

## LIMINARIDADES: PRÁTICAS DE EMERGÊNCIA E MEMÓRIA

LIMINARIDADES:  
EMERGENCY PRACTICES AND MEMORY

**Ileana Diéguez Caballero**



Ileana Diéguez Caballero  
Universidade Autônoma Metropolitana (UAM, Mexico)

Professora-pesquisadora do Departamento de Humanidades da UAM-Cuajimalpa (México). Membro do Sistema Nacional de Investigadores, Nível II. Doutora em Letras (2006), com pós-doutorado em História da Arte (UNAM) apoiada pelo CONACYT (2008-2009). Trabalha em questões de arte, memória, violência, luto, teatralidade e performatividade expandida e social.

Ileana Diéguez Caballero  
Autonomous Metropolitan University (UAM, Mexico).  
Research Professor at the Humanities Department of the UAM-Cuajimalpa (Mexico). Member of the National System of Investigators, level II. Doctor in Letters (2006) with postdoctoral stay in History of Art, UNAM, supported by CONACYT (2008-2009). He works on issues of art, memory, violence, mourning, and theatricalities and performatividades expanded and social.

## RESUMO

Liminaridade e communitas são os conceitos chaves que movimentam este artigo. O enfoque em territórios cênicos para além dos âmbitos artísticos ou teatrais, incluindo manifestações públicas e protestos sociais, gera considerações sobre a performance e o teatro não como disciplinas. Consequentemente, o que se propõe é um exame sobre a performatividade e a teatralidade no campo de estratégia discursiva nas práticas culturais.

**Palavras-chaves:** cultura, performatividade, teatralidade, política, liminaridade, communitas.

## ABSTRACT

Liminality and communitas are the key concepts that drive this article. Focusing on scenic territories beyond artistic or theatrical settings, including public demonstrations and social protests, the article generates considerations about performance and theater not as disciplines. Consequently, what is proposed is an examination of performativity and theatricality in the field of discursive strategy in cultural practices.

**Keywords:** culture, performativity, theatricality, politics, liminality, communitas.

## LIMINARIDADES: PRÁTICAS DE EMERGÊNCIA E MEMÓRIA

Ileana Diéguez Caballero

Segundo Marvin Carlson, a cena sempre que se relaciona com o que retorna, com o que re/aparece. A cena, penso, todas as cenas, são por aquilo que ali acontece ou emerge, e pelos atos de memória que pese a passagem do tempo, reverberam. Faz vários anos comecei a trabalhar com as noções de liminaridade e *communitas* para pensar situações que emergiam em acontecimentos sócio-estéticos ou artísticos. Desde então meu olhar apontou para territórios cênicos, mas não precisamente teatrais e inclusive não estritamente artísticos, portanto, não considerados pela estética tradicional. Meu campo de interesses se centrou em práticas e gestos que expõem na esfera pública desejos coletivos, construindo outras formas de politicidade. Práticas estas que podem vir desde as manifestações cidadãs e os protestos sociais, e que ainda que não tenham um fim artístico, produzem uma linguagem que prende a percepção e suscita olhares desde o pensamento crítico. Ou práticas desenvolvidas em contextos artísticos que transcendem pelo seu potencial político revulsivo.

Os termos em discussão já não são disciplinares; não são o teatro ou a performance, mas sim a teatralidade e performatividade. Isto é, as produções discursivas geradas a partir da exposição de presenças e do uso de dispositivos representacionais em cenários sociais, ou em cenários expandidos. Não desejo referir-me à teatralidade como a um conjunto de especificidades territoriais que a delimitam respeito às outras práticas e disciplinas artísticas. Proponho a teatralidade como uma estratégia discursiva nas práticas culturais -além da arte, mas, também em diversas práticas artísticas -além do teatro: as instalações visuais, por exemplo-. Desde os anos oitenta Marvin Carlson tem insistido na representação como esfera do deslocamento (CARLSON, 1997, p.497), enfatizando a necessidade de uma visão crítico-teórica além das posições tradicionais que tem considerado ao teatro como um sistema semiótico fechado.

Inicialmente, associei o liminar aos conceitos de hibridação (BHABHA, CANCLINI), contaminação, fronteiro (LOTMAN e BATKHIN), excêntrico (Linda HUTCHEON), apontando para essa zona transdisciplinar aonde se cruzam o teatro, a performance art, as artes visuais e formas de ativismo; aproximando o liminar ao exilar, o desterritorializado, o mutável e transitório, o processual e inconcluso, o presentacional mais que o

representacional, sem implicar a negação categórica da dimensão representacional. Digamos, que seguindo uma frase de Turner, em um princípio me interessava explorar o liminar como “terra de ninguém”(1988, p.99).

Ainda que liminar venha de limem ou de umbral, não é um termo que possa se restringir ao assinalamento de hibridações artísticas. Se assim fosse, em lugar do liminar houvesse podido trabalhar com a noção de liminoide ou protoestrutural. A noção liminoide foi utilizada por Turner para dar conta de processos estruturais e sistematizados, geradores de novas formas culturais. A diferença entre o liminar e o liminoide era exemplificado desde a distinção entre ritual e teatro.

A arte, e entre elas o teatro e as artes performativas, eram vistas por Turner como estruturas liminoides que representam o modo indicativo. A performance entendida como prática cultural e ritual, como expressão do ser –homo performans- no âmbito da vida social, pertencia aos modos subjuntivos e não estruturais, isto é, ao liminar, em cuja breve franja temporal só é possível que emergja a *communitas*.

Interessa-me pensar o modo que se instala a condição liminar em um marco de acontecimentos cênicos que abarcam desde o social performativo até a arte teatral e performativa. Considero que em meio de um regime estético, estrutural ou liminoide pode emergir uma situação desestabilizadora, anti-estrutural que percebo como liminar. Não estou defendendo uma realidade exata ou verdade nenhuma. Parto da convicção de que a teoria é também uma ficção. É um dos modos de fazer relato na academia. Penso que a potência do chamado pensamento teórico estaria em fazer consciente sua fragilidade, sua dimensão metafórica.

Minha opção pela questão liminar e não liminoide, aponta sobre tudo para o potencial revulsivo e político do termo, para sua natureza anti-estrutural. A liminaridade é uma condição intersticial que aparece efemeramente no âmbito das estruturas sociais, invertendo-as temporalmente; é “uma esfera ou um domínio da ação” (TURNER, 2002, p.63) com possibilidades transformadoras.

Com o desejo de tornar claras estas diferenças e o uso e translação que faço dos conceitos, considero necessário regressar às colocações de Turner para voltar a jogar luz sobre o modo em que me interessou pensar estes conceitos.

A questão liminar foi proposta por Turner ao estudar as características sociais da fase liminar do ritual ndembu (TURNER, 1988, cap.3), e a partir das observações de Arnold Van Gennep sobre os rites de passage associados a situações de margem ou

limem (umbral). A liminaridade foi pensada desde situações ambíguas e não cotidianas, passageiras ou de transição, de limite ou fronteira essencialmente vinculada ao campo ritual e a determinada religiosidade. Nesta liminaridade ritual Turner observou quatro condições: 1) a função purificadora e pedagógica ao instaurar um período de mudanças curativas e restauradoras; 2) a experimentação de práticas de inversão -“o que está acima deve experimentar o que é estar embaixo” (1988, p.104) e os subordinados passam a ocupar uma posição proeminente (1988, p.109), daí que as situações liminares podem se fazer arriscadas e imprevisíveis ao outorgar poder aos fracos-; 3) a realização de uma experiência, uma vivência, nos interstícios de dois mundos; e 4) a criação de *communitas*, entendida esta como uma anti-estrutura determinada pela temporalidade e a transitoriedade, na qual se suspendem as hierarquias, à maneira de ‘sociedades abertas’ nas quais se estabelecem relações igualitárias espontâneas, sem legislação e sem subordinação a relações de parentesco.

Destaco aqueles aspectos que me interessam retomar em cada um dos quatro pontos propostos por Turner, mas fazendo uma apropriação conceitual e traduzindo-a a outro contexto no qual qualquer aproximação ao ritual não opera como religiosidade: 1) A dimensão pedagógica ou cognitiva, transformadora, religadora (e não precisamente curativa); 2) a imprevisibilidade e as práticas de inversão e deshierarquização, a subversão ou revulsão; 3) a dimensão experiencial e vivencial em uma situação intersticial e seu possível devir de testemunho; 4) a emergência de uma *communitas* efêmera ou anti-estrutura na que se suspendem as hierarquias e devém alguma possibilidade transformadora.

Para entender a condição liminar é imprescindível o vínculo com a noção de *communitas*, à que Turner concedeu um lugar primordial. *Communitas* não é comunidade. Não é a mesma coisa *communitas*, entendida como anti-estrutura, que comunidade enquanto organização estruturada, hierárquica e positiva. A espontaneidade e o imediato da *communitas* é abertamente oposta ao caráter jurídico-político das estruturas sociais (TURNER, 1988, p. 138).

A *communitas* gera laços que unem as pessoas por cima de qualquer laço social formal (Znaniacki citado por Turner, 2002, p.56). Se as estruturas são as que mantêm estritas relações de separação ou hierarquização; as anti-estruturas como as *communitas* desenvolvem vínculos pelo consenso e espontaneidade, por cima de qualquer formalidade. Estão determinadas pela experiência e interação

humanas, a temporalidade e a transitoriedade na qual as relações entre iguais se dão espontaneamente. É fundamental para mim insistir nos vínculos entre liminaridade e *communitas*. Liminaridade e *communitas* não são a mesma coisa, mas uma determina a emergência da outra.

Para desenvolver meu próprio olhar em torno à condição liminar e seu deslocamento ao campo das práticas sócio-estéticas, dentro ou fora do marco artístico, foi determinante o encontro com outra categoria turneriana: a de “drama social”, entendendo por isso como “episódios públicos de irrupção tensional” (2002, p. 44). Esta problemática foi proposta por Turner em um de seus últimos livros: *From ritual to theatre* (1982), no qual abordou os aspectos sociais da liminaridade.

O “drama social” se dá no âmbito das sociedades estruturadas e fundadoras de status e hierárquicas. Indica uma situação em crise, uma situação de estrutura crítica e proto-estética, totalmente oposta à noção de anti-estrutura. Os “dramas sociais” são um “modo agônico” (2002, p.76), que separam e dividem. Neles se pode reconhecer “sequências de acontecimentos com uma estrutura” (2002, p.47), daí que Turner observou neles uma “forma processual” (2002, p.45) na qual se organizam a falta de harmonia que surgem em situações de conflito (2002, p.49) e que são de carácter público. Essas unidades ou fases do drama social seriam: a brecha ou ruptura, a crise, a ação reparadora, e a reintegração do grupo social alterado, também chamado por Turner fase de restauração da paz (2002, p.54).

No âmbito da segunda fase marcada pela crise, Turner localizou a emergência de liminaridade, como umbral para uma possibilidade reparadora, mas já não na dimensão de limem sagrado separado da vida cotidiana, senão no fórum mesmo da sociedade, desafiando a seus representantes (2002, p. 50). Insisto nesta dimensão de liminaridade, fora da esfera estritamente sagrada, pelo potencial que representa para se refletir sobre as problemáticas que me interessam: as situações cênicas e políticas inseridas na vida social, propiciadoras de trânsitos efêmeros, não precisamente curativas nem reparadoras, mas sim estimulantes.

Interessado nos problemas do teatro e do drama (era filho de uma atriz escocesa), Turner meditou sobre a temporalidade e a processualidade do drama, seu desenvolvimento tensional até desembocar em um desenlace que de alguma maneira buscava um novo ordenamento. O processual inclui uma análise em termos dramáticos (p.55). Turner comparou de maneira explícita “a estrutura temporal de

certos acontecimentos sociais com os dos dramas teatrais, com suas ações e cenários”, observando como “as fases dos dramas progridem por acúmulo até chegar ao clímax” (p.54). O antropólogo detectou uma estrutura dramática nos movimentos sociais e muito particularmente nas situações de crise, em direta analogia com a forma processual que caracterizou o teatro dramático ocidental desde Aristóteles em diante (2002, p.74).

Cito a Turner:

... durante os dramas sociais o clima emocional de um grupo está cheio de tormentas, relâmpagos e correntes de ar instáveis; uma brecha pública se abre nas atividades normais da sociedade, a qual pode abarcar desde alguma transgressão grave do código das boas maneiras até um ato de violência, uma surra, inclusive um homicídio (TURNER, 2002, p.75).

Ao considerar o que chamou “o potencial teatral e dramático da vida social” (2002, p.74) Turner chegou a afirmar que “o teatro tem suas raízes no drama social” (2002, p.77), propondo como também o fez o teatrólogo russo Nicolas Evreinov, um relato que vai desde os acontecimentos da vida social, desde o contexto antropológico para a arte, e não vice e versa.

Desde que Turner introduziu a questão liminar no campo dos estudos teóricos, o termo acusa uma determinante relação com o entorno social. O liminar importa como condição ou situação na que se vive e se produz. Ao transladar as concepções turnerianas ao âmbito das práticas cênicas e sócio-estéticas, insisto em um uso e uma percepção do liminar como zona complexa onde se cruzam a vida e o gesto artístico, a condição ética e a criação estética, a ação da presença em um meio de práticas representacionais. Interessa-me insistir na liminaridade como anti-estrutura que põe em crise os status e hierarquias, associada a situações intersticiais, ou de marginalidade, sempre nas bordas sociais e nunca fazendo comunidade com as hierarquias; daí a necessidade de remarcar o caráter político do que entendo como práticas liminares ou o que também hoje poderia chamar de práticas de horadação (subversão) e emergência (o que emerge, mas também o que urge emergir).

Reconheço que para esta abordagem contribuiu de maneira determinante uma experiência que ocorreu durante uma viagem de trabalho. Havia viajado a Lima para realizar um estudo de campo na etapa final de um projeto de pesquisa. A sociedade peruana vivia ainda as profundas mudanças que muito especialmente no âmbito dos direitos humanos- havia propiciado a queda do regime fujimorista depois de vinte

anos de guerra suja que havia deixado o país devastado. Segundo o Informe Final da Comissão da Verdade e Reconciliação, durante estes anos o número de mortos e desaparecidos alcançava uma cifra superior a 69.000 vítimas. O grupo teatral Yuyachkani havia acompanhado com seus espetáculos esses anos de violência, mas também os processos de Audiências Públicas iniciados em 2001 em distintos povoados andinos. Entre outros espetáculos, *Antígona* (fevereiro de 2000) e *Sin título técnica mixta* (julho de 2004), propiciavam situações rituais nas quais, desde meu ponto de vista, emergia uma tácita e efêmera *communitas* que sustentava um desejo coletivo por cima das circunstâncias formais do acontecimento cênico. Quero recordar neste ponto a frase do sociólogo polonês Florian Znaniecki, recuperada por Turner: “A *communitas* gera laços que unem às pessoas por cima de qualquer laço social formal” (ZNANIECKI apud TURNER, p. 56). É imprescindível reparar na bandeira de retalhos que emerge em *Sin título. Técnica mixta* e pensar os vínculos com as reinvenções do estandarte peruano nas criações de numerosos artistas —desde Eduardo Llanos, Luis García Zapatero, Eduardo Tokeshi, Claudia Coca, Susana Torres, entre outros— durante os últimos anos da guerra civil, aqueles que se aproximaram à pátria como um corpo necessitado de remendos, vendas e transfusões, tal como expressava o catálogo que acompanhou a exposição *Sobre héroes y patrias en la Galería Pancho Fierro*, em julho de 2004.

Nestas experiências minha percepção do liminar apontava “ao modo subjuntivo da cultura, o modo do possível”, o “poderia ser” onde se conjugam memória, afeto e desejo (minha versão do que Turner chamava de “cognição, afeto e volição” (p.99)). Não se tratava do que ocorria em termos representacionais, mas sim da evocação que ali tomava corpo, do ritual de memória ou da performatividade memorável que ali se suscitava, da *communitas* fantasmática que ali se instalava; uma *communitas* na qual se podiam convergir efemeramente os vivos e os mortos.

Turner insistiu no caráter terapêutico, re-conector, mas também subversivo, das práticas performativas e artísticas, especialmente as cênicas, aquelas que requerem uma (re)apresentação ante outros:

Por meio de gêneros como o teatro –incluindo o de bonecos e de sombras–, o teatro-dança e o relato profissional de histórias, se apresentam performances que sondam as debilidades de uma comunidade, exigem rendimento de contas a seus líderes, dessacralizam seus valores e crenças mais apreciadas, retratam seus conflitos mais característicos e propõem soluções para estes (TURNER, p. 77).

Como entende Turner as performances que ocorrem nos acontecimentos teatrais? Estamos ante um antropólogo que foi espectador e estudioso de processos sociais e rituais, e que também incursionou pelo campo teatral (GEIST, p. 146). Interessa-me também assinalar que para este pesquisador os dramas sociais foram considerados geradores de performances culturais (p. 133).

Turner concebia a antropologia da performance como parte essencial de uma antropologia da experiência (2002, p.79). Longe de pensa-la como um gênero artístico, propunha a ideia de “performances culturais”, nas quais incluía o ritual, a cerimônia, o carnaval, o teatro, a poesia. Entendia que mediante a performance se iluminava o que comumente ficava nas profundidades da vida sociocultural, inacessível à observação e compreensão cotidianas (p. 80). A etimologia do termo performance é retomada a partir do francês antigo *parfournir*, que remete à ideia de concluir, completar, realizar cuidadosamente. Daí que propunha que “uma performance é a conclusão de uma experiência” (2002, p. 80).

Do filósofo e sociólogo alemão Wilhelm Dilthey, toma Turner a noção de vivência como experiência. A experiência devia de objetivar-se ou se expressar nos atos da cultura, e particularmente nas obras de arte. O que na vida não é possível expressar nos âmbitos da reflexão ou a teoria, é possível expressá-lo no âmbito da arte.

A palavra experiência, etimologicamente tomada do inglês como do francês antigo, denota prova, ensaio, risco, perigo, passagem, viagem. A experiência está diretamente associada à vivência e à necessidade de ser comunicada para que emerja seu sentido profundo. A experiência para Turner, conceitualmente vinculada às reflexões de John Dewey, é considerada incompleta se não acontece como performance, como “ato de retrospectiva criativa na qual se incorpora significado aos acontecimentos” (2002, p.86). A experiência apela sempre a uma expressão e comunicação com os outros (2002, p.94).

Penso nas performances que atravessaram as representações artísticas do grupo Yuyachkani, como aqueles instantes nos quais se sublimou uma “experiência dolorosamente adquirida” (2002, p.87) que não só era comunicável senão que era compartilhada e vivenciada por muitos no complexo contexto do Peru. Um breve estado de lacerante êxtase e comunhão tão breve como um tremor.

O extenso e agônico drama social vivido pelos peruanos ao longo de vinte

anos propiciava um marco de dolorosas experiências expressadas naqueles instantes performativos que de alguma maneira tocavam a ficção: o real do acontecimento tomava a cena e a sala, instalando uma *communitas* sustentada pelos anseios e dores de todos os que ali estavam, mais como cidadãos que como atores ou público. O drama que acontecia naquele cenário era realmente o drama social vivido por milhares de pessoas e que apenas estavam processando.

A *communitas* imaginada por Turner é uma anti-estrutura que parte da relação eu-você. Desde a perspectiva de Martin Buber a *communitas* “é o não estar mais um junto ao outro (e, caberia agregar, por cima e por abaixo) senão com os outros integrantes de uma multidão de pessoas” (BUBER apud TURNER, 1988, p. 132). *Communitas* é a sociedade experimentada e vista como uma *comitatus* ou uma comunhão de indivíduos reunidos em uma situação de encontro totalmente contrária ao que representam e convocam as estruturas diretamente relacionadas com a lei (TURNER, 2002, p.60). A *communitas* se instala na vida por um curto tempo, segundo Turner para amenizar a aspereza dos conflitos sociais (2002, p.67).

Judith Butler emprega a palavra comunidade ao se referir àquelas situações nas quais a dor permite elaborar o sentido de uma comunidade política (2006, 48-49), fazendo de uma experiência individual uma experiência coletiva. A possibilidade de re-imaginar uma comunidade sobre a base da vulnerabilidade e a perda tem sido uma ideia amplamente sustentada por Butler (2006, p.45) a partir da experiência de apelar a um nós quando todos temos alguma noção do que significa haver perdido a alguém. Desde esta consciência da perda se constituem o que prefiro nomear como *communitas* da dor ou *communitas* em luto, o que implica uma expressão pública do luto, ou nas palavras da socióloga colombiana Elsa Blair: “por a dor na esfera pública” (2002, p.9).

O que percebo como liminaridade acontece quando em uma realidade emerge outra realidade; quando em uma situação se instala aquilo que está reprimido, cancelado, silenciado. É sem dúvidas uma espécie de retorno, de reaparição. Um ato de memória. Nestes últimos anos percebo o liminar inevitavelmente conectado a uma dimensão fantasmal e de luto; como se desde esta condição fosse possível sustentar uma efêmera *communitas* na que pudéssemos voltar a estar com os que já não estão.

## REFERÊNCIAS

BAKHTÍN, Mijail. *Estética de la creación verbal* (trad. Tatiana Bubnova). México: Siglo XXI, 1992.

BAKHTÍN, Mijail. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos* (trad. Tatiana Bubnova). Rubí (Barcelona): Anthropos; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997.

BHABHA, Homi K. *El lugar de la cultura* (trad. César Aira). Buenos Aires: Manantial, 2002.

BLAIR, Elsa. "Memoria y narrativa: La puesta del dolor en la escena pública". *Estudios Políticos*, 21, Julio-dic 2002, pp.9-28.

BUTLER, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro. Estudo histórico-crítico dos gregos á atualidade*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1997.

CARLSON, Marvin. *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*. Buenos Aires: Artes del Sur, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Poética do PósModernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

GARCÍA Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.

GEIST, Ingrid. Encuentros oblicuos entre el ritual y el teatro. Cap. IV. En: Turner, Víctor. *Antropología del Ritual*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2002, pp. 145-193.

LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (trad. Desiderio Navarro). Madrid: Cátedra, 1996.

TURNER, Víctor. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus, 1988.

TURNER, Víctor. *Antropología del Ritual* (comp. de Ingrid Geist). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2002.