

Performance e narração de histórias

O desempenho e a narração de histórias são processos-chave na comunicação. Esses processos são entendidos de diversas maneiras no campo da comunicação. De fato, os estudiosos referem-se regularmente ao desempenho como “um conceito essencialmente contestado” (por exemplo, Carlson, 1996; Strine, Long, & HopKins, 1990), em reconhecimento dos diferentes significados, discursos e tradições que acompanham o termo. Essa variedade é evidente nas muitas maneiras que o desempenho entra na conversa diária. Os palestrantes falam para ver uma performance teatral, o recente desempenho de uma cantora popular, de realizar um favor para um amigo e de suportar uma revisão de desempenho no trabalho. De forma semelhante, entende-se que a narração de histórias baseia-se em e abrange uma variedade de teorias, abordagens e orientações disciplinares (por exemplo, Bamberg, 2007a). Os oradores contam sobre o que aconteceu no caminho da loja e sobre a história de vida de um político; e eles contam uma lenda urbana publicada em um blog e relatam histórias de atrocidade do jornal. Tanto a performance como a narração de histórias são celebrados como conceitos generativos que revitalizaram a pesquisa e as disciplinas acadêmicas no final do século XX, até o ponto em que os estudiosos falam sobre a “mudança de performance” e “a mudança narrativa” nas ciências humanas. A performance e a narração de histórias são descritos como conceitos interdisciplinares, transdisciplinares e até mesmo interdisciplinares.

Dado o terreno contestado dentro do qual o desempenho e a narração de histórias funcionam, qualquer descrição deles como processos de comunicação arrisca a simplificação e redução excessivas. Com essa cautela em mente, no entanto, as abordagens para entender esses processos podem ser organizadas em duas visões predominantes. Uma visão posiciona o desempenho e a narração de histórias como processos separados da comunicação comum ou diária que os rodeia. O desempenho e a narração de histórias fazem algo de comunicação; eles entram em jogo, arte verbal, piadas, histórias, drama, expressão estética, ritual e comunicação poética. Uma segunda visão posiciona desempenho e narração de histórias como processos intrínsecos a qualquer ato comunicativo. Desempenho e narração nomeiam o atual fazer de comunicação; eles se referem ao exercício da competência linguística e comunicativa, a prática de comportamento e atos de fala, o trabalho de hábito e disciplina. Qualquer abordagem específica, portanto, seleciona e combina aspectos desses dois pontos de vista – criar e fazer – teorizar o desempenho e a narração de histórias.

Teorizando a performance e a narração de histórias

A descrição teórica da performance e da narração de histórias como criação e realização tem sua formulação mais clara nos conceitos clássicos gregos de *poiesis* e *praxis*. *Poiesis* refere-se às ciências produtivas de fazer coisas, como fazer um bom discurso ou um bom poema. *Praxis*, por outro lado, refere-se às ciências práticas de fazer coisas, como a conduta de uma boa pessoa ou de uma boa sociedade. Como Richard L. Lanigan (1992) resume, *poiesis* “traz à existência algo distinto da própria atividade”, enquanto a *praxis* é “uma atividade que tem um objetivo dentro de si” (pp. 211-212). A combinação ambígua desses pontos de vista pode ser vista em referências iniciais à *mimesis*. Essas referências envolvem uma família de termos relacionados que descrevem a expressão, representação ou imitação de ações através da fala, dança ou música. Esses termos são usados para descrever a pessoa que atua, o contexto de ação, o ato de fazer uma performance e o resultado da ação executada. No trabalho de Platão e de Aristóteles, esta ambiguidade é reduzida ao enfatizar a *mimesis* como uma criação, em particular como a capacidade de fazer imagens, fazer cópias de ações concretas, representar ideias e imitar modelos dignos. Examinemos o trabalho de dois estudiosos contemporâneos que enfatizam o *poiesis*, ou o fazer, no que diz respeito à performance e a narração de histórias antes de recorrer a teorias que enfatizam a *praxis*, ou fazer performance e contar histórias.

Criando a performance

A visão da performance como a arte da arte, resumida pela discussão de Aristóteles sobre a tragédia em sua *Poética*, não se restringe à antiga Grécia nem às culturas ocidentais. Em sua visão geral dos estudos de desempenho, Marvin Carlson (1996) escreve: “Houve um acordo geral de que dentro de cada cultura pode-se descobrir um certo tipo de atividade, separado de outras atividades por espaço, tempo, atitude ou os três, que pode ser falado e analisado como ‘performance’” (p.15). O processo de comunicação de desempenho, em todas essas culturas, não se restringe a locais estéticos, como teatros, salas de concertos e tendas de festivais. O antropólogo Victor Turner (1988) argumenta que “a matéria básica da vida social é a performance” (p. 81) e que os seres humanos são “animais auto-performáticos” ou *Homo performans*. As performances culturais, como as encontrados no teatro e nos filmes, surgem e respondem ao desempenho na sociedade, ou o que Turner chama de drama social.

O drama social explode do tecido da vida social em curso e seus costumes e práticas normativas. Como Aristóteles, Turner conceitua o desempenho como um processo delimitado por uma estrutura diacrônica; isto é, os dramas sociais têm um começo, um meio ou uma sequência de fases distintas e um fim. Em seu livro *Dramas, Fields and Metaphors*, Turner (1974) identifica quatro fases de ação pública que constituem a estrutura diacrônica do drama social. Primeiro, as relações sociais regulares e as interações normativas em curso são interrompidas por uma violação, o que torna visível o conflito social e o antagonismo. Em segundo lugar, essa violação aumenta e se prolonga em uma crise crescente, que não pode ser ignorada ou reabsorvida na ordem social existente. A crise é liminar no sentido de simbolizar um limiar ou limite que abre um espaço transgressivo dentro e contra a vida pública. Em terceiro lugar, os representantes do sistema social respondem através de meios formais e informais com ações redutoras para mediar, arbitrar ou melhorar a crise. Na fase final, as partes contestantes se deslocam para o encerramento através da reintegração do grupo social perturbado ou através do reconhecimento da legitimidade da violação e do cisma entre os participantes. A transgressão simbólica do drama social constitui um processo reflexivo pelo qual a sociedade pode se comunicar sobre o sistema de comunicação – um processo que faz e refaz o tecido da vida social ordinária, habitual e normativa.

Criando a narração de histórias

“Fazer narração de histórias” é uma expressão estranha; mas tem a vantagem de enfatizar o duplo sentido de fazendo isso acontecer na narração de histórias. Narração de histórias envolve tanto a criação de uma história como a criação de um evento de contar. Uma pessoa se torna um narrador fazendo uma história ou uma narrativa dos eventos de uma experiência, tanto real como imaginária. E o contador de histórias torna essa história em um evento de comunicação falando para uma audiência. Estudantes de diversos campos – tanto o folclore, a antropologia, literatura, linguística, história, educação, psicologia, sociologia – junte-se aos estudiosos da comunicação na exploração de ambos os sentidos de “Fazer narração” sob a rubrica do discurso, arte verbal, performance narrativa, contos populares e literatura oral e tradições (para uma visão geral, ver Finnegan, 1992).

Um exemplo dessa perspectiva da narrativa vem no estudo de narrativa de Richard Bauman como uma forma de falar. Para Bauman (1986), a essência da narrativa “reside na assunção de responsabilidade a um público para mostrar uma habilidade comunicativa, destacando a maneira como a comunicação é realizada, acima e além do seu conteúdo referencial” (p.3). Essa exibição de habilidade na expressão exige que o público vá além de apreciar a história para avaliar as maneiras pelas quais o contador de histórias aumenta a experiência. “O desempenho, portanto, envolve atenção especial e maior conscientização tanto do ato de expressão como do artista” (p. 3). Bauman segue Roman Jakobson (1960) aqui em sua ênfase no modo como a narração de histórias descreve a função poética da comunicação (veja Peterson & Langellier, 2006, para mais discussão sobre a comunicação como narrativa). Um contador de histórias não é avaliado por uma audiência simplesmente pela informação ou mensagem que o desempenho transmite. Pelo contrário, é a capacidade do contador de histórias fazer um relato de eventos em algo notável, memorável e digno de apreciação e resposta

que atrai o interesse do público. Na narração de histórias, a comunicação é produtiva; isto é, contar histórias torna algo especial, algo poético, do que de outra forma seria uma mensagem prosaica ou mundana. Como Bauman (1986) sugere: “Todas as performances terão um aspecto único e emergente” (p. 4) que o distingue das convenções e estruturas que o tornam possível. O público e o contador de histórias ocupam esses recursos existentes para voltar e se comunicar sobre eles.

Fazendo a performance

Como a descrição anterior sugere, uma visão de performance e narração de histórias como fazendo, ou *poiesis*, requer a repetição ou mobilização de significados já estabelecidos socialmente. A realização da performance e a narração não ocorrem *ex nihilo*¹, fora de qualquer contexto e história social e cultural. No drama social, a performance baseia-se na reconstituição das relações sociais que são facilmente reconhecidas e comuns pelos participantes. Só é possível desafiar a legitimidade dessas formas e convenções socialmente estabelecidas porque são tão familiares. E essas formas e convenções sociais devem ser implantadas e promulgadas para serem desafiadas. Em resumo, a performance os faz; a performance está fazendo algo, ou *práxis*.

A vista do desempenho como a prática atrai no trabalho de estudiosos sobre a filosofia da linguagem e comunicação, especialmente à medida que incorporam o trabalho de fenomenologistas, semióticos, feministas, pós-estruturalistas e teóricos queer². Para esses estudiosos, é uma extensão da capacidade de desempenho corporal. Agindo, como outras operações do corpo, tais como a imitação e hábito, é uma operação existencial, um projeto encarnado de percepção e expressão. Quando uma pessoa imita outro, repetindo algo que o outro apenas disse em tom zombeteiro de voz, algo testemunhado regularmente entre as crianças, essa pessoa não está reunindo conhecimento do que é visto (as contrações musculares visíveis os outros usos para falar) com conhecimento do que se faz sentir (a capacidade do corpo para produzir sons semelhantes). Em vez disso, uma pessoa troça o outro por responder à situação em particular com uma forma convencional de solução – a pessoa entra na forma de, ou *per-forma*, a ação da outra. Comunicação, a partir dessa perspectiva, é intersubjetivamente desenvolvido como uma forma ou estrutura no tempo. Uma pessoa pode zombar de outra e vice-versa, uma vez que em conjunto constituem um sistema em que a percepção pode tornar-se a expressão e a expressão pode tornar-se percepção. Assim como uma pessoa pode executar um gesto acabou de realizar com a mão esquerda com a direita, assim também uma pessoa pode realizar o que é realizado pela outra.

Judith Butler, em um ensaio de 1988 que viria a ser altamente influente entre comunicação e estudos de performances entre acadêmicos, desenvolve esse ponto de vista da performance como o fazer em sua exploração de como o gênero é constituído em atos performativos. Para Butler, identidade de gênero não é algo que é “dado”, mas algo que é feito através do que ela descreve como “uma repetição estilizada de atos”. A identidade de gênero é um conjunto de possibilidades históricas que deve ser continuamente realizadas em atos corporais. Esses atos repetitivos são ambos habituais e habitantes. Uma pessoa não escolhe ou seleciona uma identidade particular, tanto quanto a reproduzida tomando e executando modos ou estilos tradicionais e convencionais de atos corporais. Tais atos são práticas regulatórias e disciplinares no sentido de que os desempenhos convencionais são recompensados e os desempenhos não convencionais são punidos. Como resultado, a identidade de gênero é um local de prazer e ansiedade. A identidade realizada por esses atos deve ser continuamente reforçada e estabilizada. Como são altamente convencionadas, as identidades de gênero estão abertas a modificações, assim como outras estruturas ou hábitos sedimentados do corpo podem ser desestabilizados e alterados.

Fazendo a narração de histórias

Os aspectos performativos da narração de histórias são facilmente evidentes nos eventos em que um artista experiente conta uma narrativa altamente polida para uma audiência claramente demarcada. Nesse caso, os teóricos destacam as práticas de comunicação empregadas pelos bons artistas, os elementos que compõem narrativas satisfatórias e os comportamentos e respostas do público convencional. Os aspectos performativos da narração de histórias são menos óbvios, mas não menos importantes, nas experiências mundanas da narrativa

que emergem fugazmente em fragmentos, em ambientes diversos e em circunstâncias ambíguas, como são ditos por múltiplos participantes com diferentes interesses e habilidades.

O foco em fazer a narração de histórias muda a ênfase da criação de um bom contador de histórias, ou uma boa história ou performance, para a pragmática da comunicação e as funções estratégicas dessas práticas para participantes incorporados. O estudo de Della Pollock (1999) de narração de histórias de nascimento ilustra essa mudança teórica para o que ela chama de “falando entendido como desempenho” (p.8). As histórias de nascimento que ela descreve funcionam como estratégias discursivas, ou “fragmentos culturais móveis” (p.22), que circulam entre uma variedade de ouvintes e falantes, que usam essas histórias para estabelecer conexões experimentais e temporárias com a mudança de convenções e significados sociais em circunstâncias instáveis e transitórias. A prática de contar histórias de nascimento diminui e resiste a normas narrativas que prescreva uma narrativa heroico-cômica, onde as dificuldades na gravidez e entrega são resolvidas no final feliz de um parto saudável. Pollock escuta as ausências e os silêncios, as diferenças constitutivas e as múltiplas performances, que marcam como a narração de histórias de nascimento transforma as mulheres em assuntos maternos.

À medida que os processos de comunicação, desempenho e narração funcionam tanto como criar e fazer, tanto como *poiesis* como *praxis*. A complexidade desse relacionamento combinatório é revelada em sua reflexividade e reversibilidade. *Poiesis* e *praxis* são termos reflexivos em sua referência circular e sobreposta: os teóricos falam sobre o desempenho e a narração de histórias como “fazer o que é feito” e como “fazer o melhor do que é feito”. *Poiesis* e *praxis* são termos reversíveis em como se referem um ao outro: os teóricos falam sobre performance e narração de histórias como “fazer criando”, “criando um a fazer”, bem como “um fazer sobre a criação”. A teoria do desempenho e da narrativa como processos de comunicação fornece uma base para seu estudo sistemático em aplicações de metodologia.

Metodologia

A vez da metodologia coloca a questão de como sabemos o que conhecemos, dentro e através da performance e da narrativa. A metodologia torna explícita a importância do contexto em que a performance e a narração estão localizados como objetos de estudo. Uma maneira de abordar a questão da metodologia é assumir que existe uma relação estável e previsível entre um objeto, como uma performance ou uma história e o contexto da pesquisa. Essa abordagem baseia-se em tradições de pesquisa nas ciências naturais e postula performance e narração de histórias como objetos já constituídos para pesquisadores. Tais metodologias enfatizam a invenção de “o que é dado como evidência”, ou dados (Lanigan, 1992, p. 215). Se os pesquisadores *sabem* o que performance e narração são (invenção), eles podem encontrar ocorrências em uma situação particular (de acordo com a evidência fornecida).

A experiência de estudar diferentes culturas e subculturas, no entanto, sugere que narração de histórias e performance não são objetos de estudo estáveis nem previsíveis. Os pesquisadores podem “falhar” ao ouvir uma história como história, porque o que constitui uma história em uma cultura ou subcultura pode não ser em outra. Ou eles podem não “ver” uma performance como performance porque os elementos que constituem performance podem não ser os mesmos em uma configuração diferente ou em um momento diferente. O potencial de ignorar a performance e a narração de histórias como objetos de pesquisa é particularmente evidente quando a performance e a narração são entendidos como *praxis* em vez de *poiesis*. Metodologias de pesquisa para performance e narração de histórias, portanto, dependem de abordagens alternativas que enfatizam a participação do pesquisador na localização do que deve ser conhecido. Essas abordagens se baseiam em metodologias qualitativas nas ciências humanas e enfatizam a descoberta de “o que é tomado como evidência”, ou *capta* (Lanigan, 1992, página 215). Como pesquisadores participam num contexto particular, *eles vêm a conhecer* (descoberta) aqueles recursos pelos quais eles localizam (tomados como evidências) performance e narração de histórias como objetos de pesquisa.

Existem várias maneiras de organizar ou categorizar as metodologias qualitativas utilizadas no estudo da performance e narração de histórias. Seguindo a análise de Lanigan (1992), quatro tipos de metodologias qualitativas utilizadas na pesquisa existente podem ser distinguidas de acordo com seu objeto de análise (como elas respondem a pergunta “O que é performance e narração de histórias?”) e o tipo de evidência que eles apresentam (como eles respondem a pergunta “como eu conheço performance e narração de histórias?”). Essas quatro metodologias são semiologia, etnografia, historiografia e fenomenologia. As seguintes descrições enfatizam exemplares de pesquisa e são supostamente sugestivas em vez de relatos abrangentes.

Semiologia

O termo semiologia abrange uma ampla gama de aplicações em estruturalismo, pós-estruturalismo e análise textual e discursiva. Como metodologia, a semiologia leva o que é capaz de ocorrer como objeto de análise. O pesquisador procura evidências substanciais para intuir ou construir uma narrativa do que é problemático na performance e na narração de histórias. A forma mais comum de evidências substanciais utilizadas em tais pesquisas são sinais (expressões materiais de significados) e sua combinação em textos: tudo, desde enunciados, conversas, literatura, ação significativa e práticas culturais para instituições pode ser tomado como textos. O pesquisador então analisa esses textos para identificar os códigos que os tornam capazes de ocorrer. Ou, para usar uma distinção derivada da linguística, os pesquisadores especificam a competência subjacente que torna possível qualquer desempenho específico.

Robert Scholes (1985) ilustra esse tipo de metodologia em seu livro sobre *Poder Textual*. Scholes identifica três práticas de comunicação ou habilidades que constituem competência textual: leitura, interpretação e crítica. Para ler e compreender uma história, devemos implantar gradualmente os elementos básicos da codificação cultural e narrativa adquiridos de pais, professores e colegas. A interpretação entra em jogo quando um leitor encontra palavras desconhecidas, referências incompletas ou excessivas e significados ambíguos. Nesse caso, o leitor procura códigos ou “as regras do jogo” da leitura, localizando repetições, oposições, regularidades e padrões para fazer sentido do texto. Na crítica, o leitor examina como os códigos moldam o texto, como eles o normalizam e naturalizam, e como eles ordenaram o poder e a ideologia. Metodologicamente, essas três práticas (*praxis*) de textualização são produtivas (*poiesis*): “Na *leitura*, produzimos *texto dentro do texto*; em *interpretação*, produzimos *texto em texto*; e ao *criticar*, produzimos *texto contra texto*” (página 24). A textualização produz evidências substanciais para o que é capaz de ocorrer através da operação de códigos.

Etnografia

Onde a semiologia enfatiza a operação ideal de códigos para especificar o que é capaz de ocorrer, a etnografia investiga o que realmente ocorreu como objeto de análise. O pesquisador toma evidências simbólicas para construir uma narrativa que melhora a performance e a narrativa. A evidência simbólica pode incluir as realidades da conduta humana, atividades cotidianas, rituais, cerimônias, festas, eventos culturais, bem como as realidades de ver, ouvir, provar, cheirar e tocar na vida cotidiana. A etnografia usa a observação participante e outras formas de trabalho de campo para mergulhar o pesquisador em experiências culturais. Essa metodologia “privilegia o corpo como um local de conhecimento”, como Dwight Conquergood (1991) resume em um ensaio-chave sobre a etnografia da performance.

Conquergood enfatiza limites e cruzamentos fronteiraços como localização para pesquisa – locais onde a diferença faz a diferença. O limite tradicional promulgado na etnografia foi aquele que definiu a cultura do outro como diferente da cultura do pesquisador; um que distingue o sujeito que escreve do assunto sobre o qual foi escrito. As versões pós-modernas e críticas da etnografia desafiam essa matização de culturas unificadas e observações destacadas. Ao invés de marcar uma essência ou possessão discreta e estável, a identidade cultural é modelada como fluida e fragmentária, como um processo ou performance. Os etnógrafos contemporâneos se concentram em localizar a diversidade, o deslocamento e as discontinuidades nas culturas, em vez da continuidade, coerência e unidade pressupostos em etnografias mais tradicionais. Do mesmo modo,

o processo de redação da pesquisa etnográfica é reconceptualizado como uma mudança de monólogo para diálogo, desde a descrição objetiva até a co-constituição intersubjetiva. Conquergood discute como os limites – e não apenas limites entre culturas – do auto sangramento, vazamento e oscilação. Seu repensar da etnografia destaca a importância de estudar as fronteiras de refugiados, migrantes e exilados, onde as pessoas “fazem” dentro dos contextos em mudança das sociedades pós-coloniais e do capitalismo global. Mas seu trabalho também prepara o caminho para a reconsideração dos limites do eu e do eu como outro, como abordado pelo trabalho na autoetnografia. Essa pesquisa em etnografia constrói uma narrativa que critica a evidência simbólica do conhecimento corporal para localizar o que ocorreu.

Historiografia

Na historiografia, o pesquisador leva evidências artefatuais³ para afirmar uma narrativa que observa performance e narração de histórias. Neste caso, o que é real ou que ocorre constitui objeto de análise. Tradicionalmente, os artefatos tomados como evidências incluem registros históricos e documentos como cartas, diários, entrevistas orais, jornais, revistas, registros governamentais, mapas, pinturas, fotografias e todo tipo de textos. Tais artefatos também podem incluir cultura material, como roupas, utensílios domésticos, móveis, obras de arte, máquinas e o ambiente construído. Os historiadores de performance e da narração de histórias também procuram além do arquivo e do museu para documentar as práticas corporais que são sedimentadas em gestos, hábitos, costumes e costumbres (para exemplos desse tipo de trabalho, veja os ensaios em Pollock, 1998).

A variedade de artefatos considerados por historiadores de performance e narração de histórias levanta questões sobre as práticas de observação, às vezes referidas como crises de representação e objetividade. Para o sentido e o significado desses artefatos, muito menos sua existência real, não é dada ou auto-evidente, mas deve ser construída ou reconstruída e tornada visível ou narrada. Em vez de permanecer de forma alguma separada e distinta dos artefatos que observam, os historiadores participam neles narrando e executando. Desta forma, o trabalho de “novos historicistas” faz eco das preocupações levantadas pelos pós-estruturalistas em semiologia e etnografia crítica. Como observa Della Pollock (1998)

A escrita da história torna-se o desempenho histórico final, tornando os eventos significativos ao falar sobre eles, investindo-os com os pressupostos culturais e políticos realizados na própria linguagem. O que podemos ou queremos chamar de verdade torna-se problemático. (pág. 13)

A pesquisa na historiografia “faz a história ir”, como sugere Pollock, descompondo, mesmo quando compõe uma narrativa que atravessa o terreno da evidência artefactual.

Fenomenologia

Onde a ênfase na historiografia é na observação, a fenomenologia se concentra na compreensão interrogando evidências formais para o que é factual ou deve ocorrer. A inunção de Edmund Husserl “às coisas em si” ressalta o interesse metodológico da fenomenologia na construção de uma narrativa que localiza a variante e as estruturas invariantes – as “formas” empíricas e eidéticas de performance, por assim dizer, da experiência consciente. A pesquisa fenomenológica progride através de uma série de reduções ou reflexões. A primeira redução é aquela que atende ao fenômeno, pois é constituída em experiência consciente. Os segredos do pesquisador, senso comum e explicações científicas, bem como conhecimentos adquiridos, para entender a performance e a narração de histórias. Por exemplo, muitos tipos de discurso não são reconhecidos como histórias porque não empregam as convenções que as ideologias dominantes posicionariam como senso comum. Histórias que as mulheres ou membros de grupos étnicos minoritários contam, podem ser descartadas pelos pesquisadores como histórias mal formadas ou mal realizadas.

Na segunda redução, o pesquisador aborda a descrição do fenômeno para descobrir sua tipicidade ou estrutura. O pesquisador especifica a lógica de semelhanças e diferenças nas experiências de performances e narração de histórias. A narração de histórias por mulheres e membros de grupos étnicos minoritários, para continuar com o exemplo anterior, são marcadas por regularidades e padrões que podem ser localizadas quando as convenções normativas estão agrupadas. Nem todas as variações de narração de histórias funcionam de forma significativa para todos os participantes. E o mesmo contador de histórias pode contar histórias de diferentes maneiras e usar convenções diferentes quando o contexto mudar. A fenomenologia busca articular as lógicas que informam essas variações, que possibilitam algumas possibilidades ao invés de outros.

Na redução final, o pesquisador se volta para uma análise hermenêutica ou interpretativa da descrição e reduções estruturais. A análise aqui não cria uma réplica ou representação do fenômeno, mas uma compreensão que o ocupa. A redução interpretativa especifica as possibilidades de agência e efetividade na performance e na narração de histórias que estão inscritas por condições históricas e convenções de discurso, bem como as que são apagadas ou marcadas. Para a fenomenologia, o fazer e criar a performance e a narração de histórias são fatos contextuais de uma situação particular: incorporada pelos participantes, situados em condições materiais específicas, ordenados pelo discurso e abertos a legitimação e crítica (por exemplo, ver Langellier & Peterson, 2004).

Aplicações

A performance e as narrativas aparecem em diversos contextos, incluindo aplicações estéticas, políticas, culturais, pedagógicas e terapêuticas. Indubitavelmente, a aplicação mais familiar de performance e narração de histórias vem no domínio estético. Seja na forma de produções tradicionais ou festividades históricas, a performance e a narração de histórias têm uma longa história de aplicação variada como obras de arte. O que funciona é considerado digno de apreciação, no entanto, muda e transforma. No final do século 20, por exemplo, artistas como Laurie Anderson estavam incorporando histórias, música, música e imagens em performances de palcos multimídia; outros, como Spalding Gray, Tim Miller, Holly Hughes e Karen Finley, estavam incorporando e reformulando material autobiográfico em monólogos e performances solo; Anna Devee Smith entrou nas comunidades locais para realizar entrevistas, retrabalhá-las em apresentações e depois devolvê-las à comunidade em produções encenadas.

O aumento da performance individual, dos monólogos e da auto-etnografia (como Gingrich-Philbrook, 2000) demonstra tanto a reestruturação de textos para aplicações estéticas como as conexões de narração de histórias e performance com aplicações políticas. Não surpreendentemente, muitas peças de desempenho solo surgiram de movimentos sociais e políticos de identidade organizadas em torno de questões de raça, classe, gênero, sexualidade, idade e habilidade. Nesses casos, narrativas pessoais e demonstrações públicas – performances destinadas a chamar a atenção da televisão e dos jornais – foram usadas para tornar visíveis as identidades e persuadir o público a remediar as inquietações e injustiças sociais. O uso da performance e da narração de histórias para aumentar a conscientização pública e mobilizar ações sobre HIV/AIDS ilustra uma dessas aplicações políticas (Kistenberg, 1995).

O surgimento da narração de histórias e da performance também pode ser visto no domínio da cultura popular. Essas aplicações culturais variam de memórias e biografias de celebridades, *talk shows* e *reality shows* de televisão, para *homepages* e *weblogs*. Essas aplicações populares destacam a narração de histórias baseada na autoridade presumida e autenticidade da experiência pessoal; e enfatizam o desempenho fundamentado na aparente ação espontânea e não adulterada de presença pessoal e relação imediata. Os críticos questionam o individualismo romântico dessas aplicações e como naturalizam convenções específicas de narração de histórias e performance. Outros críticos examinam como histórias e performances são normalizadas, como na análise de Jay Baglia (2005) dos relatos de mídia popular do Viagra e sua relação com a performance da masculinidade.

A performance e a narração de histórias têm uma variedade de aplicações em pedagogia. Histórias do ensino de expressão e interpretação oral ilustram como a performance e a narração de histórias foram aplicados nas

práticas de sala de aula como forma de entender a literatura. Mais recentemente, essas práticas de sala de aula foram ampliadas para incluir um foco na performance cultural e nas práticas da vida diária. Nesse caso, a performance e a narração de histórias servem para iluminar e dialogar com “o outro” – outras pessoas, comunidades e culturas. Tais práticas oferecem a possibilidade de abrir espaços onde outras histórias podem ser ouvidas e as performances culturais refletidas (Stucky & Wimmer, 2002). Como tal, eles podem ser aplicados nas comunidades e não apenas nas salas de aula, como é testemunhado pelo trabalho em pedagogia crítica. Com base no trabalho de Paulo Freire e Augusto Boal, a pedagogia crítica enfatiza o caráter performativo da narração de histórias e da performance; ou seja, a encarnação de performances e histórias específicas é uma forma de promulgar, conhecer, refletir e potencialmente refazê-las em colaboração com outros participantes (por exemplo, veja os ensaios sobre pedagogia em Madison & Hamera, 2006).

As aplicações terapêuticas também enfatizam os aspectos performativos da narração de histórias e da performance. O próprio ato de contar uma história ou executar é visto como uma maneira de entender, chegar a um acordo ou reformular essa experiência. Histórias de sobreviventes, narrativas de doenças, relatos de testemunhas e testemunhos pessoais são exemplos em que realizar ou contar sobre a experiência vivida constitui o contador de histórias ou o intérprete como agentes, como sujeitos de sua própria experiência e não apenas como sujeitos a ela. Em alguns casos, essas histórias e performances se recuperam e testemunham quadros e formas culturais que são excluídos por instituições e práticas dominantes. Por exemplo, a defesa de Rita Charon (2006) da medicina narrativa, justapõe o quadro médico oficial com histórias, desenhos e fotografias que escrevem no registro as lutas encarnadas com a doença realizada por pacientes e médicos. Essas variadas aplicações tornam o caso de que a performance e a narração de histórias são tanto sobre agência e eficácia como sobre apreciação, entretenimento e prazer.

Comparação

A extensão e a variedade de aplicações em performance e a narração de histórias sugerem que existe um aspecto intrinsecamente comparativo para eles como processos de comunicação. Para alguns, esse aspecto comparativo se baseia na natureza da poética e na variabilidade da experiência estética. Mesmo nas discussões clássicas sobre a beleza, há uma preocupação para conciliar o gosto individual com a suposta universalidade do julgamento estético. Como os falantes individuais podem dizer que algo é lindo e ter certeza de que seu julgamento não é idiossincrático? Quais os motivos que os oradores têm para ir além da presunção de que “não há disputa sobre o gosto” (*de gustibus non is disputandum*)? Outros pensadores localizam o aspecto comparativo da performance e a narração de histórias como uma função da variabilidade das práticas que os constituem como processos de comunicação. Nesse caso, as comparações são feitas com base na localização do que Jakobson chama de “características distintivas”, ou as diferenças que fazem diferença na linguagem e na comunicação.

Para tomar emprestado uma pergunta colocada por etnógrafos críticos, quais são as diferenças que fazem a diferença no desempenho e na narração de histórias? Como o trabalho de Jakobson e as seções anteriores sobre teoria e metodologia sugerem, as diferenças podem ser localizadas nos diferentes contextos de performance e narração de histórias, as diferentes formas que o objeto poético ou o texto podem levar, as diferentes convenções e códigos que ele coloca em jogo, os diferentes tipos de contato permitem aos participantes, as diferentes capacidades expressivas de artistas e contadores de histórias e as diferentes respostas e responsabilidades interpretativas do público. Nas últimas décadas, a importância de localizar e entender o funcionamento dessas diferenças tem sido grandemente influenciada pelo trabalho em estudos culturais, estudos pós-coloniais, estudos sobre deficiência⁴, teoria crítica da raça, teoria feminista e teoria *queer*.

O simples sentido da diferença como uma distinção entre as entidades já constituídas surge nas comparações dessa performance com essa performance, da narração de histórias tradicional com a narração de histórias contemporânea, das histórias contadas pelas mulheres com as contadas pelos homens e dos rituais de vinda da idade nessa cultura com rituais daquela cultura. Um sentido de diferença mais complicado pergunta como essas entidades são vistas ou constituídas como diferentes, em primeiro lugar. Em vez de levar as entidades comparadas como naturais ou pré-constituídas, esse último sentido da diferença pergunta como elas passaram a

ser entendidas como algo e em suas diferenças. Essa visão da diferença dificulta a coerência e a homogeneidade do senso comum em termos tais como o povo, a tradição, a cultura étnica ou uma pessoa.

Considere as diferenças generativas usadas para distinguir gênero e sexualidade. As teorias feministas e *queer* reposicionam os constrangimentos normativos de “ser mulher” ou “ser homem” ao conceitualizá-los como performativos. Sexo e sexualidade, seguindo o trabalho de Butler (como discutido acima), são práticas socialmente reflexivas e auto-constituíveis para fazer e não apenas algo a ser feito. Posicionar a identidade e a expressão do gênero e da sexualidade como performativa evita tanto um essencialismo universalista (aquela ou aquele é uma mulher ou um homem, masculino ou feminino, gay ou heterossexual), por um lado, e um individualismo voluntário, por outro (um pode conscientemente escolher ser o que quer ser). As realidades históricas do gênero e das identidades sexuais são continuamente realizadas nos gestos, comportamentos, hábitos e instituições do cotidiano. No campo da comunicação, Kroløkke e Sørensen (2006) desenvolvem essa visão de gênero e sexualidade como performativa.

Outros autores têm reposicionado raça e etnia como formações performativas, como capturados nas expressões “realização da escuridão” (Johnson, 2003) e “realização da brancura” (Warren, 2003). Petra Kupperts (2003) usa a performatividade para refazer a oposição binária de identidades incapacitadas e validadas. Para escritores como José Esteban Muñoz (1999), tais formações de identidade sempre são já híbridas ou “identidades na diferença”. Ao usar essa frase, Muñoz argumenta que o assunto não é criado ou postulado em um processo linear de identificação que apresentaria ou representaria uma pessoa uniforme e consistente. Ele complica a formação da identidade atendendo aos processos de desidentificação, nos quais práticas divergentes, fragmentárias e contraditórias funcionam, com e contra a identificação. Identidades-na-diferença são formações instáveis, transitórias e descontínuas que funcionam estrategicamente; isto é, eles podem implantar discursos existentes de poder e conhecimento em um nível e, ao mesmo tempo, trabalhar para resistir, opor-se e desestabilizar esses mesmos discursos em outros níveis.

Questões contemporâneas e orientações futuras

O movimento pós-moderno de performance e narração de histórias fora do domínio destacado da expressão estética – como demonstrado pelas suas variadas aplicações e dimensões comparativas – levanta uma série de questões que moldarão a direção futura de estudantes, estudiosos, ativistas, públicos e artistas. Algumas das primeiras respostas a esse movimento, não surpreendentemente, foram reações contra uma compreensão expansiva do que poderia ser considerado os assuntos apropriados e textos de performance e narração de histórias. Os participantes do National Festival of Storytelling queixaram-se de que seus contadores de histórias preferidos não estavam realizando contos populares e histórias culturais clássicas; Em vez disso, eles estavam contando histórias tiradas da experiência pessoal e do cotidiano. A nova bolsa de estudos de desempenho, publicada em revistas como *Text and Performance Quarterly*, foi criticada por abordar fenômenos variados, como avisos de vôo, identificação falsa, folclore do escritório, anorexia nervosa e pornografia gay em vez de estudos de ótima literatura, ótimos artistas e excelentes performances.

As objeções das críticas ao novo conhecimento em performance e narração de histórias podem ser vistas em parte como uma resposta reacionária aos movimentos sociais domésticos da época, uma resistência à diversidade e políticas identitárias, uma oposição às mudanças no fluxo global de povos e capital e uma rejeição da arte pós-moderna e da estética. Mas essa crítica também avança, e um pouco obscurece, uma questão importante quanto à natureza da performance e narração de histórias. Se a performance e narração de histórias não devem mais ser definidos em termos modernistas como a arte e a arte de fazer (*poiesis*), quais são os limites que o definem como prática de comunicação (*praxis*)? Em estudos de performance, Jon McKenzie (2006) observa como a performance “se tornou global” e pode ser encontrada não apenas em formas culturais, mas também em formas tecnológicas, organizacionais, governamentais, econômicas e ambientais de poder e conhecimento. Em estudos narrativos, Michael Bamberg (2007b) descreve a mudança da pesquisa sobre “grandes histórias” e narrativas mestres para uma crescente ênfase nas práticas narrativas e as “pequenas histórias” do que as pessoas fazem em particular quando falam e contam histórias, na natureza contextual e

contextual da narrativa. Mas tudo é performance e narração de histórias? A performance e narração de histórias são tudo?

As questões de fronteira provocadas pelo novo conhecimento sobre performance e narração de histórias são reconhecidas pelos estudiosos de várias maneiras. Por exemplo, os editores de uma nova revista colocaram o problema dessa forma na introdução do problema inaugural:

Narração de histórias, Self, sociedade define essa tarefa, entre outros: dirigir entre os cardumes perigosos de fetichização esse meio particular (à exclusão dos canais férteis que o conectam com praticamente qualquer outro) e de se render ao desfalecimento metonímico em que o nome narração de histórias pode ser concedido em qualquer coisa que seja suficientemente edificante. (Sobol, Gentile, & Sunwolf, 2004, p.3)

Essa formulação evoca a perigosa margem do tropo⁵ que Wallace Bacon articulou mais de quatro décadas antes na necessidade de navegar a performance (sob a forma de interpretação oral) entre as margens do estudo teatral e literário. A erudição contemporânea da performance e narração de histórias sugere que a direção futura da teoria e da pesquisa não se encontra em oposição a diferentes formas de estudo, exclusão da arte da vida ou da vida da arte, ou a escolha entre *poiesis* e *praxis*, mas em traçar seu diferencial combinações.

Duas questões contemporâneas na pesquisa da performance e narração de histórias ilustram a dificuldade de traçar essas combinações diferenciais de maneiras que não se desmoronam em pensamento de oposição e exclusão. A primeira questão é o problema da representação e *mimesis* (por exemplo, ver Diamond, 1997), ou o que pode ser descrito como a conjunção e lógica combinatória de performance e performatividade. A performatividade nomeia a repetição e a citação de gêneros e convenções que, por se materializarem em performances, desaparecem no ato de fazê-las. A performance, para usar termos fenomenológicos, tem um horizonte de retenção e protensão⁶, onde o que é feito sai e desvanece-se, mesmo quando as previsões do que pode acontecer começam a surgir no ato de fazer o que será feito em breve. Para continuar a performatizar, é necessário que a pesquisa de comunicação englobe tanto as repetições performativas quanto as citações que a tornam possível e a efemerência transitória do desempenho que a abre a novos horizontes.

A segunda questão é a ambiguidade incorporada do imaginário e do real. Por exemplo, na pesquisa de narração de histórias, a análise de práticas de narrativa – geralmente faladas como práticas de exibição e narração – constitui e posiciona assuntos com diferentes graus de agência. No mínimo, essas posições de assunto incluem o narrador **na** história e o narrador **da** história, a audiência abordada pelo narrador **na** história e a audiência abordada pelo narrador **da** história. Claro, qualquer narrativa pode posicionar o narrador como um personagem na história e como um assunto narrado por esse personagem. Ou, para se mover na direção do evento de narração de histórias, o narrador pode ser posicionado como uma audiência para o público dirigido pelo narrador, e assim por diante *ad infinitum*. Além disso, essas várias posições de assunto, tanto reais como imaginárias, agora são ampliadas em tecnologias de computadores e novas mídias, por meio de amostragem e remixação. O desafio para os pesquisadores de comunicação é explicar a motilidade de assuntos incorporados que articulam ou “amassam” o real e o imaginário no terreno em mudança da narrativa.

Conclusão

A performance e a narração de histórias são processos-chave que podem ser entendidos teoricamente como uma combinação reflexiva e reversível de criar e fazer a comunicação. Elas podem ser estudadas através das metodologias científicas humanas de semiologia, etnografia, historiografia e fenomenologia. A performance e a narração de histórias aparecem em aplicações que variam em contextos estéticos, políticos, culturais, pedagógicos e terapêuticos. Essas aplicações destacam diferenças em contextos, mensagens, códigos e contato e diferenças dentro e entre os participantes. Essas diferenças comparativas levam os estudiosos a questionar os limites que definem desempenho e narração de histórias como processos de comunicação. Ensaando esses

argumentos – colocando a performance e a narração de histórias no palco, em outras palavras – é uma maneira de fazer o que os estudiosos fazem, sua *poiesis* e *praxis*, explícita e aberta à crítica e à revisão.

Referências e leituras adicionais

- Bacon, W. *The dangerous shores: From elocution to interpretation*. *Quarterly Journal of Speech* vol. 46 pp. 148–153. (1960).
- Baglia, J. (2005). *The Viagra adventure: Masculinity, media, and the performance of sexual health*. New York: Peter Lang
- Bamberg, M. (Ed.). (2007a). *Narrative: State of the art*. Philadelphia: John Benjamins
- Bamberg, M. (2007b). *Stories: Big or small—why do we care?* In M. Bamberg (Ed.), *Narrative: State of the art* (pp. 165–174). Philadelphia: John Benjamins
- Bauman, R. (1986). *Story, performance, and event: Contextual studies of oral narrative*. Cambridge, UK: Cambridge University Press
- Butler, J. *Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory*. *Theatre Journal* vol. 40 pp. 519–531. (1988).
- Carlson, M. (1996). *Performance: A critical introduction*. New York: Routledge
- Charon, R. (2006). *Narrative medicine: Honoring the stories of illness*. Oxford, UK: Oxford University Press
- Conquergood, D. *Rethinking ethnography: Towards a critical cultural politics*. *Communication Monographs* vol. 58 pp. 179–194. (1991).
- Diamond, E. (1997). *Unmaking mimesis: Essays on feminism and theater*. New York: Routledge
- Finnegan, R. (1992). *Oral traditions and the verbal arts: A guide to research practices*. New York: Routledge
- Gingrich-Philbrook, C. (Ed.), ed. *The personal and political in solo performance [Special issue]*. *Text and Performance Quarterly* vol. 20 (2000).
- Jakobson, R. (1960). *Closing statement: Linguistics and poetics*. In T. A. Sebeok (Ed.), *Style in language* (pp. 350–377). Cambridge: MIT Press
- Johnson, E. P. (2003). *Appropriating blackness: Performance and the politics of authenticity*. Durham, NC: Duke University Press
- Kistenberg, C. J. (1995). *AIDS, social change, and theater: Performance as protest*. New York: Garland Press
- Kroløkke, C. , & Sørensen, A. S. (2006). *Gender communication theories and analyses: From silence to performance*. Thousand Oaks, CA: Sage
- Kuppers, P. (2003). *Disability and contemporary performance: Bodies on edge*. New York: Routledge
- Langellier, K. M. , & Peterson, E. E. (2004). **Storytelling** in daily life: *Performing narrative*. Philadelphia: Temple University Press
- Lanigan, R. L. (1992). *The human science of communicology: A phenomenology of discourse in Foucault and Merleau-Ponty*. Pittsburgh, PA: Duquesne University Press

- Madison, D. S. , & Hamera, J. (2006). *The SAGE handbook of performance studies*. Thousand Oaks, CA: Sage
- McKenzie, J. (2006). *Performance and globalization*. In D. S. Madison, ed. & J. Hamera (Eds.), *The SAGE handbook of performance studies* (pp. 33–45). Thousand Oaks, CA: Sage
- Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications: Queers of color and the performance of politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Peterson, E. E. , & Langellier, K. M. (2006). *Communication as storytelling*. In G. J. Shepherd, ed., J. St. John, ed. & T. Striphas (Eds.), *Communication as ... : Perspectives on theory* (pp. 123–131). Thousand Oaks, CA: Sage
- Pollock, D. (1998). *Exceptional spaces: Essays in performance and history*. Chapel Hill: University of North Carolina Press
- Pollock, D. (1999). *Telling bodies, performing birth: Everyday narratives of childbirth*. New York: Columbia University Press
- Scholes, R. (1985). *Textual power: Literary theory and the teaching of English*. New Haven, CT: Yale University Press
- Sobol, J. , Gentile, J. , and Sunwolf. *Once upon a time: An introduction to the inaugural issue. Storytelling. Self, Society* vol. 1 pp. 1–7. (2004).
- Strine, M. S. , Long, B. W. , & Hopkins, M. F. (1990). *Research in interpretation and performance studies: Trends, issues, priorities*. In G. Phillips, ed. & J. Wood (Eds.), *Speech communication: Essays to commemorate the seventy-fifth anniversary of the Speech Communication Association* (pp. 181–204). Carbondale: Southern Illinois University Press
- Stucky, N. , ed. , & Wimmer, C. (Eds.). (2002). *Teaching performance studies*. Carbondale: Southern Illinois University Press
- Turner, V. (1974). *Dramas, fields, and metaphors: Symbolic action in human society*. Ithaca, NY: Cornell University Press
- Turner, V. (1988). *The anthropology of performance*. New York: PAJ
- Warren, J. T. (2003). *Performing purity: Whiteness, pedagogy, and the reconstitution of power*. New York: Peter Lang

Entrada para Citação:

Peterson, Eric E. "Performance and Storytelling". *21st Century Communication: A Reference Handbook*. Ed. . Thousand Oaks, CA: SAGE, 2009. 147-56. *SAGE Reference Online*. Web. 2 Jul. 2012.

Disponível <https://edge.sagepub.com/system/files/77593_13.1ref.pdf>
Acesso em junho de 2015

Tradução: Paulo Bocca Nunes

¹ *Ex nihilo*: a partir do nada. (N.T.)

² A teoria queer, oficialmente *queer theory* (em inglês), é uma teoria sobre o gênero que afirma que a orientação sexual e a identidade sexual ou de gênero dos indivíduos são o resultado de um constructo social e que, portanto, não existem papéis sexuais essenciais ou biologicamente inscritos na natureza humana, antes formas socialmente variáveis de desempenhar um ou vários papéis sexuais. Não há uma definição genericamente aceita para esta corrente de pesquisa acadêmica e forma particular de política pós-identitária. Os estudos *queer* constituem um corpus grande e variado de empreendimentos dispersos por áreas como os estudos culturais, a sociologia da sexualidade humana, antropologia social, educação, filosofia, artes, entre outras.

³ *Artefatuais* refere-se a artefato.

⁴ Estudos sobre deficiência refere-se geralmente ao exame da deficiência como fenômeno social, cultural e político. Em contraste com as perspectivas clínicas, médicas ou terapêuticas sobre a deficiência, os Estudos sobre deficiência enfocam a forma como a deficiência é definida e representada na sociedade. Rejeita a percepção da deficiência como uma deficiência funcional que limita as atividades de uma pessoa. Nessa perspectiva, a deficiência não é uma característica que existe na pessoa ou um problema da pessoa que deve ser “consertada” ou “curada”. Em vez disso, a *deficiência* é uma construção que encontra seu significado dentro de um contexto social e cultural.

⁵ Um tropo é uma figura de linguagem ou da retórica onde ocorre uma mudança de significado, seja interna (em nível do pensamento) ou externa (em nível da palavra). No primeiro caso e quando ocorre apenas uma associação de ideias, dá-se o nome de perífrase; se a associação de ideias é de caráter comparativo, produz-se uma metáfora, que é o tropo por excelência. A palavra também é usada para definir clichês em obras de ficção.

⁶ Em inglês, a protensão significa a nossa antecipação do próximo momento. O momento que ainda não foi percebido.