



Licenciatura em Teatro
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



Filipe Dias dos Santos Silva

Manifestações Culturais Populares

MANIFESTAÇÕES CULTURAIS POPULARES

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
LICENCIATURA EM TEATRO

FILIPPE DIAS DOS SANTOS SILVA

MANIFESTAÇÕES CULTURAIS POPULARES

Salvador
2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor: João Carlos Salles Pires da Silva
Vice-Reitor: Paulo César Miguez de Oliveira
Pró-Reitoria de Ensino de Graduação
Pró-Reitor: Penildon Silva Filho
Escola de Teatro
Diretor: Luiz Cláudio Cajaíba

Superintendência de Educação a
Distância - SEAD

Superintendente
Márcia Tereza Rebouças Rangel

Coordenação de Tecnologias Educacionais
CTE-SEAD
Haenz Gutierrez Quintana

Coordenação de Design Educacional
Lanara Souza

Coordenadora Adjunta UAB
Andréa Leitão

Licenciatura em Teatro

Coordenador:
Prof. Mateus Schimith

Produção de Material Didático

Coordenação de Tecnologias Educacionais
CTE-SEAD

Núcleo de Estudos de Linguagens &
Tecnologias - NELT/UFBA

Coordenação
Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Projeto gráfico
Prof. Haenz Gutierrez Quintana
Imagem de capa:

Equipe de Revisão:
Julio Neves Pereira
Simone Bueno Borges

Equipe Design
Supervisão: Haenz Gutierrez Quintana;
Danilo Barros

Editoração / Ilustração:
Bruno Deminco; Davi Cohen; Luana
Andrade; Michele Duran de Souza Ribeiro;
Rafael Moreno Pipino de Andrade;
Amanda Soares Fahel Reis; Amanda dos

Santos Braga; Ingrid Barretto; Leandro
Costa.

Design de Interfaces:
Danilo Barros

Equipe Audiovisual

Direção:
Haenz Gutierrez Quintana

Produção:
Daiane dos Santos; Victor Gonçalves

Câmera, teleprompter e edição:
Gleyson Públio; Valdinei Matos

Edição:
Maria Giulia Santos ; Adriane Santos;
Alan Leonel

Videografismos e Animação:
Camila Correia; Gean Almeida; Mateus
Santana;

Edição de Áudio/trilha sonora:
Mateus Aragão; Filipe Pires Aragão.



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Esta obra está sob licença *Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0*: esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA

S586 Silva, Filipe Dias dos Santos.
Manifestações culturais populares / Filipe Dias dos Santos Silva. - Salvador:
UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2021.
104 p. : il.
Esta obra é um Componente Curricular do Curso de Licenciatura em
Teatro na modalidade EaD da UFBA.
ISBN: 978-65-5631-049-7
1. Cultura. 2. Cultura popular. 3. Teatro – Na cultura popular. I. Universidade
Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Universidade Federal da Bahia.
Superintendência de Educação a Distância. III. Título.

CDU: 028

SUMÁRIO

MINI CURRÍCULO DO AUTOR	07
APRESENTAÇÃO	08
UNIDADE 1 - O MUNDO DAS CULTURAS	09
1.1 – Afinal, o que é cultura?	09
1.2 – Culturas diferentes e diferentes culturas	14
1.3 – Cultura erudita, cultura de massa, cultura popular e folclore	15
1.4 – A cultura popular	19
1.5 – A cultura popular na Idade Média e no Renascimento, por Mikhail Bakhtin	19
1.6 – Sobre as identidades culturais	26
1.7 – As contratendências da homogeneização das identidades	29
UNIDADE 2 - A ETNOCENOLOGIA	35
2.1- O histórico da etnocenologia	37
2.2 - Etno+Skène+Logia	40
2.3 - O campo de estudos da etnocenologia	42
2.4 - As principais noções teóricas da etnocenologia	45
2.4.1 Teatralidade	45
2.4.2 O espetáculo, o espetacular e a espetacularidade	47
2.4.3 As nuances espetaculares	49
2.4.4 Substantivamente espetacular	53
2.4.5 Adjetivamente espetacular	53
2.4.6 Adverbialmente espetacular	56
2.4.7 Matrizes Estéticas	60
2.4.8 Encruzilhadas	63
2.5 Das orientações metodológicas na etnocenologia	66
UNIDADE 3 - TEATRO POPULAR, TEATRO DE CORDEL	

E SEUS DIÁLOGOS ESTÉTICOS	73
3.1 - Teatro popular	75
3.2 - Teatro folclórico	83
3.3 - Teatro popular no nordeste	85
3.4 - Teatro de rua	88
3.5 - Teatro de cordel	91
UM ATÉ LOGO	98
REFERÊNCIAS	101

MINI CURRÍCULO DO AUTOR

Filipe Dias dos Santos Silva

Ator, cantor, cordelista e diretor teatral. Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia e doutorando pelo mesmo programa. Bacharel e licenciado em Teatro. No mestrado, estudou a Reza de Brejões, uma manifestação cultural popular de caráter festivo-religioso que acontece na cidade de Brejões, no extremo Sul do Recôncavo Baiano. No doutorado em curso, propõe a atualização dos principais conceitos e noções da etnocenologia, perspectiva transdisciplinar que se dedica, entre outras coisas, ao estudo das manifestações culturais populares.

CV: <http://lattes.cnpq.br/1848020580797717>

APRESENTAÇÃO

Queridos, queridas e querides estudantes,

Estudar as manifestações culturais populares sob a perspectiva das Artes da Cena é estimulante e desafiador. Estimulante pelos saberes que descobrimos para nosso campo de estudos, desafiador porque envolve uma série de cuidados e sensibilidades quando dedicamos nosso olhar às manifestações das culturas, especialmente das culturas populares.

Para tanto, nosso trabalho será dividido em três unidades. Na primeira, faremos a imersão em uma série de conceitos e noções para a melhor compreensão de termos fundamentais desta disciplina, tais como cultura, cultura popular, cultura de massa e identidade. Na segunda, iremos conhecer um pouco da etnocenologia, seus principais pressupostos e as maneiras como podemos lançar mão deles no estudo das manifestações culturais populares. Na terceira e última, discutiremos o teatro popular, bem como as diversas referências abarcadas por esse universo artístico-político, a exemplo de teatro de rua e teatro de cordel.

Para facilitar nosso aprendizado, nosso livro está recheado de exemplos e atividades, sempre com ênfase nas manifestações culturais populares, práticas culturais e fazeres teatrais.

Ao longo da disciplina, vocês serão convidados a estudar e refletir sobre uma manifestação cultural popular a partir das ideias abordadas no livro, bem como para a criação de uma pequena cena sobre a prática escolhida.

Espero que possamos colher bons frutos, além de muitos aprendizados!

Um grande abraço,

Filipe Dias dos Santos Silva



Foto: Passarinho/ Prefeitura de Olinda

Unidade 1 – O MUNDO DAS CULTURAS

A palavra cultura está muito presente em nosso cotidiano. Usamos essa palavra, muitas vezes, de maneira aleatória e indiscriminada. Dentre os tantos usos que fazemos, muitos deles podem apresentar significados distorcidos ou equivocados. Isso acontece porque, eventualmente, a cultura também é usada como mecanismo de alienação e/ou dominação. Então, para além de se pensar na cultura como algo repleto de beleza e de poesia, precisamos entender a cultura como um conceito que transita entre diversos ambientes, dentre os quais se encontram a universidade e a política. Portanto, antes de mergulhar no mundo das manifestações culturais populares, precisamos refletir um pouco sobre o que vem a ser a cultura e como ela nos rodeia, afeta e transforma nossas vidas. Mãos à obra!

1.1 Afinal, o que é cultura?

Para começar nossa conversa, posso garantir a vocês que conceituar cultura é uma tarefa tão complexa que, até hoje, não existe um conceito definitivo. O que existe é uma reunião de muitas ideias que vão dialogando ao longo da história e se transformando com o tempo. Antes, porém, de abordarmos algumas definições de cultura, por que não tentarmos nós mesmos construir uma definição?



Atividade

Em seu caderno, tente elaborar uma definição ou conceito de cultura a partir de suas experiências pessoais. Comece com a seguinte frase: “**Para mim, cultura é...**”, substituindo as reticências por uma frase iniciada por um verbo de ação. Por exemplo: “Para mim, cultura é **subir no pé de manga**”. Depois, justifique o porquê de sua afirmação. Mas atenção: tente fugir do óbvio! O objetivo aqui é justamente refletir e descobrir a amplitude da dimensão do que é cultura.

É comum, quando a gente pensa em cultura, associá-la a termos como educação, intelectualidade, arte e até a certo elitismo. Por exemplo, quem nunca ouviu a frase: “Fulano de tal é uma pessoa sem cultura!”? Cabe nos perguntarmos: existe alguém sem cultura? Eu acho que não! Arrisco dizer que essa é uma afirmação leviana. Uma afirmação cheia de preconceito que tenta demarcar posições sociais de superioridade e inferioridade, de melhor ou pior, de bom e mau. Apesar dessas ideias equivocadas sobre “o que é cultura” serem ultrapassadas, é muito comum a gente presenciar esse tipo de comportamento, principalmente quando se trata de pensar as práticas e comportamentos que são marginalizados, especialmente aqueles que se originam nas periferias. Por exemplo, quando ouvimos um funk, muitas pessoas se perguntam: funk é cultura?

Cheguei

Cheguei chegando, bagunçando a zorra toda

E que se dane, eu quero mais é que se exploda

Porque ninguém vai estragar meu dia

Avisa lá, pode falar

(*Cheguei*, funk conhecido na voz da cantora Ludmilla. Compositores: Wallace Alexandre Dos Santos Cruz / André Luiz De Souza Vieira)

O conceito de cultura, surgido na Europa Ocidental, carrega pressupostos de dominação e colonialismos em seu nascedouro. Foi utilizado, no princípio, dentre outras coisas, para isolar e rebaixar grupos diferentes, tidos como culturalmente inferiores. A apropriação

das discussões sobre o conceito de cultura por intelectuais que se preocupavam com uma certa alteridade – que, a grosso modo, significa olhar outra pessoa a partir do ponto de vista dela própria – foi responsável por colocar a cultura no caminho oposto ao da dominação cultural, atribuindo à cultura justamente a estratégia para a criação de ferramentas capazes de subsidiar o debate contra os processos colonizadores, a partir do momento em que esse debate proporciona a criação da noção de pertença para que os povos reconheçam seus saberes, seus valores e reclamem sua autonomia.

Se, no início, a noção de cultura foi utilizada para justificar a colonização, posteriormente, ela irá funcionar como uma antítese desse processo que buscava subjugar povos diferentes. No entanto, essas forças contrárias – a de dominação e a de emancipação – seguem gerando atritos até os dias de hoje, visto que a colonização permanece se reinventando de diversas maneiras, seja de modo sutil ou explícito. Um exemplo claro disso pode ser visto na luta por representatividade que podemos presenciar ao nosso redor. As populações antes subjugadas, hoje buscam cada vez mais ocupar os espaços que lhes eram negados na sociedade. Isso tudo passa por um processo de reconhecimento de seus hábitos, histórias, costumes, religião e, até mesmo (ou principalmente), traços étnicos.

Essas disputas culturais nem sempre – ou quase nunca – se dão de formas amistosas ou justas. O processo de choques ou conflitos é responsável por dar origem a sujeitos e grupos que, geralmente, transitam entre os diferentes espaços. Independente do surgimento dos novos sujeitos – esses que ocupam entrelugares – a luta de classes geralmente permanece.

O sincretismo religioso, embora hoje seja negado por parte dos líderes das religiões de matriz africana, perdura no imaginário cultural dos cidadãos baianos e dos cidadãos brasileiros. Os povos trazidos cruelmente da África para serem escravizados no Brasil, sendo proibidos de cultuar seus deuses, associaram suas divindades aos santos católicos como estratégia para poderem praticar sua fé, o que deu origem ao sincretismo religioso, que supostamente unifica, por exemplo, Iansã à Santa Bárbara, como se fossem as mesmas entidades.

Como disse, com o empoderamento do povo negro, esse sincretismo foi negado por diversos líderes religiosos, dentre os quais destaco a Mãe Stella de Oxóssi, uma das mais reconhecidas Ialorixás da Bahia. Mesmo tendo sido negado, o sincretismo permanece no imaginário nacional por pessoas de diversas crenças, justamente por ter originado sujeitos que transitam entre os diferentes espaços.

Ainda que o sincretismo não seja nosso tema de aprofundamento aqui, é importante perceber como os sistemas de dominação cultural produzem mudanças com efeitos

duradouros, geram sujeitos em trânsito e, algumas vezes, são responsáveis pelo extermínio de modos de vida e etnias inteiras. Por isso, a importância de compreender o que é a cultura e as formas como seus usos modificam nosso meio e nossa sociedade.

Existem muitos pensamentos a respeito do que é cultura e a gente sempre busca interpretar a partir de vários autores. O antropólogo Roque Laraia (2001) fala, por exemplo, que a cultura é uma lente através da qual a gente vê o mundo. Nossa história de vida, nossa sociedade, nossos costumes e tradições, nossas artes, nossa educação... tudo isso forma a nossa cultura e faz com que a gente interprete o mundo de acordo com nossas experiências e aprendizados. E nós interpretamos nosso mundo a partir da maneira que atribuímos signos, símbolos e significados às nossas práticas, saberes e costumes. Nesse sentido, Pedro Abib (2017, p. 40) nos diz que a cultura pode ser entendida como a “organização da experiência e das ações humanas por meio simbólicos”.

Roberto Sidnei Macedo (2006, p. 25) diz que “cultura é um conjunto de interpretações que as pessoas compartilham e que, ao mesmo tempo, fornece os meios e condições para que essas interpretações aconteçam”. De acordo com a visão de Macedo, a cultura é construída a partir da forma como compreendemos o mundo à nossa volta, atribuindo significado a tudo que fazemos e produzimos, sendo justamente a cultura – responsável, também, por nossos aprendizados – que nos proporciona a capacidade de interpretar o mundo. Ou seja: nesse processo cíclico e contínuo, nós produzimos a cultura e também somos um reflexo dela; nós aprendemos com a cultura e a utilizamos para interpretar o mundo à nossa volta.

Ainda dialogando com a ideia de Macedo (2006), poderíamos elaborar que a cultura pode ser pensada como os significados que atribuímos coletivamente àquilo que nos rodeia, isto é, um processo de construção simbólica compartilhada, através do qual tentamos dar sentido ao mundo.

Eu costumo dizer, de modo simples e abrangente, que a cultura é o conjunto de manifestações artísticas, sociais, linguísticas e comportamentais de uma sociedade, um grupo étnico ou civilização. Portanto, fazem parte da cultura de um grupamento social o conjunto de suas atividades e manifestações, sejam elas práticas e/ou simbólicas. Como por exemplo: música, teatro, rituais religiosos, língua falada e escrita, mitos, hábitos alimentares, danças, arquitetura, invenções, pensamentos, formas de organização social etc.

É importante notar que muitos (ou quase todos) desses fatores/características que elencamos para delinear o que é cultura são mutáveis, vão se transformando no decorrer do tempo e ao longo das gerações. Essas mudanças são próprias do mundo das culturas.

Uma das coisas que devemos atentar quando falamos de cultura é a compreensão de seu processo dinâmico. Quando uma cultura perde seu movimento, seu poder de transformação e adaptação, ela pode estar fadada ao desaparecimento: a cultura é viva e está em diálogo com seu entorno físico e social.

Alguns autores defendem que as culturas apresentam, como principais características, princípios que poderíamos chamar de *adaptabilidade* (pois os indivíduos se adaptam aos meios, modificando também seus hábitos e as significações que constroem), *cumulatividade* (a capacidade que as pessoas têm de incorporar os conhecimentos, assimilar, transformar e transmitir de uma geração para outra) e, como falamos, a *mutabilidade* (a cultura não é estática, visto que ela é afetada por novos hábitos e novas formas de pensar decorrentes do desenvolvimento do ser humano e da sociedade).

Uma das características que diferencia o ser humano dos animais irracionais é a capacidade de produção de cultura, senão a única característica. Então, a música e a arte, em geral, não são necessariamente cultura, mas fazem parte da nossa cultura, compõem a nossa cultura, junto a diversos outros fatores, bem como os significados que atribuímos a essas práticas. Seguindo essa linha de pensamento, o funk, do qual falamos anteriormente, apesar dos muitos preconceitos, também faz parte da nossa cultura!



Sabendo um pouco mais

Está em tramitação no Senado o *Projeto de Lei 412 4/08* que reconhece o funk como manifestação cultural popular e seus respectivos artistas como agentes da cultura popular. Além disso, o projeto trata do fomento à essa produção artística, condena a discriminação do gênero e atribui ao poder público o dever de assegurar as condições para democratização da produção e veiculação musical do funk. Clique no link <https://kondzilla.com/m/em-tramite-no-senado-lei-reconhece-funk-como-manifestacao-popular> para ficar por dentro da matéria. (Acesso em 16 nov. 2020).

1.2 Culturas diferentes e diferentes culturas

Podemos afirmar, ousadamente, que toda manifestação dita cultural é idiossincrática ao meio onde ela ocorre. Isso significa dizer que as expressões culturais carregam consigo as particularidades das pessoas que as produzem. Mesmo que manifestações parecidas ocorram em espaços culturalmente e geograficamente distantes, ainda carreguem entre si muitas semelhanças, cada uma delas irá apresentar suas especificidades próprias, isto é, suas idiossincrasias.

Mesmo dentro de uma mesma sociedade, poderemos observar diferentes formas de manifestação das culturas nos diferentes meios. Muitas vezes, até mesmo em um único bairro, seremos capazes de perceber distintas formas de expressões culturais. A *pluralidade* é mais uma das características do mundo das culturas.

Outra questão que devemos alertar é a capilaridade dos conceitos de cultura. Mais do que um conceito duro, o entendimento de cultura é construído a partir de noções moles, que são remodeladas ao sabor das transformações sociais, das novas necessidades e, sobretudo, a depender da área onde esse conceito é trabalhado, seja das ciências mais duras às áreas do conhecimento mais próximas à filosofia e à arte.

Há várias correntes de estudos acadêmicos que associam os estudos artísticos às manifestações culturais, a exemplo da etnocenologia (perspectiva que iremos aprofundar neste livro) e dos estudos da performance – estes dois de maneira mais direcionada – e dos estudos culturais, de modo mais tangencial.

No âmbito do que se compreende por *estudos culturais*, pensa-se no entendimento da cultura no contexto da diversidade. Essa corrente de estudos, assim como a etnocenologia e os estudos da performance, baseia-se em uma estrutura transdisciplinar de compreensão da atividade simbólica dos comportamentos humanos. Surgiu em meados do século XX, no seio da Inglaterra pós-guerra, e tem como percussores Richard Hoggart, Edward Palmer Thompson e Raymond Williams.

Em suma, a proposição dos estudos culturais tem como base a compreensão do ser humano como ente dotado de capacidade de produzir e refletir criticamente sua própria cultura, não mais um mero consumidor de produtos elaborados pelas elites intelectuais. Por esse motivo, percebe-se a cultura para além de uma experiência passiva: ela pode tanto transformar o presente quanto transmitir o passado. Dissocia-se da ideia de cultura como *nação* para aproximar-se do sentido das diversidades nas formações sociais e períodos históricos (COSTA. *Et al*, 2003). Com o passar dos anos, essa corrente expandiu

sua gama de pesquisadores, ampliando, conseqüentemente, seus horizontes teóricos e perspectivas de abordagem.

A perspectiva dos estudos culturais não faz distinção entre os tipos de cultura. No entanto, socialmente e politicamente, as culturas diferentes nas diferentes culturas são abordadas de modos específicos, com teorias e nomenclaturas próprias, que é o que iremos estudar agora. Não sem antes fazermos uma pequena reflexão.



Reflexão

Você já percebeu alguns dos princípios da dinâmica cultural em sua cidade, seu bairro, seu grupo social? Um tipo de dança, uma celebração religiosa ou um costume antigo que já não acontece mais, ou acontece de forma diferente? Coverse com pessoas próximas e tente descobrir algo. O que você pensa sobre isso?

1.3 Cultura erudita, cultura de massa, cultura popular e folclore

O mundo das culturas é vasto. Como vimos, a luta de classes tanto faz parte quanto se instrumentaliza a partir do *reconhecimento dos valores culturais* e seus respectivos interesses. Por se tratar de um terreno de muitos conflitos, naturalmente, foram surgindo algumas diferenciações conceituais e políticas, demarcando vértices distintos, dos quais surgem o que conhecemos como cultura erudita, cultura de massa, cultura popular e folclore (este último, em menor grau nos dias de hoje, mas não menos importante historicamente).

Embora o que entendamos hoje por cultura popular – em termos de práticas culturais – remonte tempos não delimitáveis e saibamos que cultura popular e folclore muitas vezes se confundam, iremos, a partir de agora, percorrer alguns caminhos para melhor entender esse terreno, sabendo, de antemão, que são conceitos menos antigos que as práticas a que eles se dedicam, pois dizem respeito não exatamente à manifestação da cultura em si, mas a um modo de pensar, de refletir, a respeito dessas manifestações. Em outras palavras: os conceitos de que tratamos aqui são recentes, se comparados às práticas que eles estudam.

O termo folclore surgiu no final do século XVIII. De acordo com o apanhado feito por Frederico Edelweiss (2001), a palavra folclore, de origem britânica, foi registrada pela primeira vez por William John Thoms em 1846 e significa *saber do povo*, a partir da junção das palavras *folk* (povo) e *lore* (saber, ciência). Mesmo tendo surgido à essa época, Edelweiss aponta indícios do reconhecimento do folclore em tempos antigos, vistos na preocupação de certos estudiosos em observar e registrar os saberes do povo acerca dos mitos, lendas, provérbios, comemorações, cantos etc., práticas e conhecimentos passados de geração em geração. O oposto de folclore, na Inglaterra, era *Booklore*, o saber dos livros, a ciência letrada.

Ainda segundo o autor: “O folclore, o saber popular, são, em resumo, as manifestações variadas da alma popular através das ideias e dos sentimentos coletivos, inconscientemente feitos e refeitos através dos tempos” (EDELWEISS, 2001, p. 20). Já nessa definição, encontramos uma primeira problemática que pode nos fazer refletir: dadas as informações que hoje temos acerca dos processos cognitivos humanos, será que nós reproduzimos *inconscientemente* costumes e informações? Longe de querer buscar uma resposta exata, minha intenção aqui é tão somente a de sugerir que possamos repensar as assertivas que buscam situar a construção e reprodução de costumes e pensamentos no domínio do inconsciente. Estudos iniciados na década de 20 do século XX, cujas reverberações ainda ecoam em nossos tempos, apontam que não há comportamento inconsciente, mas sim como reflexos de nossa experiência de mundo, assimilados e reproduzidos a partir do diálogo de nossas inteirezas físicas, psíquicas e sociais¹.

O fato é que a ideia de *inconsciente* caminhou junto ao folclore durante muito tempo. Pesquisadores dessa área buscavam registrar as práticas tradicionais, entendendo-as enquanto saberes imutáveis, cristalizados. Essa postura, no entanto, foi se dissolvendo com o passar dos anos e a consequente reflexão sobre o que seria folclore seguiu se dinamizando, como podemos ver na Carta do Folclore Brasileiro, de 1995:

Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO. [...] Sendo parte integrante da cultura nacional, as manifestações do folclore são equiparadas às demais formas de expressão cultural, bem como seus estudos aos demais ramos das Humanidades.

1 Ver: MAUSS, Marcel. As Técnicas do Corpo. In: Sociologia e Antropologia. Trad. Paulo Neves. São Paulo: COSAC NAIFY, 2003..

Podemos perceber, através do trecho da carta, um detalhe que muitas vezes provoca algumas confusões e até certos atritos: o folclore e a cultura popular. Ocorre que esses dois conceitos, embora distintos, ora se complementam, ora se confundem. O fato é que a cultura popular enquanto conceito surgiu nas últimas décadas do século XIX, quando se percebia um crescimento cada vez maior dos grandes centros urbanos e suas classes operárias/trabalhadoras revelando uma expressão simbólica própria, distinta da expressão das classes mais privilegiadas.

Se o folclore, talvez pela influência do Romantismo, carrega em sua gênese um olhar mais bucólico ou essencialista (visto que buscava encontrar a pureza do saber do povo) a cultura popular nasce na efervescência das grandes cidades, como uma alternativa ao ideal folclórico e à cultura clássica letrada, uma vez que não se compreendia em nenhuma delas. Logo, é possível perceber, nesse nascedouro, um conflito ideológico principal: a cultura popular como oposição à cultura clássica/erudita. Inevitavelmente, a luta de classes no mundo das culturas mais uma vez se confirma, pois o juízo de valor sobre o que é dito superior e o que é dito subalterno reinventa seus modos de existir, sempre distinguindo as pessoas pela posição social que elas ocupam.

Em tempo, por cultura erudita se entende aquela cultura pensada e produzida pelas elites intelectuais para as elites intelectuais dominantes, compreendida supostamente como superior àquilo que era produzido pelas/para as classes menos abastadas, pelas *massas*. Não raro, cultura erudita é confundida com cultura clássica, isto é, aquela que faz referência às produções artísticas e intelectuais originadas na Antiguidade Clássica, compreendida mais ou menos entre os séculos VIII a.C. e V d.C. O termo *cultura erudita*, entretanto, diz respeito a algo que é feito ou produzido pautado em certa erudição, ou seja, voltado para uma intelectualidade e almejando em algum rebuscamento estético, mas não necessariamente oriundo do período clássico.

O conflito estabelecido entre a cultura popular e a erudita provocou inúmeras discussões ao longo da história. Discussões que perduram até hoje, decerto que em menor grau. Isso porque, na tentativa de diferenciar essas duas áreas, afirmações controversas e elitistas foram elaboradas, a exemplo de: alta cultura e baixa cultura, cultura oficial e não oficial, cultura de elite e cultura subalterna... e assim por diante. Ora, tendo em vista o que já estudamos até aqui no que diz respeito à transitoriedade, diálogos e mutabilidades culturais, não nos cabe entrar na discussão de melhor e pior, uma vez que não existe uma cultura melhor que a outra: o que existe são culturas, cada uma com sua característica e seu valor. O que é bom para mim pode não ser para outra pessoa e assim por diante.

No meio da briga teórica entre o que é popular e o que é erudito, o capitalismo fez seu trabalho “correndo por fora” (para usar uma expressão popularmente conhecida). A partir da segunda guerra mundial, quando o capitalismo ganha terreno e força, o mercado da produção cultural começa a surgir, produzindo *cultura* em larga escala para vendê-la, visando fins lucrativos a partir dessa mercantilização.

A cultura, antes discutida no plano das ideias, vê-se apropriada pela indústria mercadológica e publicitária, sendo transformada em um produto a ser vendido e consumido em escala global, transpondo as barreiras internacionais. Ou seja: enquanto teóricos criavam discussões mezinhas, o capital buscava seu quinhão de lucro em ambos os lados, alcançando, com o passar dos tempos, públicos do popular ao erudito, independente de fronteiras.

A cultura produzida por uma indústria cultural é chamada cultura de massa, cujos nichos exploram comercialmente diversas áreas, nas quais se poderia vender um bem cultural associado a algum produto: do vestuário à alimentação, dos hábitos rotineiros ao estilo de vida. Você já ouviu a expressão chamada *American way of life*? Embora tenha caído em relativo desuso, a expressão tratou-se de *um estilo de vida americano*, de cunho nacionalista, surgido após a segunda guerra mundial, que foi apropriado pela indústria cultural e vendido através do cinema e dos meios de comunicação, como modelo cultural ideal a ser seguido. Junto ao modelo vendido como culturalmente *melhor* ou ideal, vieram os produtos agregados à ideia difundida.

A cultura de massa conta com uma grande aliada: a televisão. Com ela, o consumo passou a ser estimulado e a cultura de massa vendida com mais facilidade. Hoje, com o avanço tecnológico e o surgimento dos ambientes virtuais de interação, outros meios de propagação da cultura de massa foram criados, diminuindo cada vez mais as distâncias.

A cultura como mercadoria preocupou teóricos e estudiosos: seria a cultura de massa capaz de extinguir a diversidade cultural? Talvez não exista uma resposta taxativa, mas sim algumas ponderações.

É inegável o poder publicitário sobre nossas vidas, os efeitos que ele causa e o modo como altera alguns de nossos hábitos e costumes. Do mesmo modo que não podemos negar que algumas tradições (ou muitas) se mantêm independente de todo apelo publicitário, uma vez que dizem respeito às nossas identidades e territorialidades.

Vamos a um exemplo prático: na Bahia, mais especificamente em Salvador, muitas pessoas gostam de Mc Donald's, mas não deixam de comer seu acarajé. Em quase todo o mundo é possível encontrar uma loja de Mc Donald's. Mas um acarajé quentinho,

com vatapá, camarão e pimenta, de dar água na boca... é em qualquer lugar que se acha? A resposta taxativa é: NÃO. Aqui, podemos citar mais uma evidência desse poder de diálogo cultural, de trocas e adaptações. Aliás, você é quem vai me dizer: qual a bebida que as pessoas mais consomem junto com o acarajé? (não vale dizer suco de manga)



Atividade

Agora, já sabendo que as culturas estão em diálogo e que essa ideia de pureza não existe, escreva em seu caderno três expressões culturais nas quais você possa identificar e explicar a *cultura erudita*, a *cultura de massa* e a *cultura popular*. Você percebe diálogos entre elas? Compartilhe suas impressões com seus colegas.

1.4 A cultura popular

Neste livro, vamos dar enfoque à cultura popular, porque, independente dos questionamentos de estudiosos sobre o conceito de popular, é justamente o que se entende como cultura popular que nos dará subsídios para identificar alguns tipos específicos de manifestações da nossa sociedade, como também algumas ideias que, associadas à noção de popular, nos ajudam a compreender melhor fenômenos de características muito particulares, os quais são compreendidos como manifestações da cultura popular pelos grupos envolvidos em seus acontecimentos. Portanto, na impossibilidade de aprofundarmos as diversas teorias que têm a cultura popular como plano de fundo ou veio central das discussões, iremos tomar algumas noções de Mikhail Bakhtin como referência, lembrando que todo nosso livro está dialogando com o universo da cultura popular e suas manifestações.

1.5 A cultura popular na Idade Média e no Renascimento, por Mikhail Bakhtin

Mikhail Bakhtin foi um grande filósofo e pensador russo. Dedicou sua vida a temas relativos à cultura e à linguagem humana. Dentre seus principais trabalhos, destaca-se *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, obra na qual o autor apresenta certos princípios da cultura popular percebidos a partir da

análise dos textos de François Rabelais, criador das personagens Gargântua e Pantagrue. Com diálogos marcados pelo escatologismo (de teor nojento, sujo, repugnante), essas personagens (dentre muitas outras) exploravam temas como lendas populares, farsas e romances.

A partir da obra de Rabelais, Bakhtin encontrou possibilidades de interpretar alguns princípios da cultura popular, ressignificando alguns de seus pressupostos. Mesmo alertando sobre o contexto no qual se debruça para traçar tais interpretações – no caso, a Idade Média e o Renascimento – Bakhtin oferece alguns gatilhos que nos ajudam a compreender, em maior ou menor grau, certos hábitos, comportamentos e formas de expressão presentes em nossa cultura popular. Antes de adentrar nos conceitos propriamente ditos, faça a leitura de um diálogo entre Alcofridas (pseudônimo do autor) e Pantagrue, que eu traduzi da obra de François Rabelais, para que vocês possam visualizar melhor o que estamos falando:

Vamos ler!



Figura 1: A infância de Gargântua, Gustavo Doré

Fonte: Domínio Público

RELATO DO VIAJANTE QUE PASSEAVA NA GARGANTA DE PANTAGRUEL

Alcofridas - Eu queria finalmente sair, e através de sua barba, eu caminhei para baixo de seu corpo e caí no chão diante dele. Quando ele me viu, disse:

Pantagrue - De onde veio, Alcofridas?

Alcofridas - De vossa garganta senhor - respondi.

Pantagruel - Quanto tempo está lá?

Alcofridas - Desde que marchais contra Almirodes.

Pantagruel - Então há mais de seis meses. E do que você viveu? O que Bebias?

Alcofridas - Senhor, o mesmo que vós: os melhores bocados que passam por sua garganta, levando a minha parte.

Pantagruel - Muito bom. E onde cagavas?

Alcofridas - Em sua garganta senhor.

Pantagruel - Ah, ah! como és um companheiro gentil...

(A obra completa de François Rabelais com as personagens Gargântua e Pantagruel está disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_action=&co_autor=17994 Acesso em 10 fev 2021)

Mikhail Bakhtin (1987) nos diz que, antes do estabelecimento do Estado no ocidente enquanto instituição, aspectos sérios e cômicos da vida recebiam igual importância. Contudo, torna-se impossível outorgar direitos iguais dentro da sociedade de classes. Então, os aspectos sérios passam a ocupar posições distintas dos aspectos cômicos na vida social, estes últimos, porventura, inferiores.

Existia momentos, no entanto, em que as regras criadas para a vida social eram subvertidas durante a Idade Média e o Renascimento, a exemplo do carnaval, quando ocorria uma inversão de valores e a instauração de uma segunda vida festiva, situada nas fronteiras entre a arte e a vida, numa fuga provisória das amarras da vida cotidiana. Isso quer dizer que, para o autor, durante o carnaval da Idade Média, certas liberdades passavam a ser toleradas pelos poderes dominantes, como o Estado e a Igreja. A suposta sensação de liberdade, aliada a uma pausa na vida cotidiana, proporcionavam a inversão de valores socialmente estabelecidos, ressignificando imagens, símbolos e instituições.

Era no carnaval que acontecia a recriação da vida ordinária de modo paródico e satírico. Isto significa dizer que surgia um mundo ao revés, no qual a sátira adquiria um novo sentido: o de renovação. O escárnio e as paródias revestiam-se de um poder regenerador, mesmo que com palavras de baixo calão, pois era justamente a liberdade de se proferir as grosserias blasfematórias que fazia com que homens e mulheres pudessem se reinventar através do *riso*. Ou seja, a ludicidade, a brincadeira e o jogo, no contexto citado, ressignificavam os momentos, tornando-os regeneradores da vida social – esta, por sua vez, extremamente dura para as classes populares.

Grosserias blasfematórias transformavam-se, no carnaval, em blasfêmias ambivalentes e determinavam “o caráter verbal típico das grosserias na comunicação familiar

carnavalesca” (BAKHTIN, 1987, p.15). Essas grosserias ganhavam novo sentido, adquirindo “caráter profundamente intrínsecos universais” (Idem, p.15). Ou seja, as inversões e paródias realizadas de maneira grosseira e satírica eram transformadas através do riso que, aliado à atmosfera extracotidiana instaurada, tornavam universalmente aceitáveis e ambivalentes aquilo que não era permitido no dia-a-dia.

Por outro lado, era também uma forma jocosa de exprimir ludicamente aquilo que não poderia ser dito na vida ordinária, ou escarnecer situações das quais não era possível se libertar nos outros momentos da vida. Daí o surgimento da ambivalência, uma vez que até mesmo as piadas escatológicas, como em Gargântua e Pantagruel, ao invés de causar nojo e repulsa, provocavam o riso.

A mesma atmosfera que confere ambivalência às ditas grosserias também ressignifica o deslocamento do eixo corporal dos indivíduos. Trata-se de uma mudança na percepção do corpo que ocorria durante o carnaval. Os corpos dos indivíduos, através de posturas, vestes e adereços, ganhavam outras formas, ora deformando-se, ora transformando-se em outras formas vegetais ou animais, dando origem a corpos e comportamentos *estranhos* e, ao mesmo tempo, lúdicos, o que Bakhtin chamou de realismo grotesco.

O realismo grotesco, segundo Bakhtin (1987), caracteriza-se pelo princípio material e corporal aparecendo como forma universal, festiva e utópica, em detrimento da esfera espiritual – o grotesco como a estética de um corpo deformado ou reformulado de modo bizarro, sem perder completamente as conexões com as representações reais do corpo, daí o termo realismo grotesco.

No carnaval da Idade Média, o corpo, entendido independente de alma, materializa as mazelas e deformações sociais com o intuito de provocar o riso. Do mesmo modo que a cabeça (símbolo da razão) dá lugar ao baixo ventre corporal (símbolo da sexualidade), isto é, provoca-se intencionalmente uma inversão de valores também pautada na sátira e no riso.

Esse movimento tem como traço marcante o *rebaixamento* para o plano material e corporal tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. O rebaixamento também é ambivalente, afinal, “o baixo é sempre o ‘começo’” (BAKHTIN, 1987, p. 19). A terra e o ventre, para onde o elevado é rebaixado, são regeneradores, porque sinônimos de vida: a terra é local de germinação e o ventre é gerador de vida.

De acordo com as ideias do autor, a segunda vida festiva recontextualiza símbolos que não seriam aceitos na cotidianidade por conta de uma desvalorização do cômico na sociedade de classes, em detrimento do caráter sério, privilegiado nas relações do

dia-a-dia. Assim, o espírito carnavalesco, responsável pelo riso ambivalente, faz com que comportamentos e atitudes não condizentes com os valores vigentes sejam aceitos socialmente pelo Estado, a exemplo da sexualização dos movimentos corporais e, até mesmo, a sátira de representantes eclesiásticos ou dos poderes do Estado.

Ainda segundo o Bakhtin (1987), esses comportamentos e atitudes perdem sua ambivalência quando alocados em um contexto puramente satírico, escarnecedor, sendo compreendidos do ponto de vista de seu poder regenerador apenas no contexto das celebrações carnavalescas da Idade Média e do Renascimento, onde e quando há a quebra da rotina cotidiana para a instauração de uma segunda vida festiva como paródia da vida ordinária. Com o passar dos anos, segundo o autor, o riso perdeu sua ambivalência, prevalecendo o escárnio puro e simples, visto que aparecia dissociado de seu caráter lúdico e festivo, portanto, regenerador.

Bakhtin (1987) observa alguns princípios interessantes para que possamos pensar a cultura popular, guardadas as devidas proporções entre o contexto estudado pelo autor e aquilo que acontece contemporaneamente a nós. Não podemos afirmar que os comportamentos, atitudes corporais, vocabulários e símbolos adotados nas manifestações culturais populares dos dias de hoje preservem a mesma ambivalência e o mesmo poder regenerador analisado pelo autor ao estudar o carnaval da Idade Média e do Renascimento. Porém, baseado nos princípios que estamos trabalhando para melhor compreender a noção de cultura, tais como a transitoriedade, a mutabilidade ou adaptabilidade, não podemos assegurar que esses princípios regeneradores se perderam por completo. Ainda que tenham sido adaptados ou modificados, esses princípios transitaram até nós e podemos perceber certa ambivalência, por exemplo, em diversas manifestações culturais populares.

Ideias presentes nas noções do riso festivo ambivalente, as grosserias blasfematórias e mesmo no próprio realismo grotesco podem nos ajudar a compreender de modo mais profundo alguns princípios que regem as práticas e comportamentos de determinadas manifestações culturais populares. O clima festivo que se instaura em diversos folguedos, festejos e rituais – só para citar alguns gêneros – guarda certo caráter regenerador, pois reconstrói as relações sociais de forma paródica e lúdica.

O próprio carnaval que acontece nos dias de hoje, com diferentes configurações, de Norte a Sul do país, poderia ser usado como exemplo direto dessa herança trazida pelos colonizadores portugueses, em especial, por fazer referência direta à festividade homônima abordada por Bakhtin (1987), porque eminentemente popular em inúmeros lugares onde ocorre, excetuando-se aí aquelas festividades onde há uma clara divisão

de classes sociais dentro da festa, pois, nestes casos, a segmentação social por classes desconfiguraria completamente o caráter regenerador delineado pelo autor. Há, porém, outros exemplos próximos a nós mesmo que poderíamos citar de modo ilustrativo, embora generalista.

O casamento matuto (ou casamento na roça), muito comum nos festejos juninos do Nordeste do Brasil, pode ser um exemplo muito didático do que estamos falando. Neste acontecimento, há uma representação das instituições – tais como o casamento, a igreja, as autoridades policiais e eclesiásticas – dos valores sociais – a exemplo do amor, respeito, fidelidade – e das personagens enquanto atores sociais ou personagens tipo – dentre os quais podemos citar o noivo, a noiva, a sogra e o sogro, o padrinho e a madrinha. O casamento matuto ocorre dentro de um grande contexto que são as celebrações de junho, período em que o inverno está em vigor e é sinônimo de fartura para famílias que vivem da agricultura em localidades que são marcadas pela seca em sua maioria. Aliás, as saturnais romanas, que deram origem ao carnaval, também estavam ligadas ao período das colheitas.

Os festejos juninos no Nordeste – especialmente nas cidades do interior – representam uma quebra na vida ordinária para que um clima festivo possa se instaurar. Dentro desses festejos, os casamentos matutos funcionam como uma representação paródica que põem à baila uma série de tipos e caricaturas facilmente reconhecíveis em seus respectivos contextos. Existe a recriação paródica das instituições com o intuito provocar o riso, com homens vestidos de mulheres, o deslocamento do eixo corporal que dá ênfase ao baixo ventre, exageros, palavrões e ousadias que não seriam aceitos numa cerimônia religiosa séria, mas que são bem recepcionados nesse clima festivo, no qual o riso, dotado de alguma ambivalência – regenera e reconstrói as relações sociais cristalizadas e endurecidas pela vida rotineira e enfadonha. Há quem diga, inclusive, que o São João é, para as cidades do interior, o que o carnaval é para as grandes capitais.

Os exemplos que apresentei, mesmo que genericamente, podem nos ajudar a visualizar melhor alguns dos princípios abordados por Bakhtin (1987) e como eles podem nos servir. Conforme salientei no início da abordagem, devemos guardar as devidas proporções, de modo que nossas leituras ou usos das noções por ele propostas venham sempre acompanhadas das ponderações necessárias, uma vez que o que analisamos hoje está em um decurso temporal e cultural muito distante do carnaval da Idade Média e do Renascimento. Não podemos deixar de notar, entretanto, que as reminiscências do passado ecoam no nosso presente, reconstruindo-se, adaptando-se modificando-se.



Atividade

Você conhece o Zambiapunga?



Figura 2: Zambiapunga

Foto: Rita Barreto

“O zambiapunga é uma herança africana. Ele chegou à Bahia trazido pelos negros bantos, escravizados na região do Congo-Angola e usados na Bahia para o incremento de atividades agrícolas, plantio de canaviais do Recôncavo e de grandes extensões de dendezeiros na região do litoral Baixo-Sul. É exatamente nesta região onde se concentra o zambiapunga, um folguedo que não existe em nenhum outro lugar do Brasil. Na África, até hoje há festas de mascarados com este mesmo nome, feitas para homenagear os ancestrais.” (Josias Pires, Bahia Singular e Plural, 18 out. 2012)

Assista ao documentário disponível no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=Mzg-J9scGqw> e tente identificar uma ou mais ideias inspiradas nas noções de Mikhail Bakhtin que acabamos de estudar.

1.6 Sobre as identidades culturais

Estudar as manifestações culturais populares é também velejar pelo processo de percepção das identidades que os grupamentos sociais constroem acerca de si próprios, de seus costumes, suas crenças, suas relações consigo mesmos e com o outros, suas formas de transmissão de conhecimentos, bem como o modo de viver o presente, vislumbrar um futuro e dialogar com a ancestralidade.

Contudo, o conceito de identidade é bastante delicado, porque pode ser associado à uma imagem fixa, conotar um modo determinista de perceber os grupamentos sociais como arraigados a alguma imutabilidade, algo que, conforme discutido até aqui, distancia-nos da concepção de cultura que vislumbra seu entendimento a partir das ideias de trocas, diálogos e trânsito. Por essa razão, dedicaremos um momento do nosso estudo ao entendimento do que viria a ser a noção de identidade no contexto da nossa sociedade.

As mudanças ocorridas no século XX levou-nos a repensar a ideia que tínhamos acerca das identidades culturais. Antes desse período, há a compreensão de que as identidades se mostravam de maneira mais ou menos sólidas, como reflexo de uma rigidez social e cultural, na qual a mobilidade de classes se revelava consideravelmente limitada, algo que refletia a possível restrição dos diálogos culturais entre os diferentes segmentos da sociedade. Assim, noções de gênero, sexualidade, nacionalidade, etnia ou raça, por exemplo, mostravam-se como paisagens culturais aparentemente fixas, ocupando localizações distintas na sociedade de classes.

O advento da modernidade, desencadeado ao longo do século XX, dá início ao processo de borramento das cristalizações socioculturais responsáveis por fragmentar a sociedade em identidades fixas, provocando o que Stuart Hall (2006) chama de descentramento dos sujeitos. Estes, já não mais se compreendiam em locais de imobilidade absoluta, mostrando-se capazes de promover diálogos entre os diversos segmentos sociais, transformando os meios e a percepção de si, movimentos que Hall, bem como outros autores, caracterizou como “crise de identidade”:

Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 2006, p. 7).

Compreender os sujeitos enquanto seres moventes no que se chama de “crise de identidade” requer alguma historicização. Nesse sentido, o autor elabora três concepções de identidades, a saber:

- o **sujeito do iluminismo**, de concepção individualista, baseia-se no entendimento de um indivíduo centrado, o qual se desenvolve a partir de um centro interior que precede seu nascimento e, embora dotado da razão e da capacidade de discernimentos diversos, o sujeito permanecerá essencialmente o mesmo, como reflexo de sua posição social, sem passar por grandes transformações;
- o **sujeito sociológico**, por sua vez, como reflexo da sociedade moderna, faz referência a indivíduos que não são mais centrados em si e sua condição social de maneira rígida, mas se formam em contato com outras identidades, pondo em diálogo seu “eu interior” e a sociedade onde está inserido;
- o **sujeito pós-moderno** é o sujeito em trânsito, definido não por seu meio biológico, mas por seu meio histórico, estando em constante transformação e assumindo identidades diversas ao longo de sua existência, cujas identidades se mostram móveis, isto é, em constante transformação.

Interessa ao nosso estudo a compreensão do último tópico, os sujeitos pós-modernos. Primeiro, porque é o período histórico no qual vivemos até então. Segundo, pelo fato de que, dadas as compreensões que estamos construindo acerca de culturas populares e suas manifestações, já foi possível perceber que, de fato, estamos falando de sujeitos transformadores e transformados pelos atravessamentos sociais e históricos. Sujeitos que se expressam culturalmente a partir das construções dialógicas entre passado, presente e futuro.

Quando abdicamos da ideia de pureza nas culturas populares, admitimos que elas são construídas, reelaboradas e atravessam gerações com base nas trocas efetivadas com o respectivo momento histórico, a partir das individualidades dos sujeitos em diálogo com a coletividade, como também na fricção entre tradição e contemporaneidade. Diferentemente das épocas anteriores, cujas barreiras comunicacionais, por um lado, e a provável estratificação social mais rígida, por outro, dificultavam os diálogos transculturais – dando origem a sujeitos com identidades mais sólidas –, hoje, podemos visualizar que até mesmo as culturas mais tradicionais estão sujeitas aos processos de transformações, provocados, em grande parte, pelos meios tecnológicos responsáveis por uma interação cada vez maior entre os grupamentos étnicos, de gênero, classe, nacionalidade, sexualidade.

Longe daquela visão folclorista que tenta estigmatizar as culturas populares como saberes tradicionais puros, precisamos buscar compreender esses fenômenos tanto do aspecto das construções coletivas quanto individuais. Estudar as culturas e suas respectivas formas de manifestação deve contemplar a visão da diversidade, sendo essa diversidade também trespassada pelas individualidades, temporalidades e localidades – ou pela relação entendida como espaço-tempo. Ou seja, o entrelaçamento entre o espaço e o tempo onde esses fenômenos acontecem.

Dada a concepção das identidades dos sujeitos pós modernos, podemos verificar que uma etnia ou grupamento social são compostos, antes de qualquer coisa, por indivíduos que se organizam coletivamente, visto que a pós-modernidade no mundo globalizado diz respeito a todos, mesmo que ainda exista uma distribuição desigual no tocante às acessibilidades.

Os efeitos da globalização, associados a um crescente movimento de inclusão tecnológica, expandem-se para além das barreiras nacionais ou culturais (salvas as exceções das quais falaremos adiante). Desse modo, sempre que nos referimos a um coletivo, não devemos perder de vista que este é composto por indivíduos com experiências de mundo distintas, cujas subjetividades merecem ser observadas, bem como as idiosincrasias locais.

A democratização do ensino superior e o acesso cada vez maior à educação formal são exemplos evidentes do surgimento desses sujeitos em trânsito, pois transitam entre diferentes espaços sociais. Hoje, temos muitos mestres e mestras populares que adentram os espaços acadêmicos, antes inacessíveis. Com isso, tanto levam suas práticas e saberes para as universidades, quanto retornam aos seus nichos sociais embebidos das ideias discutidas academicamente. Inevitavelmente, esse trânsito provoca diálogos bilaterais. Por um lado, muda o perfil acadêmico, acrescentando-lhe novas visões de mundo, por outro, faz com que a universidade se aproxime e penetre cada vez mais nas comunidades. O que se pode ver, nesse movimento, é que, longe de provocar uma massificação cultural, esses sujeitos em trânsito – aqui tomamos como exemplo – são responsáveis, muitas vezes, por criar a noção de pertença em seus grupos sociais, de autovalorização, de preservação e renovação das tradições através dos diálogos construídos. Trata-se de um movimento que faz parte de um movimento maior chamado por alguns autores de modernização das culturas.

A respeito da modernização e as culturas tradicionais, Néstor Canclini (1997) pondera que:

O que não se pode dizer é que a tendência da modernização é simplesmente provocar o desaparecimento das culturas tradicionais. O problema não se reduz, então, a conservar e resgatar tradições supostamente inalteradas. Trata-se de perguntar como estão se transformando, como interagem com as forças da modernidade (CANCLINI, 1997, p 218).

De fato, a massificação cultural é algo que vários setores sociais buscam evitar, dentro e mesmo fora da academia. As estratégias dessa luta, entretanto, transformam-se à medida que os novos cenários vão se delineando, inclusive no que tange aos diálogos estabelecidos entre as culturas e a modernidade. Não podemos negar, todavia, o efeito homogeneizante da globalização e da dominação cultural. Muito pelo contrário: estamos aqui refletindo sobre ele e tecendo alguns contrapontos. A respeito da homogeneização cultural, Stuart Hall (2006) aponta três contratendências.

1.7 As contratendências da homogeneização das identidades

A primeira contratendência vem como resposta do próprio mercado ao movimento de massificação das culturas: na medida em que se tenta vender uma cultura global, surge um contraponto local, muitas vezes como um atrativo mercantilista da diferença. Ou seja, ao passo que um impacto global se impõe, uma resposta local passa a ser elaborada, realimentando a articulação entre o local e o global. Nesse sentido, o professor Armindo Bião, cuja obra estudaremos mais adiante, cita o exemplo do turismo na Bahia, que fez uso da tecnologia para fortalecer suas tradições culturais, usando-as como chamariz para fortalecer a indústria turística local, em crescente expansão por volta de 1998 (BIÃO, 2009, p. 137).



Sessão pipoca

A propaganda do Governo da Bahia, em 1991, veiculada nos principais canais de televisão, chamava os turistas para conhecer o Estado, dando ênfase às suas belezas naturais e diversidade cultural. Assita ao vídeo, através do link, e veja você mesmo que em recortes rápidos, podemos notar diversas manifestações da cultura baiana, hábitos e costumes que privilegiavam o local em detrimento do global, na tentativa de construir um apelo publicitário como foco na diversidade. Ou seja,

como diz Stuart Hall, trata-se de uma mercantilização da diversidade cultural face ao movimento de homogenização das culturas.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=dUq4dw9Kils> (Acesso em 30 mar. 2021)

Embora tenhamos, no Brasil, uma tendência à democratização do ensino superior, especialmente a partir dos anos 2000, sabemos que as desigualdades continuam postas, bem como seus efeitos. É bem verdade que alguns caminhos foram trilhados, mas a disparidade socioeconômica no Brasil ainda é assustadora, o que dificulta o acesso a determinados bens e serviços, dentre os quais está a tecnologia. Ou seja, mesmo que tenhamos a redução de certas desigualdades, elas ainda existem no Brasil e no mundo, o que torna a capilaridade dos efeitos da globalização (sejam eles bons ou ruins) ainda distribuídos sem uniformidade.

É precisamente essa desigualdade social apontada por Stuart Hall (2006) como um dos fatores responsáveis por tornar os efeitos da globalização distintos em cada lugar, pois limita seu alcance: a globalização adentra nas periferias de modo mais lento e possivelmente desigual. Esse seria o segundo contraponto à ideia de homogeneização das identidades.

O terceiro contraponto diz respeito ao alcance da globalização, que encontra mais porosidade para se instalar no ocidente, mas não conquista a mesma facilidade no oriente, por razões que perpassam a História, o Estado e a própria cultura, cuja análise

implica no imbricamento destes três fatores e, ainda assim, mostra-se como uma árdua tarefa.

Para fins de organização das ideias, vamos retomar o que Stuart Hall (2006, p. 80-81) aponta como características da globalização na homogeneização das identidades globais:

- a) globalização caminha em paralelo com um reforçamento das identidades locais, embora isso ainda esteja dentro da lógica da compressão espaço-tempo;
- b) A globalização é um processo desigual e tem sua própria ‘geometria de poder’;
- c) A globalização retém alguns aspectos da dominação global ocidental, mas as identidades culturais estão, em toda parte, sendo relativizadas pelo impacto da compressão espaço-tempo.

Apesar de perceber a importância da observação dessas três contratendências à homogeneização das identidades, podemos sublinhar que as características citadas ainda pertencem ao domínio das forças sociais de um modo geral. Independente das ações dos poderes públicos, dos interesses do mercado, outro fator marcante pode ser considerado no processo de resistência aos efeitos uniformizantes da globalização: o processo de reconhecimento de si e a consequente reafirmação cultural, mais evidente a partir da década de 70 do século XX, movimento que Hall (2006) compreende como *dialética das identidades*.

Na contracorrente do que muitos estudiosos pensavam, o processo de globalização acarretou também no fortalecimento das identidades locais, mesmo que estas estejam em diálogo com o mundo globalizado. Não se trata, portanto, de cristalizações, mas da formação de identidades que, mesmo reafirmando seu caráter idiossincrático, não deixam de dialogar com os globalismos. Aqui, estamos falando sobre o alargamento das noções de identidade, muitas vezes, utilizada na flexão plural – identidades –, no lugar do uso de identidade, pois esta pode incorrer numa sensação de imobilidade, o contrário do que pode ser visualizado nos tempos pós modernos.

O fortalecimento das identidades locais é possível de ser entendido em conjunto com o processo de empoderamento de muitos grupos étnicos face à dominação cultural imposta pelos grupos dominantes, processo esse que ocasionou o surgimento de novas identidades como forma de contrapor, enfrentar e resistir ao movimento colonizador que, ainda hoje, tenta ditar, por exemplo, padrões de beleza e comportamento. Essas identidades, embora entendidas pelo poder dominador como uma coisa única, é, na

verdade, uma teia de diversas identidades que formam uma reunião em torno de um interesse comum. Vejamos o que Hall nos informa a esse respeito:

Um bom exemplo é o das novas identidades que emergiram nos anos 70, agrupadas ao redor do significante *black*, o qual, com contexto britânico, fornece um novo foco de identificação tanto para as comunidades afro-caribenhas quanto asiáticas. O que essas comunidades têm em comum, o que elas representam através da apreensão da identidade *black*, não é que elas sejam, cultural, étnica, linguística ou mesmo fisicamente, a mesma coisa, mas que elas são vistas e tratadas como ‘a mesma coisa’ (isto é, não-brancas, como o ‘outro’) pela cultura dominante. [...] Entretanto, apesar do fato de que esforços são feitos para a essa identidade *black* um conteúdo único ou unificado, ela continua a existir como uma identidade ao longo de uma larga gama de outras diferenças. Pessoas afro-caribenhas e indianas continuam a manter diferentes tradições culturais. O *black* é, assim, um exemplo não apenas do caráter político das novas identidades, isto é, de seu caráter posicional e conjuntural (sua formação em e para tempos e lugares específicos) mas também do modo como a identidade e a diferença estão inextricavelmente articuladas ou entrelaçadas em identidades diferentes, uma nunca anulando completamente a outra (HALL, 2006. P. 86).

Logo, somos levados a entender, a partir das informações de Stuart Hall, que as identidades contemporâneas, mesmo que engajadas em torno de um interesse sociocultural comum, como no caso dos traços étnicos com o reconhecimento e valorização do movimento *black*, constituem-se do entrelaçamento de diversas identidades. Tal movimento, que se deu como consequência da globalização, tem sua expansão possibilitada pela mesma globalização, de modo que podemos observar o arvorar das identidades em torno da cultura *black* em diversos lugares do mundo por grupamentos sociais geograficamente distantes, mas entrelaçados por um interesse comum. Ou seja, mesmo dentro que aqui chamamos de *cultura black*, existem várias construções identitárias, cada uma dela entrelaçada às suas realidades locais.

Analogamente ao exemplo importado do autor Stuart Hall e trazendo também a discussão para nosso espaço-tempo, podemos entender que uma infinidade de grupamentos sociais pôde encontrar suas causas comuns, em detrimento das individualidades, articulando maneiras de se engajar na luta pelo reconhecimento e valorização de suas identidades, suas particularidades, seus modos de ser, existir e se manifestar, muitas vezes, de modo dissonante do pensamento globalizante e colonizador. Nesse sentido, podemos citar uma série de movimentos que nos circundam: a comunidade LGBTQIA+, o movimento negro, o movimento feminista, os movimentos indígenas (hoje, também autocompreendidos como povos originários do Brasil) e daí por diante. O importante é notar que, dentro de cada um desses movimentos, há uma série de identidades, sejam elas individuais e/ou

coletivas, trespassados por lutas políticas, sociais e culturais que ora os aproximam, ora os distanciam, mas invariavelmente situam as lutas identitárias como responsáveis pelo reconhecimento da diversidade. Deixemos a conclusão nas palavras de Stuart Hall:

Como conclusão provisória, parece então que a globalização tem, sim, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e ‘fechadas’ de uma cultura nacional. Ela tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas (HALL, 2006, p. 87).



Atividade



Figura 3: IX Marcha da Consciência Negra, São Paulo

Foto: Circuito Fora do Eixo

A partir das abordagens que realizamos acerca das questões das identidades, bem como seus respectivos princípios, faça uma pequena reflexão a partir de uma das seguintes perguntas:

- 1- Em qual grupo identitário eu me reconheço. Do ponto de vista da minha individualidade, em quais pontos eu me aproximo e me distancio desse grupo identitário?
- 2 - Quais as lutas identitárias me inspiram e por quê? O que me aproxima e me distancia dele?

Aos “finalmentes”

Nesta unidade, mergulhamos no universo das culturas de modo a tentar percebê-las em suas diferentes perspectivas, seja na teoria – abordando os estudos já realizados nesse campo –, seja na prática – quando partimos para alguns exemplos, reflexões e atividades. Não podemos perder de vista que conceituar cultura e refletir sobre ela é, inevitavelmente, um ato político, uma vez que a cultura move a sociedade: dos seus hábitos mais rotineiros às políticas sociais e culturais.

Vimos também que alguns princípios podem nos ajudar a pensar na cultura do ponto de vista acadêmico, como é o nosso caso. Características como adaptabilidade, cumulatividade e mutabilidade são uns desses princípios. Ao lado deles, podemos situar a pluralidade, pois dentro de um mesmo território geográfico ou político, podemos perceber diferentes culturas que nem sempre convivem de forma harmoniosa, ao passo que muitas tradições dialogam fortemente com a modernidade.

Nas origens das culturas populares, encontramos o folclore e seus respectivos ideais políticos e sociais. As culturas de massa, por sua vez, alcançam cada vez mais espaços que, antes, eram inimagináveis – graças, também, a um crescente avanço tecnológico. Por outro lado, são esses mesmos meios tecnológicos que proporcionaram uma redescoberta das culturas populares, que reclamam suas identidades na contratendência das homogeneizações. E é o que estamos vivendo: a dialética das identidades. Dialética que nos coloca em contato com um mundo globalizado, o qual, por sua vez, faz com que recorramos aos nossos enraizamentos culturais. Por falar em dialética, seguiremos dialogando na próxima unidade. Até lá!



Ilustração de Theodore de Bry. Fonte: Domínio Público

Unidade 2 – A ETNOCENOLOGIA

Na unidade anterior, estudamos uma série de noções axiais no entendimento do que vem a ser cultura, assim como a cultura popular, foco das discussões aqui propostas na disciplina *Manifestações Culturais Populares*. Na impossibilidade de abarcar toda a teoria que envolve os debates acerca do popular – alguns deles até mesmo mezinhas – discorreremos sobre as ideias principais que nos ajudam a situar melhor alguns princípios que podem ser facilmente reconhecidos em diversas manifestações, mas não necessariamente em todas. Lembremos de guardar sempre as devidas proporções.

Precisamos territorializar nossas compreensões sobre as culturas populares, situando-as no espaço-tempo, sem perder de vista os diálogos transculturais, entre tradição e modernidade, sobretudo perceber a diversidade do coletivo que é construída pelas unidades. Portanto, ao pensar em culturas populares e suas respectivas manifestações, uma série de ponderações se mostram necessárias, não deixando de lado a sensibilidade do observador/pesquisador em praticar sempre a alteridade.

Feito esse trajeto, partiremos para o estudo das principais noções da etnocienologia, o qual será trespassado pelas orientações teóricas de metodológicas desse campo do saber, como forma de abordar e orientar possíveis interpretações das manifestações culturais populares, sem perder de vista a alteridade e o olhar sensível para a diversidade. Vale ressaltar que a etnocienologia tem, na Bahia, seu principal teórico brasileiro, na pessoa do professor Armino Bião (falecido em 2013), responsável por trazer essa perspectiva de estudos para o Brasil, a partir da qual, inclusive, abriu espaços para as Artes Cênicas no CNPq e na Capes, instituições responsáveis pelos fomentos às pesquisas acadêmicas.

CONHEÇA

Armando Jorge de Carvalho Bião

Brasileiro de Salvador, Bahia (de 1950), Pesquisador 1A do CNPq, Armando Bião é Professor Titular Associado, no Brasil, à Universidade Federal da Bahia UFBA, e, na Europa, à Université de Paris Ouest Nanterre La Défense e à Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord. Foi Professor Visitante na Université de Paris Nord Villetaneuse Saint Denis (Paris VIII), de 1997 a 2000, na Université Ouverte des Cinq Continents (Mali, 2005), na Cátedra Valle-Inclán/ Lauro Olmo (Universidad de Alcalá de Henares, Ateneo de Madrid) e no Instituto Politécnico de Leiria (Portugal), em 2007/ 2008 e, pelo Programa ERASMUS MUNDUS em Artes do Espetáculo, nas Universidades Paris Nord Villetaneuse Saint Denis, Nice Sophia Antipolis, Goethe Frankfurt am Main e Libre de Bruxelles, em 2008/ 2010. Ator e encenador em cerca de 50 obras teatrais e audiovisuais, premiado por seu trabalho em teatro (1980, 2001, 2008, 2010) e por suas atividades acadêmicas (1998, 1999, 2007), na Bahia, foi também Chevalier des Arts et des Lettres da República Francesa. Licenciado em Filosofia pela UFBA (Brasil), Master of Fine Arts em Theater Arts/ Acting pela University of Minnesota (EUA), Mestre e Docteur d'Université em Anthropologie Sociale et Sociologie Comparée pela Université René Descartes Paris V Sorbonne e Pós-Doutor em Études Théâtrales et Littéraires pela Université de Paris Ouest Nanterre La Défense (França), foi ex-bolsista da Fulbright Foundation e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior CAPES. Foi o primeiro Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/ UFBA (1997/ 2003), Diretor Geral da Fundação Cultural do Estado da Bahia (2003/ 2006) e o primeiro Presidente da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas ABRACE (1998/ 2002), na qual coordenou o Grupo de Trabalho de Etnocenologia, de 2007 a 2011. Com uma centena de orientações acadêmicas concluídas, Armando Bião é um dos criadores de vários grupos de pesquisa (com os quais continua colaborando: o Groupe de Recherche sur l'Anthropologie du Corps et ses Enjeux GRACE, na Sorbonne Paris V, desde 1988; a rede internacional de etnocenologia, a partir da UNESCO, desde 1995; e o Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade GIPE-CIT, na UFBA, desde 1994) e de diversos periódicos: Verbo Encantado, 22 edições de 1971 a 1972; Viver Bahia, 22 edições de 1973 a 1975; Repertório Teatro & Dança, 17 edições desde 1998; Cadernos do GIPE-CIT, 26 edições desde 1998; e Memória

ABRACE (lançado em 1999). Publicou dezenas de artigos e capítulos de livros no exterior e no Brasil, inclusive, em 2009, os livros *Teatro de cordel e formação para a cena* e *Etnocenologia e a cena baiana* e, em 2012, *Teatro de cordel: peças e ensaios* (este resultante de Prêmio Patativa do Assaré, de Cordel, do MinC). Atua nas áreas das Artes do Espetáculo (Etnocenologia, Interpretação Teatral, Teatro de Cordel, Treinamento com Máscaras) e da Cultura Baiana (Matrizes Estéticas e Relações Internacionais).

Texto adaptado do Lattes. Link para consulta: <http://lattes.cnpq.br/4195728277442037> (Acesso em 10 fev. 2021)

Para compreender as noções da etnocenologia, adotaremos como principal referência o trabalho do professor Armindo Bião, considerado pai da etnocenologia no Brasil. Ressalto, porém, que tomarei a liberdade de apresentar esse horizonte teórico metodológico a partir de uma leitura muito particular. Desde 2007, quando iniciei minha carreira acadêmica nas Artes Cênicas, venho trabalhando com a etnocenologia, temática que orientou minha pesquisa de mestrado e se tornou foco de meu doutoramento. Neste último, discuto as principais noções teóricas e metodológicas da etnocenologia, discussões estas que se encontram acolhidas nas páginas que seguem. Mãos à obra!

2.1 O histórico da etnocenologia

Lançada em 1995, na França, a Etnocenologia se dedicou, inicialmente, a partir de seu Manifesto, a construir um esboço acerca das áreas de atuação do novo campo do saber que se forjava. Daniela Amoroso (2010) informa que:

A etnocenologia tem como marco de fundação o Manifesto da Etnocenologia, escrito pelo Centro Nacional de Etnocenologia, em 17 de fevereiro de 1995, na França. O manifesto foi resultado da parceria entre a *Maison des Cultures du Monde*, cujo presidente, na época, era o sociólogo Jean Duvignaud, da Unesco, sob coordenação de Chérif Khaznadar e do Laboratório Interdisciplinar de Práticas Espetaculares da Paris8-Saint Denis, coordenado pelo professor Jean-Marie Pradier (AMOROSO, 2010. p. 1)

O surgimento da etnocenologia ocorre, portanto, de uma parceria entre pesquisadores e artistas, entre a universidade e a comunidade internacional. Pesquisadores ligados às Artes Cênicas e às Ciências Humanas, bem como às áreas análogas, já se movimentavam nessa direção mais de 20 décadas antes, como comprova o surgimento, na década de 70, do movimento que deu origem aos estudos da performance, a partir do trabalho de nomes como Richard Schechner e Victor Turner, por exemplo. Assim como a etnocenologia, os estudos da performance nasceram como uma área transdisciplinar, abrangendo antropologia, linguística, estudos sobre as culturas, drama, artes, dança, teatro, música e outras linguagens, gêneros e campos de saberes.

Ou seja, a etnocenologia não inaugura necessariamente um movimento. Surge, na verdade, do anseio de um grupo de pesquisadores também ligados à arte, em particular, às artes da cena, de compreenderem o mundo através de um viés artístico com aspirações (em princípio) científicas, para além da própria concepção desta percepção na obra de arte (ou produto da arte) propriamente dita. Em outras palavras, traçar caminhos e reflexões que não estariam apenas circunscritos nos espetáculos de dança, circo ou teatro, por exemplo, mas fazer uso dessas linguagens e suas respectivas técnicas para produzir saberes que poderiam estar em diálogo com outros campos acadêmicos e/ou científicos.

Aqui, cabe ressaltar que a etnocenologia surge, sobretudo, no intuito de estudar as espetacularidades humanas para além da perspectiva do teatro. Colocar uma forma específica de arte, no caso, o teatro, como lente de interpretação das expressões culturais seria uma prática etnocêntrica. Uma das premissas da etnocenologia é justamente o combate ao etnocentrismo. Estudar uma prática cênica ou espetacular circunscrita no universo das culturas populares, por exemplo, deve preconizar referências que atendam a essa prática. O teatro e seu respectivo jargão léxico pode não dar conta de analisar ou apreender os conhecimentos que emergem do estudo em questão. Entende-se que toda e qualquer prática espetacular humana, esteja ela onde estiver, é dotada de saberes. Cabe ao etnocenólogo buscar entendê-los, refletir sobre eles, investigar, sobretudo, sua lógica interna, suas encruzilhadas.

É importante atentar que essas prerrogativas de pesquisa e estudos no âmbito acadêmico foram, durante muitos e longos anos, pertencente à seara das ciências humanas, como a antropologia e filosofia. Desta forma, a etnocenologia não surge isolada, nem com uma única face, mas como um caleidoscópio, ou uma lente multifocal na qual o olhar deverá construir-se multirreferencial (MACEDO, 2006), uma vez que abre um espaço para si, tornando essas áreas, antes dominantes nas construções teóricas dos conhecimentos que estudam o comportamento humano e suas formas de expressão, correlatas no âmbito acadêmico.

Então, a etnocenologia surge, assim como a performance, interligando estudiosos e artistas de diferentes áreas do conhecimento, como Jean-Marie Pradier, Chérif Kasnadar, Michel Maffesoli, Jean Duvignaud, Eugênio Barba, além do próprio Armino Bião que, em 1990, cinco anos antes da proposição do novo campo, defendeu sua tese de doutoramento, sendo convidado a integrar o movimento, pois, segundo relatava, seu trabalho estava em diálogo com a proposição que então se esboçava¹. O próprio Bião é um exemplo das interligações entre as áreas do saber: formado em filosofia pela Universidade Federal da Bahia, passou a ensinar nesta mesma instituição através da Escola de Dança, onde lecionava a disciplina de Filosofia da Dança. O fascínio pela beleza dos corpos levou-o ao teatro, onde aprofundou suas encruzilhadas.

Por outro lado, movimentos históricos, políticos e artísticos provocavam uma profusão de novas perspectivas para a compreensão dos panoramas que se formavam. O surgimento da Etnocenologia apresentava-se como sintomático, possivelmente inevitável, como sinaliza Bião:

Após o desenvolvimentismo americano – de norte a sul – dos anos 50, o vanguardismo artístico no Ocidente dos anos 60 e 70 ecoando no panorama das ditaduras e do crescimento latino-americano, os anos 80 e 90 conheceram a globalização da ideia de patrimônio oral e imaterial, da qual o surgimento da etnocenologia, em Paris, em 1995, é um sintoma. (BIÃO, 2009, p. 327)

Ao reconhecerem as práticas e comportamentos humanos culturalmente estabelecidas em seus respectivos contextos sociais como patrimônios orais, culturais e/ou imateriais, os movimentos políticos que buscavam afirmação das identidades e suas particularidades abriram um espaço para que artistas pudessem atuar como construtores das histórias sociais, de saberes e de conhecimentos de ordens até então não necessariamente exploradas sob essas perspectivas.

A etnocenologia, passados mais de 25 anos de sua criação, é entendida como uma perspectiva transdisciplinar que se dedica, em linhas gerais, ao estudo das expressões humanas, dentre as quais estão compreendidas as manifestações culturais populares, sob a perspectiva das espetacularidades.

1 Com título *Théâtralité et spectacularité: une aventure tribale contemporaine à Bahia*, Armino Bião teve sua tese de doutoramento aprovada em dezembro de 1990, em Antropologia Social e Sociologia Comparada, da Universidade Paris V René Descartes Sorbonne.

2.2 Etno+Skène+Logia

A etnocenologia, nascida no final do século XX, pode ser considerada uma reverberação dos estudos iniciados no campo das etnociências, grande área de conhecimentos originada entre as décadas de 50 e 60, refletindo os anseios de pesquisadores de seu tempo, que buscavam novas perspectivas de abordagem, pesquisa e compreensão dos fazeres e saberes humanos na diversidade das culturas. Trata-se, inicialmente, de um campo multidisciplinar oriundo da antropologia e da etnologia – estas, mais antigas – em seus mais amplos aspectos, abarcando a etnolinguística, etnobiologia, etnobotânica, bem como outros campos relacionados.

A grande novidade trazida pelo surgimento das etnociências foi a forma como os pesquisadores buscavam compreender o universo pesquisado, não mais colocando sua própria cultura como lente para a leitura do que lhes era desconhecido. Ao contrário, o trabalho era desenvolvido a partir do diálogo entre o modo de ser de determinado grupo, como o pensamento é desenvolvido e o que esse grupo diz a respeito de si próprio (NETO; FITA, 2013). Dessa maneira, a análise viria a se estruturar de forma relativamente dinâmica, compreendendo que a apreciação crítica do pesquisador deveria considerar, para além de sua própria percepção, o que os sujeitos pesquisados pensavam a respeito de suas respectivas práticas.

Esse princípio dinâmico marca uma nova posição nas pesquisas em torno das culturas. É largamente discutido, nos dias de hoje, o entendimento de que é impossível anular a si próprio enquanto pesquisador, visto que este possui *background* cultural e uma bagagem de experiências prévias que, de alguma maneira, permeiam sua percepção de mundo. Faz-se necessário, portanto, relatar as ideias, conceitos ou noções estruturadas pelos sujeitos que constituem o cerne da pesquisa. Como ensinava o professor Armino Bião em suas aulas, das quais tive a honra de participar, cujos registros permanecem em minha memória: chame as pessoas pelo nome que elas se reconheçam, bem como suas respectivas práticas; não cabe ao pesquisador o papel de “batizar” aquilo que já tem denominação.

Ou seja, o *etno* da etnocenologia aponta um encaminhamento de abordagem anti~~etno~~centríco das manifestações culturais. Isso quer dizer que, quando eu pretendo estudar determinado fenômeno, devo estar sempre atento aos meus próprios preconceitos para que minha visão de mundo não se constitua um pré-conceito ao estudar outras culturas. Pesquisadores deste campo devem estar sempre em busca da alteridade.

O termo *etno* tem origem na palavra grega *éthnos*, fazendo referência a um grupo de pessoas que vive em conjunto. Na Língua Portuguesa, a maioria dos dicionários concorda

que *etno* denota a ideia de etnia, grupo de pessoas ou sociedade, que compartilha fatores culturais e/ou sociais comuns. Para Bião (2009), o prefixo dá a dimensão dos estudos da *diversidade* na etnocenologia.

Sendo a etnocenologia uma perspectiva transdisciplinar que pauta seus estudos no combate ao etnocentrismo, subentende-se que seja, outrossim, um campo do saber que busque, de certo modo, caminhar junto aos estudos que se dedicam a preencher e/ou reverter o que hoje chamamos de silenciamentos históricos. Mesmo porque, no Brasil, é essa uma das trilhas que a etnocenologia têm percorrido quando observamos, em sua produção teórica (artigos, dissertações e teses), uma série de publicações que versam sobre as práticas espetaculares em contextos de discussões étnico-raciais, a exemplo dos estudos com temáticas afro-diaspóricas e/ou relacionadas aos povos originários do Brasil.

A perspectiva transdisciplinar aqui abordada nasce como pressuposto de uma nova ciência. O sufixo *logia* – de *etnocenologia* – apresenta, como objetivo central, a reflexão teórica e “a necessidade de construção de uma base epistemológica, sobre a qual se poderiam constituir um horizonte e múltiplos instrumentos de caráter metodológico” (BIÃO, 2011, p.3). No entanto, os diversos rumos da etnocenologia, no Brasil e no mundo, levaram seus pesquisadores a repensarem o pressuposto de ciência, uma vez que para que este posto fosse alcançado, uma série de requisitos seriam necessários. Por outro, parte de sua comunidade de estudiosos lançaram, enquanto questionamento, qual a real necessidade de se provar ciência, estando a etnocenologia a serviço das Artes Cênicas, sendo que a ideia de *estudos* já atenderia boa parte dos anseios partilhados. Por fim, a pretensa ideia de se tornar uma ciência cede lugar ao propósito de constituir uma perspectiva teórica e metodológica de estudos que atendesse aos anseios e necessidades de seus pesquisadores, entendendo a etnocenologia como uma perspectiva transdisciplinar.

A relação da etnocenologia com o corpo é fundamental para um entendimento mais profundo de sua função e possibilidades no *corpus* social, artístico, até mesmo científico (de acordo com sua ideia inicial). Segundo Armindo Bião (1999), a partícula *ceno*, enquanto episteme central que articula um prefixo a um sufixo, remonta a acepção grega da palavra *skène*, o lugar onde a alma habita, desvirtuando-se um pouco, mas não totalmente, da acepção comum que remete *ceno* às palavras *cena* ou *cenologia*.

Etnocenologia, desta forma, ainda segundo o autor, difere-se da etnoteatrologia defendida por Nelson de Araújo², justamente por ampliar seu campo de aplicação e análise, não se resumindo apenas à área do Teatro, mas abrangendo as diversas formas de

2 Nelson de Araújo (1926-1993) foi professor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Possui diversos livros publicados. Em vida, dedicou-se, entre outras coisas, à pesquisa da cultura popular, bem como ao que ele chamava de etnoteatrologia.

manifestação do comportamento humano, que inclui o teatro e outras formas artísticas, políticas, religiosas e do cotidiano, centradas na percepção e compreensão da noção de corpo.

Por outro lado, o termo ceno anuncia a ideia do corpo não cartesiano ou não fragmentado: aquele que é o lugar onde a alma habita e através do qual se manifesta, proporcionando ao indivíduo a capacidade de se comunicar, expressar-se, dar vazão aos seus sentimentos, suas emoções e, assim, ser espetacular. Ou seja, não é apenas um corpo que se move mecanicamente pelo espaço, repetindo movimentos, mas um corpo intencionado, que não se separa do eixo cognitivo.

Daí uma das premissas defendidas pela disciplina, que é orientação metodológica de não se pensar separadamente corpo e mente, proposição de suma importância para o campo de estudos. Contudo, cabe ressaltar a relevância desse entendimento de corpo, ainda que sem um aprofundamento neste momento específico, pois é fundamental para compreensão da definição do campo de estudos da etnocenologia.

Como exposto, a etnocenologia dedica seus estudos às formas de expressão do comportamento humano, levando em consideração seu contexto cultural. Logo, o etnocenólogo observará esteticamente e artisticamente a forma de ornar-se dos indivíduos, de se mover no espaço, de se mostrar para outros, de chorar seus mortos, de celebrar seus ritos etc. Se a etnocenologia dedica-se à forma que adquirem esses comportamentos, obviamente, está referindo-se a um corpo que dá vida a essas maneiras de se expressar, de ser espetacular. Sigamos, então, para um pequeno aprofundamento do campo de estudos dessa perspectiva disciplinar.

2.3 O campo de estudos da etnocenologia

As manifestações culturais, como um todo, são interações humanas que podem ser estudadas em diversos campos do conhecimento. A etnocenologia apresenta-se como um dos campos do saber que possibilita esse tipo de pesquisa dentro das Artes Cênicas. A definição de seu campo de estudos, à época, proposto como provisório, mantém-se até hoje como principal eixo norteador das pesquisas realizadas nesse campo de estudo: as Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados (PCHEO).

Segundo Jean-Marie Pradier (1998), as palavras *comportamento* e *práticas*, constantes no *pilar epistemológico*, têm a intenção de sublinhar a dimensão corporal do fenômeno humano observado, pois a disciplina tem como objetivo o estudo de um ou mais

indivíduos, considerando suas constituições físicas, psíquicas, biológicas e espirituais, bem como seu entorno social.

Pradier (1998) acentua que o *espetacular* da etnocienologia deve ser entendido sempre de forma adjetival, visto que o termo *espetáculo* pode subentender um *objeto* que tem delimitações, como um *objeto* finito, enquanto o espetacular reside na intensidade sensorial do *objeto* com relação ao seu meio, bem como na relação estabelecida entre os indivíduos. O autor explicita que a intenção da disciplina é estudar as relações humanas no tocante à potencialidade de suas formas de expressão.

Ainda hoje, como dito, as chamadas PCHEO apresentam-se como a definição do campo de estudo da etnocienologia – ou *objeto* de estudo – em grande parte das pesquisas em etnocienologia no Brasil, seja nas publicações dos Anais da ABRACE, seja em encontros específicos da área, periódicos ou livros. Contudo, muitos estudiosos da área têm tensionado essa definição, visto que os estudos do professor Armindo Bião abriram novas perspectivas de estudo para a etnocienologia, incluindo em seu campo de investigação as práticas e comportamentos humanos percebidas como espetaculares pelos pesquisadores. O termo *organizado*, das PCHEO, não prevê o espaço para a inclusão dessas práticas enquanto possíveis de serem estudadas.

Pensando justamente nesse sotaque brasileiro da etnocienologia, também como forma de fazê-la atender de modo mais satisfatório nossos estudos, muito se tem pensado, discutido e pesquisado, para que uma nova definição seja esboçada. Uma das proposições que estão em discussão, a qual eu defendo como pesquisador, elabora que a etnocienologia, enquanto perspectiva transdisciplinar, pode adotar seguinte encruzilhada teórico-metodológica: *Estudos das espetacularidades sob as perspectivas culturais e estéticas*.

A partir dessa ementa – ou encruzilhada –, podemos contemplar a diversidade de fenômenos estudados pela etnocienologia no Brasil sem os prejuízos excludentes possivelmente provocados pela utilização das PCHEO, uma vez que a disciplina se dedica aos estudos (logia) das formas como os indivíduos ou grupos étnicos/sociais se expressam, produzindo espetacularidades. Essa definição também considera o corpo (*skène*) como central em nosso campo de análise, observando, nas espetacularidades, as informações biológicas, psíquicas e sociais de um corpo que não se separa de seu eixo cognitivo/espiritual. Por fim, os estudos da etnocienologia, sempre atentos à diversidade e as questões que dela emergem, preocupa-se com o contexto cultural onde os fenômenos se apresentam, sobretudo, as questões estéticas responsáveis pela produção do espetacular.

Entendidas as questões que circundam a proposição da etnocenologia, bem como seu campo de atuação, seus princípios éticos, estéticos e anti-etnocêntricos, iremos buscar compreender quais as suas principais noções teóricas e orientações metodológicas.



Atividade

Nesta unidade, iremos desenvolver uma atividade de modo continuado, processual, buscando construir suas reflexões e entendimentos com base nas noções trabalhadas pela etnocenologia.

Partindo do nosso primeiro contato com a etnocenologia, seu percurso histórico, sua construção epistemológica e seu campo de estudos, nossa primeira atividade será realizar um mergulho sensorial em nossa história de vida. Considerando a premissa de que a cultura popular e suas respectivas manifestações estão ao nosso redor, seja através da fruição direta enquanto participante/espectador, seja através dos meios de comunicação (a exemplo da TV/internet), tente responder as seguintes questões:

Quais são as minhas experiências com a cultura popular?

Houve algum momento em que as manifestações culturais populares me marcaram ou ficaram gravadas em minha memória?

Eu tenho alguma ligação ou interesse com/por alguma manifestação cultural popular? Qual?

Como eu poderia descrever essa manifestação cultural popular?

Essa manifestação pode ser estudada da perspectiva da etnocenologia? Por quê?

Compartilhe suas respostas com seus colegas!

Orientação: Esta atividade deve ser realizada individualmente. Depois, no compartilhamento das ideias, poderão ser formados grupos para a escolha de uma manifestação cultural popular que contemple o interesse de todas e todos para ser estudada coletivamente.

2.4 As principais noções teóricas da etnocenologia

2.4.1 Teatralidade

De todas as noções propostas pela etnocenologia, a teatralidade, pelo fato de ser uma palavra dicionarizada na Língua Portuguesa e de amplo conhecimento fora do âmbito acadêmico, talvez aparente constituir-se em uma noção de simples entendimento. Contraditoriamente, é possível que sua ampla utilização nos mais diversos meios de comunicação – bem como na cotidianidade das relações interpessoais –, torne-a dotada de maior complexidade. A teatralidade é uma palavra que possui vida própria nos meios onde existe.

Assim como a ideia de performance, por exemplo, que foi popularizada no convívio social brasileiro, adquirindo uma polissemia de contornos amplos, até mesmo impalpáveis, a teatralidade adquiriu, ao longo de sua existência, distintas formas de aplicação e diversas possibilidades de interpretação. A difusão em larga escala de um conceito tem o poder de gerar conflitos, principalmente quando este mesmo termo também é utilizado em trabalhos acadêmicos. Por esse motivo, torna-se um ponto nevrálgico que requer alguma atenção em especial.

Para além da etnocenologia, campo de estudos no qual essa noção – a teatralidade – também foi adotada, trata-se de uma problemática que tangencia inúmeras vertentes dos estudos acadêmicos, em especial àqueles que se concentram na esfera das Artes Cênicas, uma vez que seria complicado pensar o teatro, por exemplo, sem considerar a teatralidade.

Josette Féral (2009) dedica-se, dentre outras coisas, ao estudo da teatralidade/performatividade enquanto noção importante para a relação de reconhecimento da cena teatral. Ou seja: quando o espectador percebe uma intenção de ser teatral em determinado acontecimento, perpassando a percepção de simulação de algo, que salta aos olhos de quem assiste. Isso o leva a construir a consciência de que existe uma representação diante de seu olhar. Para a autora, alguns elementos do teatro podem fazer a teatralidade facilmente reconhecível – como a utilização de elementos cênicos ou próprios do fazer teatral –, mesmo que eles não sejam estritamente necessários para tal reconhecimento: basta que se instaure a ideia de representação, ou de público/performer. Mais uma vez, percebe-se que a teatralidade tem sua tônica atribuída ao olhar, bem como a uma convenção que se estabelece entre duas ou mais pessoas, ou como um diálogo.

Segundo Armindo Bião (2009):

[A teatralidade] palavra dicionarizada em língua portuguesa (HOUAISS, 2001, p. 2682; AURÉLIO, 1986, p. 1655), originada do vocábulo grego que se constituiu para designar a ação e o espaço organizados para o olhar, que compreendo como uma categoria reconhecível em todas as interações humanas. De fato, toda interação humana ocorre porque seus participantes organizam suas ações e se situam no espaço em função do olhar do outro. Assim, penso em todas as interações, as mais banais e cotidianas, nas quais, podemos compreender, todas as pessoas envolvidas agem, simultaneamente, como atores e espectadores da interação (aqui utilizo esses vocábulos do mundo do teatro certamente – e apenas – como metáfora). A consciência reflexiva de que cada um aí presente age e reage em função do outro pode existir de modo claro ou difuso ou obscuro, mas nunca de modo explicitamente compactuado – ou convencionalmente explicitado o tempo todo. Trata-se de um hábito cultural enraizado – uma espécie de segunda natureza, individual e coletiva – amplamente praticado pela maioria absoluta dos indivíduos de cada sociedade, de um modo inerente a cada cultura, que codifica suas interações ordinárias e transmite seus códigos para se manter viva e coesa. (BIÃO, 2009a, p. 35)

Bião (2009) apresenta a noção de teatralidade de maneira ampla, mas contemplando as palavras-chaves que constituem a base de sua compreensão para as áreas análogas: olhar e convenção. Contudo, Bião situa a noção como um hábito cultural inerente ao convívio social, indo além da representação de cenas construídas para a apreciação alterna. A etnocenologia abarca a noção de teatralidade no eixo relacional do convívio social, onde não há, de forma cabal, necessariamente, uma situação de representação artística, como nas interações rotineiras. Logo, estaria esta noção mais próxima dos papéis sociais desempenhados no cotidiano.

Apesar de ser uma noção fundante da etnocenologia, a teatralidade acaba sendo pouco utilizada por seus pesquisadores, uma vez que o desdobramento da noção de espetacularidade proposta por Bião (2009) tem a possibilidade teórica de substituí-la (a teatralidade) em alguns contextos, como no caso das espetacularidades compreendidas na categoria adverbial, conforme discutiremos adiante.

Particularmente, confesso que acho complicada a noção da teatralidade para tratar a multiplicidade de práticas humanas estudadas pela etnocenologia, no contexto da diversidade cultural, por três razões. Primeiro, por se assumir o risco de incorrência de uma leitura etnocêntrica que coloca o teatro – de tradição eurocêntrica – como lente para leitura dos fenômenos investigados. Certas práticas humanas não reconhecem o teatro enquanto arte, enquanto forma de expressão. Segundo, porque a teatralidade, conforme sinalizei com grifos ao longo dessa discussão, tem sua tônica atribuída ao olhar, desde sua origem grega *theatron* – “lugar de onde o público olha uma ação” –, sendo teatro como “um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios

ópticos o constituem” (PAVIS, 1999, p. 372). Sabendo que a compreensão do espetacular a partir da noção de skène vai muito além da supremacia da visão, sou levado a crer que a teatralidade talvez não seja o termo que melhor dialogue com o campo de atuação da etnocenologia. Terceiro, mas não menos importante, pelo fato de que Bião (2009a) propôs o estudo das espetacularidades cotidianas enquanto fenômenos “adverbialmente espetaculares” espetacularizados pelo espectador.

2.4.2 O espetáculo, o espetacular e a espetacularidade

O que é espetacular? O que salta aos nossos sentidos para além do olhar? O que prende nossa atenção e nos faz reagir e participar com nosso corpo? O que nos move quando experienciamos fenômenos estéticos, artísticos e até mesmo cotidianos? Essas são perguntas que permeiam minhas incursões de pesquisa pela etnocenologia, perspectiva transdisciplinar que encanta e intriga ao mesmo tempo. O que compartilho, neste momento, não vai além de impressões e inquietações que se sublimam em propostas incipientes com o intuito – ou a audácia? – de perceber a etnocenologia para além do que, hoje, podemos pensar sobre dela.

Espetacular pode, na acepção comum, ser sinônimo de fabuloso, esplêndido, colossal, avassalador: - *Nossa! Aquele gol foi um espetáculo!*, dir-se-ia no futebol. Por outro lado, pode também adquirir uma conotação pejorativa, no sentido de demasia, exagero – embora essa concepção esteja mais relacionada à noção do que é *teatral*, conforme pontuam alguns autores. Todavia, não são essas questões que interessam ostensivamente aqui, de forma a estender a discussão nesse sentido, apesar de se ter ciência que as compreensões comuns de alguns termos se configurem observações contundentes a serem pontuadas, uma vez que nos utilizaremos deles em nossas pesquisas, para falar de pessoas, grupos, comunidades e suas respectivas práticas. Por isso, devem ser levados em consideração os significados que as palavras possuem no cotidiano que compõe o locus da pesquisa.

A palavra espetáculo deriva do latim *spectare*, que significa olhar, observar, contemplar. Do mesmo modo que o teatro, derivado do grego *théatron*, lugar de onde se vê (PAVIS, 1999, p. 372), nota-se que ambas as noções têm, em sua composição, o olhar como principal sustentáculo. Entretanto, como já foi sinalizado, esse olhar deve ser compreendido para além da visão, sendo melhor empregada a noção de percepção que abarque a ideia de sinestesia, uma vez que a percepção se dá através do corpo e não somente pela visão.

É importante atentar para o fato de que existe uma diferença entre o que é espetáculo – a representação propriamente dita – e o que é espetacular – de maneira adjetival, aquilo que tem característica de espetáculo. As interações humanas, bem como suas formas de expressão, são observadas pela ótica da etnociologia por uma perspectiva cultural (leva-se em consideração o meio em que ocorre e as pessoas que a compõem), pela via da apreciação estética (o modo relacional como se estrutura a forma de apresentação, do ponto de vista estético e/ou artístico, e como são distribuídos os papéis sociais entre aqueles que executam determinada ação e aqueles que a apreciam).

A característica espetacular, adjetivamente falando, é facilmente reconhecida nas interações humanas pelos próprios indivíduos que compõem as múltiplas manifestações culturais no Brasil, entendida por fazedores e apreciadores de movimentos de caráter cultural, visto que espetáculo é uma palavra discernida por grande parte da população brasileira. Contudo, é aconselhável se ter um cuidado especial ao utilizar essa terminologia em localidades onde a palavra não existe, tais quais algumas comunidades formadas pelos povos originários do Brasil, sob o risco de se incorrer no erro mais temido de todo pesquisador em etnociologia: o etnocentrismo. Isso não significa que não possamos refletir criticamente sobre os comportamentos humanos, sejam em representações coletivas ou individuais, sob a perspectiva do espetacular: uma coisa é estudar determinada ação no horizonte do entendimento de uma noção – com metáforas, comparações e as devidas ressalvas; outra, completamente diferente, é atribuir nomes à manifestações já alcunhadas por seus construtores e apreciadores, ou encarcerá-las em conceitos que sequer são reconhecidos no meio gerador das ações estudadas.

Enquanto *espetáculo* é uma noção própria das atividades humanas, produzido e reconhecido por este nome (e suas variações linguísticas) em grande parte dos grupamentos sociais, o *espetacular* pode se constituir enquanto via de observação do espetáculo, de maneira adjetivada – ou metafórica –, que confere uma característica-meio de análise das interações humanas. O entendimento destas duas palavras é necessário para a compreensão da noção de espetacularidade, proposição teórica da etnociologia, mas que não é estudada apenas por esta perspectiva transdisciplinar.



Atividade

Em grupo ou individualmente, a partir da escolha realizada na última atividade, tente identificar as características espetaculares na manifestação estudada. De que modo a manifestação ocorre? Quais as estratégias espetaculares que você acha que a caracterizam? Quais os elementos da manifestação escolhida chamam atenção de seus observadores/espectadores? Registrem suas impressões.

2.4.3 As nuances espetaculares

Acredito que a etnocenologia deva ser compreendida como uma ponte que transita entre as culturas – e suas formas de expressão cênica – e a universidade, dando, obviamente, um retorno à sociedade. Afinal, são novos olhares que tentam participar ao mundo a almejada ideia de compreender *o que e como* “cada um vive e faz aquilo que conhece” (BIÃO, 2009, p.34).

Com o desejo de contemplar as pluralidades dos saberes e práticas humanas, bem como de comunicar esses conhecimentos, Bião (2009) propõe novas formas de se pensar o estudo das espetacularidades, sinalizando três perspectivas para o estudo dos fenômenos espetaculares:

Buscando enfrentar a problemática que é a definição dos objetos da etnocenologia, originalmente descritos como as ‘práticas e os comportamentos humanos espetaculares organizados’ (PCHEO), posteriormente, eu próprio sugeri organizá-los em três subgrupos: artes do espetáculo, ritos espetaculares e formas cotidianas, espetacularizadas pelo olhar do pesquisador. Mais recentemente, eu viria a atribuir a esses três conjuntos, ou subgrupos, a condição de serem, respectivamente, objetos substantivos, adjetivos e adverbiais, usando aqui, por minha própria conta, três classes gramaticais: substantivo, adjetivo e advérbio (BIÃO, 2009, p. 51).

Portanto, os três subgrupos nascem de uma demanda oriunda de particularidades da “concretização específica de objetos (na Bahia)” (BIÃO, 2009, p. 51), enumerados posteriormente pelo autor: fenômenos que seriam *substantivamente espetaculares* (as

artes do espetáculo), nos quais a espetacularidade teria uma função central; *adjetivamente espetaculares* (os ritos espetaculares), quando a espetacularidade seria uma qualidade de determinada manifestação ou rito, mas não sua finalidade; por fim, *adverbialmente espetaculares* (as formas cotidianas), quando essa espetacularidade estaria diluída nas interações das relações sociais no dia a dia, espetacularizadas pelo olhar do pesquisador.

Torna-se necessário verificar como Bião (2009) define a noção de espetacularidade de maneira geral, antes da divisão em categorias de análise:

Espetacularidade – palavra ainda não incluída nos mais importantes dicionários da língua portuguesa, editados no Brasil, que registram ‘espetaculosidade’, como qualidade ou procedimento de espetáculo – derivada do vocábulo espetáculo, de origem latina, destinada a designar o que chama, atrai e prende o olhar (HOUAISS, 2001, p. 1229; AURÉLIO, 1986, p. 704), que compreendo como uma categoria também reconhecível em algumas das interações humanas. De fato, em algumas interações humanas – não em todas – percebe-se a organização de ações e do espaço em função de atrair-se e prender-se a atenção e o olhar de parte das pessoas envolvidas. Aí, e então, de modo – em geral – menos banal e cotidiano, que no caso da teatralidade, podemos perceber uma distinção entre (mais uma vez, de modo metafórico) atores e espectadores. Aqui e agora, a consciência reflexiva sobre essa distinção é maior e – geralmente – mais visível e clara. Trata-se de uma forma habitual, ou eventual, inerente a cada cultura, que a codifica e transmite, de manter uma espécie de respiração coletiva mais extraordinária, ainda que para parte das pessoas envolvidas possa se tratar de um hábito cotidiano. Assim como a teatralidade, a ‘espetacularidade’ contribui para a coesão e a manutenção viva da cultura (BIÃO, 2009, p. 36).

Alguns aspectos sinalizados por Bião merecem ser enfatizados. O primeiro deles é o fato de entender a espetacularidade como uma organização do espaço e das ações em função de atrair e prender o olhar de outras pessoas, entendendo, nesse sentido, o olhar enquanto percepção, a atenção dos interlocutores. Ou seja: existe uma alteração espacial e comportamental das pessoas envolvidas em determinado fenômeno, com funções específicas a serem desempenhadas, subentendendo algum tipo de organização.

Em uma roda de samba do Recôncavo Baiano, por exemplo, existem aqueles indivíduos que tocam instrumentos, aqueles que cantam, aqueles que dançam (bem como os que executam várias funções mutuamente) – pessoas estas implicadas em desempenhar uma ação para o olhar de outros; por conseguinte, existem integrantes que assistem à roda de samba, como espectadores. Há uma organização espacial em função da recepção – faz-se uma roda de pessoas que direcionam sua atenção ao que acontece ao centro do círculo – e toda a ação é orquestrada em função de um grupo que irá se mostrar (individual e coletivamente) ao outro. O prazer e a fruição estética, conforme pode ser notado,

permeiam ambos os lados. Existe aí uma respiração mais ou menos extraordinária, como assinala Bião, bem como alguma distinção de papéis entre os atores sociais envolvidos no fenômeno.



Sabendo um pouco mais



Figura 4: Samba de roda do Recôncavo Baiano

Foto: Ricardo Neiva

Assista ao vídeo disponível no link https://www.youtube.com/watch?v=p9h2rydFT_0 para conhecer um pouco mais sobre o Samba de Roda do Recôncavo baiano, declarado patrimônio imaterial da humanidade (IPHAN, 2005). Você consegue perceber as características espetaculares da manifestação? Compartilhe suas impressões.

O segundo aspecto que gostaria de chamar atenção é o fato destacado como a consciência reflexiva entre as pessoas envolvidas no fenômeno observado. Esse é o fator que, supostamente, distingue a espetacularidade da teatralidade: há uma diferenciação mais clara entre quem faz e quem assiste. Essa separação de funções ocorre de forma tácita ou explícita, a depender do tipo de manifestação que se estabelece. Há um jogo que é constituído entre os grupos sociais, no qual se institui um acordo entre as partes para que cada um cumpra seu papel: o de se mostrar ou o de observar.

Porém, existe um agente complicador. É justamente quando Bião insere as *formas cotidianas* no estudo das espetacularidades, que ele chama de *adverbialmente espetacular*. A esse respeito, publiquei um artigo que comenta a complexidade da diferenciação das categorias espetaculares:

[...] penso que objetos de estudo compreendidos entre as classes gramaticais do substantivo e do adjetivo apresentem uma aproximação maior, se comparados ao estudo do adverbialmente espetacular. Aliás, essa preocupação já foi apontada por Bião. Enquanto os dois primeiros encontram-se relacionados a situações em que existe uma distinção mais clara entre, metaforicamente, artistas e espectadores, em acontecimentos pensados, realizados por uma coletividade para o olhar de muitos outros; no terceiro, essa relação encontra-se mais difusa, ligada ao dia a dia e a comportamentos individuais que sobressaltam a determinadas situações (SILVA, F. 2016, p. 100).

O estudo das formas cotidianas é uma característica brasileira da etnocenologia: esta categoria, por exemplo – apesar de reconhecida –, não é discutida na etnocenologia francesa, liderada por Jean-Marie Pradier.

Ao mesmo tempo, quando partimos para a observação dos fenômenos espetaculares em toda sua complexidade e completude, podemos, algumas vezes, depararmo-nos com eventos que possuem vários graus de espetacularidade. Isso porque, na maioria das situações, para compreender melhor os movimentos culturais e suas respectivas formas de expressão, somos obrigados, enquanto pesquisadores, a tentar abranger não apenas a manifestação em si, mas todo seu processo de construção: da preparação à finalização do evento. Todas as etapas podem ser importantes e, ao contemplá-las, poderemos perceber a espetacularidade sob diferentes ângulos. Assim sendo, em função da pluralidade e da dimensão das manifestações culturais, um mesmo fenômeno pode apresentar uma dupla ou tripla configuração espetacular.

Logo, é possível observar, em um mesmo fenômeno, uma tripla configuração espetacular, a depender do olhar que seja dedicado à manifestação estudada. Mais uma vez, atento para o fato de que se trata de uma perspectiva de abordagem à luz das Artes Cênicas – mais especificamente da etnocenologia –, e das características que dão a determinada ação humana circunstâncias espetaculares. Portanto, não diz respeito a colocar numa *caixinha* as práticas e comportamentos que desejamos compreender e comunicar ao mundo, mas perceber as estratégias cognitivas que os grupamentos humanos, individual e coletivamente, fazem uso para atrair e prender a atenção de um ou mais indivíduos, quais as configurações; opções estéticas e artísticas, como os povos contam suas histórias,

como os signos se constroem no espaço, como o corpo se mostra e pretende ser visto... *como ser espetacular* “contribui para a coesão e a manutenção viva da cultura” (BIÃO, 2009, p. 36).

2.4.4 Substantivamente espetacular

Armando Bião (2009) situa este subgrupo em primeiro lugar. Caracteriza-os como as artes do espetáculo: “compreendem o teatro, a dança, a ópera, o circo, a música cênica, o *happening*, a performance e o folguedo popular” (BIÃO, 2009a, p. 52). Ou seja, toda manifestação de caráter artístico que tenha por objetivo ser apresentada ao público para fruição estética pode ser estudada sob a perspectiva da espetacularidade de maneira substantiva. Porque o *espetáculo*, nesse caso, funciona como uma espécie de ponto central da ação organizada para a recepção. Como o teatro que, via de regra, alcança sua completude quando apresentado ao público; como a dança, o circo, a performance, a música cênica, etc.: estas artes, reconhecidas como *artes do espetáculo* são pensadas, concebidas e executadas para o compartilhamento final com o público. Logo, estratégias cênicas e artísticas são arquitetadas para atrair e prender a atenção dos espectadores ou interlocutores.

É possível estudar, à luz da etnocenologia, qualquer peça de teatro, espetáculo de dança ou circense, folguedos populares ou festividades, por exemplo, levando em consideração as perspectivas culturais e estéticas de sua construção – de cenário, adereços, direção aos corpos biopsicossociais dos artistas envolvidos –, bem como a relação que este trabalho estabelece com o seu meio e seu respectivo público.

Em outras palavras, estudar a nuance espetacular entendendo a espetacularidade como substantiva em determinada manifestação, significa observar quais elementos cênicos se entrelaçam – das corporeidades aos adereços e cenários – e são responsáveis pela produção da espetacularidade, atraindo e prendendo a atenção do público/espectadores aos quais esse fenômeno é destinado. O objetivo principal de um evento substantivamente espetacular é ser apresentado a um público, característica que o difere das manifestações adjetivamente e adverbialmente espetaculares.

2.4.5 Adjetivamente espetacular

Vivemos um momento político conturbado e de muita polarização, no qual o sentido da arte tem sido paulatinamente questionado. Por vezes, torna-se comum ver a negação de sua importância, sobretudo de sua presença nos costumes. A palavra arte parece ter um

sentido amplo e distante das práticas habituais, sejam elas rotineiras ou extraordinárias. Acontece que as linguagens artísticas compõem e modificam nossas vidas, dão sentido, mesmo que de forma não intencional; e há uma preocupação estética imbricada nessas *presenças*.

Um exemplo prático disso – e muito simples – está na música/musicalidade que integra ações do dia a dia: vendedores lançam mãos de pregões cantados para atrair possíveis clientes no comércio de rua, trabalhadores cantam para atenuar o cansaço da jornada, fiéis cantam e gesticulam, buscando uma sincronia, para louvar seu Deus em uma missa católica. Cada uma dessas ações pressupõe a presença da arte na vida e passa por escolhas que são esteticamente aprendidas em casa, na escola, na rua, no templo. Esses aprendizados dizem respeito às culturas e suas formas de transmissão, de expressão; subentendem mecanismos e estratégias de aprendizagem. *Pessoas comuns* (por mais conturbado que seja esse termo), que não se consideram artistas, nem sempre reconhecem que são fazedoras de arte.

Também seriam objetos de interesse da etnocologia, o que denominei de ritos espetaculares, ou, dito de outra forma, aqueles fenômenos apenas adjetivamente espetaculares. Esses fenômenos, sem possuírem, de modo explícito e cabal, todas as mesmas características acima descritas [do substantivamente espetacular], mormente no que tange à gratuidade, ainda assim, envolvem, em sua realização, também concreta e coletiva, formas sociais de representação, aparentadas às do teatro e às da ópera, por exemplo, formas de padrões corporais ritmados, como os compartilhados com a dança e a música cênica; formas de brincadeira comunitária; assim como certos folguedos, e formas de ações coletivas, envolvendo o prazer do testemunho do risco físico, como as artes circenses, por exemplo. É o campo dos rituais religiosos e políticos; dos festejos públicos; enfim dos ritos representativos ou comemorativos – na terminologia de Émile Durkheim. Nesse grupo de objetos, ser espetacular implicaria uma qualidade complementar, imprescindível, decerto, para sua conformação, mas não substantivamente essencial (BIÃO, 2009, p. 52-53).

A definição oferecida por Bião apresenta muitos prismas, expandindo possibilidades de aplicação da noção, em virtude da amplitude de sua abrangência, quando pensamos no estudo das manifestações da cultura, sejam elas cívicas ou religiosas. Em ambos os casos, ritos representativos e/ou comemorativos dizem respeito, indubitavelmente, a acontecimentos extracotidianos nos quais existe uma pausa da vida ordinária para que tais eventos se concretizem.

A interrupção – ou quebra momentânea da ordem estabelecida – nas atividades ditas ordinárias do dia-a-dia, para que seja realizado determinado fenômeno, aproxima

os grupos substantivos dos adjetivamente espetaculares. Dentre os fatores que os diferenciam, podemos destacar que, no primeiro caso, o espetáculo acontece per se, em função de si próprio (como um espetáculo teatral, dança ou circo); no segundo, o espetáculo acontece como parte de algo *maior*: o artístico está a serviço de uma festividade, comemoração ou rito, como os cânticos nas celebrações religiosas.

A dança dos Orixás, nos ritos do candomblé, compõe o contexto da manifestação. Em um ponto, há o rito como fenômeno global. Em outro, a dança como uma das partes que integra esse rito. A dança dos Orixás, dentro da celebração, tem a possibilidade de ser analisada de maneira independente, levando em consideração seu contexto, como no caso da tese defendida por Lúcia Maria Alves de Oliveira (2014) *A Dança dos Orixás e suas Representações Sociais no Candomblé Nagô*, que estuda especificamente a dança dentro dos ritos, ou *A Dança das Aiabás: dança corpo e cotidiano das mulheres de candomblé* (2002) de Rosamaria Bárbara, que versa sobre a visão mítica do grupo revelada por passos e coreografias.

Os dois exemplos citados estudam especificamente a dança como parte integrante de um rito religioso. Nesses casos, a dança dos Orixás ou a dança das Aiabás, dentro de seus respectivos contextos, podem ser compreendidas na perspectiva do adjetivamente espetacular a partir de uma espetacularidade que lhe é natural, que não lhe é atribuída por outrem. É uma dança – portanto, uma arte do espetáculo – que está a serviço de uma cerimônia de natureza religiosa. Não é necessária a interpretação subjetiva do espectador (ou daquele que assiste) conferindo espetacularidade ao rito: é o rito que, por conta própria, revela seu caráter espetacular através da dança. Nessas duas pesquisas, a dança modifica e transforma o rito do qual faz parte; a dança, que possui como característica natural sua espetacularidade, como um aspecto “orgânico”, marca nestes fenômenos um traço adjetivamente espetacular.

Muitos outros trabalhos poderiam compor essa exemplificação, como o livro da professora Suzana Martins (2008), *A Dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva do corpo*. Na obra, Martins enfatiza a importância das artes para a constituição do fenômeno religioso estudado:

Tanto a dança quanto a música estão intrinsecamente unidas e diretamente integradas ao fenômeno religioso propriamente dito - nos rituais e nas cerimônias - sendo que essas expressões artísticas são essenciais para evocar os Orixás no desenvolvimento do processo da corporificação. Assim a dança e a música interagem entre si no sentido de que o ritmo se desenvolva em função dos movimentos e gestos, os quais possuem relação direta com a musicalidade da dança do Orixá (MARTINS, S., 2008, p. 37).

Ou seja, a música e a dança – portanto, artes do espetáculo – são elementos constituintes dos rituais e cerimônias que Suzana Martins (2008) analisa. No entanto, suas presenças não se destinam necessariamente à apreciação de um público, mas para que o Orixá seja evocado. Visto de fora, porém, essas danças e músicas podem ser lidas do ponto de vista de sua espetacularidade adjetiva.

Pensar uma manifestação, rito ou festa depreende uma série de ações que vão de adereços e vestimentas à preparação do espaço. Esses procedimentos potencializam a dimensão espetacular do fenômeno, mas não são o fenômeno em si. A espetacularidade nasce do elemento humano, das estratégias cognitivas que os grupos sociais ou indivíduos desenvolvem a fim de atraírem a atenção para si, nas formas de manifestar suas construções simbólicas.

Investigar fenômenos adjetivos na etnocenologia é uma tarefa de percepção de nuances. Isto porque o conjunto se debruça sobre um terreno movediço que tange, muitas vezes, o caldeamento de inúmeras possibilidades. Explorar os domínios que englobam atividades humanas relativas a temas como a fé, a civilidade e seus ritos representativos ou comemorativos nunca será uma tarefa simples. Assim, compreender e amplificar a noção – ou subconjunto – forjada por Armindo Bião enquanto *adjetivamente espetacular* é também flexionar seus limites, mapear sua abrangência, tatear suas possibilidades, averiguar suas nuances. Ou conferir-lhe mais uma qualidade.

A arte nem sempre é reconhecida como tal nos lugares onde se faz presente. Muitos grupos, apesar de executarem-na com maestria nas representações simbólicas de seus costumes, não se consideram necessariamente artistas. Manifestações (ou ritos) representativas ou comemorativas marcam os movimentos das culturas. Por vezes, algumas delas carregam em seu bojo as artes do espetáculo com os nomes pelos quais as conhecemos ocidentalmente, a exemplo das artes da cena. Já outras possuem suas formas próprias de representação e cabe ao pesquisador compreender seus graus de espetacularidade, bem como as estratégias utilizadas como meio para que seus objetivos sejam alcançados. Em suma, as manifestações passíveis de estudos enquanto adjetivamente espetaculares, ou ritos espetaculares, são interações sociais extracotidianas e apresentam a espetacularidade como meio, não como fim.

2.4.6 Adverbialmente espetacular

Eis que, enfim, chegamos a uma vertente da etnocenologia que a confere um sotaque totalmente brasileiro: o estudo das espetacularidades na vida cotidiana. Talvez, um dos maiores exemplos da perspicácia de Bião ao perceber a riqueza da multiplicidade

das linguagens humanas, bem como as incontáveis estratégias que os atores sociais lançam mão para estabelecerem suas maneiras de comunicação. Os corpos falam. A etnociologia está atenta não apenas ao conteúdo, mas também à forma como esses fenômenos acontecem, dispostos em um meio específico e embebidos de escolhas estéticas.

Bião (2009), ao propor o estudo das formas cotidianas e, posteriormente, atribuir-lhe o nome de adverbialmente espetacular, define:

O terceiro conjunto é o que apresenta maior grau de complexidade. Tentamos defini-lo como as formas cotidianas que são repetidas rotineiramente num mesmo espaço, com pessoas caracterizadas em papéis sociais (educador/ educando, vendedor/ cliente, médico/ paciente, sacerdote/ fiel, transportador/ transportado, esportista/ transeunte/ banhista, etc.), reconhecíveis socialmente por seus figurinos, adereços e posturas corporais, por suas formas de expressão vocal e gestual, reveladoras de estados de consciência e de corpo, simultaneamente de teatralidade e espetacularidade, conforme definido acima. O caráter espetacular deste subconjunto seria mais adverbial que substantivo, ou mesmo adjetivo (BIÃO, 2009, p. 94).

A complexidade apontada por Bião (2009) talvez resida na dificuldade de distanciar o adverbialmente espetacular dos outros dois conjuntos no campo puramente teórico. Esses vendedores não seriam personagens desempenhando suas funções nas ruas? Nesse sentido, não seria etnocêntrico denominar essas práticas de teatro ou essas pessoas de atores? Não, se essas pessoas se denominassem desta maneira, ou chamassem de teatro aquilo que fazem. Mas isso depende de cada situação estudada, pois cada caso apresenta suas especificidades, dada particularização de cada pesquisa. A visão de um indivíduo sobre o que seria espetacular, seja ele pesquisador ou não, é pessoal.

Perceber e sentir as nuances espetaculares diluídas nas interações sociais e culturais do dia-a-dia é, antes de qualquer coisa, um exercício de alteridade, de aproximações e distanciamentos. A organização social apresenta muitas decodificações. Há alterações de comportamentos e construções de padrões ritmados no desempenho de certas funções que nos remetem a escolhas artísticas, seja de modo objetivo ou subjetivo.

Os cantos de trabalho atenuam a fatigante jornada. Cantar para trabalhar confere à atividade rotineira uma cor diferente, uma nuance artística. Remonta uma ancestralidade, os hábitos e costumes de uma região, de uma crença. É o caso do grupo musical *As Ganhadeiras de Itapuã*, formado, em grande parte, por senhoras negras residentes do bairro de Itapuã, em Salvador, que trabalhavam nas ruas da cidade vendendo seus quitutes

e entoando canções, ou lavando roupas nas águas da lagoa de Abaeté (SOARES, 1996) – lagoa de águas negras rodeada de areia branca, cantada por diversos compositores que, hoje, tem sua poesia recobrada pelas Ganhadeiras de Itapuã.

O grupo musical formado, hoje nacionalmente conhecido, tem por objetivo enaltecer as histórias e memórias do grupo formado por mulheres negras, estas responsáveis, em grande parte, pelo sustento de suas famílias, que cantam suas histórias e reavivam suas tradições. Se, antes, o canto era de trabalho, pertencente ao contexto cotidiano das funções laborais que exerciam, podendo ser interpretado como adverbialmente espetacular, hoje, foi transformado em um espetáculo que representa as tradições de outrora, contando e cantando as histórias dessas mulheres, na apresentação de um número performático pensado para o público, portanto, substantivamente espetacular.



Sabendo um pouco mais

Assista ao vídeo das Ganhadeiras de Itapuã, disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=fx6586NGVb8>



Figura 5: As Ganhadeiras de Itapuã

Foto: 26 ° Prêmio da Música Brasileira

As ganhadeiras de Itapuã formam um grupo cultural que tem o objetivo principal de resgatar, valorizar e fortalecer a riqueza da identidade cultural fortemente ligada a um dos bairros mais conhecidos e tradicionais de Salvador. A iniciativa veio em meados de

2004, nos terreiros das casas de Dona Cabocla e de Dona Mariinha, onde um grupo se reunia semanalmente para trocar informações sobre as antigas tradições do lugar.

O nome *Ganhadeiras de Itapuã* é uma homenagem às mulheres que no século XIX e início do século XX compravam os peixes na mão dos pescadores locais, tratavam, empalhavam, e saíam com seus balaíos a pé (pois não havia estradas na época) até o centro da cidade de Salvador para venderem os seus produtos e ganharem o sustento da família, assim como àquelas que lavavam roupas à beira da Lagoa de Abaeté e tinham nessa atividade o sustento de suas famílias.

No TVUFBA.DOC, pela voz de algumas das ganhadeiras mais experientes do grupo, como Dona Mariinha, Maria de Xindó e Nicinha, e também das jovens Evelin e Verônica, contamos um pouco da história do grupo, a relação que têm com o bairro de Itapuã e com a Lagoa de Abaeté. Também é um ponto forte a marcante característica musical das Ganhadeiras espalhando seu colorido com a dança nas areias claras dos Abaeté. (Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=fx6586NGVb8>)

É interessante observar como certos fenômenos, per si, reconstroem seus hábitos e costumes, espetacularizando-os. Por outro lado, cabe também ao pesquisador etnocenólogo a faculdade de perceber as nuances espetaculares diluídas nas atividades rotineiras, mesmo que essas não sejam reconhecidas como práticas artísticas entre seus fazedores. Justamente porque essas ações contam as histórias de seus indivíduos através dos corpos, dos cantos, das indumentárias, das escolhas estéticas que são resultantes dos processos dinâmicos de trocas culturais: o que o pesquisador artista consegue perceber? Que corpos são esses e como eles se relacionam entre si e com o meio? O que esses corpos nos contam esteticamente?



Atividade

Em grupo ou individualmente, a partir da escolha realizada da temática ou manifestação para as atividades desta unidade, depois de ter identificado as características espetaculares do fenômeno que vocês escolheram, reflita sobre a/as nuance/s espetacular/es que este fenômeno apresenta:

- 1) A qual dos subconjuntos espetaculares ele se aproxima?
- 2) Trata-se de um espetáculo/folguedo, de um rito espetacular ou um comportamento cotidiano? Descreva...
- 3) A manifestação escolhida possui interfaces entre os conjuntos de estudo das espetacularidades? Quais?

2.4.7 Matrizes Estéticas

A noção de matrizes estéticas¹ proposta por Armindo Bião talvez seja a noção mais contestada e, por isso mesmo, mais instigadora do léxico que ele nos deixou. Possivelmente em função da problematização surgida nos meios acadêmicos, compreendendo discussões em congressos e até mesmo em sala de aula, a ideia defendida pelo autor tenha passado por um processo de amadurecimento em sua apresentação, no espaço de tempo compreendido entre primeira e a derradeira revisitação à terminologia feita pelo autor, entre os anos de 2000 e 2007.

Observando a transculturação de influências indígenas, africanas e europeias na Bahia (capital e interior do Estado), Bião (2009) tenta identificar características sensoriais e artísticas, portanto estéticas, que revelem, de alguma maneira, a ascendência cultural a que remete os costumes reproduzidos pelas populações de algumas regiões baianas. Nesse sentido, o Bião (2009) inicia uma jornada de análises e comparações com o objetivo de tentar delinear de quais maneiras a proposição de uma nova noção – as matrizes estéticas

1 BIÃO, Armindo et al. Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. 1ª ed. São Paulo: Annalumbe, 2000.

– pode auxiliar pesquisadores interessados pelo estudo do comportamento humano e manifestações culturais sob a perspectiva estética e/ou artística.

O amadurecimento do qual falei merece ser revisitado, de modo que possamos compreender melhor a noção de *matrizes estéticas*. Nesse sentido, proponho a observação das duas maneiras como Bião apresenta a noção proposta. A seguir, apresento o primeiro delineamento oferecido por Bião:

a ideia de que é possível definir-se uma origem social comum, que se constituiria, ao longo da história, numa família de formas culturais aparentadas, como se fossem ‘filhas de uma mesma mãe’, identificadas por suas características sensoriais e artísticas, portanto estéticas, tanto num sentido amplo, de sensibilidade, quanto num sentido estrito, de criação e de compreensão do belo (BIÃO, 2009, p. 251).

Com a proposição da ideia, o autor mostra a intenção de criar um espaço para a apreciação do sensorial e do artístico, portanto estético, inserido em um campo maior, notadamente o das matrizes culturais. Com isso, valoriza e põe em evidência artistas-pesquisadores potenciais no campo das artes do espetáculo. A criação e compreensão do belo seriam os ideais de beleza compartilhados ou, como ensinava o professor Bião, aquilo que atrai e prende o olhar, a espetacularidade.

O nome matriz - que remete à ideia de mãe e, ao mesmo tempo, à sugestão de uma forma que reproduz características idênticas -, conduz o termo para um campo de muitos questionamentos, uma vez que é complicado definir-se uma *origem social comum* de movimentos culturais como filhos de *uma mesma mãe*, dado o dinamismo e o poder autotransformador inerente à própria cultura, que, em todo momento, associa e difunde informações de todos os tipos e origens.

A utilização do termo matriz é contestada por alguns pesquisadores. Dentre eles, José Luiz Ligiéro Coelho (2008), que defende a utilização da noção de matrizes culturais como forças que movimentam a construção de uma cultura:

Portanto, quando procuro definir matrizes africanas, estou me referindo não somente a uma força que provoca ação como a uma qualidade implícita do que se move e de quem se move, neste caso estou adjetivando-a. Portanto, em alguns casos, ela é o próprio substantivo e, em outras, aquilo que caracteriza uma ação individual ou coletiva e que a distingue das demais. (COELHO, 2008, p. 2)

A ideia de movimento como um viés de caracterização, reconhecimento e posterior diferenciação abordada por Coelho (2008) mostra-se relevante para o trabalho desenvolvido na presente pesquisa. A concepção de movimento que remete a um dinamismo é adotada por Bião quando este faz a revisitação do termo matrizes estéticas, trazendo-o em associação à noção de transculturação:

Essa expressão [matrizes estéticas] é mais uma noção teórica ‘mole’ que um conceito ‘rígido’, considerando-se que, no âmbito geral da cultura, assim como no campo mais específico da estética, pode-se sempre buscar compreender um fenômeno contemporâneo a partir do esforço de identificação de sua filiação histórica e de seu parentesco atual com outros fenômenos. A utilização dessa expressão – matrizes estéticas, sempre no plural, possui, do ponto de vista retórico, uma consciente proposição paradoxal, posto que a palavra matriz remete à ideia de mãe, que também remete à ideia de unicidade, quando pensada como uma e única pessoa, do gênero feminino, que alimenta em seu próprio corpo e assim é explicitamente geradora de outra, enquanto a palavra matrizes multiplica esse ente, ainda que se referindo a um mesmo fenômeno – seu descendente direto. O que se pretende, ao recorrer-se a essa figura paradoxal de linguagem, é chamar a atenção para o fato de que na cultura cada fenômeno possui simultaneamente múltiplas matrizes, fruto que é de diversos processos de transculturação (BIÃO, 2009, p. 37).

É possível notar que, além da ideia da transculturação, Bião apresenta uma relativização da expressão, como uma noção teórica mole ou, por outro lado, uma perspectiva de estudo que busca compreender os parentescos históricos relacionando-os com os atuais, mas, sobretudo, rejeitando a ideia de uma única mãe. Portanto, aconselha o uso da palavra matrizes (sempre no plural), ainda que a multiplicidade de mães possa representar um paradoxo.

Na etnocenologia, apreciação do estético compreende as maneiras de agir do espaço, de se expressar, de dar vazão a uma cultura através de formas artísticas que atraem e prendem o olhar. Daniela Amoroso (2009) chama atenção para o cuidado que se deve ter na apreciação estética: “A estética é entendida, assim, não como um campo de geração de estereótipos – ou de tipos, danças e corpos exóticos –, mas de elementos reveladores dos saberes e sentidos compartilhados numa região específica” (AMOROSO, 2009, p. 79). Assim, o que ora se propõe é refletir sobre essas formas estéticas aparentadas, sempre associadas ao dinamismo e ao movimento que subentendem os trânsitos inerentes à própria cultura, mas sem torná-las exóticas.

Quando pensamos na ideia das *matrizes estéticas*, pensamos em questões de ascendência cultural, ancestralidade. Cabe perguntar até que ponto é possível ou interessante

remontar uma origem de determinadas manifestações culturais. Talvez seja suficiente tão somente o exercício de perceber quais as influências sensoriais e artísticas que, entrelaçadas historicamente, configuram a estética do fenômeno estudado. Mas atenção: precisamos ter cuidado ao realizar esse exercício, sob o risco de incorrermos na postura etnocêntrica que tentam colocar as culturas de ascendência africana ou indígena (ou dos povos originários do Brasil), por exemplo, em uma mesma caixinha.

Ao estudarmos as ascendências, sob a perspectiva das matrizes estéticas, devemos considerar sempre a diversidade que constitui essas culturas e, sempre que possível, trazer à tona as particularidades, as idiossincrasias, isto é, as distinções porventura mapeáveis. Para ser mais específico: quando eu me refiro aos povos originários, posso pensar de quais etnias estou falando, onde se localizam geograficamente, quais suas características, particularidades e assim por diante. O mesmo procedimento deve ser adotado quando falamos de matrizes estéticas afrodescendentes ou de outras ascendências culturais, sejam elas quais forem. Pensar as matrizes estéticas em diálogo com a noção de encruzilhada pode ajudar nesse exercício. Vejamos.

2.4.8 Encruzilhadas

Bião adota, de Leda Maria Martins (1997), a noção de encruzilhada, forjada pela autora com base na percepção de uma cosmovisão da construção dos saberes a partir de seu estudo sobre a Congada de Jatobá, Minas Gerais, estabelecendo essa encruzilhada não como um lugar estático, mas justamente como um entrelugar que resvala translação do espaço-tempo:

A encruzilhada, *lócus tangencial*, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam via diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é o lugar radial de centramento e descentramento, interseções, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articulado pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas de efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais (MARTINS, L. 1997, p. 28).

A etnocenologia se encontra nesse *lócus tangencial* da encruzilhada, de cruzamentos entre diversas linhas do conhecimento humano. Situa-se na construção de polifonias intertextuais entre as artes e as ciências humanas, dialogando com a antropologia, a

sociologia compreensiva, a performance, os estudos culturais, os estudos afrodiaspóricos, as culturas populares, a interculturalidade, a transculturação. É coabitada por uma imensa variedade de discursos que buscam – na tentativa de compreensão do comportamento humano por via da encruzilhada dos corpos, das espetacularidades e das culturas – encontrar possíveis caminhos que converjam na paradoxal descoberta das unidades e das pluralidades, fugindo do pensamento etnocêntrico e com a finalidade de edificar de um discurso pós-colonial e “pós-abissal” (SOUZA SANTOS, 2010) que se configure como “interconhecimento” (Idem, p.45).

A encruzilhada é também lugar de alguns conflitos, onde esses contatos/trocas/contágios nem sempre ocorrem de maneira amigável, mas que pressupõe seu próprio dinamismo. Para compreendê-la, torna-se necessário, portanto, a percepção de sua visão interior, com ciclos e cronologias que obedecem a lógicas distintas, de sua cosmovisão:

Essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, eventos naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. (MARTINS, L. 2001. p. 84)

Ao aderir a encruzilhada como noção basilar de seus estudos teóricos e práticas artísticas, Bião (2012, p. 55) elabora: “De fato, a ideia de um cruzamento de caminhos, que permite múltiplas opções, mas que, para que seja ultrapassado, exige que apenas uma dessas alternativas seja a escolhida”. Mas o que fazer quando precisamos pegar mais de uma trilha? Talvez, aí, resida mais uma possibilidade do que uma limitação. As encruzilhadas podem nos apresentar muitos caminhos, muitas trilhas. Podemos seguir um ou mais percursos, um de cada vez.

As matrizes *estéticas* e a *encruzilhada* são importantes noções que a etnocenologia abarcou. Elas podem operar de forma independente ou articulada. Se as matrizes estéticas nos ajudam a compreender os entrecruzamentos sensoriais e artísticos das manifestações, revelando suas ancestralidades. A encruzilhada os ajuda a perceber como se articula o espaço-tempo, os intertextos, as rupturas, polifonias e errâncias que sobressaltam dos fenômenos espetaculares, evidenciando suas nuances sensoriais e artísticas, portanto, estéticas.



Atividade

Aqui, estamos diante de um exercício teórico conceitual na tentativa de delinear essas noções. No campo teórico, muitas vezes, as confusões se acentuam com mais facilidade. Contudo, precisamos perceber na prática como podemos usar esses conceitos para compreender aquilo que estamos pesquisando. Então é exatamente isso que iremos fazer.

Em grupo ou individualmente, a partir da escolha realizada da temática ou manifestação para as atividades desta unidade, depois de ter identificado as características espetaculares do fenômeno que vocês escolheram, depois de ter refletido sobre a/as nuance/s espetacular/es que este fenômeno apresenta, tente pensar essas práticas escolhidas por vocês a partir das ideias das *matrizes estéticas* e das *encruzilhadas*.

- 1) O que de ascendência e ancestralidade pode ser percebido na manifestação estudada?
- 2) Seria possível investigar essas informações?
- 3) De que modo as ascendências sensoriais e artísticas se entrecruzam no espaço-tempo?
- 4) Quais as interseções e os diálogos culturais que podem ser observados?

Compartilhe suas impressões!

2.5 Das orientações metodológicas na etnocenologia

As possibilidades de estudo dos fenômenos humanos sob a perspectiva da etnocenologia é consideravelmente ampla. Por se tratar de uma linha de estudo que tangencia as etnociências, prevê orientações metodológicas que vislumbrem a possibilidade de apreciação dos fenômenos humanos de maneira a combater o etnocentrismo. Por isso, a importância de se pensar no que alguns autores chamam de etnométodos, a exemplo de Macedo (2006), na etnopesquisa crítica, segundo o qual, “os métodos em etnopesquisa lutam pelo acolhimento da natureza e do mundo empírico habitado por seres humanos culturalmente situados e situantes e pela organização de procedimentos metodológicos que reflitam esse acolhimento” (p.81). O autor pontua que o conjunto de procedimentos compreendidos enquanto etnométodos não podem ser abordados do ponto de vista de uma metodologia científica, mas como uma teoria social ou orientação teórica.

Salvo os casos cujos focos de análise dos trabalhos desenvolvidos na etnocenologia dedicam-se a discussão de questões teóricas, metodológicas ou históricas, em sua maioria, os etnocenólogos direcionam olhares para estudos do que chamamos de *espetáculo ao vivo*. Trata-se da apreciação dos fenômenos humanos sob as perspectivas do espetacular e de outras noções que a ela se ligam ou dela derivam. Logo, estamos nos referindo a pesquisadores – pessoas, *sujeitos* – que irão investigar fenômenos humanos – produzidos por pessoas, também *sujeitos*. Quando falamos em intersubjetividades, portanto, estamos tratando de duas subjetividades: a do *sujeito* pesquisador e a dos *sujeitos* pesquisados.

Bião (2009) e Macedo (2006) apresentam preocupações análogas ao discorrerem sobre a importância da implicação do pesquisador em seu ambiente de pesquisa. No caminho das intersubjetividades, torna-se imprescindível delimitar o ponto de vista do pesquisador, a maneira como ele se relaciona com o fenômeno investigado e as informações colhidas que alicerçarão sua interpretação. Cada resultado apresentará uma abordagem única, particular. Aliás, característica própria das pesquisas qualitativas. Atento a estas questões, Bião (2009) orienta:

O horizonte teórico-metodológico que busca revelar a presente proposição preliminar de um léxico para a etnocenologia remete à necessária e imprescindível articulação entre o sujeito e o objeto, retomando, por minha própria conta, as ideias de ‘objetivação do subjetivo’ de Erwin Panofsky, de ‘trajeto antropológico’ de Gilbert Durand e de ‘trajetividade’ de Augustin Berque (BIÃO, 2009, p. 39)

Bião (2009) propõe que as pesquisas em etnociologia apresentem o *objeto* – que seria o fenômeno espetacular investigado –, o *trajeto* – “as técnicas e princípios que buscam permitir o conhecimento do objeto por parte do sujeito, bem como a história que reúne o sujeito e sua opção pelo objeto” (p. 39) e o *sujeito* – o próprio pesquisador. Considerando a dimensão humana das manifestações estudadas pela etnociologia, acompanhando o amadurecimento das noções concernentes às pesquisas etnográficas e, ainda, ponderando o decurso temporal da proposição de Bião, tomarei a liberdade de propor, por minha própria conta, a atualização do que ele denominou de Sujeito, Trajeto, Objeto.

Objetificar fenômenos humanos tornou-se, há algum tempo, inusual no ambiente das pesquisas qualitativas, sobretudo em se tratando de pesquisas etnográficas. De acordo com Augusto Triviños (2007):

A etnografia baseia suas conclusões nas descrições do real cultural que lhe interessa para tirar delas os significados que têm para as pessoas que pertencem a essa realidade. Isto obriga os *sujeitos* e o *investigador* a uma participação ativa onde se compartilham modos culturais (TRIVIÑOS, 2007, p. 121). (grifos nossos)

Ao modo de Triviños, muitos exemplos da menção de sujeitos no lugar de objetos de pesquisa poderiam ser citados. O próprio Macedo (2006) segue essa linha de raciocínio. Abrir mão da nomenclatura objetos, na etnociologia, deve ser um movimento natural. Seguindo as tendências das perspectivas transdisciplinares análogas, muitos etnociólogos tentam desviar-se desse ruído lexical, uma vez que ele confere notas etnocêntricas às pesquisas que deveriam se pretender antietnocêntricas, mas esbarram-se no obstáculo de não encontrarem, nas discussões epistemológicas da etnociologia, a devida adequação lexical, permanecendo a utilização do trinômio ideal típico para caracterizar a particularização das pesquisas: sujeito, trajeto, objeto.

A fim de evitar um embaralhamento de ideias na utilização dos termos sujeitos pesquisadores e sujeitos pesquisados, sugiro a adoção da nomenclatura apenas de *Pesquisador* ou *Pesquisadora* para fazer referência à pessoa que realizará determinada investigação sob a perspectiva da etnociologia. Cabe observar que são as *apetências* e *competências* do pesquisador (BIÃO, 2009, p. 40) que o proporcionarão a justificação de seu interesse na pesquisa, bem como as capacidades para desenvolvê-la, sendo a apetência aquilo que desperta o desejo e a competência o conjunto de saberes e habilidades para interpretar os fenômenos e elaborar seu estudo.

Nesse sentido, narrar a biografia do pesquisador, obviamente no tocante às informações relevantes para a pesquisa, constitui-se uma estratégia metodológica para demarcar um lugar de fala (RIBEIRO, 2017), a partir do qual o discurso será elaborado, inclusive denotando seus alcances e limitações, explicitando seus preconceitos para deles tentar despir-se, enfatizando a abordagem perspectival na interpretação de realidades múltiplas e polifônicas.

O *trajeto* percorrido pelo pesquisador revela, por sua vez, seu *Percurso* trilhado com base na experiência de vida sensível, artística e/ou acadêmica que o liga ao fenômeno pesquisado, tomando aqui, por minha própria conta, a ideia de experiência de Jorge Larrosa Bondia (2002, p. 25-26) como aquilo que nos atravessa, transformando-nos: “É experiência aquilo que ‘nos passa’, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação”.

Aquilo que nos atravessa é também aquilo que nos liga emocionalmente à pesquisa. Recorro à orientação de Bião (2009, p. 59) acerca das “quatro condições desejáveis para o bom, belo e útil desenvolvimento da pesquisa: a serenidade, a humildade, o humor e o amor”. Já Macedo (2006, p. 93) menciona que, “se falta ao pesquisador um laço emocional em relação à pesquisa, a qualidade do projeto (e mesmo a sua conclusão) pode estar em risco”. As condições consideradas por Bião e o laço emocional sinalizado por Macedo são completadas pela colocação de Miguel Santa Brígida (2015, p. 23), que aborda a importância do afeto nas pesquisas etnológicas: “afeto enquanto amálgama da energia do corpo pesquisante no envolvimento com o objeto e fenômeno de pesquisa, seus sujeitos, seu contexto e suas relações humanas”.

A ligação entre pesquisadores e sujeitos pesquisados não deve, obviamente, estar isento de uma leitura crítica e reflexiva. Se, de um lado, temos a ideia de implicação do pesquisador no âmago de sua pesquisa a fim de se construir um discurso que emerja dos conhecimentos oriundos das compreensões elaboradas pelos participantes dos fenômenos observados, de outro lado, há a preocupação de tentar se esquivar de um discurso puramente tautológico, colocando em exercício os processos de estranhamentos e aproximações ambivalentes, movimento esse que corrobora com a edificação de uma polifonia intercrítica.

Por fim, falemos dos *sujeitos* que fazem parte do fenômeno humano que pesquisamos. Ainda que se trate de um fenômeno ou uma manifestação espetacular, esta será sempre um elemento humano, portanto, constituída por sujeitos, pessoas. A adoção do termo *sujeitos pesquisados* ao invés de objetos de pesquisa, pela etnopesquisa crítica, demarca

inclusive uma postura ética antietnocêntrica de direcionar a “abordagem etnocenológica de pesquisa” realizada por Macedo (2010). Mas podemos ir além.

Retomando as ideias aqui abordadas, a etnocenologia dedica seu olhar aos estudos das espetacularidades ou *formas de expressão* dos corpos sob perspectivas culturais e estéticas. Esses estudos estão direcionados às *manifestações* socioculturais produzidas por sujeitos edificadas e edificantes, que refletem, significam e alteram suas práticas com base no movimento das culturas, subentendendo as provisoriiedades, mutabilidades e relatividades. Através de suas ações, e com base na apreciação das espetacularidades, os etnocenólogos irão observar a forma como os *comportamentos* são alterados pelos indivíduos em função da recepção, analisando as estratégias de construção das dramaturgias sociais (GOFFMAN, 2007), linguagens, gestos, verbalizações.

É possível perceber que, talvez distintamente de outras áreas, a etnocenologia não está estudando, via de regra, apenas o *sujeito* em si, mas o que ele produz de construções simbólicas, espetaculares, individual ou coletivamente, ainda compreendendo os processos de subjetivação que proporcionam o evidenciar das particularidades no seio da diversidade, do local que existe no global. A etnocenologia, com base em suas principais noções teóricas, irá elaborar seu discurso a partir da espetacularidade, contemplando as formas de expressão, as manifestações simbólicas, linguagens, gestos, movimentos. Seu olhar, portanto, é direcionado às *Práticas* produzidas pelos sujeitos, participantes, indivíduos.

As práticas, para as Artes Cênicas, possuem um valor imensurável, porque delas advém as discussões teóricas, ao passo que a teoria transforma algumas práticas num processo de retroalimentação. Há inclusive a prática como estratégia de pesquisa¹. A prática, do grego *praktiké*², significa a arte de fazer alguma coisa. Abrange, em si, uma carga semântica potencialmente frutífera para a etnocenologia, vez que sua etimologia se consubstancia na arte de praticar, realizar, proceder.

Assim, por todas as razões elencadas, sugiro sempre aos meus alunos a adoção do trinômio *Pesquisador/a, Percurso, Práticas*, formando a sigla *PPP*. Essa sugestão acompanha minha prática docente da etnocenologia, bem como minhas pesquisas após o mestrado, cujo artigo se encontra no PRELO³.

1 A esse respeito, ver HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. In Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP (3.1 : 2015 : São Paulo) Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP / Organização: Charles Roberto Silva; Daiana Felix; Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcello Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas; - São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. V.3, n.1, 205 p.

2 gr. *praktiké* (sc. *epistémē*) ‘a ciência prática (em oposição à ciência especulativa)’; pelo lat. *practice,es* (no sentido definido); Dicionário Houaiss Online, disponível em <https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_php#0> Acesso em 5 out 2020.

3 Isso significa dizer que o artigo está em vias de publicação.

- **Pesquisador/a:** a pessoa que irá desenvolver a pesquisa, investigação ou estudo;
- **Percurso:** trajeto percorrido pelo pesquisador/a, enquanto experiência, que o aproxima das práticas investigadas;
- **Prática:** fenômenos espetaculares estudados, produzidos por sujeitos, pessoas, indivíduos edificados e edificantes.

Macedo (2010, p.76) diz que “vivemos em um mundo que é descritível, inteligível e analisável. Tal descritibilidade revela-se nas práticas que empreendemos cotidianamente, subsídio seminal para a compreensão de como se instaura a ordem social”. Essas descrições, com base nas práticas de sujeitos e nas práticas empreendidas pelos pesquisadores, descortinam subsídios preciosos para a compreensão das estratégias cognitivas de produção do espetacular humano.



Atividade

Agora é hora de ecoar e vibrar juntos às nossas pesquisas. Para isso, precisamos delinear o percurso de nossa formação de vida, das experiências que nos atravessaram e nos transformaram, as quais nos trouxeram até aqui e, por fim, nos levaram à escolha de uma manifestação cultural popular para refletir sobre ela.

Em grupo ou individualmente, a partir da escolha realizada da temática ou manifestação para as atividades desta unidade, depois de ter identificado as características espetaculares do fenômeno que vocês escolheram, depois de ter refletido sobre a/as nuance/s espetacular/es que este fenômeno apresenta, depois de pensar essas práticas escolhidas por vocês a partir das ideias das matrizes estéticas e das encruzilhadas, vamos agora observar nosso percurso no decorrer desse estudo:

- 1) Pesquisador/a: quem sou eu? qual o meu lugar de fala?
- 2) Percuso: qual a minha trajetória e de que maneira ela me leva a escolher as práticas aqui pesquisadas?

3) **Apetências:** quais os afetos que me movem e me unem à temática escolhida para minha pesquisa? o que me apetece neste processo?

4) **Competências:** ao longo do meu percurso de vida, artístico e profissional, quais as competências desenvolvidas por mim que me ajudam a compreender melhor e falar sobre essa pesquisa?

Compartilhe suas impressões!



Atividade

Individual ou em grupo, reúna todas as atividades feitas nesta unidade, organize as ideias e reflexões construídas para apresentá-las em sala de aula. Lembrem-se de usar imagens, vídeos e dinâmicas sempre que possível. Abuse da criatividade. Depois, envie ao professor a reunião e organização deste material, bem como uma reflexão as sensações ao realizar este trabalho, os atravessamentos e as dificuldades!

Aos “finalmentes”

Chegamos ao fim de mais uma unidade. Tivemos a oportunidade de mergulhar um pouco no universo da etnociologia, uma perspectiva transdisciplinar que tem, na Bahia, seu principal representante no Brasil, o professor Armindo Bião.

Embora tenha falecido em 2013, o legado deixado por Bião é o principal referencial teórico metodológico desta área de estudos em nosso país. Nesta unidade, compartilhei, além dos pressupostos de Bião, também a minha leitura pessoal da etnociologia, uma vez que venho trabalhando com esse referencial ao longo de todo meu percurso acadêmico.

Desse modo, aqui, neste e-book, você teve acesso, em primeiro lugar, a uma organização de todas as noções e orientações abordadas por Bião em uma infinidade de artigos. Em segundo lugar, essa reunião de pensamentos e proposições do principal teórico da

disciplina em questão é apresentado a vocês a partir de uma interpretação didática e uma orientação prática.

Portanto, caso você se interesse por continuar seus estudos no campo da etnocenologia ou, ainda, acerca dos estudos das manifestações culturais populares sob a perspectiva da etnocenologia, guarde com muito carinho as informações apresentadas neste e-book, sobretudo, porque elas foram sistematizadas e compartilhadas, igualmente, com muito carinho. Espero vocês em nossa próxima unidade. Até loguinho!



Foto: Anderson Pardo

Unidade III – TEATRO POPULAR E SEUS DIÁLOGOS ESTÉTICOS

Na primeira unidade, fizemos uma incursão sobre as discussões que rodeiam os estudos sobre as culturas, com ênfase àqueles que dedicam o olhar às culturas populares. Vimos, portanto, que se trata de um terreno movediço, quase sempre permeado por discussões políticas. Isso porque a cultura diz respeito à nossa presença no mundo, bem como interfere as políticas sociais das quais nós, enquanto cidadãos, fazemos parte.

Na segunda unidade, nosso passeio se deu pelos caminhos da etnocenologia, uma perspectiva transdisciplinar que se mostra como uma das possíveis correntes teóricas e metodológicas para que possamos estudar de modo sensível e crítico as manifestações culturais populares – tema do nosso componente curricular – no horizonte das Artes Cênicas.

Neste momento, iremos utilizar os saberes construídos nas duas unidades anteriores para a experimentação de um exercício cênico de maneira livre e criativa, mas sensível e crítica. Para tanto, abordaremos, nesta unidade, como tema principal o *Teatro Popular* e seus respectivos diálogos estéticos, para que esses diálogos possam inspirá-los no exercício cênico proposto.

O exercício cênico que vocês deverão fazer será a única atividade desta unidade. Ao longo do desenvolvimento do nosso estudo, irei apresentar algumas orientações/provocações para guiar vocês neste processo.



Atividade

Passo 1

A proposta atividade desta unidade é colocar em prática as reflexões construídas nas unidades anteriores. A ideia é construir uma pequena cena, em formato de vídeo, com duração de três a cinco minutos, de modo livre e criativo, inspirado no Teatro Popular e/ou no Teatro de Cordel. Para tanto, seguem as primeiras orientações:

1 - A temática do vídeo deve ser, preferencialmente, a manifestação cultural popular estudada na unidade II, sobre a qual o artigo/ensaio foi desenvolvido;

2 - Revisite seu texto, leia-o atentamente com bastante calma e tente anotar quais sensações te atravessam durante a leitura: pensando em sua escrita e na manifestação que você estudou, quais imagens a leitura evoca em você? Quais cores e sons prevalecem em sua leitura?

3 - Após a revisão do seu texto, bem como os registros realizados, reserve um tempo para deixar que essas sensações ecoem no seu corpo. Procure um lugar em sua casa onde você possa se encontrar consigo mesmo e com suas sensações. Alongue e busque relaxar. Procure uma música ou concenre-se no som ambiente. Faça pequenos movimentos ou caminhadas, intercalando-os com momentos de pausa. Feche seus olhos e sinta seu corpo. Busque evocar as imagens, os sons, as cores, os cheiros, a possível temperatura que emerge do ambiente na qual a manifestação que você estudou ocorre. Qual gosto você sente agora? Abra os olhos e comece a se movimentar deixando essas sensações guiarem seus gestos. Intercalando momentos de ações e momentos de pausa, deixe seu corpo falar, literalmente. Não se censure ou cobre. Se alguma palavra ou som surgir junto aos movimentos, deixe que tome corpo, reverbere. Se escute, se olhe, se toque, se cheire, se deguste... Siga repetindo esse procedimento por quantas vezes achar necessário, até que você tenha uma pequena célula de movimentos

que se aproxime das sensações que você buscou. Esta é sua primeira célula, sua *célula 1*.

4 - Registre para você mesmo o seu exercício, anote, escreva, desenhe... Mais tarde, você poderá compartilhar essas impressões ou mesmo utilizar em futuros trabalhos.

3.1 Teatro Popular

A demarcação do termo “popular” ao lado do termo “teatro” parece contraditório. Não seria o surgimento do teatro ocidental um acontecimento eminentemente popular, de acordo com a metáfora do culto ao deus Dionísio, as procissões das bacantes e a figura de Téspis (o primeiro ator)?

Historicamente, antes de adentrar os edifícios teatrais, o teatro era uma manifestação popular, que ocorria nas ruas de Atenas, no século VI a.C. Ao ocupar os edifícios teatrais, a arte teatral é apropriada pelas elites atenienses, que a insere na vida política e cultural. Temos, a partir daí, a primeira provável cisão entre o fazer popular e o fazer de uma elite dominante.

Isso não significa dizer, no entanto, que, ao ocupar os edifícios teatrais gregos, o teatro tenha deixado de ser apreciado pelas grandes massas – especialmente na Grécia Antiga –, muito menos que tenha deixado de ser feito *pelas e para* as classes populares. Pelo contrário, o teatro popular, feito pelo *povo* e para o *povo* segue seus caminhos próprios ao longo da História, paralelamente ao fazer teatral que era direcionado às elites intelectuais, mantendo-se até os dias de hoje como importante forma de manifestação cultural, inclusive, em nossa sociedade.

Segundo Pavis (1999), a noção de *popular*, associada ao teatro, trata-se mais de uma questão sociológica do que estética, porque não fica evidente se é um teatro feito pelas classes populares ou destinado às classes populares, isto é, há uma ambiguidade, conforme o autor, com a qual somos levados a concordar. Pavis se refere a uma questão sociológica e nós, com nossos estudos até aqui, temos ciência de que essas divisões também dizem respeito a interesses políticos diversos, que se modificam com as sociedades e os tempos. Para tanto, o autor orienta, na tentativa de identificar o que seria teatro popular, pensar naquilo a que ele se opõe, tendo em vista que essas discussões, vez por outra, esbarram em questões discriminatórias. Logo, para o autor, seria Teatro Popular aquelas práticas teatrais que se opõem às seguintes formas/estéticas:

o teatro elitista, erudito, o dos doutos que ditam as regras; o teatro literário que se baseia num texto inalienável; o teatro de corte cujo repertório se dirige, no século XVII, por exemplo, aos altos funcionários, aos notáveis, as elites aristocráticas e financeiras; o teatro burguês (*boulevard*, ópera, setor de teatro privado, do melodrama e do gênero sério); o teatro italiano, de arquitetura hierarquizada e imutável que situa o público à distância; o teatro político que, mesmo sem ser vinculado a uma ideologia ou um partido, visa transmitir uma mensagem política precisa e unívoca (PAVIS, 1999, p. 393).

Se, por um lado, podemos concordar com Pavis (1999) de que existe uma ambiguidade ao tentar definir o que seria o Teatro Popular, por outro, podemos discordar do autor, uma vez que talvez não seja possível colocar as práticas cênicas da contemporaneidade em *caixinhas fechadas*, por assim dizer. Vimos, na Unidade I, que os diálogos culturais são, hoje, muito mais abrangentes que há algumas décadas, dando origem a sujeitos em trânsito, por exemplo. Do mesmo modo, podemos observar que os teatros, sejam eles feitos pelo que se entende como *povoou* feitos para o *povo* também apresentam diálogos diversos e abrangentes, o que pode incluir interfaces entre o popular e o erudito, as culturas de massa e as culturas identitárias, do palco à rua...

Mas, então, o que seria o Teatro Popular? A resposta para essa pergunta diz mais respeito àquelas pessoas ou grupos que fazem o teatro na prática – da forma como se denominam e denominam o que fazem – do que ao juízo de valor que atribuímos às práticas de outrem. Obviamente, como estudantes e pesquisadores, temos a possibilidade de empreender nossas próprias leituras sobre os fenômenos teatrais, compará-los, refletir sobre eles, identificando suas características, sejam elas eruditas e/ou populares.

Vamos a um exemplo: o Grupo Galpão de teatro, conhecido nacional e internacionalmente, faz uso de diferentes estéticas em seus espetáculos, transitando entre distintas formas de teatro, das ruas aos palcos, dos textos clássicos às técnicas da *commedia dell'art*.



Sabendo um pouco mais

Grupo Galpão nasceu no ano de 1982, reunindo a tradição do teatro popular e do teatro de rua. Hoje, ocupa o lugar de um dos maiores e mais prestigiados grupos de teatro do Brasil, com notáveis apresentações também fora do país, como na apresentação da peça *Romeu e Julieta* no Globe Theatre, em Londres, no ano de 2012.

A peça, pensada inicialmente para ser apresentada na rua, toma a obra de William Shakespeare e insere elementos da cultura popular brasileira, com ênfase para cultura barroca mineira nos figurinos e nas músicas. Assista ao espetáculo na íntegra no link: <https://www.youtube.com/watch?v=UCoOYEmYUT8>



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=UCoOYEmYUT8>



Atividade

Passo 2

Após assistir ao vídeo do Grupo Galpão, bem como os registros realizados no Passo 1 desta atividade, pense se há,

no espetáculo visto, elementos que possam te inspirar na construção do seu exercício cênico. Repita as orientações do Passo 1: Procure um lugar em sua casa onde você possa se encontrar consigo mesmo e com suas sensações. Alongue e busque relaxar. Procure uma música ou concentre-se no som ambiente. Faça pequenos movimentos ou caminhadas, intercalando-os com momentos de pausa. Feche seus olhos e sinta seu corpo.

Revisite a célula criada. Experimente-a de outras formas. Repita sua célula quantas vezes achar necessário, até que os movimentos lhe pareçam orgânicos, fluidos.

Pense em uma música que faça parte da manifestação escolhida por você ou qualquer outra canção que lhe remeta ao universo cultural ao qual você se debruçou. Experimente sua cadência melódica. Cante-a de formas distintas. Cante-a executando sua célula.

Reflita qual a melhor maneira de fazer uso desta canção. Em qual lugar da célula ela entraria? Essa canção pode ser fragmentada, aparecendo em momentos distintos? Ela fica melhor cantada ou recitada?

Com a adição desta canção seja de forma cantada ou recitada, integralmente no início meio ou fim da célula 1, você terá a sua *célula 2* como resultado deste segundo passo.

Registre para você mesmo o seu exercício, anote, escreva, desenhe... Mais tarde, você poderá compartilhar essas impressões ou mesmo utilizar em futuros trabalhos.

Do ponto de vista de um possível conceito, *o teatro popular* não se mostra, de início, como um horizonte de fácil definição: quanto mais discutimos seus limites e potencialidades, mais descobrimos sua amplitude. O que podemos é perceber diversas estéticas que se aproximam ou se distanciam em maior ou menor grau do que entendemos como *popular* e do que aceitamos como fazeres teatrais, mesmo porque qualquer discussão essencialista pode se mostrar preconceituosa, a exemplo de reduzir a modalidade Teatro Popular a um único aspecto, uma vez que a multiplicidade de linguagens, signos e convenções pode ser vista na diversidade de práticas que se reconhecem enquanto Teatro Popular.

Se, por um lado, espetáculos fechados nos edifícios teatrais se distanciam, em certa medida, de alguns setores da sociedade, por outro, há estudiosos que pontuam, nas práticas teatrais populares, o anseio pelo retorno às origens do próprio teatro, aproximando os espetáculos das pessoas, seja através de novos espaços de representação, seja na adoção de linguagens que comuniquem ao público de modo mais direto. Nesse sentido, os diálogos entre as tradições locais e histórias globais, como no espetáculo do Grupo Galpão, que resgata certa tradição teatral ao encenar um texto de Shakespeare,

inserindo elementos identitários da cultura mineira, mostra um exemplo elucidativo. Engana-se, porém, quem atrela o Teatro Popular apenas aos aspectos identitários locais. Muito pelo contrário, essas práticas abrangem diversas referências, que vão da cultura de massa ao resgate de textos clássicos e da dramaturgia mundial.

Na década de 1970, no Brasil, surge um movimento intitulado de *nacionalização dos clássicos*, cujo principal representante é Augusto Boal. Idealizador do Teatro do Oprimido, Boal buscava aproximar as obras entendidas como *clássicas* ao contexto brasileiro, dialogando com a realidade e identidades locais, segundo o qual “um clássico só é universal na medida em que for brasileiro” (BOAL, 2013, p.182). Isto é: para o autor, a universalidade de um clássico só pode ser aceita à medida que ele dialoga com as realidades locais. De certo modo, uma das estratégias utilizada para a popularização dos clássicos era a mudança da linguagem adotada nos espetáculos, bem como das referências utilizadas, enfatizando saberes e valores que comunicassem ao público alvo, nesse caso, das classes populares e de trabalhadores.

Com espetáculos politicamente engajados, Boal buscava, em seu teatro nacional popular, estar atento aos acontecimentos políticos de um Brasil ditatorial, fazendo as adaptações que se mostrassem necessárias. Essas adaptações não se mostraram necessárias na montagem de *O Tartufo*, de Molière, na qual, segundo Boal, críticas à hipocrisia religiosa e à truculência militar eram facilmente associadas à realidade brasileira pelo público:

Na época em que o texto foi montado, a hipocrisia religiosa era profusamente utilizada pelos tartufos contemporâneos, que, em nome de Deus, da Pátria, da Família, da Moral, da Liberdade etc., marchavam pelas ruas exigindo castigos divinos e militares para os ímpios. [...] Nada era preciso acrescentar ou subtrair ao texto original, nem mesmo considerando que o próprio Molière, para evitar censuras tartufescas, tivesse sido obrigado a fazer, ao final, imenso elogio ao governo; bastava aí o texto em toda simplicidade para que a plateia se pusesse a rir: a obra estava nacionalizada. (BOAL, 2013, p 170)

Augusto Boal foi um dos grandes defensores da criação de um teatro nacional popular destinado à população menos favorecida, marginalizada das produções culturais. Para Boal, a distinção comumente realizada entre o teatro popular como contrário a uma arte erudita resume-se a uma questão ideológica. Indo de encontro a essa corrente, Boal propõe a utilização da noção de *teatro não-popular* como o oposto de *teatro popular*, sinalizando três grandes grupos, a saber:

- **Teatro do povo e para o povo:** dividido em três subgrupos – de propaganda, didático e cultural, esta categoria é, para Boal, a provável reminiscência das formas mais antigas ou

tradicionais de se fazer teatro. De caráter amador, essa prática ocorre nas ruas, praças, circos, sindicatos, associações etc. O *teatro de propaganda* é uma forma de teatro popular que lança mão de técnicas para denúncias ou conscientização política e tem como objetivo a transformação social. O teatro de propaganda tem objetivos mais imediatos, assume estrutura simples e modelo direta, como uma propaganda. O segundo subgrupo, denominado *didático*, busca a transformação a longo prazo com o intuito de questionar valores sociais impostos e sublinhar a suposta neutralidade da justiça (que tende a atender os interesses da burguesia e do Estado). Em outras palavras, buscava ensinar o público a perceber sua posição social, bem como os papéis sociais desempenhados e construção de uma reflexão crítica. O terceiro subgrupo, entendido como *cultural*, não possui um caráter eminentemente político e emana o entendimento do povo acerca de seus próprios fenômenos e suas relações sociais, geralmente, baseado em temáticas inerentes às manifestações culturais populares, como danças, festividades ou folguedos.

- **Teatro de perspectiva popular, mas para outro destinatário:** parte de um processo de democratização das temáticas abordadas pelas montagens teatrais, nas quais assuntos e problemáticas do povo são postas em cena através de uma linguagem popular, mas que é apresentado para classes distintas das populares, como os espetáculos apresentados nos edifícios teatrais com a cobrança de bilheteria. Esse tipo de teatro possibilita que classes privilegiadas, como a burguesia, tenham acesso a uma visão distinta da sua, podendo gerar reflexões. Essas temáticas podem ser abordadas de modo implícito, fazendo uso de metáforas, ou explícito, de linguagem direta.

- **Teatro de perspectiva antipopular, cujo destinatário é o povo:** esta seria uma modalidade com alto poder alienador, na qual as classes dominantes disseminam suas ideias de modo a convencer o povo, perpetuando a dominação. Eventualmente, faz uso dos meios de comunicação de massa e, assim como o teatro de perspectiva popular, pode se apresentar de modo implícito – a exemplo de naturalizar uma situação de opressão sem nenhuma crítica – ou explícito – de modo a semear uma ideia antipopular para o povo, com o intuito de criar a conformação de sua condição, por exemplo.



Sabendo um pouco mais

Um exemplo do **Teatro de perspectiva popular, mas para outro destinatário** é o espetáculo *Arena conta Zumbi*, dirigido por Augusto Boal no Teatro Arena São Paulo.

Assista o vídeo com algumas canções e imagens do espetáculo: <https://www.youtube.com/watch?v=VA2i626LNd4> (Acesso em 16 mai. 2021)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=VA2i626LNd4>

Arena conta Zumbi estreou em 1º de maio de 1965 no Teatro de Arena de São Paulo. Escrito por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, e dirigido também por Boal, tomou-se um marco na história do grupo, inaugurando a série de espetáculos musicais (com *Arena conta Tiradentes* e *Arena canta Bahia*) e o modelo dramático “Sistema Coringa”, criado por Augusto Boal. A música do espetáculo é assinada por Edu Lobo. Após o golpe militar de 1964, o grupo busca refletir as mudanças ocorridas no país. O musical coloca em cena a luta dos quilombolas de Palmares e sua resistência. Contando com poucos atores o grupo se utiliza do sistema coringa revezando os papéis e personagens existentes entre o elenco. Uma característica marcante do *Arena conta Zumbi* é ser uma peça teatral com bibliografia. Utilizaram como material de dramaturgia o livro de João Felício dos Santos que chama-se *Ganga Zumba* e o de Edison Carneiro, *O Quilombo dos Palmares*. Com o aumento da repressão política, após a assinatura do Ato Institucional nº 5, em 1968, o grupo aceita o convite de excursionar pelos Estados Unidos, México, Peru e Argentina, reapresentando *Arena Conta Zumbi*. Ele inicia a turnê em 1969 com Cecília Thumim, Isabel Ribeiro, Zezé Motta, Lima Duarte, Renato Consorte, Fernando Peixoto, Hélio Ary e Benedito Silva no elenco, além dos músicos Theo de Barros, Antonio Anunciação e José Alves. (Texto disponível no site: <http://augustoboal.com.br/especiais/arena-conta-zumbi/> Acesso em 16 mai. 2021)

Historicamente, o Brasil teve suas principais produções teatrais voltadas para uma elite dominante. Com a chegada do Romantismo, artistas e pensadores brasileiros recobram o interesse pelo nacionalismo. Foi quando a questão do popular, também associado à ideia de Folclore, tomou espaço nas produções teatrais.

Do ponto de vida dramaturgico, Martins Pena e Aluizio de Azevedo destacaram-se como autores que trataram, em suas peças, hábitos culturais e cotidianos a partir do gênero conhecido como *comédia de costumes*¹. Contudo, mesmo que os populares ocupassem um lugar na dramaturgia, nos enredos, ou até mesmo nos palcos, o acesso aos edifícios teatrais era limitado, vez que a arte teatral era vista como entretenimento e luxo.

Segundo Vieira (2007) as campanhas de popularização do teatro, em seus primórdios românticos e em momentos posteriores, não obtiveram sucesso significativo em levar as classes populares ao teatro. O que podia ser visto era a abordagem de temas populares para as mesmas plateias elitistas/aristocratas.

Das tentativas de proporcionar o acesso das classes populares ao teatro, provavelmente o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE (União Nacional dos Estudantes) tenha obtido êxito ao tentar o caminho inverso, levando o teatro ao “povo”. Criado em 1961, o CPC tinha como objetivo a concepção de um movimento cultural que fosse democrático, popular e nacional; reunia artistas de diferentes áreas, dentre as quais estava o teatro. A UNE foi uma das responsáveis por levar o teatro às classes populares, bairros proletários, fomentando debates com líderes estudantis e sindicais após as apresentações (VIEIRA, 2007, p.65).

A efervescência cultural das grandes cidades, no entanto, nem sempre alcançava as cidades do interior. Nesse sentido, há um destaque para o papel do circo na popularização do teatro, como grande desbravador de diversas regiões do Brasil, inclusive na Bahia. O circo-teatro levava às pequenas cidades peças de teatro – em sua maioria, do gênero melodramático – sendo grande responsável pelo letramento nas artes da cena das populações residentes em localidades distantes das grandes cidades ou às margens dos centros urbanos. A esse respeito, destaco o trabalho do professor Reginaldo Carvalho, da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), que apresenta a capilarização do circo-teatro no semiárido baiano, com destaque para o Território de Identidade do Piemonte Norte do Itapicuru. Em sua abordagem sobre o tema, Carvalho (2018, p. 122) vai além:

¹ “Comédia centrada na pintura dos hábitos de uma determinada parcela da sociedade contemporânea do dramaturgo. O enfoque privilegia sempre um grupo, jamais um indivíduo, e é em geral de natureza crítica ou até mesmo satírica - o que não impede que, por vezes, certos autores consigam um notável efeito realista na reprodução dos tipos sociais, apesar da necessária estilização cômica” (DICIONÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO, 2006).

No Brasil, os circos de pequeno e médio porte levaram e continuam levando, às pequenas cidades brasileiras ou à periferia das médias e grandes cidades, atividades artísticas diversificadas, assumindo uma característica de centro cultural aonde as iniciativas públicas de cultura e lazer não existem (MAGNANI, 2003); neste sentido, sempre contribuíram com o que viria a ser um direito constitucional em 1988, com a promulgação da Constituição da República Federativa do Brasil: a garantia de acesso a fontes de cultura.

O autor informa que, para além do teatro propriamente dito, diversas teatralidades compunham os espetáculos circenses, das pantomimas às entradas cômicas, de modo que o teatro ganhou tal importância nessas apresentações, que os circos foram, com o tempo, dividindo o espetáculo em duas partes, sendo a primeira delas dedicada às variedades circenses, enquanto a segunda metade era composta por apresentações teatrais. Se o circo foi um dos grandes responsáveis pela popularização do teatro para as camadas marginalizadas da sociedade, ainda hoje, observa Carvalho (2018), o circo também leva diversas teatralidades a locais onde espetáculos de teatro formais nem sempre chegam.

Se, por um lado, as grandes produções nem sempre alcançam as regiões periféricas, por outro lado, isso não significa dizer que não existam, nessas localidades, formas ou expressões culturais que possam ser aparentadas ao teatro, às artes da cena, ou, ao menos, que possam ser estudadas dessas perspectivas. Alguns autores, dentre os quais está Marco Camarotti, destacam práticas espetaculares como formas teatrais no Nordeste.

3.2 Teatro Folclórico

Camarotti (2001), bem como outros autores, estudam uma série de manifestações culturais populares, tais como folguedos e rituais festivos/religiosos, da perspectiva teatral, enquanto formas tradicionais de espetáculos engendrados pelo povo e para o povo. No livro *Resistência e voz: o teatro do povo do Nordeste*, Camarotti investiga o Mamulengo, o Pastoril, a Chegança e o Bumba-meu-boi do ponto de vista de suas origens, configurações e sentido atribuído por seus participantes e fruidores enquanto formas de Teatro Folclórico. Tais manifestações, segundo o autor, mais do que resquícios de rituais religiosos, apresentam estrutura dramática relativamente definida, bem como revelam relações sociais e políticas. Nesse sentido, Camarotti aponta as relações entre o ritual e o teatro, caracterizando o Teatro Folclórico.

Diversas manifestações culturais populares do Nordeste, bem como de todo o Brasil, apresentam características que podem ser estudadas da perspectiva das artes da cena, a exemplo de suas dramaturgias. A esse respeito, temos vastos registros realizados pelos folcloristas Câmara Cascudo e Mário de Andrade. Este último, mais especificamente,

deixou entre seus legados o livro intitulado *Danças Dramáticas do Brasil* (1982), no qual apresenta um estudo etnográfico de manifestações culturais realizado no Norte e Nordeste do país entre as décadas de 1920 e 1940. Para caracterizar o que seriam *danças dramáticas*, Andrade recorre a associações com rituais que deram origem ao teatro grego:

Há mais um elemento importantíssimo de constituição e realização que é comum a todas as nossas danças dramáticas, e deriva de outros costumes. Me refiro à parte dos bailados, consistindo num cortejo [...]. O cortejo foi também o elemento criador do teatro grego, mas o cortejo das nossas danças dramáticas deriva de costumes religiosos antiquíssimos, de fontes pagãs, [...] mesmo princípio do teatro grego, porém anterior a ele. Tais costumes, quase que universais, se prendem sempre a esse verdadeiro complexo de Morte e Ressurreição [...] (ANDRADE, 1982, p. 31)

Vejamos que Mário de Andrade, de certo modo, entende que uma dança dramática seria um tipo de manifestação que reúne ações físicas, música e algum tipo de estrutura dramatúrgica. A questão que devemos atentar diz respeito à associação feita de danças populares/folclóricas e o universo que elas abarcam a uma nomenclatura que não necessariamente reflete suas idiosincrasias. De modo que é importante estarmos vigilantes de nossa postura de pesquisadores ou acadêmicos no sentido de evitar a prática do etnocentrismo.

Estudamos, na Unidade II, alguns pressupostos teórico-metodológicos da Etnocenologia, dentre os quais está o combate à prática do etnocentrismo. Nesse sentido, o professor Armindo Bião (2009) aconselha, como modo de evitar tais armadilhas, a chamar as pessoas e suas práticas pelo nome como elas se reconhecem e denominam o que vivem e fazem.

Isso não quer dizer que não possamos estudar, como sinalizei diversas vezes, as manifestações culturais populares – ou mesmo as manifestações do comportamento humano, numa visão macro – sob a perspectiva das artes da cena, a exemplo do teatro com suas técnicas e características, construindo diálogos produtivos entre as diversas áreas do saber. No entanto, sempre de modo comparativo: não cabe ao pesquisador/interessado em determinada manifestação renomear ou rebatizar práticas e comportamentos que já possuem suas próprias nomenclaturas.

Talvez seja essa uma das maiores críticas acadêmicas ao trabalho de Mario de Andrade, feita por diversos teóricos da área, que, mesmo compreendendo a relevância do mapeamento elaborado, deixam a ressalva de que não cabe “por num mesmo saco”, sob o nome de danças dramáticas, uma infinidade de manifestações que, eventualmente,

podem apresentar origens muito anteriores ao surgimento daquilo que se entende como drama ou dramaturgia, teatro ou dança.

Analogamente, mesmo reconhecendo a relevância do trabalho de Camatotti no mapeamento das manifestações espetaculares – isto é, com características de espetáculo – nomear o Mamulengo, o Pastoril, a Chegança e o Bumba-meu-boi, o Samba de Roda, os Reisados, o Zabiapunga ou qualquer outra manifestação cultural popular de *Teatro Folclórico* (não que Camarotti o faça deliberadamente) pode ser um equívoco duplo, vez que essas manifestações não são teatro em si – embora possam apresentar características teatrais –, somado ao fato de que elas até podem ser reconhecidas como folclóricas, desde que entendidas como tal por parte de seus fazedores.

Portanto, antes de qualquer coisa, a prática da alteridade faz-se primordial em qualquer estudo que se debruce sobre as práticas culturais humanas, sejam elas populares ou não. As manifestações culturais populares merecem, por sua vez, uma atenção especial e uma sensibilidade no olhar. Porque, historicamente, ao invés da tessitura de diálogos, a academia atuou por diversas vezes a partir de leitura vertical ao tratar as manifestações culturais populares, guardadas as devidas ressalvas. Desse modo, chamar uma manifestação cultural popular tradicional de teatro folclórico ou dança dramática requer uma análise pormenorizada que leve em consideração a visão dos participantes daquela manifestação, isto é, a prática da alteridade.

O termo ou conceito de Teatro Folclórico, por sua vez, é adotado por uma variedade de grupos que se profissionalizaram nas artes da cena e usam suas referências culturais para produzir espetáculos artísticos, cujos efeitos reverberam na salvaguarda de seus saberes. Em tempo: quando eu me refiro a uma profissionalização de mestres e fazedores da cultura, não estou adotando uma concepção exclusivamente acadêmica. Ocorre que, em muitas manifestações culturais populares, seus fazedores, participantes e respectivos representantes, reconhecendo o valor artístico de suas práticas, passaram a buscar incentivos públicos e privados, produzindo espetáculos independentes com a eventual cobrança de cachês ou bilheteria nas apresentações. Ou seja, o surgimento de grupos de teatro folclórico tem o potencial de remunerar em maior ou menor grau seus participantes, profissionalizando-os na arte.

3.3 Teatro Popular no Nordeste

Já no sentido de uma construção do Teatro Popular no Nordeste, enquanto prática teatral propriamente dita, somos obrigados a reconhecer a importância dos trabalhos realizados por Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho no Teatro do Estudante de Pernambuco

(TEP). Ainda que sob críticas, ambos contribuíram para a solidificação de uma arte teatral de cunho regional, levando a cultura popular do Nordeste a todo o país através do teatro. Uma das críticas a que me refiro diz respeito ao fato de que os dois artistas citados não são necessariamente pertencentes às camadas populares da sociedade, das quais se colocam como representantes.

Inquestionavelmente, o teatro produzido por Hermilo Borba filho – também responsável também pela posterior criação do Teatro Popular do Nordeste (TPN) – e por Ariano Suassuna produziram muitos efeitos em âmbito nacional. Suassuna, mais reconhecido fora do meio teatral, foi grande responsável pela propagação de um certo imaginário nordestino que, embora forjado em muitos estereótipos, não deixou de valorizar a cultura local e coloca-la em diálogo com as temáticas globais.

Embora sua peça mais conhecida seja *O Auto da Compadecida*, gostaria de chamar atenção para outra obra: *O Santo e a Porca*. Neste espetáculo, Suassuna coaduna, de certo modo, com a ideia de Boal pela nacionalização dos clássicos, uma vez que adota a temática da comédia *Aulularia*, de Plauto – portanto do período da Roma Antiga, por volta de 190 a.C. – inserindo elementos da cultura popular do Nordeste na dramaturgia. Logo, uma temática universal dialogando com a cultura regional, possibilitando a democratização de uma linguagem que, via de regra, poderia ser inacessível. A *Aulularia*, ou a *Comédia da Panela*, é uma peça bastante revisitada na dramaturgia mundial, tendo inspirado autores como Molière, resultando na peça *O Avarento*.

O movimento que preconizou a nacionalização dos clássicos ocorreu em diversas frentes. O Movimento Armorial, do qual Ariano Suassuna é idealizador e um dos principais representantes, produziu grande variedade de trabalhos em diferentes áreas artísticas: música, teatro, dança, artes plásticas. Em suma, o Movimento Armorial buscava criar uma arte erudita a partir dos elementos das culturas populares do Nordeste Brasileiro. Críticas não faltaram, dado que muitos estudiosos o acusaram de tentar “gourmetizar” a cultura popular ou que ele bebia nas fontes populares para criar uma arte para as elites. Acima de qualquer crítica, o legado deixado nos faz perceber os movimentos ocorridos em torno da criação de um teatro nacional popular que refletisse não apenas o Brasil, mas os vários “brasis” com suas universalidades e seus traços identitários.

Os aspectos identitários, bem como suas lutas políticas, foram responsáveis pelo surgimento de diversos grupos teatrais no Brasil, especialmente a partir dos anos 1980. Em Salvador-BA, não foi diferente. Na década de 1990 surge, então, um dos maiores grupos de teatro da Bahia e do Brasil, cujos trabalhos continuam se reinventando, com

reverberações nacionais e internacionais. Trata-se do Bando de Teatro Olodum, que teve sua estreia em 1991 com a peça *Essa É Nossa Praia*.

Fundado na parceria estabelecida entre o diretor Márcio Meirelles e o Grupo Cultural Olodum, o Bando de Teatro Olodum, com o primeiro elenco formado apenas por atores e atrizes negros, busca abordar temáticas afrocentradas na luta antirracista em suas peças. Mesmo que não se autodenomine enquanto uma companhia de teatro popular, são inegáveis as contribuições do grupo para a sociedade, ao levar para a cena a vida da população negra soteropolitana marginalizada, suas dores e suas lutas, com aguçado senso crítico e boas doses de humor.

O Bando também pôs em cena peças de Shakespeare e outros consagrados autores mundiais², adaptando-os às realidades locais, como a linguagem e as referências. Essa postura, guardadas as devidas proporções, relaciona-se, por um lado, com o postulado de Boal na criação de um teatro nacional popular, por outro lado, ao levar para uma burguesia branca a cena negra e suas realidades, lutas e anseios – possível de ser lido como um Teatro de temática popular, mas com outro destinatário – contribuiu significativamente para as lutas sociais antirracistas, provocando profundas reflexões.



Sabendo um pouco mais

O espetáculo *Ó pai, Ó*, do Bando de Teatro Olodum, alcançou inestimável sucesso no cenário nacional, ganhando versões para o cinema e, posteriormente, originando uma série de TV homônima. Que tal conferir o filme? Caso você já tenha assistido, assista-o novamente, tentando perceber de que modo as discussões que construímos até aqui podem te ajudar a construir um novo olhar sobre a obra.

2 “Ao longo do seu percurso, agrega ao repertório grandes textos da dramaturgia universal: inspirado em *A Ópera de três Vinténs*, de Bertolt Brecht (1898-1956) e Kurt Weill (1900-1950), monta as versões *Ópera de três Mirréis* (1996) e *Ópera de 3 Reais* (1998); discute a guerra em *Material Fatzer* (2001), de Brecht e Heiner Muller; e enche de fusões com a cultura baiana o clássico *Sonho de uma Noite de Verão*, de William Shakespeare (1564- 1616), com o qual ganha o Prêmio Braskem de Teatro, realizado anualmente em Salvador, de melhor espetáculo adulto de 2006”. Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo410140/bando-de-teatro-olodum> Acesso em 20 mai. 2021.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2ok7i1R-xFQ>

3.4 Teatro de Rua

A partir da década de 1980, o que se convencionava como popular, no teatro, passa a adquirir novos contornos, vejamos:

Na década de 1980, prosperam dois outros sentidos da locução. Por um lado, a progressão do teatro de rua, na retomada do espaço urbano, faz com que o termo popular passe a ser naturalmente agregado ao espetáculo (espetáculo popular) ou aos artistas [artista(s) popular(es)], e até aos grupos (grupo de teatro popular) que se dedicam ao teatro de rua; esse tipo de visão, não se enquadrando exatamente em nenhuma das proposições formuladas por BOAL, uma vez que a cena é produzida por elencos formados por vários membros egressos da universidade e, inclusive, de cursos superiores em Artes Cênicas, acaba determinando uma nova situação (grupos com sólido conhecimento na área teatral que vão para a rua levar sua arte para o povo), a qual, por sua vez, provoca polêmicas sobre a adequação do uso do termo popular (DICIONÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO, 2006, P. 248).

Como podemos observar, aliado ao crescente movimento de surgimento de grupos que dedicam seu trabalho a levar o teatro para as ruas, com a formação de grupos profissionais, há certa tensão no entendimento desse tipo de teatro no conceito de popular. Esse tensionamento é discutido por André Carreira (2016) no artigo intitulado *O teatro de rua é teatro popular?*

O primeiro aspecto a destacar seria a urgência da superação da velha oposição 'teatro na rua' versus 'teatro de rua', bem como a simplificação de uma natureza exclusivamente 'popular' do teatro de rua. Hoje em dia devemos pensar o fenômeno teatral no espaço aberto

da cidade considerando suas múltiplas formas expressivas, e sobretudo a diversidade de matrizes expressivas. Por isso, surgem entre os realizadores e pesquisadores a necessidade de aprofundar os conceitos com vistas a expandir nosso campo de trabalho. (CARREIRA, 2016, p. 1)

Segundo o autor, há muitas abordagens que compreendem o teatro de rua como teatro popular, mas de modo genérico, sem que sejam estabelecidos limites ou fronteiras para esse tipo de arte, dado o vasto universo temático a que se debruça, bem como a diversidade de seus grupos e integrantes.

O Teatro de Rua está associado ao fluxo das ruas, suas pessoas, localizações e configurações políticas. As práticas artísticas que se dão no contexto da rua tendem a se relacionar com uma realidade dinâmica e mutável, vez que a rua é o lugar onde ocorrem diversas atividades de distintas naturezas. O teatro, quando ocupa as ruas, modifica suas configurações e estabelece um jogo pactuado, onde transeuntes anônimos podem compactuar com as regras propostas ou mostrar alguma resistência. Essa convenção, diz mais respeito, segundo Carreira (2016), mais a uma desorganização do espaço do que na própria temática abordada, visto que o teatro de rua possui caráter de intervenção no fluxo rotineiro e na dinâmica do espaço.

Estando em diálogo com as ruas, faz-se necessário perceber o eixo relacional entre a obra e o espaço que ela ocupa. Antes de se pensar no popular enquanto conceito é aconselhável ponderar o que o autor chama de *cultura de rua*. Esta, por sua vez, pode ou não dialogar com as referências da cultura popular, porque depende justamente do conceito sociocultural, em especial, se estiver em questão a ocupação do espaço urbano. Outro aspecto é a temática abordada pelo espetáculo ou a dinâmica a que ele se propõe: “é preciso diferenciar as escolhas temáticas relacionadas com o popular daquelas que se compreendem a cultura popular como procedimentos de ocupação do espaço” (CARREIRA, 2016, p. 4). Ou seja: o espetáculo pode abordar a cultura popular – portanto, entendendo-se como teatro popular – ou compreender o popular do ponto de vista da intervenção do teatro na rua, levando o teatro às classes populares, fazendo da rua o *edifício teatral*.

Ao ocupar as ruas, o teatro assume um lugar de marginalidade, seja por caracterizar-se um movimento que rompe as barreiras da cotidianidade, seja porque, ao se distanciar das salas teatrais, dialoga com a cultura contra hegemônica, aproximando-se do discurso das camadas sociais menos privilegiadas, movimento que estreita as relações dessa modalidade teatral, o teatro de rua, das expressões da cultura popular – as quais, via de regra, ocorrem também na rua.

A condição de marginalidade do teatro de rua, ainda segundo o autor, pressupõe a observação de alguns pontos:

- a) a existência de múltiplas interferências acidentais próprias da rua como condicionante do tempo teatral que impõem um uso específico das linguagens do espetáculo;
- b) um espaço cênico que é o próprio âmbito urbano ressignificado;
- c) a existência de um público flutuante e acidental que é consequência da mesma porosidade que multiplica a significação do espaço cênico;
- d) o espaço vivo da rua é múltiplo e é penetrado pelo espetáculo, e ao mesmo tempo penetra o espetáculo. (CARREIRA, 2016, p. 4)

Notamos que o teatro de rua dialoga necessariamente com a rua – a qual compreende dinâmica, cidadãos, rotina ambiente sociocultural diversos – estando sujeito à configuração das ruas e às adaptabilidades necessárias, seus trânsitos e surpresas, uma vez que modifica e é modificado pelo espaço. Há marginalidade porque o teatro de rua está à margem da rotina e, ao ocorrer, precisa dialogar com suas regras, sendo que a rua, enquanto espaço social, continua seu próprio fluxo, apesar das interferências.

A ideia de um teatro de invasão deve ser compreendida para além de estéticas específicas. Invadir o espaço é característica das relações que o teatro tem que estabelecer com a cidade cada vez que se apresenta nas ruas. Esta invasão se dá espacialmente e culturalmente, pois é uma interferência nos usos que definem as ruas. Mas, é interessante ver que o teatro de rua, entre outras manifestações artísticas, também cumpre um papel importante na conformação de nossa ideia de cidade. A arte é um agente construtor de nossas imagens das cidades, mas seu acionar se dá sempre em conflito com a lógica funcional que predomina no regime do espaço urbano (CARREIRA, 2016, p. 4).



Sabendo um pouco mais

Tem um ditado popular que diz o seguinte: “uma imagem vale mais que mil palavras”. Se uma imagem tem esse poder referencial de despertar nossa imaginação, quantas palavras varreria um vídeo? Assista ao vídeo do espetáculo *Final de Tarde*, do Grupo de Teatro

Caretas, dirigido por André Carreira, para saber mais um pouco sobre a experiência do teatro de rua, ainda que virtualmente.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=rGrpxjeVN7g>

3.5 Teatro de Cordel

Na esteira das formas populares de teatro, reconhecidamente e talvez sem grandes questionamentos, está o que se convencionou chamar de teatro de cordel. De acordo com o Dicionário do Teatro Brasileiro:

Na acepção original portuguesa, a expressão de signa os textos teatrais impressos ou manuscritos em cadernos de aproximadamente 20 x 15cm, in-quarto, com 16 páginas (ou 32, raramente mais), que eram postos à venda pendurados em um barbante - o cordel - pregado nas paredes ou nas portas, pelas ruas de Lisboa. Os cegos, que tinham autorização para vendê-los, expunham não apenas teatro, mas também poemas, narrativas, vida de santos, folhetins, anedotas. Esse tipo de literatura aparece também em outros países da Europa, como Espanha e França (2006, p. 97)

De origem Ibérica, o cordel ganhou adesão popular no Brasil. Com linguagem simples e rimada em versos e estrofes, com situações anedóticas e casos do dia-a-dia. O estilo literário escrito, proveniente da tradição oral, enraizou-se no Nordeste Brasileiro, mantendo muitas de suas características originárias, a exemplo do formato de livreto e sua comercialização em varais de corda, mas adquiriu também novas características, como a xilogravura.

A xilogravura é a impressão, no papel, de um desenho feito pelo entalhe da madeira que, ao ser melado com tinta, prensa a imagem contra a folha. Essa técnica solidificou-se no

Nordeste brasileiro, associando-se de modo perene à literatura de cordel, ao ponto de ser reconhecido (o cordel e a xilogravura) como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, pelo IPHAN¹.



Figura 6: Literatura de Cordel

Foto: Diego Dacal

O cordel surge no século XVI, na Europa, e atravessa os tempos até chegar nos dias atuais. Geralmente apresenta tipos cômicos, histórias curtas, quase sempre moralizantes. Em sua forma teatral (ou espetacular inicial), era utilizado como entremez – peça curta – no intervalo ou finalização de uma peça séria. Seus diálogos costumam apresentar a realidade local e temporal onde se insere. Supõe-se que sua vinda ao Brasil deva ter acompanhado as companhias de teatro portuguesas. O cordel, enquanto prática cênica, tem seu embrião nas feiras livres e praças, logo, caracterizando-se como uma forma de teatro popular em sua gênese.

No Brasil, apesar da força e da representatividade da literatura de cordel, com incontáveis registros, o teatro de cordel, enquanto prática cênica, não gozou do mesmo privilégio. Só a partir do século XX, as adaptações dos folhetos para a apresentação pública vieram a ganhar espaço e a assumir a nomenclatura Teatro de Cordel, estratégia comumente utilizada pelos autores para vender seus livretos.

1 Ver: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1943> (acesso 21 mai. 2015)

Temos, na Bahia, o provável percussor do Teatro de Cordel: João Augusto. Segundo os estudiosos, dentre os quais está Armindo Bião, com dois livros inteiramente dedicados ao tema, João Augusto adaptou e dirigiu espetáculos de cordel da autoria de Mielvino Francisco Silva, Rodolfo Coelho Cavalcanti e José da Costa Leite. Este último cordelista, a propósito, também adaptado para o teatro por Armindo Bião, compondo o espetáculo *A Gente Canta Padilha*, cujo cordel *A nega dum Peito Só*, de Leite, constituiu um dos quadros da peça. *A Gente Canta Padilha* foi o último espetáculo dirigido por Bião, como resultado de sua incessante pesquisa teórico e prática sobre as espetacularidades e o teatro de cordel, do qual tive a honra de participar como ator.



Figura 7: Elenco masculino do espetáculo “A gente canta Padilla”. Da esq. para a dir.: Alam Félix, Thales Branche, Gil Teixeira, Elmir Mateus e Filipe Dias

Foto: Alessandra Nohvais.

A história do teatro de cordel, que tem na Bahia seu nascedouro, possui suas origens entrelaçadas ao Teatro Vila Velha, fundado pela Sociedade de Teatro dos Novos e pelo professor da Escola de Teatro da UFBA, João Augusto. Baseado na literatura de cordel, seu teatro homônimo tem como inspiração as temáticas das culturas populares e se insere no grande campo conhecido como teatro popular nordestino. Segundo Makarios Barbosa:

De 1959, quando a Sociedade de Teatro dos Novos foi criada, até os anos 1970, os artistas, acompanhando João Augusto, investiram na sobrevivência do grupo e na fundação do Teatro Vila Velha. Neste curso, montaram diversos espetáculos, com influência desde o romanceiro espanhol até o teatro épico alemão. Mas a estratégia de sobrevivência utilizada pela companhia de João Augusto foi a ‘ocupação da rua’, fugindo da repressão à produção teatral, engendrada pela ditadura militar, buscando as temáticas do imaginário popular, através da literatura de cordel, que se tornou uma espécie de licença poética acima de qualquer suspeita, com efeito eficaz de reconhecimento público (BARBOSA, 2008, p. 2).

Ainda segundo o autor, o teatro de cordel pode abranger diferentes formas, dentre as quais está a percepção dos elementos épicos e dramáticos da literatura de cordel, encenando seu texto original, ou a partir da adaptação desses poemas – que podem ser épicos ou dramáticos, - tendo como inspiração sempre a estrutura da literatura de cordel, quase sempre com diálogos ritmados/cantados e entrecortados por números musicais ou acompanhamento melódico.

A história do Teatro de Cordel na Bahia – e no Brasil – é uma lacuna na História do Teatro Brasileiro que precisa ainda de muitos preenchimentos. Se temos a demarcação histórica nas experimentações de João Augusto no Teatro Vila Velha, como marco inicial, há, pelo país a fora, muitos trabalhos que se dedicam às experimentações do cordel na cena, quase sempre dialogando com o Teatro de Rua, inclusive, gerando reflexões acerca do trabalho de preparação de atores e atrizes para o desempenho desse ofício. Artigos, teses, dissertações e poucos livros publicados ajudam na tessitura da construção dessa História, como o trabalho de Marconi Araponga intitulado *Jogo-dentro-do-jogo: o trabalho de ator no teatro de cordel de João Augusto*² (2011). Logo, temos um longo trabalho pela frente, o qual convido vocês para construirmos juntos.

2 Disponível no link: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/14710/1/Jogo-dentro-do-jogo_o%20trabalho%20de%20ator%20no%20Teatro%20de%20Cordel%20de%20Jo%C3%A3o%20Augusto.pdf (Acesso em 21 mai. 2021).

UM CONVITE...

Em 2020, quando a pandemia se instalou no mundo e no nosso país, eu e o professor Michel Guimarães coordenamos um projeto de extensão - desenvolvido remotamente em sua plenitude - intitulado *VIDEOARTES CONTRA O CORONAVÍRUS - Intersecções entre Artes, Educação, Saúde e Tecnologias no combate ao COVID-19*. O projeto teve como objetivo promover diálogos e cruzamentos nas áreas de Artes, Educação, Saúde e Tecnologias para a produção de conteúdos digitais de roupagem artística que contribuíssem no processo de combate à pandemia provocada pelo novo coronavírus. Essa foi uma das formas que nós, artistas e professores, encontramos para deixar nossas contribuições diante da pandemia que se instalara sob nossas vidas, afetando sobremaneira nosso ofício.

Produzimos 10 vídeos ao longo do projeto, todos disponíveis no canal: <https://www.youtube.com/channel/UCfhGEiqjAgFND0wVj0YwYVA>

É com muito prazer que convido todos e todas a assistirem nosso primeiro vídeo. Obviamente, não se trata de um Teatro de Cordel, mas de um cordel interpretado por pessoas de teatro diante da necessidade de isolamento social. Interessante observar que, mesmo diante dos primeiros meses da pandemia, o cordel composto por Débora Almeida (bióloga e cordelista) anteviu muitas situações que se caracterizaram no Brasil e no mundo.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=1J-doFH8g3c&t=192s>



Atividade

Passo 3

Procure um lugar em sua casa onde você possa se encontrar consigo mesmo e com suas sensações. Alongue e busque relaxar. Procure uma música ou concentre-se no som ambiente. Faça pequenos movimentos ou caminhadas, intercalando-os com momentos de pausa. Feche seus olhos e sinta seu corpo.

Revisite as duas células criadas. Experimente-as de outras formas. Repita suas células quantas vezes achar necessário, até que os movimentos lhe pareçam orgânicos, fluidos.

Agora, com base nos vídeos que assistimos nessa unidade, escolha uma ou mais inspirações nas estéticas compartilhadas para finalizar sua cena.

Pense na cena que você pretende criar: há uma personagem? Eu preciso de fala? Se sim, como seria esse texto? Quais informações meus movimentos transmitem. Eu preciso de um figurino/maquiagem? Se sim, quais os signos que essa indumentária pode ter? Como eu vou preencher esse vídeo?

Dica: após pensar em todos os aspectos de sua cena, faça para você mesmo as seguintes perguntinhas: O QUÊ/ QUANDO/ ONDE/ POR QUÊ/ COMO/ E PARA QUÊ? Responda essas perguntas não necessariamente com palavras, mas na construção de sua cena: pode ser no enquadramento do vídeo, nos adereços, na partitura corporal ou também no texto.

Ao fim, grave sua cena para compartilhar no nosso Ambiente Virtual de Aprendizagem. Lembre-se a cena deve ter entre 3 e 5 minutos! Abuse da criatividade.

Aos “finalmentes”

Queridos, queridas e querides estudades, chegamos aos finalmentes de nossa última unidade. Depois de estudarmos questões envolvendo o entendimento de cultura, culturas populares e identidades, partimos para o estudo da etnocenologia. Esse percurso teve como objetivo desnudar nosso olhar para que possamos observar as manifestações culturais populares no teatro a partir de outra percepção.

Nós, estudantes, artistas e/ou professores das artes da cena – aqui, mais especificamente, do teatro – precisamos estar atentos às interpretações e aos usos que fazemos dos elementos das manifestações culturais populares em nossas produções, sejam elas pequenos experimentos ou grandes espetáculos. Compreender as questões políticas que envolvem esses trânsitos e processos – da prática cultural à cena teatral – é um desses cuidados. Outro é ter em mente que a alteridade é uma questão primordial ao se pensar as manifestações culturais: antes de expor a maneira como eu percebo tal prática, torna-se necessário averiguar como seus praticantes se percebem e o entendimento que constroem acerca de si próprios.

Tomados esses cuidados, podemos colocar nossa sensibilidade artística para produzir. A estética, portanto, pode seguir diversos caminhos. Tudo vai depender do tratamento que você pretende dar à sua criação, bem como do modo como você pretende contextualizá-la. Nesse sentido, fizemos um passeio panorâmico por aquilo que compreendemos enquanto Teatro Popular, suas ramificações, reverberações e implicações estéticas e políticas. Agora, chegamos ao fim desta encruzilhada. Contudo, cada encruzilhada é sempre um novo ponto de partida. Espero que nossas práticas nos conduzam a novos cruzamentos. Evoé!

UM ATÉ LOGO

Queridos e queridas cursistas,

Foi uma satisfação enorme ter seguido com vocês até aqui. Os temas que abordamos me são muito caros. Por isso, estou sempre perseguindo esses assuntos e garanto que foi um prazer revisitá-los para compartilhar com vocês. Espero que tenha sido um percurso prazeroso e produtivo. Sigo à disposição de vocês e, como disse, espero que possamos nos encontrar em breve, entre os caminhos do teatro e da universidade. Para me despedir, deixo para vocês um cordel que compus em 2020, pensando nas danças populares no contexto da pandemia.

Um grande abraço,

Filipe Dias dos Santos Silva

Dançando embolada das nossas matrizes

Um cordel de Filipe Dias

Mas, menina! Essa pandemia

Dá um aperreio retado

Tudo que, antes, a gente fazia

Precisou ser reinventado

E as nossas tradições

Não podem ficar de lado

A gente dança dizendo quem é!

Contando a nossa história

Do fio do cabelo à ponta do pé

Dando a mão à palmatória

Pelo imaterial patrimônio

De arte, de vida e de fé

Temos as nossas danças

De expressão na cultura popular

E também muitas andanças

Que precisamos valorizar

Vivas no corpo-memória

Nós iremos relembrar

Na Bahia nasceu o samba

Ele corre na nossa veia

E fez o brasileiro bamba

Ele brota onde semeia

Na Bahia o samba é de roda

Em Sergipe é de pareia

O pandeiro marca a batida

Viola ou tambor não falta

A cadência é bem dividida

Tem até samba de lata

Dançando os ancestrais

Que, pela arte, se exalta

Não se pode falar em roda

Sem lembrar da capoeira

Que junta a gente toda

E mestres d'uma vida inteira

Contemporânea, Angola, Regional

É uma arte sem fronteira

E por aí também se diz

Que, aqui, nasceu o baião

Eternizado por Seu Luiz

Dançado no balanceio bão

Do rodopio, joelho, calcanhar

Marcando os pés no chão

Tem também o nosso axé

Que nasceu lá no terreiro

É também uma dança de fé

Que ganhou o mundo inteiro

De atabaque e candomblé

É resistente e festeiro

Dele surgiu o samba-reggae

Que o olodum entoou

Onde o povo negro se ergue

Em luta, dança e amor

Do mestre Neguinho do samba

Que Olorum abençoou

Temos os zabiapungas

De muitas cores e música

Em tributo ao Deus Zabiapombo

Supremo em países d'Àfrica

Tornou-se, aqui, na Bahia

Uma representação enfática

Você já viu o maculelê?

Dança afro-brasileira-indígena

Só pra você saber

É na luta que se origina

Hoje é nosso patrimônio

Elevando nossa autoestima

A nossa cultura popular

Encontra na tradição
O poder de se reinventar
O baiano tem grande coração
Abraça todos os tipos de dança
Dos confins desse mundo

Pensar as danças na rua
De nossa cultura popular
Hip Hop na favela se acentua
O importante é mesmo misturar
Numa chula fukeira afro-pop
Dançado no sol ou na luz do luar

Danças urbanas ganharam espaço
Bebendo em nossas raízes
Krump com samba de velho no pedaço
Nos torna ainda mais felizes
Vogue e stilletto dançando cordel
Faz embolada em nossas matrizes

Os mundos se movem no Brasil
De culturas dançadas com alegria
Faz nosso povo guerreiro e viril
E no meio de toda essa pandemia
É oportuno sempre lembrar

Que o Brasil nasceu na Bahia

Esse abestado do coronavírus
Chegou e nos faz recordar
Que nossa riqueza não tá em papiros
Mas na tradição que sabemos entoar
No corpo que dança, canta e batuca
Pra nossa força poder revelar

Em breve, e com fé, tudo isso passa
E se esse vírus não quiser ir embora
Com AÚ e ARMADA a gente escorraça
O que ele não imagina nessa hora
É que a gente tem sangue guerreiro
E que o amanhã se transforma agora

Pode até parecer clichê
Mas daqui pra frente
Não temos medo de dizer
Que tudo vai ser diferente
Nossas culturas são imortais
Dancemos Laroyê num repente

REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro. **Capoeira Angola**: cultura popular e o jogo nos saberes da roda. 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2017.

AMOROSO, Daniela Maria. Etnocenologia: conceitos e métodos a partir de um estudo sobre o samba de roda do Recôncavo baiano. In: VI CONGRESSO DA ABRACE, v. 11, n. 1, São Paulo, 2010. Anais... São Paulo, 2010.

AMOROSO, Daniela Maria. **Levanta mulher e corre a roda**: dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira. 2009. 237f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

ARAPONGA, Marconi de Oliveira. **Jogo-dentro-do-jogo**: o trabalho de ator no teatro de cordel de João Augusto. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2011.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARBARA, Rosamaria. **A dança das Aiabás**: dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé. 2002. 204 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BARBOSA, Makarios Maia. O Teatro de Cordel da Bahia sob a Perspectiva da Etnocenologia. V CONGRESSO DA ABRACE, v. 9, n. 1, Belo Horizonte, 2008. Anais... Belo Horizonte, 2008.

BIÃO, Armindo. A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia. **R. bras. est. pres.**, Porto Alegre, v.1, n.2, p. 346-359, jul./dez., 2011.

BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana**: textos reunidos. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BIÃO, Armindo. **Teatro de Cordel**: peças e ensaios. Salvador: P55 Edições, 2012.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**, São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**: uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo: Hucitec, 1979.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.**, 2002, n.19, pp.20-28.

BRIGIDA, Miguel Santa. A etnocenologia na |Amazônia: Trajetos-Projetos-Objetos-Afetos. **REPERTÓRIO: Teatro & Dança** - Ano 18 - Número 25 - 2015.2, pp.12-23.

CAMAROTTI, Marco. **Resistência e voz**: o teatro do povo do Nordeste. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2001.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. O teatro de rua é teatro popular? *Plural Pluriel: Revue des Cultures de Langue Portugaise*, n. 14, 2016.

COELHO, José Luiz Ligiéro. Batucar-Cantar-Dançar: desenho das performances africanas no Brasil. **ALETRIA**: revista de estudos de literatura, v. 6, 1998/99 - Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG.

DAMATTA, Roberto. **Relativizando**: uma introdução à antropologia social. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.

EDELWEISS, Frederico. **Apontamentos de folclore**. Salvador: EDUFBA, 2001.

FÉRAL, Josette. **Teatro performativo e pedagogia**. Sala Preta, v. 9, p. 255-267, 2009.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GOFFMAN, E. **A representação do Eu na vida Cotidiana**. 14ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva/ Edições SESC SP, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro-11. Ed.- Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. In Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP (3.1 : 2015 : São Paulo) Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP / Organização: Charles Roberto Silva; Daiana Felix; Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcello Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas; - São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. V.3, n.1, 205 p.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: Um conceito antropológico. 14ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MACEDO, Roberto Sidnei. Etnopesquisa crítica, etnopesquisa-formação. Brasília: Líber Livro Editora, 2006.

MACEDO, Roberto Sidnei. **Etnopesquisa crítica, etnopesquisa-formação**. Brasília: Líber Livro Editora, 2010.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda. Oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org). **Brasil afro-brasileiro**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MARTINS, Suzana Maria Coelho. **A Dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva do corpo**. Salvador: EGBA, 2008.

NETO, Eraldo. FITA, Dídac, 2013. La contribución de la Etnozoología para la Ecolinguística. In: COUTO, E. K. N. N. do, ALBUQUERQUE, D. B. de, ARAÚJO, G. P. de (orgs). **Ecolinguística e imaginário**. Brasília: Thesaurus, 2013.

OLIVEIRA, Lucia Maria Alves de. A Dança dos Orixás e suas Representações Sociais nos Candomblés Nagô. 2014. 85 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Tradução de Guinsburg J.; Pereira, M. L. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia: A carne do espírito. In: REPERTÓRIO TEATRO & DANÇA. nº 1, ano 1. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador: UFBA, 1998.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

SILVA, Filipe Dias dos Santos. A adverbialização das categorias de análise da espetacularidade apontada nos estudos de Armino Bião. In: **Repertório, Salvador**, nº 26, p.95-101, 2016.1.

SILVA, Reginaldo Carvalho da. **Dionísio pelos trilhos do trem**: circo e teatro pelo sertão do Brasil. Curitiba: CRV, 2018.

SOARES, Cecília Moreira. As Ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador no século XIX. **Revista Afro-Ásia**, Salvador: SEI, nº17, 1996.

SOUSA SANTOS, Boaventura. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SOUSA SANTOS, Boaventura; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 31-83.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à Pesquisa em Ciências Sociais**: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 2007.

VIEIRA, César. **Em busca de um teatro popular**. São Paulo: Funarte 2007.



Universidade Federal da Bahia

Manifestações Culturais Populares

A disciplina Manifestações Culturais Populares é um componente curricular do curso de Licenciatura em Teatro na modalidade - Educação à Distância (EaD) da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Estudar as manifestações culturais populares sob a perspectiva das Artes da Cena é estimulante e desafiador. Estimulante pelos saberes que descobrimos para nosso campo de estudos, desafiador porque envolve uma série de cuidados e sensibilidades quando dedicamos nosso olhar às manifestações das culturas, especialmente das culturas populares.



PROGRAD
PRO-REITORIA DE GRADUAÇÃO



Escola de Teatro
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

