

CENA E REPRESENTAÇÃO: REFLEXÕES SOBRE ETNOCENOLOGIA E ALGUMAS ATUALIZAÇÕES DAS NOÇÕES DE ESPETACULARIDADE NA CENA DA DIVERSIDADE CULTURAL HUMANA.

Graça Veloso¹

*No dia que você entrou em minha vida
Eu tinha um refletor
Desses
De teatro de periferia
A me iluminar
Aí você veio e disse:

Vem! Vamos!
O sol existe.*

*No dia que você foi embora de minha vida
Você me deixou só.
Eu me sentia sozinho
Mas eu me sentia brilhar
Eu brilho como um quasar.
(Graça Veloso)*

RESUMO

Este artigo trata-se de reflexões acerca das noções de Representação e Espetacularidade no âmbito de proposições da Etnocenologia e seus agenciamentos. São questões advindas de diálogos com pesquisadoras e pesquisadores como OyèrónkéOyéwùmí, Armindo Bião, Daniela Amoroso, Eliene Benício, Miguel Santa Brígida, Filipe Dias e participantes dos Grupos de Pesquisa AFETO (UnB), Umbigada e GIPE-CIT (UFBA) e TAMBOR (UFPA), para repensar essas duas noções fulcrais para os estudos da cena na contemporaneidade. Desde a ampliação das teorizações sobre Artes da Performance e suas noções aparentadas, representar tem sido cada vez mais relegado a um lugar menor nas Artes do Corpo e do Espetáculo, no ambiente acadêmico, sendo substituído por Performatividade, Teatro Performativo, Práticas Performativas etc. Parte então este de atualizações sobre as percepções de Espetacularidade, que agrega afeto e percepto à tríade “trajeto, objeto, projeto” (Bião), propostas por etnocenólogas e etnocenólogos do Brasil. Assim, é este artigo também a exposição de discussões sobre a utilização do léxico utilizado por praticantes de teatro de fora da Academia, que continuam denominando seus fazeres cênicos como Representação ou Interpretação.

PALAVRAS-CHAVES: Etnocenologia; Representação; Espetacularidade; Afeto; Percepto.

RÉSUMÉ

¹Graça Veloso (Jorge das Graças Veloso). Docente no PPGCEN, no PROFARTES e na graduação do Departamento de Artes Cênicas/IdA, da Universidade de Brasília-UnB. Professor Associado I. Ator, Diretor, Dramaturgo.

Cet article traite des réflexions sur les sens de la représentation et de la spectacularité dans la portée des propositions de l'ethnocénologie et de ses agences. Ce sont des questions qui s'écartent des dialogues avec des chercheurs tels que Oyèrónké Oyéwùmí, Armindo Bião, Daniela Amoroso, Eliene Benício, Miguel Santa Brígida, Filipe Dias et les participants des groupes de recherche AFETO (UnB), Umbigada et GIPE-CIT (UFBA) et TAMBOR (UFPA), pour repenser ces deux points centraux pour les études de la scène à l'époque contemporaine. Depuis l'expansion des théorisations sur les arts de la performance et ses notions connexes, la représentation a été de plus en plus reléguée à une place plus petite dans les arts du corps et du spectacle, dans l'environnement académique, remplacée par la performativité, le théâtre performatif, les pratiques performatives, etc. Cette partie des mises à jour sur les perceptions de la spectacularité, qui ajoute de l'affection et de la perception à la triade « chemin, objet, projet » (Bião), proposée par les ethnocénologues et les ethnocénologues du Brésil. Ainsi, cet article est aussi l'exposition de discussions sur l'utilisation du lexique utilisé par les praticiens du théâtre de l'extérieur de l'Académie, qui continuent d'appeler leurs activités scéniques représentation ou interprétation.

MOTS-CLES: Ethnocénologie; Représentation; Spectacularité; Affection; Percepto.

Como lançarei mão de uma pluralidade de referências singulares, tanto por questões étnicas quanto de gênero ou de diversidade cultural, quero iniciar este artigo registrando que compreendo plenamente que ocupo um lugar de privilégios. Sou branco, homem cisgênero, heterossexual e classe média. Sei que, por viver num país em que as relações se dão muito recorrentemente por caminhos do racismo, das LGBTQIA+fobias, do patriarcalismo, dos etnocentrismos diversos, existem muitos grupos sociais que são sempre subalternizados por serem quem são e por serem o que são. E é também de muitas dores a consciência de que, muitas vezes, fui beneficiário de muitos desses privilégios que o lugar que ocupo me proporciona. Mas sei também que ter essa consciência não me exime da responsabilidade de lutar diuturnamente para que isto não seja naturalizado em minha vida. Assim, então, prossigo.

Ao longo dos mais recentes vinte e cinco anos de nossa trajetória, partindo de um ato coletivo que propunha uma maneira alternativa de perceber a cena espetacular, consolidamos uma nova Etnociência das artes do corpo e do espetáculo, a Etnocenologia. Tendo como escopo inicial de reflexão os diálogos estabelecidos com pensadoras e pensadores do atual momento dessa disciplina, deriva este artigo de dois pontos que se complementam. O primeiro advém de um pequeno trecho ainda de minha dissertação de mestrado, publicada em livro impresso (VELOSO, 2008), e que trata do Teatro como parte dos estudos dessa nova disciplina. É muito recorrente a percepção de

que a Etnocologia seria voltada para o estudo de manifestações expressivas localizadas nas brincadeiras e folguedos das tradições, antigas e novas. Nessa narrativa, em muitos lugares acadêmicos, equivocadamente são retirados de seu corpus teórico-metodológico os espetáculos cênicos produzidos nos campos do teatro e da dança.

O segundo ponto de partida para estes escritos é uma proposta de atualização das noções de espetacularidade, o que compreendo como sendo a encruzilhada fulcral para as novas maneiras de se perceber esta que ainda é uma jovem, quase adolescente, etnociência voltada para a cena produzida na diversidade plural humana. Se, no início de suas proposições, a disciplina caracterizava o “existir no, pelo e para o outro” (MAFFESOLI, 1998) em teatralidades e espetacularidades, como Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados – PCHEO (MANIFESTO, 1996), com o passar do tempo outras possibilidades começaram a ser vislumbradas.

Começo, então, revendo a trajetória de fundação da Etnocologia e seus primeiros passos rumo a uma consolidação a partir de seu primeiro lugar de inserção no Brasil: a Bahia de Armino Bião. Sobre esses tempos, refaço meus exercícios iniciais de aproximação a esta Etnociência, pelos caminhos de escritos de meu mestrado, quando pesquisei as gestualidades espetaculares do interior de Goiás (VELOSO, 2008). Apresentando trechos do que lá havia escrito, e sintetizando o que pensava na época, eu dizia: É comum se notar em novos *teatros/as*², uma postura de acreditarem que fazem a única coisa importante da face da terra. Mesmo nos meios acadêmicos, de onde se espera um comportamento mais flexível no diálogo com as outras atividades humanas, ainda se nota um certo grau de isolamento em relação às diversas áreas do conhecimento. Isso, acredito, pelo lugar de conforto que representava serem os Estudos Teatrais um “paradigma” único para se pesquisar a diversidade cênica humana. Como diz Chérif Khaznadar, lembrando os limites do ambiente universitário ao tratar de manifestações espetaculares oriundas de culturas não-ocidentais: “Os trabalhos [...] faziam sistematicamente referências a conceitos que pertenciam especialmente aos estudos teatrais” (Khaznadar, 1999, p. 55). Com essas palavras, o antigo diretor da Maison des Cultures du Monde alertava para o esquematismo que colocava todas as manifestações espetaculares sob o mesmo foco do “refletor” teatral, lançando mão, para isto, desde referências ao clássico grego até às formas menos tradicionais do teatro

² Em finais da década de 70 este termo era muito ouvido dos participantes do movimento de teatro amador da região centro-sul do Brasil, querendo dizer que os seus praticantes eram trabalhadores, como outros quaisquer.

contemporâneo. A que melhor se enquadrasse na necessidade imediata de esquematizar a manifestação a ser estudada e a utilizada.

Desse caldo de cultura, da inquietação causada por esse teatrocentrismo, surgiu a Etnocologia. E ela apareceu com o propósito, ainda segundo Khaznadar (1999), de estudar e documentar essas manifestações espetaculares “simplesmente a partir dos conceitos das culturas e das civilizações que produziram tais formas” (Khaznadar, 1999, p. 56). Foi como se, com um raciocínio que hoje me parece tão óbvio, aquele grupo de pesquisadores e pesquisadoras tivesse se levantado e nos tivesse dito: “Vem! Vamos! O sol existe.”

A partir daquele momento, por esse novo conceito, com o lançamento do manifesto de criação da Etnocologia, na instituição dirigida por Khaznadar, na França, em 1995, foi descortinada a possibilidade de ritual ser estudado como ritual, religião como religião, festa como festa, e teatro como teatro.

É verdade que o teatro não foi considerado, consensualmente, entre as primeiras proposições da nova Etnociência, como sendo um de seus recortes de estudo. Mesmo Chérif Khaznadar chega a dizer em Contribuição para uma definição do conceito de Etnocologia que “As formas espetaculares que entram no campo da Etnocologia são aquelas que são próprias de um povo... que não pertencem ao sistema codificado do teatro tradicional” (grifo meu). Segundo suas proposições, estariam fora deste campo de estudos, ainda, “os fatos e os gestos da vida cotidiana, as improvisações e as criações individuais” (Khaznadar, 1999, p. 58).

Por meus entendimentos, excluir o teatro do grupo das Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados - PCHEO, recorte inicialmente tratado como aquele sobre o qual se debruçaria a Etnocologia, me parecia uma enorme contradição com os próprios objetivos da disciplina. Afinal, ela foi proposta ao universo dessas práticas e teorias como uma alternativa de negação do etnocentrismo e da exclusão. Quanto aos fatos e gestos da vida cotidiana, falarei mais especificamente, mais adiante.

Armindo Bião (2000b), em comunicação ao I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, realizado em outubro de 1999, em São Paulo, nos oferecia uma pista bem mais atraente de ser trilhada. O pesquisador/autor/professor/artista baiano agrupava essas práticas, as PCHEO, em três grupos distintos. São eles os conjuntos das artes do espetáculo, dos ritos espetaculares e

um terceiro, mais complexo, “das formas cotidianas que são repetidas rotineiramente num mesmo espaço”(Bião, 2000b:).

Michel Maffesoli, mesmo não falando dessas novasnoções, vai mais longe, com o que concordo, ao sugerir que organizar-se para o olhar do outro – em um sentido mais radical, colocar-se em cena – é condição intrínseca da vida humana (MAFFESOLI, 1998). É como homem de teatro, na expectativa de compreender melhor essas relações, do mundo teatral dialogando com todas as outras formas do ser humano se dispor diante da vida, espetaculares ou não, que avanço nesta reflexão.

Seguindo preceitos de sua fundação, a Etnocenologia tem dois compromissos ideológicos básicos: a negação do etnocentrismo e a afirmação da diversidade³.

Ao estudar o teatro, uma das práticas espetaculares, pela perspectiva desta nova disciplina, reconhecemos o que nele está implícito: ele, o teatro, necessita da contribuição permanente de várias áreas do conhecimento humano, a sociologia, a antropologia, a psicologia, os estudos sobre a religião, a comunicação etc. E é na interface da arte com essas várias outras áreas, que o artista e/ou pesquisador em artes - ou das artes, ou sobre artes - (Bião, 2000a), que ele deve buscar a fonte para matar sua sede. Não em seu estudo puro, mas nos aspectos com os quais elas podem contribuir para a compreensão do fenômeno artístico, no caso o teatro. Esta relação é possibilitada pela Etnocenologia, que se singulariza pelo aspecto mais genuíno de sua natureza: a interdisciplinaridade (Santos, 1998). A arte “pode se servir de todos os paradigmas simbólicos e imaginários sem se submeter a nenhum deles” (Bião, 2000^a, p. 255).

Partindo desse ponto de vista, o teatro deve, também, se submeter aos dois princípios básicos propostos pelas idealizações desses estudos. A negação do etnocentrismo oferece às “tribos de teatros/as” a oportunidade de reconhecer a verdadeira dimensão de sua atividade, nem maior nem menor do que ela realmente é. Ela, a negação do etnocentrismo, possibilita aos teóricos e teóricas, a certeza de que ele, o teatro, não pode referenciar o universo da espetacularidade como um todo, como se fosse o único. E a afirmação da diversidade abre a todos e todas outras portas, diferentes do palco teatral, para a investigação sobre o mundo da cena.

Para melhor compreender essa contribuição da Etnocenologia ao teatro, me parece ainda necessário uma análise um pouco mais apurada sobre um dos pontos que

³Para uma visão mais ampla da conceituação inicial de Etnocenologia como uma disciplina em busca de afirmação, consultar Manifesto de Etnocenologia – Trechos, 1996; Santos, 1998; Bião-b, 1999; Greiner e Bião (Org.), 1999 e Pradier, 1998.

ainda está carregado de algumas controvérsias, sutis, é verdade, mas que são perceptíveis nos escritos de teorizações desta nova disciplina, que são os conceitos de representação.

Aqui eu poderia me enveredar por pistas e trilhas mais filosóficas, nas quais, pessoalmente e em diálogos com outras áreas dos saberes, compreendo todas as práticas espetaculares como alguma forma de representar. Se dialogamos com a Sociologia, encontramos sempre referência à representação, assim como na Psicologia e mesmo na própria Filosofia. Eu poderia, inclusive, fazer uma reflexão sobre as definições de “comportamento restaurado”, de Richard Schechner, ao afirmar que “não há nenhuma ação humana que possa ser classificada como um comportamento exercido uma única vez” (SCHECHNER, 2003, p. 27). Claro está, e não poderia deixar de ser dito, que essa citação é extraído do contexto das definições de Performance, totalmente diversas das noções de apresentação de uma personagem partindo de ideias advindas tradicionalmente da Teoria Teatral. Eu poderia também definir esse termo pela ideia de que apresentamos à alteridade, em quaisquer circunstâncias, sempre uma “autoficção” daquilo que somos ou pensamos. Compreendo que, por mais verdadeiros que sejamos, sempre nos relacionamos através das melhores versões que produzimos sobre nós mesmos ou sobre nossos pensamentos. E que isto, ao contrário de qualquer juízo de valores, nada mais é de que o exercício de nossa humanidade.

Nesta mesma linha de percepção, eu poderia ainda dialogar com as noções de Teatro Pós-dramático, Performatividade, Teatro Performativo ou diversas outras teorizações mais contemporâneas apresentadas no universo acadêmico. Faço, entretanto, uma opção etnocenológica. Reconhecendo o lugar de importância que tem o pensamento acadêmico como desbravador de novas maneiras de perceber o mundo e nele se colocar, aqui, neste estudo, escolho escutar fazedores e fazedoras do Teatro de fora dos muros universitários. Para isto, para melhor me estabelecer nos léxicos dessas práticas, fui a campo indagar de atores e atrizes do teatro de diversos lugares e diversos vínculos institucionais extra-acadêmicos.

Elaborei uma pergunta e, pelas redes sociais da Internet, encaminhei a cinquenta pessoas dos campos da produção e da educação não formal. Eu perguntei: “Qual a definição você considera melhor representar a sua prática teatral? Ex: performance, interpretação, representação, atuação, direção etc.” Das cinquenta mensagens enviadas, nomes como Ricardo Torres, Chico Expedito, Rosanna Viegas, Deo Garcez, Adilson

Motor, Sérgio Vianna, Marisa de Castro, dentre outros e outras, num total de vinte e oito pessoas responderam à minha demanda.

Mais ou menos como eu intuía, cinco foram as respostas que se destacaram. Do campo da educação vieram “eu sou professor/a” e “eu sou formador/a”. De praticantes do teatro foram “interpretação, representação e diretor”. O curioso é que, em nenhuma, reforço, nenhuma das vinte e oito respostas vieram termos geralmente utilizados por nós outros, de dentro da academia. Ninguém se definiu como professor-artista, professor-performer, e ninguém disse que faz teatro performativo, performance ou outro termo aparentado. O mais recorrente foi “eu faço teatro e *represento* (grifo meu) personagens. Isto pode significar o que, exatamente?

Compreendo, por essas sinalizações, que nós vivemos, atualmente, dois universos meio que paralelos. Complementares, eu sei, mas paralelos. Claro está que esta é uma pesquisa que demanda maior aprofundamento, com a ampliação do número de entrevistados, por metodologias mais rigorosas quanto à sua coleta. Para a Etnocologia, entretanto, me parece ser objetivamente importante pensarmos o Teatro pela mesma percepção que dedicamos às outras cenas, as dos folguedos, brincadeiras, rituais e festas. Pelo menos no campo de nossa Etnociência, compreendo que, assim como não chamamos o brincante de Cavalo Marinho, que bota Figura, de ator que representa personagem, me parece mais adequado sinalizarmos que, ao tratar do teatro de fora da Academia, reconheçamos o léxico de praticantes ali localizados.

Em nenhuma instância estou propondo a pessoas que estudam, pesquisam e praticam Performance, Teatro Performativo ou outra definição que melhor considerem essas suas práticas, que deixem de utilizá-las. O que estou sugerindo é que, também no campo do teatro, saibamos fazer essa distinção, reconhecendo o direito que cada qual tem de definir ou nominar seu fazer. Lembrando Armindo Bião,

Prefiro também denominar o artista do espetáculo, ou o participante ativo da forma, ou arte espetacular, com as palavras usadas pelos próprios praticantes dos objetos de nossos estudos, quando se autodenominam atores, dançarinos, músicos, brincantes, brincadores, sambadores e outros. Prefiro sinceramente isso a usar outras palavras já sugeridas: performer, actante, ator-dançarino ou ator-bailarino-intérprete, por exemplo. E à palavra performance, tão polissêmica (Cohen 240-243), prefiro, sempre, usar espetáculo, função, brincadeira, jogo ou festa, conforme quem vive e faz chama aquilo que faz e vive (BIÃO, 2011, não paginada).

Concordando com o pensamento de Bião, considero que, pelas percepções propostas pela Etnocologia, e como reconhecimento ao direito que atores e atrizes do teatro extra-acadêmico, quando a eles e elas nos referirmos, tratemos seus fazeres como

por eles são nominados. Se a definição que um ator dá para sua prática de palco é representar uma personagem, que assim seja. Se uma atriz diz que interpreta, que assim seja. Não sejamos nós, de dentro da Academia, responsáveis por um maior distanciamento de quem está no chão da realidade dos embates do fazer cênico cotidiano. Muitas vezes é assim vista a produção acadêmica, tratada pela sociedade que se vê apartada, como uma ilha desconectada da compreensão das pessoas que a mantém. E penso que nossa responsabilidade maior é a de sempre buscar mecanismos de aproximação, e não alimentar, recorrentemente inclusive pelo léxico utilizado, essa relação, caminhos de segregação.

Considero ainda que, no enfrentamento de nossas práticas paradoxais, quanto maior for a abertura que tivermos para escutar sensivelmente praticantes de cada fazer cênico, mais facilmente poderemos expor nossos experimentos, nossas descobertas do novo, nossas proposições, não raras, de um desbravar o desconhecido, razão primeira de nossa existência.

E assim passo às considerações também do segundo aspecto que gostaria de tratar aqui, nestes escritos: o momento em que se encontra, a atual encruzilhada pindorâmica⁴ da Etnocologia.

Para continuar, porém, considero importante refazer uma trajetória que se iniciava com as noções de Espetacularidade e Teatralidade. Segundo o que dizia Armindo Bião (2000b: 366), espetacularidade é “quando o sujeito toma consciência clara, reflexiva, do olhar do outro e de seu próprio olhar alerta para apreciar a alteridade [...] teatralidade é quando o sujeito age e se comporta para a alteridade, com uma consciência mais ou menos clara mais ou menos confusa de organizar-se para o olhar do outro”. Poderíamos acrescentar um *possível* olhar do outro, visto que em muitas situações de solidão o homem age como se tivesse a consciência de outra presença, que o vê. Isto pode ser mais bem compreendido se levarmos em conta o que diz Michel Maffesoli (1998), em estudo sobre as tribos urbanas e suas implicações sociais, no qual afirma que cada um só existe no e pelo olhar do outro, seja a tribo de afinidade, a alteridade da natureza ou o Grande Outro que é a divindade.

⁴Quando me refiro a Pindorama, em meus escritos, estou tratando este território pela percepção que tenho de continuidade que teve que veio a ser chamado Brasil. Mesmo com a colonização e todas as suas mazelas, o genocídio praticado contra os povos originários, a violenta diáspora negra da escravização, e todas as suas consequências, eu não gostaria de deixar de levar em consideração que aqui, neste chão, o que ocorreu foi uma continuação. Foi uma invasão cruel, é verdade, mas que não conseguiu exterminar a resistência de quem aqui já vivia ou que para cá foi trazida à força.

Para Adailton Santos (1998,p. 12), pelo conceito de “espetacularidade, como categoria filosófica [...]o caráter espetacular [...] que todas as práticas cotidianas, dos grandes eventos esportivos [...] até chegar aos artifícios utilizados pelos atores sociais no dia a dia [...] e os espetáculos propriamente ditos”, são objetos de estudo da Etnocologia. Esta seria uma definição, segundo o autor, mais próxima de uma Etnocologia baiana, que se contraporía, sutilmente, em alguns aspectos, a uma outra, a fundadora, francesa, cujo nome mais expressivo é Jean-Marie Pradier.

Em se levando em consideração que uma das correntes, a francesa, defendia que os objetos de seu estudo seriam exclusivamente os comportamentos espetaculares extra-cotidianos, e que uma outra, a baiana, incluiria até esses “artifícios utilizados pelos atores sociais no dia a dia”, eu já me sentia mais de acordo com a segunda. Ela partiria de princípios menos rígidos, mais moles, como bem definiu Bião (1996, p. 13), ao afirmar em *Estética Performática e Cotidiano*, que “o jogo, esta negociação que fundamenta a vida pessoal e social, é uma característica das práticas espetaculares”.

Buscando enfrentar a problemática da definição dos objetos da etnocologia, originalmente descritos como as “práticas e os comportamentos humanos espetaculares organizados” (Pradier, Manifesto 21-22), eu próprio sugeri, posteriormente, organizá-los em três subgrupos: artes do espetáculo, ritos espetaculares e formas cotidianas espetacularizadas pelo olhar do pesquisador. Mais recentemente, eu atribuiria a esses três conjuntos ou subgrupos, a condição de serem, respectivamente, objetos substantivos, adjetivos e adverbiais

Posteriormente, já em um de seus últimos escritos, o pesquisador baiano deu uma contribuição mais detalhada a essa discussão:

Uso aqui, por minha própria conta, três classes gramaticais: substantivo, adjetivo e advérbio. Assim, substantivamente, seriam objetos da etnocologia, no âmbito do primeiro conjunto de objetos, o que se compreende, em língua portuguesa (também em outras línguas, mas provavelmente de modo mais explícito, sobretudo, naquelas linguisticamente aparentadas ao português) como as diversas “artes do espetáculo”. [...] o teatro, a dança, a ópera, o circo, a música cênica, o happening, a performance e o folguedo popular [...] realização reconhecível por todos como “arte”, em seu sentido mais gratuito e simplificado. Sua função precípua seria o divertimento, o prazer e a fruição estética (no sentido sensorial e de padrão compartilhado de beleza) [...] também seriam objetos de interesse da etnocologia o que denominei de ritos espetaculares, ou, dito de outra forma, aqueles fenômenos apenas adjetivamente espetaculares. [Eu tenho definido este grupo como aquele que, percebido de fora pode ser considerado como espetacular, mas que pode prescindir de espectadores para acontecer, o que seria impossível nos espetáculos]. É o campo dos rituais religiosos e políticos, dos festejos públicos, enfim, dos ritos representativos ou comemorativos, na terminologia de Émile Durkheim (1985, 542-546). Nesse grupo de objetos, ser espetacular seria uma qualidade complementar, imprescindível decerto para sua conformação, mas não substantivamente essencial. [...] Finalmente, objetos espetaculares adverbiais seriam aqueles

pertencentes ao terceiro grupo de objetos da etnocenologia: os fenômenos da rotina social que podem se constituir em eventos, consideráveis, a depender do ponto de vista de um espectador, como espetaculares, a partir de uma espécie de atitude de estranhamento que os tornaria extraordinários (BIÃO, 2011).

A mim parece, seguindo uma linha de raciocínio que passei a defender mais recentemente, essas proposições superam, por atualizações naturais, dois pontos cruciais na consolidação da Etnocenologia: a diferenciação entre espetacularidade e teatralidade, e a definição do corpus de pesquisa da disciplina como sendo as Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados – PCHEO. No primeiro, sigo ainda aquele já citado argumento de reconhecimento do léxico teatral como devendo ser o utilizado pelas pessoas que o praticam. Pela recorrência com que este termo, teatralidade, é ali referenciado, percebo aqui um dos nódulos de mal-entendidos entre os Estudos Teatrais e a Etnocenologia. Sempre que me posiciono em diálogo com essas pessoas, as “teatreiras”, surge esta névoa de ambiguidade do termo. Ora, se para praticantes da linguagem, teatralidade tem o significado adjetivo de “aquilo que qualifica seu fazer”, penso que é ali o lugar de maior legitimidade para seu uso. Quando passamos a compreender a diversidade da espetacularidade, proposta por Bião, considero desnecessária, para nossa Etnociência, a utilização do termo pois, assim penso, aquilo que é adverbial atualiza e contempla plenamente o que era inicialmente definido por essa formulação lexical, tão cara a artistas da cena teatral.

Quanto ao segundo ponto, o que trata das PCHEO, minhas considerações passaram a ser de que o nome Etnocenologia, com o passar do tempo, tornou-se autoexplicativo. Ao associar a espetacularidade (substantiva, adjetiva e adverbial) ao “ceno” etimológico da palavra, a meu perceber, a disciplina pode, sem nenhuma perda (pelo contrário, com diversos ganhos), substituir seu corpus de colaboradores de pesquisa de PCHEO por “Estudo das singulares espetacularidades na diversidade cultural humana”. Como resultado de diálogos com as inquietações de Filipe Dias, em seu doutoramento no PPGAC da Universidade Federal da Bahia, compreendo que, ao assumirmos uma auto explicação para nosso referencial de pesquisa, poderemos reduzir em muito os mal-entendidos nas relações com algumas outras áreas dos saberes sobre a cena.

Restaria ainda uma questão sobre essas atualizações: trazer para o cotidiano de nossas pesquisas as noções de Afeto e Percepto. O primeiro me parece já bastante

incorporado às investigações etnocenológicas. Miguel Santa Brígida, em estudos sobre a Etnocenologia na Amazônia, nos remete também aos primórdios das discussões para nos instigar sobre as noções de Estados de Corpo. Falando da dimensão do Afeto para a pesquisa, ele diz:

Como aspectos relevantes a serem considerados nesses processos criativos das pesquisas aqui analisados, sobressai de maneira especial o afeto enquanto substância fundante para o resultado qualitativo e original dessas travessias na construção do pensamento e da teoria etnocenológica. 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. Afeto comungado, somado, dividido e multiplicado como dimensão criativa, operativa e espiritualizada para a pesquisa em artes cênicas brasileiras (SANTA BRÍGIDA, 2015, 9. 23).

Esse corpo alterado, citado por Santa Brígida, é, simultaneamente, o corpo pesquisante e o corpo pesquisado. Não se vislumbra, por essa percepção, a possibilidade de realização de qualquer investigação etnocenológica sem a afetação mútua entre esses dois sujeitos do fenômeno. Ao longo de toda a minha pesquisa sobre as Folias do Divino Espírito Santo no entorno goiano do Distrito Federal, que já dura aproximadamente vinte anos, ao mesmo tempo que fui totalmente afetado pelas práticas do cortejo, tenho consciência de que também afetei cada folião ou foliona do giro. Nos contaminamos mutuamente, como corpos em estado alterado pelas presenças simultâneas. E isso se dava enquanto comungávamos sentimentos e sentidos de bons encontros, outra dimensão do Afeto, estabelecida na concretude das ações para um prazeroso “estar juntos” comunal, como bem define Maffesoli (1998).

Mas esta disciplina, a Etnocenologia, não se propõe a parar nunca de sinalizar inquietações. E eis que, quando sentíamos o conforto das novas abordagens sobre a espetacularidade e sobre o Afeto, diálogos surgidos em bancas de defesa de pós-graduação e nos grupos de pesquisa Afeto (UnB), Tambor (UFPA), Umbigada e Jipe-Cit (UFBA), fomos novamente desestabilizados por uma questão inquietante e recorrente nos dias atuais: as noções de espetacularidade dão conta de todas as relações com a cena contemporânea?

Essa noção, a espetacularidade, historicamente está associada ao ato de ver. Desde o surgimento dos conceitos de Thea, que abriram caminhos para termos fulcrais no pensamento chamado de ocidental como Thetron (lugar de onde se vê), origem da palavra Teatro), e Theoria (teoria, rasamente traduzido como “olhar sobre”, “contemplação”), de alguma maneira, está sempre relacionada a outro conceito

“ocidental”: a Estética. E Estética, também na história, desde seu surgimento como disciplina, no século XVIII, com Alexander Baumgarten (1714-1768), foi conectada, para usar um termo mais contemporâneo, a uma suposta contemplação do Belo. Só que, com o passar do tempo, nesta nossa chamada Pós-modernidade, essa “contemplação do Belo” acabou sendo atualizada para outra definição, aparentemente mais abrangente: a experiência estética.

“Péra” aí, perguntaria o goiano que sou, em nosso falar coloquial: “experiência estética” se completa pelo ato de olhar? Em diálogos etnocenológicos, em rodas de conversas com Daniela Amoroso, Eliene Benício, Filipe Dias e Miguel Santa Brígida, concluímos que a resposta é “não mais”. Aquela “diversidade cultural humana” minha proposta autoexplicativa para o escopo teórico-metodológico da Etnocenologia, sinaliza para outras questões. Em nossas singularidades, que compõem a pluralidade de corpos em relações com a espetacularidade, temos também uma pluralidade de singulares maneiras de perceber o mundo e nele nos colocar. Somente a título de exemplo, poderíamos citar as pessoas com deficiência visual parcial ou mesmo cegas. Como continuar falando de espetacularidade pela abordagem da visualidade se temos o dever inegociável de reconhecer o direito inalienável desse grupo de também ter a experiência estética e não enxergam? E como se dá a partilha dessa mesma experiência estética com pessoas que se guiam por práticas de si voltadas para uma percepção de mundo pelo chamado extrassensorial? Para melhor se localizar no mundo contemporâneo, faz-se necessário um novo dimensionamento da noção estética para a relação com a diversidade.

A nigeriana de origem iorubá Oyèrónké Oyèwùmí, nos convida a um instigante mergulho nas águas turvas que a Europa estabeleceu na relação colonizadora com outros povos. Ela diz:

Ao corpo é dada uma lógica própria. Acredita-se que, ao olhar para ele, pode-se inferir as crenças e a posição social de uma pessoa ou a falta delas. [...] Consequentemente, uma vez que o corpo é o alicerce sobre o qual a ordem social é fundada, o corpo está sempre em vista e à vista. Como tal, invoca um olhar, um olhar de diferença, um olhar de diferenciação – o mais historicamente constante é o olhar generificado. [...] A razão pela qual o corpo tem tanta presença no Ocidente é que o mundo é percebido principalmente pela visão. A diferenciação dos corpos humanos em termos de sexo, cor da pele e tamanho do crânio é um testemunho dos poderes atribuídos ao “ver”. O olhar é um convite para diferenciar. Diferentes abordagens para compreender a realidade, então, sugerem diferenças epistemológicas entre as sociedades. [...] O termo “cosmovisão”, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo “cosmopercepção” é uma

maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. [...] até mesmo, uma combinação de sentidos (OUEWUMI, 2018, pp.2-3).

Pensando nessa nova abordagem sobre os fenômenos cênicos, tenho, insistentemente, trabalhado com a noção de que não temos diferenças. Para falar em diferença eu precisaria reconhecer que existem igualdades. E minha compreensão é de que, no espectro de toda a espécie humana, quando me refiro ao outro, não estou me reportando ao diferente, apartado de mim. Até me contrapondo a diversas correntes do pensamento, inclusive a Ouéwùmí quando ela fala das abordagens sobre a diferença para a apartação, continuo utilizando “Outro” como referência em minhas relações com a alteridade. Mas estou sim, falando da categoria de “Outro” para me referir à singularidade. Cada pessoa é singular na sua maneira de perceber e se colocar no mundo. E é exatamente aqui que aparece a incompletude da definição usual da espetacularidade, quando associada ao ato de ver.

E isso nos conduz a mais uma atualização para a Etnociência das artes do corpo e do espetáculo, que, ao conversar com as proposições de Oyèrónké Oyèwùmí, incorpora a seu léxico a completude do que poderíamos chamar de Trajeto-Recorte de Pesquisa – Projeto – Afeto – Percepto, adotando “cosmopercepção” como tradução de muito do que foi registrado nos diálogos iniciais para a criação da Etnocenologia, esta que continua sendo “uma disciplina maravilhosa”.

REFERÊNCIAS

BIÃO, A. A vida ainda breve da etnocenologia: uma nova perspectiva transdisciplinar para as artes do espetáculo. Cátedra de Artes nº 10 (2011). Facultad de Artes. Pontificia Universidad Católica de Chile. Disponível em: <http://catedradeartes.uc.cl/pdf/catedra%2010/la%20aun%20breve%20vida%20de%20la%20estnoescenologia.pdf>
____a (2000), “A especificidade da pesquisa em artes cênicas no ambiente universitário brasileiro” In *Memória ABRACE I: Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Salvador: ABRACE, 254-257.

____b, (2000), “Aspectos epistemológicos e metodológicos da Etnocenologia: por uma Cenologia Geral”, In *Memória ABRACE I: Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Salvador: ABRACE, 364-367.

____ (1996), “Estética performática e cotidiano”, In TEIXEIRA, J. G. L. C. **Performáticos, performance e sociedade** (Revista do TRANSE – Núcleo transdisciplinar de estudos sobre a Performance – UNB), Ed. da UNB, Brasília, 11-20.

