algo que acontece repetidas vezes.

Pensar sobre um roteiro, ao invés de sobre uma narrativa, contudo, não resolve algumas das questões inerentes à representação em qualquer forma. Os problemas éticos de se reproduzir a violência, seja na escrita, seja no comportamento incorporado, perseguem pesquisadores e artistas, leitores e espectadores. Saidiya V. Hartman, em *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-making in Nineteenth-Century America* [Cenas de sujeição: terror, escravidão e a construção de si na América do século XIX] afirma: “Apenas mais obscena do que a brutalidade à solta no pelourinho é a exigência de que esse sofrimento se materialize e se evidencie pela exibição do corpo torturado ou pelas recitações sem fim do medonho e do terrível.”⁶¹ Concordo com Hartman que “são dignos de interesse os modos como somos obrigados a participar de tais cenas” (p. 3) – como testemunhas, espectadores ou *voyeurs*; contudo, o roteiro, como postulo no Capítulo 2, coloca o espectador fisicamente dentro da moldura e pode forçar o aparecimento da questão ética: não podemos esquecer de que o significante *não pode ser separado do corpo individual ou coletivo*. Qual o nosso papel “lá”?

Ao refletir sobre os roteiros, bem como sobre as narrativas, expandimos nossa capacidade de analisar com rigor questões como o “ao vivo” e o “que segue um script”; as práticas de citação que caracterizam ambos; como as tradições são constituídas

e contestadas; as várias trajetórias e influências que podem aparecer em um, mas não em outro. Os roteiros, como outras formas de transmissão, permitem aos comentadores historicizar práticas específicas. Em resumo, como discuto nos capítulos que se seguem, a noção de roteiro nos permite reconhecer mais completamente as maneiras como o arquivo e o repertório funcionam para constituir e transmitir conhecimento. O roteiro coloca os espectadores dentro de sua moldura, enredando-nos em sua ética e política.

Na parte seguinte, apresento um exemplo ampliado do que poderia ser uma busca de historização da performance. Embora todos os capítulos deste estudo analisem performances contemporâneas nas Américas, ao longo do livro eu proponho que alguns dos debates com que lido podem, na verdade, ser rastreados até o século XVI. Os roteiros mudam e se adaptam, mas parecem nunca ir embora.

HISTORICIZANDO A PERFORMANCE

A fim de oferecer um relato verdadeiro e confiável da origem dessas nações indígenas, uma origem tão duvidosa e obscura, precisaríamos da revelação ou da assistência divina para revelar essa origem para nós e ajudar-nos a compreendê-la. Contudo, faltando a revelação, podemos apenas especular e conjecturar sobre esses princípios, baseando-nos na evidência oferecida por esses povos, cujos modos e conduta estranhos e ações inferiores são tão parecidos com os dos hebreus que eu não cometeria um grande erro se afirmasse que este é um fato, considerando seu modo de vida, suas cerimônias, seus ritos e superstições, tão semelhantes e característicos daqueles dos judeus; de nenhuma maneira eles parecem ser diferentes. As Sagradas Escrituras dão testemunho disso e delas podemos retirar provas e razões para confirmar que essa opinião é verdadeira.

Fray Diego Durán, The History of the Indies of New Spain [História das índias da Nova Espanha]

O momento inaugural do colonialismo nas Américas introduz dois movimentos discursivos que contribuem para desvalorizar a performance nativa, mesmo enquanto os colonizadores estavam profundamente empenhados em seu próprio projeto performativo de criar uma “nova” Espanha a partir de uma imagem (idealizada) da “antiga”: (1) a rejeição das tradições de performance indígenas como episteme; e (2) a rejeição do “conteúdo” (crença religiosa) como sendo objetos maus ou idolatria. Esses discursos simultaneamente se contradizem e se sustentam um ao outro. O primeiro postula que as performances, como fenômenos efêmeros, não escritos, não podem servir para criar ou transmitir conhecimento. Portanto, todos os traços de povos sem “escrita” desapareceram. Apenas a revelação divina, de acordo com Durán, pode ajudar observadores, como ele próprio, a relatar o passado, ao fazê-lo ajustar-se a relatos preexistentes (como os relatos bíblicos). O segundo discurso admite que a performance, na verdade, transmite conhecimento, mas, como esse conhecimento é idólatra e opaco, a própria performance precisa ser controlada ou eliminada. Eu diria que os remanescentes desses dois discursos continuam a filtrar nosso entendimento das práticas de performance contemporâneas nas Américas, mas minha ênfase será na utilização inicial desses dois discursos no século XVI. Embora eu procure delinear os dois discursos separadamente, da maneira como nos foram legados, eles são, certamente, inseparáveis e funcionam em conjunto.

Parte do projeto colonizador por todas as Américas consistia em desacreditar os modos autóctones de preservar e comunicar o entendimento histórico. Como resultado, a própria existência/presença dessas populações tem sido questionada. Códices, ou livros pintados, astecas e maias foram destruídos como objetos maus e idólatras. Porém, os conquistadores também procuraram destruir os sistemas incorporados de memória, não só eliminando-os, mas também os desacreditando. O *Manuscrito Huarochirí*, escrito em quéchuá ao final do século XIX pelo Frei Francisco de Ávila, dá o tom: “Se os ancestrais do povo chamado

índios tivessem conhecido a escrita anteriormente, as vidas que eles viveram não teriam desaparecido de nossa vista até agora.”⁶² Justamente as “vidas que eles viveram” desapareceram, tornando-se “ausência” quando apenas a escrita funciona como evidência arquivada, como prova da presença.

Podemos afirmar de modo anacrônico que os estudos da performance articularam-se inicialmente nas Américas como “estudos da ausência”, fazendo desaparecer as próprias populações que procuravam explicar. A sentença inicial de Durán em *The History of the Indies of New Spain* (escrita na segunda metade do século XVI) insiste que nós precisaríamos da “revelação ou da assistência divina” para “oferecer um relato verdadeiro e confiável da origem dessas nações indígenas”.⁶³ A partir do século XVI, os pesquisadores têm se queixado da falta de fontes válidas. Embora essas declarações não tenham sido questionadas, os frades do início da colonização deixam claras as suposições/preconceitos em relação ao que consideram como fontes. Durán enfatizava o valor dos textos escritos para seu projeto arquivado, lamentando que “alguns frades anteriores tenham queimado livros antigos, que assim se perderam. Além disso, os mais velhos, que poderiam escrever esses livros, não estão mais vivos para contar a história do estabelecimento de uma colônia neste país e seriam eles que eu teria consultado para minha crônica.” (p. 20) Esse conhecimento, ele supõe, deve necessariamente ser perdido com a destruição da escrita. Por que outra razão ele não consultaria os herdeiros dessa “memória viva”? Ele não tinha outra escolha, conclui, a não ser confiar em seu próprio discernimento.

Desde antes da Conquista, como observei, a escrita e a performance incorporada têm frequentemente funcionado juntas para organizar as camadas de memórias históricas que constituem a comunidade. A Figura 2 ilustra a produção colaborativa de conhecimento liderada pelo Frei Bernardino de Sahagún, que envolve a recitação, a escrita e o diálogo de um lado para o outro. O frade jesuíta José de Acosta descreveu como os jovens recebiam treinamento sobre as tradições orais:

Dever-se-ia saber que os mexicanos tinham como peculiaridade o interesse de que os jovens aprendessem de cor os ditados e composições e, para isto, tinham escolas, como colégios ou seminários, onde os mais velhos ensinavam aos jovens estas e muitas outras coisas que, por tradição, eles conservam por inteiro como se tivessem escrita entre eles.⁶⁴

Danças/canções (*areitos* e *cantares*) funcionavam como um modo de contar a história e de comunicar as glórias passadas:

Os *cantares* se referiam a coisas e eventos memoráveis que aconteceram no tempo passado e presente; e eles eram cantados nos *areitos* e danças públicas e neles também [se] contavam os louvores com que engrandeciam seus reis e as pessoas que mereciam lembrança; por isso tomavam muito cuidado para que o verso e a linguagem fossem muito polidos e elevados.⁶⁵

O poeta indígena do século XVI, Fernando Alvarado Tezozómoc, compôs um poema para ser recitado, descrevendo a memória como sendo baseada tanto na oralidade quanto na escrita (pictogramas):

Nunca será perdido, nunca esquecido
o que eles conseguiram fazer,
o que eles conseguiram registrar em suas pinturas:
seu renome, sua história, sua memória.
(...)
nós sempre teremos isso em alta estima...
nós, que carregamos seu sangue e sua cor,
contaremos isso, passaremos adiante.⁶⁶

O ato de contar é tão importante quanto o de escrever; o fazer é tão central quanto o registrar a memória passada por meio de corpos e de práticas mnemônicas. Os caminhos da memória e os registros documentados podem reter o que o outro “esqueceu”.

Esses sistemas se sustentam e produzem um ao outro; nenhum deles está fora ou é antitético à lógica do outro.

Nos Andes, escribas locais têm também mantido registros escritos em quéchua e espanhol desde o século XVI. Mesmo assim, as informações históricas e genealógicas foram, e continuam a ser, performatizadas e transmitidas por meio de “trilhas da memória” performatizadas, nos termos usados pelo antropólogo Thomas Abercrombie para se referir às invocações ritualizadas dos nomes dos ancestrais e de lugares sagrados, feita por homens inebriados, quando relembram e recitam os eventos associados a eles. Por meio dessas trilhas, eles têm acesso a histórias ancestrais, boatos e relatos de testemunhas oculares. (Como a porcentagem de pessoas alfabetizadas nos Andes na verdade diminuiu desde o século XVI, a necessidade de reconhecer a transmissão cultural por meio do conhecimento incorporado torna-se ainda mais premente.)⁶⁷

Embora a relação entre o arquivo e o repertório não esteja, por definição, em situação de antagonismo ou de oposição, os documentos escritos têm anunciado repetidamente o desaparecimento das práticas de performance envolvidas na transmissão mnemônica. A escrita tem servido como estratégia para se repudiar e excluir a própria incorporação que afirma descrever. Frei Ávila não estava sozinho ao anunciar prematuramente o fim de práticas e povos que não conseguia nem compreender nem controlar. Novamente, em forma de parênteses, é importante realçar que o repúdio das práticas que estão sendo examinadas não pode se limitar à documentação arquivada. Como Barbara Kirshenblatt-Gimblett deixa claro em *Destination Culture*, exposições, aldeias modelo e outras formas de exibição “ao vivo” frequentemente fazem o mesmo: repudiar as culturas que afirmam tornar visíveis.⁶⁸

O que estaria em risco politicamente ao se considerar o conhecimento incorporado e a performance como efêmeros, ou como aquilo que desaparece? De quem são as memórias que “desaparecem” se apenas o conhecimento de arquivo é valorizado

e visto como permanente? Deveríamos simplesmente ampliar nossa noção de arquivo para acomodar as práticas mnemônicas e gestuais e o conhecimento especializado transmitido “ao vivo”? Ou ir além das fronteiras do arquivo? Retomo a pergunta de Rebecca Schneider em “Archive Performance Remains” [A performance de arquivo permanece]: “Se considerarmos a performance como um processo de desaparecimento (...) estaríamos nos limitando a um entendimento da performance predeterminado por estarmos culturalmente habituados à lógica do arquivo?” (p. 100). Pelo contrário: como tenho buscado estabelecer aqui, há uma vantagem em se pensar sobre um repertório performático por meio de práticas (como dança, teatro, canção, ritual, testemunho, práticas de cura, trilhas da memória, e de muitas outras formas de comportamentos repetíveis) como algo que não pode ser abrigado ou contido no arquivo.

Vou examinar agora o segundo discurso, que admite que a performance gera e transmite conhecimento, mas rejeita esse conhecimento como idólatra ou indecifrável. A acusação contra a natureza efêmera, construída e visual da performance, tem se associado ao discurso sobre a idolatria. Como Bruno Latour adverte em seu ensaio “Towards an Anthropology of the Iconoclastic Gesture” (Por uma Antropologia do gesto iconoclasta),

grande parte de nossa perspicácia crítica depende de uma distinção clara entre o que é real e o que é construído, o que está lá fora, na natureza das coisas, e o que está lá, na representação que fazemos delas. Algo se perdeu para sempre, contudo, em favor dessa clareza, e pagou-se um preço alto por essa dicotomia entre, por um lado, as questões ontológicas e, por outro, as questões epistemológicas.⁶⁹

Como essa fratura entre o ontológico e o epistemológico (o *é*/ como) se relaciona com o iconoclasmo? Por meio da deslegitimação do construído como fetiche ou ídolo, o iconoclasta ataca-o com o “martelo da verdade”, isto é, Deus, que não foi feito ou construído, sendo o único capaz de criar. Como explica um frade

do século XVI, Bernardino Sahagún, em seu prólogo ao Livro I do *Códice florentino*, o idólatra cultua a imagem construída, esquecendo-se de que Deus, e não os humanos, é “o Criador”. “Infelizes aqueles, os mortos amaldiçoados que adoravam como deuses entalhes em pedra, entalhes em madeira, representações, imagens, coisas feitas de ouro e cobre.”⁷⁰ As “coisas feitas”, representações e imagens, eram todas consideradas falsas, enganadoras, deploráveis, efêmeras e perigosas. O “fato” de que os povos indígenas haviam sido “enganados” custou-lhes a humanidade: “O povo aqui na terra que não conhece Deus não é contado como humano” (p. 55). Ao despedaçar um ídolo, Sahagún cria sua própria representação falsa: a imagem dos povos nativos como “vãos”, “sem valor”, “cegos”, “confusos. (...) Todos os seus atos, suas vidas, eram viscosos, imundos” (p. 59-60). Latour, reconhecendo totalmente o caráter construído do fetiche, defende o caráter construído do próprio fato também: “O iconoclasta (...) acredita, ingenuamente, que os fatos mesmos que ele estava usando para despedaçar o ídolo eram eles próprios produzidos sem a ajuda de qualquer agência humana” (p. 69).

É importante notar que o argumento de Sahagún está centrado em binarismos criados entre o visível e o invisível, entre o conhecimento incorporado e o de arquivo, entre os idólatras que adoram o que pode ser visto e aqueles que sabem que o Deus verdadeiro é aquele “que não é visto”.⁷¹ Sahagún pede aos nativos para abandonar a imagem e aceitar “a palavra (...) aqui escrita” (p. 55). A palavra condensa o poder do sagrado e do político, pois é a palavra de Deus, “enviada a vocês pelo Rei da Espanha”, bem como pelo Papa, “o Santo Padre, que mora em Roma” (p. 55). Os nativos, ele alega, apenas conhecem seus deuses por meio de suas manifestações físicas (o sol, a lua, a chuva, o fogo, as estrelas, e assim por diante), mas não reconhecem o criador (invisível) por trás dessas manifestações.

Claramente, os méxicas e outros grupos nativos conquistados não endossavam a divisão entre verdadeiro/falso, visível/ invisível. Eles não admitiam nenhuma distinção ontológica entre criação

humana e não humana (isto é, ritual/“natureza”). Ao invés disso, para os méxicos a criação humana participava do dinamismo da ordem cósmica. A natureza era ritualizada assim como o ritual era naturalizado. As montanhas e os templos compartilhavam a mesma função cósmica de mediar entre o *cielo de arriba* (o céu de cima) e o *cielo de abajo* (o céu de baixo). Esse conceito tem pouco a ver com as teorias da representação, mimese ou isomorfismo que subscrevem a separação entre o “original” e o que se afasta ligeiramente. As performances – rituais, cerimônias, sacrifícios – não eram “apenas” representações, mas (entre outras coisas) apresentações para os deuses como formas de débito-pagamento. Elas constituíam não só o *é*, mas também o *como se*. Essas performances eram certamente também políticas – elas cimentavam e tornavam visível a ordem social, remapeando o universo conhecido, tendo Tenochtitlán como o *ombligo* ou centro.

A palavra nauatle *ixiptlatl*, em geral traduzida como *imagen*, aponta para o equívoco básico. *Imagen* pertence à mesma família etimológica que *imitar*.⁷² Mas *ixiptlatl* não significa imitar, mas seu oposto, o entendimento do “ser espiritual e do ser físico como completamente integrados”.⁷³ *Ixiptlatl* constitui uma categoria muito flexível que inclui deuses, representantes dos deuses, personificadores de deuses, sacerdotes, vítimas sacrificiais vestidas como deuses, mendigos que usam as peles esfoladas de cativos, figuras de madeira e de massa de sementes vegetais.⁷⁴ Um dos vários requisitos do *ixiptlatl* era que fosse feito, construído, sendo “temporário, preparado para a ocasião, feito e desfeito durante o desenrolar da ação”.⁷⁵ Sua qualidade de algo construído tornava possível sua qualidade sagrada, ao invés de prejudicá-la, pois o *fazer* significava aceitação geral da participação. Ao invés de ser um fetiche, em que *facere* (fazer) passa a significar *feitiço* (bruxaria, artificialidade, ídolos), o caráter construído do *ixiptlatl* abre espaço para a comunicação, a presença e a troca. *Delegado*, *representante* ou *enviado* são traduções mais precisas de *ixiptlatl*, pois captam melhor o significado da palavra: “aquilo

que possibilita ao deus apresentar aspectos de si mesmo”.⁷⁶ Em outras palavras, o *ixiptlatl* coincidia mais de perto com a ideia católica de transubstanciação do que com uma imagem ou ídolo. A consagração da hóstia, embora feita pelo homem, é o corpo de Cristo, e não uma representação ou metáfora. Embora seja um objeto, os católicos a veem como imbuída da essência divina, realizando a integração da substância espiritual e física. Não é preciso dizer que a profunda ansiedade dos católicos para garantir a ortodoxia no entendimento da relação espiritual/físico em sua própria prática (especialmente na era do Concílio de Trento) contribuiu para sua rejeição do *ixiptlatl* méxica como “objetos maus” (ídolos).

A natureza temporária do *ixiptlatl* não deveria, como os espanhóis iriam sugerir, conotar a natureza efêmera e passível de desaparecimento dos fenômenos. O constante processo de fazer e desfazer indica o papel ativo dos seres humanos na promoção da qualidade regenerativa do universo, da vida, da performance – todos em estado constante de “renovação”. De modo inverso, podemos notar brevemente que a dependência obsessiva da participação ritual também sugere que os méxicas e outros grupos estavam presos na armadilha de um sistema sociopolítico definido e mantido por meio da crise induzida ritualmente, seja a repetição do fim do mundo a cada 52 anos na cerimônia do Fogo Novo, seja em relação a outros cataclismos naturais como a seca ou terremotos. Esse fazer/desfazer reflete o desafio e o terror associados ao desaparecimento: os primeiros quatro sóis haviam todos tido um fim catastrófico. A confiança extrema na performance constituía as tentativas, por parte dos méxicas, de evitar o fim, ao coreografar constantemente as várias aparições, correspondências e intervenções (divinas e humanas) que mantinham o universo em movimento.

É interessante notar que Sahagún entrevistou os “anciãos mais importantes” das aldeias durante anos; também trabalhou com especialistas “em todas as coisas que diziam respeito à corte, ao exército, ao governo e mesmo à idolatria”.⁷⁷ Imagina-se que ele

teria entendido as múltiplas funções e significados do *ixiptlatl* como algo mais complexo do que a noção bíblica do ídolo. Mas isso não aconteceu. São estas imagens que ele incluiu para apoiar seu argumento sobre as práticas idólatras dos povos indígenas.



3. Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, ed. e trad. Arthur J. O. Anderson e Charles E. Dibble, Santa Fe, NM, School of American Research/University of Utah, 1982, v. 1.

Se as performances méxicas eram eficientes para manter a ordem cósmica ou se, ao invés disso, constituíam um sintoma de desordem profunda continua uma questão a se debater.⁷⁸ Mas não havia nenhuma dúvida nas mentes dos evangelistas da época de que as práticas de performance transmitiam com eficácia as memórias coletivas, os valores e sistemas de crença.

Sahagún reconhecia claramente que as crenças eram transmitidas por meio da performance, embora admitisse que não entendia o conteúdo. O Diabo, “nosso inimigo, plantou, nesta terra, uma floresta ou um mato trançado cheio de espinheiros densos, de onde pode praticar seus trabalhos e onde pode se esconder para não ser descoberto”. Inimigo da transparência, o Diabo se aproveita de músicas, danças e outras práticas dos povos indígenas usando-os como “esconderijos para praticar seus trabalhos (...) Os tais cantos contêm tanta malícia que dizem qualquer coisa e proclamam aquilo que ele ordena. Mas apenas aqueles a quem

ele se dirige as compreendem.”⁷⁹ A pretensão do colonizador ao acesso encontra a opacidade diabólica da performance: “E [esses cantos] são cantados para ele sem que se entenda sobre o que eles são, com exceção daqueles que são nativos e versados nesta língua (...) sem serem entendidos por outros” (p. 58). A performance compartilhada e as práticas linguísticas constituíam a própria comunidade. Outros não poderiam decifrar os códigos. A conquista espiritual, esses frades temiam, era, no máximo, uma tentativa. O Diabo espera o “retorno para o domínio que ele mantém. (...) E para esse momento é bom que tenhamos armas à mão para podermos enfrentá-lo. E, para esse fim, servirá não apenas o que está escrito neste terceiro Livro, mas também no primeiro, segundo, quarto e quinto Livros” (p. 59).

A escrita servia como uma arma reconhecida no arsenal colonial. Sahagún afirmava que precisava registrar todas as práticas indígenas a fim de melhor erradicá-las: “É indispensável saber como eles as praticavam no tempo de sua idolatria, pois, por meio de [nossa] falta de conhecimento disso, eles praticam coisas idólatras em nossa presença sem que nós as compreendamos.” (Livro I, p. 45). A “preservação” servia como um chamado para o apagamento. A abordagem etnográfica do assunto oferecia uma estratégia segura para se lidar com materiais perigosos. Ela abria espaço, simultaneamente, para a documentação e o desaparecimento; os relatos preservavam hábitos “diabólicos” como sendo sempre estranhos e inassimiláveis, transmitindo uma aversão profunda pelos comportamentos descritos.⁸⁰ O distanciamento estudado, erudito, funcionava como repúdio. Contudo, mesmo depois de 50 anos de compilação do vasto material sobre as práticas mexicanas, Sahagún suspeitava que elas não haviam desaparecido totalmente.

Esses escritos do início da colonização são todos sobre o apagamento, seja afirmando que as práticas antigas haviam desaparecido, seja buscando efetuar o desaparecimento que invocavam. Ironicamente, eles revelam uma profunda admiração pelos povos e culturas que visavam destruir: Sahagún se refere

mais de uma vez ao “grau de perfeição deste povo mexicano”. E, o que é ainda mais irônico, esses escritos se tornaram recursos de arquivo, de valor inestimável, sobre práticas antigas. Durante a vida de Sahagún, de fato, o Santo Ofício da Inquisição concluiu que, ao invés de servir como “armas” contra a idolatria, os livros preservaram e transmitiram o que eles pretendiam erradicar. A proibição era completa: “(...) com grande cuidado e diligência, tomem-se medidas para se apreender esses livros sem deixar originais ou cópias deles. (...) Fique avisado que não se pode permitir que ninguém, por qualquer razão, em qualquer língua, escreva sobre as superstições e o modo de vida que esses índios tiveram” (Livro I, p. 36-37). Sahagún morreu sem saber que uma cópia de seu trabalho havia sobrevivido.

Apesar de todas as ambivalências e proibições, esses escritores do século XVI, a contragosto, observaram algo repetidas vezes: essas práticas não estavam desaparecendo. Elas continuavam a comunicar sentidos que seus observadores nervosos não entendiam. Em 1539, um edito do governo lançou um ataque à observância indígena do sagrado, rebaixando-a a uma distração secular. Ele ordenava “que os índios não tivessem *fiestas* (...) em que há *areitos*” e proibiram as igrejas de atrair as populações nativas “por meios profanos que incluem *areitos*, dançarinos, *palos voladores*, que parecem coisas de teatro ou de espetáculo, porque esses espetáculos distraem seus corações da concentração, da quietude e da devoção que se deve ter pela prática divina”.³¹ As *fiestas*, bailes e *palos voladores*, componentes integrais do sagrado, recebiam agora ordem de se afastar em favor dos comportamentos calmos dos espanhóis, associados com a “prática divina”. Em 1544, um edito lamentava

a vergonha de que, em frente do Santo Sacramento, havia homens com máscaras e vestindo roupas de mulheres, dançando e pulando, balançando de modo indecente e lascivo. (...) E, além disso, há outra objeção maior, que é o costume que estes nativos [*naturales*] tinham,