

A poética e a política da prática: experiência, incorporação e o compromisso da escolaridade*

The Poetics and Politics of Practice: experience, embodiment, and the engagement of Scholarship

*Michelle Kisliuk***
University of Virginia

Resumo O presente ensaio, de caráter etnográfico, discorre sobre a relação entre poética e política na performance; parte do pressuposto que as artes ativistas, tais como a música e a dança podem constituir, junto à escolarização, a base política, intelectual e estética de uma dada comunidade. Tais práticas, contudo, apresentam-se como sendo de risco. O texto realiza, ainda, uma tentativa de aproximação entre tais práticas – no que se refere à sua função e consequências – no contexto de uma comunidade africana e em instituições de ensino superior nos Estados Unidos. A escrita interativa e performativa pretende, ao fim e ao cabo, materializar um intercâmbio entre pesquisador de campo e as pessoas com quem trabalha, como também, representar e evocar o material e as ideias de que trata a pesquisadora.

PALAVRAS-CHAVE: Performance, poética, política.

Abstract The following ethnographic essay brings to bear a discussion on the relationship between poetics and politics in performance; which implies that the activist arts as well as music and dance can be conceived as, together with scholarship, the political, intellectual and aesthetic basis of a given community. Such practices, however, can be thought of as risky. The work is also legible as an attempt to meld such practices – concerning their function and consequences – in the context of an African community and in graduation institutions in the United States. The interactive and performative writing aims at an exchange between fieldworkers and the people they work with, and it has also been thought of as a way to represent and evoke the author's material and ideas.

KEYWORDS: Performance, poetics, politics.

** Tradução realizada por Eliana Satie Sato.*

Experiência, Incorporação e o Compromisso da Escolaridade

Deparamos-nos em meio a uma mudança pós-colonial, um espírito de época emergente, não somente em artes e no âmbito acadêmico, mas também na política da vida cotidiana. Pretendo, através deste ensaio, demonstrar de que maneira essa mudança está relacionada com as atitudes de alunos e artistas, professores e atores da vida cotidiana.

Ao utilizar meu próprio trabalho como exemplo, inicialmente, levanto questionamentos a respeito dos motivos pelos quais os pesquisadores e a mim mesma, não conseguimos mais discorrer sobre a performance dos “pigmeus” BaAkas da África Central (Centrafrique) sem inserir totalmente essa narrativa em meus anos de pesquisa com os *particulares* BaAkas, incorporando uma particularização dessa experiência em minha fala. Esse desafio – a evocação da experiência e uma crítica dessa evocação – me leva a considerar estratégias para contextos que estabeleçam uma ponte entre pesquisa e ensino e a questionar os limites entre “aqui” e “lá”, “lar” e “campo”.

As pessoas que trabalham em campo, que estão profundamente envolvidas com a vida da pesquisa (*fieldlife*), estão, frequentemente, cientes da implicação de uma separação entre seu trabalho acadêmico – independentemente de quão humanitários e emotivos sejam – e a vida que levam em campo. Nossa maneira de ser se mescla com as pessoas com as quais aprendemos e tal envolvimento gera responsabilidade mútua e objetivos comuns bem como crises e conflitos. Mas devido à sugerida separação entre a experiência de vida da acadêmica, devemos construir nichos escolares e contextos de pesquisa que integrem totalmente a vida em campo, o ensino e a escrita. A pesquisa sobre música e dança serve de terreno particularmente fértil para tais tentativas, uma vez que corpos humanos que se movimentam e emitem sons, em “campo” como no “trabalho”, são terrenos propícios tanto para nossa pesquisa quanto para o ensino. Os esforços para combinar a vida em campo e a vida de trabalho tendem a criar as condições para o ativismo, o que – seja de modo implícito ou explícito – necessariamente obscurece os limites entre arte, estudos, política e vida cotidiana.

A fim de explorar os meios de minhas tentativas de mesclar a vida em campo com a vida de trabalho, começo com a descrição de incidentes que ilustram o mundo de minha própria pesquisa sobre performance na República da África Central (Centrafrique). Ao entrecruzar mundos aparentemente distantes, também apresento exemplos de minhas experiências de ensino e de escrita nos Estados Unidos. Essas ilustrações proporcionaram uma teorização mais ampla sobre os processos da performance, sobre a pedagogia ativista e a respeito da reconfiguração da experiência socioestética.

Para que serve a Filosofia?

No verão de 1992, um ano após ter obtido meu título de doutora em estudos da performance da Universidade de Nova Iorque, retornei ao sudoeste da África Central, local de minha pesquisa de campo desde 1986. Era uma de minhas muitas visitas quase que anuais a essa região de floresta equatorial.

Estava de passagem pela aldeia Bagandou na companhia de meu melhor amigo e colega de campo, Justin Mongosso (atualmente meu marido), um fazendeiro nativo de Bagandou. Estávamos nos preparando para uma caminhada de muitos dias para visitar a aldeia BaAka (“pigméus”) onde eu tinha vivido durante os meus dois anos iniciais de pesquisa de campo. Precisamos passar a noite no centro da aldeia para que pudéssemos prosseguir bem cedo rumo ao sul na manhã seguinte. Justin adorava desfrutar do contato com a comunidade, e, naquela noite escura, foi a um funeral nas redondezas prestar condolências a um parente distante. Justin levou uma cópia da minha dissertação consigo, que eu tinha levado para mostrar a amigos e colegas de campo (*Confronting*).

Ao retornar do funeral, Justin e eu estávamos conversando à luz de lanternas quando repentinamente me perguntou: “Para que serve a Filosofia?” [*A quoi se sert la philosophie?*] Aparentemente, seus parentes e colegas da aldeia tinham questionado sobre minha dissertação e tinham lido na primeira página “como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Filosofia”. Fiquei surpresa com sua pergunta – afinal, ele tinha participado integralmente do processo da pesquisa e eu tinha plena confiança de que tinha entendido meu trabalho. Respondi esclarecendo, em primeiro lugar, que *doutor em Filosofia* era simplesmente um termo genérico para o grau de doutorado. Porém, sua pergunta despertou em mim uma preocupação a respeito da possibilidade das pessoas estarem se perguntando se o meu trabalho teria algum propósito prático em um mundo onde a acepção de trabalho compreendia a significação de ajudar na alimentação, de proporcionar abrigo, de oferecer tratamento e educação às pessoas. Dessa forma, acrescentei que a filosofia, de modo geral, está relacionada com uma melhor compreensão de nossas vidas e do mundo em que vivemos para que consigamos viver de modo mais consciente neste mundo. Nesse contexto, de fato, meu título em estudos sobre performance se inseria em filosofia. Justin pareceu satisfeito com minha resposta, mas redobrou minha consciência acerca de uma questão que sempre tem me acompanhado: quais seriam os efeitos e aplicações reais de minha pesquisa?

Um Corpo em Campo

Três anos depois, em 1995, visitei Centrafrique pela última vez antes de completar o manuscrito do livro da minha pesquisa (*Seize*). Esta descrição, retirada do manuscrito, tem o intuito de demonstrar um pouco de como meu corpo – repercutindo em diversos níveis – estava e está situado entre outros corpos. Minha narrativa é considerada o veículo, neste caso, no qual “aqui” e “lá” são literalmente unificados em minha fala.

Após uma parada relaxante na fazenda de Justin, nos embrenhamos pela floresta rumo ao acampamento *caterpillar-season* (temporada das lagartas) de sua mãe, localizado em uma trilha totalmente desconhecida para mim... Enquanto caminhávamos, havia um constante ruído de excrementos de minúsculas lagartas caindo do alto das árvores - assim como uma ou duas lagartas eventuais, que embrulhávamos em folhas para uma refeição ocasional. Estávamos no auge da estação das chuvas e, periodicamente, ficávamos encharcados ao longo do caminho. Depois de duas noites de caminhada, finalmente chegamos ao acampamento das lagartas onde os parentes maternos de Justin se reuniam para uma temporada de abundância. Fartamos-nos de mandioca, carne e lagartas *sauté*.

No dia seguinte, ao conversar com os BaAkas locais, soubemos que haveria uma eboka (uma dança) naquela noite – caso não chovesse – e que seria uma dança Njengi. Aparentemente, essa dança de espírito animado tinha contaminado aquela área. Já fazia três anos desde que eu tinha assistido á dança Njengi, e nunca tinha tido a oportunidade de ver a máscara do espírito Njengi, então eu estava muito entusiasmada. Naquela tarde, nós caminhamos por quarenta e cinco minutos e logo pudemos ouvir o eco distante da cantoria e do batuque pela floresta. Quando adentramos o acampamento anfitrião, notei, logo de início, a máscara feita de fibra de ráfia. Uma fila de mulheres, vestindo saias feitas com folhas bamboleantes, provocava Njengi pulando em direção da ráfia rodopiante, avançando alegremente. Njengi, repentinamente, caía ao chão, completamente inerte e, logo em seguida, se levantava e rodopiava novamente...

À medida que escurecia, a cantoria se intensificava com mudanças abruptas de voz, entre o tom normal ao falsete, e eu, então, decidi me juntar à dança. As mulheres e garotas ficaram alegremente surpresas quando entrei na fila do círculo de passos contorcionistas. A cantoria se intensificou ainda mais e eu cantei com a mulher ao meu lado, imitando sua parte. Muitos BaAkas dessa região não me conheciam, já que minha pesquisa tinha sido em outra área, então, durante um curto intervalo da dança, expliquei-lhes que tinha vivido com um grupo vizinho por muitos anos. Eles me nomearam Masoĩ (meu nome BaAka), a mulher branca que tinha aprendido as danças BaAkas de quem eles tinham ouvido falar. Eu queria me certificar de que eles soubessem que meu interesse em unir-me a eles não era trivial e acrescentei, talvez de forma demasiadamente ansiosa, que eu tinha sido iniciada na dança das mulheres, a Elamba. A mulher ao meu lado disse algo em tom sério que não compreendi de imediato. Fiquei surpresa ao perceber mais tarde [após ouvir a conversa gravada] que ela tinha me solicitado para não tocá-la com nenhuma magia ancestral da Elamba (um poder que eu agora possuía como uma iniciada na dança Elamba)...

De manhã, Justin e eu iniciamos nossa caminhada de dois dias de volta à fazenda. Trovões retumbavam ao longe, nos perseguindo durante horas, mas ainda sem nos alcançar. Mais tarde, ventos e raios acompanhavam os trovões, o que me lembrou o dia anterior, quando fizera uma foto durante a dança Njengi. As garotas BaAkas se esquivavam e tapavam seus ouvidos à espera do trovão após o relâmpago. Completamente empapados pela chuva, nos arrastamos até a aldeia, um vislumbre encharcado e vacilante para os aldeões enxutos embaixo de suas tendas. Lá, conseguimos abrigo antes de continuarmos nossa caminhada.

Essas são as últimas palavras de minha etnografia, sem a pretensão de um desfecho, mas de se continuar além do texto, de volta à vida.

Uma Mescla de Mundos

Danças BaAkas em Santa Bárbara e Charlottesville

Apresento essa cena conjuntamente a uma cena de maio de 1995: estava à frente de um grupo de percussão e dança na Universidade da Califórnia em Santa Bárbara (UCSB) e, após um trimestre, tínhamos um grupo fortalecido. No final do ano, o grupo de percussão e dança africanos da UCSB foi convidado pelo coral da California Polytechnic, San Luis Obispo, a fazer uma apresentação conjunta em um concerto de “Música Africana e Afro-Americana”. Decidi ensinar um pouco de música e dança BaAkas a essas alunas do coral; minha primeira oportunidade de ensinar a fundo algumas das canções que tinha aprendido em Centrafrique.

Duas de minhas próprias alunas de Santa Bárbara, Neysa e Megan – notáveis dançarinas do grupo – me abordaram algumas semanas antes da apresentação e me pediram para serem iniciadas na dança Elamba. Somente mulheres e garotas que foram iniciadas na Elamba conseguem fazer essa dança específica. O processo de iniciação envolve cortes minúsculos de lâmina em pontos estratégicos do corpo (atrás do pescoço, na parte de trás do quadril, na lateral dos joelhos e pés). Esfrega-se uma mistura de cinzas de árvores específicas, óleo de palmeira e sal de palmeira nos minúsculos cortes. (Eu ainda tinha um pouco dessa mistura guardada de minha visita anterior à África; as mulheres BaAkas que tinham me ensinado esperavam que eu retribuísse iniciando minhas próprias alunas). Naquele momento, havia uma mistura inegável de mundos, literalmente nos corpos de minhas alunas – e diante dessa realidade palpável me ocorreu um temor repentino sobre o risco e a responsabilidade de importação dessa tradição, o mesmo sentimento que tive quando, em 1999, iniciei seis alunas da Universidade da Virgínia na Elamba. Esse sentimento rememorou o momento em que a mulher BaAka me pediu para não amaldiçoá-la; eu percebi, repentinamente, que minhas ações poderiam ter sérias consequências, talvez além do que pudesse imaginar e que seria melhor eu estar completamente ciente do que minhas ações poderiam implicar. Mas, até que ponto as danças que eu ensino na América são as “mesmas” danças que aquelas que eu tinha aprendido na África? O que pode ou não afetar uma prática no intuito de se manter sua identidade? As respostas a essas perguntas estão sempre a me acompanhar, obviamente, e eu retomo essa questão mais adiante.

Primeiro, a experiência da incorporação proporcionada pela dança e pela música BaAkas às alunas nos Estados Unidos facilita a conscientização de ambas as macro e micro políticas do “aqui” e “lá” com consequências tanto políticas quanto estéticas. Minhas aulas atuais e minha atuação com as alunas na Universidade da Virgínia fundem os mundos e simultaneamente abrem possibilidades novas e imediatas de significação, cheias de problemas complexos. A aluna Kelly Gross, do grupo da Universidade da Virgínia (UVA), escreve a respeito do aprendizado das complexas canções BaAkas:

Eu sorrio enquanto canto... A textura polifônica é tão notavelmente deliciosa e intensa que, às vezes, mal consigo diferenciar as diversas partes que aprendemos. Muitas de nós têm criado novas melodias e complementado a textura geral ao improvisar melodias e jogos

de vozes do tom normal ao falsete. Os temas se alternam repetidamente com algumas partes e variações sobrepostas. Após o tom mais baixo... eu ouço a mais baixa melodia ressoar imediatamente nos meus ouvidos... Meus olhos buscam os lábios das outras até eu encontrar os da Laura e descobrir que ela está cantando a mesma melodia. Seus olhos risonhos se prendem aos meus. (Gross 1)

O grupo etnicamente misto da Universidade da Virgínia formou uma comunidade viva. As circunstâncias de aprendizagem, atuação e pensamento conjunto nos permitem começar a vislumbrar importantes questões de identidade, tais como “raça” e representação na universidade e na Virgínia (o estado da primeira sede da Confederação). A ferida aberta da história do racismo nos Estados Unidos se faz presente aqui e essa comunidade de performance – com corpos dançantes e cantantes e representam questões sobre si e sobre outros – traz à tona questões imediatas que poderiam, de outra maneira, ficar no campo teórico. Primeiro, nós ensaiamos privadamente, formando uma comunidade inicial. Então, apresentamo-nos publicamente, compondo uma comunidade mais ampla – e uma marola de mudanças começa a afetar nossas realidades sociais. Uma aluna africana, Netta Apedoe, retrata o fato através de um poema da seguinte maneira:

Nós reunidos e fazendo sentido

Parecendo uma comunidade acolchoada

E, por fim, mostrando-lhes como se faz.

Durante uma apresentação ao ar livre na véspera do *Halloween*, cantamos e realizamos as danças das mulheres BaAkas enquanto meu vídeo sobre as dançarinas BaAkas projetava abstratamente através dos nossos corpos em movimento e através dos pilares de Thomas Jefferson na rotunda da universidade. Muitas pessoas acham que essa justaposição de mundos estimulante e libertadora. Kelly Gross descreve outra performance transformativa:

Tive uma daqueles momentos incríveis da performance em seu auge, doando-me por completo e simultaneamente alimentando a imensa energia coletiva acumulada do grupo... Meus braços estavam firmemente entrelaçados nos ombros das dançarinas de ambos os lados, e... nós nos aproximávamos tão perigosamente uns dos outros que colidíamos, desabávamos e gargalhávamos... Era um momento revigorante, espontâneo e sem coreografias. (6)

Alunas de minhas aulas mencionaram que tinham ensinado as canções e os ritmos que eu tinha aprendido na África à suas amigas, e que essa experiência de atuação desse material “distante” de modo informal e caseiro gerou momentos de comunhão, amizade e transcendência através da performance.

Por que a Incorporação/ Atuação do Corpo?

A Pesquisa de Campo e o Ensino Participativo

Retomo a questão: por que focar na incorporação, ou mais amplamente, na performance? Porque estamos prestes a compreender definitivamente que a pesquisa (e o ensino e o fazer “arte”) é uma história pessoal, uma história pela qual somos política e esteticamente responsáveis, compreendemos, também, que afetamos e somos afetados pelo nosso comprometimento com as pessoas e com o mundo. Quando entregamos nossos corpos à prática e à presença em vários planos e, conseqüentemente, ao exame das qualidades e complexidades dessa participação em nosso raciocínio e escrita, não podemos supor que estamos isentos ou acima do sujeito de nossa pesquisa – contrariamente, nos tornamos completamente imersos e implicados por ele, exatamente como na atuação ao vivo (*live performing*).

Como esta questão aparentemente óbvia tem estado amplamente ausente – exceto em fundações audaciosas ou em contextos intelectuais e artísticos radicais – ausente na expressão colonial, depois pós-colonial, modernista e burguesa, assim como na expressão intelectual e na artística? Uma resposta compreende a noção de que o centrismo impera; a versão acadêmica e institucional do centrismo: etnocentrismo (especificamente o euro centrismo de elite), centrismo de classe, estendendo-se ao centrismo de gênero ou patriarcado. A perpetuação de todos esses centrismo se justifica pela separação entre “mente” e “experiência”, como mencionado acima, porque tal distinção desorienta as imediações sociopolíticas, fator que abalaria o status quo. O que espero colocar em evidência, aqui, é de que maneira a atuação dos corpos rompe com esses centrismo fundamentados pelo raciocínio dualístico. A Performance interativa, o ensino e a aprendizagem incorporados, assim como a poética etnográfica e a narrativa empírica são campos nos quais os dualismos mente/corpo são desfeitos e, conseqüentemente, os dualismos relatados como arte/academia e si/outro são desmistificados ou falidos. Quando o pensamento dualístico se torna um pensamento múltiplo, complexo, não há mais um único centro, mas muitos, sempre centros mutantes.

A Mescla de Mundos em uma Floresta Tropical

Da mesma forma que com as alunas de Santa Bárbara e de Charlottesville, a mescla de mundos que tive com os BaAkas esteve e está relacionada profundamente com alternativas. Escrevi em outro ensaio a respeito das conseqüências da performance múltipla da presença dos evangelistas na região BaAka (“(Des)Fazer”; “Musical”; Apoderar (*Seize*)). A fim de introduzir essa questão brevemente no que se refere à mistura de mundos, utilizo o exemplo abaixo retirado de minha narrativa de campo:

A maioria dos BaAkas não compreende o que é a escrita, no entanto ouvem a fala de outros sobre a Bíblia – a escrita predominante na região – eles veem a palavra impressa como algo de valor místico. Quando estava vivendo com os BaAkas no acampamento Bagan-dou, Duambongo, meu vizinho, examinou atentamente uma edição da Newsweek que um voluntário da *Peace Corps* me deu na cidade. Duambongo achava que a revista tivesse poderes simplesmente porque era *mbeti* o que significa “letras” ou “palavras”, e presumiu que

eram *mbeti ya nzapa*, uma “inscrição divina”, da mesma maneira que os missionários traduzem “a Bíblia”. Eu tentei explicar-lhe a diferença entre a “inscrição divina” e a *Newsweek* ao esclarecer que a *Newsweek* continha apenas notícias (*messimo*). Ilustrei o aspecto informativo ao destacar as fotos na revista, algumas relacionadas aos BaAkas; ao examinar uma foto de uma patinadora, Kwanga reconheceu o traje como uma *malamba*, uma saia de ráfia que as mulheres BaAkas vestiam.

Tive várias dessas discussões com meus colegas de acampamento. Para mim, eram tentativas de situar a mim e aos meus anfitriões BaAkas em uma visão de mundo mais abrangente – e de transmitir informações que pudessem ajudá-los a interpretar a importação de elementos daquele mundo que lhes oferecia uma aliança. Às vezes, no entanto, a discrepância entre os mundos parecia imensa. Mbouya e Tina adoravam fingir que falavam francês. Uma vez, Tina estava a olhar para a *Newsweek* (de cabeça para baixo), emitindo sons “franceses”: “*c’est parce que, oui, oui, oui, c’est tout? Ah, bon.*” Parecia um misto de zombaria com um pouco de esforço comovente para mostra que se ele desejasse poderia ser como aquelas pessoas (aldeões da vila e pessoas brancas) que liam e falavam francês. Quando tentei esclarecer que a *Newsweek* tampouco era em francês, frustrei-me; em longo prazo, isso não parecia fazer nenhuma diferença.

Mas as discussões se tornaram mais esotéricas. Enquanto eu lia um romance, Ndanga veio me perguntar se eu estava lendo uma “inscrição divina” ou “notícias”, visto que já explicara a diferença. Disse-lhe que, naquele caso, não se tratava nem de um nem de outro, mas acrescentei que a “inscrição divina” apresenta pontos em comum com o romance, já que ambos tratam de histórias (*misao*). Enfatizei que o romance, assim como a “inscrição divina” não é real no mesmo sentido de que a notícia é. Parecia que ele não compreendia meu raciocínio, então, para ilustrar a diferença entre “realidade” e ficção ou lenda, tentei utilizar o exemplo dos animais nas lendas em gano dos BaAkas. Mencionei que os animais não falam de fato, mas em ganho fingia-se que falavam. Ndanga protestou alegando que em gano os animais realmente falavam. Contou-me que *Komba* (deus) separou os animais das pessoas. Falou de um tempo em que animais e pessoas eram iguais e todos podiam falar. Então, um dia, houve uma grande dança e *Komba* transformou os animais no que são hoje. Aparentemente, todo o gano surgiu nessa época de transição. Somente então percebi que para Ndanga a lenda e minha ideia de “realidade” não eram coisas distintas...

Tentei outra abordagem para expressar minha perspectiva dizendo que em tempos atuais os animais não falam, mas que nós fingíamos que falavam. Ndanga protestou novamente exemplificando que os chimpanzés falam “hoo, hoo”, o que tinha certa coerência, então peguei um garfo ao lado e comecei a fazer movimentos e emitir falas com uma voz divertida. Ndanga achou isso cômico – nunca tinha percebido que os BaAkas (ou quaisquer outros Africanos que conheço) antropomorfizavam objetos por diversão. Até agora não sei se Ndanga compreendeu minha explicação, mas ambos apreciamos a troca.

Eventos globais e movimentos transnacionais tais como o colonialismo e o evangelismo contemporâneo acarretam somente em consequências locais que são demonstradas e, às vezes, transformadas através da performance. Descrevo uma per-

formance BaAka em resposta ao evangelismo posteriormente neste ensaio. Primeiro, quero enfatizar de que forma a negociação de muitos centros e alianças estéticas sempre cambiantes no processo de mescla de mundos é representada interativamente dentro das comunidades impactadas pelo colonialismo e pela globalização.

A Dialética Estabelecida/Mista

Na reestruturação de instituições acadêmicas e criativas, desenvolvi algumas estratégias de ensino que conduzem alunos a refletirem acerca dos valores estéticos de forma crítica; tais estratégias favorecem nossa compreensão da base relacional e o caráter sempre mutante desses valores. Uma dessas estratégias refere-se à introdução de um conceito que chamo de dialética fixa/mista – isto é, um conceito que explica como as alianças estéticas são frequentemente determinadas pelo lugar que o indivíduo ou grupo está situado em relação à mudança ou à relativa estabilidade de sua percepção de mundo. A política de cultura para indivíduos e grupos trata do encontro e da renegociação de um equilíbrio dinâmico entre o “estabelecido” e o “misto”. Em relação ao ensino da performance BaAka, a dialética se faz presente, por exemplo, ao ensinar/aprender algo (uma melodia, um passo de dança) pretensamente imutável que então será representado. O que significa se os sons entoados por minhas alunas diferirem das gravações das garotas BaAkas cantando a “mesma” canção? Quando saber se obtive êxito ao “ensinar” o estilo BaAka? O estilo BaAka, de fato, é um produto sonoro ou um processo social – às vezes, mas nem sempre, unificado?

Para que nossos esforços se tornem legítimos – “autênticos” – devemos equilibrar a óbvia miscigenação e contingência do caminho pelo qual essas canções/danças surgiram (a essas alunas por meu intermédio) – uma mudança radical de contextos – com uma ideia fixa (temporariamente) “da canção e da dança”. Obviamente, é possível argumentar que todo material cultural é “misto”, ainda que possamos “apri-sionar” tais materiais temporariamente para utilizá-los, vê-los e recriá-los. Parece-me que os BaAkas se tornaram especialistas nessa dialética socioestética, uma vez que cada performance de “uma canção” consegue ser bem diferente de todas as outras performances dessa mesma canção. Ademais, cada forma de dança e canção mantém sua identidade distinta (baseada em relacionamentos rítmicos específicos, passos de dança, estilos de melodia e meios de transmissão) ao mesmo tempo em que evolui lentamente para gêneros novos ou “descendentes” (*Kisliuk, Seize*).

Esta dialética da micro performance se torna ainda muito mais segmentada dentro do macro contexto visivelmente transplantado (misto) em circunstâncias drasticamente diferentes de ensino/performance. O “algo” neste caso precisa se tornar mais fixo para equilibrar essas circunstâncias mistas? Ou o estilo de canto deveria simplesmente se unir à estética local? Mas, então, até que ponto os hábitos musicais locais predominarão, obliterando o valor de se aprender uma nova estética e abalando o equilíbrio dialético entre o estabelecido (confortável) e o misto (diferente)? Sabemos que os estilos e os materiais sempre se alteram e se mesclam, apesar dos esforços de reconstruí-los fielmente (Schechner). O desafio passa a ser, então, encontrar uma resposta ao sempre mutante equilíbrio do estabelecido/misto entre os “materiais”, unidade/identidade e habilidade dos artistas e o momento social específico e imediato.

O Objeto(ivo) Subjetivamente Concebido

Considero que um recurso visual possa ajudar a ilustrar o que chamo de “objeto(ivo) subjetivamente concebido” (ver figura). Este modelo é útil para a visualização da mudança de paradigma que tenho explorado – mapear um modo de transcender o pensamento dualístico subjetivo/objetivo. É um modelo que ilustra a adaptação à mudança corrente e à interação, ao mesmo tempo em que permite que as correspondências entre as perspectivas sobrepostas se tornem visíveis. Eu sugiro que os leitores desenhem na parte superior do modelo impresso de modo a ilustrar exemplos específicos relevantes. O círculo do meio pode ser qualquer exemplo que possa ser considerado empiricamente como “coisa” ou “algo” – desde um estilo de dança, uma melodia, uma história, outra pessoa ou grupo – ou qualquer tópico para uma etnografia potencial da performance. Os círculos externos tratam das várias perspectivas que os indivíduos ou grupos percebem a “coisa” (que não é inerentemente uma “coisa”, mas estrategicamente denominada como tal). Um aspecto importante ao utilizar o modelo é o foco nas linhas ou ligações *entre* o círculo interno e os círculos externos que representam a *realidade mutuamente constituída* – a interação que resulta em um “objeto(ivo) subjetivamente concebido”.

O modelo tem a intenção de ilustrar:

- O *valor contextualizado* como o oposto do valor absoluto.
- *Contestação* ou argumento. Grupos igualitários como os BaAkas são especialistas. Se não é contestado, ou está morto ou esmorecidamente arbitrário.
- *Continuidade/andamento*, a contínua remarcação, reconstrução e recriação de fronteiras múltiplas de identidade.
- *Uma mudança conceitual distante do dualismo* que ressoa com o pensamento feminista, movimentos anticoloniais, relativismo, diversidade e o paradigma da performance, seja na performance ao vivo, na escrita ou em outra ação criativa.
- *Uma socioestética igualitária* em oposição ao ponto de vista hierárquico no qual a “diferença” apresenta o significado de inferior ou superior. Dentro de uma visão igualitária, a diferença é lateral, social e politicamente contingente e *posicionada*.

Para os etnógrafos, o modelo serve, à medida do possível, de lembrete para descrever as muitas perspectivas e ligações de um complexo atual, sempre ciente de que todo o panorama é infinito e sempre cambiante. Dessa forma, nossas descrições sempre serão parciais e limitadas às perspectivas momentaneamente acessadas; ao olhar para o modelo, cada sujeito posicionado tem uma vista parcialmente prejudicada. Ser explícito sobre a perspectiva implica, necessariamente, em vulnerabilidade e parcialidade.

Posicionamento

Gostaria de apontar algumas das questões discutidas até agora e elaborar esta ideia de posicionamento ao lidar com duas áreas inter-relacionadas: a política atuada e a etnografia da performance/etnografia performativa como poética. Não estou a sugerir que estes conceitos sejam “novos” em si, mas um fator inovador, talvez, seja uma ligação deliberada de cada uma dessas estratégias cultural-discursivas como integrantes de um processo interdependente.

A Política Atuada

Considerando a linha de interesse dessa investigação, a escolha de aprender com o povo BaAka ou “pigmeus” da floresta não é mera coincidência, uma vez que os BaAkas são portadores de uma cultura que combina um estilo de performance igualitário e valores sociais igualitários implícitos.

De fato, trabalhar e aprender com os BaAkas me aproximou ainda mais desse direcionamento, em função, em parte, de um precedente de objetificação de escritores e artistas que representam os então chamados pigmeus como os quintessencialmente românticos – um tema abrangente desde os antigos faraós até as produções de música popular de “*Deep Forest*” e “*Zap Mama*”. Por outro lado, uma caracterização igualitariamente desumana dos pigmeus como selvagens ou semelhantes a animais tem sido perpetuada pelos Europeus de pensamento colonial e por muitos vizinhos africanos dos BaAkas. Além disso, há escritas precedentes sobre os povos da floresta africana, primeiro por Colin Turnbull em 1961 e depois por uma legião de seguidores do Turnbull que tendem a reproduzir os paradigmas românticos e/ou “selvagens”. Desse modo, tenho me empenhado em desfazer tais objetificações. Em minha pesquisa e em minhas escritas, abarco a ideia de múltiplas modernidades, um conceito designado para contrapor o legado de representações com a descrição dos BaAkas como utópicos ou selvagens (*Kisliuk, Seize*). Essa acepção múltipla e alocada de modernidades pode ser identificada no modelo acima de objeto(ivo) subjetivamente concebido à medida que cada indivíduo ou grupo configura uma estética da modernidade com base na experiência local, além de ocupar a posição central. Um excerto final da minha narrativa exemplifica tal política atuada:

Tudo teve início durante uma longa estação de seca em 1988, quando surgiram rumores no meu acampamento anfitrião de que alguns BaAkas vizinhos consideravam as danças BaAkas “satânicas”. Repentinamente, Elongo e alguns outros, influenciados pelos evangelistas, se recusavam a participar das danças BaAkas e começaram a acusar os outros BaAkas de ser satânicos. Houve uma divisão entre aqueles que se sentiam ligeiramente interessados anteriormente, mas que agora adotavam uma postura suspeita dessa influência evangélica, e outros que seguiam o que Elongo e um número crescente de primos e amigos diziam. Entretanto, anos mais tarde, os BaAkas tinham começado a encontrar uma solução para essa divisão: uma nova dança tinha começado a se formar: “A Dança de Deus”. Eu observava enquanto os dançarinos, inicialmente crianças e adolescentes em maior número, se moviam em um círculo, realizando passos tradicionalmente utilizados pelos seus aldeões vizi-

nhos que não eram pigmeus. O estilo do canto e os ritmos dos tambores seguiam o estilo dos pigmeus Bolembas – vizinhos pigmeus que no momento viviam como os aldeãos não pigmeus e que não falavam mais sua própria língua. Muitos dos adultos BaAkas assistiam, alguns se juntavam à dança, outros assistiam entusiasmadamente e se uniam à cantoria. As canções dos missionários da Igreja Grace Brethren eram precedidas e seguidas de interpretações ao estilo Bolemba, de hinos de vários grupos religiosos cristãos presentes na aldeia Bagandou, incluindo a Batista, a Apostólica e a Católica. Eles não somente integravam tudo em uma única dança como também misturavam fragmentos afro-populares em Lingala (de melodias de rádio de Zaire e Congo). Um homem compunha uma versão solo de “aleluia” com algumas palavras desconexas em Sango (a franca língua nacional), enquanto o coral o acompanhava com harmonias ao estilo Bolemba com um “aleluia” inicial seguido pelos sons cantorolados dos pigmeus.

Encontrava-me confusa em meio a essa combinação de hinos de “igreja” e danças, e perguntei a um homem se um das missionárias americanas, Bárbara, tinha lhes ensinado aquela dança, conforme alguns relatavam. Ele respondeu afirmativamente e ao perguntar-lhe, incrédula, se ela realmente dançava, ele novamente confirmou imitando-a em seus movimentos corporais enquanto ela acompanhava os hinos tocando violão. Bárbara e a Igreja Grace Brethren não permitem a dança em sua prática religiosa, mas como não havia ninguém presente para determinar a distinção entre música e dança conforme os padrões europeus, os hinos logo tinham se tornado a base para uma nova forma de dança.

Enquanto eu observava e ouvia a performance, pude notar que essa nova forma de expressão, a “Dança de Deus” era uma maneira de retratar a modernidade. Na tentativa de reinventar a si mesmos como admissíveis em um mundo em transformação, os BaAkas estavam a reivindicar um tipo de “diversidade” que os circunda e geralmente os exclui, e combiná-la com uma forma que pudessem definir e controlar. Preocupava-me, contudo, que alguns BaAkas estavam a abdicar de seu orgulho pelas expressões distintamente BaAkas pela ideia do moderno...

Por volta de 1992, a controvérsia tinha se resolvido e ao retornar para visita-los, meu velho amigo Djolo explicou-me que a “Dança de Deus” era apenas uma dentre tantas outras; eles eram capazes de realizar suas próprias danças e ainda “orar a deus”. Eles tinham inserido a “Dança de Deus” em um sistema de valores BaAka, equilibrado inquietamente com um repertório dinâmico e mais amplo no intuito de definir uma identidade emergente.

Este excerto nos permite somente uma noção da complexidade e da tensão produtiva dessa performance e do contexto de pesquisa. Porém, fornece embasamento para o que teoricamente sugiro: a remarcação contínua das fronteiras socioestéticas e a conexão crucial, se ocasionalmente implícitas, entre performance, diferença e a política de identidade.

Etnografia da Performance/Etnografia Performativa como Poética

Por “poética” refiro-me simplesmente à vitalidade da “vida” ou que a escrita da etnografia refere-se à escrita da vida. O trabalho da escrita ou da performance imerso na pesquisa etnográfica deve ser tão vital quanto a vida e a inspira. O recurso a essa vitalidade é a poética, incluindo uma evocação entre “aqui” e “lá” que nos leve a uma conscientização intensificada da imediação dessas correspondências.

Para tal fim, ressalto a escrita interativa e performativa com pelo menos três planos de *relações* (literal ou metafórica), sendo necessária a diferenciação de cada um desses planos (ver Kisliuk, “(Des)Fazer”). O primeiro se refere a um intercâmbio contingente entre o pesquisador de campo e as pessoas com quem ele trabalha. O segundo plano se refere ao “intercâmbio” do pesquisador com o material da performance, tais como canções, dança, narrativas e ideias sobre política, vida social e estética. O terceiro plano – a etnografia em si – é a representação e evocação das duas primeiras relações, dentro de uma meta-relação entre o etnógrafo, seus leitores e alunos e o material e ideias dos quais trata o etnógrafo. Saliento que não há nenhuma fronteira demarcável entre o campo e o universo da escrita: escrevemos quando estamos pesquisando e pesquisamos enquanto escrevemos. Nesse sentido, a conscientização de que a experiência de campo e a etnografia se tornam indissociáveis deve suscitar ambas.

No campo da performance ao vivo, o papel das relações também é crucial. Podemos analisar as performances no que tange as relações pretendidas e estabelecidas – entre os atores entre os atores e espectadores e com os “materiais” e o que podem representar. Em 1999, quando o Grupo Africano UVA de Percussão e Dança tentou estabelecer relações em múltiplos planos através da performance em uma noite na Universidade da Virgínia, percebemos que, apesar de nosso grande esforço em transformar um concerto formal em um ambiente acolhedor e de combinação de mundos, as convenções do teatro e do cinema contemporâneos tornaram nosso público passivo e distante, principalmente nos momentos em que as luzes obscureciam. Embora o público, de fato, tivesse estado “conosco”, não recebíamos sua energia e, por isso, nos esforçávamos para preencher o grande salão com nossa própria energia – não tão descontraídos suficientemente para apreciar nossa própria performance, o que poderia ter gerado relações mais acessíveis e bem sucedidas.

Encerramos o ano com mais performances informais ao ar livre e várias alunas recitaram poemas que tinham preparado para os intervalos de nossa performance formal. Deva Woodly recitou esta:

Este é o centro
o cerne da pausa
antes da vibração
do movimento
do beijo da respiração de Komba
nesses braços
Cantem as estórias novamente

uma interrupção da voz
um único som enviado, espiral de raio solar capturado
absorveu e refletiu
Esta energia.
o entrelaçamento orgânico dos átomos
a bater; a bater novamente
o espaço reduzido entre
aquela pessoa sempre presente
colapso de tempo.
os dedos se unindo para medir a distância
Este instante de música
nosso – incalculável
não pode ser embalado
vendido
desperdiçado.
somente transmitido
de boca em boca
ressuscitação da alma.

Tentativa de risco

A mudança a que me referi no início deste ensaio, uma mudança rumo à performance, significa essencialmente que as artes ativistas e a escolaridade devem ser definitivamente a base, isto é, fundamentadas e produtivas na comunidade e, por consequência, política, intelectual e esteticamente arriscadas. O desafio refere-se a como criar tais contextos dentro de instituições como as universidades que são conservadoras por natureza e criadas, em parte, para manter o status quo das estruturas de poder do estado, da nação ou do mundo. Eu os incito, então, pesquisadores, artistas, alunos e professores à missão de criar espaços em que o “aqui” e o “lá”, a teoria e a prática, a poética e a vida cotidiana não sejam segregadas, mas entrelaçadas em tentativas ativas e necessariamente arriscadas.

Referências

APEDOE, N. **The oka community**. Poema não publicado, 1999.

CLIFFORD, J. and Geroge E. Marcus, eds. **Writing culture: the poetics and politics of ethnography**. Berkeley: U of California P, 1986.

GROSS, K. **Ēnergy, interaction, and the sound vortex: performance of BaAka Song and Dance**. Trabalho não publicado, 1999.

KISLIUK, M. **Confronting the quintessential: singing, dancing, and everyday life among Biaka Pygmies (Central African Republic)**. Diss. New York U, 1991.

_____. **Musical life in the Central African Republic**. Garland Encyclopedia of World Music. v. 1: Africa. Ed. Ruth M. Stone. New York: Garland, 1998. 681-97.

_____. **Seize the dance! BaAka Musical Life and the ethnography of performance**. New York: Oxford UP, 1998.

KISLIUK, M. **(Un) doing fieldwork**: sharing songs, sharing lives. *Shadow in the Field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley. New York: Oxford UP, 1997. 23-44.

SCHECCHNER, R. **Restoration of Behavior**. *Between Theatre and Anthropologie*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1985. 35-116.

TURNBULL, C. M. **The Forest people**: a study of the pygmies of the Congo. New York: Simon, 1961.

WOODLY, D. **The dance**. Poema não publicado, 1999.

** Professora da University of Virginia, McIntire Department of Music.

Correspondência

Michelle Kisliuk – University of Virginia, McIntire Department of Music, 112 Old Cabell Hall

P. O. Box 400176, 22904-4176, Charlottesville, Virginia, Estados Unidos.

E-mail: mk6k@virginia.edu

Recebido em 27 de abril de 2014

Aprovado em 03 de julho de 2014