
Cadernos do GIPE-CIT

Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão
em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade

Nº1

Etnocenologia: a teoria e suas aplicações

Coordenação
Profº Armindo Bião



PPGAC

Escola de Teatro/Escola de Dança
Universidade Federal da Bahia

Cadernos do GIPE-CIT N. 1

Etnocenologia: a teoria e suas aplicações

Alex Beigui Cavalcanti, Cleverson Suzart, Ana Luiza Friedmann, Milton Moura, Hebe Alves, Ciane Fernandes, Keyla Negrão, Rodrigo Barreto, Adailton Santos, José Emmanuel Fontes, Virginia Chaves, Terezinha Argollo.

Nov – 1998

Coordenação Geral do GIPE-CIT

Armindo Bião

Equipe de Editoria

Ana Luiza Friedmann, Christine Greiner (coordenação), Cleverson Suzart, Luiz Cláudio Cajaiba e Renata Pitombo

Diagramação

Antonio Firmo

Edição de Arte

André Mustafá

Revisão

Arthur Brandão

Juliana Gutmann



**Universidade Federal da Bahia
GIPE-CIT . Escola de Teatro . Programa de Pós-Graduação**

Cadernos do GIPE-CIT número 1

Etnocenologia: a teoria e suas aplicações

Sumário

| | |
|--|----------|
| APRESENTAÇÃO | 6 |
| O ESTADO PRÉ-PARADIGMÁTICO DA ETNOCENOLOGIA | |
| ADAILTON SANTOS..... | 7 |
| O TEXTO E A FALA DA ETNOCENOLOGIA O ACADÊMICO E O PRATICANTE | |
| NADJA MIRANDA | 15 |
| PARTE 1 - CONTRIBUIÇÃO PARA UMA DEFINIÇÃO DE ETNOCENOLOGIA, DE CHÉRIF KHAZNADAR | |
| RESENHA DE HEBE ALVES..... | 21 |
| RESENHA DE CLEVERSON SUZART..... | 27 |
| PARTE 2 - ETNOCENOLOGIA E ETNOCULINÁRIA DO ACARAJÉ, DE VIVALDO DA COSTA LIMA | |
| RESENHA DE MILTON MOURA..... | 30 |
| PARTE 3 - GESTUALIDADE, EXPERIÊNCIA E EXPRESSÃO ESPETACULARES, DE INÊS MAROCCO | |
| RESENHA DE TEREZINHA ROCHA FREIRE DE ARGOLLO | 34 |
| RESENHA DE VIRGÍNIA MARIA ROCHA CHAVES..... | 38 |
| PARTE 4 - TEXTURA DO CORPO XAMÂNICO, DE GABRIEL WEISZ | |
| RESENHA DE ALEX BEIGUI DE PAIVA CAVALCANTE | 43 |
| PARTE 5 - TRANSCULTURALIDADE E A NARRATIVA DOS CONTOS DE FADAS NA EDUCAÇÃO E CULTURA, DE KATIA CANTON | |
| RESENHA DE CIANE FERNANDES..... | 46 |
| PARTE 6 - O USO DA AYAHUASCA NOS RITUAIS DO SANTO DAIME, DE EDWARD MACRAE | |
| RESENHA DE ANA LUIZA FRIEDMANN | 48 |

APRESENTAÇÃO

A Coleção *Cadernos do GIPE* é uma publicação que nasce com o objetivo de divulgar pesquisas acadêmicas de alunos e professores, envolvidos em projetos coerentes com a filosofia do *Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade* (GIPE-CIT), sediado na *Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia*.

Neste número inaugural, apresentamos as resenhas dos pesquisadores do GIPE-CIT que participaram do III Colóquio de Etnocologia, realizado em Salvador (setembro de 97), com a presença dos principais nomes da cena internacional que vêm discutindo e formatando as bases desta nova teoria.

A edição deste material é importante por si mesma, mas também pode ser um instrumento interessante para discutir e completar a publicação do livro *Etnocologia, textos escolhidos*, integrante do projeto editorial do GIPE-CIT, onde estão concentrados estudos importantíssimos, não apenas do citado Colóquio, mas também dos dois encontros internacionais que o precederam, realizados respectivamente em Paris e no México.

As opiniões das resenhas que seguem são responsabilidade dos próprios autores que tiveram liberdade total para emití-las, seja como professores da escola ou como alunos da disciplina *Etnocologia*, ministrada no pós-graduação em teatro, pelo coordenador do GIPE-CIT Armindo Bião, considerado precursor dos estudos em etnocologia no Brasil. A idéia de incentivar os pesquisadores a não assistir passivamente às palestras, mas a analisá-las e registrá-las, faz parte do objetivo do GIPE-CIT de valorizar a autonomia do pensamento analítico e criativo de seus participantes.

Os dois primeiros textos são os mais abrangentes, discutindo o conceito de etnocologia e o seu discurso. Em seguida, uma série de pesquisadores dão prosseguimento à análise conceitual, a partir do pensamento de um autor: Chérif Khaznadar. As outras resenhas dizem respeito a conferências que aplicam a teoria da etnocologia para interpretar objetos diversos como o acarajé, a gestualidade, o teatro, rituais e assim por diante.

Christine Greiner

coordenadora editorial do GIPE-CIT

O Estado Pré-Paradigmático da Etnocologia

Adailton Santos

Partimos do pressuposto de que a Etnocologia ainda não atingiu a sua maturidade e tampouco se utiliza de paradigmas rígidos como os das ciências naturais. Localizando então uma conexão clara entre o pensamento de Thomas S. Kuhn, expresso em *A Estrutura das Revoluções Científicas*, e a analogia que nos concerne, tomemos a Etnocologia pelo aspecto que consideramos mais genuíno em sua natureza: a interdisciplinaridade. Em seguida, faremos uma distinção entre três possíveis correntes pré-paradigmáticas, nos termos definidos por Kuhn: duas francesas e uma baiana.

Kuhn separa disciplinas como matemática e astronomia, cujos paradigmas estáveis datam da pré-história, e a bioquímica, que surgiu da divisão e combinação de especialidades já amadurecidas; de disciplinas, nas quais, a dinâmica de estabelecimento da chamada ciência normal se mescla à conformação de paradigmas em circunstâncias peculiares que permitem o entendimento de suas estruturas. O que mais nos interessa é a compreensão de que a Etnocologia, por se configurar como interdisciplinar, guarda vários paradigmas. E é justamente esse caráter não unívoco de paradigmas em sua base, que transforma a natureza das disputas conceituais em seu seio. Aqui, as discussões e competições giram em torno de uma abordagem e da delimitação do objeto de estudos e não de um paradigma.

Para Kuhn, um grande paradigma dá margem a uma rede de pequenos outros, em função da não existência de regras fixas, explícitas a todos os campos de estudos e grupos diretamente envolvidos. Segundo ele, esse conjunto de fatores faz com que os paradigmas sejam prioritários no processo de desenvolvimento da ciência normal, em relação às regras. Daí que, identificada a vocação das ciências sociais para a tolerância entre paradigmas distintos, num mesmo campo de estudos, e constatada a variedade de paradigmas na base da Etnocologia, só nos resta a caracterização do atual período de desenvolvimento dessa disciplina.

Kuhn deixa bem claro que todo o trabalho desenvolvido, assim como a maioria dos exemplos por ele utilizados, advêm de ciências naturais como a Física, a Química, a Astronomia e a Biologia. Elas formam o conjunto de ciências entre as quais ele foi treinado. Esse dado é importante: primeiro porque as ciências naturais formam a base para a estrutura do seu pensamento analítico junto com a filosofia das ciências; e segundo porque é

na espreita dos comportamentos das comunidades das ciências naturais e sociais que surge o conceito de paradigma.

Fazemos distinção entre as matrizes francesas e a baiana da Etnocenologia. Na matriz francesa, berço da disciplina, identificamos claramente duas concepções, a partir da delimitação do objeto de estudos para a Etnocenologia. Uma, situada na obra de Jean Marie Pradier, de aspirações generalistas, que torna a natureza da disciplina hipermaleável, e cujos principais problemas giram em torno da dificuldade de delimitação do objeto de estudos e das questões de ordem lingüística, como a construção de um repertório de termos chaves emblemáticos para o novo campo de estudos. Aliás, com relação a esse ponto, nenhum dos comentadores aqui escolhido aborda a questão e, por enquanto, as discussões ficam em torno da delimitação do objeto.

Na obra de Jean Marie Pradier, um dos pesquisadores mais ativos no processo de proposição da Etnocenologia junto com Chérif Khaznadar, Jean Duvignaud e Françoise Gründ, podemos perceber o empenho para o diálogo simultâneo com vários campos do saber contemporâneo, como as disciplinas congêneres à Etnocenologia, à Etologia, à Neurobiologia e à Neurolingüística. Em Jean Marie Pradier, a célula da Etnocenologia quer ser tecido, órgão, organismo. Quer compor uma extensa rede de interação em vários níveis, ainda que para isso tenha que usar pseudópodes.

Em *A Carne do Espírito* e *El Animal, el Ángel y la Escena*, Jean Marie Pradier abre a amplitude e a abrangência da referida disciplina, radicalizando concepções condensadas ou apenas delineadas nas páginas do seu *Manifiesto da Etnocenologia*. Lembrando-nos, com efeito, uma idéia de Marx expressa em *A Ideologia Alemã*: “Ser radical é pegar pela raiz. E a raiz do homem é o próprio homem”.

Assumindo a não espontaneidade da Etnocenologia e reconhecendo fatores favoráveis na atual conjuntura, com a convergência de trabalhos científicos que expressam o tateamento da ciência ante a realidade, nosso autor procura considerar o homem em sua inteireza biológica, física, espiritual e emocional, a partir de uma visão monista do mundo que não concebe corpo sem pensamento e nem pensamento sem corpo. Indica que a Etnocenologia participa da construção de uma Cenologia geral e destaca que a compreensão dos elementos do objeto da Etnocenologia (apesar de não ficar bem definido esse objeto), e o cuidado com o uso de termos auto-referenciados (mise-en-scène ou teatro, por exemplo), podem compor uma sinédoque perigosa com lucros para o preconceito etnocentrista.

O autor segue suas análises, corroboradas em sua conferência no III Colóquio Internacional de Etnocenologia, afirmando que essa disciplina não

representa o alargamento do campo de estudos teatrais, justamente pelo caráter etnocêntrico que impregna os termos em torno dessa manifestação espetacular.

Para Pradier, o conceito de “espetacular” é fundador, em contraponto ao de “espetáculo”, que é meramente utilitário. Para ele, as atividades espetaculares humanas consistem em um traço da espécie.

Aparentemente simples, o parágrafo anterior coloca os principais pontos de desacordo entre as concepções da Etnocologia. E o próprio Pradier nos dá a pista para compreendermos esta distinção. Num dos últimos tópicos do seu texto *A Carne do Espírito*, intitulado *A falha no olhar*, Pradier afirma que só se percebe aquilo que se aprendeu a perceber, e que a observação de um fato é largamente determinada pelas aprendizagens perceptivas do espectador. Armindo Bião (leia-se Etnocologia baiana) é o olhar divergente. É o olho que acompanhou, ajudou a construir e expandir a Etnocologia, mas que se formou de forma diferente porque vê de outra perspectiva.

Mantendo a nossa discussão, ainda em torno da Etnocologia de matriz francesa, deslocamos nosso foco para dois textos de Chérif Khaznadar. Um dos principais articuladores da nova disciplina, Khaznadar é quem melhor nos fornece informações sobre os primeiros movimentos. Em sua comunicação, por ocasião do primeiro Colóquio Internacional e da fundação do Centro Internacional de Etnocologia, sob os auspícios da UNESCO (Paris, 1995), Khaznadar coloca justamente o oposto defendido por Pradier. Segundo Khaznadar, a idéia de pluralismo cultural implica no abandono de noções etnocêntricas da superioridade de uma cultura sobre as outras, mas não diz como, de que forma. Para ele, o fato de tal acontecimento ocorrer em Paris e o uso de um termo como “Etnocologia” já falam por si no sentido de não reforçar um novo processo globalizante de recuperação eurocentrista. Nas suas próprias palavras: “A iniciativa que alguns de nós tomamos hoje, tem um sentido não de restringir o campo dos estudos e da criação teatral; pelo contrário, visa ampliá-lo, aportando um novo âmbito de estudo, de análise, de pesquisa e de inspiração”. Para ele, a ampliação dos estudos teatrais é um dos pontos mais importantes no advento da Etnocologia, cujo termo mostra bem a preocupação em afastar o fantasma etnocentrista. Assim, a Etnocologia seria uma ampliação do campo de estudos teatrais. E essa questão fica bem mais definida no texto de sua comunicação durante o *Terceiro Colóquio Internacional* (Salvador, 1997). Nesse sentido, o seu texto é mais limitador quando propõe o uso do termo “Etnoteatrolgia” ao invés de “Etnocologia”. Segundo ele, a Etnocologia funcionou apenas como

fonte de equívocos e má interpretações dos princípios que almejava antes do advento do *Centro Internacional de Etnocologia*. Em seu artigo intitulado *Bahia: Etnocologia - Contribuição para uma definição do conceito de Etnocologia*, delimita claramente o que acha que deve ser o objeto de estudo da Etnocologia, um conceito provisório cuja substância não se encontra na carga semântica de suas raízes etimológicas. Escreve: “entram no seu campo de estudo as formas de manifestações que são o fruto de uma elaboração, de uma premeditação de uma memória coletiva, que são atos ponderados e repetidos que seguem regras estabelecidas”.

A visão de Khaznadar, em contraponto à de Pradier, é a de um especialista. Ele delimita o objeto de estudo da Etnocologia e sintetiza a concepção do conceito, descartando toda e qualquer manifestação espetacular que não seja extra-cotidiana. Em Khaznadar, a amplitude da Etnocologia é definida e os principais problemas recaem sobre a questão do preconceito etnocentrista e ainda em torno da autonomia desta disciplina, já que os *Performance Studies*, a Antropologia Teatral e o Teatro Antropológico se utilizam de expedientes parecidos com os que são propostos por Khaznadar.

Passemos aos comentários a respeito do pensamento de Armindo Bião, nascido em Salvador, na Bahia, na década de 50, filho de um homem do agreste com uma mulher da zona da mata, pessoas de formação católica tradicional do Recôncavo Baiano. Foi exposto, desde cedo, através da vizinhança, à chamada cultura afro-baiana, a partir de suas manifestações. Sua família aderiu ao espiritismo kardecista ortodoxo. Bião foi um dos primeiros a propor críticas ao manifesto da Etnocologia e a incorporar a nova disciplina como campo de investigação teórico-prática, propondo uma linha de pesquisa na pós-graduação (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA) com o nome de Etnocologia.

A primeira grande questão levantada por essa matriz baiana para a Etnocologia, girou em torno do “triumfalismo tecnológico”, colocado no *Manifesto da Etnocologia*. Arguto conhecedor da cultura baiana, o pesquisador de formação franco-americana, percebeu, de imediato, que na peculiaridade da maneira baiana de lidar com as novas tecnologias estava o germe de uma forma divergente no desfecho da relação mídia/cultura, local que escapava ao olhar da Etnocologia francesa. De fato, em seu texto *A Etnocologia e as Artes Contemporâneas do Corpo na Bahia* o autor faz referências à importância da Etnocologia e ao contexto que a traz à baila, a partir da necessidade de compreensão das expressões dramáticas do folclore e outros folguedos, e o faz, por um lado, se situando como sujeito inserido no contexto. Um outro eixo da discussão dá-se em torno da teatralidade cotidiana e das relações

entre Etnocenologia, novas tecnologias e a banalização dos meios de comunicação, onde fica claro que é só na relação novas tecnologias/culturas tradicionais que vai se definir o papel de cada uma destas, em relação ao tempo, à época. Uma cultura maleável como a baiana que, ao mesmo tempo, reforça e reconhece a força da tradição e adora e acolhe muito bem a novidade; difere completamente da cultura pernambucana, por exemplo, só para citar algo próximo e com matrizes étnicas semelhantes. Em *Estética Performática e Cotidiano* o autor tenta uma definição de Etnocenologia, a partir do que foi posto no *Manifesto*, em função dos termos Estética, Performance e Cotidiano. O texto suscita as principais questões em torno das bases formativas do conceito de Etnocenologia. Os conceitos de Performance, Teatralidade, Espetacularidade e as relações destas problemáticas com o contexto de crise na qual está mergulhada a ciência na atual conjuntura, são destaques de um dos eixos das discussões. O outro eixo centra-se em mais críticas e reflexões em torno do texto do *Manifesto*.

O que essa Etnocenologia propõe em suas entrelinhas é o vislumbre de três objetos possíveis para nova a disciplina: 1) A espetacularidade, como categoria filosófica, constituindo-se em objeto de elucubração eminentemente teórica. Nesse sentido, dialoga com a proposição de Jean Marie Pradier, apesar de diferenciar sutilmente o conceito de “Espetacular” do de “Espetacularidade”; 2) Toma as práticas espetaculares, o caráter espetacular das práticas sociais, como o segundo objeto possível. E é nesse sentido que todas as práticas cotidianas, dos grandes eventos esportivos aos programas de propaganda política, passando por toda espécie de ritual mágico e/ou religioso até chegar aos artifícios utilizados pelos atores sociais no dia-a-dia, podem ser estudados pela Etnocenologia, colocando-se em posição diametralmente oposta à assumida por Chérif Khaznadar; e , 3) Os espetáculos propriamente ditos. Definido plasticamente em seu espaço, seu cenário, sua linguagem formalmente estabelecida como teatro, dança, música etc. Aqui, o autor se reaproxima da visão defendida por Khaznadar, ainda que apenas pontualmente, quando coloca ênfase dos estudos neste terceiro objeto.

A concepção da Etnocenologia baiana, aqui apresentada, advém de um termo registrado no manual do candidato para o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, onde o referido autor baiano define a Etnocenologia como a “etnociência das artes cênicas”; das discussões e registros das aulas ministradas pelo professor Armindo Bião na disciplina para o qual este trabalho é dirigido; e de outros textos como a comunicação ao *Segundo Colóquio Internacional de Etnocenologia* (México, 1996) intitulado *O Obsceno em Cena ou o Tcham na Boquinha da Garrafa*.

Conclusão

Talvez seja ainda muito cedo para uma resposta mais ampla e equilibrada de uma disciplina que surge no meio de uma crise generalizada, com anseios e ímpetos pouco misonicistas¹. Talvez seja justamente essa a importância da Etnocologia no momento. Daí a pertinência do uso da teoria de Thomas Kuhn na caracterização do atual estágio da Etnocologia como análogo ao período pré-paradigmático do seu desenvolvimento. O professor Armindo Bião costuma dizer nas aulas que, em última instância, a importância da Etnocologia reside no fato de ser um neologismo que nos permite pensar coisas que, por enquanto, só intuímos mas que ninguém ainda conseguiu definir, com clareza, todos os seus parâmetros. Sendo assim, apresentamos agora a nossa contribuição em forma de dúvidas.

Fredric Litto, em seu ensaio sobre a sistematização de pesquisa em artes, coloca que pesquisar é tecer fios. Daí podemos inferir que uma área, um campo de pesquisa é como um tecido, cuja a tessitura das suas malhas é tanto mais eficaz em relação ao contato com a realidade, quanto mais denso for o entrelaçamento e a junção de cada fio dessa rede. Merleau-Ponty, por outro lado, critica em ensaios como *O Olho e Espírito*, *A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio* e *O Metafísico no Homem*, o que ele identifica como *Pensamento de Sobrevôo*. Que seria um modelo de pensamento que permeia toda a concepção da ciência moderna. Ele usa a imagem de um gradiente lançado ao mar da realidade e mostra como a ciência usa o que fica nessas grades como substituto da própria realidade, logrando um conhecimento abrasador, como um olhar panorâmico que vê de cima. Daí a idéia de sobrevôo. Marilena Chauí, por sua vez, chama a atenção para a maneira como Merleau-Ponty constrói os seus textos, associando o processo de escritura dos textos do filósofo francês com a construção de uma peça de tapeçaria. Coisa que o próprio autor faz em *A Linguagem Indireta* e *as Vozes do Silêncio*, comparando o autor a um tecelão. Com efeito, as figuras dos tapetes são construídas ao contrário e pelo avesso, fio a fio em relação à malha do tecido.

Para pensar a Etnocologia, a partir de tal analogia, é necessário ter em mente que a composição de suas malhas não advirá de apenas um dos tecelões. Tampouco podemos descartar o papel do olhar crítico, às vezes ingênuo, dos que se deparam com o processo de fiar e tecer lento e laborioso por uma disciplina que se quer transdisciplinar. É, portanto, o assombro, dos que enxergam a Etnocologia muito mais como dúvida e estranhamento, que nos fazem perguntar, ao mesmo tempo em que nos pomos a investigar e

¹ O termo misonicismo é usado por Carl Gustav Jung em sua obra “Memórias, sonhos e reflexões” para designar o medo instintivo de tudo que é novo, desconhecido.

tecer novos fios. Talvez seja esta a maior contribuição que possamos dar por hora:

- 1) Sentimos falta de uma inserção histórico-crítica, perscrutando os possíveis eixos de análise a problemas correlatos, em disciplina que poderia servir de ponto de partida como os *Performance Studies*, a *Antropologia Teatral*, o *Teatro Antropológico*, ou mesmo um conjunto de descrições da tradição etnográfica. Referimo-nos aqui a algo análogo ao que fez Merton em relação à Sociologia do Conhecimento ou ao que fez Martin Esslin em relação à tradição do absurdo.
- 2) Se a Etnocologia tende idealmente à construção de uma Cenologia Geral, não seria melhor partir para a concepção de tal matéria e, a partir dela, especificar uma área em cujas características se assentaria a problemática referente a Etnocologia? Isso concentraria esforços, no sentido de já ter um paradigma genérico, cujos instrumentos e procedimentos se formariam em função das peculiaridades das práticas e teorias coadunadas por um grupo interessado em tais estudos, de acordo com a área de interesse do grupo. No caso, estudar os adventos existenciais e sócio-culturais da cena em cada etnia ou grupo.
- 3) Se a Etnocologia quer ser interdisciplinar ou transdisciplinar e se coloca no âmbito de disciplinas congêneres contemporâneas, por que ela se desvincula de uma matriz geral, invertendo a perspectiva tradicional de formação das etnociências, a partir de uma especificação e do aprofundamento nos aspectos étnicos? Foi esse o caminho de todas as disciplinas com as quais a Etnocologia se pretende congênera.
- 4) Se o que almeja a Etnocologia é imprimir uma nova prática e uma maneira de intervenção diferenciada das práticas dos estudos afins aos seus possíveis objetos, através da mudança das formas de uma ciência se colocar ante a realidade, a partir, por exemplo, de uma nova interação, de uma inserção historiográfica distinta e da transvaloração dos procedimentos usuais anteriores ao seu surgimento; em que bases ela pretende se apoiar para escapar dos condicionamentos da linguagem? Seu *Manifesto* deixa enormes lacunas entre o que quer e o que pode esse querer, ainda ideal, no atual estágio dos estudos etnológicos.

Já que a Etnocologia instala em seu cerne a noção de interdependência, que pensa os saberes em termos da contigüidade, da complementaridade e não de oposição, em que termos pretende contribuir para as atuais discussões sobre a crise dos paradigmas tradicionais? Ela é capaz de gerar em seu seio contribuições significativas para a transição de maneiras outras em que a reflexão científica se instaure numa nova dinâmica entre o homem e o conhecimento de si e do mundo?

Adailton Santos é ator e mestrando em Artes Cênicas na UFBA.

Bibliografia

- PRADIER, Jean Marie. “Etnoscénologie, manifeste”, In: Théâtre Public, n° 123, Paris, 1995.
- _____. “El Animal, el Ángel y la Escena.” In : *Cadernos de Estudios Teatrales*, n. 10, Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga, 1996.
- _____. “A Carne do Espírito”, In: *Revista Repertório: Teatro e Dança*, n° 01, UFBA, Salvador, 1998, pp. 9-21.
- KHAZNADAR, Chérif. “Comunicação de fundação do Centro Internacional de Etnocenologia” , In: *Internationale de L’imaginaire*, n° 5, Paris, MCM, 1996.
- _____. “Bahia : Etnocenologia - Contribuição para uma definição do conceito de Etnocenologia”, In: *Etnocenologia, Textos Escolhidos*, São Paulo, Annablumme, 1998 GIPE-CIT/UFBA, Salvador, 1997.
- BIÃO, Armindo J. “O Obsceno em Cena, ou o Tchan na Boquinha da Garrafa” In: *Revista Repertório: Teatro e Dança*, n° 1, UFBA, Salvador, 1998, pp 23-26.
- _____. “Estética Performativa e Cotidiano”, In: *Perfomáticos, Perfomance e Sociedade*, Brasília, UNB, 1996, pp 12-20.
- _____. “Questions posées à la théorie – une approche bahianaise de l’ethnoscénologie”, In: *La Scène et la terre - questions d’ethnoscénologie*, Ed. Babel, Maison des Cultures du Monde, Paris, 1996, pp 145-152.
- KUHN, Thomas S. *A Estrutura das Revoluções Científicas*, São Paulo, Perspectivas, 1975.
- LITTO, Fredric. “ A Sistematização da Pesquisa em Artes”.
- MERLEAU-PONTY, M. “ O Olho e o Espírito”. In : *Col. Os Pensadores*, trad.: Marilena Chauí, São Paulo, Abril Cultural, n. 41, 1975.

O texto e a fala da Etnocenologia o acadêmico e o praticante

Nadja Miranda

Ao longo da prazerosa vivência da disciplina — incluindo o *III Colóquio Internacional realizado em Salvador* — interessei-me pelo *texto* e pela *fala* da Etnocenologia. Entender e colocar questões sobre a linguagem/língua, além de estimulante, é uma possibilidade de desenvolver idéias que podem ser defendidas com espontaneidade no contexto desta fase inicial de uma ciência que desponta.

Assim, ousou detalhar pontos de vista surgidos de observações de leituras, de traduções de textos para a disciplina ministrada pelo prof. Armindo Bião, falas, comunicações escritas e sínteses do *III Colóquio* e das aulas.

A minha constatação é a de que mesmo se tratando de um "grito de protesto de uma cultura alienada"², de uma ciência nova, aberta às manifestações culturais de todos os povos; a Etnocenologia tem uma fala/escrita antiga, vícios e preconceitos da linguagem acadêmica, nem sempre de qualidade, pelo menos na Universidade Federal da Bahia³. Trata-se de uma fala etnocêntrica, submetida às normas técnicas estabelecidas por

² "Grito de protesto de uma cultura alienada" — Uma das definições utilizadas por Jean Marie Pradier em aula de 24 de setembro no curso de Etnocenologia ministrado pelo professor e pesquisador Armindo Bião, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

³ Não li todas as teses nem fiz uma amostragem estatística ideal, porém, lido com textos de teses, pesquisas e dissertações desde 1975 — quando repórter da revista *Veja*. Na ocasião, li sistematicamente trabalhos científicos retirados da gaveta de Dra. Eliane Azevedo, então cosultora do CNPq, cujos temas e sínteses se transformavam em excelentes sugestões de pautas e matérias jornalísticas. Mais recentemente, desde 1987, coordeno a *Ciência Press* e a confecção de boletins mensais que divulgam a produção científica, tecnológica e cultural da UFBA através dos meios de comunicação, na sociedade e inclusive via Internet. Nas edições, temos sobretudo a função de traduzir para um português mais claro, mais simples, mais direto o que dizem os pesquisadores. Enquanto coordenadora de comunicação da UFBA, em dois anos e meio tive contato com o texto acadêmico por diversas razões e para vários objetivos. Tenho sido chamada a fazer a primeira leitura de algumas dissertações e teses, sempre que se deseja alguém que perceba a complicação e ajude a traduzi-la, a descomplicá-la. A minha experiência é de praticante, por isto ousou colocar estas constatações no seio da Etnocenologia. Entendo que a linguagem jornalística não é a acadêmica, mas ainda assim insisto: pode haver um outro tratamento na mensagem acadêmica, sem comprometer ou arranhar o espírito da ciência.

um padrão universal, que definem a forma, mas não interferem no conteúdo, nem na sua compreensão.

A minha pretensão não é propor o fim das normas técnicas que disciplinam e racionalizam o texto acadêmico. Quem sou eu! Até porque, entendo a necessidade destas regras. Mas a sua utilização não implica na essência do discurso. Os parâmetros se referem à forma, ao padrão que deve ser o mesmo para todos, para que seja, de fato, universal e que os homens da ciência do mundo inteiro possam se comunicar. Refiro-me ao conteúdo. À má qualidade — em muitos casos — ao chamado discurso acadêmico que se respalda, de forma distorcida, no padrão. Um descompromisso evidente com a clareza e com a compreensão de quem potencialmente poderia ser público leitor, além dos pares.

É obvio que o texto e a fala que expressam este novo olhar em busca dos comportamentos espetaculares organizados — que rompem o cotidiano — são os mesmos utilizados na Academia. A Etnocologia é acadêmica, sabemos, mas ela também se propõe a abrigar teóricos e praticantes. Sendo assim, o hermetismo, a função antiga de poder da ciência e da universidade, além de hoje não ter mais sentido, é contraditória quando se pensa em romper o etnocentrismo, os preconceitos. E se "a língua exibe os nossos preconceitos"⁴, estes continuam certamente presentes em tudo aquilo que se fala e escreve.

O poder exercido por aqueles que detêm o conhecimento é questionável. E hoje pode-se questioná-lo ainda mais. O acesso aos conteúdos já não se faz apenas através das teses, livros, revistas especializadas, ambientes seletos e fechados. As vorazes e velozes auto-estradas da informação estão abertas às mais variadas viagens, e às possibilidades de aprofundá-las dependem de quem conduz a mensagem. Estas viagens, por mais futuristas que sejam, ainda se valem e se valerão de palavras escritas ou ditas — do verbo.

Enquanto isto, o texto acadêmico continua fechado, estático, difícil, sendo fonte de mal entendidos⁵ e suscitando:

- Necessidade de leitura, releitura, tri ou mais leituras para que se chegue ao entendimento.
- Confusão entre o texto que revela domínio da língua, permite escritas perfeitas, sofisticadas, porém compreensíveis; e o texto impostor, resul-

⁴ - Etnocologia de Jean-Marie Pradier - UNESCO - 3 de maio de 1995.

⁵ Mal entendido aqui é utilizado sem a conotação do Culto ao Mal entendido citado por J.M. Pradier em sua aula, que remete ao "entendimento falso que se dissemina como verdade". Mal entendido aqui é o que se entende mal mesmo.

tante da empáfia, da vaidade que pretende esconder a falta de talento, a falta de novidade de idéias, mas dá a impressão/ilusão de poder.

- Gasto excessivo de palavras para dizer e entender algo muito plausível, simples, óbvio. Excesso que complica o raciocínio do autor e, evidentemente, de quem será leitor.
- Comentários sempre críticos dos que fazem leitura de dissertações de mestrados, teses de doutorados das universidades, via de regra, acompanhados de expressões que revelam enfado, complicação, dificuldade, quantidade excessiva de laudas, mal escritura etc.

"Estamos tocando em coisa nova com um idioma arcaico"⁶, declarou Jean Marie Pradier, compartilhando da proposta de que se deve chegar a uma nova linguagem, mas que "tempo e paciência" são necessários, respondendo a estes mesmos questionamentos feitos em sala de aula.

A conferência do antropólogo e professor da Universidade Federal da Bahia, Vivaldo da Costa Lima, *Etnocologia e etnoculinária do Acarajé* colocou-me, mais uma vez, estimulada a prosseguir com o meu raciocínio. Ainda que tenha percebido o seu veio crítico por excelência, a sua erudição derramada que parece brincar com o interlocutor, a sua capacidade de provocar risos com sua fina e inteligente ironia, o seu desarmar mesas e platéias, a sua fala/texto, fui inspirada a pensar. O *élan* necessário à ousadia primeira surge no contato com Pradier e se reforça com Costa Lima.

Em sua comunicação — que flui na leitura do texto e nos improvisos — destaca:

"A primeira descrição etnográfica do acarajé, feita por Manoel Querino, um etnógrafo baiano, estudioso dos costumes e das tradições de seu povo — ele era neto de escravos — e que se tornaria um conceituado escritor e professor, membro do Instituto Geográfico e Histórico".

No comentário, ele destaca Querino, negro que cresceu vendo fazer acarajé e que, ao descrever a comida, o fez numa linguagem acadêmica, estranha ao seu meio cultural e ao próprio acarajé, transformando a receita em algo absurdo ao gosto de quem faz ou aprecia a comida de Oyá. Lembrou também a dificuldade que impõe a linguagem acadêmica "e que, neste caso, era até compreensível que o escritor precisasse utilizá-la pela sua necessidade de ascensão social", enquanto negro e não aceito pela intelectualidade baiana da época.

A descrição se encontra em *Costumes Africanos na Bahia*, no capítulo *A Arte Culinária na Bahia*. "A pesquisa de Querino foi feita com informantes

⁶ Em aula de 24 de setembro no curso de Etnocologia ministrado pelo professor e pesquisador Armindo Bião, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA

conhecedoras da cozinha africana, tias suas, consanguíneas ou de parentesco ritual, pertencentes aos terreiros nagôs mais tradicionais da Bahia", informa Costa Lima.

"A principal substância empregada é o feijão fradinho, depositado em água fria até que facilite a retirada do envoltório exterior, sendo o fruto ralado na pedra. Isto posto, revolve-se a massa com uma colher de madeira, e quando a massa toma a forma de pasta, adiciona-se-lhe, como temperos, a cebola e o sal ralados. Depois de bem aquecida uma frigideira de barro, aí se derrama certa quantidade de azeite de cheiro (azeite de dendê) e, com a colher de madeira, vão deitando pequenos nacos da massa, e com um ponteiro ou garfo são rolados na frigideira até cozer a massa. O azeite é renovado todas as vezes que é absorvido pela massa, a qual toma exteriormente a cor do azeite. Ao acarajé acompanha um molho preparado com pimenta malagueta seca, cebola e camarão, moído tudo isso na pedra e frígido em azeite de cheiro, sem outro vaso de barro"

A partir desta informação, pode constatar um comportamento diverso ao de Manuel Querino em alguns autores.

Ao traduzir o texto de Patrice Pavis *Análise do espetáculo intercultural* não são raros os momentos de dificuldade de compreensão do texto na abordagem da metodologia da análise, como veremos a seguir:

" — Autonomia dos elementos mais que hierarquia

Certamente é bem o corpo inteiro da dançarina que se ligou para executar esta ação fictícia e concreta de uma só vez: mas, cada província do corpo — cabeça, tronco e braços e pernas — representa alternativamente um papel de primeiro plano. A hierarquia entre estes segmentos nunca é fixa, cada um podendo, na sua vez, concentrar os olhares e se colocar no centro do acontecimento gestual. Cada segmento se torna então o centro do movimento da energia como se, numa espécie de "democracia corporal" (Trisha Brown), todo segmento pudesse, de um momento para o outro, tomar o poder (*la Tête de l'État*)....

" — Perspectivas parciais mais que centralização

A autonomia sucessiva das partes do todo exercita a impossibilidade de fixar uma perspectiva central. No seio de uma representação, é preciso evitar a homogeneização, a unificação, a conciliação de diferentes perspectivas. Estamos num poliperspectivismo comparável a esta *Vue de Tolède*, o quadro de El Greco que Eisenstein tomou como ilustração de um espaço global reagrupando espaços e perspectivas específicas, umas ao lado das outras no interior do mesmo quadro. Assim, deveríamos abordar a análise do espaço e das ações de um espetáculo, sem partir da idéia de que tudo se organiza necessariamente em torno de um ponto de escape. O espectador deve poder reencontrar perspectivas parciais e reencontrar, no que ele pudesse passar para o homogêneo, uma seqüência

de planos concebidos à maneira eisensteiniana de uma montagem de atrações.”

No momento em que o autor chega às conclusões, ele é claro:

"Mas, o que mudou exatamente desde que começamos a desconfiar do nosso olhar naturalmente etnocêntrico?"

Ou ainda: "A abordagem antropológica parece se impor desde que se é chamado a comentar um espetáculo que veicula necessariamente outros valores culturais que não os nossos. Não é possível, nem desejável, separar estritamente os espetáculos pertencentes a uma ou mais culturas da análise e dos espetáculos estrangeiros ou interculturais."

No texto de Pavis, as descrições e as conclusões são mais claras, como se houvesse aí, uma certeza, uma clareza, um ponto de vista, uma situação assegurada, um desejo de contribuição através de uma nova hipótese, uma descoberta, um *insight*. A defesa deste ponto de vista é que considero problemática, na medida em que pretende inserir novas idéias. Sem referências (referência aqui é utilizado no sentido de não ter sido explicitada anteriormente), há quebra de limites, de conceitos anteriores e se torna frágil o desenvolvimento. A idéia permanece subentendida.

No exemplo do texto e da fala do professor Vivaldo Costa Lima, a clareza é patente, primorosa, e revela consistência adquirida num exercício de longa data. Mas, nem por isso, sua linguagem é antiga, ao contrário, é atualizada e humorada. Suas idéias fluem num discurso pontilhado de explicações, traduções, acréscimos que contribuem para uma compreensão cada vez maior. A descrição do acarajé de Manoel Querino é oposta ao que acontece em Pavis em *Análise do espetáculo intercultural*.

Algumas questões

O fato de a Etnocologia ser uma ciência em fase de definição de objeto e método poderia ser considerado como um fator complicador ou simplificador da sua expressão?

Seriam as descrições, em autores/acadêmicos, mais simples por se tratarem de trechos extraídos de outros ou descritos por outros?

A pouca clareza do texto não seria correspondente à dificuldade que pode existir no esboço de uma nova formulação teórica que já é por si só complexa?

A construção do texto acadêmico — que sempre deteve o poder do conhecimento e sempre se destinou a públicos especiais e seletos, a pares — não reduz o alcance de idéias que prescindem de uma ampla difusão porque estão voltadas para povos do mundo inteiro com níveis diferenciados?

O texto acadêmico circula entre pares, que estão familiarizados com o objeto. Tenho registro de grandes e elegantes polêmicas com relação ao pensamento dos estudiosos. Não são ouvidas críticas a esta forma que já é consagrada, nem mesmo quando é ininteligível, incompreensível. Estaria deslocada, e estas discussões críticas ocorrem na área das Letras?

Proposta: Haver um compromisso dos estudiosos da Etnocologia em manter um discurso muito claro, utilizando todos os recursos necessários para se fazer entender, tanto nos meios acadêmicos, como fora deles, afinal o raio de ação da nova ciência atinge pesquisadores e praticantes. Ademais, julgo importante que, nesta fase, as informações sejam divulgadas muito amplamente até para que contribuições cheguem em/de toda parte.

Síntese: Se um texto é por demais complicado, ele inibe o entendimento e também o *feedback* de informações, de idéias, do fluxo da criatividade de interessados em se manifestar.

Najda Miranda é jornalista e professora da Faculdade de Comunicação da UFBA

Parte 1

Contribuição para uma definição de etnocologia, Chérif Khaznadar

Resenha de Hebe Alves

O texto *Contribuição para uma definição do conceito de etnocologia* de Chérif Khaznadar apresenta questões relevantes para a discussão e o estabelecimento do conceito de etnocologia para a disciplina, assim denominada, que estuda "... as práticas e os comportamentos espetaculares organizados (PCHSO) dos diversos grupos étnicos de comunidades culturais do mundo inteiro". (Pradier, 1997:1)

No primeiro tópico - *Breve evocação histórica* – o autor nos brinda com a descrição da inquietação que tomou conta dos membros fundadores da *Maison des Cultures du Monde*, ao perceber que inúmeras manifestações espetaculares organizadas, e não-ocidentais, não encontravam a exata medida de sua apreciação no seio das discussões acadêmicas ocidentais, por conta de sua especificidade, sendo reduzidas a arremedos de si mesmas, reduzidas em sua significação e complexidade, por meio de aproximações grosseiras com os modelos formais do teatro convencional ocidental. Assim, a perspectiva de se estudar as formas espetaculares a partir dos "conceitos das culturas e civilizações que (Khaznadar, 1997:2) as produziram", parece-me razoável. De que outro modo a fruição de uma manifestação espetacular pode preservar as suas intrínsecas qualidades e o seu sentido? Afinal, "fazer teatro quer dizer praticar uma atividade em busca de sentido." (Barba:1993)

Recordo-me da apresentação de um dançarino espanhol que assisti quando criança. Eu ficara impressionada com o seu porte, o seu corpo, a sua elegância. O seu corpo parecia um violão, mas... parecia uma moça, pensei. Ao mesmo tempo, ficara impressionada com a precisão do seu gesto e a virilidade de seus movimentos. Ou seja, extraído do seu contexto, o dançarino ficara exposto à minha percepção distorcida pelo preconceito.

Já no segundo tópico - *o termo etnocologia* – o autor faz alusão à confusão a que o conceito de etnocologia está exposto, devido à sua abrangência e também à ameaça que representa aos monopolizadores do poder cultural de visão etnocentrista: "é importante notar a respeito, que as tentativas para desviar a etnocologia de seu objetivo procedem, sobretudo, de pessoas que não possuem as chaves para acessar a esta nova disciplina, na medida em que ela escapa aos padrões europeus e americanos centristas que

dominam os meios universitários.” E, mais adiante, acrescenta: “A etnocenologia é também o conceito de independência e de resistência à uniformização.” Coerente, o autor sugere que as culturas de línguas que não tenham origem grega, latina ou anglo-saxônicas, encontrem o correspondente em sua língua para o conceito de etnocenologia, destacando que “o termo etnocenologia é, em certas línguas, o título genérico de um conceito, mas não é o conceito em si mesmo.”

Por fim, no terceiro e último tópico – *o campo de estudo da etnocenologia, suas perspectivas e seus limites* – Khaznadar sublinha que a etnocenologia estuda as formas espetaculares resultantes de elaboração, de convenção consciente, segundo os princípios que regem estas manifestações, excluindo assim, manifestações resultantes de improvisações individualizadas e as formas sistematizadas do teatro convencional.

Hebe Alves é atriz, diretora e professora da Escola de Teatro da UFBA

Bibliografia

BARBA, Eugênio. “Notas para os perplexos (e para mim mesmo)” In: *A Canoa de Papel – tratado de antropologia teatral*, trad. Patrícia Alves, 1993.

KHAZNADAR, Chérif. “Contribuição para uma definição do conceito de etnocenologia”, trad. Desconhecida, 1977.

PRADIER, Jean Marie “Etnocenologia: A carne do Espírito”. trad. Armindo Bião, Fev/abril, 1997.

Resenha de Keyla Negrão

O texto *Contribuição para uma definição do conceito de etnocenologia* de Chérif Khaznadar estabelece o descentramento teórico das referências ocidentais (sobretudo os estudos de Teatro Convencional da Europa e da América do Norte) como princípio das análises de uma abordagem etnocenológica das práticas espetaculares não-ocidentais. Por esta razão, há o distanciamento da terminologia conceitual da etnocenologia em relação aos estudos clássicos do Teatro. A nova disciplina precisa ser legitimada por teóricos e práticos, embora tenha causado interpretações equivocadas, no colóquio de fundação, em Paris, ou mesmo que venha a sofrer modificação na própria nomenclatura (Etnoteatologia), como admite o próprio Khaznadar. O descentramento teórico da nova disciplina, em relação aos Meios de Comunicação de Massa (MCM) que operam como referências ocidentais de cultura, é, para este pesquisador, um meio para que as abordagens etnocenológicas das formas espetaculares não-ocidentais resistam à homogeneização cultural orientada por esses *mass media*.

Com este corte, Khaznadar elege o repertório de formas espetaculares de interesse da etnocenologia. Para ele, formas coletivamente organizadas de expressão cultural de povos não-ocidentais (ele destaca o *Bumba-meu-boi* e o *Candomblé*, por exemplo), excluindo-se as pesquisas universitárias e as práticas cotidianas, é que constituem o universo da abordagem da etnocenologia. Com esta contribuição, o autor estabelece limites das perspectivas da nova disciplina em relação aos estudos de *Performance Studies*, da Antropologia do Teatro e outras disciplinas na contemporaneidade.

É coerente, em certa medida, que Chérif Khaznadar reivindique para a etnocenologia uma abordagem descentrada dos estudos do teatro convencional ocidental para práticas espetaculares e formas de espetáculos não-ocidentais. Afinal, o projeto da modernidade elegeu os cânones do ocidente para análises das culturas *primitivas*, centralizando os sistemas referenciais paradigmáticos que faziam parte desses estudos. Ainda hoje, no Brasil por exemplo, a Literatura (como exemplo mais evidente) e o próprio teatro procedem de tal maneira. Como exemplo, cito os estudos sobre culturas populares da Amazônia, que pouco se referem a Pinduca, Thiago de Mello ou a João de Jesus Paes Loureiro² e, mais recentemente, não são

² São respectivamente compositor-intérprete e poetas-escritores da Amazônia brasileira. A música (Pinduca) e a literatura (Paes Loureiro/PA e Thiago de Mello/AM) são ricas referências locais ao imaginário, ao cotidiano e práticas espetaculares dessa região.

³ Parintins fica na ilha de Tupinambarana, às margens do Rio Amazonas, a 400 Km de Manaus. Nos dias 28, 29 e 30 de Junho, ocorre o Festival dos Bois-Bumbás “Garantido” e “Caprichoso” da Amazônia, no qual índios e caboclos da região produzem e atuam no espetáculo. Define-se espetáculo como um evento organizado com regras pré-estabelecidas, sobretudo ao que se refere tempo-espaco de realização, segundo Armindo Bião nas aulas de etnocenologia para o Mestrado em Artes Cênicas/UFBA, 2º semestre/97.

difundidas referências aos nomes que se responsabilizam diretamente pelo *Festival Folclórico de Parintins*³. Mas, contraditoriamente, o descentramento teórico-estético-cultural proposto por Chérif Khaznadar restringe as perspectivas do novo conceito, quando ele define o repertório de práticas espetaculares de interesse para a etnocenologia. Soma-se a isso, o tom autoral com que ele marca seu texto, o que seria para a etnocenologia a ratificação da criação de mais um neologismo *à moda parisiense*, para se opor aos *Estudos Culturais*⁴ norte-americanos, por exemplo, ou uma forma nova de centralização teórica, a qual o próprio Chérif Khaznadar se opõe. O tom da contribuição do autor tem uma carga de discurso de fundação que não deixa de se fixar com um poder referencial para outras abordagens, que sucederam ao fórum de Paris⁵, onde se *oficializou* (mesmo que temporariamente) o novo conceito. Sendo assim, o tom rígido que Chérif imprime ao seu texto, fixa limites na sua abordagem e em suas fronteiras – numa contemporaneidade, onde as fronteiras reais e virtuais são tênues – para que outras abordagens devam, necessariamente, recorrer a essa fonte (cumprir um ritual de passagem) como formalização para propor estudos nesse campo.

A definição do autor sobre as práticas espetaculares que são do interesse da abordagem etnocenológica, também exclui aspectos das práticas cotidianas, que outros autores como Jean Marie Pradier afirmam estar no âmbito dos estudos da nova disciplina. Chérif Khaznadar destaca alguns exemplos como o *Bumba-meu-boi* e o *Candomblé* como espetáculos organizados coletivamente no universo das culturas não-ocidentais, como formas espetaculares, que podem ser etnocenologicamente estudadas. Essa definição também restringe os estudos da etnocenologia às práticas tradicionais culturais, excluindo formas espetaculares contemporâneas que se afastam das matrizes estéticas que as originaram. Também é o caso do *Boi-bumbá de Parintins*, que agregou novas formas estéticas, vinculadas ao imaginário local nas suas expressões, desde que populações nordestinas migraram para a Amazônia (ainda na época áurea da borracha) no início do século até o formato contemporâneo do Festival Folclórico, o maior do país, reunindo mais de 50 mil visitantes no município, durante três dias do mês de junho. Por outro lado, esta mesma festa também revela as contribuições que as matrizes estéticas *luso-afro-brasileiras* deram para que formas culturais diversificadas se expressassem. Portanto, há uma necessidade de flexibilização conceitual para tratar das dinâmicas espetaculares brasileiras, que sofrem transformações contínuas, sobretudo, com a massificação das N.T.C, em relação a outros tempos.

As limitações da contribuição de Chérif Khaznadar para o conceito de etnocenologia referem-se a uma visão apocalíptica dos M.C.M no mundo contemporâneo globalizado que, para ele, uniformizam os sistemas referenciais de cultura, o que reflete, contraditoriamente numa abordagem de uma disciplina nova, aquilo que Armindo Bião destaca no texto *Estética Performativa e Cotidiano*, como

⁴ Se refere às linhagens de Fredric Jameson, Homi Bhabha, Said, Stuart Hall etc. sobre os Estudos de Cultura nos EUA

⁵ Se refere ao I Colóquio de Etnocenologia em Paris.

sendo “a tradição ocidental da desconfiança em relação à imagem” (pág. 6), e também observa Maffesoli: “tão poderoso é o fantasma da autenticidade, tão enraizado está, a preocupação intelectual de procurar a verdade além do que se vê”.

Eu concordo com estes autores, pois não é através da mídia (IV, bancos de imagem, etc, como modulações da aparência) que muitas práticas espetaculares de *baianidade*, de *amazonidade* (no caso do Brasil) têm expressado conteúdos localizados de produção e identidade culturais na contemporaneidade?

Por outro lado, não somos ingênuos de imaginar que os discursos de formas de comunicação massificadas não sejam discursos de poder. É óbvio que na moldura dos M.C.M cabe muito pouco sobre as histórias desses povos não-ocidentais. O próprio Festival Folclórico de Parintins, na sua versão imagética atual, apesar de todos os recursos tecnológicos e investimentos de patrocinadores de grande porte como a Coca-Cola, não tem acrescentado mais do que aquilo já é dito com as próprias imagens e textos. A etnocologia talvez não mergulhe sobre essas armadilhas do poder da mídia, mas também não deve cair nos maniqueísmos – bem ou mal, as N.T.C fazem as formas culturais dos povos não-ocidentais, o que poderia significar um retrocesso, sobre os quais teóricos da Comunicação⁶ se debruçaram há mais ou menos 4 décadas atrás. Para alguns autores, a contemporaneidade estuda as formas da aparência, o que foi excluído dos estudos filosóficos do ocidente durante séculos (o Platonismo). A esse respeito, Maffesoli, em entrevista à *Folha de São Paulo*⁷, destaca: “...o Brasil pode ser o laboratório da pós-modernidade, pois há uma ligação de fenômenos arcaicos e desenvolvimento de tecnologias” e observa que, através da imagem, é possível compreender dinâmicas sociais contemporâneas, porque ela se constitui em elemento de interação de várias culturas⁸ (inclusive das não analisadas).

Nesse sentido, a etnocologia que, segundo Chérif Khaznadar, deve abarcar abordagens conflitantes para as análises das práticas espetaculares não-ocidentais, não deveria excluir a participação das N.T.C nesses estudos, sob pena de a própria motivação da criação de um novo conceito, de uma nova disciplina, implodir.

Keyla Negrão é jornalista e mestranda em Comunicação e Cultura Contemporâneas na UFBA.

Bibliografia

BLÃO, Armindo. “Estética Performática e Cotidiano” In: Conferência de Abertura do I Encontro Nacional Sobre Performáticos, Performance e Sociedade. Brasília, UnB, 1996.

⁶ Se refere aos Estudos de Recepção feitos pelos Frankfurtianos, sobretudo, Adorno e Horkheimer.

⁷ BERNARDES, Betina. “Laboratório de Pós-modernidade”. *Folha de São Paulo*. Caderno MAIS!, São Paulo, 02 de março, 1997.

⁸ MAFFESOLI, M. “O Reino da Aparência” In: *No Fundo das Aparências*. Trad. Bertha Gurovitz. Vozes: Petrópolis, RJ, 1996.

- BERNARDES, Betina. “O Laboratório da Pós-Modernidade”. *Folha de São Paulo*. Caderno MAIS!, 02 de março, 1997.
- DELEUZE, Guilles. “Platão e o Simulacro” In: *A Lógica do Sentido*. Perspectiva, São Paulo, 1974. (259-271)
- PRADIER, Jean Marie. “Ethnoscénologie Manifeste”. In: *Théâtre-Public 123*, Paris, 1995. Trad. Adalberto da P. Pereira. Revisão: Armindo Bião.
- _____, “Etnocenologia: a carne do espírito”. Trad. Armindo Bião. Paris, 1997.
- KHAZNADAR, Chérif. “Contribuição para uma Definição do Conceito de Etnocenologia” . In Conferência do III Colóquio Internacional de Etnocenologia, Salvador, Bahia, Setembro/1997.
- MAFFESOLI, Michel. “O Reino da Aparência”. In: *No Fundo das Aparências*. Trad. Bertha Gurovitz. Petrópolis, Vozes, 1996.

Resenha de Cleverson Suzart

Tendo surgido há apenas dois anos, a Etnocenologia tem despertado bastante interesse e explodido em interpretações das mais variadas a respeito de seu objeto de estudo. Diante das diversas interpretações e da dificuldade da definição que suscita a recém nascida disciplina, nada mais justo do que usar um dos seus principais genitores para atribuir, ou mesmo, definir este objeto. No entanto, além de buscar demonstrar a configuração dada por Chérif Khaznadar, tentaremos levantar alguns questionamentos a respeito da mesma, bem como o papel que ele atribui à Etnocenologia.

Em seu texto *A Contribuição para uma definição do conceito de Etnocenologia*, faz um breve histórico do surgimento da disciplina. Segundo o autor, ela nasceu a partir da indagação de algumas pessoas (dentre as quais Jean Marie Pradier, Jean Duvignaud, Françoise Grunde, entre outros), a respeito dos limites acadêmicos na abordagem de manifestações espetaculares, que não fossem originárias do Ocidente. O que se percebia era que a análise realizada sobre as práticas espetaculares ditas não ocidentais (como por exemplo Candomblé e Bumba Meu Boi no Brasil), sempre eram realizadas a partir de padrões do mundo ocidental, ou melhor, do teatro ocidental. Assim, é a partir desta indagação, que se começa a sentir a necessidade de uma nova forma de estudo e análise das práticas espetaculares, caracterizadas como não ocidentais, ou seja, surge a necessidade da implementação e da construção de uma nova disciplina que tivesse uma configuração que permitisse a análise dessas práticas, a partir dos conceitos das próprias civilizações que as produziam.

Para que o estudo fosse bem sucedido, segundo Khaznadar, o novo conceito necessitava de uma participação dos práticos, que são os que detêm tanto a habilidade quanto o saber, sendo estes os elementos essenciais para o estudo da Etnocenologia. Essa participação é vista como de suma importância, pois tais práticas não são sistematizadas e transmitidas, mas simplesmente passadas de mestre para aluno, de geração à geração.

Como uma criança que necessita de um nome para ser identificada e diferenciada durante o decorrer de sua vida, a disciplina rugia pelo seu. O termo proposto por Jean-Marie Pradier foi aceito com entusiasmo por alguns e reserva por outros. “Etnocenologia” se traduz num conceito que, segundo Khaznadar, tem o intuito de lutar contra a uniformização e dominação norte-americana, facilitada pelo poder dos meios de comunicação, que vêm sofrendo os povos em geral. Para que o termo dê margem para ser

interpretado como uma disciplina também uniformizadora, o autor acredita que só deve ser utilizado em países de “língua greco-latina e anglo-saxônica”; sendo que, em países em que a língua tenha origem diferente, ele deve ser substituído por outro: “Assim, deve ser claro e definitivamente estabelecido que o termo etnocologia é só o título genérico (em certas línguas) de um conceito, mas não o conceito em si mesmo. Por conseguinte, qualquer tentativa para buscar na etimologia da palavra as dimensões deste conceito é um erro fundamental cujas observações e conclusões são *a priori* todas falsas”.

Na definição de Khaznadar, “a etnocologia deve se integrar na cultura endógena e, adotando suas referências, alargar o campo de referências endógenas através de estudos comparativos”. Com isso, o autor defende a idéia de que ela deve procurar confrontar, com o intuito de enriquecimento, as diversas abordagens culturais. Assim, estaria se conhecendo outras manifestações culturais, sem a intenção de hierarquização. O etnocentrismo visa estudar e reconhecer a diversidade cultural de forma hierarquizada, a partir daquela que posiciona como ponto de vista e referencial central.

Fica bastante claro que a etnocologia tem como objeto de estudo as formas de manifestações culturais que são próprias de um povo, ou seja, tudo aquilo que fizer parte das formas elaboradas de espetáculos, da memória coletiva, sendo estas repetidas sob regras estabelecidas, entra para a abordagem etnocológica. Portanto, as formas espetaculares que entram para a orbe da etnocologia são as expressões particulares oriundas da cultura de um povo, que não pertencem ao que se pode chamar de sistema codificado do teatro tradicional.

Por último, a etnocologia é, para Khaznadar, uma disciplina que pode e deve permitir aos povos, de uma forma geral, a oportunidade de se libertar das ideologias dominantes, permitindo a estes que mantenham vivas e incandescentes suas manifestações culturais e sistemas próprios de referências.

São vários os pontos positivos que o texto de Khaznadar possui para elucidar e contribuir de forma bastante decisiva na concepção e conceituação da disciplina Etnocologia. A definição do seu objeto de estudo é, a nosso ver, a que mais condiz com a referida disciplina. Pois, ao delimitar com clareza que aquilo é espetacular e deve ser estudado como as manifestações culturais de um povo (com o desejo de que essas manifestações não venham a se dissolver como metal a poucos metros do Sol, diante do avanço tecnológico que detêm os norte-americanos); o autor explicita uma necessidade urgente deste fim de século, da era da globalização, que é a de resistência cultural dos povos para que eles possam manter acesa a

sua identidade cultural, podendo resistir ao rolo compressor a que estão sendo submetidos.

Encarar a etnocenologia como uma abordagem a ser estudada pelos práticos, também é um ponto bastante positivo e muito importante. Isto porque, deste modo, as práticas espetaculares das manifestações culturais de um povo, transmitidas de pai para filho e mestre para aluno, além de registradas, podem ser estimuladas.

Um outro aspecto importante a ser observado é que o autor não pretende se prender ao termo etnocenologia, dando ampla liberdade para que o mesmo seja mudado, conforme a origem da língua falada.

Mas há um ponto a ser questionado. No decorrer do texto percebemos um certo preconceito que o autor tenta, a todo custo, manter latente mas que pode ser detectado, quando fala de países ocidentais e não-ocidentais. Ele caracteriza apenas como ocidentais os países europeus, deixando de lado, por exemplo, países como Brasil. Desta forma, dá margem para uma interpretação de que países como o nosso são vistos por ele, como “selvagens”. Fica evidente o seu próprio preconceito etnocentrista.

Para finalizar e buscando uma relação da etnocenologia com o atual momento histórico, perpassado por uma nova ordem mundial, pautada pelo projeto neoliberal, vejo a disciplina etnocenologia como mais um fórum de luta e resistência, contra tal projeto. Pois, manter a identidade cultural de um povo é uma forma de manter o espírito de nação e a soberania. No entanto, ficam alguns questionamentos: será que a etnocenologia pode garantir essa identidade cultural, diante de um mundo tão dinâmico? Até que ponto? Qual a análise que essa disciplina pode fazer de práticas espetaculares que tomam uma roupagem midiática, portanto, se “mercadorizando”, para obter ascensão? Será que ainda assim elas podem ser vistas como práticas espetaculares oriundas de manifestações culturais? Ao levantar tais questionamentos, esse trabalho busca apontar caminhos para pesquisas futuras no campo da etnocenologia.

Cleverson Suzart é bolsista de aperfeiçoamento CNPq e graduado em pedagogia pela Universidade Federal de Viçosa.

Parte 2

Etnocenologia e Etnoculinária do Acarajé, Vivaldo da Costa Lima

Resenha de Milton Moura

O antropólogo Vivaldo Costa Lima propõe uma visão do acarajé que poderia receber vários rótulos, a partir do recorte e que pode variar de um parágrafo para o outro. Mesmo prevenindo o leitor de que não se acercou ainda do instrumental oficialmente etnocenológico, Costa Lima nos coloca vários itens para uma interpretação das práticas espetaculares desenvolvidas em torno do acarajé.

Descrito na sua composição, preparação e significado religioso, o acarajé é situado no sistema civilizatório afrobaiano, referido a outras comidas e minuciosamente localizado na tessitura cotidiana da tradição soteropolitana. Tem-se a impressão de que uma etnocoreografia subjaz à etnoculinária traçada para o acarajé. Logo no início, instala o acarajé no binômio clássico sagrado/profano. Comida ritual de orixás, elemento importante nas festas do candomblé e, não por contrariedade, mas por oposição complementar, comida de rua, de jantares festivos, inaugurações... e a merenda mais freqüente nas esquinas, praças e praias. O autor adverte que “as duas cenas se superpõem nos limites sempre difusos de sua interação”.

A impressão se acentua quando remonta à forma como era mercado o acarajé de antanho. As negras passavam a noite, portando o tabuleiro pronto, e deitavam seus pregões pela rua. Esses cantos foram magistralmente recriados por Dorival Caymmi que, por sua vez, diz que as próprias baianas são as autoras da letra e da música de um canto seu, regravado em 1978 por Gal Costa. “Dez horas da noite, na rua deserta, a preta mercando parece um lamento (...) É acarajé ekô ô lalá ô, vem benzer, ô, tá quentinho”.

O encanto da cena não se desfaz hoje, com a modernização e urbanização da cidade. O acarajé é “frito na hora, aos olhos do freguês”. O próprio traje da baiana aponta para o movimento. Sentada em um banquinho, ela é senhora de seu ponto, movimentando-se com desenvoltura entre dezenas de apetrechos, atendendo aos fregueses sem perder o tom. O charme da baiana invadiu o receituário das festas de granfino, constando em recepções oficiais e empresariais. Costa Lima chama de “pequenos restaurantes verticais” os tabuleiros da baiana.

A dança se passa na rua, sem perder o caráter sagrado. O autor chama de “acólitos” os pequenos ajudantes da baiana, que a auxiliam na arrumação de seus equipamentos. A coreografia desliza entre o sagrado da origem, do significado e da composição do alimento e, por outro lado, da sua feição mercadológica atual, adaptando-se a novos gostos com o incremento do turismo. Novos complementos, antes desconhecidos, e hoje reprovados pelos mais ciosos zeladores da tradição na sua aceção mais conservadora. O autor diz que a baiana “preside” a cena, como a conotar a presença da mãe-de-santo no ritual do candomblé. Aliás, a mesma baiana que vende o seu acarajé na rua, feito de feijão moído no liquidificador e frito no alguidar de alumínio, pode prepará-lo no moinho de pedra e na panela de barro, na roça do candomblé, para preservar a sua continuidade com o que está por trás. É também uma questão de tempo. A venda nas ruas, sobretudo em eventos de aglomeração, demanda rapidez. Não haveria tempo para uma preparação tão exigente como nas antigas casas de santo. Mesmo o tamanho e a forma do acarajé podem variar conforme a nação de origem - arredondado, ovalado, maior a ser servido cortado, menor a ser servido inteiro.

O binário coreográfico resulta também geográfico, quando o professor fala nos dois tipos de óleo utilizados para fritar o acarajé. Na Bahia, o azeite de dendê, palma trazida para o litoral brasileiro, desde o início da colonização. Na África Ocidental, usa-se também o óleo de amendoim, semente trazida do... Brasil. Podemos lembrar a importância da contribuição do grande Pierre Verger, tratando dos fluxos e refluxos, entre a Bahia e o Golfo de Benin.

A coreografia é, enfim, poder. As mulheres (quase sempre negras) foram se instalando em seus pontos e resistindo às tentativas de disciplinamento por parte dos órgãos oficiais, a partir de sua participação nos jogos de influência e compadrio da política baiana, tecida como numa família ampliada. As baianas mais majestosas expandem seus negócios ao ritmo da ampliação do turismo, algumas delas chegando a operar concedendo franquias de suas grifes.

No ritual do acarajé, o poder maior é sempre da baiana - em que pese a aparição do baiano em cena, ainda não consolidada. Esse poder é teatralizado na forma como se divide o trabalho de preparar, transportar e vender. O final do texto recorre, aspeando, à expressão *metáforas do corpo*. “No cortar, no pegar, no oferecer, no perguntar com os olhos - o acarajé partido à espera da decisão do freguês (...) E nela notamos a cadência dos gestos aprendidos e reproduzidos”.

Talvez valha lembrar algumas descrições anteriores sobre esta presença espetacular da baiana, emblema da negritude brasileira e de tudo quanto esta negritude encerra e manifesta.

Avé-Lallemant, viajante francês que por aqui passou em 1859, disse que “as baianas levam seus tabuleiros com comida e frutas num equilíbrio impossível! (...) Quatro mulatos fortes levam um piano, outro um caixão de defuntos (...) O povo continua levando a Bahia na cabeça”⁷. Esta mesma expressão consta em *Bahia de Todos os Santos - Guia de Ruas e Mistérios*, de Jorge Amado, num subtítulo precisamente chamado de *A Bahia se Leva na Cabeça*.

Contudo, o texto mais antigo sobre o caráter emblemático da baiana pode ser uma passagem especial de *Memórias de um Sargento de Milícias*, em que se fala de um cortejo no Rio de Janeiro quando da prolongada estadia da corte portuguesa:

“Um grande rancho chamado das baianas (...) caminhava adiante da procissão, atraindo mais ou tanto como os santos, os andores, os emblemas sagrados, os olhares dos devotos; era formado (...) por negras vestidas à moda da província da Bahia, donde lhe vinha o nome, e que dançavam nos intervalos dos *Deo-gratias* uma dança lá a seu capricho (...) Todos conhecem o modo por que se vestem as negras na Bahia; é um dos modos de trajar mais bonitos que temos visto; não aconselhamos, porém, que ninguém o adote; um país em que todas as mulheres usassem desse traje (...) seria uma terra de perdição e de pecados”⁸.

Bem mais tarde, Maria Isaura Pereira de Queiroz, escrevendo sobre o Carnaval carioca, aponta sua discordância com relação à ancestralidade atribuída à ala das baianas das escolas de samba: “O rancho das baianas de que fala Manuel Antônio de Almeida era composto por belas mulheres que se requebravam em meneios lascivos; era, portanto, uma exibição da beleza feminina afro-brasileira; a ‘ala das baianas’, nas escolas de samba, é uma homenagem prestada às fundadoras das escolas (...) O significado é inteiramente outro, restando somente a ‘quase’ coincidência do nome; tudo indica que se trata de uma novidade e não de uma revivescência”⁹. Mesmo discordando da interpretação corrente, a autora não duvida da validade emblemática do nome *baiana*, seja para designar belas

⁷AVÉ-LALLEMENT, Robert, *Viagens pelas Províncias da Bahia, Pernambuco, Alagoas e Sergipe*, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia / São Paulo, EDUSP, 1980, p. 32.

⁸ALMEIDA, Manuel Antônio de (s/d). *Memórias de um Sargento de Milícias*, Rio de Janeiro, Domingos de Magalhães Ed., s/d, p. 83.

⁹QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de, *Carnaval Brasileiro - o Vivido e o Mito*, São Paulo, Brasiliense, 1992, p. 177.

mulheres em meneios lascivos, seja para homenagear as fundadoras das escolas...

Parece restar pouca margem de dúvida sobre o caráter coreográfico - e etnocenológico - das tramas civilizatórias tecidas em torno do acarajé.

Milton Moura é professor da Faculdade de História da UFBA.

Parte 3

Gestualidade, Experiência e Expressão Espetaculares Inês Marocco

Resenha de Terezinha Rocha Freire de Argollo

A gestualidade gaúcha experiência e expressão espetacular é a abordagem da comunicação de Inês Marocco que prima pela objetividade. O tema identifica novo paradigma que, possivelmente, virá atender as perspectivas de um estudo científico da Etnocologia. Esta comunicação tem em vista a espetacularidade do gaúcho do Rio Grande do Sul, focalizando um determinado grupo de habitantes da região oeste do estado, situada na fronteira da Argentina. Diz Marocco que “a dimensão espetacular deve ser compreendida, não só como sendo sustentada pelo corpo, isto é, por tudo que concerne à aparência física, aos hábitos alimentares e às vestimenta, os gestos ligados a uma profissão e aos discursos, mas também pelos valores e símbolos representativos da identidade cultural do gaúcho”.

É importante pontuar que a autora preocupou-se com o aspecto cultural e organizacional. No seu estudo, coloca que a espetacularidade remete a uma maneira de pensar, não se reduzindo a uma simples aparência, mas a uma maneira de ser e de se situar no mundo em relação à natureza e aos membros da coletividade, o que determinará o fenômeno.

As manifestações e os comportamentos dos campeiros do Rio Grande do Sul consubstanciaram o campo de pesquisa da autora que, para realizar este estudo, inspirou-se na noção de *técnicas do corpo* de Marcel Mauss, tendo como perspectiva a etnocologia. Para tanto, Marocco tem como referencial os diversos conhecimentos, dentre os quais destaca a *Antropologia Teatral de Eugênio Barba*, na qual realiza uma analogia entre o ator/bailarino e o campeiro enquanto presença física.

O processo das manifestações e dos comportamentos determinaram a transformação do campeiro, fazendo dele um grupo distinto por causar um efeito estético diferenciado dos demais. Esta transformação é que determina uma dimensão espetacular e é com o objetivo de analisar esta espetacularidade da aparência física do campeiro que Marocco centraliza a sua investigação na analogia entre o ator/dançarino e o campeiro.

A autora, primeiramente, delinea o perfil do campeiro, conseguindo identificar e pontuar peculiaridades culturais importantes para que o leitor entenda onde e como se dá o aparecimento do campeiro.

O caráter guerreiro do gaúcho, desenvolveu-se a partir de situações históricas particulares do Rio Grande do Sul, fazendo com que o gaúcho se tornasse parte de uma sociedade de cavaleiros. A partir da história do Rio Grande do Sul no século XIX, Marocco pôde perceber aspectos da aparência física desses homens, tais como a virilidade, o corpo cavaleiro treinado, hábil e ágil, um corpo elegante, dada a caracterização da situação geográfica deste estado, como sendo uma terra de fronteiras e que, durante muitos anos, foi campo de batalha. Este fato fazia com que a população masculina passasse a maior parte do tempo em situação de combate.

A partir dessas observações, verificou que, apesar da ausência de guerras, o homem Campeiro conservou sua postura de combate e de um guerreiro em luta constante com os animais. É interessante a referência histórica, política e social que a professora faz no contexto no qual surgiu o campeiro. O fato de o campeiro trabalhar com animais exige o desenvolvimento de um corpo virtuoso, podendo até ser comparável com o corpo do acrobata, mas diferenciado no seu objetivo principal que não é o de seduzir um público e sim manter o contato direto com a natureza de suas atividades diárias. É este corpo guerreiro que destaca como objeto de estudo.

Em sua comunicação, a autora identifica três qualidades inscritas no corpo do campeiro nas situações de trabalho e lazer, para analisar a dimensão espetacular de sua aparência física: a imobilidade corporal, o equilíbrio, um corpo centrado e o alongamento da região peitoral.

Quando refere-se à imobilidade corporal, esclarece que esta não deve ser entendida como rigidez. Isto porque, o corpo do gaúcho é considerado um corpo econômico e sempre disponível para a ação. O termo *imobilidade* tem referência no termo *Sats*, usado por Eugênio Barba, no sentido de designar uma postura de base observada também nos esportistas e no ator/bailarino. Esta postura é empregada por Etienne Decroux como *Imobilidade Móvel*, designando o estado do ator/bailarino antes de entrar em cena. Este estado apresentado é de imobilidade exterior e de agitação no interior, o que significa uma postura ereta e prospectiva.

A autora observa ainda que, mesmo sendo os objetivos dos atores e gaúchos campeiros diferenciados, uma vez que os atores não estejam na representação das suas atividades, pode-se afirmar, por analogia, que o corpo do campeiro organizado e disponível apresenta qualidades expressivas. Enquanto no ator as qualidades corporais são adquiridas por um treino voluntário, codificado e inspirado em diversos modelos; o treino do

campeiro está no seu cotidiano e as suas atitudes estão ligadas às suas atividades de trabalho. Nestas atividades, os gestos são executados de maneira predominante aos níveis dos membros superiores e são vistos também como símbolo de coragem e de masculinidade. Esta atitude comportamental se traduz nas mais variadas posturas e gestos sígnicos, justificando assim o interesse da pesquisadora na sua investigação, pois apresenta elementos, tornando-os espetaculares.

Quanto ao equilíbrio - um corpo centrado - esta é uma qualidade corporal que exige uma boa organização interna do corpo. Para tal, este corpo terá que ser treinado diariamente. A autora pontua que os gestos campeiros necessariamente devem ser precisos e eficazes, pois em concurso lhes conferem um estilo, sendo um dos critérios para esta seleção.

Podemos observar que os atores também desenvolvem a capacidade do equilíbrio, através de treino diário, com técnicas *extra-cotidianas*, dando ao corpo um equilíbrio de luxo. Na sua especificidade, a qualidade de luxo do campeiro é adquirida no fazer profissional.

Outra característica do corpo do gaúcho é o seu peito avantajado que, na terminologia teatral, é conhecida pelo nome de “plexo solar”. Michael Chekhov afirma que esta parte do corpo é o “centro imaginário” e coloca que a sua ampliação não é signo de coragem ou de masculinidade e sim uma convenção que serve para traduzir a energia utilizada pelo ator de maneira concreta que ajuda tornar visível, no nível físico, o trabalho ligado à energia mental e corporal. Este aspecto, Barba qualifica de presença física.

Reportando-se à dança moderna, Isadora Duncan indicou como um dos princípios revolucionários o “plexo solar”, fonte geradora da energia ainda desconhecida no ballet clássico da época. A pesquisadora, a partir do seu estudo e da análise das atividades do trabalho do gaúcho, conclui pela existência de algumas características que são essenciais e que fundamentam a dimensão espetacular da gestualidade do campeiro:

- A) O aspecto estético é fundamental para a identidade e para o comportamento dos gaúchos, já que a sua preocupação maior é a de sempre “fazer bem” as coisas, a de “fazê-las com elegância”.
- B) A inteligência do corpo. Neste caso, o gaúcho tem o hábito de pensar suas ações com o corpo sem separá-las do mental, constituindo-se numa unidade psico-física.
- C) Uma certa sabedoria dos campeiros em desenvolver uma relação orgânica do seu corpo, respeitando o movimento e a dinâmica natural, economizando os seus gestos e tornando-os práticos. Isto se dá, diz a autora, pela aprendizagem por imitação crítica.

D) Os gestos de trabalho do campeiro tornaram-se um hábito muscular e de reflexos.

Para a autora, o que constitui o fundamento e a dimensão espetacular do comportamento do campeiro, é o aprendizado tradicional, a inteligência corporal e a organicidade. É importante quando Inês coloca que, para o campeiro, não há separação entre corpo e mente, pois o homem é uma unidade e isto é o que tornou o campeiro um grupo de estudo das manifestações espetaculares.

A metodologia aplicada na pesquisa de Inês é a historicidade do fenômeno, mas é importante salientar que a autora não se limita à discussão do passado, este vem como referência para um estudo de um processo dinâmico, sujeito a mudanças e transformações.

Esta comunicação foi uma importante contribuição aos atuais estudos que envolvem o corpo e sua representação, não apenas no universo social, mas também na sua potencialidade espetacular.

O trabalho não faz ingerências específicas ao campo artístico, pois não se aprofunda no ator/bailarino, mas as suas análises abrem um vasto campo de interesse àqueles que se dedicam à dança e à virtualidade das práticas e técnicas corporais.

Terezinha Argollo é professora da Escola de Dança da UFBA.

Resenha de Virgínia Maria Rocha Chaves

Inês Marocco aborda a dimensão espetacular da gestualidade do gaúcho do Rio Grande do Sul, especificamente do habitante da Região Oeste do Estado, situada na fronteira com a Argentina.

Esse estudo é resultado de análises de pesquisa de campo que fundamentaram sua tese de Doutorado, apresentando alguns aspectos corporais que caracterizam o homem gaúcho, definidos por ela como espetaculares.

Trata-se de uma leitura curiosa e agradável ao público, sobre um tema atual, que identifica um possível novo paradigma, para atender as perspectivas de estudo científico da Etnocnologia.

Sob essas perspectivas, e inspirada nas noções de *Técnicas de Corpo* de Marcel Mauss (sociólogo francês que tentou identificar como os homens utilizam o seu corpo em culturas diferentes), a autora parte de observações do tipo físico e da atitude comportamental do campeiro gaúcho e investiga, analisa e descreve as ações, estratégias, comportamentos e manifestações espetaculares que determinaram o processo de transformação desse corpo: um corpo treinado, virtuoso, hábil e ágil - “um corpo elegante”.

Essas características causam um efeito plástico e os distinguem dos demais habitantes, fugindo ao biotipo característico da Região, o que determina e lhes dá uma dimensão espetacular, ao contrário dos colonos imigrantes europeus que se voltaram à agricultura, mas não desenvolveram os mesmos atributos corporais.

Marocco preocupa-s com o aspecto cultural e organizacional, ou seja, com tudo que concerne ao gestual do Campeiro numa espetacularidade, não só sustentada pelo corpo. Busca identificar valores e símbolos representativos da identidade cultural do gaúcho, não reduzindo essa espetacularização a uma simples aparência, mas a uma maneira de ser, de pensar, de se situar no mundo, com a natureza e o coletivo, o que determinará o fenômeno.

A autora, no primeiro momento, delinea o perfil e o caráter guerreiro do gaúcho, conseguindo, com clareza, pontuar peculiaridades culturais importantes para que o público entenda e penetre na subjetividade desse corpo guerreiro que a autora não considera por acaso, nem tão pouco do ponto de vista genético; mas um corpo histórico, signico, vivencial e socialmente construído.

Esse gestual comportamental que pertence à esfera particular da vida cotidiana do campeiro é analisado por Marocco, sob seu olhar de

diretora teatral, tendo como referencial, dentre outras disciplinas, a Antropologia Teatral de Eugênio Barba.

O centro de sua investigação é a analogia entre o ator/bailarino e o campeiro, estabelecida nas diferenças compartilhadas enquanto presença física. Para a autora, o gaúcho está corporalmente mais próximo do ator/bailarino que do indivíduo em geral.

A metodologia recai na historicidade do fenômeno que não se limita ao passado, pois ainda é sujeito de um processo dinâmico, sujeito a mudanças e transformações. A pesquisa baseou-se em estudos da história do Rio Grande do Sul (Século XIX), através de depoimentos encontrados em diários de bordo de alguns viajantes europeus que estiveram nessa Região. Eles já haviam percebido e descrito aspectos da aparência física desses homens gaúchos, chamando a atenção para sua virilidade: o corpo de cavaleiro, o corpo “virtuoso” treinado, o corpo em sincronia com o cavalo, o corpo elegante. Ela também utilizou vídeos, vasta literatura relativa ao gaúcho e a convivência fundamental, junto à comunidade, demonstrando que esta faz parte de uma sociedade de cavaleiros. Segundo a autora, o caráter guerreiro desse corpo é desenvolvido a partir de situações históricas particulares do Rio Grande do Sul. Geograficamente, esse Estado é considerado terra de fronteiras, tornando-se palco de guerras e revoluções durante muito anos, sendo que a população masculina encontrou-se em situação belicosa por quase todo o tempo, imprimindo em seus corpos essa característica.

A atitude comportamental postural simboliza uma atitude de combate e luta constante. Um corpo guerreiro e cultural que apresenta qualidades que aparecem nas mais variadas posturas e gestos sígnicos. Essas qualidades denotam o interesse maior para a investigação do objeto de estudo, na medida em que apresentam elementos que o tornam espetacular.

A cultura e o trabalho reproduzido nesse corpo carregado de códigos, consagra o “seu imaginário” através do trabalho de todos os dias com animais, o que exige coragem, destreza e força física, conferindo a esses homens, qualidades corporais espetaculares, comparáveis à “virtuose” dos acrobatas.

Marocco associa a dimensão espetacular do gestual campeiro à forte influência do contexto do seu trabalho. As qualidades específicas corporais que apresentam são fruto de um corpo transculturado pela sua prática cotidiana que lhes confere aspecto de um cavaleiro combatente, “um tipo essencialmente estético”, espetacular. Dimensão que o torna diferente daqueles que não exercem essa atividade. Seu caráter concreto e sensível é

ressaltado por um poderoso elemento - o jogo - que o aproxima das formas artísticas do espetáculo.

A autora constata que esses gaúchos conservam o seu gestual postural não com o objetivo principal de sedução. Aponta que estes não se encontram em estado de representação: “estão verdadeiramente numa situação de luta com o animal, onde arriscam a vida”, o que o difere de um acrobata, citado em parágrafo anterior. O tipo estético e teatral é desenvolvido por uma aprendizagem tradicional e por uma inteligência corporal. Uma habilidade não codificada, mas transmitida de geração à geração.

Para a análise da dimensão espetacular da aparência física, Marocco busca as qualidades presentes, inscritas no seu corpo, nas situações de trabalho e lazer, ideais para o memorial/referencial desse corpo. Através do significante, a autora obtém o significado.

É interessante a descrição sócio-cultural explicativa do contexto do qual surgiu este corpo construído e suas qualidades representativas, imaginadas e cristalizadas na forma e na presença física que delimitam os referenciais a estas qualidades.

Descobre através de suas investigações, e instrumentalizada pela Etnocologia, as raízes e fundamentos de um corpo brasileiro performático.

Navegando nessa direção, a autora destaca e dedica-se a uma análise descritiva, pontuando as qualidades em questão: a imobilidade corporal, o equilíbrio e o alargamento da caixa torácica que juntas constroem a postura elegante do cavaleiro, num corpo que se mostra, se faz ver, produto de um corpo treinado pela prática cotidiana, fazendo uma analogia entre o ator/bailarino e a performance estética do campeiro gaúcho.

Inês Marocco, sob o ponto de vista cinesiológico e de teatralidade, apresenta com competência a organização estrutural dos segmentos corporais do homem campeiro gaúcho. Compara-os aos resultados de um trabalho extra-cotidiano do ator/bailarino.

Afirma, por analogia, que o corpo energético e teatral do gaúcho é “pré-expressivo” (com disponibilidade do corpo inteiro pronto para ação), tanto quanto o corpo do ator/bailarino. Noção que Eugenio Barba reserva aos atores que se encontram “numa situação de representação”. O que difere este daquele é a especificidade, a intencionalidade, o treino voluntário, codificado por técnicas diversificadas.

O texto deixa claro, através da descrição das ações do cavaleiro em relação às do bailarino, que o resultado técnico de desenvolvimento corporal de um trabalho sistemático específico acontece intrinsecamente e está subjacente à atividade prática desse homem com o animal (o cavalo),

numa complexidade de ações, apresentando virtuosamente as qualidades extra-cotidianas do ator/bailarino.

Na percepção simbólica, o campo focal está no que significa e em como se manifesta a prática espetacular do campeiro gaúcho. Nesse momento, a autora dimensiona a especificidade que o torna objeto do estudo.

O rico universo simbólico contemporâneo do campeiro pretende remeter à outra realidade, numa concretude em dimensão sensorial, compondo uma prática espetacular organizada.

Em seus estudos, a autora conclui que o tipo estético que o gaúcho desenvolveu através de uma aprendizagem tradicional e uma inteligência de corpo e organicidade, constitui o fundamento daquilo que faz a dimensão espetacular de seus comportamentos de trabalho. Estes aspectos colocam em destaque um traço que considera essencialmente gauchesco: *a unicidade corpo-mente* na sua maneira de ser e de agir do campeiro, contrariando o pensamento ocidental cartesiano que opera com a dicotomia corpo-espírito, que o torna particular como objeto de estudo das manifestações espetaculares.

O trabalho de Inês Marocco tem o mérito da atualidade, relacionando o corpo com os estudos da Etnocologia. Através da manifestação cultural, a ação súnica se manifesta e produz traços distintos de identificação de sua sociedade, numa perspectiva humana peculiar, dinâmica e evolutiva.

Cabe observar que em seu texto, baseado na relação corpo e cultura, a autora não aprofunda o estudo como subsídio para a possível construção do processo de formação do ator/bailarino. Esta seria uma interação importante para o campo das Artes Cênicas e, em especial, da Dança. Denota uma abertura a novas investigações para performances baseadas em fundamentos de um corpo brasileiro com uma identidade étnica plural.

Traçando um paralelo com a exploração de determinadas possibilidades no campo específico da Dança Contemporânea, o texto oferece um conteúdo importante, um rico material para o repertório de criação e composição coreográfica, além de alternativas para um aprofundamento técnico/corporal/expressivo do bailarino, no que diz respeito ao desenvolvimento de suas capacidades corporais: resistência, flexibilidade, agilidade e criatividade.

O surgimento da História das Mentalidades já abria campos de investigação voltados para o viver cotidiano. Como no estudo dos Sistemas Mentais, tudo é significativo: o corpo passa a ser o centro de atenção do

observador, fonte de conceitos, revelador de signos e códigos culturais que contribuem para a compreensão humana e seu comportamento.

O avanço desses estudos, atualmente, traz possibilidades alternativas para a investigação, fundamentação teórica e aperfeiçoamento para os processos criativos dos profissionais da área das Artes.

Mergulhando nesses estudos, as artes se apóiam nas ciências humanas para, nelas ancoradas, consubstanciarem e avançarem os processos de criação e intervenção nas representações das formas simbólicas sociais.

A necessidade de organizar o modo de produção e a elaboração do conhecimento conduz, através de outras descobertas, ao encontro de novos caminhos, nos quais, a distância estabelecida entre o homem e o conhecimento vai sendo reduzida, produzindo a interação e renovação de atitudes e comportamentos que determinam a superação do senso comum.

O trabalho de Inês Marocco contribui, indiscutivelmente, para o entendimento da complexidade e das inúmeras interações dos múltiplos componentes da realidade do contexto social de um povo.

A sua contribuição é sumamente importante para a reflexão dos que se envolvem com estudos da Etnocnologia, com as problemáticas da performance e com a espetacularização social contemporânea, as suas contradições e os paradigmas.

Virgínia Chaves é Diretora e Professora da Escola de Dança UFBA.

Parte 4

Textura do Corpo Xamânico Gabriel Weisz

Resenha de Alex Beigui de Paiva Cavalcante

O trabalho desenvolvido por Gabriel Weisz apresenta-se, em primeira instância, como uma tentativa rumo a uma melhor compreensão e estruturação do fenômeno Xamânico. Todavia, a sua abordagem transcende o caráter puramente descritivo, envolvendo-nos numa especulação mais minuciosa acerca da linguagem, dos seus impulsionadores e respectivos desenvolvimentos. "Escrever" o corpo xamânico significa, em outras palavras, transpor um determinado tipo/nível de linguagem para outro. Em suma, trata-se de uma convenção entre intercomunicações de expressões estético - sensoriais. O apelo à " representação imaginária" surge como categoria hipotético-explicativa que visa a inserção do corpo no sistema comunicativo. Na realidade, a categoria "imaginário" revela-se como uma ponte (mediação) entre o mental e os processos físicos envolvidos na prática xamânica.

A princípio e sob uma leitura menos atenta, o estudo realizado pelo autor de *Habitantes de la Montaña* pode parecer uma experiência exótica a caminho de uma história do corpo ou como o próprio denomina "poética corporal". No entanto, tendo em vista a formação intelectual do teórico mexicano, passamos obrigatoriamente a correlações e reflexões que aparecem interditas na sua obra, mas, se bem identificadas, possibilitam-nos pensar em uma série de entraves e considerações acerca da linguagem, bem como, de seus diferentes usos e práticas. Doutor em Literatura comparada pela Universidade Autônoma do México, Gabriel Weisz tende, mesmo que implicitamente, a contagiar o seu discurso com vertentes lingüísticas e filosóficas, inseridas numa espécie de nuvem antropológica. É de fundamental importância esclarecer que os comentários aqui expostos não desfiguram ou inebriam a pesquisa sobre o ritual xamânico mas, pelo contrário, historicizam-no dentro de um universo mais pragmático que o rito; o mito ou o simbólico. Falo por hora do universo da linguagem.

As relações entre corpo-mente constituíram, no decorrer da História da humanidade, um problema filosófico permanente e controvertido. Doutrinas filosóficas como o dualismo, o materialismo e o idealismo, insistiram na segmentação, na diferenciação, ou mesmo, na

superação de um desses elementos (mente-corpo) frente ao outro. Para Platão e os gregos, por exemplo, não havia nenhuma distinção entre a mente e a alma, sendo a palavra "psique" utilizada para denominar ambas as estruturas. Já nos ensinamentos cristãos tradicionais, a mente é geralmente descrita como uma faculdade da alma. Nota-se, portanto, o total desprezo para com o elemento "corpo" que, nunca ou quase nunca, aparece como parte integrante do homem. O corpo, mesmo na cultura oriental, é sinônimo de "vestimenta"; "setor de purgação"; "porção limitada de matéria". Paradoxalmente, só com o materialismo, mais especificamente do século XIX, o "corporal" adquire uma conotação "sagrada". O ápice do materialismo se dá com a supremacia da matéria, onde mesmo os fenômenos mentais só poderiam ser explicados em propriedades e termos propriamente físicos de corpos materiais, segundo os quais, termos mentalistas do tipo: "mente", "pensamento", "emoção", "vontade", "desejo" deviam, *a priori*, ser explicados com referência a determinados tipos de comportamentos. Esse lado da moeda introduziu, embora de maneira extremista, uma nova forma de "olhar" o corpo, legitimando-o frente à uma subdivisão que o anulava.

A necessidade de um estudo do corpo como sistema de comunicação (com e para o mundo) assume, no interesse do estudo de Gabriel Weisz, uma posição de destaque. É entre a negação de dois extremos (materialismo / idealismo) que se encontra o que sua pesquisa conclama: uma espécie de "monismo", segundo o qual nem o físico nem o mental são a verdade última. Ambos são aspectos de algo mais neutro e fundamental. Este algo não possui, ainda, uma dimensão concreta, mas, segundo Weisz: "insere-se numa categoria cognitiva abstrata que se modifica frente ao ambiente".

Dentro de tais reflexões, podemos caracterizar o ritual xamânico como uma janela que possibilita a concretude de alguns "sistemas sensoriais", antes desconhecidos, onde o corpo se transforma frente à percepção. É o diálogo homem – natureza da comunicação xamânica que nos permite estudar, mais pragmaticamente, as práticas representativas e a entender códigos e matrizes estéticas de diferentes etnias. A viabilização de tais processos dependem, todavia, de uma projeção intimista caracterizada sobretudo por um desnudamento de concepções cartesianamente estabelecidas, o que não significa, de forma alguma, negar a lógica de tais práticas dentro de suas respectivas relações signicas.

A confluência das idéias em nosso tempo, exige-nos uma postura menos ortodoxa frente à "inteligência emocional". Na realidade, sempre houve uma cronologia irracional e má construída, isoladora de informações e absorção de conceitos. Entretanto, é tempo de legitimar a permeabilidade

atroz e verídica de um mundo estético múltiplo e multicolor; de uma existência engajada nas causas possíveis e nunca universais. É aí que detectamos a importância da Etnocologia como um canal aberto de possibilidades, onde transitam diversos tipos e níveis de comunicação, sejam elas verbais ou sensoriais, cotidianas ou extraordinárias, específicas ou gerais, centradas ou imaginárias.

Alex Beigui é ator e mestrando em Artes Cênicas da UFBA.

Parte 5

Transculturalidade e A Narrativa dos Contos de Fadas na Educação e Cultura

Katia Canton

Resenha de Ciane Fernandes

Já em 1993, na New York University, tive a oportunidade de ler a tese de doutorado de Katia Canton - *The Fairy Tale Revisited* (Peter Lang, 1994) - da qual extraiu seu livro *E O Príncipe Dançou...* (Ática, 1994), bem como a palestra e o artigo para o III Colóquio Internacional de Etnocologia. Que confortante foi finalmente encontrar uma análise de dança, e particularmente da dança-teatro contemporânea, que ultrapassasse a abordagem formal, puramente estética, ou no máximo histórica, sem cair em jargões interpretativos ou simplificações generalistas (tão comuns ao se falar de formas inovadoras que desafiam nossas maneiras de entender e criticar dança).

O método da ampla pesquisa, do qual a comunicação faz parte, merece atenção. A autora não escolheu traçar o perfil de uma única coreógrafa, ou a ‘evolução’ de um estilo de dança, ou a comparação entre dois estilos - todas abordagens freqüentes. Um tema, os contos de fadas, crucial por envolver a origem da linguagem, foi usado como eixo ao redor do qual os outros se organizam e se interrelacionam. Isto permite uma abordagem coerente com as obras de arte discutidas, nitidamente não abstratas ou puristas. A escolha dos objetos de estudo para a aplicação e exploração do tema-eixo retratam três relevantes e distintas correntes na dança contemporânea no ocidente, compatíveis com as origens dos contos de fadas (França e Alemanha), e com o início do que veio a ser chamado de dança pós-moderna (Estados Unidos).

Canton discute formas tão distintas respeitando suas peculiaridades estéticas e sociais, sem deixar de situá-las em um único panorama histórico e filosófico, que descreve como “neo-historicista”. Como diria Pina Bausch: “Por que se fala da dança sozinha? Eu não posso entender porque o mundo não é incluído”. Não se trata de um retorno à tendência da arte politicamente engajada, presente na Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*) e influenciada pela revolução russa e pela utopia de igualdade social no início deste século, prematuramente confundida com a

arte comunista ou vinculada ao nazismo (questão esclarecida por Canton em seu livro *E O Príncipe*, ibid., pp.155-6). O emocionalismo e o ilusionismo da dança moderna provocou uma reação formalista e abstracionista, com os experimentos do Judson Dance Theater e de Merce Cunningham, entre outros, libertando a dança de qualquer outro vínculo distinto de movimento corporal. É desta forma emancipada que surge um conteúdo crítico inseparável de um aprimoramento técnico e formal, presente em todos os exemplos citados por Canton. O neo-historicismo, de fato, incorpora e critica tanto a utopia política quanto a ilusão da forma pura; não sugere soluções, mas levanta questões: “Dar respostas seria presunçoso. (...) Estou tão perdida como todos os outros”.

Tanto em sua tese, quanto no livro e na comunicação, Canton consegue organizar de forma clara, fluída e interessante, conteúdos densos e sobrepostos. Isso se deve a sua total familiaridade com narrativas e com uma habilidade de subvertê-las criticamente. De forma quase mágica, Canton transita entre a história e a estética, a literatura e a psicanálise, o feminismo, as artes plásticas, a dança e o cinema. É através deste enfoque multidisciplinar que a autora pontua de forma decisiva a lei e a ordem sociais embutidas nos contos de fadas - não para o triunfo de um racionalismo analítico, mas para o surgimento de um imaginário crítico, mágico ao transformar aquelas formas de poder. A escritora demonstra que é possível utilizar-se do artifício do próprio mito - a inversão para ocultar o seu comprometimento sócio-cultural - precisamente para provocar uma auto-reflexão de distúrbio e mutação nessas imagens nos corpos físico-simbólicos onde estão registradas. Os auto-retratos de Cindy Sherman, invertendo a sua imagem-clichê como se a câmera fosse um espelho mágico e deformante, são o exemplo mais literal. Assim como o cotidiano e a oralidade popular foram poeticamente transmutados em ilusão e moral, artistas contemporâneos como os citados por Canton re-politizam os contos de fadas numa estética de questionamento e fragmentação. Ou seja, histórias etéreas tornam-se histórias de corpos (con)textuais.

Ciane Fernandes é Ph.D em dança-teatro e professora adjunta do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

Parte 6

O Uso da Ayahuasca nos Rituais do Santo Daime, Edward MacRae

Resenha de Ana Luiza Friedmann

O Colóquio Internacional de Etnocologia contou com a participação do antropólogo Edward MacRae (Membro do Conselho Estadual de Entorpecentes e pesquisador sobre o uso da Ayahuasca e esquemas de prevenção à Aids entre usuários de drogas injetáveis), onde o mesmo desenvolveu um trabalho acerca das práticas ritualísticas do Santo Daime. O trabalho aqui apresentado visa a correlação entre estas práticas com a espetacularidade proposta pela disciplina de Etnocologia, bem como, quando necessário, entender a perspectiva do “olhar” sobre o “outro” no interior das mesmas.

Autor de livros como *A construção da igualdade* e de diversos artigos científicos sobre a sexualidade, MacRae desenvolve de forma sistemática uma descrição do ritual fundado pelo maranhense Irineu Serra, na região de Rio Branco, o “Santo Daime”. São diversas as matrizes que compõem o ritual, entre elas: práticas indígenas, africanas e esotéricas, apresentadas sob uma capa cristã que utiliza-se do uso do chá (ayahuasca), uma solução com fortes poderes psicoativos e alucinógenos.

A bebida ingerida pelos participantes tem por objetivo alterar o estado de consciência dos adeptos, intencionando diagnosticar e tratar certos males, provocar uma espécie de adivinhação, profecia ou ainda ser um meio para a aquisição de forças, através do contato com o espírito.

Semelhante a uma religião dedicada à interiorização e à procura do contato com o “divino”, os participantes do culto do Daime pertencem a classes sociais e níveis intelectuais diferentes. Pessoas de diversas idades vêm na prática do Santo Daime a possibilidade de um “sentido” em suas vidas.

Os efeitos sociais inseridos nesta prática advêm, basicamente, de três elementos: o uso da Ayahuasca, a utilização de ícaros, o repertório de melodias e as danças propostas pelo xamãs ou mestres.

O crescimento deste ritual, nas últimas décadas, vem se expandindo por todo o país, suscitando um olhar de interesse entre pesquisadores de diversas áreas. Dentro do relato de Edward MacRae, o ritual legitima-se como uma forma espetacular organizada, o que não elimina alguns questionamentos acerca de tal classificação.

Vamos a eles: a etnocologia pressupõe, assim como a antropologia, um estudo direcionado em dois polos; o receptor e o emissor.

Estes elementos ocupam diferentes espaços. Relacionar as práticas ritualísticas do Santo Daime com o olhar do outro leva - nos a definir algumas perspectivas interditas e presentes no ritual. Para os que integram a prática ritualística, não se detecta, *a priori*, um sentido propriamente espetacular, mas uma busca do retorno ao individual, uma certa anulação do “ olhar ” do outro. O público não interfere nem “ artificializa ” o comportamento dos integrantes, em outras palavras, não há a consciência prévia dos movimentos. Neste caso, a atitude dos integrantes não se modifica com a presença do outro. A troca se dá no contato com os objetos que a estruturam (planta, música e dança), e não na relação estabelecida público - platéia.

Entende-se, portanto, que um trabalho dessa natureza afigura-se de grande importância no campo de estudos etnocenológicos, possibilitando traçar caminhos, assim como, precisar supostos limites e fronteiras nos estudos contemporâneos que visam tratar a problemática do “espetacular”.

Ana Luiza Friedmann é bolsista de aperfeiçoamento do CNPq e jornalista.
