

## “Pontos de Contato” revisitados

Richard Schechner

*Universidade de Nova Iorque*

RESUMO: Em 1985, publiquei “Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral” como primeiro capítulo de meu livro *Between Theater and Anthropology (Entre o Teatro e a Antropologia)*, de título bastante claro. As coisas mudaram muito desde então. Veio a “virada performativa” na antropologia, e, com ela, uma nova galáxia de contatos entre o pensamento antropológico e o teatral. No ensaio a seguir, discuto três (novos) pontos de contato. Eles não existem isoladamente. Estão entrelaçados, refletem-se uns nos outros e interagem entre si. No entanto, podem até certo ponto ser analisados em termos de 1. Encorporação<sup>1</sup> – a experiência como base do conhecimento nativo que é compartilhado por meio da performance; 2. As fontes da cultura humana como performativas; e 3. O cérebro como um local de performance. O que fundamenta estes três pontos de contato, como mostra Diana Taylor, é o fato de que a performance constitui um repertório de conhecimento incorporado, uma aprendizagem no e através do corpo, bem como um meio de criar, preservar e transmitir conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE: Encorporação, experiência, cérebro, antropologia, teatro.

Em 1985, publiquei “Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral”, primeiro capítulo de meu livro *Between Theater and*

*Anthropology (Entre o Teatro e a Antropologia*, 1985, pp.3-33), de título bastante claro. Ainda não tinham se passado dois anos após a morte de Victor Turner quando usei a palavra “entre” – substituta de “liminar” – para anunciar a minha intenção de estender ainda mais as ideias de Turner para o recém-criado campo dos Estudos da Performance, cujo primeiro departamento acadêmico tinha surgido na Universidade de Nova York em 1980. Procurei fazer isso não só com Turner, mas com toda uma série de cientistas sociais norte-americanos que estavam ligados à “virada performativa”. De Erving Goffman a Clifford Geertz, de Richard Bauman a William Beeman, de Barbara Myerhoff a Barbara Kirshenblatt-Gimblett, e muitos outros, a performance prometia uma forma dinâmica de entender como as pessoas se relacionam entre si, tanto na vida cotidiana quanto em várias situações especiais. A “performance”, como eu a resumia na época (e ainda resumo hoje), é um “amplo espectro” de atividades que vão desde o ritual e o *play*<sup>2</sup>, (em todas as suas variedades desconcertantes e de difícil definição) até formas populares de entretenimento, festas, atividades da vida diária, os negócios, a medicina e os gêneros estéticos do teatro, da dança e da música. Não se tratava de afirmar que *tudo* nessas atividades é performativo, mas de dizer que cada uma delas têm qualidades que poderiam ser efetivamente analisadas e entendidas “como” performance. O alcance dessa teoria não era limitado. Argumentei que *qualquer coisa* poderia ser considerada e analisada “como” performance, embora o que a performance “é” – um domínio muito mais limitado – só possa ser determinado dentro de contextos culturais específicos, localizados dentro de pontos ou intervalos de tempo específicos.

Os seis “pontos de contato” discutidos no ensaio foram:

1. Transformação do ser e/ou consciência;
2. Intensidade da performance;
3. Interações entre público e performer;

4. A sequência da performance como um todo;
5. A transmissão de conhecimentos performáticos;
6. Como as performances são geradas e avaliadas?

Depois de discutir cada um destes pontos, escrevi: “Estes seis pontos de contato precisam ser ampliados e aprofundados. Os métodos antropológicos e os métodos teatrais têm convergido. Um número cada vez maior de pessoas que atuam em ambos os sentidos têm cruzado fronteiras” (1985, p. 26). Como exemplos desse cruzamento, citei o trabalho de direção de Peter Brook, cujo filme *The Ik* (1975) foi baseado em *The Mountain People*, de Colin Turnbull; a Escola Internacional de Antropologia Teatral, de Eugenio Barba; a “etnografia performada”, como teorizada e praticada por Victor e Edith Turner; o “jogo das castas indianas”, de McKim Marriott, da Universidade de Chicago; e o projeto de “drama objetivo” de Jerzy Grotowski. Concluí o capítulo observando o seguinte:

Recorro à antropologia não como uma ciência de resolução de problemas, mas porque sinto que existe uma convergência de paradigmas. Assim como o teatro tem se antropologizado, a antropologia tem se teatralizado. Essa convergência é uma ocasião histórica que proporciona todos os tipos de trocas. A convergência entre a antropologia e o teatro faz parte de um movimento intelectual maior, no qual a compreensão do comportamento humano está deixando de lado as diferenças quantificáveis, entre causa e efeito, passado e presente, forma e conteúdo etc. (assim como os modos lineares de análise que explicam essa visão de mundo), e passando a enfatizar a desconstrução/reconstrução de realidades (*actualities*): os processos de enquadramento, edição e ensaio [...] (1985, p. 33).

Assim sendo, qual a minha posição em relação a essas questões hoje? Os antigos “pontos de contato” são relevantes? Existem novos pontos

de contato? Será que alguns daqueles que discuti há mais de um quarto de século desapareceram? Será que os paradigmas teatrais e antropológicos convergiram ainda mais, ou teriam eles se separado? Faz mais sentido analisar o comportamento humano hoje em termos culturais ou quantificáveis? Os antigos pontos de contato ainda são válidos. Mas eles consistiam no modo como a produção e a recepção das performances deveriam ser examinadas com metodologias que aproximassem os estudos de performance (sendo então formados no início da década de 1980) e a antropologia: um programa metodológico comum, por assim dizer.

As coisas mudaram muito desde então. Veio a “virada performativa” na antropologia, especialmente animada pelos trabalhos de Goffman, Singer, Turner e Geertz; isso para ficarmos apenas com antropólogos norte-americanos (a respeito dos quais tenho um conhecimento mais seguro). Tendo isso em conta, o aumento do interesse tanto de teóricos da performance quanto de antropólogos em uma vasta gama de temas, desde neurônios-espelho/neurobiologia; o estudo de centros de performance paleolíticos; a reconfiguração da “arte rupestre” não como forma de visualidade, mas como local cerimonial; a aplicação da pioneira “etnografia performada” de Turner no trabalho de sua esposa, Edith Turner, em particular; a multiplicação de “saberes locais” (para usar o termo de Geertz) em relação ao Teatro do Oprimido e diversos “teatros para desenvolvimento” – ações libertadoras ou, colocando de forma mais negativa, intervenções pós-coloniais neoliberais. Todos esses e muitos outros constituem uma nova galáxia de contatos entre o pensamento antropológico e o teatral.

Esses pontos de contato não existem isoladamente. Estão entrelaçados uns com os outros, refletindo-se e interagindo uns com os outros. No entanto, podem até certo ponto ser analisados em termos de:

1. *Encorporação – a experiência como base do conhecimento nativo que é compartilhado por meio da performance.* Epistemologias e práticas nativas que realizam (*enact*) a unidade do sentir, pensar e fazer. Parte desse trabalho decorre das “etnografias performadas” encenadas por Victor e Edith Turner na década de 1980. Ele critica a clássica tradição crítica “objetiva” ocidental e respeita a teoria nativa em/como ação.
2. *As fontes da cultura humana são performativas.* Costuma-se perguntar com frequência o que torna os seres humanos únicos porque somos uma espécie narcisista. Ter a postura e a locomoção eretas; o polegar e a destreza dos dedos; produzir ferramentas; fazer/controlar o fogo; criar vestimentas; possuir um cérebro complexo; ter uma linguagem desenvolvida prática e poética e artes que criam o belo e que retratam e trazem à tona a fantasia: claro, todas essas características e muitas outras são absolutamente únicas, mas se desenvolveram, em termos evolutivos, a partir de qualidades e comportamentos observados em outros animais. Não há nenhum traço biológico, comportamental ou cultural que distinga os humanos. É a confluência de todos eles, a incrível complexidade desse conjunto, que marca o *homo sapiens*. O que me interessa aqui é “performatividade”: a capacidade que os seres humanos têm de se comportarem reflexivamente, de brincar com o comportamento, de modelar o comportamento como “duplamente comportado” (*twice behaved*)<sup>3</sup>. Isto fica bastante evidente na “arte rupestre” paleolítica do sudoeste da Europa e, um pouco mais tarde, na África do Sul, e talvez se evidencie em outros lugares ainda a serem descobertos.
3. *O cérebro como um local de performance.* Será que a mente é um músculo (como dizia a peça de dança *A mente é um músculo*, de Yvonne Rainer, de 1968)? O cérebro pode ser treinado? O que

performances de transe, catarse e empatia, neurônios-espelho e técnicas emocionais de treinamento, tais como o “rasaboxes”, têm em comum? O que pesquisas recentes que indicam que alguns comportamentos aprendidos podem ser codificados nos genes e transmitidos de geração a geração nos dizem a respeito de saberes tradicionais baseados na “sintonização do cérebro” por meio do ritmo, da música, da dança e da canção? Estaríamos nós, depois de dois séculos, reabilitando a teoria da hereditariedade do comportamento aprendido proposta por Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829)?

O que fundamenta estes três (novos) pontos de contato, como mostra Diana Taylor (2003, pp. 16-33), é o fato de que a performance constitui um repertório de conhecimento incorporado, uma aprendizagem no e através do corpo, bem como um meio de criar, preservar e transmitir conhecimento.

Em meu primeiro ensaio, falei do pensamento “teatral e antropológico”; hoje falo do conhecimento incorporado da antropologia e dos estudos de performance. Não é este o local apropriado para definir os estudos de performance; eles foram minuciosamente definidos – talvez até exageradamente – por mim e por outros<sup>4</sup>. Mas para aqueles menos familiarizados, permitam-me dizer que a performance é o comportamento duplamente comportado, o comportamento restaurado. A performance é um amplo espectro de formas de entretenimento, artes, rituais, política, economia e interações de pessoa a pessoa. *Toda e qualquer coisa pode ser estudada “como” performance.*

Permitam-me neste momento examinar de maneira um pouco mais detalhada cada um dos novos pontos de contato.

## Encorporação

A experiência como base do conhecimento nativo que é compartilhado por meio da performance. Virginie Magnat começa seu ensaio “Conduzindo uma pesquisa encorporada no cruzamento entre os estudos da performance, da etnografia experimental e das metodologias nativas”<sup>5</sup>, de 2011, dizendo o seguinte:

A encorporação, a experiência vivida e a intersubjetividade são fundamentais para abordagens experimentais articuladas na interseção entre performance e etnografia. [...] Uma vez que a experiência encorporada escapa ao controle cognitivo e possivelmente o extrapola, expor a sua função desestabilizadora no processo de pesquisa pode pôr em perigo concepções dominantes de conhecimento das quais a legitimidade dos discursos acadêmicos depende de modo crucial (2011, p. 213).

Magnat exige que levemos a sério não apenas as visões de mundo, mas as epistemologias-metodologias dos povos “nativos”. Como diz Manulani Aluli Meyer, “o processo de conhecer é encorporado e conjugado com a cognição. [...] O conhecimento genuíno deve ser experimentado de maneira direta” (2008, p. 224).

Esse “conhecimento genuíno” é o conhecimento nativo que os praticantes do candomblé e da capoeira – e os praticantes de centenas de outros tipos de performances de todo o mundo – experimentam. Será que esse tipo de conhecimento é mais “genuíno” do que aquele que uma pessoa apreende por meio de livros, via internet ou em qualquer outro método de “ensino a distância”? E quem é o “nativo”? Temos de nos precaver contra o oposto de exotizar/alienar/subordinar o “outro”. Supervalorizar o “conhecimento nativo” e a “experiência direta” é tão perigoso e falso quanto negar tal conhecimento e experiência. Deve-se

encontrar um equilíbrio entre o que as pessoas experimentam – tudo, desde discos voadores e curas milagrosas até o êxtase do transe e o mistério da percepção extrassensorial – e o que é “cientificamente verificável” de acordo com os cânones do positivismo científico ocidental.

Além disso, como definir o que é “nativo”? Costumava-se considerar todos que eram não ocidentais e não seguiam os ditames do Iluminismo como “outros”, como externos aos limites do “conhecimento real”. O próprio conhecimento era considerado ocidental. Essa conclusão acompanhou intimamente o trabalho de missionários cristãos, do colonialismo e dos envolvidos no comércio marítimo, incluindo especialmente o comércio de escravos em massa que levou milhões de pessoas e suas culturas da África para o Hemisfério Ocidental. Assim, quase desde o início da invasão-colonização do Hemisfério Ocidental, o “europeu” foi “comprometido”, isto é, fundamentalmente alterado, pela infusão de práticas africanas. Durante a época da escravidão, assim como hoje, o conhecimento encorporado se mostrou mais importante do que o conhecimento do livro. Em primeiro lugar, os donos de escravos queriam impedir que os escravos se alfabetizassem porque *scientia potentia est*. Mal sabiam eles da potência do conhecimento oral. O colonialismo, tantas vezes tratado como se fosse uma ação independente, foi, na verdade, o resultado inevitável e o fruto de atividades comerciais e missionárias. O domínio direto, primeiramente, e indireto, posteriormente, da chamada metrópole europeia facilitou bastante a conversão ao cristianismo e a exploração econômica. À medida que os poderes continentais foram diminuindo e o colonialismo como tal recuou, os Estados Unidos ocuparam essa lacuna. Antes da Segunda Guerra Mundial, o Japão – como parte de seu processo de ocidentalização – agiu como uma potência colonial, cujo campo de ação se concentrou na Ásia e no Pacífico.

Essas práticas, quando não as atitudes que lhes subjazem, mudaram ao longo do tempo. Culturas letradas não ocidentais – as da Índia, China



e Japão, especialmente – foram admitidas no “Clube do Nós”, culturalmente superior. Os povos nativos, por outro lado, continuam a ser considerados aqueles cujo conhecimento se expressa por meio da oratura<sup>6</sup>, da música, da dança, dos trajes, das máscaras e da arte visual, e não pela literatura escrita; pelo xamanismo, e não pela matemática. As práticas incorporadas daqueles que vivem de acordo com a “sabedoria” e não de acordo com o “conhecimento racional” foram colocadas no papel. Com o alcance cada vez maior da globalização – a circulação de ideias, objetos, pessoas e performances – não é difícil separar o “nativo” de tudo o que queremos chamar de não nativo, de “metropolitano”, talvez? Isto é, práticas como a dança em estado de transe, a narração não linear, o exercício de um treinamento etc. são mais propensas a serem incorporadas nas obras de arte e oficinas de artistas que trabalham em/a partir de Nova York, ou São Paulo, ou Tóquio, ou Xangai ou Dubai – entre uma longa lista de metrópoles – do que a serem encontradas em culturas “nativas”. Na verdade, a própria noção de “nativo” ou “indígena” se evaporou juntamente com a noção de “selvagem” ou “selva”. Tudo foi mapeado; tudo pode ser visto via GPS; e o que sobrevive como “selvagem” são, na verdade, zonas protegidas (ou não tão bem protegidas). Em outras palavras, onde há não muito tempo existiam lugares fora do controle humano – ou pelo menos fora de métodos modernos de controle – o que temos agora são parques, jardins zoológicos e zonas onde a atividade humana é supostamente restringida e controlada. Falando francamente, a “natureza” não existe mais por conta própria; ela é dependente de uma espécie, o *homo sapiens*. Claro, podemos ser surpreendidos um dia, por exemplo, caso um grande meteorito caia na terra ou alguma mutação de vírus acometa nossa espécie em uma pandemia realmente fatal.

Em toda essa dispersão do nativo, do conhecimento incorporado, está implicada uma profunda colaboração entre o pensamento performativo e o antropológico. Porém, considerando tudo isso, será que o

conhecimento realmente é uniforme? A antropologia ainda depende – e isso, na minha opinião, é correto – de um discurso positivista. E onde devemos abrigar as “verdades” das religiões que vão desde as Grande Cinco (budismo, hinduísmo, islamismo, cristianismo e judaísmo) até uma miríade de outros sistemas de crença que dão conta dos mundos físico e espiritual? Sem mencionar os criacionistas, cientologistas, wiccanos, e centenas de outros – como devo chamá-los – “cultos”? Será que o conhecimento dançado em um terreiro de candomblé deve ter o mesmo peso do anúncio feito por cientistas que trabalham no Grande Colisor de Hádrons CERN (Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire), próximo a Genebra, sobre a existência do bóson de Higgs, “uma partícula há muito tempo procurada, fundamental para entender por que as partículas elementares têm massa e, de fato, a própria existência da diversidade e da vida no universo” (*New York Times*, 4 jul. 2012)? Será que a pesquisa e a descoberta do Grande Colisor de Hádrons é menos misteriosa do que a dança em estado de transe de Xangô ou outro orixá? No que diz respeito à vida cotidiana das pessoas, qual delas tem mais efeito? Será que alguém entre nós compreende cada um desses processos o suficiente para julgá-los?

Magnat não está falando desse tipo de comparação. Ela se refere ao seguinte:

[...] envolvendo o organismo como um todo no processo de pesquisa [...], a noção de “crítica sensual”, desenvolvida por Paul Stoller, sugere que os etnógrafos devem se tornar aprendizes daqueles que estudam. [...] O processo de pesquisa incorporado imaginado por ele valoriza uma “mistura entre a cabeça e o coração” e exige um envolvimento nesse processo [...] que é semelhante ao treinamento da performance, ou seja, uma “abertura do ser para o mundo – um gesto de boas-vindas”, ou uma “hospitalidade incorporada” que Stoller afirma ser “o segredo dos grandes estudiosos,

pintores, poetas e cineastas cujas imagens e palavras nos ressensualizam” (2011, p. 218).

O trabalho de performance que Magnat e suas colegas empreenderam seguia a tradição da busca de Jerzy Grotowski por constantes culturais/arquétipos na “canção vibratória” – movimentos e sons que emanam ou são localizados logo abaixo do umbigo e acima do osso púbico, o *chi*. “[Para] essas mulheres de diferentes culturas e gerações, que muitas vezes trabalham com canções tradicionais antigas, é o poder da performance, transmitido quando ensinam e performam, que dá sentido ao seu trabalho criativo como integrantes de uma comunidade transnacional de artistas” (2011, p. 214). Na verdade, são os artistas, mais do que a maioria dos cientistas sociais, que levam a sério epistemologias e métodos alternativos de acesso, domínio e uso do conhecimento performático. Uma série de artistas reconhece, como diz Shawn Wilson, estudioso Cree, que “de um ponto de vista nativo, a pesquisa é uma forma de cerimônia, pois ela se trata de fazer conexões e fortalecê-las” (*apud* Magnat, 2011, p. 214). Ou, como pergunta o estudioso havaiano Manulani Aluli Meyer, “será que a sua pesquisa vai produzir soluções que fortaleçam as relações com os outros, ou será que ela vai prejudicar futuras colaborações? [...] Um conhecimento que não faz cicatrizar, nem reúne, desafia, surpreende, encoraja ou expande a nossa consciência não faz parte da consciência da qual o mundo precisa agora” (2008, p. 226). Ou, dito de outra forma, como os editores de *A Handbook of Critical and Indigenous Methodologies* escrevem em sua introdução:

Durante a “Década dos Povos Indígenas do Mundo” (1994-2004), um amplo ataque foi dirigido às epistemologias e metodologias ocidentais. [...] Estudiosos indígenas pediram que a academia descolonizasse as suas práticas científicas [...], privilegiando o desenvolvimento de saberes, vezes

e experiências nativas. [...] Os sistemas de conhecimento nativos são muito frequentemente transformados em objetos de estudo, tratados como se fossem exemplos de uma teoria folclórica excêntrica pertencente aos membros de uma cultura primitiva. O projeto de descolonização inverte essa equação, tornando o sistema ocidental de conhecimento objeto de crítica e questionamento [...]. (2008, n. 3, p. 6).

O fato é que “os sistemas de conhecimento nativos” tendem a ser performativos, incorporados. É isto que quer dizer a “performance como pesquisa”, algo que Victor e Edith Turner exploraram pouco antes da morte de Victor, em 1983:

A literatura antropológica está repleta de relatos de episódios dramáticos que manifestam vividamente os valores fundamentais de culturas específicas [...]. Quando estudam, por exemplo, uma apresentação de um ritual em particular, eles procuram por expressões de entendimentos culturais compartilhados no comportamento, bem como por manifestações de uma singularidade pessoal. Não obstante, embora possa ser possível [...] demonstrar a coerência entre as “partes” de uma cultura, os modelos [que o antropólogo] apresenta continuam sendo cognitivos. Ao tomarmos conhecimento das conexões de uma forma cognitiva, deixamos de formar uma impressão satisfatória de como os membros de outra cultura “experimentam” uns aos outros. [...] Temos há muitos anos [...] feito experiências com a performance da etnografia [...]. Fizemos descrições de tiras de comportamento [...] e pedimos aos alunos que produzissem “playscripts” a partir delas. Em seguida, montamos *workshops* – “playshops”, na verdade – nos quais os alunos buscavam obter compreensões cinéticas dos “outros” grupos socioculturais. [...] Engendrada na performance, a “visão interna” dos atores se torna uma poderosa crítica de como estruturas rituais e cerimoniais são cognitivamente representadas. [...] Nessas situações de

reflexividade intercultural, podemos começar a compreender algo da contribuição que cada cultura e cada ser humano podem oferecer ao conjunto geral de conhecimento manifestado da nossa condição humana comum. É sobretudo na dramática e na dinâmica que aprendemos a coexperimentar a vida dos nossos conspecíficos (1986, pp. 139-40 e 153).

Edith Turner dá continuidade a este trabalho. Quase no fim de seu livro de 2012, *Communitas: The Anthropology of Collective Joy*, ela escreve: “O que seria a *communitas*? [...] A *communitas* é uma atividade, não um objeto ou estado. Portanto, a única maneira de captar a [*communitas* é] em meio à sua atividade evasiva, em meio ao processo. [...] É o *espaço entre as coisas* que faz a *communitas* acontecer” (2012, pp. 220-21).

No entanto, pergunto eu, seria este tipo de pesquisa acadêmica “objetivo”? Será que existe uma pesquisa acadêmica objetiva? Será que ela deveria existir?

## **As fontes da cultura humana são performativas**

Em “Drama, Script, Theatre, and Performance” (1973), escrevi sobre as performances que aconteciam nas cavernas paleolíticas do Sudoeste da Europa. Explorei mais a fundo o tema em “Toward a Poetics of Performance” (1976). Ambos os ensaios foram publicados nas várias edições da *Performance Theory*; aqui cito, extrapolo, comento e atualizo esses escritos. É nessa linha de pensamento que se baseia minha forte convicção de que a cultura humana é fundamentalmente – “originalmente”, por assim dizer – performativa.

Os primeiros *homo sapiens* – humanos anatomicamente modernos – chegaram à Europa Ocidental cerca de 45 mil anos A.P., substituindo os neandertais, mas também possivelmente interagindo e até mesmo pro-

criando com eles. Estes seres humanos modernos não eram agricultores nem aldeões; eles eram caçadores-coletores. Seus bandos não firmavam raízes em um ponto único, mas também não vagavam sem rumo. Cada bando tinha um circuito próprio: uma rota mais ou menos fixa ao longo do tempo/espço. Essa rota era determinada pela vegetação sazonal e pelo movimento das presas. Centros cerimoniais foram usados reiteradamente por vastos períodos de tempo, milênios. A arte rupestre traz evidências desses centros, mas talvez houvesse também locais ao ar livre, há muito tempo esquecidos. O nível cultural desses primeiros europeus modernos – pelo menos em termos de pintura e escultura – era muito alto: as obras-primas das cavernas do Sudoeste da Europa e da arte móvel da Eurásia são prova suficiente disso. Há formas extremamente antigas de arte rupestre em muitas partes do mundo, mas nada comparável a Lascaux, Altamira, Chauvet, entre outros, em termos de idade e sofisticação artística, foi encontrado alhures até hoje.

É claro que esta arte não era uma arte do tipo “objetos-a-serem-colecionados-e-vendidos”, nem “arte pela arte”. A arte rupestre – e algumas pegadas de adolescentes que se movimentavam em um padrão circular, indicando algum tipo de dança de iniciação – é o que resta fisicamente do que foram, creio eu, práticas rituais-cerimoniais complexas. Pelo que as cavernas foram, fica claro que a arte rupestre acompanhava performances e não era projetada, é claro, tendo como propósito uma visualização descontraída como acontece em museus ou galerias de arte. As cavernas eram completamente escuras, exceto por lâmpadas de óleo animal e tochas; algumas são frias e úmidas. Trata-se de uma arte muitas vezes difícil de acessar, posicionada em locais apertados e em áreas que eram pouco povoadas – quase como se parte da “mensagem” fosse o esforço ou quase que a provação necessária para se ficar cara a cara com as representações.

Um rio submerso guarda a temível caverna de Tuc d'Audoubert, a sessenta metros da superfície, até a qual se deve nadar ou seguir de barco até que se chegue à terra firme; há ainda um poço íngreme e precário de nove metros até escadas lá colocadas, além de cavilhas escorregadias [que provavelmente também não estavam lá no Paleolítico]; em seguida, deve-se rastejar por passagens claustrofóbicas de teto baixo para ir até as surpreendentes pegadas de antigos dançarinos de pés descalços e os modelos de bisões de argila copulando acima do estrado (La Barre, 1972, p. 397).

Certamente não se trata de um local onde as pessoas podiam se deter e admirar obras assim como fazem os modernos no Louvre.

As cavernas eram teatros. Eram espaços onde algo aconteceu; onde histórias eram encenadas; onde as pessoas eram iniciadas; onde os xamãs embarcavam em jornadas visionárias; onde a fertilidade – humana e animal – era celebrada; onde a caça e/ou outros tipos de magia eram praticados. Nós provavelmente nunca saberemos ao certo quais eram as funções da arte rupestre. De fato, as funções podem ter mudado ao longo do tempo. O que nós sabemos é que as cavernas eram importantes: algumas eram usadas há milênios. Elas eram espaços participativos, ativos. Há vários livros que sustentam essa interpretação das cavernas e da arte rupestre, como *The Creative Explosion*, de John Pfeiffer (1982); *The Mind in the Cave*, de David Lewis-Williams (2002); e *Paleoperformance: The Emergence of Theatricality as Social Practice* (2009), de Yann-Pierre Montelle.

A fertilidade é um tema básico. Esculturas, pinturas e figuras independentes conectam a fertilidade humana à animal. As figuras mais antigas são de mulheres com mamas, coxas e nádegas enormes, além de vulvas proeminentes retratadas sem pelos pubianos. Figuras pequenas o suficiente para caberem em uma mão foram encontradas da Europa Ocidental até o Lago Baikal, na Sibéria. Estas datam de aproximadamente quarenta mil anos A.P. a dez mil anos A.P. Apesar de não serem

tão numerosas quanto as mulheres, há também representações fálicas (raramente de homens inteiros). J. Angulo Cuesta e M. Garcia Diez notam que: “Práticas de retração do prepúcio, alguns falos possivelmente circuncidados, atos copulativos, gestos onanistas, instrumentos possivelmente usados para a masturbação, entre outras cenas de natureza sexual, algumas delas difíceis de interpretar, mostram que o comportamento sexual das pessoas no período Paleolítico Superior era biológica e fisiologicamente semelhante ao nosso” (2006, p. 254).

Cuesta e Diez argumentam que ao longo do tempo, os seres humanos se tornaram menos preocupados apenas com a fertilidade e mais preocupados com o prazer sexual. Será que houve uma pornografia paleolítica? Basta pensar nas esculturas eróticas indianas de Khajuraho (950-1150 d.C.) e Konarak (1238-1250 d.C.), nas quais muitas das posições de cópula são também posições de dança clássica indiana. A sexualidade é a própria substância da dança. Os *en dehors*, as elevações e aberturas do balé – sem falar nas dobras do tutu da bailarina, que lembram vulvas – são sexuais. E o balé está longe de ser excepcional em relação a outras danças. As ligações entre o sexo, o prazer visual, o movimento do corpo e a representação artística são óbvias. Será que *todas* as representações – paisagens e retratos, bem como representações claramente sexuais – não apenas registram, mas também excitam? Será que o estímulo sexual é uma função básica da arte? É exagero considerar as cavernas como fêmeas “penetradas” por artistas-xamãs (provavelmente) do sexo masculino que lançam cores e formas nas paredes? Há um item famoso em Lascaux, perto do fundo de um poço de seis metros de profundidade: a representação de um homem com uma ereção diante de um bisão alvejado por uma lança. Perto do homem aparece um bastão com cabeça de pássaro. Será que ele é um xamã em transe (como acredita Lewis-Williams)? E quanto aos bisões de argila que foram esculpidos em posição de cópula ou as muitas impressões de mãos ou arranjos de linhas pontilhadas que



foram interpretados de maneira sexual? Sim, existem outros animais – leões e cavalos, especialmente – sem significado sexual óbvio. Mas não seria a própria capacidade de produzir semelhanças uma forma de sexualidade cultural? A capacidade de criar semelhantes é uma forma de procriar. Afinal, a invenção da arte visual na época do Paleolítico não consistiu, na verdade, na tomada de consciência acerca da capacidade dos seres humanos de gerar mais seres? Não seria toda arte visual erótica?

Esse erotismo não está apenas na produção e na observação. Ele também está no manuseio. Na caverna de El Castillo é possível ver

[...] cinco sinais em forma de sino. Eles são há muito tempo reconhecidos como representações da vulva. [...] Os símbolos femininos vermelhos e o único símbolo masculino preto são espetacularmente situados dentro de uma parte ligeiramente elevada do chamado segundo vestíbulo da caverna de El Castillo. Sob a superfície nivelada do nicho que eles ocupam há uma pequena projeção da rocha, lembrando uma mesa, ao lado da qual caem os vincos de uma formação parecida com uma cortina. [...] Partes desta cortina de rocha mostram sinais de que foram desgastadas pelo uso prolongado (Giedion, 1962, pp. 190-92).

Na Índia e em outros lugares, as pessoas acariciam esculturas do falo e da vulva. Em templos e museus, já vi pessoas estendendo as mãos para tocar nelas. Por toda parte, itens de culto são acariciados; a cura e a bênção são realizadas por meio de um “toque de mãos”. Além disso, é claro, as preliminares são manuais.

Que outros tipos de performances poderiam estar acontecendo nessas cavernas artísticas? E por que esse período da história humana foi tão importante, impactando tudo o que se seguiu? Lewis-Williams acredita que os anos de 45000 a 35000 A.P. marcaram um período de transição revolucionária na Europa, um salto quântico cognitivo<sup>7</sup>.

Os povos do Paleolítico superior tinham uma imagem mental mais clara, mais precisa, de como eles queriam que fossem as suas ferramentas, e essa imagem estava ligada aos grupos sociais aos quais eles pertenciam [...] A sociedade estava se diversificando; [...] a criatividade e o simbolismo humanos estavam ligados à diversidade e mudança social, e não a sociedades estáveis e sem história (2002, pp. 76-77).

As ferramentas com cabos de verdade, joias e enterros com joias; o comércio de longa distância de conchas e possivelmente outros itens preciosos; as interações entre os aliados e os confrontos fatais contra inimigos praticados em combates físicos e mágicos<sup>8</sup>. Houve uma fusão entre a narração de histórias como uma forma de coletar o passado e reter o conhecimento coletivo e o comportamento incorporado: não dizer o que aconteceu, mas mostrar, dançar, cantar. Lewis-Williams: “Nas comunidades do Paleolítico Superior, a arte representativa e as elaboradas práticas funerárias eram ambas associadas a diferentes graus e tipos de acesso de acordo com as diferentes categorias de pessoas aos domínios “espirituais” (isto é, domínios de imagens mentais) e, como tal, tinham como base comum um tipo de consciência que os Neandertais não tinham” (Idem, pp. 93-94). Essas qualidades essenciais da cognição humana moderna foram marcadas pela interação entre “quatro módulos mentais”: a inteligência social, a inteligência técnica, a inteligência histórica natural (a tradição, a narração de histórias) e a inteligência linguística. É nas cavernas, no fazer da arte e nos comportamentos associados a ela, que esses quatro módulos interagem de modo mais forte uns com os outros.

Lewis-Williams trata da “descoberta” de “fenômenos entópicos” pelos xamãs paleolíticos. Tais eventos ocorrem entre o olho-que-vê-o-mundo e o córtex visual: sonhar acordado, ter alucinações tanto “naturais” quanto induzidas por drogas. Esses eventos visuais

[...] são “ligados” no sistema nervoso humano [...] Dito de uma forma simples, há uma relação espacial entre a retina e o córtex visual: pontos que estão juntos na retina levam à ativação de neurônios posicionados de maneira semelhante no córtex. Quando esse processo é invertido, como após a ingestão de substâncias psicotrópicas, o padrão no córtex é percebido como uma percepção visual. Em outras palavras, as pessoas que estão nessas condições veem a estrutura de seus próprios cérebros. [...] Os sujeitos tentam dar sentido aos fenômenos entópicos elaborando-os em formas icônicas, isto é, em objetos que lhes são familiares em sua vida cotidiana. [...] Nos estados alterados de consciência, o próprio sistema nervoso se torna um “sexto” sentido. (Idem, pp. 127-28).

O imperativo cognitivo exige que as pessoas interpretem os fenômenos entópicos, “dando sentido” a eles – como histórias contadas, cantadas, dançadas, pintadas e esculpidas nas cavernas.

As formas icônicas são as pinturas rupestres e esculturas; formações de rocha que, sob a luz certa, aparecem na forma de animais, como o cavalo Comarque. Os seres humanos tanto encontram quanto inventam visões que tomam a forma de “espíritos”, “ajudantes” ou “guias”: seres não humanos ou extra-humanos. Esses ajudantes não são apenas aliados dos xamãs, mas, modulados em poesia, são a descida do próprio herói-xamã ao submundo dos mortos, como na jornada de Odisseu e depois Eneias ou a estadia de Dante no Inferno, guiado por Virgílio (criador de Eneias). As visões que os xamãs paleolíticos tinham, segundo afirma Lewis-Williams, eram uma espécie de “turbilhão ou túnel em forma de redemoinho que parecia cercá-los e atraí-los para suas profundezas” (Idem, pp. 128-29). Essas visões entópicas são hipnagógicas, caracterizadas pelo estado entre o sono e a vigília no qual os xamãs sabiam tão bem entrar, pelo qual se orientavam com perícia e do qual se recordavam com habilidade. Muitos animais sonham (é o que supomos, observando o sono R.E.M.). Mas o *homo sapiens* não apenas tem sonhos, mas se lembra

deles, além de representá-los e reencená-los. Lewis-Williams acredita que os xamãs paleolíticos desenvolveram “a capacidade de recordar e socializar sonhos e visões” derivada de “imagens visuais experimentadas em estados alterados de consciência” (Idem, p. 192). Esses não sonhos/não não sonhos (*not dreams/ not not dreams*) tomaram a forma de “um conjunto de imagens mentais socialmente compartilhadas que se tornariam o repertório de motivos do Paleolítico Superior, muito antes de se começar a produzir imagens gráficas na época. Essa formulação prévia explica por que o repertório de motivos parece ter sido estabelecido desde o início” (Idem, p. 193) da era da produção de arte.

Quanto à forma como a arte começou a ser criada, Lewis-Williams encontra uma única explicação.

Como, então, as pessoas passaram a conceber imagens representacionais de animais, entre outros, a partir de projeções de imagens mentais? Na minha opinião, em um determinado momento, e por razões sociais, as projeções de imagens de estados alterados se tornaram insuficientes e as pessoas precisaram “fixar” as suas visões. Elas recorreram às suas visões carregadas de emoção e tentaram tocá-las, mantê-las no mesmo lugar, talvez em superfícies mais macias e com os dedos [os “macarrões” tão comuns nas cavernas]. Elas não estavam inventando imagens. Estavam apenas tocando *o que já estava lá* (Idem, p. 193).

As primeiras imagens bidimensionais não eram representações bidimensionais de coisas tridimensionais do mundo material, como sempre pressupuseram os pesquisadores. Elas, pelo contrário, eram imagens mentais “fixas” (Idem, p. 193): “[...] aquele *não* é um bisão de verdade: não se pode andar em torno dele, e ele é muito pequeno. Trata-se de uma ‘visão’, de um ‘bisão espírito’. Não há nada de ‘real’ nele. Para aqueles que as produziam, as pinturas ou gravuras *eram* visões, não representações de visões” (Idem, p. 194).

A teoria de Lewis-Williams explica figuras como o cavalo Comarque, que parece estar “lá”, na rocha, emergindo quando a luz vem de certo ângulo, mas “não lá” quando isso não ocorre. Mais do que terem sido colocados “nas” paredes (como em uma galeria de arte), algumas pinturas parecem “emergir” delas. Certamente, o incrível desfile de animais nas cavernas de Lascaux possui essa característica de emergência.

A teoria de Lewis-Williams é boa *como hipótese*, mas impossível de ser provada. Além disso, muitas das pinturas e esculturas presentes nas cavernas são bastante realistas – com uma clareza de visão e uma incrível capacidade de retratar o movimento e até mesmo de “parar a ação”, como nas múltiplas imagens de leões em Chauvet, de modo que parece altamente improvável que pessoas chapadas pudessem produzir uma arte tão “sóbria”, tão exata.

É claro que uma teoria não precisa explicar tudo. As cavernas revelam uma enorme diversidade de figuras e sinais nela colocados ao longo de milhares de anos. As sociedades – mesmo as sociedades paleolíticas, talvez especialmente as sociedades paleolíticas – não teriam como ter sido estáticas; caso contrário, a “história” teria sido interrompida logo em seus princípios. Lewis-Williams, assim como outros que escreveram sobre as cavernas, condensa o tempo. Sem conseguir encaixar oito, dez, doze mil anos em regimes históricos habituais de tempo, as pessoas tendem a se esquecer de por quanto tempo as cavernas foram utilizadas. Além disso, como eu o entendo, Lewis-Williams postula que os usuários dessas cavernas eram como os prisioneiros da caverna de Platão, que também acreditavam que suas alucinações consistiam na realidade em si.

Outrossim – não nos esqueçamos –, muitas outras coisas aconteciam nas cavernas além de produção de imagens. Os xamãs eram performers. Eles dançavam, iniciavam os jovens cujas pegadas ainda estão presentes no chão das cavernas. Os xamãs, sem dúvida, passavam longas noites escuras cantando histórias. Como nos lembra Homero: “As noites agora

são intermináveis; a gente tanto pode dormir como deleitar-se a ouvir casos” (*Odisseia*, Canto XV, 11, 392-3. Homero, 1967). A capacidade de contar histórias – de tecer um só tecido narrativo de verdades, mentiras e fantasias – é uma das realizações mais impressionantes e únicas da humanidade. Parte do grande salto cultural proporcionado pelo paleolítico foi a integração entre a narração, a dança e o canto. Este performativo era incorporado em uma forma persistente (ou tradicional) que era mantida quando se passava de um evento para outro: o estilo, se não a substância, das narrações, coreografias, melodias e ritmos era conhecido por todos, tanto criadores quanto ouvintes-espectadores (se é que havia espectadores tal como os conhecemos). As performances eram ensinadas por um grupo ou por um mestre xamã-artista para o outro. Como denota a palavra tradição, o conhecimento performático era transmitido por meio da troca cultural (*cultural trade*, em inglês).

Além disso, havia os *scripts* – não algo esculpido em pedra ou marcado em pergaminho, mas cenários incorporados “conhecidos” que precediam ou sucediam cada encenação específica. Eles indicavam o que fazer e como fazê-lo. Cada performance específica e momentânea preservava e transmitia o *script*, que era mais importante do que qualquer representação única. Os *scripts* são um conhecimento performático, um conhecimento que sustenta a vida; um conhecimento que mais tarde seria chamado de “sagrado”. E, quando isso viesse a acontecer, as performances seriam chamadas de “rituais”. Mas a princípio não havia essas categorias. As pessoas faziam essas coisas por muitas razões, inclusive para se entreter, no entanto isso não deve ser pensado de forma depreciativa. Manter os *scripts* intactos garantia a eficácia dos ritos; abandonar os *scripts* colocava em perigo a continuidade cultural do grupo. Ademais, paralelamente à teorização de Lewis-Williams a respeito do modo como os artistas das cavernas “encontraram” e não “criaram” as pinturas/esculturas, a eficácia das performances não era um “resultado

da” dança-canto-narração de histórias, mas era codificada *no interior* do evento. Em outras palavras, na performance ritual paleolítica, assim como hoje, o fazer é mais uma manifestação do que uma representação.

As manifestações eram implícitas ou potenciais nos *scripts*. Essas performances bastante antigas – algumas com mais de 35 mil anos A.P. – eram produtos de culturas “aletradas”, e não iletradas ou pré-letradas. A alfabetização que seria experimentada no futuro não estava implícita nas pinturas, esculturas, impressões de mãos, padrões de pontos e marcações encontrados nas cavernas. O que é imanente nessas configurações são as ações. O que está nas cavernas é o que resta de uma constelação muito mais vasta de performances. O fazer da arte em si pode ter sido mais próximo da “pintura de ação” do que da “pintura de galeria”. Ou seja, o ato de fazer as figuras – ou de encontrá-las, como no caso do cavalo Comarque, era o que importava. Nos tempos do Paleolítico, itens que hoje associamos a sinais e símbolos seriam associados a ações (*doings*). A fala – pelo menos em seus princípios naquela época – era uma forma de respiração-ruído controlada e dotada de significado, e não uma tradução de ideias em palavras. As crianças pequenas, ao adquirirem a linguagem, fazem o mesmo: elas sabem o que estão dizendo ao dizê-lo.

Na maioria dos casos, os estudiosos focam nos aspectos visuais – afinal, as magníficas pinturas e esculturas, assim como alguns pontos enigmáticos e outros sinais e impressões de mãos, são aquilo que sobrevive. Mas o que *acontecia* nas cavernas é mais importante – se é que podemos descobrir algo a respeito – do que aquilo que permanece na forma de traços visuais. Acredito que as pessoas da época eram na verdade cativadas pelo experiencial: os sons e movimentos expressidos dentro de cavernas, com uma provável ênfase nos sons. A arte visual era parte do processo de performance, componente de um teatro ambientalista<sup>9</sup> bem desenvolvido. Como escreve Pfeiffer:

As cavernas são lugares maravilhosos em termos de acústica, bem como de efeitos visuais. É provável que cerimônias subterrâneas tenham sido realizadas para tirar proveito do silêncio e também quebrá-lo, assim como a escuridão, de modo a bombardear o ouvido e o olho com uma variedade de sensações com o propósito de despertar e informar. [...] Imaginem o som de zunidores próximos em um labirinto subterrâneo, o som de flautas tão alto e claro quanto um grito humano ou o canto de um pássaro vindo de um lugar impossível de localizar (1982, p. 183).

Em 2009, uma flauta de osso com cinco furos datada de 35000 A.P. foi descoberta em Hohle Fels, na Alemanha; em 2012, flautas encontradas na caverna de Geissenkosterle, localizada nas proximidades, foram datadas de 42000 a 43000 A.P.. Ao descrever zunidores paleolíticos, Pfeiffer observa que:

[...] arqueólogos que escavaram um sítio em um afluente do Rio Dnieper, a nordeste de Kiev, revelaram um conjunto de ossos de mamute pintados de vermelho que eles acreditam terem servido como instrumentos de percussão: um xilofone feito do osso íliaco, tambores de crânio e ombro e castanholas de mandíbula [...] O homem de Trois Frères, de passada larga e chifres de bisão, parece estar tocando um instrumento que tem sido interpretado como um aerofone ou arco musical (1982, p. 180).

As afirmações de Pfeiffer são corroboradas por estudos de caráter experimental. Os artistas-xamãs do paleolítico sabiam que as cavernas como tais eram recursos acústicos. De acordo com Ian Morley:

Reznikoff e Dauvois (1988) realizaram uma extensa análise das propriedades acústicas de três cavernas onde se encontram pinturas do Paleolítico, na região de Ariège dos Pirineus franceses. [...] Eles descobriram uma



correlação extremamente consistente entre as posições das pinturas e os locais que tinham uma ressonância particularmente grande. A maioria das pinturas da caverna ficava a até um metro de distância de um dos pontos de ressonância, e a maioria dos pontos de ressonância era acompanhada por algum tipo de pintura. Além disso, eles concluíram que a posição de algumas das pinturas só pode ser explicada pela sua relação com um ponto de ressonância, já que elas muitas vezes não estão disponíveis ou acessíveis com facilidade. Na verdade, algumas das posições nas quais não havia espaço para uma figura completa são marcadas apenas por pontos vermelhos (Reznikoff & Dauvois, 1988, citado em Scarre, 1989). Parece que as propriedades acústicas da caverna eram pelo menos tão significativas para os pintores quanto a própria arte, visto que a posição das pinturas parece ter sido ditada pela ressonância. Essas pinturas têm a mesma idade de muitas das flautas e apitos do Paleolítico superior [...] e as atividades de pintura – e, possivelmente, todas as outras atividades realizadas nas cavernas – eram muito provavelmente acompanhadas por algum tipo de produção sonora (Morley, 2003, p. 69).

Não só pela música, mas pela dança. No chão de argila da caverna de Tuc d'Audoubert, próxima a Trois Frères,

Há cerca de cinquenta impressões de calcanhares de crianças de idade estimada em 13 a 15 anos [...] Elas parecem partir de um local mais profundo da câmara e se expandir em uma meia dúzia de linhas em direção à entrada, com cada linha representando talvez o caminho percorrido por uma criança. E por que as crianças estavam andando ou correndo apoiadas nos calcanhares? Além disso, a câmara é tão baixa, tendo 1,5 metro de altura nos pontos máximos e noventa centímetros ou menos na maior parte dos lugares, que até mesmo as crianças tinham que andar curvadas e se abaixar (Pfeiffer, 1982, p. 110).

Ritos de iniciação, talvez. Performance, com certeza. Teatro no sentido como nós, modernos, usamos o termo?

Para Yann-Pierre Montelle, os teatros são aquilo que as cavernas foram. Montelle nos lembra de que *cava*, em latim, cujo significado é “caverna”, é etimologicamente relacionada a *cavea*, o auditório de um teatro ou o teatro em si. A relação entre os termos se dá no sentido de que ambos remetem a uma “cavidade” ou espaço oco. Segundo Montelle, a continuidade entre as cavernas paleolíticas e o antigo teatro não está nos padrões narrativos, mas na arquitetura do teatro. É claro que seu raciocínio peca ao desconsiderar que os teatros antigos eram espaços abertos, ao ar livre, e as cavernas eram espaços escondidos, “fechados” escuros. Mas merece atenção a sua ideia de que a “teatralidade” – e não o ritual, o xamanismo etc. – é o que deveríamos procurar no paleolítico. Montelle diz que a essência da teatralidade é “um espaço que proporciona um palco para a alteridade, um lugar no qual seja possível enquadrar a ‘outridade’. De fato, o poder de transformar o habitual em uma alteridade construída parece ter estado conosco desde sempre, e sempre foi uma ferramenta poderosa (mesmo que inegavelmente transgressora)” (2009, p. 3).

Montelle assinala que essa teatralidade paleolítica – embora claramente presente no exemplo europeu – é encontrada também “nas Américas, na Austrália, na China, na Índia, na Ásia Central e no Oriente Médio. Esse fenômeno global ajuda a confirmar o surgimento e a onipresença da teatralidade em uma escala global” (2009, p. 4).

Ao desenvolver sua teoria, Montelle usa Lascaux como principal exemplo. Lascaux, que data de 17 mil A.P., é uma caverna de tamanho grande com mais de 1500 “obras” dispostas em grandes “galerias”, corredores, pequenas câmaras e uma cavidade profunda, chamada O Poço. Montelle afirma que existe uma progressão espacial lógica nesses espaços, desde A Sala dos Touros, com suas enormes imagens, algumas

de mais de 4,5 metros. Trata-se de um espaço para grandes encontros; “é inegável que há um caráter de movimento nas composições [...] em direção à próxima seção da caverna [...] As figuras [...] parecem se confrontar de modo teatral” (2009, pp. 200-01). Da Sala dos Touros até à Galeria Axial – todos os nomes são modernos, e devem ser usados sem que se esqueça do etnocentrismo neles implícito – os participantes seguiam de forma prescrita em direção à “Galeria Axial, [que] foi escolhido como um repositório de conhecimentos locais – tanto ideológicos quanto míticos [...] A Galeria era um santuário coletivo interno onde eram realizados procedimentos de iniciação em pequena escala” (Idem, p. 202). De acordo com Montelle, havia uma relação fundamental entre o conhecimento presente “na” arte visual e aquele inculcado por meio da performance, e que as paredes eram de um tipo de *script* ou repositório permanente que tinham um caráter de reciprocidade em relação às performances passageiras (mesmo que repetidas constantemente, com diferentes iniciandos). Montelle diz que os iniciandos eram gradualmente levados para as profundezas da caverna, do familiar ao estranho, do seguro ao aterrorizante.

Em seguida, “nós” descemos por aproximadamente 4,5 metros através de O Poço, onde há bem pouco espaço. Cabem no máximo uma ou duas pessoas. A cena que vemos na parede é de uma figura misteriosa tracejada, agonizando (?) ou em transe (?), de um homem de cabeça de pássaro com pênis ereto enfrentando um bisão estripado. Ao lado do homem há um pedaço de pau com uma cabeça de pássaro, um cajado de xamã (?). Montelle oferece a seguinte explicação a respeito:

Talvez se trate de um retrato do núcleo obsceno do discurso mítico intencionalmente realocado para “os bastidores” ou “atrás da cena” [*ob skene*]. Esse conhecimento pode ter sido a *prima materia* do consenso coletivo – os segredos não manifestos característicos dos procedimentos iniciáticos. [...]

O Poço era o santuário interno desse espaço: o ponto de partida e o ponto de encerramento conjugados em um discurso revelador sobre o aparecimento e desaparecimento, o nascimento e a morte [...]. Parece razoável presumir que a cena tenha sido revelada a apenas alguns indivíduos selecionados (Idem, pp. 205-6).

De acordo com Lewis-Williams, Montelle acredita que as cavernas eram “uma amalgamação iconográfica hipnotizante de mensagens turvas e polissêmicas” (Idem, p. 208). Para ambos, as cavernas eram locais de performances iniciáticas e/ou xamânicas, de provações e da busca por importantes conhecimentos esotéricos, bem como de sua transmissão. Esse conhecimento só podia ser impresso nos iniciados e nos xamãs por meio de teatro efetivo – aquilo que Montelle chama de “paleo-performance”. Para Montelle, as cavernas eram selecionadas de acordo com o seu potencial de teatralidade. Em seu livro, ele oferece descrições detalhadas de três tipos de paleoperformances: performances públicas, procedimentos de iniciação e períodos de reclusão.

Nessas três narrativas curtas, apresentei os aspectos polimórficos e performativos da pedagogia. O que os três episódios têm em comum é o fato de que ocorrem em uma caverna profunda, com a finalidade (e sob a pressão) de transmitir informações. [...] A teatralidade surgiu sob a pressão do aumento de informações suscitado em parte por uma explosão demográfica. Sob essa condição socioeconômica estressante, os modelos socioculturais tinham de ser preservados em maior sigilo ou amplamente divulgados, a fim de incorporar elementos não associados. [...] O denominador comum desses três tipos de paleo-performance é que todos são formas variáveis de procedimentos de iniciação. Na verdade, numa tentativa de responder a uma questão: “o que é paleo-performance?”, eu diria que são as manifestações tangíveis da teatralidade sob a forma de procedimentos iniciáticos.

[...] O termo “procedimentos iniciáticos” é uma descrição genérica para uma série de atividades performativas – desde narrações de histórias até iniciações dolorosas (Idem, pp. 217-18).

Desse modo, a teatralidade constitui o âmago do surgimento daquilo que, em uma escala global, tornaram-se as culturas da passagem da antiguidade à modernidade. Trata-se de uma especulação pouco sofisticada, é claro, mas que não necessariamente é falsa.

## **O cérebro como um local de performance**

Estudos recentes sobre o cérebro – apoiados por imagens de ressonância magnética funcional – nos conduzem por duas direções contraditórias. Em primeiro lugar,

Tem-se argumentado que a base biológica justifica uma ampla gama de comportamentos e problemas sociais que antes foram considerados questões morais ou psicológicas. No Direito, o conhecimento neurocientífico tem sido apresentado como desafio às noções de livre arbítrio e responsabilidade pessoal, e noções biologizadas de moralidade estão sendo introduzidas pelo uso de imagens reveladas pela ressonância magnética funcional no âmbito dos tribunais. Em pesquisas da psicologia evolutiva o cérebro tem sido acionado de modo a sustentar ideias conservadoras sobre papéis sociais (Pitts-Taylor, 2010, p. 636).

Por outro lado, “[...] Há muita entusiasmo em torno da ideia da plasticidade do cérebro. A plasticidade cerebral ou a neuroplasticidade se refere à capacidade que o cérebro tem de se modificar ao reagir a alterações em seu funcionamento ou ambiente” (Pitts-Taylor, 2010, p. 636).

Não muito tempo atrás, pensava-se que o cérebro era “definido” logo no início da vida; que o aprendizado neural era um fenômeno do início da vida. Hoje, entretanto, os cientistas sabem que o cérebro muda ao longo da vida. Ele não só se deteriora, como acontece no Mal de Alzheimer e em demências similares, mas – e isto é mais importante para o que estou discutindo – novos neurônios são criados, novas conexões sinápticas são feitas, e as conexões mais antigas são enfraquecidas ou fortalecidas. Em outras palavras, o cérebro pode ser treinado ao longo da vida. Esse treinamento pode se dar de maneira “automática” ou como reação a um controle consciente. Um cérebro capaz de aprender e formar novas ligações coloca em xeque o reducionismo biológico. “O cérebro dotado de plasticidade é um cérebro situado culturalmente, biologicamente e socialmente [...] Cada cérebro responde ao seu ambiente e também às suas próprias realizações ao longo da vida” (Idem, p. 637).

Até hoje, a maioria dos experimentos neurais e estudos sobre o cérebro lidaram com o “cérebro na cabeça”, isto é, o que se encontra encaixado no crânio. Mas há também um segundo cérebro muito importante, o “cérebro na barriga”. Trata-se do sistema nervoso entérico (SNE). O SNE tem de cerca de 400 milhões de neurônios – aproximadamente o mesmo número encontrado na medula espinhal – que revestem o esôfago, o estômago, os intestinos delgado e grosso, o pâncreas, a vesícula biliar e as vias biliares, os nervos internos dos músculos da parede do intestino e as fibras nervosas que fazem a ligação entre esses neurônios. O SNE opera de maneira mais ou menos independente em relação ao cérebro ao qual está ligado pelo nervo vago. O nervo vago – adjetivo que significa errante (como em “vagabundo”) – vai do tronco cerebral até o pescoço, o tórax e o aparelho digestivo, afetando a respiração, a digestão e os batimentos cardíacos. Cerca de 90% do nervo vago transmite mensagens do SNE para o cérebro, informando a ele o que acontece “lá embaixo”. Cerca de 10% do nervo vago transmite mensagens regulató-

rias da parte posterior do cérebro até a barriga (e outros órgãos afetados pelo nervo vago). O SNE é uma rede neurônica complexa capaz de agir de forma independente, aprender, recordar e produzir, como diz o ditado, até mesmo a sensação de frio na barriga (ver Blakeslee 1996, C1)<sup>10</sup>.

Tomei conhecimento do SNE ao desenvolver o “rasaboxes”, um método de treinamento psicofísico que elaborei ligando a teoria sânscrita da performance tal como exposta no *Natyasastra*, um manual de treinamento teatral de cerca de dois mil anos atrás, à prática teatral moderna e ao meu próprio trabalho no treinamento de atores. O trabalho do “rasaboxes” ligou de modo orgânico o SNE, as artes marciais asiáticas e o treinamento de atores. A teoria do *rasa* encontrada no *Natyasastra* afirma que a experiência estética – tanto do performer quanto da experiência dos participantes – é de saborear e partilhar o sabor, o “suco” (*rasa*) do que é performado. A experiência estética é mais visceral do que visual. As artes marciais asiáticas falam frequente e minuciosamente da região entre o osso púbico e o umbigo como o centro de energia do corpo. Meu trabalho com o “rasaboxes” se concentrou em explorar as conexões entre esses domínios do conhecimento<sup>11</sup>.

Escrevi para Michael Gershon, um dos maiores especialistas no SNE (ver Gershon, 1998). Ele respondeu o seguinte:

Obrigado por sua carta. Você colocou o dedo em uma ferida. Certamente tem razão ao afirmar que nós, no Ocidente, que nos consideramos cientistas “duros”, não levamos o pensamento oriental muito a sério. O problema de grande parte do pensamento oriental é que ele não se baseia em uma observação documentável. Não é possível quantificar ideias a respeito de sentimentos fortes nem de uma energia profunda. Por isso, acabamos ignorando as noções orientais a respeito da região do umbigo ou tomando-as como metáforas, não muito diferentes das nossas próprias metáforas ligadas à “intuição” (*gut feeling*, em inglês). Por outro lado, eu soube recentemente

de pesquisas quantitativas que afirmam, sem deixar dúvidas, que a estimulação do nervo vago pode ser usada para tratar a epilepsia e a depressão. A estimulação do nervo vago também melhora o aprendizado e a memória. A estimulação do nervo vago é algo feito pelos médicos e não é natural, mas 90% do nervo vago transportam informações do intestino (*gut*) para o cérebro. Assim, é possível que a estimulação do nervo vago imite o estímulo natural do nervo vago pelo “segundo cérebro”. [...] Em suma, hoje levo bastante a sério a possibilidade de o intestino afetar as emoções.

O treinamento do “rasaboxes” explora a profunda empatia confirmada pela observação dos “neurônios-espelho”: quando alguém realiza uma ação e/ou sente uma emoção, dispara neurônios específicos – e quando os espectadores assistem a performances na vida, na dança, no teatro, no cinema etc. – os *mesmos neurônios* são disparados no cérebro do público e no cérebro dos performers. Erin Mee relata que

[...] em um experimento, bailarinos, performers capoeiristas e pessoas que não eram dançarinos observaram bailarinos e capoeiristas. Os pesquisadores descobriram que a observação da ação estimula, em alguma medida, a rede de áreas motoras envolvidas na preparação e na execução da ação no observador, o que significa que as áreas motoras do cérebro não são ativadas somente por meio de ações performadas, mas pela observação das ações dos outros (2013, no prelo: ms. p. 5).

Em outras palavras, os espectadores performam em sua imaginação, juntamente com os performers que observam. Isso se verifica não apenas visualmente, mas no que diz respeito a todos os sentidos. Na verdade, o olfato e o paladar são mais poderosos e “primitivos” do que a visão e a audição nesse sentido. Isso tudo serve para demonstrar que as emoções são físicas, incorporadas e contagiantes. Não cabe aqui entrar em



detalhes a respeito do treinamento do “rasaboxes”. O importante é que ambos os cérebros – o da cabeça e o da barriga – podem ser treinados. O necessário é empreender esforços mais sistemáticos para aperfeiçoar e ampliar a comunicação entre os dois sistemas neurais – e mais pesquisas sobre as complicadas redes neurais que conectam as pessoas entre si. Nosso corpo não acaba na nossa pele. Ele vai além, chegando até ao cérebro dos outros.

De que maneira isso se relaciona à antropologia e à performance? Se o cérebro é dotado de plasticidade, se ele é moldado pelo ambiente e pode ser treinado, podemos então vislumbrar novas maneiras de entender como a cultura realmente “habita” o cérebro. Muitos rituais tradicionais – especialmente aqueles que usam o transe – operam performativamente por meio da repetição e do ritmo (percussão, canto, dança). Os efeitos psicotrópicos do transe são bem conhecidos<sup>12</sup>. O paradoxo do transe é que, para aqueles que sabem ou já aprenderam a entrar em transe, ele é desejado e controlado, mas quando uma pessoa está “em” transe, o comportamento esperado ou normativo do transe fica em primeiro plano. As portas de entrada para o transe – girar, cantar, meditar: há numerosas maneiras de induzir o transe – são conscientemente controladas, mas uma vez em transe, um estado mental-cerebral semelhante ao de um sono onírico fica em primeiro plano. O transe pode ser pensado como uma espécie de “sonho lúcido”, um sonho em que o sonhador, em alguma medida, controla a trajetória do sonho. Como observa Richard Castillo:

Paralelamente ao exemplo de sono, sugiro que o transe é um comportamento baseado em um foco de atenção reduzida, que com a repetição de experiências resulta em uma sintonia única com o SNC [Sistema Nervoso Central], com as suas características psicossômáticas contrastantes em relação àquelas que sustentam a experiência habitual de consciência, e, portanto, o ambiente e o sentido de si. Sugiro que esse processo pode ser

intencional e baseado em normas comportamentais de caráter cultural, tais como as práticas religiosas. Sugiuro, ainda, que por meio da repetição de um comportamento, redes neurais alternativas podem ser fortalecidas e ampliadas graças a novos aprendizados e associações (a chamada “aprendizagem estado-dependente”), e até mesmo (em casos extremos) desenvolvidas em entidades alternativas, integradas e conscientes, capazes de pensar e agir de forma independente (isto é, de uma dissociação) (1995, p.27).

O transe, é claro, é performance; é uma ação física, uma maneira poderosa de introduzir práticas culturais de modo profundo na estrutura do cérebro, vindo a alterá-lo efetivamente. Obviamente – mesmo que às vezes as verdades mais poderosas estejam bem na frente do nosso nariz – a performance do transe é ao mesmo tempo uma causa e uma consequência de cérebros repetidamente treinados (*retrained brains*). Mestres do transe – xamãs, performers de Candomblé e outros performers tradicionais, assim como alguns artistas – treinaram seu cérebro-corpo (*bodybrain*) usando métodos tradicionais. É chegada a hora de investigar e caracterizar esses métodos – de tratá-los como conhecimentos encorporados. A antiquada oposição entre o pensamento e a ação “racional” e “instintivos” precisa ser descartada em favor de estudos holísticos que tratem mestres da performance não como “objetos de estudo”, mas como parceiros de pesquisa.

Essa abordagem se encontra em harmonia com o rápido desenvolvimento das tecnologias digitais que têm apagado a distinção entre o “dentro” e o “fora”, como escreve Brian Rotman:

[...] Os artefatos, desde as telas repletas de janelas até os hipertextos, estão religando o próprio cérebro/mente que os imaginou. Desta forma, tornamos possível o surgimento de uma “inteligência” maior – coletivizada, distribuída, plural – ao nos permitirmos ser mais “alterizados” (*othered*),

mais paralelísticos, mais multi, menos individualizados – capazes de ver, pensar, apreciar, sentir e fazer mais de uma coisa ao mesmo tempo (Rotman, 2000, p. 74).

Como seria de se esperar, este neurotriumfalismo tem uma contranarrativa. O cérebro, enfim flexível e passível de treinamento, também pode ser considerado um objeto neoliberal pós-fordista dotado de valor agregado: “recurso biológico máximo [...], o cérebro é visto como uma versão mais inteligente e aprimorada de qualquer ferramenta de alta tecnologia feita pelo homem” (Pitts-Taylor, 2010, p. 642). Como na época industrial, quando a biomecânica traduzia as pessoas em máquinas, em nossa época digital, os computadores e os cérebros convergem. Em um momento em que tudo que é biológico está à venda – órgãos, sangue, óvulos humanos, genes etc. – o “biovalor” de Catherine Waldby (2000) entra em cena. A flexibilidade ilimitada do cérebro treinado – e repetidamente treinado – é equivalente à terceirização, decompondo coisas que outrora eram uniformizadas sob medida ou pelo menos fabricadas em um só lugar nos processos dispersos e multifocados do pós-fordismo.

Na minha opinião, ambas as possibilidades são realidades. O cérebro é treinável, e a performance no seu sentido mais amplo – incluindo as metodologias nativas – são exemplos excelentes desse tipo de treinamento, bem como modelos de como-fazer; o que é feito com esse conhecimento é outra questão. Cabe a nós – e àqueles que educarmos e com quem nos comunicarmos – ampliar essa discussão e tomar as decisões.

## **Terminando**

A incorporação – no sentido mais amplo – é o ponto subjacente de contato entre o pensamento antropológico e o performativo. Como os

rituais/formas de entretenimento/artes produzidos em 30 mil a 40 mil A.P. podem se ligar às práticas de hoje? Não quero me referir apenas aos chamados “povos nativos”, muitas vezes tratados como vestígios ou vítimas, mas também aos artistas e cerimonialistas de hoje. Na verdade, a ideia de uma lacuna de alteridade – a separação entre o “nós” e o “eles” – está fora de moda. Todos os *homo sapiens* existem no planeta há um mesmo número de séculos. Não existem retardatários na humanidade.

O que Grotowski pesquisou durante a sua fase da “Arte como Veículo”, de 1986 até sua morte, em 1999, foram os rastros profundos evidenciados pelas performances paleolíticas. Trata-se de um trabalho que continua até hoje, conduzido por Thomas Richards e Mario Biagini. Como escreve Dominika Laster, “Grotowski examinou o papel do corpo na transmissão da memória coletiva transgeracional” (2012, p. 211). Nas palavras de Grotowski: “As lembranças são sempre reações físicas. A nossa pele é aquilo que não esquece. Os nossos olhos são aquilo que não esquece. O que ouvimos ainda ressoa dentro de nós. [...] Não, isso não quer dizer que o corpo lembra. O próprio corpo é a memória. O que tem de ser feito é o desbloqueio da memória corporal” (Grotowski, p. 212-13, *apud* Laster, 2012).

Grotowski desenvolveu formas extremamente minuciosas e precisas de “desbloqueio” da memória corporal. Ele investigou a memória coletiva no Vodou haitiano<sup>13</sup>, no *dhikr* islâmico e nas canções Baul de Bengala, e levou Richards – cujo pai era jamaicano – a se voltar para as suas raízes caribenhas. Richards descreve o processo:

O que fiz foi entrar em um processo de questionamento. Eu lembro por meio da ação. É uma abordagem que pode levar a um fazer vivo, porque não estou tentando produzir um efeito, um resultado – também não estou tentando reproduzir um efeito verificado ontem. [...] Grotowski costumava dizer: “Você precisa *procurar*”. Continuar procurando. Mesmo quando você estiver encontrando, continue procurando (Richards, pp. 215-16, *apud* Laster, 2012).

Richards procurou nas canções vibratórias afro-haitianas. Às vezes, ele caminha segurando um pedaço de pau. É um homem velho, muito, muito antigo, com uma voz profundamente ressonante, límpida e fluida.

O trabalho da vida de Grotowski, se é que ele pode ser resumido, é paralelo ao que os antropólogos – à sua maneira, com suas próprias metodologias – buscam. Como observa Laster:

O trabalho realizado por Grotowski ao longo da sua vida foi marcado por um envolvimento profundo com as potencialidades da performance como uma forma de transmissão incorporada. Na tentativa de decodificar os artefatos performativos de antigas práticas rituais, Grotowski procurou penetrar no conhecimento incorporado de tradições ancestrais relacionadas a estruturas precisas – o *yantra* – que possibilitam um método de conhecimento profundo. Grotowski procurou revalorizar a transmissão oral e incorporada (Laster, 2012, p. 218).

Em respeito à tradição oral, Grotowski dela se embebeu. Escreveu muito pouco. Ele falava, nós ouvíamos. Insistia para que as pessoas não fizessem gravações em áudio nem mesmo anotações em suas palestras. Grotowski explicou que, se anotássemos, não estaríamos “totalmente presentes e atentos ao momento” (Idem, p. 218). Zen.

Este tipo de trabalho se conecta à capacidade de espelhamento e projeção do cérebro. Como James K. Rilling escreve:

Outro dos aspectos marcantes da cognição humana é nossa capacidade de nos projetarmos em outros tempos e lugares, de modo que não nos limitamos a pensar no imediato, no aqui e agora. Em outras palavras, podemos simular mundos alternativos separados daquele que é experimentado de modo direto. Somos capazes de nos projetar para o passado para nos lembrarmos de coisas que nos aconteceram; somos capazes de nos projetar

também para o futuro para formular e ensaiar planos, e até mesmo para a mente de outros, de modo a entender seus estados mentais. Como eles se sentem? O que sabem? (Rilling, 2008, p. 22).

Grotowski acreditava que essa “capacidade horizontal” de se conectar com os outros também era uma “capacidade vertical” de se conectar com o passado e com “poderes superiores”. Não compartilho da crença de Grotowski em poderes superiores, nem mesmo sei exatamente o que ele quis dizer com isso, já que não era um homem religioso em um sentido ortodoxo. Mas sou sensível à sua compreensão – compartilhada por tragediógrafos de várias culturas – de que a vida humana, em certa medida, é “moldada” – pelos deuses, os genes, a história, a ecologia e outros seres humanos: Quem saberia dizer com certeza?

Por aqui termino, mas não concluo. Extrapolei o espaço que me foi designado. O que a performance faz é criar mundos, ou, se levarmos ao pé da letra o que afirmam mestres de cerimônias sagradas, proporcionar o acesso a outros mundos e relações interativas com seres não humanos. O que os físicos têm feito no CERN também é uma tentativa de acessar outro mundo, aquele que esses cientistas acreditam ser fundamental – mesmo que quase imperceptível – para o mundo em que vivemos em um sentido ordinário. Os dançarinos que vi no Candomblé próximo ao Rio em julho de 2012 tinham localizado o seu próprio bóson de Higgs. Não seria nosso trabalho como antropólogos e artistas – como seres humanos dotados de um grande cérebro – promover a comunicação efetiva e respeitosa entre aqueles possuídos pelos orixás e aqueles possuídos pelo Grande Colisor de Hádrons?

Tradução do inglês por Jamille Pinheiro  
Revisão da tradução por John C. Dawsey

## Notas

- <sup>1</sup> O neologismo “encorporação” (*sic*) procura apontar para o sentido do substantivo *embodiment*. (N.T.)
- <sup>2</sup> *Play*, vocábulo bastante polissêmico, pode ser entendido não apenas como “jogo”, mas também como “peça teatral”, “brincadeira” etc. (N. T.)
- <sup>3</sup> Eu desenvolvi a noção de “comportamento restaurado” em vários ensaios, particularmente em “Restoration of Behavior”, em *Between Theater and Anthropology* (pp. 35-116).
- <sup>4</sup> Para conhecer noções básicas e algumas elaborações que dizem respeito aos estudos da performance, veja Richard Schechner, *Performance Studies – An Introduction* (3ª edição, 2013); Richard Schechner, *Performance e Antropologia de Richard Schechner* (2012); Francirosy Campos Barbosa Ferreira e Regina Polo Muller, organizadoras, *Performance Arte e antropologia* (2010); Peggy Phelan e Jill Lane, organizadoras, *The Ends of Performance* (1998); Jon McKenzie, *Perform or Else* (2001); Shannon Jackson, *Professing Performance* (2004); Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire* (2003). E para os que quiserem acompanhar uma definição-em-ação contínua e em constante mudança, indico *TDR: The Journal of Performance Studies*.
- <sup>5</sup> O título original do ensaio é “Conducting Embodied Research at the Intersection of Performance Studies, Experimental Ethnography, and Indigenous Methodologies”. (N.T.)
- <sup>6</sup> Para uma melhor compreensão da “oratura”, veja “Notes Towards a Performance Theory of Orature” e “Oral Power and Europhone Glory: Orature, Literature, and Stolen Legacies” no livro *Penpoints, Gunpoints, and Dreams* (1998), de Ngugi wa Thiong’o.
- <sup>7</sup> Não estou considerando o que poderia estar acontecendo na Ásia, na África, Austrália ou nas Américas durante o Paleolítico. No entanto, até que as evidências mostrem o contrário, a arte rupestre do Sudoeste da Europa é a mais antiga do gênero.
- <sup>8</sup> Os xamãs praticavam a guerra mandando “ajudantes” desarmarem e matarem inimigos de maneiras paralelas à prática do xamã ianomâmi Dedeheiwa, retratado no filme *Magical Death* (1973), de Timothy Asch e Napoleon Chagnon.
- <sup>9</sup> Teatro ambientalista no sentido que desenvolvi em *Environmental Theater* (1973, revisado em 2000).
- <sup>10</sup> O termo em inglês, *gut feeling* – que quer dizer “intuição”, e, literalmente, “senti-

mento de intestino” – foi aqui alterado para “frio na barriga”, a fim de manter a associação com a ideia de “cérebro na barriga”.

- <sup>11</sup> Para uma explicação detalhada sobre teoria de *rasa* e *rasaboxes*, ver Schechner (2001). Esse ensaio foi traduzido ao português e se encontra no livro *Performance e Antropologia*, de Richard Schechner (2012). Ver também Mee (2013, no prelo).
- <sup>12</sup> Ver Rouget, 1985; Castillo, 1995; Kawai, Honda, Manabu *et al.*, 2001; Oohashi, Tsutomu; Kawai, Norie *et al.*, 2002; Schmidt e Huskinson, 2010.
- <sup>13</sup> O interesse de Grotowski pelas canções vibratórias haitianas faz parte de uma rede fascinante de pessoas e práticas. Um dos aspectos dessa rede são os soldados poloneses que faziam parte de uma força enviada por Napoleão para o Haiti em 1802 para reprimir a revolução dos escravos. A campanha fracassou; o Haiti conquistou a independência em 1804. Alguns poloneses se juntaram à revolução e, em gratidão, receberam a cidadania haitiana. Cerca de 240 aceitaram e seus descendentes são conhecidos hoje como “polone-ayisyens”. Em 1980, Grotowski foi ao Haiti em busca de possíveis parentes. Ele convidou um homem, Amon Fremon, um houn-gan (sacerdote vodu), para ir à Polônia participar do Teatro das Fontes. Para uma exposição mais completa desse aspecto da conexão haitiano-polonesa de Grotowski, consulte Kolankiewicz (2012).

## Referências bibliográficas

- ASCH, Timothy & CHAGNON, Napoleon  
1973 *Magical Death* (film). Documentary Educational Resources, Watertown, MA.
- BLAKESLEE, Sandra  
1996 “Complex and Hidden Brain in the Gut Makes Cramps, Butterflies, and Valium”. In *The New York Times*, 23 January: C1-3.
- CASTILLO, Richard J.  
1995 “Culture, Trance, and the Mind-Brain”. In *Anthropology of Consciousness*, 6, 1, pp. 17-32.
- CUESTA, J. Angulo & DIEZ, M. Garcia  
2006 “Diversity and meaning of Palaeolithic phallic male representations in Western Europe”. In *Actas Urol Esp* 30 (3), pp. 254-267.



- DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonne S. & SMITH, Linda Tuhiwai (eds.)  
2008 *Handbook of Critical and Indigenous Methodologies*. Thousand Oaks, CA, Sage.
- FERREIRA, Franciroy Campos Barbosa & MULLER, Regina Polo (eds.)  
2010 *Performance Arte e Antropologia*. Sao Paulo, Editora Hucitec.
- GERSHON, Michael  
1998, *The Second Brain*. New York, Harper Collins.
- HOMERO  
1967 *The Odyssey*. Trad. Richmond Latimore. Nova York, Harper & Row.
- HONDA, Manabu *et al.*  
2001 “Catecholamines and opioid peptides increase in plasma in humans during possession trances”. In *Cognitive Neuroscience And Neuropsychology* 12, 16, pp. 3419-3423.
- JACKSON, Shannon.  
2004 *Professing Performance*. Cambridge, Cambridge University Press.
- KAWAI, Norie *et al.*  
2002 “Electroencephalographic measurement of possession trance in the field”. In *Clinical Neurophysiology*, 113, pp. 435-445
- KOLANKIEWIECZ, Leszak  
2012 “Grotowski in a Maze of Haitian Narration”. In *TDR*, 56, 3, pp. 131-40.
- LA BARRE, Weston  
1972 *The Ghost Dance*. New York, Dell.
- LEWIS-WILLIAMS, David  
2002. *The Mind in the Cave*. London, Thames and Hudson.
- MAGNAT, Virginie  
2011 “Conducting Embodied Research at the Intersection of Performance Studies, Experimental Ethnography and Indigenous Methodologies”. In *Anthropologica*, 53, pp. 213-227.

- McKENZIE, Jon  
2001 *Perform – Or Else*. London, Routledge.
- MEE, Erin  
2013 (Forthcoming) "The Neural Mechanisms of Rasa". In *Natyasastra: Aesthetics, Epistemology & Performance Practice*, Sreenath Nair, ed. McFarland .
- MEYER, Manulani Alui  
2008 "Indigenous and Authentic: Hawaiian Epistemology and the Triangulation of Meaning". In Denzin *et al.* , pp. 217-32.
- MONTELLE, Yann-Pierre  
2009 *Palaeoperformance: The Emergence of Theatricality as Social Practice*. London, New York, Calcutta, Seagull Books.
- MORLEY, Iain  
2003 *The Evolutionary Origins and Archaeology of Music*. PhD dissertation, Darwin College, Cambridge University.
- PFEIFFER, John  
1982 *The Creative Explosion: An Inquiry into the Origins of Art and Religion*. New York, Harper and Row.
- PHELAN, Peggy & LANE, Jill  
1998 *The Ends of Performance*. New York, New York University Press.
- PITTS-TAYLOR, Victoria  
2010 "The Plastic Brain: Neoliberalism and the neuronal self". In *Health* 14(6), pp. 635-52.
- REZNIKOFF, I. & DAUVOIS, M.  
1988 "La dimension sonore des grottes ornées". In *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, v. 85, pp. 238-246.
- RILLING, James K.  
2008 "Neuroscientific Approaches and Applications Within Anthropology". In *Yearbook of Physical Anthropology*, 51, pp. 2-32.

- ROTMAN, Brian  
2000 "Going Parallel". In *Substance*, 91, pp. 56-79.
- ROUGET, Gilbert  
1985 *Music and Trance*. Chicago, University of Chicago Press.
- SCARRE, C.  
1989 "Painting By Resonance". In *Nature*, 338, p. 382.
- SCHECHNER, Richard  
2000 [1973] *Environmental Theater*. New York, Applause Books.  
1985 *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.  
2001 "Rasaesthetics". In *TDR*, 45, 3, pp. 27-50. Also in Schechner 2003.  
2003 *Performance Theory*. London, Routledge.  
2012 *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro, Mauad.  
2013 *Performance Studies – An Introduction*. (3rd ed.). London, Routledge.
- SCHMIDT, Bettina E. & HUSKINSON, Lucy (eds.)  
2010 *Spirit Possession and Trance*. London and New York, Continuum
- STOLLER, Paul  
1997 *Sensuous Scholarship*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- TAYLOR, Diana  
2003. *The Archive and the Repertoire*. Durham and London. Duke University Press.  
[Publicado em português como *O Arquivo e o Repertório*. Traduzido do inglês por Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.]
- THIONG'O, Ngugi wa  
1998 *Penpoints, Gunpoints, and Dreams*. Oxford, Clarendon Press.  
2007 "Notes towards a Performance Theory of Orature Notes towards a Performance Theory of Orature". In *Performance Research*, 12, pp. 3: 4-7.
- TURNER, Edith  
2012 *Communitas: The Anthropology of Collective Joy*. New York, Palgrave MacMillan.

TURNER, Victor

1986 *The Anthropology of Performance*. New York, PAJ Publications.

WALDBY, Catherine

2000 *The Visible Human Project: Informatic Bodies and Posthuman Medicine*. New York, Routledge.

ABSTRACT: In 1985 I published “Points of Contact Between Anthropological and Theatrical Thought” as the first chapter of my pointedly titled *Between Theatre and Anthropology*. Things have progressed a long way since then. The “performative turn” in anthropology came. And a new galaxy of contacts between anthropological and theatrical thought has emerged. In the following essay, I will discuss three (new) points of contact. They do not stand alone. They are interlaced with each other, reflecting and interacting with each other. However, they can to some degree be parsed into: 1) Embodiment - experience as the basis of indigenous knowledge that is shared through performing; 2) The sources of human culture are performative; and 3) The brain as a performance site. What undergirds these three points of contact is that performance constitutes, as Diana Taylor shows, a repertoire of embodied knowledge, a learning in and through the body, as well as a means of creating, preserving and transmitting knowledge.

KEYWORDS: Embodiment, Experience, Brain, Anthropology, Theater.

Recebido em maio de 2012. Aceito em setembro de 2012.