

Descrição *tensa* (*Tension-Thick Description*): Geertz, Benjamin e Performance

John Cowart Dawsey

Universidade de São Paulo

RESUMO: Se Clifford Geertz, um dos antropólogos que fazem a virada performativa, nos anos 1970, se propõe a fazer uma “descrição densa” em que seja possível diferenciar um piscar de olhos de uma piscadela marota, Walter Benjamin, que também encontra na vida social, em suas histórias e culturas, textos a serem lidos, procura, nas imagens dialéticas, uma “descrição *tensa*” (*tension-thick description*) – carregada de tensões – capaz de produzir nos leitores um fechar e reabrir dos olhos, uma espécie de assombro diante de um espantoso cotidiano – um despertar. Neste artigo pretende-se explorar, em um registro benjaminiano, os limiares, as dobras e os fundos do ensaio de Geertz sobre a briga de galos balinesa. Nessas margens interiores, onde Geertz pode nos surpreender, procura-se ensaiar e repensar algumas das ideias da antropologia da performance. Um detalhe: no caminho apontado procura-se seguir os rastros dos corpos no texto – os seus índices de corporalidade, ou corpo-índices.

PALAVRAS-CHAVE: Descrição *tensa*, f(r)icção, corpo-índice, *mimesis*, performance.

Este ensaio tem a ver com piscadelas. Fazendo uso criativo de uma noção e de um exemplo do filósofo inglês Gilbert Ryle, o antropólogo Clifford Geertz propõe o que seja uma boa etnografia: a capacidade de distinguir um piscar de olhos de uma piscadela marota. Isso ele chama (com Ryle) de “descrição densa” (Geertz, 1978a, pp. 15-16) – em inglês, *thick*

description (Geertz, 1973). “Contrair as pálpebras de propósito, quando existe um código público no qual agir assim significa um sinal conspiratório, é piscar. É tudo que há a respeito: uma partícula de comportamento, um sinal de cultura e – *voilà!* – um gesto” (Geertz, 1978a, p. 16).

A seguir, pretendo discutir uma forma específica de fechar e abrir os olhos. Irrupendo no presente em momentos de perigo, há imagens do passado que provocam um choque. Na interrupção do olhar, as atenções se renovam. Imagens do passado friccionam o presente. Fendas se abrem, fazendo explodir o *continuum* do tempo. Passado e presente se sobrepõem numa montagem carregada de tensões. Dos escombros do passado irrompem imagens de histórias que ainda não vieram a ser, ou que se afundaram no esquecimento. Walter Benjamin as chamou de imagens dialéticas (cf. Jennings, 1987). Diante delas, a humanidade – esfregando os seus olhos – reconhece o estado de sonho em que ela vive *como* um sonho (Benjamin, 2006, p. 506; 1999, p. 464). Conforme a expressão atribuída a Franz Boas, “o olho que vê é o órgão da tradição”. Mas, quando as imagens do passado lampejam no presente em momentos de perigo, que ameaçam os vivos e os mortos – e a própria tradição – possivelmente se detecta nos olhos um arrepio. Se Clifford Geertz se propõe a fazer uma “descrição densa” em que seja possível diferenciar um piscar de olhos de uma piscadela marota, Benjamin, que também encontra nas sociedades, em suas histórias e culturas, textos a serem lidos, procura, nas imagens dialéticas, uma “descrição *tensa*” (*tension-thick description*) – carregada de tensões – capaz de produzir nos leitores um fechar e reabrir dos olhos, uma espécie de assombro diante de um espantoso cotidiano – um despertar. Imagens como essas vêm das margens.

Nas páginas que vêm a seguir, pretendo explorar algumas das margens mais fecundas do ensaio de Geertz sobre a briga de galos balinesa. Nessas margens encontro afinidades com o pensamento de Walter Benjamin. Creio que sejam lugares propícios a partir dos quais se possa realizar

a tarefa da crítica benjaminiana, completando a obra de um autor, e trazendo à luz o que esteja em seus limiares, em suas dobras, ou em seus fundos (cf. Benjamin, 1993b)¹. Busco um deslocamento capaz de fazer emergir algumas das ideias mais surpreendentes de Geertz. Entre elas, com destaque, a noção de uma descrição *tensa*.

Assim, com um fechar e abrir dos olhos, também procuro repensar algumas das ideias da antropologia da performance. Clifford Geertz é um dos antropólogos que fazem a virada performativa, nos anos 1970. Com Victor Turner e outros pesquisadores, ele compõe uma linhagem dramática de estudos de performance na antropologia. E concebe a performance como uma expressão da experiência.

Nas margens interiores do pensamento de Geertz encontramos uma antropologia da performance em registro benjaminiano. Um detalhe: nessa antropologia *da* performance também nos deparamos com uma antropologia *em* performance.

Interpretar uma cultura, diz Geertz, é como ler “um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos” (Geertz, 1978a, p. 20). Um texto barroco, diria Benjamin. Abre-se um campo de afinidades. Mas, um detalhe merece atenção: ao passo que Geertz procura no texto uma certa coerência, como quem detecta em meio ao turbilhão o modo como as águas se avolumam e ganham uma direção no leito de um rio, Benjamin lança o seu olhar justamente para os elementos arredios que nele se afundam, ou afloram às margens em redemoinhos, interrompendo a leitura. Nas histórias que se contam, as atenções de Benjamin se voltam ao que caiu ou corre riscos de cair no esquecimento, e ao que vem, repentinamente, à superfície. Enfim, o olhar benjaminiano se dirige justamente às elipses, às incoerências, às emendas suspeitas, aos comentários tendenciosos, às passagens desbotadas e à estranheza do manuscrito. Para os leitores que não se reconhecem na coerência das interpretações, onde estariam as

suas esperanças senão justamente nos elementos estranhos? Diante das leituras sem interrupções, o que dizer dos resíduos?

Ao discutir o ensaio de Geertz sobre a briga de galos balinesa, tenho em mente o manuscrito estranho a que se refere o autor. Em um registro benjaminiano, pretendo focar os limiares, as dobras e os fundos do texto. Ou seja, em três momentos, quero: 1. retomar as páginas iniciais do ensaio onde o autor descreve a sua inserção em campo; 2. discutir algumas dobras do texto, em sua argumentação central sobre a briga de galos; e 3. explorar algumas de suas notas de rodapé. Se a briga de galos pode ser vista como um dos momentos extraordinários da vida social balinesa, produzindo efeitos de estranhamento em relação ao cotidiano, creio que os três momentos acima referidos proporcionam também a possibilidade de um estranhamento do extraordinário – ou, como diria Benjamin, uma iluminação profana.

Um detalhe: no caminho que acabo de apontar estou seguindo os rastros dos corpos no texto. Ou, como gosto de pensar, busco os seus índices de corporalidade – ou corpo-índices². No primeiro momento, a presença de Geertz e de sua esposa em campo, em suas relações com balineses. No segundo, os corpos dos galos, transfigurados em balineses. E, no terceiro, os corpos dos balineses.

Limiares

Lugares de passagem. Nas páginas iniciais do seu ensaio, Geertz discute a sua primeira experiência com uma briga de galos balinesa. Dez dias após a chegada dele e de sua esposa Hildred numa aldeia em Bali, em 1958, foi organizada uma briga de galos. No meio da terceira rinha, chegou um caminhão cheio de policiais javaneses armados com metralhadoras, colocando os balineses em debandada – e, junto com os

balineses, Geertz e sua mulher. Antes do evento, o casal americano era tratado, conforme Geertz, como se não estivesse lá – como “não pessoas, espectros, criaturas invisíveis” (Geertz, 1978b, p. 278). Após o evento, passaram a ser reconhecidos. Geertz havia fugido da polícia, como ele mesmo diz, juntamente com o seu objeto de pesquisa.

James Clifford (1983) sugere que as aberturas de ensaios antropológicos como esta servem como estratégias textuais para estabelecer a autoridade do autor como alguém que “esteve lá”. Tipicamente, nesses gêneros de literatura, o autor logo desaparece do texto. O seu desaparecimento também é estratégico na medida em que contribui para fortalecer a autoridade científica de quem escreve, como um observador que mantém uma distância apropriada em relação ao objeto de sua pesquisa. Nas trilhas de Clifford, Vincent Crapanzano (1986) também chama atenção para o desaparecimento de Geertz após a sua história de entrada, e para o modo como, nas páginas subsequentes, ele procura demonstrar os seus poderes interpretativos.

Embora essa história de fuga da polícia não seja retomada ao longo do texto, acredito que a sua importância ultrapassa as funções estratégicas apontadas por Clifford e Crapanzano. Nesse limiar do texto, nos vemos num lugar de passagem. Elementos que ali emergem permanecem às margens das discussões posteriores do autor, e de seus esforços interpretativos – mas, eles são reveladores. A partir deles se configura uma experiência que se afunda no tempo e se ramifica no espaço social.

Em *After the fact*, Geertz (1996, pp. 6-9) descreve um cenário de medo e terror na Indonésia dos anos 1950 e 1960, envolvendo ocupações de terras que haviam sido de *plantations* holandesas e massacres de camponeses. O terror se espalhou de Java a Bali, levando à morte centenas de milhares de pessoas. Na aldeia balinesa em que Clifford e Hildred Geertz moraram, trinta famílias foram queimadas vivas em suas casas.

No relato que aparece em *After the fact*, um detalhe chama atenção: os penises de comunistas esquartejados eram pregados em postes (Geertz 1996, p. 9). Na primeira sessão após o prefácio do ensaio sobre a briga de galos, intitulada “De galos e homens”, Geertz discute a profunda identificação dos homens balineses com os seus galos. Assim como os *cocks* para pessoas de fala inglesa, os galos eram vistos como pênis separados. *Sabung*, a palavra correspondente a galo – que aparece, diz Geertz (1978b, p. 284), em inscrições tão antigas como 922 d.C – evoca, além da ideia de um membro do corpo masculino, diferentes significados, incluindo os de “herói” e “guerreiro”.

O cenário das brigas de galos se ilumina no prefácio do ensaio. Em sua fuga da polícia, Clifford e Hildred Geertz experimentam um pouco dos riscos que balineses da aldeia correm em suas brigas de galos. Na sessão do texto intitulada “Brincando com o fogo”, Geertz faz uso de uma expressão de Erving Goffman, descrevendo a briga de galos como um “banho de sangue de *status*” (Ibid, p. 303). Diante do relato dos massacres feito por Geertz em *After the fact* – e, como veremos, mencionado na última nota de rodapé do ensaio (número 43) – a expressão adquire um sentido literal.

O casal Geertz e os balineses fogem da polícia *javanesa*. O detalhe é significativo. Na sessão “De galos e homens”, o autor diz que a própria ilha de Bali é concebida como “um galo pequeno, orgulhoso, ereto, com o pescoço estendido, o dorso arqueado, o rabo levantado, num eterno desafio à grande, incapaz, informe Java” (Ibid, p. 285). Uma nota de rodapé (número 7) evoca uma lenda sobre a separação de Java e Bali, que teria ocorrido devido à ação de uma poderosa figura javanesa que procurava proteger-se contra um herói balinês, que era apaixonado por brigas de galos. Esse herói, diz a lenda, é o ancestral de duas castas *ksatria*. Dessas castas vêm guerreiros balineses. Na sessão “Brincando com o fogo”, Geertz (Ibid, p. 309) diz que, “além de tudo o mais que os

balineses veem na briga de galos [...] eles veem também o arquétipo da virtude de *status*, o jogador arrogante, resoluto, louco pela honraria, com um fogo verdadeiro, o príncipe *ksatria*". Considerando que, em Bali, deve-se sempre apostar nos galos do seu próprio grupo, as apostas em confrontos com Java se dirigem para o galo pequeno – o galo supostamente mais fraco. Daí a loucura de uma aposta que se faz aparentemente na contramão de um cálculo racional, ou utilitarista. Enfim, o prefácio de Geertz também ajuda a entender melhor os perigos associados ao que Bentham descreve como um “jogo profundo” – um jogo onde brinca-se com o fogo. Retorna a imagem descrita em *After the fact*, das famílias da aldeia onde Geertz esteve, queimadas vivas.

O perigo, diria Geertz, tem a ver com ação simbólica, e com o modo como se constituem universos de sentido. Captar um lampejo da tradição balinesa, em um momento de fuga da polícia javanesa, revela um deslocamento nesses universos. Algo está fora de lugar. Em nota de rodapé (número 27), referente ao príncipe *ksatria*, uma história descreve a imagem do deus Siva como “um velho mendigo, decrepito, malcheiroso”, sem comida ou lugar para ficar. Sem que ele se revele como um deus, Siva é hospedado por um *Sudra*, de casta inferior – um apaixonado por brigas de galos. O *Sudra*, que havia perdido muitas lutas e galos, oferece ao mendigo o seu último galo para jantar. Como resultado, o *Sudra* é alçado à presença de Siva num palácio no céu, e recebe do deus um galo de briga. Sabendo-se que o galo do *Sudra* sempre perde, é permitido que ele participe, mesmo sem dinheiro, de uma rinha na qual também briga o galo do rei – que pretende fazer do *Sudra* um escravo. Ao ser colocado na rinha, o galo do herói voa, fazendo a multidão cair na gargalhada. Mas, o seu voo é certo, atingindo não o outro galo, mas o próprio rei, que é morto com um golpe de espada. Se, em *Negara* (Geertz, 1991), o palácio de um rei balinês, no século XIX, se apresenta como um centro exemplar, em relação de *mimesis* com o verdadeiro

centro do universo habitado por Siva, a história contada nessa nota de rodapé revela um mundo onde as coisas estão fora de lugar. O próprio deus Siva se manifesta na forma de um mendigo, na beira do mundo. E o seu poder se revela não por meio de um rei, mas nas ações de um *Sudra* de casta inferior, apaixonado por brigas de galos. Em *Negara*, um vulcão no centro da ilha de Bali, chamado monte Agung, é considerado como sendo Meru – o centro do mundo (Geertz, 1991, p. 145). Numa briga de galos também se agitam forças vulcânicas.

Num período clássico, anterior à invasão holandesa de 1908, diz Geertz (1978b, p. 291), participar de uma briga de galos era, para um homem adulto, um dever de cidadania. A rinha de galos, ou *wantilan*, ficava no centro da aldeia. Nessa época, as brigas de galos não ocorriam às escondidas, nos cantos e nas beiras da vida social.

Seria a briga de galos uma imagem do passado que se articula ao presente num momento de perigo? Na abertura do seu ensaio, nos vemos diante de uma transformação insólita: as brigas de galos que eram manifestações de cidadania, se tornam ilegais em Bali. As elites as consideram como coisas do passado, indícios da mentalidade de camponeses pobres – “primitiva”, “atrasada”, e “não progressista”. Evocando a metáfora de Geertz, nelas se evidenciam as marcas de um manuscrito estranho e desbotado. Ou, também, as marcas mais fundas inscritas num palimpsesto.

Nos galos lampejam imagens do passado em riscos de cair no esquecimento – juntamente com os que neles apostam as suas próprias vidas. Nas brigas de galos se revelam histórias que se afundam (inclusive em notas de rodapé), e que ainda não vieram a ser. Em forma de uma montagem carregada de tensões, passado e presente se friccionam. Assim se produz um efeito de despertar em relação aos efeitos narcotizantes de sonhos de progresso – como os que deixam às margens moradores de aldeias camponesas, apaixonados por brigas de galos.

As coisas estão fora de lugar. A fuga da polícia javanesa revela uma situação, como visto acima, em que o próprio Siva se encontra à beira do mundo. Como diz o autor, em outro contexto, a briga de galos é “inquietante” (Geertz, 1978b, p. 311). Se ela se apresenta ao observador como um dos elementos estranhos de um manuscrito, ela revela uma estranheza que não é só sua, mas do manuscrito também – especialmente para o balinês. Na loucura de um príncipe *ksatria*, que possivelmente se manifesta no fanatismo de um *Sudra* ou de um pobre camponês por brigas de galos, revela-se a verdadeira loucura do cotidiano. Nada surpreendente no espantoso. Enfim, na transformação do estranho em familiar, também se revela no familiar um assombro. No limiar do ensaio de Geertz, encontramos, em um registro benjaminiano, uma descrição *tensa*.

A abertura do ensaio também evoca uma experiência que se assemelha a um rito de passagem dos pesquisadores. Se, no início, Clifford e Hildred Geertz eram vistos como espectros, não pessoas ou criaturas invisíveis, a fuga da polícia com balineses em uma briga de galos faz com que venham a ser reconhecidos. Em meio aos risos de balineses, que também fugiram, os pesquisadores passam a ser aceitos na aldeia.

Chama atenção a suspensão de papéis. Balineses se surpreenderam com os visitantes. Mesmo em fuga da polícia, Clifford e Hildred Geertz não “apresentaram os seus papéis”, e não afirmaram a sua condição de “visitantes distintos”, preferindo se solidarizar com os fugitivos da aldeia (Geertz, 1978b, p. 282). Acompanhando os movimentos surpreendentes da vida social, pesquisadores deixaram de *representar* os seus papéis.

O processo de tornar-se visível teria a ver com a aquisição de um corpo – nesse caso, de um corpo balinês? Seria esse o segredo da briga de galos, não apenas para os pesquisadores em campo, mas, também, e, especialmente, para os balineses – a constituição de um corpo? Falaremos mais sobre isso ao discutir os fundos do ensaio. Mas, algumas questões

já podem ser feitas. Seria a máscara do galo uma forma de revelar um corpo, transformando um ser fantasmagórico em balinês? Ao se serem vistos como espectros estariam os pesquisadores servindo como espelhos sobre quais balineses projetavam as suas próprias imagens fantasmagóricas?

Na cena da fuga, a mulher de um dos fugitivos balineses, na companhia de quem o casal de pesquisadores fugiu, aparece com uma mesinha – com uma toalha de mesa, três cadeiras e três chávenas de chá – em volta de qual sentam os fugitivos, e, recepcionam, momentos mais tarde, um policial javanês estupefato, que procurava pelo chefe da aldeia. Uma cena surreal. Mas, o seu aspecto fantasmagórico só se revela a partir de um corpo em fuga, que vem de uma briga de galos.

No restante do ensaio, os corpos de pesquisadores e balineses desaparecem. Muda-se de voz, da primeira para a terceira pessoa. A voz do pesquisador se desincorpora na narrativa de um observador. E balineses, igualmente desincorporados, são apresentados, como foi dito por Clifford e Crapanzano, como “os balineses”.

Dobras

Desaparecem balineses, ou eles se incorporam em galos? “É apenas na aparência que os galos brigam ali – na verdade, são os homens que se defrontam” (Geertz, 1978b, p. 283). Chama atenção o desvio – o deslocamento do lugar olhado, ou sentido, das coisas. Para se falar de balineses, é preciso situar-se em seu mundo. Como um balinês? Certamente. Ou seja, com um duplo desvio, situando-se como um balinês se situa – como um galo, numa rinha.

O procedimento de Geertz: situar-se. O olhar atento às formas expressivas que despertam estranheza. Busca-se a contextualização. Cultura

é con-texto, um conjunto de textos. Em outros ensaios (Geertz, 1991, p. 133; 1998, p. 105), um método é delineado. De uma ação apreendida como um texto se vai a um conjunto de textos e se volta, num movimento oscilante, dialético, de vai e vem. Assim se ilumina, num campo energizado, o texto e o todo, simultaneamente. Um círculo hermenêutico: do texto ao contexto e de volta.

Mas, no ensaio sobre a briga de galos o círculo produz um curto-circuito. De fato, se vai da rinha aos contextos: animais/grupos de status. E, se chega a uma interpretação:

[Assim como] vamos a *Macbeth* para aprender de que maneira um homem se sente após ganhar um reino, mas perder sua alma, os balineses vão às brigas de galos para descobrir como se sente um homem, habitualmente composto, afastado, quase obsessivamente auto-absorvido, uma espécie de autocosmos moral, quando, depois de atacado, atormentado, desafiado, insultado e, em virtude disso, levado a paroxismos de fúria, atinge o triunfo ou o nível mais baixo (Geertz, 1978b, pp. 317-318).

Conforme a formulação clássica do autor (Ibid, p. 316), a briga de galos é “uma leitura balinesa da experiência balinesa, uma história sobre eles que eles contam a si mesmos”. Todavia, um parágrafo antes, numa dobra do ensaio, tal como na dobra de um conjunto de fios elétricos, o autor (Ibid, p. 315) escreve: “Qualquer forma expressiva atua (quando atua) desarrumando os contextos semânticos” – uma reflexão que acredito, pode levar ao desdobramento de um germe crítico da obra de Geertz³.

A briga de galos desarruma contextos. Em relação à cultura balinesa, entendida como uma reunião de textos, ela transmite um choque. Um despertar. Não se trata simplesmente de mais um texto que se coloca ao lado de outros. A sua leitura arrepia o conjunto. Diante dos monumentos da cultura e dos processos de sua transmissão – que, na visão de Ben-

jamin (1985f, p. 225), não estão isentos de barbárie – a briga de galos produz uma espécie de contratexto, tensionando os fios de significado. Nas histórias que balineses contam sobre eles para si mesmos, os galos na rinha possivelmente realizam a tarefa de um narrador benjaminiano escovando as histórias a contrapelo (Ibid, p. 225). Para captar a força dessas imagens, talvez seja preciso fazer como os alegoristas barrocos sobre quais fala Benjamin (1992, pp. 176 e 207), emancipando-as dos contextos e desmanchando a falsa aparência de totalidade.

As afinidades com os efeitos que Bertolt Brecht buscava no teatro chamam atenção. A interrupção do encadeamento das cenas, ou textos. Os efeitos de estranhamento – *Verfremdungseffekt* (cf. Rosenfeld, 1965, p. 152). Na produção do teatro, o contrateatro. O deslocamento em relação à própria experiência do extraordinário, do teatro do maravilhoso, e de suas ilusões. “Não há nada tão coerente como a ilusão de um paranoico ou a história de um trapaceiro”, escreve Geertz (1978a, p. 28).

Na briga de galos, a “celebração da rivalidade do *status*” (Geertz, 1978b, p. 291). Ao mesmo tempo, a experiência do horror. Em Brecht, o estranhamento tem a ver com a revelação, em cena, dos modos como a cena se produz (cf. Benjamin, 1985). Na briga de galos, o assombro não surge simplesmente de se ver em cena a fúria animal, mas, a partir dela, ver como ela se encena – nesse caso, a partir de um vasto conjunto de regras extraordinariamente elaboradas, escritas em manuscritos de folhas de palmeiras, passadas de geração em geração; sem alterações; através dos gestos contidos de uma cidadania sólida, cujas apostas centrais estabelecem “o centro de gravidade”. Duas cenas, uma no centro da rinha e outra às margens, uma com máscaras animais e outra com máscaras da civilização, se friccionam.

Merece destaque a observação de Geertz (1978b, p. 313): “Os balineses vivem em jorros”. Os efeitos de interrupção provocados por uma

briga de galos são pensados em relação a uma experiência no tempo: a vida balinesa “é menos um fluxo, um movimento direcional que vem do passado, através do presente e em direção ao futuro, do que uma pulsação ligada e desligada de significado e vacuidade” (Ibid.). Num registro benjaminiano, é preciso estar atento às imagens do passado que lampejam no presente, em momentos de perigo, explodindo o *continuum* do tempo (Benjamin, 1985f, pp. 229-230). Das frestas e fendas do tempo emergem imagens capazes de energizar um corpo social. Talvez a briga de galos seja uma delas.

Assim como uma cena do teatro de Brecht, uma briga de galos produz “inquietação” (Geertz, 1978b, p. 311). No entanto, nada se resolve. Assim também – e ao contrário de um teatro dramático problematizado por Brecht – a briga de galos não alivia as paixões, nem as exacerba (Ibid, p. 311). Simplesmente as exhibe. As paixões – sejam de piedade ou de horror – não são purgadas. Essa espécie de teatro desafia o desfecho. Encenada e reencenada, ela não tem um final (Ibid, p. 318).

Ao mesmo tempo, observa-se o público. O movimento dos corpos:

[...] uma multidão compacta [...] quase em silêncio, movendo seus corpos numa simpatia cinestésica segundo o movimento dos animais, animando seus campeões com gestos de mão, sem palavras, com movimentos dos ombros, volteando a cabeça, recuando em massa quando o galo com os esporões mortais tomba num dos lados da rinha [...], balançando-se em frente novamente enquanto olham de um lado para o outro (Ibid, p. 290).

A plateia não é passiva. No melodrama que ela acompanha, não há catarse. A relação de *mimesis* – que leva as marcas, nesse caso, da capacidade mimética discutida por Benjamin – pode ser entendida como um modo de conhecimento corporal, sensível a uma realidade em constante transformação, receptivo à estranheza, e capaz de provocar, por

meio dessa capacidade verdadeiramente lúdica de ser “outro”, um efeito brechtiano: o estranhamento dos atores sociais em relação a papéis a eles atribuídos. Não se trata simplesmente de “empatia” ou “identificação” com o “outro”, mas de uma abertura a estados alterados da percepção capazes de produzir o estranhamento com efeitos sísmicos.

Círculos hermenêuticos produzem efeitos cujas afinidades com o teatro dramático chamam atenção. De início, um texto estranho, disforme. Um mal-estar. Um choque na percepção do mundo. Intensifica-se uma crise de interpretação. No movimento que se faz em direção aos contextos, observa-se uma ação reparadora. O estranho se transforma em algo familiar, sem que ele perca a especificidade de sua forma de expressão. E adquire significado. Assim se revitaliza o todo, em sua relação com as partes. Na volta ao texto, o desfecho: a iluminação do todo, e do texto.

No ensaio sobre as brigas de galos, porém, o choque se produz no movimento em direção aos contextos. Contextos se desarrumam. Na sobreposição de textos, revela-se um contexto carregado de tensões. Nessa história, balineses produzem um efeito de estranhamento em relação a eles mesmos. Impedindo que a briga de galos seja lida simplesmente como um texto familiar, evitam a naturalização da experiência balinesa. Brincam com o fogo. Nem familiar, nem exótico. Inquietante. Um paradoxo de tradução: quanto maior o conhecimento, maior o estranhamento. Quanto maior a familiaridade, maior a inquietação. Num registro balinês: “eu é um outro”. O balinês revela-se a si mesmo como outro.

Observa-se o procedimento: da rinha aos contextos. O primeiro deles, a intimidade paradoxal dos homens com os galos – os balineses são avessos aos animais. O segundo, a rivalidade de *status*, enquanto princípio de organização da sociedade, e das apostas centrais da rinha. Dois contextos, dois planos em conflito (Cf. Eisenstein, 1990, p. 41). Da sobreposição dos planos, nasce um conceito: a briga de galos. Ao invés de um símbolo, uma montagem carregada de tensões.

Príncipe *ksatria* e demônio. Numa imagem dialética um símbolo se desmancha em forma de montagem. Chama atenção a evocação – ou invocação? – dos poderes demoníacos. Subterrâneos dos símbolos? Paradoxalmente, os galos com os quais balineses se identificam também são expressões daquilo que eles veem como a inversão da condição humana: a animalidade (Geertz, 1978b, p. 286). Nada lhes causa repulsa maior do que um comportamento visto como animal. Bebês são impedidos de engatinharem. Mais repugnante que o incesto, a bestialidade. Muitos demônios são representados sob formas animais. O principal rito da puberdade consiste em limar os dentes, para que não se pareçam com presas de bichos. O comer é visto como atividade quase obscena – e se aproxima do defecar. O tropeço ou a queda, ou qualquer gesto desajeitado, também é malvisto – pois evoca a animalidade.

Ao se identificar com o galo, diz Geertz (1978b, p. 286), o homem balinês também se identifica com aquilo que ele teme e odeia: “os poderes das trevas”. Uma briga de galos é um sacrifício de sangue oferecido aos demônios. O “Dia do Silêncio”, em Bali, quando as pessoas permanecem imóveis e silenciosas durante todo o dia, para fins de evitar qualquer contato “com um súbito influxo de demônios saídos do inferno”, é precedido, na véspera, por brigas de galos (Ibid, p. 287). Por isso, não surpreende que, “quando o proprietário do galo vencedor leva a carcaça do perdedor [...] para comer em casa, ele o faz com um misto de embaraço social, satisfação moral, desgosto estético e alegria canibal” (Ibid, p. 287).

Em *Negara*, Geertz (1991, pp. 26-27) discute uma história de origens do povo balinês: o mito da Conquista Majapahit – curiosamente, como diz o autor, uma narrativa de colonização javanesa. Balineses se consideram “descendentes de invasores javaneses e não dos ur-balineses invadidos”. Em 1343, os exércitos do reino javanês de Majapahit teriam derrotado, perto de Pèjeng, do “Rei de Bali”, um monstro com cabeça de porco. Este acon-

tecimento é considerado como a grande linha divisória da história balinesa, afastando o Bali antigo da barbárie animal. Algo se afunda. “No princípio foi Majapahit; para trás dele estende-se o caos de demônios e vilões sobre o qual o balinês pouco ou nada sabe” (Ibid, p. 26)⁴. Seria o galo uma imagem que aflora de uma história de esquecimento?

A procissão e cremação do rei morto e viúvas, em Bali, no século XIX, diz Geertz (1991, p. 150), produz uma visão do cosmos. Na base da torre funerária, o mundo dos demônios. Debaixo da cadeira do pândita ou alto sacerdote, a representação da cabeça monstruosa de uma enorme serpente. Atingida pela flor *champaka*, inserida na ponta plumada de uma flecha atirada pelo sacerdote, a serpente é morta e, junto ao rei morto e às viúvas, levada às chamas. A morte da serpente é o primeiro item de uma extensa lista das formas expressivas do cortejo, detalhadas por Geertz (Ibid, p. 151) em sua conclusão: “tudo isto remetia para o mesmo significado – a serenidade do divino transcendendo a fúria do animal”. O cortejo era uma demonstração da “indestrutibilidade da hierarquia face às forças niveladoras mais poderosas que o mundo pode reunir – a morte, a anarquia, a paixão, e o fogo” (Ibid, p. 151).

Em brigas de galos, as forças niveladoras emergem de forma assustadora. Brinca-se com o fogo. No meio da rinha, a fúria do animal.

No cortejo do *Negara*, a torre do rei emerge como “o olho dentro do olho” de uma tempestade forjada. Nas fímbrias, “um motim de brincadeira – uma violência deliberada, mesmo estudada, concebida para realçar uma quietude não menos deliberada e ainda mais estudada, que os imperturbáveis sacerdotes, agnates, viúvas e mortos tributários se esforçavam por estabelecer perto da torre central” (Ibid, p. 150). Nessa cosmologia, onde se encena uma concepção de poder, o rei ocupa o centro exemplar: “o ponto imóvel do mundo que gira” (Ibid, p. 163)⁵.

No ensaio sobre a briga de galos, emergem outras imagens. No centro da rinha, o galo – uma imagem carregada de tensões. Príncipe *ksatria* e

demônio. A violência deliberada que aqui se encena não realça a serenidade do príncipe. Num lampejo, o próprio príncipe se encontra no meio da rinha – um homem-galo em estado de desvario. E Siva, como vimos numa nota de rodapé, na beira do mundo.

Evocamos acima o teatro épico de Brecht. Creio que o teatro vislumbrado por Antonin Artaud (1999) – que se inspirou nas apresentações de um teatro balinês – também seja relevante. Na rinha dos galos, agitam-se as sombras de um povo. Em mitos e histórias de origem, se aprofundam relatos de crimes horrendos. Nas origens de Bali, a morte de um monstro com cabeça de porco – junto aos ur-balineses. Nos cortejos do *Negara*, no século XIX, o sacrifício das viúvas junto ao rei morto e às centenas de cadáveres de *Sudras* exumados. E, em 1906, na chegada dos exércitos holandeses, o *puputan* – o suicídio em massa envolvendo o rei, as suas mulheres, os seus filhos e o seu *entourage*, marchando em direção do fogo das armas (Geertz, 1991, p. 24). No *puputan* e na cremação da viúvas, as marcas de um rigor. Teatro da crueldade. Em formas monstruosas, como sombras, fulguram ur-balineses.

Fundos

Nos limiares do ensaio, os pesquisadores em corpo e alma, fugindo da polícia. Nas dobras, os corpos dos galos em briga, desarrumando contextos. E, agora, nos fundos, as inervações corporais dos balineses.

Encontramos os balineses *in flesh and blood*, como diria Malinowski, em uma nota de rodapé (número 40):

[...] os balineses seguem o desenrolar da luta tanto com os olhos como com o corpo todo (talvez porque os galos de briga sejam difíceis de ver, a não ser como manchas em movimento); eles mexem todos os membros, a cabeça e

o tronco, copiando na gesticulação as manobras dos galos, o que significa que grande parte da experiência da luta do indivíduo é mais cinestésica do que visual (Geertz, 1978b, p. 319).

Também os encontramos rapidamente, no trecho anteriormente citado, entre travessões – referente à multidão de balineses que move os seus corpos “numa simpatia cinestésica segundo o movimento dos animais” –, num instante de passagem do texto, do drama dos galos para as regras da rinha (Geertz, 1978b, p. 290).

Seriam os galos imagens que irrompem da memória involuntária dos balineses, sinalizando uma história de esquecimento? Benjamin (1985e, p. 157) escreve que o escritor Franz Kafka “não se cansava de escutar os animais para deles recuperar o que fora esquecido”. O corpo também surge nos escritos de Benjamin como lugar de esquecimento – “o mais esquecido dos países estrangeiros é o nosso próprio corpo” (Ibid, p. 158). A figura do corcundinha, evocado por Benjamin nos ensaios sobre Kafka (Ibid, p. 159) e sobre infância em Berlim (Benjamin, 1993a, p. 142), agita as imagens desses fundos. O corpo distorcido, grotesco. Ao redor da rinha, balineses ouviam e acompanhavam os movimentos dos galos. Gesticulando, recuando, agachando, avançando, movendo os ombros, rodando as cabeças, contorcendo os corpos, em relações de *mimesis*, transformavam-se em galos. Benjamin escreve: “Pois o que sopra dos abismos do esquecimento é uma tempestade” (1985e, p. 162).

O corpo tem razões que a cultura desconhece. Geertz (1978b, p. 317) considera que participar de uma briga de galos é, para os balineses, uma educação sentimental. Na rinha aprendem a aparência que tem o *ethos* de sua cultura. Em notas de rodapé e trechos de passagem, aprende-se que as lições vêm dos corpos. E esses corpos, conforme visto nas dobras do ensaio, fazem estremecer os contextos – e o *ethos* da cultura. De acordo com Constance Classen (1993), os sentidos do mundo se for-

mam através dos sentidos do corpo. Mas, em brigas de galos, os corpos friccionam os mundos de sentido, revelando os aspectos não resolvidos das coisas. As rinhãs são escolas de conhecimento *encorporado* (*embodied knowledge*) – acima de tudo, elas provocam a inervação dos corpos.

Na última nota de rodapé (número 43) do ensaio, observa-se a inervação de um corpo coletivo. O autor escreve:

O fato de aquilo que a briga de galos tem a dizer sobre Bali não passar despercebido e a inquietação que ela expressa sobre o padrão geral da vida balinesa não ser inteiramente sem razão é atestado pelo fato de que, em duas semanas, em dezembro de 1965, durante os levantes que se seguiram ao golpe de Estado em Jacarta, entre quarenta e oitenta mil balineses (numa população de cerca de dois milhões) foram mortos, uns pelos outros, principalmente – a pior explosão de violência no país (Geertz, 1978b, p. 320).

Em seguida, Geertz (Ibid, pp. 320-321) reitera as ideias centrais do ensaio – e a especificidade do seu olhar. Olha-se para Bali “não apenas através de sua dança, de suas peças de sombras, de sua escultura e de suas moças, mas também através de suas brigas de galos – como os próprios balineses”. O adendo: “o fato de o massacre ter ocorrido, embora estarrecedor, parece menos uma contradição com as leis da natureza” (Ibid, p. 321).

O que dizer desse adendo? Nele haveria algo daquele duplo olhar que Benjamin (1985a, p. 33) encontrou nos surrealistas, “que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano”? O duplo estranhamento, em relação ao cotidiano e ao extraordinário também. Por um lado, a experiência do espantoso que transforma ou transfigura a percepção do cotidiano; por outro, nada surpreendente no espantoso. Nessa ótica dialética, Benjamin detecta uma iluminação profana. Ali também se encontra a especificidade de um fechar e abrir de olhos, uma

descrição tensa. Quando os corpos e um espaço de imagens se interpenetram num instante de iluminação profana, acumulam-se as tensões (Ibid, p. 35). Os próprios corpos friccionam o real. Ou, melhor, como gosto de pensar, com o R em parêntesis, eles o f(r)iccionam, dando-lhe movência, despertando as suas dimensões de *poiesis*, como quem faz fogo por atrito, na ação de um graveto pontiagudo nas ranhuras de uma placa de madeira macia. Dos fundos desses corpos irrompem as imagens de uma memória involuntária, transformando-os em corpos poéticos. Quando imagens agudas do passado friccionam as madeiras do presente, se acendem faíscas num corpo coletivo. Essa experiência de f(r)icção se traduz nas inervações corporais.

Merece atenção a intimidade das relações entre galos e homens. Galos não são apenas metáforas. Embora a palavra *Sabung*, significando galo, seja usada como uma metáfora com múltiplos sentidos, a relação dos homens balineses com os seus galos, o autor mostra, é mais do que metafórica (1978b, p. 285). Na intimidade de suas relações, homens cuidam de seus galos como quem cuida de si mesmo. Um tempo enorme é devotado para esses cuidados: galos são alimentados com uma dieta especial, as suas pernas são massageadas, a sua plumagem é preparada. Eles recebem os mesmos banhos cerimoniais dados às crianças, com água morna, ervas medicinais, flores e cebolas. Os homens passam horas falando dos seu galos com admiração, de forma embevecida e sonhadora. Assim também preparam os seus galos para as lutas: suas cristas são cortadas; suas esporas são aparadas; e por seus bicos e ânus, para excitá-los, se enfiam pimentas-malagueta.

A educação sentimental dos balineses se adquire em relações com os galos. Em relações sensíveis, galos recebem os cuidados que se dedicam às crianças. E são preparados para as lutas. Nas rinhas, como diz Geertz, não são os galos que lutam, mas homens. Nesse processo, homens também aprendem com os galos. E, ao redor da rinha, não são homens que

assistem, mas galos. Em relações de *mimesis*, homens se tornam galos. No cortejo do *Negara* se aprende a serenidade do divino. Mas, em brigas de galos, homens *encorporam* os gestos e a fúria do animal.

Creio que, nas rinhas, não se trata apenas da interpretação do mundo. Mas, também, dos modos como se adquire a vontade e a fúria necessárias para interromper o seu curso.

Em *Negara...*, Geertz (1991, p. 152) chama atenção para as dimensões criativas da *mimesis*. “O centro é exemplar”. A linguagem é emulativa. Vendo Siva como forma exemplar, o rei tornava-se um aspecto do divino, e, como tal, também se transformava em centro exemplar para o Estado. E, assim, sucessivamente, o Estado se tornava realidade a ser emulada pela sociedade, e a sociedade, pelo sujeito – cada qual de acordo com a sua posição na hierarquia do universo. “Espelhar uma realidade é tornar-se nela” (Ibid, p. 147). O rei governava através da *mimesis*, compondo e construindo aquilo que ele imitava (Ibid, p. 161). Na briga de galos, o centro da rinha também é exemplar. Nesse caso, porém, de forma mimética, ao comporem as imagens do príncipe *ksatria*, dos bichos e dos demônios, balineses despertam os poderes do caos – as forças destrutivas e niveladoras de um universo em transformação.

A capacidade mimética, de acordo com Benjamin, é a forma por meio da qual o corpo produz conhecimento do mundo. Em sua abertura ao outro, o corpo se altera. E suscita as múltiplas possibilidades do ser. A sua escola: a brincadeira infantil. “A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também de moinho de vento e trem” (Benjamin, 1985d, p. 108). Balineses brincam de galos. Através da *mimesis*, ou do dom de produzir semelhanças e de tornar-se semelhante, se descobrem como outros.

Para Geertz (1978b, p. 310), a briga de galos é uma forma de arte. Nas notas de rodapé de números 40 e 43, acima referidas, se aprende uma lição: a vida imita a arte tanto quanto a arte imita a vida – com o

adendo de que os galos, como formas de arte, também são vida. A recíproca é verdadeira: balineses também agem – inclusive em momentos de irrupção de caos social – como figuras expressivas, ou como as formas de arte que eles imitam, desarrumando contextos. Criaturas em estados de *poiesis* – possivelmente, como sugeri anteriormente, transformando palcos sociais em teatro da crueldade.

Se, aos olhos do público, os galos se apresentam nos palcos da rinha como personificações de príncipes *ksatria*, demônios e (como sugeri acima) ur-balineses – ou seja, como imitações de balineses e demônios –, balineses também imitam os galos à beira da rinha e em outros lugares da vida social. A ação de cuidar dos galos, preparando-os para a luta e os colocando na rinha, parece voltar com a força de um campo mimético energizando os balineses, e inervando os seus corpos.

Balineses se revelam, sugere Geertz (1978b, p. 314), por meio das máscaras dos galos. Chama atenção o modo como as máscaras f(r)icionam os corpos balineses. Considerando-se que máscaras como essas podem despertar e mobilizar os sentidos dos corpos, seriam elas dispositivos pelos quais um corpo coletivo f(r)icciona as máscaras da hierarquia e do *status* social? Em momentos de f(r)icção, corpos e máscaras se alteram.

Aberturas: repensando performance

Nessas páginas, procurei explorar algumas das margens de um dos ensaios de Clifford Geertz. Nos limiares, nas dobras e nos fundos do manuscrito, encontrei elementos que propiciam um fechar e reabrir dos olhos, em registro benjaminiano – como uma descrição *tensa*. Tendo-se em vista a importância de Geertz para a virada performativa da antropologia, nos anos 1970, creio que esse exercício também nos desafia a

repensar algumas questões da antropologia da performance – particularmente, em sua linhagem dramatúrgica. A seguir, gostaria de chamar atenção para três delas: 1. experiência e memória involuntária; 2. comportamento restaurado e montagem; e 3. conhecimento *encorporado*⁶ (*embodied knowledge*) e inervações corporais.

A primeira questão tem a ver com a ideia de Victor Turner (1982) de que a antropologia da performance faz parte de uma antropologia da experiência. Geertz colaborou com Turner na elaboração de uma antropologia da experiência⁷. E, tal como Turner, ele procurou focar as formas expressivas da vida social. Partindo das ideias de Wilhelm Dilthey, como fazem Turner e Geertz, a performance pode ser concebida como a expressão de uma experiência – e, uma briga de galos, no ensaio de Geertz, como uma história que balineses contam sobre eles a si mesmos.

De acordo com Dilthey, um dos momentos importantes da experiência tem a ver com o modo como imagens do passado se articulam ao presente. Quando elementos do passado entram em uma “relação musical” com os do presente, surgem possibilidades para significar o mundo (cf. Dilthey, 2010, pp. 216 e 238).

O que dizer dos ruídos que permanecem às margens dos processos de organização do som, e se afundam no inconsciente das paisagens sonoras? Ou dos resíduos das histórias, que caem no esquecimento?

A leitura de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, levou Benjamin (1985, p. 37; 1995, p. 106) a repensar alguns dos paradoxos dos processos da memória: a própria atividade de narrar uma história e evocar uma lembrança pode fazer esquecer. Daí, o seu interesse pela noção da *mémoire involontaire*, em Proust. Em momentos de perigo, quando imagens lampejam dos fundos da memória involuntária, elas provocam um assombro. E um efeito de despertar. As histórias têm os seus sussuros e ruídos. Na audição das brigas de galos, balineses ouviam os sons de histórias de esquecimento.

Talvez seja essa uma das principais diferenças entre as duas formas de antropologia que se encontram em Geertz: uma mais “densa” (*thick*) e outra mais “tensa” (*tension-thick*), uma explícita e outra implícita ou imanente. Duas formas, dois focos. Na primeira, as atenções se voltam ao gesto voluntário – quando as pálpebras se contraem “de propósito” (Geertz, 1978a, p. 16), revelando que ali existe um código público e um sinal de cultura. Na segunda, as atenções se ampliam e se dirigem, particularmente, ao gesto *involuntário*, e aos modos como um corpo, diante dos códigos e dos sinais de cultura, se manifesta com espanto.

Passemos à segunda questão. Uma das ideias que serviu de inspiração para a elaboração de uma antropologia da experiência, por Turner e Geertz, vem de Richard Schechner (1985, p. 35): a principal característica da performance é o comportamento restaurado. A performance se realiza através da montagem de tiras de comportamento ou comportamento restaurado. Tal como um cineasta faz uso de tiras de filme, rearranjando ou reconstruindo as tiras num trabalho de montagem, um performer cria o seu trabalho com o comportamento restaurado. Comportamento do comportamento (*behaved behavior*), comportamento reiterado. Enquanto trabalho de montagem, a performance pode surpreender. Pode-se fazer uso de um comportamento restaurado tal como se veste ou brinca com uma máscara ou fantasia.

Benjamin também chama atenção para o modo como imagens, emancipadas dos contextos, às vezes se articulam de formas surpreendentes. A sobreposição de imagens, como as dos planos na montagem de um filme, pode ser reveladora. Quando imagens do passado se articulam ao presente numa montagem carregada de tensões, os efeitos podem ser explosivos. Nesses casos, surgindo dos fundos de uma história *incorporada*, o comportamento restaurado se manifesta na forma de um gesto inquietante, desarrumando, ou colocando em polvorosa os contextos semânticos.

Em brigas de galos, uma montagem carregada de tensões: príncipe *ksatria* e poderes dos demônios. Em histórias como essas, balineses brincam com o fogo. No contato de uma chama de fósforo com pó de potássio, se revela, num clarão, um espantoso cotidiano.

Por fim, uma terceira questão. Diana Taylor (2003) encontra na performance os repertórios de conhecimento *encorporado* (*embodied knowledge*), a aprendizagem que se faz através do corpo, e um meio por qual se produz, conserva e transmite conhecimento. Em Benjamin, o corpo leva as marcas de histórias de esquecimento, cujas imagens se inscrevem em rugas, dobras, e gestos desajeitados. Quando as imagens se interpenetram com os espaços de um corpo coletivo – em ruas, ruínas, esquinas e campos devorados – se produz uma inervação dos corpos. Nesses momentos, não se trata simplesmente da produção, preservação e transmissão de um conhecimento, mas, também, da forma como se gera, fixa e transmite um choque de reconhecimento. Assim, o conhecimento *encorporado* (*embodied knowledge*) do mundo se transforma em vontade de interromper o seu curso. Nas histórias que se contam através do corpo, há histórias que nele se alojam e que ainda não vieram a ser.

Em seus escritos, Victor Turner (1986, p. 35) discute a etimologia da palavra “experiência”, que deriva do termo indo-europeu **per-*, “tentar, aventurar, arriscar”. O termo grego *perao* evoca a ideia de “passagem”, ou rito de passagem. Em grego e latim, experiência tem a ver com “perigo, pirata, e ex-per-imento”⁸. Em momentos de passagem e perigo há máscaras capazes de despertar nos corpos a sua *poiesis*. Em rinhas balinesas, não eram galos que brigavam, mas homens. Por outro lado, nesse campo energizado da *mimesis* – envolvendo a f(r)icção entre máscaras e corpos – não eram homens que assistiam, mas galos.

Seres fantasmagóricos vestindo máscaras de galos adquirem um corpo. No limiar do ensaio de Geertz, um casal de antropólogos em fuga da

polícia também ganha um corpo – transformando-se, por instantes, em galos balineses. Talvez seja essa a melhor forma de se fazer antropologia – adquirindo um corpo e pensando em estado de risco. Em momentos como esses, uma antropologia da performance também se torna uma antropologia *em* performance – capaz de produzir uma descrição *tensa*.

Notas

- ¹ Benjamin (1993b, p. 85) escreve: “A crítica da obra é muito mais sua reflexão, que, evidentemente, pode apenas levar ao desdobramento do germe crítico imanente a ela mesma”. E diz, também: “Está claro: para os românticos, a crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o método de seu acabamento” (Benjamin 1993b, p.77).
- ² Estou sugerindo esse termo a partir de uma desleitura criativa da ideia de índices de oralidade de Paul Zumthor (1993).
- ³ Ver nota anterior (n. 1) a respeito da concepção benjaminiana de crítica.
- ⁴ Trata-se de uma citação de Swellengrebel (1960).
- ⁵ A frase, citada por Geertz, vem de T. S. Elliot.
- ⁶ O termo “*incorporado*” é usado aqui para evocar a noção de “*embodied*”, em inglês, que se distingue de “*incorporated*”.
- ⁷ Em “Blurred genres...”, Geertz (1983) discute a importância da noção de experiência para a pesquisa em antropologia. Em 1986, é publicada a coletânea *The anthropology of experience*, de Victor Turner e Edward Bruner, com o posfácio de Geertz (1986).
- ⁸ Experiência associa-se ao deslocamento no tempo e no espaço. *Erfahrung*, diz Jeanne Marie Gagnebin (1994:66), “vem do radical *fahr* – usado no antigo alemão no seu sentido literal de percorrer, de atravessar uma região durante uma viagem”. Os cognatos germânicos de *per*, que envolvem a transformação da letra *p* em *f*, remetem ao radical *fahr*, discutido por Gagnebin. Embora se inspire nos escritos de Dilthey sobre *Erlebnis*, Turner se aproxima, em sua etimologia da experiência, da noção de *Erfahrung*. Acima de tudo, *Erfahrung* evoca a experiência coletiva do liminar – uma ideia chave para Benjamin, Turner e Geertz.

Referências bibliográficas

ARTAUD, Antonin

1999 *O teatro e seu duplo*. São Paulo, Martins Fontes.

BENJAMIN, Walter

- 1985a “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”. In BENJAMIN, W. *Obras escolhidas 1: magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Editora Brasiliense, pp. 21-35.
- 1985b “A imagem de Proust”. In BENJAMIN, W. *Obras escolhidas 1: magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Editora Brasiliense, pp. 36-49.
- 1985c “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”. In BENJAMIN, W. *Obras escolhidas 1: magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Editora Brasiliense, pp. 78-90.
- 1985d “A doutrina das semelhanças”. In BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Editora Brasiliense, pp. 108-113.
- 1985e “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”. In BENJAMIN, W. *Obras escolhidas 1: magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Editora Brasiliense, pp. 137-164.
- 1985f “Sobre o conceito da história”. In BENJAMIN, W. *Obras escolhidas 1: magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Editora Brasiliense, pp. 222-234.
- 1992 *The origin of German Tragic Drama*. London/New York, Verso.
- 1993a “Infância em Berlim por volta de 1900”. In BENJAMIN, W. *Obras escolhidas 2: rua de mão única*. São Paulo, Editora Brasiliense, pp. 71-142.
- 1993b *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. São Paulo, Iluminuras/Edusp.
- 1995 “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, pp. 103-150.
- 1999 *The arcades project*. Ed. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Belknap Press of Harvard University.
- 2006 *Passagens*. Org. BOLLE, Willi. Belo Horizonte/São Paulo, Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

CLASSEN, Constance

1993 *Worlds of sense: exploring the senses in history and across cultures*. London/New York, Routledge.

CLIFFORD, James

1983 “On ethnographic authority”. In *Representations*, 1, n. 2, pp. 118-146.

- CLIFFORD, James & MARCUS, George E. (orgs.)
1986 *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press.
- CRAPANZANO, Vincent
1986 “Hermes” dilemma: the masking of subversion in ethnographic description”. In CLIFFORD, James & MARCUS, George E. (orgs.). *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, pp. 51-76.
- DILTHEY, Wilhelm
2010 [1914] *Selected writings*. RICKMAN, H. P. (org.). Cambridge, Cambridge University Press.
- EISENSTEIN, Sergei
1990 *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie
1985 “Prefácio”. In W. BENJAMIN. *Obras escolhidas 1: magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Editora Brasiliense, pp. 7-20.
1994 *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo, Perspectiva/FAPESP/Editora da Unicamp.
- GEERTZ, Clifford
1973 “Thick description: toward an interpretive theory of culture”. In *The interpretation of cultures*. New York, Basic Books, pp. 3-32.
1978a “Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura”. In *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Zahar, pp. 13-44.
1978b “Um Jogo Absorvente: Notas sobre a Briga de Galos Balinesa”. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Zahar, pp. 278-321.
1983a “Blurred genres: the refiguration of social thought”. In *Local knowledge*. New York, Basic Books, pp. 19-35.
1983b “‘From the native’s point of view’: on the nature of anthropological understanding”. In *Local knowledge*. New York, Basic Books, pp. 55-72.
1986 “Making experience, authoring selves”. In TURNER, V & BRUNER, M. (org). *The anthropology of experience*. Urbana/Chicago, University of Illinois Press, pp. 373-380.
1991 *Negara: o Estado Teatro no Século XIX*. Lisboa, Difel.

- 1996 *After the fact: two countries, four decades, one anthropologist*. Cambridge/Massachusetts/London/England, Harvard University Press.
- 1998 “Do ponto de vista dos nativos’: a natureza do entendimento antropológico.” In: *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, Vozes, pp. 85-110.
- JENNINGS, Michael W.
- 1987 *Dialectical images: Walter Benjamin’s theory of literary criticism*. Ithaca/London, Cornell University Press.
- ROSENFELD, Anatol
- 1965 *O teatro épico*. São Paulo, Buriiti.
- SCHECHNER, Richard
- 1985 “Restoration of behavior”. In SCHECHNER, R. *Between theater and anthropology*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, pp. 35-116.
- SWELLENGREBEL, J. L.
- 1960 “Introduction”. In SWELLENGREBEL, J. L., et al. *Bali: life, thought and ritual*. Haia e Bandung (Indonésia), pp. 1-76.
- TAYLOR, Diana
- 2003 *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham/London, Duke University Press.
- TURNER, Victor
- 1982 “Introduction”. In TURNER, V. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York, PAJ Publications, pp. 7-19.
- TURNER, Victor.
- 1986 “Dewey, Dilthey, and drama: an essay in the anthropology of experience”. In TURNER, V. & BRUNER, E. M. (org). *The anthropology of experience*. Urbana/Chicago, University of Illinois Press, pp. 33-44.
- ZUMTHOR, Paul
- 1993 *A letra e a voz*. São Paulo, Companhia das Letras.

ABSTRACT: While Clifford Geertz, one of the anthropologists who made the performative turn, in the 1970s, proposes a form of “thick description” by which one may distinguish a twitch from a wink, Walter Benjamin, who also speaks of historical and cultural expressions of social life as texts to be read, seeks to find in dialectical images the ways in which “*tension-thick description*” – charged with tension – is capable of provoking in readers a shutting and reopening of eyes, with a shudder, an experience of astoundment in face of estranged daily life – a wakening. This article explores in benjaminian fashion the thresholds, folds and bottom regions of Geertz’ essay on balinese cock fights. Within these interior marginal areas, where Geertz may be most surprising, some of the ideas of anthropology of performance are rehearsed and rethought. During the course of the article, traces of bodies, or body indexes, are followed.

KEYWORDS: *Tension-Thick* Description, F(r)iction, Body Indexes, *Mimesis*, Performance.

Recebido em abril de 2013. Aceito em setembro de 2013.