

Encenações da *descrença*: a performance dos espíritos e a presentificação do real¹

Vânia Z. Cardoso
Scott C. Head

Universidade Federal de Santa Catarina

RESUMO: Para J. Fabian, a performance reescreve a clássica questão shakespeariana de “ser ou não ser”, como “ser e não ser”. É por meio da ambiguidade da performance, trazida à tona neste jogo de palavras, que buscamos explorar os sentidos da *descrença* que impregnam tanto estórias sobre “espíritos”, contadas pelos que lhes procuram em busca de “conselhos” e “ajuda” em centros religiosos afro-brasileiros, como estórias sobre a mandinga da capoeira. Partindo da relação teatral entre encenação e suspensão da *descrença*, o artigo se encontra suspenso entre o retrair de um modo pelo qual uma visão essencialmente teatral da vida social tem sido elaborada nas ciências sociais e uma intervenção etnográfica nesta visão, em rumo à uma noção mais propriamente performativa do real.

PALAVRAS-CHAVE: Performance, teatralidade, *descrença*, narrativa, espíritos, capoeira.

A ideia de verdade só aparece quando se leva em conta o outro:
ela não é original; revela uma fissura secreta.
De onde vem que a verdade seja tão pouco verdadeira?
Paul Veyne, 1983, pp. 146-7

*If “to be or not be” is the question, then “to be and not to be”
to me the most succinct conception of performance –
might be the answer.*
Johannes Fabian, 1999, p. 28

Apesar de nossos campos etnográficos no Rio de Janeiro – a capoeira angola e a macumba – serem supostamente distintos, não só nossos caminhos etnográficos se entrecruzaram repetidas vezes, mas também nossos interlocutores, amigos e os vários sujeitos com quem nos deparamos ao longo dos anos, certamente não estavam contidos por esta suposta distinção. Em um destes muitos encontros etnográficos, fomos convidados para uma festa a Logum Odé, orixá muitas vezes descrito como filho de Oxum e Oxóssi, sendo assim lhe atribuído a beleza sedutora da mãe e a masculinidade de caçador do pai, combinação esta ainda agraciada pela juventude.

Conquanto alguns praticantes do candomblé reajam com desprezo a essa simbolização do orixá marcada pela ambiguidade de gênero, ela certamente contribui para a popularidade do orixá em certos campos. Foi provavelmente essa popularidade que encheu o pequeno terreiro em um bairro suburbano do Rio de Janeiro onde aconteceu a festa para a qual fomos convidados por um amigo, ele mesmo filho de santo de um centro de macumba algumas casas abaixo naquela rua. O terreiro, uma antiga garagem atrás do salão de beleza do pai de santo, estava já lotado quando chegamos. Os bancos de cimento ao longo das paredes estavam todos ocupados por familiares dos filhos de santo, em sua grande maioria

homens e mulheres idosos e várias crianças. Os blusões de poliéster e os vestidos sóbrios evocavam o público de um dos vários cultos evangélicos que podíamos encontrar em outras garagens ao longo de outras ruas iguais àquela nos subúrbios cariocas.

Ficamos em pé na larga entrada, onde se aglomerava um conjunto de outras pessoas que em nada nos lembravam um culto evangélico. Nosso amigo nos apontou o pai de santo, dizendo que ele se chamava Marquesa e que “era travesti, mas não é mais”. Vestido com calçolão e abadá, roupas masculinas, o pai de santo cantava para Logum Odé e o público ao nosso lado respondia cantando entusiasticamente. Éramos levados pelo crescente número de convidados para mais perto da roda de filhos de santo, espremidos entre aquelas pessoas e a roda à nossa frente, onde Logum Odé dançava. Em um dado momento o pai de santo se voltou para a plateia que dançava e cantava ao nosso redor e jogou um punhado de arroz sobre todos. O canto ao nosso lado subitamente se transformou nos múltiplos gritos de saudação que anunciam a chegada dos orixás, a dança perdendo seu ritmo para o tremor que sacudia os corpos dos convidados. Nosso amigo saltou para trás, se distanciando do público, levando um de nós com ele. Ele ria, dizendo que nele “o arroz não pegou”. O outro de nós tinha ficado para trás, de pé bem no meio do burburinho, olhando os antigos membros da assistência ao redor serem subitamente substituídos por *outros* atores naquela cena. Com uma mistura de alívio e desapontamento, ele, também filho de Logum Odé, encontrava pela primeira vez o orixá dançando ao seu redor. Se para ele aquele momento envolvia uma plena (mesmo se temporária) suspensão da *descrença*, ainda assim nele também “o arroz não pegou”.

Ao tomar como nosso ponto de partida a “suspensão da descrença”, também buscamos encenar através desta estória inicial um ponto de partida que é de fato *nosso*. Ou seja, certamente envolve pressuposições culturais não necessariamente compartilhadas – ou pelo menos não da

mesma maneira – por aqueles a quem buscamos nos aproximar neste artigo. Ainda assim, nosso objetivo não é “objetivar” a diferença entre “nossa” compreensão e a dos “outros” em questão, mas de *suspende*r tal distinção, e assim multiplicar as diferenças. Entendemos tal suspensão como primeiramente um *ato*, não buscando implicar qualquer distinção entre “estados de ser” – entre a “encenação” dos espíritos e a “realidade” dos mesmos, por exemplo. O que propomos então é repensar a relação entre descrença e sua suspensão como envolvendo modos variáveis de *intervir* nas diferenças implicadas entre esses e outros estados de ser.

De modo semelhante, o próprio desdobrar deste artigo se encontra suspenso entre o retrair de um modo pelo qual uma visão essencialmente teatral da vida social tem sido elaborada nas ciências sociais e uma intervenção etnográfica nesta visão. Certamente não buscamos corrigir tal perspectiva, mas nos determos em meio a outros modos de *apresentar* a vida social, onde a descrença faz parte da vida apresentada – assim como as vidas após a morte.

* * *

A inspiração e a terminologia conceitual de uma parte dos estudos de performance desde a perspectiva das ciências sociais, advêm dos estudos das performances de teatro – mais especificamente de determinadas concepções *ocidentais* acerca do teatro e, em particular, acerca da relação entre atores e audiências. Como já apontou Schieffelin (1998, p. 200), a perspectiva das ciências sociais é marcada por uma determinada leitura do teatro de inspiração aristotélica, fundamentada em uma divisão ontológica entre o mundo real dos espectadores e o mundo imaginário encenado pelos atores².

Schieffelin destaca que nossa experiência convencional do teatro – e aqui acentuamos a marca do *convencional* que permeia essa leitura, já

que certamente há uma grande variedade de experimentações com formas e linguagens teatrais para além do que é chamado teatro dramático (ocidental) convencional – leva à percepção de que é necessário que atores e audiência mantenham tipos de consciência distintos para que a performance possa ser bem sucedida (Schieffelin, 1998, p. 201). Dentro desta perspectiva particular de teatro, os atores devem estar cientes do contexto de sua atuação, assim como estar conscientes que estão encenando para uma audiência. A audiência, por sua vez, deve focar sua atenção na situação encenada e, idealmente, esquecer sua posição de audiência perante atores³. É nesse “esquecimento”, provocado – apenas em parte – pelos próprios atores, que Schieffelin diz residir a possibilidade da suspensão da *descrença* que então permite que “a atividade dos atores se afirme como uma realidade emergente, vívida e viva” (idem, p. 201). A audiência então se abre para ser levada pela performance, uma profunda manipulação que a tira de seu cotidiano e a move para dentro da “ilusão” criada pela encenação da performance.

Este sentido de performance como “encenação” construída e consentida está frequentemente implicado não só em análises da performance enquanto eventos, mas também tem consequências em análises da vida social. Em sua clássica análise da “representação do eu na vida cotidiana”, Erving Goffman (1983[1959]) estende algo desta noção de dramaturgia para as situações da vida cotidiana, onde os sujeitos sociais tornam-se atores que manipulam as situações e suas “apresentações” nestes cenários para produzir certas impressões de si, para produzirem encenações convincentes de certos papéis.

Goffman desvia assim nosso olhar para a minúcia da interação entre indivíduos, um movimento fundamental para nossas análises das práticas no cotidiano, trazendo à tona a dimensão expressiva da própria constituição da cultura e do social. Longe de envolver uma presunção de “individualismo metodológico” (ver Rapport & Overing, 2000,

pp. 252-3), ressalta-se o caráter social e moral das regras que guiam tais interações – uma distinção sintetizada de modo provocativo no início de *Interaction Ritual*: “Não os homens e seus momentos. Antes, os momentos e seus homens”. No entanto, a interação social em sua análise se assemelha a um jogo teatral onde os sujeitos se apresentam “como se” (Goffman, 1967, p. 3, *apud* Trajano Filho, 2008, 17n10).⁴ Neste jogo que se descortina nos textos de Goffman, os sujeitos tecem impressões sobre si para suas “audiências”, ao mesmo tempo que o próprio papel dos sujeitos envolvidos em tais interações muda constantemente entre ator e espectador de um para o outro.

Ao transpor para o cotidiano a noção de representação teatral de máscaras e papéis, Goffman identifica nos atos, gestos e falas dos personagens deste cotidiano recorrentes performances do “eu”. Estas apresentações são para ele processos comunicativos onde há uma contínua negociação da máscara por meio da qual se manifesta o eu socialmente constituído. Procurando controlar a impressão que os outros recebem dessa apresentação de si, de sua “realização dramática” (*idem*, p. 36), a própria “crença do indivíduo na impressão de realidade que tenta dar àqueles entre os quais se encontra” (*idem*, p. :25, ênfase nossa) varia desde o estabelecimento da sinceridade do crente ao descompromisso do cínico (*idem*, pp. 25-29).

A vida social é então marcada por *enquadramentos* manipulados pelos “atores” do/no cotidiano – mesmo se tais quadramentos também acabam manipulando as ações em jogo. Essa performance, ou melhor, esta encenação cotidiana, se constitui dentro de um processo pragmático de negociações (avaliações, contextos, adequações etc.) guiado por intencionalidades acerca da (re)apresentação do eu. Tomando a frase de Dawsey (2005), para Goffman o cotidiano passa a ser visto como o “teatro da vida cotidiana”, o cotidiano se torna uma forma permanente de teatro.

Para nós, o cerne da questão em torno da encenação do “como se” aparece em uma nota de rodapé do primeiro capítulo do livro de

Goffman, *Performance*. Goffman aponta para a performance do “vigarista”, daquele que aplica o “conto do vigário”, para refletir sobre os efeitos dos desencontros entre as expectativas, ou *crenças*, da audiência e a possibilidade de falsificação das aparências pelos sujeitos em suas apresentações de si. Ele nos diz que, talvez, “o verdadeiro crime do vigarista não consiste em tomar dinheiro de suas vítimas, mas em roubar-nos a todos nós da *crença* que as maneiras e a aparência da classe média só podem ser mantidas por pessoas da classe média [...] O vigarista tem condições de manter o mundo ‘legal’ inteiro em desonra” (Goffman, 1983, p. 26, nota 19, ênfase nossa).

Ou seja, o “verdadeiro crime do vigarista” não é abusar de nossa ingenuidade para ganhar vantagem sobre nossa inocente percepção de quem ele é, mas sim o estilhaçar dessa ingenuidade ao apontar a possibilidade da “falsificação da aparência”. Embora tardiamente, o desvendamento da falsidade do vigarista dá a ver então o truque do ator em cena – o “esquecimento” da audiência se esfacela.

A tradução do título desse capítulo do livro de Goffman para o português optou pela equivalência de *performance* com representação, o que já foi criticamente comentado por Dawsey (2005). No entanto, se por um lado a opção de tradução é possivelmente uma rejeição linguística ao neologismo configurado pelo uso do vocábulo performance em português, por outro lado, mais do que um equívoco, a tradução também expressa claramente a comum e limitada concepção de performance como “representação”. Ela traduz de fato não a palavra, mas antes uma compreensão limitada do conceito, compreensão essa que não deixa de assombrar o próprio texto de Goffman e seu objeto.

A performance pensada apenas a partir de uma metáfora de teatro como representação, remete aos clássicos binarismos ocidentais que opõem realidade ao imaginário; verdade ao engodo; conhecimento à crença; e, porque não, o racional ao não racional – binarismos que, por

sua vez, assombram a antropologia, em particular quando tratamos de espíritos, magias e feitiçarias⁵.

Desde já, assinalamos o risco de assemelhar os fenômenos retratados aqui – no caso, a semelhança entre o ator que “encena” um papel (“incorpora” um personagem) e um médium que “incorpora” um espírito. Aqui, tal correspondência depende justamente de um truque para funcionar – pois desde a lógica da prática religiosa, é o espírito que se incorpora no médium, e não o inverso.

No entanto, longe de envolver uma analogia de mão única – desde o teatro ao ritual religioso, desde a encenação à incorporação de espíritos – importa notar a ambivalência a esse respeito já no próprio campo de teatro. O título de um pequeno artigo de jornal escrito por Barthes (2007), “O mito do ator possuído”, já sinaliza a inversão do sentido da analogia em questão, ao ressaltar criticamente a incorporação da noção “sagrada” de possessão na própria lógica teatral. Barthes afirma que tal mito – que ele associa justamente à origem do teatro a partir de práticas rituais-sagradas – ao ser “civilizado” por meio da separação do teatro dessas origens, acaba por naturalizar o próprio mito, sem mais reconhecer seu aspecto mítico: “exige-se doravante do ator que esteja possuído por sua personagem e, ao mesmo tempo, que dissimule os sinais dessa possessão” (idem, p. 221). Mas o que importa igualmente para nossos fins aqui é que tal secularização do mito do ator possuído implica igualmente na exigência de haver “entre o ator e sua personagem uma identidade muito mais do que um encontro: gosta-se, quer-se que o ator seja a personagem” (idem, p. 221).

É possível que a naturalização deste “mito” tal como contado por Barthes, e a consequente presunção ou desejo de haver uma identidade entre ator e personagem *no teatro* (em uma certa forma de teatro convencional), ajude a entender algumas das principais dificuldades que encontramos atualmente quando a atenção é voltada para a relação entre médiuns e espíritos.

Tanto quanto antropólogos escrevendo sobre práticas religiosas que revolvem em torno da incorporação de espíritos, não é raro sermos confrontados com questões que nos remetem à “real” natureza dos espíritos incorporados e à “realidade” da relação entre tais espíritos e os médium que os incorporam. Para Kendall (1995, p. 19, *apud* Schieffelin, 1998, p. 201), este questionamento postula um dilema moral e epistemológico para o antropólogo, pois, supostamente, este se veria obrigado a assumir uma credulidade não profissional, ou a reconhecer que tudo não passa de uma mera encenação, dessa forma condenando o “nativo” ao papel de charlatão, um ser que apenas representa. A outra saída deste dilema, de certo a mais comum, é o clássico relativismo antropológico: já faz parte do senso comum da antropologia a possibilidade de compreensão da crença do outro a partir de seu próprio contexto de validade. Para cada tribo, o seu teatro – ou seja, mantemos nossa *descrença* (profissional, acadêmica...) e reconhecemos a possibilidade da crença do outro.

No entanto, esta aparente fuga do dilema de Kendall nos leva a recriar a distinção entre a “nossa *descrença*” e as “crenças dos outros”. De forma um tanto irônica isso poderia nos levar a dizer que cremos na crença dos outros, mas não naquilo que os crentes creem. Nosso conhecimento nos permitiria reconhecer os gêneros de performance culturalmente específicos, segundo os quais as realidades locais dos espíritos incorporados estariam sendo encenadas. Recriamos assim a diferença entre um mundo de realidade objetiva, exterior às encenações da *crença*, um mundo em contraste com as “realidades imaginárias” das performances dos espíritos. Mas aqui, a própria atitude relativista tende a assemelhar-se, paradoxalmente, à posição *fundamentalista* com respeito à crença, tal como apresentada por Žižek (2006, p 348), quando ele afirma: “Um fundamentalista não crê, ele *conhece* diretamente”. É claro que, diferente do fundamentalista, o relativista não desdenha das crenças dos outros, mas ambas atitudes tendem a depender de um *outro*, um “sujeito que

deve *crer*”, para constituir-se como um “sujeito que deve *saber*” (ver Žižek, 1997, p. 106).

Uma outra alternativa ao suposto dilema talvez seja tomarmos “encenações” desde uma perspectiva que nos permita perceber a existência de um mundo que é vivenciado através de sua multiplicidade. De certa forma, Joana Overing (1995, p. 121) formula algo semelhante ao sugerir a existência de diversas linguagens “por meio das quais vivenciamos o mundo”. Ao comentar o dilema colocado por Kendall, Schieffelin (1998, p. 201) sugere que ele é, de fato, um produto de uma concepção ocidental limitada que apenas percebe o “teatro como ilusão e a encenação como uma forma de inautenticidade”.

Mover nossa análise antropológica para além de uma determinada metáfora representacional do teatro implica não só reconhecer os deslocamentos já há muito tempo presentes na própria dramaturgia ocidental, mas também reconhecer as implicações teóricas de nossas experiências etnográficas.

É com esta proposta em mente que, ao invés de considerar a *crença* dos outros, tomamos justamente a “*descrença do outro*” como foco de análise, buscando pensar tal *descrença* não como um modo de crítica ou distanciamento, mas um modo mesmo de ser afetado por um imaginário – ou um *vivenciar do mundo*, como diria Overing – investido pela presença dos espíritos em performance. Esse modo de análise não leva a um deslocamento de uma dimensão “real” – nossa – para uma dimensão “ficcional” ou “imaginária” – do “outro”, mas abre a possibilidade da figuração de uma análise “afetada” (Favret-Saada, 2005) por este vivenciar do mundo.

Além de esquivar a distinção entre real e imaginário, o *afeto* também atravessa aquela entre ator e espectador, levando a transformações súbitas da relação implicada – como aconteceu de forma tão dramática quando o pai de santo na festa de Logum Odé jogou um punhado de arroz na

assistência ao nosso redor. Como tal exemplo demonstra, a questão do *afeto* não se reduz a emoções específicas, nem mesmo a sentimentos mais difusos – ainda que não menos intensos –, experimentados ou expressados em âmbito pessoal: até arroz pode vir carregado com afeto. Mas afeto sequer se limita a sentimentos compartilhados num mesmo nível coletivo, em eventos e momentos extraordinários; envolve igualmente as variadas situações ordinárias que constituem a vida cotidiana. Kathleen Stewart sugere, em *Ordinary Affects* (2007), que o afeto envolve “coisas que acontecem” – e menos as “coisas” em si⁶. Ou seja, a questão do afeto aponta para a *transitividade* que perpassa a distinção entre uma coisa – ou um evento – e outra: pensar em termos da capacidade de afetar ou ser afetado implica tratar a *passagem* como autônoma tanto da origem quanto da destinação. O afeto é *aquilo que passa*.

* * *

As práticas religiosas com que nos deparamos em nosso “trabalho de campo” demandam reflexões sobre a *relação* entre supostos *atores* e supostas *audiências* de tais performances que abrem caminhos para a compreensão de seu “fazer”, de sua produção de afetos. Repensar essas relações de outra forma implica então em repensarmos um lugar para os antropólogos que não seja oposto a possibilidade dos afetos observados ou vividos, ou que implique numa distância entre um sujeito observador e um mundo observável de objetos “reais”. Aqui estamos sugerindo algo que caminha em outra direção, no sentido daquilo que Kathleen Stewart chamou de “crítica cultural contaminada” (1991; 1996). Para Stewart, este é um *modo* de engajamento com o “objeto” etnográfico que implica numa prática etnográfica que pode “ver a cultura” somente ao “traçar suas formas constitutivas e modos de uso social” (1991, p. 395), uma prática etnográfica que pode perceber seus “objetos” somente ao “seguir

seus rastros, traçando seus movimentos interpretativos e seus efeitos concretos” (ibidem)⁷. É para as mediações das produções dos significados que a prática etnográfica se volta ao considerar as formas culturais tensas, heterogêneas, dialógicas e contraditórias por meio das quais tais significados são produzidos, contestados, transformados e sedimentados (Cardoso, 2007, p. 321; Stewart, 1991, p. 397; 1996).

Essa não é uma questão metodológica – apesar de certamente implicar criticamente a própria noção de métodos. Levar a sério esta proposta de uma “crítica cultural contaminada” significa reconhecer que ela está certamente implicada não só na relação entre antropólogos e outros sujeitos em “campo”, mas também na própria forma da escrita etnográfica (ver Stewart, 2007). Implica também em evocar em nossas fabulações etnográficas algo daquilo a que Head se refere como “o pulsar da prática”, um plano de “relações perceptivas e afetivas que tanto animam quanto assombam o mundo enquanto vivido” (2009, p. 61). Um texto “contaminado” busca menos explicitar conceitos ou objetivar formas nativas, e mais evocar algo da fluidez das formas e ser implicado nos seus deslizos, sem exaurir seus significados ou exorcizar o contágio por seu objeto.

Neste sentido, não se trata apenas de acrescentar mais uma narrativa antropológica ao nosso repertório de singularidades das crenças dos outros – ou da *performance* dos outros –, uma dentre outras numa coletânea de exemplos etnográficos, mas de uma insistência nas implicações teóricas de uma forma etnográfica que se distancia da representação da cultura e se desloca em direção à sua dimensão performativa. A própria narrativa etnográfica está assim imbricada naquilo que Homi Bhabha chama de “processo social da enunciação” (1992, p. 57), oferecendo não uma “descrição de elementos culturais em sua tendência à totalidade” (idem, p. 58), mas fabulando “um processo mais dialógico que tenta traçar o processo de deslocamento e realinhamento já em curso” (ibidem, ênfases do original removidas).

* * *

Deixe-nos então contar uma estória⁸ etnográfica sobre a presença de espíritos que talvez abra algumas outras pistas para as questões que vimos sugerindo até agora.

Na cidade de Florianópolis, região Sul do Brasil, há um grande número de centros religiosos conhecidos como *almas e angola*. Descritas pelos praticantes como inseridas no conjunto de práticas rituais afro-brasileiras e ao mesmo tempo remetidas às influências das práticas do espiritismo e do cristianismo, as estórias que circulam sobre *almas e angola* ligam seu início a uma mãe de santo conhecida como Mãe Ida. Nos anos 1950, Mãe Ida teria retornado de uma viagem à cidade do Rio de Janeiro, trazendo os “fundamentos religiosos” desta prática que posteriormente desapareceria no Rio de Janeiro. *Almas e angola* guarda muitas semelhanças com a umbanda, mas, segundo seus praticantes, aproxima-se também do candomblé por causa da influência de seus rituais de reclusão e iniciação. Se a distinção com o candomblé se manifesta publicamente nos cânticos em português e no próprio conjunto de divindades cultuadas pela *almas e angola*, para os praticantes – os filhos de santo – a diferença está marcada pelo que eles descrevem ser a ênfase na “caridade” em suas práticas religiosas.

Almas e angola reúne em seus rituais as *giras* – rituais de canto e dança, para a incorporação das *almas*, espíritos de velhos escravos e africanos –, os *pretos velhos*; dos espíritos de indígenas – os *caboclos*; dos espíritos do *povo da rua*, que reúnem as entidades conhecidas como *exus*, pomba giras, giganas e malandros; e dos *orixás*, as divindades africanas.

Vários amigos que conhecemos na capoeira em Florianópolis, em aulas na universidade e outras pessoas que fomos encontrando ao longo dos anos nessa cidade, nos levaram a alguns dos centros de *almas e angola* espalhados pelos morros e bairros de Florianópolis. Muitas dessas

visitas foram compartilhadas por nós dois, enquanto em várias delas somente Vânia estava presente. Se abrimos este artigo com uma passagem etnográfica em que nossos campos se cruzavam, aqui o eu etnográfico se singulariza momentaneamente em algumas estórias etnográficas particulares, ainda que a narrativa etnográfica permaneça saturada por ambas as presenças.

Fui levada a alguns centros de *almas e angola* por Fátima, uma mulher de minha idade que cresceu frequentando centros de almas e angola, e que costumava, ela mesma, “trabalhar com” – isto é, incorporar, em sua casa, o espírito de uma cigana e um espírito conhecido como Exu Marabô. Um desses centros religiosos – do qual Fátima havia sido filha de santo por um tempo – fica no alto de um morro no Centro de Florianópolis, de onde, nas noites de sessões rituais, a semiescuridão da ruela de barro que leva ao terreiro deixa ver perfeitamente a cidade espetacularmente iluminada aos seus pés e o reflexo de suas luzes no mar calmo da baía que separa a ilha de Santa Catarina da parte continental da cidade.

Na segunda vez que fui neste centro, numa festa de Exu, uma das pomba giras veio conversar comigo. Rosas nos cabelos negros, o fundo amarelo de seu longo vestido estampado fazendo um belo contraste com o marrom escuro de sua pele, uma cigarrilha entre os dedos e uma taça com espumante e pétalas de rosa na mão, a pomba gira me olhou de cima a baixo, como quem mede um adversário ou pelo menos guarda na memória todos os detalhes de um outro desconhecido. Conversamos um pouco e ela se foi, rodopiando sensualmente pelo salão em direção aos outros exus.

Quando fomos embora, horas mais tarde, Fátima correu a perguntar o que a pomba-gira havia dito. Contei-lhe então que a pomba-gira havia dito que eu “corria muitos lugares”, que “não tinha lugar certo”, que minha “cabeça estava perdida”, e que “precisava de uma limpeza”. Fátima riu com certo escárnio, dizendo que algumas das filhas de santo

daquele terreiro haviam perguntado para ela, alguns dias antes, se eu “era do santo” e se frequentava alguma casa, isto é, se eu era filha de santo de algum centro religioso. “Eu contei pra eles que tu eras do Rio, mas que não sabia muito da tua vida. Só que tu queres conhecer *almas e angola*”, Fátima me contou. Ela virou-se, então, para o filho e comentou, “Visse? Eu não te disse que elas queriam saber da Vânia? Foi bem *o que eu disse* que a pomba gira veio falar *pra ela*”.

Eu desci o morro pensando nas palavras de Fátima, tomando seus comentários como desconfiança em relação à pomba-gira, ou melhor, com certa *descrença* sobre a presença da pomba-gira: teria sido realmente a pomba-gira a falar comigo, ou era mera encenação? Afinal, eu já ouvira histórias antes sobre as “mutretagens” de uns, ou o “cô” de outros, ou o “ekê” que ainda outros teriam montado para enganar os tolos – todos termos que descreviam algum tipo de acusação de que o que acontecia era um truque para enganar alguém. Histórias como essas também circulam pelos centros religiosos no Rio de Janeiro, onde, como dizia a pomba-gira, “eu corria muitos lugares”. Contadas pelos filhos de santos e pelos espíritos, sempre deslocando – como acusações – as incertezas de uma encenação para um outro desconhecido. Em parte, essas acusações aparecem como modos de negociação de fronteiras entre casas, entre terreiros, e também como reafirmação do poder de um espírito ou de uma mãe de santo precavida.

Num outro final de semana, fui com Fátima a outro centro, agora no bairro de Palhoça, na parte continental da cidade, bem longe do Centro de Florianópolis. Fátima já tinha ido lá há alguns dias e gostado muito da pomba gira que a atendera, me contando que naquele encontro:

Eu fui deixando ela falar.

Não respondia nem que sim nem que não para as coisas que ela perguntava.

Fui deixando ela falar.

Não contei as coisas...

E ela foi só falando.

Foi tudo batendo direitinho.

Depois de me contar sobre sua visita anterior, Fátima concluíra que “eles são muito sérios lá”, e me convidara para lhe fazer companhia em uma visita de retorno.

Quando fui com ela naquele terreiro, era dia de gira de preto velho, quando se cantava e dançava chamando a presença dos velhos espíritos que viriam dar consultas para os que tinham vindo buscar sua ajuda na solução dos vários problemas da vida. Dessa vez Fátima havia levado também o marido, que estava com problemas de saúde, para se consultar. Eu fiquei em pé, ao fundo do grupo de pessoas sentadas nos bancos destinados à assistência. Dali eu podia ver as pessoas entrando no espaço onde os pretos velhos estavam sentados em suas banquetas, a fumaça de seus charutos e cachimbos aos poucos cobrindo o longo salão. O burburinho era grande, as conversas aos pés dos velhos às vezes intensas, às vezes quebradas por uma risada. Estava eu ali postada, distraída, quando o preto velho incorporado no pai de santo, que comandava tudo que ali se passava, se postou ele mesmo na minha frente, acenando com a cabeça para que eu fosse até ele. Eu havia observado o desenrolar do ritual a noite toda, sem me dar conta de que ele provavelmente me observara do outro lado, enquanto dirigia as atividades da noite. Caminhei até ele, pedi sua benção e me deixei levar até outro espírito de preto velho. O preto velho incorporado no pai de santo me dizia que eu precisava muito conversar com aquele outro preto velho que eu via ali sentado em sua banqueta, com uma vela acesa presa entre os dedos do pé, a cera escorrida e endurecida cobrindo seu pé como uma casca branca.

Quando saímos de lá, Fátima quis imediatamente saber o que achara da consulta. Eu – que dessa vez havia seguido a estratégia de Fátima, e

dado respostas evasivas, que não concordavam nem discordavam com o que o preto-velho me dizia – respondo que no começo ele tinha dito muitas coisas que ressoavam fortemente com o que eu estava passando no momento, mas depois ele havia começado a falar de coisas que não tinham ligação alguma com a minha vida.

“Ah, é esse tipo de coisa que a gente encontra”, ela lamentou em resposta. “Ele deveria ter ficado onde começou em vez de se mostrar mais do que era, mais do que podia!” Ela, por sua vez, não estava desapontada. Receitaram banhos de ervas para seu marido, e ela parecia estar satisfeita – era isso que Fátima esperava, não mais.

Pensando no que Fátima me dissera ali, me dei conta que havia interpretado erroneamente sua *descrença* em relação à pomba-gira que havíamos encontrado na outra casa, algumas semanas antes. Naquele momento, eu ouvira seus comentários como uma *descrença* na realidade da presença da pomba-gira. Havia me parecido, então, que sua fala indicava uma avaliação que desmascarava uma falsa presença – uma encenação ineficaz. Essa interpretação tinha me levado a pensar em seu comportamento como, no mínimo, um paradoxo: para que voltar lá – o que ela fez várias vezes – se aquela era uma casa de claros engodos?

* * *

Michael Taussig (1998) faz uma pergunta similar ao suposto paradoxo da crença dos xamãs no próprio xamanismo, já que todos sabem estar diante da prática de cura pelo xamã ligada a uma série de truques. Uma das respostas sugeridas por Taussig é a de que o paradoxo está não na crença ou na *descrença* dos “nativos”, mas na própria perspectiva iluminista das ciências sociais que busca desvendar as verdades por detrás da crença. O paradoxo se constitui não por uma incongruência no comportamento dos nativos, mas pela “maneira de olhar para os fenômenos

humanos e sociais advinda de um desencantamento do mundo” (1998, p. 235), onde espíritos devem ser explicados e nunca tomados como fonte mesmo das explicações.

De fato, Fátima estava a desmascarar uma encenação, mas não em nome de uma suposta realidade que existiria claramente, anterior ou externamente à performance dos espíritos naquela noite. Se a presença dos espíritos é um teatro, não há ali uma expectativa de uma ilusão produzida por uma encenação que se sobrepõe mais ou menos eficazmente ao mundo real. Na verdade, o ceticismo e a *descrença* de Fátima, apontam para uma epistemologia local sobre a própria natureza do real.

É tomando os espíritos como fonte de explicação, como nos desafia Taussig, que podemos perceber que aquilo que Fátima desmascara é a própria lógica da constituição da realidade dos espíritos – não a sua inautenticidade. Em ambos os casos, tanto a pomba-gira quanto o preto velho, são espíritos que tentam se fazer passar por mais poderosos do que realmente o são: os espíritos são capazes de nos enganar!

É na própria relação que Fátima estabelece, *em performance*, com os espíritos, que o sentido de suas existências está implicado. Fátima desnuda não a irrealidade dos espíritos, mas aponta para a performance dentro de outra performance, dentro de outra performance..., onde os enquadres se sobrepõem e se fragmentam, e a distinção entre audiência e atores – ou *performers* – perde sua clareza, se torna confusa – e a própria antropóloga se torna implicada. *Descrever* na palavra do espírito é ao mesmo tempo reconhecer que eles podem fazer truques e, por isso mesmo, reconhecer seus valiosos poderes – aqueles que podem nos auxiliar em nossas vidas mundanas – é estar em relação com as múltiplas possibilidades de “ser” dos espíritos no mundo “real”.

Assim, afirmar que a primeira interpretação do que Fátima dissera havia sido errônea – como colocamos acima – talvez não expresse de fato a diferença entre essas interpretações. Ao invés de apontar para

uma progressiva aquisição de conhecimentos mais acertados ou corretos por parte da antropóloga, as diferentes compreensões apresentadas de fato remetem aos papéis das *descrenças* em diferentes dimensões de um contínuo processo de negociações acerca do estatuto dos espíritos enquanto “presenças” constituídas em performance (Schieffelin, 1985). Manter a distinção feita há pouco, afinal, nos condenaria a diferenciar entre presenças de fato “reais” dos espíritos e encenações “realmente” falsificadoras.

Outra narrativa etnográfica talvez ajude a adensar o que queremos dizer com o sentido desta relação constituída em performance.

Há alguns anos, em uma festa em outro centro religioso no Rio de Janeiro – desta feita numa casa de candomblé, os atabaques tocavam cantigas para Exu e o orixá dançava no meio do salão, quando um homem na assistência “virou no santo”, isto é, incorporou um espírito – algo não incomum em festas públicas do candomblé. Nessa casa de santo, um de nós estava também entre a numerosa “assistência” da festa – termo com o qual o povo de santo se refere ao público convidado para as festas nos terreiros – enquanto a outra dançava entre os outros filhos de santo. Ela ajudou a levar o homem para um quarto ao lado, fora do salão onde os orixás dançavam e longe dos olhos da assistência. Enquanto Scott e o restante da assistência apreciavam a dança de Exu, Vânia ajudava o outro filho de santo a “despachar” o orixá do homem, ou seja, a ritualmente mandá-lo embora, já que ninguém na casa conhecia o homem que havia incorporado a divindade, e, portanto, tampouco a própria divindade ali incorporada. Quando preparávamos a esteira e o lençol que são usados no candomblé para deitar a pessoa que incorporou o orixá, para que então se possam executar os gestos que levam à partida do orixá, um dos filhos de santo mais antigos da casa entrou abruptamente no quarto, ordenando, grosseiramente, que o homem incorporado se prostrasse no chão imediatamente. Colocando um dos pés em cima das costas do

homem, impedindo que ele se levantasse o filho de santo gritou “Vá se embora daqui! Aqui não é o seu lugar”.

Eu estava totalmente espantada, pois nunca havia visto um visitante desconhecido ser tratado tão grosseiramente em um centro religioso. O homem incorporado estava vestido com roupas muito surradas e cheirava a álcool, e pensei, naquele momento, que talvez a percepção de algum desrespeito ao espaço ritual do candomblé tivesse levado o filho de santo a se comportar daquela maneira. Ainda com o pé plantado nas costas do homem, mantendo-o preso ao chão, o filho de santo continuou gritando: “Vá embora egun!”. Ele – o filho de santo – comandava não *Exu* - um dos orixás reverenciados pelos praticantes de candomblé – mas *egun* – o espírito de um morto – a deixar o corpo do homem deitado. O homem “voltou a si” quando o espírito se foi e ele também, rapidamente, foi embora da casa. O filho de santo, obviamente satisfeito consigo mesmo, comemorou: “A mim eles não enganam!” E continuou, “O povo vem para cá cheio de cachaça, vulnerável, e abre caminho pra isso”.

No candomblé, o lugar de *egun* – espírito de um morto – não é incorporado, nem é do lado de dentro da casa religiosa – a não ser em alguns poucos lugares no Brasil, ritualmente diferenciados, onde se celebra o culto aos eguns. Naquela noite então, um *egun* se fez passar por um *Exu* para poder adentrar os espaços que lhe são normalmente interditos – ou, nesse caso, tentar fazê-lo, pois encontrou um filho de santo que percebeu seu truque, revelando sua presença e eficazmente fechando as portas da casa para sua permanência.

* * *

Se Fátima já apontava para a performance dentro da performance, dentro da performance..., aqui a *descença* do filho de santo aponta para o reconhecimento da capacidade dos espíritos de se fazer passar por algo

outro. Os espíritos tornam-se atores de sua própria constituição. Enquanto tudo isso acontecia num quarto ao lado, Exu continuava sua dança no salão, sob o olhar admirado de todos que participavam da festa.

Se a performance enquanto *evento* é supostamente delimitada por certos *enquadres*, e a encenação dos atores apela para tais quadros já constituídos, aqui os espíritos expressam seu poder não para constituir seus próprios quadros, mas para *desestabilizar* quadros pré-constituídos. O espírito, aqui, se torna um ator, e o efeito de sua performance põe em relação outros atores – outros espíritos, filhos de santo e antropólogos –, todos implicados nesta contínua negociação de deslizamentos entre quadros instáveis.

Neste deslizamento a performance remete a outra performance, não (re)encenando uma realidade outra, exterior a ela, mas produzindo a realidade em performance. Esta produção de relações ecoa com algo do efeito de “desrealizar” o real que Gonçalves (2008) identifica no cinema de Jean Rouch. Retomando a leitura de Benjamin (1996) sobre o caráter cínico da representação fílmica do mundo, Gonçalves aponta que a “imagem se remete a outra imagem, não tem sentido intrínseco, portanto no cinema não há possibilidade de objetificação da imagem, pois a cadeia significativa não para, desobjetificando a imagem o cinema *desrealiza o real* que se apresenta no cinema como se fosse uma imagem do real” (2008, p. 141, ênfase nossa). Esta “imagem do real” é uma ficção, algo fabulado ou construído, não o oposto da “verdade” ou do “real”. Neste sentido, é algo tão fabulado – e fabuloso – quanto a própria narrativa etnográfica. Aqui ficção e imaginação não se contrapõem ao real, mas engendram uma outra concepção do real ou outra experiência do real.

Se há uma “ilusão” de performance nas várias incorporações dos espíritos e nas histórias sobre essas presenças – histórias estas que a nossa própria narrativa etnográfica põe em relação – ela certamente não encobre uma irrealidade dos espíritos, mas desloca a certeza dos sentidos do

real. Compreender os afetos e efeitos destas performances implica em traçar as tensões provocadas por suas *formas*. Levar a sério analiticamente esta dimensão performativa da presença dos espíritos é levar a sério a *dimensão performativa da cultura*. É, portanto, como argumenta Richard Schechner, necessariamente interromper qualquer fácil “distinção entre aparências e fatos, superfícies e profundidades, ilusões e substâncias” (2002, p. 163).

Aqui a “magia” da presença dos espíritos funciona não por meio de uma suspensão mútua da descrença, sendo esta mesma fundamental para a construção performativa da realidade dos espíritos por aqueles que compartilham de suas presenças. A descrença também reinsere certa *simetria* entre os poderosos espíritos e as pessoas. Assim como Fátima e o filho de santo, as pessoas são também capazes de fazer uso de seus próprios truques para lidar com os truques próprios dos espíritos, pondo em cheque seus poderes supostamente ilimitados.

Mas e os antropólogos? Onde ficamos? Trazemos a seguir duas pequenas histórias, a primeira narrada por Vânia e a segunda narrada por Scott, que abrem um possível caminho, sem de forma alguma oferecer uma resposta a esta questão.

* * *

No final de uma festa em um centro religioso logo ao lado do terreiro de Marquesa, onde começamos este ensaio, filhos de santo se despediam com suas sacolas e filhos no colo, o cansaço estampado em seus rostos. Sentada com Sandra, uma das filhas de santo, que esperava o marido que vinha lhe buscar com seu carro, Vânia, por sua vez, aguardava os filhos de santo para quem daria carona no caminho de casa. Cabisbaixa, ao seu lado Sandra parecia exausta depois das várias giras em que os espíritos haviam sido chamados para dançar e que haviam se estendido até altas

horas da madrugada, quando finalmente todos os espíritos foram despachados. Assim que me sentei, Sandra me olhou com um sorriso maroto, pedindo-me silêncio com o dedo cruzado sobre os lábios, apontando para os pés descalços e balançando as sandálias nas pontas dos dedos. Eu olhava sem compreender o que ela queria, até que ela me cochichou no ouvido, “Eu preciso de ir na casa da minha menina. Tu num fala nada”. Só ao ouvir o modo dela falar é que percebi que quem estava ali não era Sandra, mas sim Maria Padilha, sua pomba-gira. Pombas-giras não usam sapatos e lá estavam os pés descalços, um sorrateiro índice de sua presença. Maria Padilha deveria ter ido embora há muito tempo, então o que fazia ela ali, “escondida” no meio do povo?

Percebendo meu olhar de reconhecimento e surpresa, Maria Padilha anunciou que iria na casa de Sandra, “Mas já vou logo embora. Só não fala pro outro senão ele não deixa eu entrar no corre-corre”, ela me pediu, apontando para o “outro”, o marido de Sandra, que chegava em seu carro. Maria Padilha entrou no corre-corre discretamente, cabisbaixa e calada, mas quando o carro descia rua abaixo ela levantou a cabeça para olhar pela janela, se voltou para mim e se despediu em silêncio, com um sorriso malandro estampado no rosto. Noite adentro se foram, o marido de Sandra e a pomba-gira em disfarce.

* * *

Invertendo expectativas, aqui o espírito finge não estar presente – novamente para atravessar fronteiras, movimentando-se entre os espaços do ritual e do mundano. E neste deslize entre enquadres, o espírito implica a antropóloga numa nova relação, colocando-a em outro lugar bastante distinto daquele de ou “desvendar” ou “aceitar” crenças. Não mais engajada num desvendar de sua “real natureza”, a antropóloga se torna parte de seu truque, tornando-se *cúmplice* de sua performance e sujeito

partícipe. Esse implicar em cumplicidade é certamente uma forma de subjetivação que emerge naquela relação, e que contamina a própria narrativização deste encontro. O espírito (re)coloca então a antropóloga dentro de sua estória, num outro lugar dentro da própria fabulação do texto etnográfico. Falar em atores e audiências há muito deixou de fazer sentido nesta narrativa.

Se a pomba gira nos desloca da posição de revelar ou aceitar crenças, nos implicando em seus truques, uma outra estória etnográfica invoca um plano de magia, de feitiçaria, no plano dos corpos – a mandinga da capoeira – que ofusca a percepção, mesmo quando torna visíveis as consequências das ações.

Nesta estória, a performance se movimenta justamente através da interrupção das aparências e fatos, deslocando as certezas do que se dá a ver. De certa forma, a estória que segue sobre a habilidade dos praticantes de capoeira nos leva de volta à reflexão de Goffman sobre a possibilidade de “falsificação” das aparências. Michael Taussig, refletindo sobre a artimanha que está no cerne dos rituais mágicos de cura, nos diz que a “verdadeira habilidade do praticante reside não em um hábil ocultar, mas sim na hábil revelação de um hábil ocultar” (1998, p. 222). É para esse jogo de habilidades que a estória se volta.

A estória aqui narrada⁹ foi contada por Angolinha, um mestre da capoeira Angola, numa mesa de bar na Baixada Fluminense, na periferia da cidade do Rio de Janeiro, onde, após um árduo treino, Scott e um grupo de outros alunos daquele mestre compartilhavam cervejas e cansaço. Scott ouviu o mestre contar sobre uns eventos que haviam acontecido em um morro não muito distinto daquele onde se encontravam naquela noite, nas quase ruínas do que havia um dia sido uma fortaleza acima do Pelourinho, em Salvador. Angolinha contava que já tinha visto muita feitiçaria nos jogos dos velhos mestres, e “nem sonharia” em entrar na roda dos antigos mestres “quando a chapa fica quente”. Uma

vez ele tinha visto mestre João Grande, um dos mais famosos mestres de capoeira Angola, jogando com mestre Curió, outro não menos famoso mestre baiano...

Tum, tum, tum, Curió jogando seu jogo fechadinho, e João Grande com seu jogo grande, de grandes movimentos. Nem eu, nem Armandinho, que ‘tava sentado do meu lado, vimos alguma maldade acontecer dentro do jogo deles. Mas, quando a gente voltou pra casa do Grande Mestre pra dormir, nós reparamos que seu João ‘tava com um olho quase fechado. Eu, sendo Angolinha, fiquei na minha, mas Armandinho, na mandinga dele, chegou a comentar no olho do Grande: “O que aconteceu aí, mestre?” “Ah, no meu olho? Alguma coisa da rua entrou nele quando eu tava andando na rua, e eu fiz assim e arranhou” “Ah, sim, claro, pois é, pode crer, mestre”, o Armandinho falou, com a maior cara de pau.

Aí, no dia seguinte, tinha outra roda dos mestres, e João Grande e Curió jogaram de novo – e claro que o olho do João Grande, com seus feitiços poderosos, já ‘tava quase normal.

Tum, tum, tum, saiu um jogo mais rápido do que no dia anterior mas, de novo, não parecia ter nenhum golpe p’ra valer. Mesmo assim, no dia seguinte, no final do evento, Curió chegou na roda com óculos escuros, e já ‘tava de noite. Pois dessa vez, Armandinho, espertinho que ele é, perguntou de novo o que tinha acontecido, e Curió respondeu que tomou o ônibus na noite anterior, e o motorista tinha freado tão rápido que ele bateu com o olho na cadeira de frente. “Mas que azar, bater o olho sem nem bater o nariz?” “Pois é, azar mesmo”, Curió disse, mas seu sorriso maroto deu outra resposta.

A troca lúdica de olhos-roxos recontada na estória¹⁰ chama atenção tanto para o perigo subjacente no jogo de capoeira quanto para o prazer

de dissimular esse perigo (e suas ocasionais consequências dolorosas). Não somente atesta a violência escondida do jogo, mas também a dupla relação e revelação dessa violência dentro desta versão jocosa de uma aparentemente inocente dança. Ao oferecer tais narrativas, obviamente fabricadas, sobre a mais-do-que-mundana origem de seus olhos-roxos, esses mestres teriam transformado os potentes índices de suas vulnerabilidades em outras instâncias de suas reconhecidas habilidades em dissimular – dentro e fora do jogo, verbalmente não menos do que fisicamente.

Existe claramente um ar de brincadeira de meninos nessa estória – o humor derivado das contusões dos praticantes mais velhos e, não menos, das causas dadas como desculpas para suas contusões. Afinal de contas, tais explicações, assim como o uso dos óculos escuros, chamaram ainda mais atenção para as contusões que eles aparentemente encobriam. Mas é justamente através do humor que nós podemos sentir o pulsar desta prática não tanto por debaixo dessa estranha mistura de jogo e jogo bruto, humor e ocultação, mas entranhado nela. Assim, a estória aponta para algo mais sinistro, que não pode ser colocado de forma clara ou concisa sem dissolver sua ambivalência constitutiva, algo que permanece às margens da realidade reconhecida, como a pele machucada ao redor daqueles olhos.

Esta presentificação de algo que nunca esteve visivelmente lá, mas nem por isto foi meramente imaginado, nos leva de volta à problemática da encenação tal como importada do teatro e reformulada para os fins das ciências sociais. Lembramos que desta perspectiva (como apontamos em diálogo com Schieffelin no início do artigo), a eficácia de qualquer situação de encenação dependeria do esquecimento consentido da audiência com relação às ações sendo encenadas; só isto permitiria responder à “ilusão” da encenação como se fosse “uma realidade, vívida e viva” (Schieffelin, 1998, p. 201). Mas na estória dos

olhos roxos contada acima, nos deparamos com uma situação quase contrária: a capacidade da cena sendo narrada de *afetar* sua audiência inicial (Mestre Angolinha e Armadinho), e, por sua vez, a capacidade de Mestre Angolinha – ao passar para o papel de narrador da cena – de *nos* afetar, não dependem (apenas) de uma “suspensão de descrença” por parte das audiências dessas múltiplas narrativas. A afetividade dessas estórias, assim como da própria mandinga na capoeira, dependem justamente da *encenação da descrença* – com respeito tanto aos golpes que teriam causado os olhos roxos, quanto à recepção das explicações dadas, e de modo mais geral, com respeito às aparências da realidade, dentro e fora do jogo. Afinal, como se diz: “Quem não tem mandinga, não carrega patuá”.

Ao nos deslocarmos de uma certa noção teatral de encenação tida como equivalente à “representação” de algo anteriormente constituído, rumamos a uma noção mais propriamente performativa do real vivido. Assim como os espíritos implicam suas audiências – e antropólogos – em suas estórias, buscamos tecer as nossas estórias etnográficas de forma semelhante.

Se a “suspensão da descrença” tende a ser entendida como o ato que permite adentrar um mundo imaginário tal como se fosse (momentaneamente) real, neste artigo buscamos suspender a própria distinção entre o imaginário e o real nesta compreensão. Entendendo tal distinção como nada mais – ou menos – que a convenção habitual que sustenta a convicção de haver terra firme para além do mar do imaginário, ao buscar traçar uma linha que se desvia de tais pontos aparentemente fixos, acabamos andando na corda bamba da *realidade das aparências* que se manifestam nas estórias e experiências etnográficas apresentadas.

Notas

- ¹ Uma primeira versão deste trabalho foi escrita e apresentada por Vânia Z. Cardoso no Laboratório de Análise Simbólica (UFRJ) em 2009 e posteriormente publicada como *working paper* em *Antropologia em Primeira Mão* (UFSC). Aquelas versões já estavam marcadas por um diálogo com Scott Head, mas sua voz permanecia ainda nos bastidores, um “diálogo oculto”, para tomarmos emprestada a expressão de Crapanzano (1991). Nesta nova versão aquela voz deixa seu lugar de bastidor e sobe ao palco, passando o texto a assumir a coautoria em sua nova encenação. Gostaríamos de agradecer a Franco Delatorre, atualmente nosso aluno no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC, que, além de ser um interlocutor importante para várias das discussões aqui presentes, também ofereceu uma inspiração inicial para este ensaio com uma reflexão acerca de sua própria *descrença* durante um jogo de búzios em Salvador.
- ² Importa notar outra distinção igualmente recorrente nos trabalhos elaborados desde uma perspectiva “teatral” nas ciências humanas – neste caso, a distinção entre performance e texto. Com algumas variações, esta distinção se repete com bastante frequência, em certos casos na forma de um diálogo ou até disputa de um artigo a outro, defendendo um dos polos desta distinção da subordinação ao outro (ver Barber, 2003 e 2007; Conquergood, 1998 e 2002). Em outros casos, nota-se uma modificação desta distinção – agora entre texto e evento – e sua articulação com aquela entre performers e audiência. A combinação destes quatro termos tem sido elaborada como um paradigma da chamada *performance studies* (Pelias e VanOosting, 1987; Schechner, 2004). Para uma crítica extensa desta perspectiva paradigmática e/ou ontológica da performance, ver Powell e Schaffer, 2009.
- ³ Para uma discussão de performance desde outras concepções do teatro e suas implicações para a antropologia, ver, por exemplo, Dawsey, 2009.
- ⁴ Notamos aqui, a “correção” oferecida por Trajano Filho (2008, 174n12) a Geertz (1983/2001), quando este caracteriza a obra de Goffman como perpassada pela analogia de jogo. Se na análise de Geertz, a noção de jogo ou *game* ressaltava principalmente o aspecto estratégico da interação simbólica, Trajano Filho afirma que a “acepção lúdica e imaginativa” de jogo como *play* aparece com mais frequência – assim como a própria analogia do drama, em Goffman. Para nós, a despeito destas diferenças significativas, Goffman ainda tende a presumir uma intencionalidade mesmo por trás das interações mais lúdicas e dramáticas.

- ⁵ Associar a eficácia da magia a boas encenações de truques é uma questão que está presente em textos clássicos da antropologia, como na autobiografia de 1930 de George Hunt – o informante de Franz Boas que se torna o famoso xamã Quesalid; que é por sua vez ressuscitada por Levi-Strauss em 1958, em seu texto “O feiticeiro e sua magia”; ou como na famosa etnografia de Evans-Pritchard de 1937 sobre os Azande; todos por sua vez postos em novos diálogos por Michael Taussig (1998) em sua “outra teoria da magia”; e assim por diante.
- ⁶ Como Brian Massumi (2004, p. 35) define de forma sintética, afeto *is a thing's relationality autonomized as a dimension of the real*.
- ⁷ A reflexão que propomos certamente ressoa também com o que vem sendo chamado de “simetrização” na antropologia e, particularmente, com as discussões mais recentes que tem sido feitas a partir da noção de “ser-afetado” de Favret-Saada (2005; cf. Goldman 2004, 2005). Esta questão é discutida também em Cardoso (2009).
- ⁸ Optamos pelo uso de “estória” no lugar de “história” não para remeter a uma distinção entre ficção e realidade, mas para evocar a dimensão de fabulação presente em todo ato de contar.
- ⁹ Essa estória aparece em Head (2009, pp. 54-58), inserida em uma discussão sobre imagens e etnografia. Partes daquele texto aparecem citadas nos parágrafos abaixo, agora postas em novo diálogo com as questões que permeiam este ensaio.
- ¹⁰ Scott ouviu esta estória o mais atentamente possível e, logo depois, passou a “transcrevê-la” de memória – aparato claramente suspeito na sua capacidade de gravar a estória “exatamente” como tinha sido contada. Em outro momento, ele “verificou” a estória com um amigo que estava presente, tirando ou adicionando um detalhe, reformulando um ou outro modo de falar. Quando voltou a falar sobre a estória com Mestre Angolinha, ele se esquivou do assunto, relativizando: “É conversa de cerveja...”. Anos depois, quando Scott falou no assunto com mestre João Grande, ele negou que a troca de golpes tinha acontecido dizendo que “Capoeira Angola não tem esta violência não”, de modo tão sério que o fez, ele mesmo, não conseguir conter uma pequena gargalhada. Enfim, trata-se de mais uma camada de duplicidade e fabulação embutida nesta narração etnográfica.

Referências bibliográficas

BARBER, Karin

- 2003 “Text and performance in África”. In *Bulletin of SOAS*, 66(3), pp. 324-333.
2007 “Improvisation and the Art of Making Things Stick”. In INGOLD, Tim & HALLAM, Elizabeth (orgs.), *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford, ASA Monographs/Berg, pp. 25-41.

BARTHES, Roland

- 2007 “O mito do ator possuído.” In BARTHES, Roland, *Escritos sobre teatro*. São Paulo, Martins Fontes, pp. 218-222.

BENJAMIN, Walter

- 1996 “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.” In BENJAMIN, Walter, *Obras Escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, pp. 165-196.

BHABHA, Homi

- 1992 “Postcolonial Authority and Postmodern Guilt”. In GROSSBERG, Lawrence; NELSON, Cary & TREICHLER, Paula (eds.), *Cultural Studies*. New York, Routledge, pp. 56-68.

CARDOSO, Vânia Z.

- 2007 “Narrar o mundo: Estórias do ‘povo da rua’ e a narração do imprevisível”. In *Mana*, 13(2), pp. 317-345.
2009 “O espírito da performance”. In *Ilha. Revista de Antropologia*. Florianópolis, v. 10, n. 1, pp. 197-214.

CONQUERGOOD, Dwight

- 1998 “Beyond the Text: Toward a Performative Cultural Politics”. In DAILEY, Sheron J. (org.), *The Future of Performance Studies: Visions and Revisions*. Washington, 2002 “Performance Studies: Interventions and Radical Research”. In *The Drama Review* 46(2), pp. 145-146.

CRAPANZANO, Vincent

- 1991 “Diálogo”. In *Anuário Antropológico*/88, pp. 59-80.

DAWSEY, John

- 2005 “O teatro dos boias-frias”. In *Horizontes Antropológicos*. Ano 11, n. 24, pp. 15-34.

- 2009 “Por uma antropologia benjaminiana: Repensando paradigmas do teatro dramático”. In CARDOSO, Vânia (org), *Anais do Colóquio Antropologias em Performance*. Florianópolis, UFSC, pp.160-194.
- FABIAN, Johannes
1999 “Theater and Anthropology, Theatricality and Culture”. In *Research in African Literatures*. Drama and Performance, v. 30(4), pp. 24-31.
- FAVRET-SAADA, Jeanne
2005 “Ser afetado”. In *Cadernos de Campo*, n. 13, pp. 155-161.
- GEERTZ, Clifford
2001 “Mistura de gêneros: a reconfiguração do pensamento social”. In *O Saber Local. Novos ensaios de antropologia interpretativa*. Petrópolis, Vozes, pp. 33-56.
- GOFFMAN, Erving
1983[1959] *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, Vozes.
- GOLDMAN, Márcio
2004 “Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, Antropologia e Política em Ilhéus, Bahia”. In *Revista de Antropologia*, 46(2), pp. 445-476.
2005 “Jeanne Favret-Saada, os afetos, a etnografia”. In *Cadernos de Campo*, 13, pp.149-153.
- GONÇALVES, Marco Antônio
2008 *O real imaginado. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro, Topbooks.
- HEAD, Scott
2009 “Olhares e feitiços em jogo: uma luta dançada entre imagem e texto”. In GONÇALVES, Marco Antônio & HEAD, Scott (orgs.), *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro, 7Letras/Faperj, pp. 36-67.
- MASSUMI, Brian,
2002 *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, Duke University Press.

OVERING, Joanna

1995. "O mito como história: um problema de tempo, realidade e outras questões". In *Mana*. Rio de Janeiro, v.1, n.1, pp.107-140.

PELIAS, Ronald J. & VANOOSTING, James

1987 "A Paradigm for Performance Studies". In *Quarterly Journal of Speech*, 73, pp. 219-31.

POWELL, Benjamin D. & SHAFFER, Tracy Stephenson

2009 "On the Haunting of Performance Studies". In *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, 5(1), pp. 1-19.

SCHECHNER, Richard

2002 "Performance Studies in/for the 21st Century". In *Anthropology and Humanism*, 26(2), pp. 158-166.

2004 "Performance Studies: The Broad Spectrum Approach". In BIAL, Henry (org.), *The Performance Studies Reader*. New York, Routledge, pp. 7-9.

SCHIEFFELIN, Edward

1985 "Performance and the cultural construction of reality". In *American Ethnologist*. 12(4), pp. 707-724.

1998 "Problematizing performance". In HUGUES-FREELAND, Felícia, *Ritual, performance, Media*. ASA Monographs #35, New York, Routledge, pp. 194-207.

2004 "Performance Studies: The Broad Spectrum Approach". In BIAL, Henry (org.), *The Performance Studies Reader*. New York, Routledge, pp. 7-9.

STEWART, Kathleen

1991 "On the Politics of Cultural Theory: A Case for 'Contaminated' Critique". In *Social Research*, 58(2), pp. 395-412.

1996 *A Space on the side of the road*. Princeton/NJ, Princeton University Press.

2007 *Ordinary Affects*. Durham, Duke University Press.

TAUSSIG, Michael

1998 "Viscerality, Faith, and skepticism: Another Theory of Magic". In DIRKS, Nicholas (ed.), *In Near Ruins: Cultural Theory at the End of the Century*. Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 221-256.

TRAJANO FILHO, Wilson

2008 "Goffman em África e entre os músicos: reflexões sobre a influência de sua obra".
In *RCBS*, 23(68), pp. 167-176.

VEYNE, Paul

1984 *Acreditavam os gregos em seus mitos?* São Paulo, Brasiliense.

ŽIŽEK, Slavoj

1997 *The Plague of Fantasies*. Nova Iorque, Verso.

2006 *The Parallax View*. Cambridge, MA, MIT Press.

ABSTRACT: For Fabian, performance rewrites the classic Shakespearian question "to be or not to be" as "to be *and* not to be". It is through the ambiguity of performance evoked by this play of words that we seek to explore the meanings of *disbelief* that permeate both stories about spirits, told by those who seek the spirits' help and advice in Afro-Brazilian religious centers, and stories about *mandinga* ('sorcery') in *capoeira*. Starting from the theatrical relation between enactment and the suspension of disbelief, we suspend this essay between retracing ways through which an essentially theatrical view of social life has been elaborated in the social sciences, and an ethnographic intervention in that vision, moving towards a more properly performative conception of the real.

KEYWORDS: Performance, Theatricality, Disbelief, Narrative, Spirits, Capoeira.

Recebido em setembro de 2012. Aceito em fevereiro de 2013.