



BRINCANTE:

Etnocenologia, Culturas Populares e processos formativos na Licenciatura em Teatro

JOSÉ RÊGO

Artista docente e brincante, José Rêgo (Pinduka) é pesquisador das culturas infantis, em suas tradições orais, Mestre em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação/ FAGED - Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/ Escola de Teatro da UFBA.

RESUMO

A Etnocenologia se apresenta como noção fundante e instituinte de uma perspectiva investigativa fenomenológica, que se autoriza a fazer o cruzamento de diversos etnométodos no sentido do estudo das práticas espetaculares organizadas por diferentes grupos e comunidades culturais. Importa registrar o papel da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e do seu Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas na instituição das bases desta disciplina, bem como notar seus possíveis e potenciais recursos para os processos de ensino e de aprendizagem desde a graduação. Interessa a essa escrita, de viés ensaístico, refletir acerca da Etnocenologia como abordagem apropriada para a tessitura de alianças entre os processos formativos da Licenciatura em Teatro e os saberes e fazeres do brincante, ser performático que agencia processos criativos e produções artísticas emergentes *de e com* culturas populares. O estudo parte de algumas indagações, tais como: quais aspectos notáveis nos agenciamentos próprios das culturas populares poderiam afetar significativamente a superfície do percurso formativo de licenciandos em Teatro? Em que medida a aproximação com brincantes, via etnocenologia, pode fortalecer vínculos de pertencimento sociocultural e comunitário? Ademais, busca compartilhar apontamentos de investigação em curso, sendo o pesquisador um artista docente que experienciou o curso de Licenciatura em Teatro não só como estudante, mas, também, como professor, depois de múltiplas experiências com as culturas do brincar e com práticas espetaculares fundamentadas em culturas populares. Com isso, intenciona adensar as possibilidades de respostas às questões destacadas, suscitando questionamentos outros.

PALAVRAS-CHAVE:

Brincante. Culturas Populares. Etnocenologia. Pesquisa. Licenciatura em Teatro.

FRISKY PERFORMER: Ethnocenology, Popular Cultures and Education Processes in the teacher degree

ABSTRACT

Ethnocenology presents itself as a founding and initiating notion of a phenomenological investigative perspective that authorizes itself to cross different ethnomethods, in the sense of studying the spectacular practices organized by different cultural groups and communities. It is important to record the role of the Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia and its Postgraduate Program in Performing Arts in establishing the foundations of this discipline, as well as noting its possible and potential resources for the teaching and learning processes since graduation. This paper, from an essayistic perspective, is interested in discussing about some of the implications in considering ethnocenology as an appropriate approach for the weaving of alliances between the formative processes of the Degree in Theater and the knowledge and doings of the frisky performer (brincante), the performative being who manages creative processes and productions artists emerging from and with popular cultures. The study starts from some questions, such as: what notable aspects in the assemblages of popular cultures could significantly affect the surface of the formative path of undergraduates in Theater? To what extent can the approximation with the frisky performer (brincante), through Ethnocenology, strengthen bonds of sociocultural and community belonging? In addition, it seeks to share notes of ongoing research, being the researcher, a teaching artist who experienced the Degree in Theater not only as a student, but also as a teacher, after multiple experiences with the cultures of play and with spectacular practices based on in popular cultures. With this, it intends to deepen the possibilities of answering the highlighted questions, raising other questions.

KEYWORDS:

Frisky Performer. Popular Cultures. Ethnocenology. Research. Degree in Theater.



[...] Era uma vez um grão de onde cresceu uma árvore que foi abatida por um lenhador e cortada numa serração. Um marceneiro trabalhou-a e entregou-a a um vendedor de móveis. O móvel foi decorar um apartamento e mais tarde o jogaram fora. Foi apanhado por outras pessoas que o venderam numa feira. O móvel estava lá na loja de usados, foi comprado barato e, finalmente, houve quem o partisse para fazer lenha. O móvel transformou-se em chama, fumo e cinzas. Eu quero ter o direito de refletir sobre essa história, sobre o grão que se transforma em árvore que se torna móvel e acaba fogo, sem ser lenhador, marceneiro, vendedor, que não vêem senão um segmento da história. É esta história que me interessa e que me fascina.¹

Edgar Morin (1984)

É como artista docente que me proponho a compartilhar reflexões, notações e *escrevinhados* esparsos, no sentido de pensar *encruzilhamentos* entre os processos formativos da Licenciatura em Teatro, a performatividade dos brincantes, as práticas espetaculares próprias das culturas populares e a investigação acadêmica, entendendo a perspectiva etnocenológica como uma abordagem apropriada para favorecer tessituras entre esses campos.

A complexidade das experiências formativas no percurso que antecede a esta escrita é fonte primária dos achados fixados no corpo do texto, e pontuar algumas apetências e situações de aprendizagem pode ser razoável para o delineamento sujeito-trajeto-objeto, como indicado no léxico metodológico da etnocenologia, proposto por Armindo Bião (2009).

Tendo como formação artístico-acadêmica inicial o Bacharelado em Artes Cênicas (habilitação em Interpretação Teatral), segui para a Licenciatura em Teatro, participei do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade (GIPE-CIT), atuei por muitos anos como arte-educador no Subúrbio Ferroviário de Salvador pelo Centro de Educação Ambiental São Bartolomeu (CEASB) e, por conta dessa experiência, fiz o Mestrado na Faculdade de Educação (FACED/UFBA), tematizando a relação brincar-currículo. E agora, sem fugir do anexo, mas sem ter sido “bom filho”, retorno à casa de Eros (leia-se a Escola de Teatro da UFBA, pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas-PPGAC) para meu doutoramento, depois

¹ Extraído da intervenção final de Edgar Morin no debate *O Problema Epistemológico da Complexidade*, realizado em Lisboa em 1983 e publicado em 1984.



de organizar publicações inventariando práticas lúdicas, coordenar a concepção e realização de programas arte-educativos para a televisão pública (TV Anísio Teixeira IAT-SEC/ TVE – IRDEB), além de produzir espetáculos para a infância e aulas-espetáculo para a formação de professores como parte da atuação do grupo Canastra Real: contos em cantos, interessado nas brincadeiras, brinquedos, cantigas e histórias das tradições orais e das literaturas. Ou seja, além da itinerância acadêmica, há um feixe de experiências artísticas e pedagógicas, inclusive a de docência no curso de Licenciatura da Escola de Teatro UFBA como professor substituto, que dão sustentação aos ditos e favorecem um fluxo discursivo encharcado de práxis artística/docente.



IMAGEM 1

*Toada Crianceira:
cancioneiro brincante
da infância,
apresentação do grupo
Canastra Real. Foto:
Cesinha Olhos D'Água*



Articulando a práxis artístico-docente com o percurso do pesquisador,² interessa a esta escrita, de viés ensaístico, pensar algumas das implicações em considerar a etnocenologia como abordagem apropriada para a tessitura de alianças (ou brincos?) entre os processos formativos da Licenciatura em Teatro e os saberes, fazeres e o ser performático do brincante – que agencia processos criativos e produções artísticas emergentes *de e com* culturas populares, ressaltando, que a etnocenologia (sem ser uma metodologia científica) se apresenta na qualidade de noção fundante e instituinte de perspectiva investigativa fenomenológica, autorizando o entrecruzamento de etnométodos – no sentido do estudo das práticas espetaculares organizadas nos diversos grupos e comunidades culturais.

Perguntar por aspectos notáveis nos agenciamentos próprios das culturas populares que poderiam afetar significativamente a superfície do percurso formativo de licenciandos em Teatro, no sentido de fortalecer os vínculos de pertencimento sociocultural e comunitário, pode ser questão guia para a qual o respostar não se encerra aqui, mas apenas indicaria um platô possível para a ancoragem de perguntas-passaporte por fazer, conforme Sônia Rangel (RANGEL, 2009), para “sondar os pensamentos” e conduzir a lugares que antes não seria possível atingir.

Noticiar brevemente o nascedouro da etnocenologia ajuda a pensar sobre sua validade para as artes da cena e para os processos formativos hoje. A fundação do GIFE-CIT (Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Experimentação em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade), na Escola de Teatro (UFBA) em 1994, e do Laboratoire d’Ethnoscénologie, em 1995, Paris 8 (França), aponta para o cruzamento de veredas distintas e primais para a constituição da etnocenologia como abordagem de investigação e experimentação no campo das Artes Cênicas. Se o riscar teórico não é idêntico, a disposição para seu adensamento é afinada, estando ambas as veredas implicadas na organização dos primeiros colóquios internacionais de Etnocenologia (Paris, Cuernavaca, Salvador) e no fomento de pesquisas, processos investigativos, produção acadêmica e formação de pesquisadores.

Notada essa bifurcação, para saber mais sobre a constituição da etnocenologia, pode-se consultar o estudo de Adailton Santos (2012), que faz o cotejamento das linhas propositivas (francesa e brasileira), do léxico conceitual e do estado da arte após dez anos de produção, inclusive delineando uma crítica que, em alguma medida, mobiliza a presente escrita, mas também o artigo dos professores Graça Veloso e Almir Santa Brígida (2020), para o GT Etnocenologia nos 20 anos da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas).

2 Pontuado o percurso formativo, importa também indicar o contexto que mobiliza a escrita do presente ensaio para essa edição especial da revista publicada pelo PPGAC/UFBA. De reconhecido prestígio no campo acadêmico das Artes Cênicas, o Programa, criado em 1997, segue responsável pelo fomento de pesquisas, processos investigativos e criativos que têm resultado em vigorosa produção artístico-científica, bem como na formação de pesquisadores doutores em diferentes cantos do mundo e com atuação em distintas instituições de ensino. Articulando práticas e teorias em suas produções, o Programa tem buscado, em seus quase 25 anos, favorecer a experimentação e o delineamento de pensamentos singulares e plurais sobre as artes da cena.



Bases da etnocenologia delineadas, é possível circunscrever minhas intenções e gestos. Ao epigrafar a escrita em curso com o excerto da fala de Edgar Morin no contexto de um debate sobre epistemologia, sinalizo não ser especialista na temática, mas ter implicada motivação para afirmar a validade da etnocenologia para os estudos da cena, a despeito da crítica sobre notáveis fragilidades no tocante a aspectos epistemológicos (SANTOS, A., 2012).

De maneira insuspeita aos que se ressentem de que o cânone epistemológico deva ser unívoco, o caso da etnocenologia me parece afim com o que Boaventura de Sousa Santos (2002) preconiza em sua *Crítica à Razão Indolente: contra o desperdício da experiência*, pois a abordagem etnocenológica dos campos de pesquisa entende o fluxo de afetação recíproca entre pensamento e ação como coisa una, mas não mesma, na múltipla valência dos termos. Parafraseando o autor, no prefácio da referida obra, interessa aqui notar alguns de seus *silêncios, sussurros e ressaltos...*, entendendo-os enquanto *preciosos sinais de orientação* no sentido do *paradigma da emancipação* e, por contraste, do combate ao *paradigma da regulação*. Mirando o radical comum *théo* (teoria) e *théa* (espetáculo), os estudos filiados à perspectiva etnocenológica se inscrevem enquanto discursos e atos de escrita performativa, que a um só tempo querem conjugar o saber do artífice com o da reflexão sobre o saber fazer e seus artifícios, sem esquecer que, diferentemente do sisudo *modus operandi* racionalista, fazer teoria em seu nascedouro grego é fazer festa, uma das possíveis e reconhecidas apetências de nossa baianidade/brasilidade.

Entre os pontos destacados na crítica de Adailton Santos (2012) aos construtos e proposições da etnocenologia, há o de que não se poderia fundar um campo disciplinar sem ancoragem taxonômica e sem respaldo em campo epistêmico amplo, que lhe antecederesse e lhe desse substância. Ou seja, deveria haver na Estética, área de conhecimento, a Cenologia, constituída como aquela que toma a cena enquanto objeto científico. Isso posto, e derivada dos estudos de uma Cenologia Geral, haveria uma Cenologia Humana que, por sua vez, ao delinear estudos sobre as cenas de determinados grupos humanos, e considerando aspectos específicos (a serem definidos), criaria as condições para pensar a emergência de algo que se poderia chamar de Etnocenologia.

Sem pretender negar a justeza causal da referida crítica em sua organização discursiva, válida se a etnocenologia intencionasse se constituir enquanto ciência dura, mas equivocada, visto que a etnocenologia se inscreve no campo das etnociências (singularidade e multiplicidade de modos de saber). Interessa aqui apenas especular a constituição de um campo de pesquisa articulando



percursos e fluxos pluriversamente, aos modos do *oriki* de Exu que diz que este matou o pássaro ontem com a flecha que só lançou hoje. A mim, artista docente, parece razoável supor que, sendo os objetos estéticos estruturantes do campo da etnocenologia, a afetação dos sentidos e sentimentos seja a chave de abertura para a constituição de um saber sensível, passível de posterior escrutínio da razão instrumental, porém não pautado por esta, mas sim pela sensibilidade, pela faculdade de perceber/experimentar/sentir o mundo – que podem ser desenvolvidas se cultivadas.

O que parece incongruente na etnocenologia para pensamentos mais afeitos à moda cartesiana é, na verdade, a busca de construção e constituição de uma abordagem de pesquisa fundada numa perspectiva que lhe seja própria, porque em estado potencial de arte, singular e múltipla, atual e afetual,³ radical e cientificamente contemporânea. Em acordo com Graça Veloso (2016, p. 91), sem precisar se sujeitar aos paradigmas da cientificidade, é possível etnocenologicamente flunar nos “[...] espaços paradoxais dos saberes estéticos”, nos quais “[...] as divergências, ao contrário de excluir, formulam complementaridades agregadoras de alteridades”. E por não mirar, nem visar, o monolítico saber estacionário das verdades pretensamente absolutas, a etnocenologia segue inacabada e inconclusa, inscrevendo-se enquanto possibilidade de notação de verdades aproximativas, móveis e moventes, não raro provisórias e sempre capazes de interessada e interessante conjugação estética/ética/política.

No mais, não é desimportante que Adailton Santos (SANTOS, 2012), orientando de Armindo Bião, tenha feito na mesma obra substantivas críticas à etnocenologia e uma referência reverente ao trabalho do professor e pesquisador da Escola de Teatro (UFBA) Nelson de Araújo, que, com seus “pequenos mundos”⁴ e sua *etnoteatologia*,⁵ pode ser considerado um precursor, na medida de seu interesse por formas espetaculares emergentes no contexto das culturas populares e performadas por brincantes, um dos potenciais campos de investigação e de aprendizagem para a etnocenologia. Algo aliás bem próximo do que sinaliza Michel Maffesoli, ao prefaciá-lo: “Posto que existem, por que não aceitar as diferenças comunitárias, contribuir para o seu ajuntamento e com elas aprender a compor?” (BIÃO, 2009, p. 21). E conclui, à guisa de resposta: “Porque é verdade que o lugar faz o elo (p. 23).

Pensar a etnocenologia enquanto “elo” importa sobremaneira para o argumento de que esta segue em constituição, dura enquanto abordagem apropriada para as artes cênicas. Ademais,

3 Conforme T. Coelho (2004), fenômeno psicológico no qual emoções e sensações podem estabelecer ligações de tipo estético entre indivíduos e objetos de afecção e provocar reações corporais. De outro modo, experiência de afetação dos sentidos/emoções capaz de favorecer a relação estética significativa entre pessoas e formas sensíveis (inclusive as artísticas, mas não exclusivamente).

4 Referindo à sua obra *Pequenos Mundos: um panorama da cultura popular da Bahia*, compêndio em três volumes mapeando manifestações das culturas populares baianas e que inclusive serviu de referência para a produção da série “Bahia Singular e Plural”, realizada pelo IRDEB (Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia), a partir de 1997.

5 Termo cunhado por Nelson de Araújo em 1979 para nomear o campo de estudos que desbravaria nos anos seguintes, muito antes de Chérif Khaznadar propor como substitutivo para etnocenologia.



sua aparente falta de unidade discursiva identificada criticamente (SANTOS, 2012) é sua mesma qualidade, a de multirreferenciar seu olhar, aparentada que é da *etnometodologia*. Registra-se que, conforme Alain Colon (1998), a *etnometodologia* intenciona analisar os diferentes procedimentos e modos comuns, mas engenhosos, que indivíduos/coletivos utilizam para desempenhar, a contento, as atividades cotidianas em seus contextos societários.

Se, com apontamentos multirreferenciais, a noção brincante puder ser inscrita como mais um “brinco” a adornar a orelha etnocenológica da *escuta sensível*,⁶ terá valido a pena puxar esta prosa aqui. Para isso, cabe especular sobre aspectos notáveis das práticas brincantes e das culturas populares na contemporaneidade e aventar potenciais implicações de experiências sensíveis e processos formativos afetados por esses saberes no contexto da Licenciatura em Teatro, na perspectiva da formação de educadores brincantes, quiçá, a ser consolidada em outros espaços de formação.

Para avançar na itinerância discursiva, talvez importe agora mirar a noção *brincante*, aqui abarcando tanto quem *performa*,⁷ precipitando uma prática lúdica espetacular, quanto o próprio repertório de práticas culturais acionado afirmando/confirmando o imaginário popular. O primeiro entendimento é citado com maior frequência, inclusive pelos próprios brincadores que assim nomeiam o seu fazer espetacular, no entanto nos interessa chamar a atenção para o fato de que o fazer dos brincantes os coloca em “estado de personagem”, não numa abordagem psicológica, mas corpórea, de linguagem, dramaturgica e *performativamente* falando e que, nesse sentido, o repertório é parte indissociável de seu brincar. Há um complexo processo formativo para que o brincante possa acessar, se apropriar e desenvolver modos próprios de performatização desse repertório. Ainda que existam *figuras* em alguns brinquedos com características bastante reconhecíveis pelo público, como no caso do Cavalo Marinho (são mais de 70), a graça está em notar as nuances de como o/a brincante vai vestir performativamente cada *figura*.

Operar a escrita do presente ensaio dando ênfase à noção brincante numa perspectiva etnocenológica e formativa tem a ver com o fato de serem brincantes os responsáveis pela animação dos brinquedos nas culturas populares, muitos atuando como usinas de saber espetacular e que poderiam, via etnocenologia, compartilhar seus saberes também numa escrita implicada no diálogo do saber popular com o acadêmico ou serem acessados por estudantes da Licenciatura em Teatro – durante seu percurso formativo, tanto a partir de experiências sensíveis com os brinquedos, quanto em oficinas criativas com mestres brincantes.

⁶ Noção cara a René Barbier (1988), para quem *escuta sensível* significa mais que ouvir porque implica numa escuta dialética, mas também dialógica, empática, acolhedora da totalidade complexa da pessoa (corpo, imaginação, razão, afetividade, em interação permanente).

⁷ Remetendo ao controverso termo *performance*, que é sintetizado por Pavis (2017) como uma ação significativa por seu processo de fabricação e por seu resultado final, ou conforme Eduardo Tudella, forma do começo ao fim: [...] a raiz etimológica da noção de *performance*, originada na interação da preposição *per* – por, por meio de, através de, considerando o sentido de realização, conclusão de alguma coisa, com a noção *forme* – forma, aparência, semelhança. (excerto do artigo *Imagem e praxis cênico-espetacular: percursos de visualidades em corpos transdimensionais*, em processo de escrita).



Cabe reconhecer que a possibilidade de pensar a respeito tem relação com veredas abertas por estudos empreendidos por pisadas etnocenológicas anteriores, afinal a cultivada atenção e acolhida de produções artísticas e saberes não acadêmicos nos processos formativos das Artes Cênicas constitui uma diferença do PPGAC, muito por conta de a etnocenologia ser uma das abordagens de referência para a elaboração de dissertações e teses. Também por isso, tais produções e saberes podem estar ainda mais presentes nos currículos da graduação no sentido de prestigiar explicitamente essa diferença, reconhecendo as riquezas e belezas das culturas populares em experiências sensíveis, que só podem ser confirmadas se vividas em contextos apropriados, mediadas pelos mestres e mestras sabedoras dos brinquedos, como já acontece, conforme depoimentos de artistas professores no III Encontro Nacional de Etnocenologia: espetacularidades, corpos, afetos e perceptos, realizado em novembro de 2021.

Quero puxar agora um dos fios que tece a articulação da etnocenologia com os brincantes, lembrando que, quando se pôs a pensar sobre os objetos espetaculares na etnocenologia, Armindo Bião (2009) delineou-os em três perspectivas: objetos substantivos (artes do espetáculo), adjetivos (ritos espetaculares) e adverbiais (formas cotidianas), sendo possível entender brincantes protagonizando espetacularidades nos objetos substantivos, mas eventualmente nos adjetivos também, podendo, a depender da manifestação, *dimerizar* o fluxo em uma ou outra perspectiva, pois não são categorias estanques e absolutas, mas referenciais e permeáveis. Mas vejamos como o autor defende esse corpo de objetos adjetivos espetacularmente falando:

[...] Esses fenômenos [...] 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, grifo nosso)



Qualidade complementar aqui entendida como “diferença”, e que precisa ser problematizada considerando as abordagens que emergiram nos meios acadêmicos, a partir das filosofias das diferenças produzidas por Deleuze (2006) e Derrida (1991), além de conceitos e noções combatidas e/ou escanteadas pelas ciências humanas que puderam ser revisitadas e tomadas como dispositivos de afetação e marcadores de diferença pela etnocenologia. Inclusive, seria o caso da noção brincante, cunhada inicialmente por folcloristas e, particularmente, de culturas populares que, por longo período, conforme Antônio A. Arantes (1981), ou foram simplesmente negadas pelas classes dominantes ou tomadas utopicamente como baluartes da resistência contra a dominação de classe.

De maneira aligeirada e bastante esquemática, mas útil para os propósitos deste texto, lembramos que essa valoração qualitativa da produção cultural era geralmente pautada pela filiação filosófica de quem versava sobre o assunto: quando mais afeita à perspectiva francesa, discutia a cultura enquanto “flor”, quando mais à alemã, a cultura era entendida e defendida como “raiz”. Sendo a cultura “flor” estágio final da maturação, para exegetas desse entendimento, só poderia pertencer às elites, porque cultivada com o que de melhor (considerado assim pelas classes dominantes) havia em cada contexto social. Sendo “raiz”, estágio primeiro, pertenceria ao povo, substrato base para o crescimento de toda nação, o que remete a uma expressão corrente entre nós quando se quer referenciar determinadas produções das culturas populares: “Brasil profundo”. Interesses de afirmação político-cultural considerados, ambas valorações geram desconfiância de sua validade atual.

Para além da cartesiana metáfora arbórea, numa abordagem pós-crítica, não se podem ignorar os impactos da hierarquização, que marca pejorativamente a cultura de grupos subalternizados com o uso do adjetivo popular ou de nomeá-la folclórica,⁸ e também da fragmentação do viver a partir da Modernidade, via cultivo de dicotomias para a manutenção dessa valoração excludente: eu/outro, mente/corpo, objetivo/subjetivo, material/espiritual, razão/sensação/sentimento/intuição, filosofia/ciência/metafísica/arte, trabalho intelectual/trabalho manual, escrito/oral, autoral/anônimo, arte/artesanato, erudito/popular, artista/brincante, adulto/infantil etc. Não é difícil pensar como se atribuía a pertença desses termos socioeconomicamente.

Acontece que o próprio fluxo de produção cultural moderno e contemporâneo tratou de evidenciar que cada termo desse jogo dicotômico fosse mais multifacetado e múltiplo do que se supunha,

8 Note-se que a definição de folclore de Câmara Cascudo (2000): “É a cultura do popular, tornada normativa pela tradição”, poderia ser entendida como algo feito com o olho no retrovisor, mas no fluxo do texto o próprio autor trata de metaforicamente desfazer esse equivocado entendimento: “... como a imóvel enseada dá a ilusão da permanência estática, embora renovada, na dinâmica das águas vivas”.



com trânsitos, deslocamentos, pertenças, hibridismos, dissonâncias, dissensos, afetando cada termo e todo o jogo de maneira indelével. Não caberia aqui a descrição e análise de algum folguedo específico para exemplificar, mas não é difícil reconhecer que diversas produções espetaculares das culturas populares articulam diferentes e complexos saberes, escapulindo das dicotomias e clausuras conceituais modernas, se espraiando *rizomaticamente* (DELEUZE, GUATTARI, 1995) por muitos domínios, sem pertencer a nenhum deles em absoluto, como unidades multirreferenciais feitas de movimento, atenção aos fluxos e à própria fluidez.

Nesse sentido, é importante o entendimento de que afirmar as culturas populares aqui não tem relevância senão para nós mesmos, artistas docentes e pesquisadores, que ganhamos em alegria, inteligência e sensibilidade, já que os significados e a relevância estética dessas produções são tramadas pelas comunidades em cada *sitio simbólico de pertencimento*⁹ (ZAOUAL, 2003), falam por si e independem de pesquisadores ou instituições para saberem seu valor/sabor.

Aliás, a ideia de segmentos capazes de representar e dar voz aos que não ocupam *lugares de fala* na oficialidade cultural foi posta em crise por Gayatri C. Spivak (2010), ao questionar o lugar do pesquisador, da legitimidade de seu discurso, e bradar a questão que não podia mais ser calada: pode o subalterno falar? Para a autora é preciso evitar a armadilha na qual o intelectual toma o subalterno como objeto de conhecimento, sem que isso signifique a criação de um espaço onde possa falar e ser ouvido, sendo essa a tarefa do intelectual pós-colonial e afinado com o pensamento freireano: “O intelectual precisa saber que a sua capacidade crítica não é superior nem inferior à sensibilidade popular”. (FREIRE, FAUNDEZ, 2017, p. 58).

É ainda Spivak (2010) que vai mirar os limites das teorizações de Deleuze e Guattari por conta da indiferença com relação à ideologia que os teria levado a produzir uma oposição mecanicamente esquemática entre o interesse e o desejo, sem a devida atenção a Marx e Freud. Alternativamente, retoma o desconstrucionismo de Derrida, que sugere uma descentralização radical do sujeito, o que faz pensar no *modus vivendi* de nossa espetacularidade divergente, feita de filosofias malandras, de traquinagem e esquiva, nas quais as possibilidades de ser são múltiplas e há muito hibridizam os reinos animal, vegetal e mineral (SIMAS, RUFINO, HADOCK-LOBO, 2020). Vide a encanteria e as mais singulares personas performadas em folguedos, danças dramáticas e ritos de celebração festiva, ungidos na dramaturgia do reino “imaginal”, para usar uma expressão cara ao poeta Manoel de Barros.

⁹ Conforme o autor, é tanto o lugar em sentido geográfico, quanto em sentido simbólico.



Estando isso entendido, cabe cuidar da tessitura de compassos, *encruzilhando* as noções que compõem o título do texto, intenção primeira desta escrita. Importa delinear uma compreensão provisória sobre culturas populares, a partir das discussões da etnocenologia (BIÃO, 2009; PRADIER, 1998), em sua apetência para o acolhimento síncrono da multiplicidade, em seu interesse pelo movente e pelos interstícios, importando notar as veredas que ligam, atravessam e/ou margeiam tais noções, ou seja, em um *escrevinhar* mais atento às questões performativas do que às essências conceituais. É possível que tais aproximações e pontos de contato favoreçam cruzamentos interessantes e potentes no sentido da construção de discursividades divergentes e em perspectiva curricular contra-hegemônica.

Nesse sentido, a ideia bakhtiniana de carnavalização, própria das culturas populares na Idade Média e no Renascimento (BAKHTIN, 1993), noticia aspectos notáveis e também caros às manifestações das culturas populares contemporâneas: contestação, inversão, transformação e transfiguração da ordem social vigente, com a criação de um veio espetacular provisório e com grande permeabilidade entre a vida ordinária e a extraordinária, inscrevendo o fazer artístico no corpo do cotidiano, não contemplativo e separado da vida feito o modo hegemônico das culturas ocidentais dominantes.

No dizer do etnólogo e historiador soteropolitano Edison Carneiro, tais fazeres evidenciam: “[...] a existência de todo um sistema de sentir, pensar e agir, que difere essencialmente do sistema erudito oficial, predominante nas sociedades de tipo ocidental.” (2008, p. 7). Para o autor, nas culturas populares habita a aliança ética, estética e política, pois através de suas produções o povo “dá voz aos seus desejos, cria para si mesmo um teatro e uma escola, preserva um imenso cabedal de conhecimentos, mantém sua alegria, a sua coesão e seu espírito de iniciativa.” (2008, p. 15)

Afim com Bakhtin (1993), uma das notícias dessa diferença é que, na conjugação da língua carnavalesca das culturas populares, também o riso se faria distinto e antagônico aos modos do riso cultivado desde a Modernidade (BERGSON, 1987), pois nesta o riso seria hierárquico (corporal, social e afetivamente) e negativo, não raro utilizado como punição para quem desvia do que é considerado bom, belo e útil em cada contexto sociocultural.

Por sua vez, o riso popular seria festivo (corporal, social e afetivamente) e afirmativo, todos podendo rir porque incluídos no motivo do riso. Ou seja, retomando Charles Baudelaire (2008) e Patrice



Pavis (2014), haveria uma diferença no modo “como” se ri: no primeiro se ri “de”, no segundo se ri “com”, e essa aparente pequena diferença, faria toda a diferença entre um e outro modo.

Pensando na dimensão formativa, cabe reafirmar o dito anteriormente noutro artigo:

[...] é do riso bakhtiniano que nossas escolas andam carentes, o riso que celebra e pelo qual comungamos a alegria de sermos humanos, portanto, falíveis, mortais e transfiguráveis. O bergsoniano riso *de* tem sido cultivado por demais, em nosso viver e em nossos espaços de aprendizagem, e urge ser problematizado. (RÊGO, 2008)

Ora, o riso que carecemos reivindicar e cultivar é:

[...] aquele no qual os que riem se incluem e se implicam no rir, é riso festivo (de transbordamento e de excessos), *carnevalizante* (porque encarna outras ordens valorativas), a um só tempo exagerado e hipertrofiado, degradante e materializante, corporal e espirituoso, capaz na articulação de elementos heterogêneos, transfigurando-os. (RÊGO, 2008)

Falando em cultivo, importa reconhecer que este é um operador comum das culturas populares e dos brincantes, transversalidade fundamental, dispositivo que favorece e potencializa a existência/resistência de cada noção e sua atualização nos contextos lúdicos comunitários, sendo sua maior ou menor intensidade aspecto significativo para que determinada prática cultural dure, se fortaleça, esmoreça e/ou desfaleça. Também esse é um ponto de convergência com a abordagem etnocenológica dos objetos estéticos da cena, visto que cultiva o acolhimento e torna notáveis aspectos performativos de processos criativos, inclusas as produções populares/brincantes.

E se não bastasse, no campo da educação, o termo cultivo tem grande importância, afinal as experiências e processos formativos são balizados nas concepções e visões de mundo cultivadas em cada comunidade de aprendizagem, algo definitivo para que esta seja mais ou menos educativa (política, ética, estética). E como estaria o cultivo de relações aproximativas entre as culturas populares e os processos formativos da Licenciatura em Teatro? Pergunta retórica, não cabe respondê-la aqui, mas é possível dizer que as relações entre processos formativos e



culturas populares não são marcadas pela consensualidade e talvez não seja exagero afirmar que o sejam mais pelo *dissenso* (McLAREN, 2000), o que indicaria ser terreno fértil, porque aberto ao contraditório e não pautado exclusivamente pela gana da assimilação do outro.

No sentido do entendimento dessa relação (BRANDÃO, 1985; ARANTES, 1981), interessa saber que os termos folclore e cultura popular há muito são contestados pelas diferenciações feitas, explicitando certo preconceito de classe, já que haveria uma cultura da classe dominante que não precisaria ser adjetivada, e outra popular, pertencente a extratos sociais de menor prestígio social, sem acesso a bens materiais e imateriais valorizados por grupos privilegiados socioeconomicamente, e que mereceria uma distinção que pudesse sublinhar sua menor relevância ou mesmo a rebaixar.

Na linha de combate a esse entendimento discriminatório, há o texto *A performance no teatro popular tradicional*, de Osvald Barroso (s/d). Para o referido autor, não apenas não se deveria pensar a espetacularidade popular como menor, mas, pelo contrário, seria urgente mirar o que ela tem de singular e ótimo sobre o ponto de vista estético:

Todas estas manifestações utilizam formas cênicas características de sociedades tradicionais, nas quais prevalece o espírito religioso, a visão sagrada do universo e onde o mundo preserva seu encanto. Originam-se de ambientes onde homem e natureza, arte e vida ainda não estão de todo apartados.
(BARROSO, s/d, p. 3)

Tal afirmação se aproxima do pensamento de Octávio Paz, quando contrasta produções identificadas como arte com as chamadas de artesanato:

O artesanato pertence a um mundo anterior à distinção entre o útil e o belo. Tal distinção é mais recente do que se imagina. Muitos dos artefatos que chegaram até nossos museus e coleções particulares pertenciam a um mundo no qual a beleza não era um valor isolado e autônomo. (PAZ, 2006, p. 83)

Se afinando com a perspectiva etnocenológica, pode abarcar as produções das culturas populares pois, tal como o autor identifica na artesanaria, também elas, quase sempre involuntariamente e



atravessadas pela cotidianidade, tem sua beleza como resultante da relação secreta entre sua forma e seu significado. Como nos informa Octávio Paz (2006): a forma tem a ver com o modo como uma coisa é fabricada, sendo o significado o propósito para o qual é fabricada (performance?).

No tocante ao fluxo temporal, podemos dizer, com base no pensamento de Paz, que nas produções artísticas populares, e não apenas no artesanato, não há cortes bruscos entre passado e presente, mas itinerância contínua. Enquanto artistas modernos desejam conquistar a eternidade e *designers* querem conquistar o futuro, brincantes populares se deixam conquistar pelo tempo presente, não o vencer, mas participar de sua corrente refutando as miragens da história e as ilusões do porvir. Mais uma vez o entendimento sobre artesanato cabe como luva para dizer de brincantes (e culturas populares): “Por meio de repetições, que vêm na forma de variações imperceptíveis, mas genuínas, seus trabalhos se tornam parte de uma tradição perene. E ao fazê-lo, [...] existem por muito mais tempo que o objeto da ‘última moda’.” (PAZ, 2006, p. 86). Sem falar na singularidade de essa produção, a um só tempo, conjugar os verbos na primeira pessoa do singular e do plural, demonstrando para todos, parafraseando Paz (2006), que o *eu* orgulhoso do brincante é na verdade um *nós*, que ata e desata belezas, performativamente.

Em tempos de fascínio com tecnologias e maquinarias de subjetivação pelas governanças de plantão, a brincância¹⁰ constitui um campo, não de resistência, como querem alguns, mas de certa insubordinação e traquinagem performativa. Não se pode negar as janelas criativas abertas pelas tecnologias, tampouco perder de vista que suas realizações, métodos e produtos são bastante mais pela *mesmidade* nos quatro cantos do mundo.

É também Octávio Paz (2006) que faz o alerta de que, ao suprimir as particularidades e peculiaridades culturais, as tecnologias se tornaram o mais poderoso agente de entropia histórica, sendo possível resumir as implicações de sua supremacia em uma frase: ela impõe uniformidade sem promover unidade. Por outro lado:

[...] nivela as diferenças entre culturas e estilos nacionais distintos, mas não consegue erradicar as rivalidades e os ódios entre povos e estados. Após transformar rivais em gêmeos idênticos, ela fornece as mesmas armas para ambos. [...] Ao eliminar a diversidade de sociedades e culturas, elimina a própria história. A maravilhosa variedade de diferentes sociedades é a

10 Brincar perspectivado pela noção *infância*, enquanto devir humano.



verdadeira origem da história: encontros e conjunções de grupos e culturas dessemelhantes, com técnicas e ideias muito divergentes. [...] A experiência do Outro é o segredo da mudança. E da vida. (PAZ, 2006, p. 86)

Considerando a crítica de O. Paz, se em alguma medida há tecnologias que têm como fim a eliminação do Outro, a redução da humanidade à uniformidade (camuflada pela diversidade), a ação brincante atua em sentido contrário, é afirmativa da *alteridade* (inclusive existencial e performativa dos seres), afetual e local (não nacional, mais “frátria” que pátria), resistindo e atravessando regimes e governos, eventualmente afetada por estes, mas apenas o suficiente para humificar a fertilidade da história.

Com recurso ao anexim “puxando a brasa para a sardinha” das artes cênicas, mas também da etnocenologia, parece urgente reconhecer que a singularidade do fazer brincante se dá pela multiplicidade de modos de uso das linguagens que, como nos diz Barroso, muito se aproxima do que Antonin Artaud chamou de teatro total:

Não só porque se utilizam, a um só tempo, de todas as linguagens do homem e da cena, como porque envolvem, muitas vezes, a espetacularização da vida (como é o caso das festas e romarias). Não por acaso, o brincante popular costuma reunir no mesmo artista, as qualidades de ator, dançarino, cantor, acrobata e (algumas vezes) instrumentista. Do mesmo modo, os espetáculos incluem, ordinariamente, o teatro, a dança, a música e as artes plásticas (nos figurinos, objetos de cena e adereços). [...] Não custa observar que isto corrobora com a constatação de que as artes nasceram indissoluvelmente ligadas, vindo a separar-se só muito recentemente. (BARROSO, s/d, p. 4)

Entendemos com o autor que as práticas brincantes/brinquedos que se atualizam nas comunidades com os saberes mais ou menos anônimos de artistas populares são contiguamente tradicionais e inovadoras, normativas e improvisadas, afeitas à conservação e dinâmicas, locais e planetárias. Experts na gramática do lúdico, seus saberes abarcam uma gama de sentidos e significados que torna difícil a “outro” que não aos próprios brincantes nomeá-los apropriadamente em seus usos e vivências comunitárias. Mas como aprender com tais espertezas sem vesti-las de academicismo?



Sim, será preciso sensibilidade quando da aproximação e do diálogo com brincantes e seus saberes em espaços de formação como a Licenciatura em Teatro, ou em espaços não-formais, pois o uso plural de determinadas noções por grupos historicamente subalternizados, ao ser retomado por educadores e pesquisadores, quando pouco atentos às políticas de sentido no uso do léxico comunitário, em certa medida, tem contribuído para que a cultura dominante termine denunciando seus preconceitos, particularmente quando confrontada por proposições que representam ou se aproximam dialogicamente de epistemologias não-hegemônicas.

Numa abordagem etnocenológica, a aproximação com brincantes e com culturas populares se quer dialógica, tecida com acuidade de sentido às diferenças de perspectiva, como está na missão defendida por Armindo Bião:

[...] basear seus estudos e ações em objetivos humanistas amplos, que promovam a coesão social e a melhoria da vida humana, individual e em grupo, associando teoria e prática, ação e reação, pronunciamento verbal e escuta, num horizonte que compreenda as mais variadas formas de viver identidades, conviver e produzir sentidos (BIÃO, 2009, p. 199).

O que implica compreender aspectos e traços particulares dessas culturas quando vivenciadas em seus contextos originais e/ou quando transpostos para situações de pesquisa e aprendizagem, isso porque, em seu *modus vivendi*, o lugar e o momento são às vezes indissociáveis do acontecimento brincante, com a ordem desses fatores podendo alterar a performance e o significado da brincância.

A urgência dessa mudança de postura tem a ver com o entendimento de que há muito dura a discriminação dos saberes emergentes das camadas populares, tendo como estratégia de segregação sua inscrição no campo do “folclore” (com muitas aspas), do “regional” ou mesmo sob o guarda-chuva da expressão “da comunidade”, sendo uma das maiores evidências dessa política de sujeição a constituição no calendário do que se costuma chamar de “datas comemorativas”, a “porta dos fundos” da cultura escolar.

Por outro lado, não se trata aqui de superestimar ou romantizar a importância da aproximação com as culturas populares nos espaços formativos na contemporaneidade, inclusive porque não



estão apartadas e isentas de afetação pelos demais campos de produção cultural. Também elas, na relação com os sistemas de poder (político e econômico), correm o risco de hospedar modos dominantes (ao que se poderia freireanamente chamar de “hospedagem do opressor”), serem instrumentalizadas para conservar e legitimar as estruturas sociais vigentes. E apesar dos signos de resistência e invenção, podem indiretamente contribuir para a ‘perenização’ do atual estado de coisas na medida em que não se apercebem das maquinarias institucionais articuladas para circunscrever campos hierarquizados para sua atuação e que, ao fim e ao cabo, as discriminam e subalternizam.

De toda sorte, é bom não esquecer que são também os processos de conservação, alteração e invenção das culturas populares que têm fomentado e inspirado o arejamento da vida na sociedade contemporânea. São homens, mulheres e crianças do povo adensando as veredas da crise, da crítica e da criatividade, e não me parece precipitado dizer que as pedagogias carecem de olhar mais auspiciosamente para esses saberes.

Existem diferenças notáveis entre culturas populares e pedagogias, mas também um ponto de aproximação: “ambas existem enquanto discursos subordinados” (GIROUX, SIMON, 2002, p. 96). No levantamento de questões em torno dessa relação, se avançaria em direção à possibilidade de investigar a cultura popular como *campo social* constituinte da tríade foucaultiana do conhecimento, poder e prazer (SILVA, 2003).

Numa perspectiva pedagógica pós-crítica, será preciso pensar não apenas aproximações com as culturas populares e, nesse movimento, fazer recurso ao *dissenso* (McLAREN, 2000), questionando relações de dominação e exploração presentes, ainda não percebidas ou não enfrentadas apropriadamente. Na possibilidade de os processos formativos da Licenciatura em Teatro serem mais atravessados pelos saberes das culturas populares, no sentido de uma educação brincante, importa cultivar o protagonismo e a autonomia dos estudantes, incentivando processos de afirmação identitária e pertencimento comunitário, aliados ao exercício continuado da crítica e da autocrítica e buscando estreita aliança entre política, ética e estética.

Talvez soe um tanto utópico e despropositado defender que em alguma encruzilhada do processo formativo da Licenciatura em Teatro seja possível arriar saberes espetaculares próprios de



brincantes e de culturas populares, mas é preciso dizer que não se trata de um riscado isolado, há outros feitos nessa direção. É o caso de Oswald Barroso, que nos diz com todas as letras:

[...] artistas e pesquisadores brasileiros não precisam, para chegar às fontes primordiais do teatro, recorrer, através do estudo bibliográfico e da imaginação, às tradições mortas da Grécia antiga ou da Europa medieval e renascentista, nem mesmo apelar para a tradição viva do Oriente. Basta recorrer à tradição (vivíssima) dos nossos autos, danças dramáticas, cortejos, demais folguedos, dramas circenses, performances de camelôs e mascates, festas e rituais religiosos populares, para surpreender o teatro em suas formas originais.
(BARROSO, s/d, p. 2)

Ora, o curso de Licenciatura em Teatro não mira, entre outras questões, a educação da sensibilidade para compreender complexamente a linguagem das artes cênicas? Quem sabe, via etnocenologia, seja possível inter cruzar a formação dos licenciandos com os saberes brincantes e isso contribua para a criação de aprendizagens significativas, torne o processo formativo freireanamente “mais redondo, menos arestoso, mais humano” (*apud* KOHAN, 2019, p. 158), e também constitua para todos os partícipes da experiência algo aparentado do que Jacques Rancière (2005) chama de *partilha do sensível*.¹¹ Afinal, como nos informa Graça Veloso (2016), a perspectiva etnocenológica acolhe as contribuições dos folcloristas históricos e dos ideólogos da “cultura popular”, mas sua filiação e pertença se dá com as *narrativas da alteridade*, cruzando, entrecruzando e *encruzilhando* saberes e fazeres culturais, considerados em sua pluralidade e em seus modos discursivos, inclusive em como entendem e nomeiam seus saberes/fazeres, ou seja, seus etnométodos e seu léxico performativo.

Com tudo que foi exposto, chegamos ao final provisório desta escrita e com serenidade, humildade, amor e humor (salve, esse menino Armindo Bião!), agradeço a atenção dispensada, na expectativa de que alguns dos fios de reflexão aqui puxados possam tecer brinquedos afins em outras paragens porque, como referenciado na epígrafe que abre esta escrita, sem ser antropólogo, folclorista, filósofo ou pedagogo, esta é a história que me interessa e me fascina. Saudações brincantes.

¹¹ *Partilha do sensível* para Rancière significa a participação em conjunto comum e a distribuição em quinhões. Ou seja, é o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas.



REFERÊNCIAS

- » ARANTES, Antônio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1981.
- » BAKHTIN, Mikhail M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2ªed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- » BARBIER, René. A escuta sensível na abordagem transversal. In: BARBOSA, Joaquim Gonçalves. *Multirreferencialidade nas Ciências e na Educação*. São Carlos, SP: UFSCar, 1998.
- » BAUDELAIRE, Charles. Da essência do Riso. In: BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre Arte*. São Paulo: Hedra, 2008.
- » BARROSO, Oswald. *A Performance no Teatro Popular Tradicional*. (Apostila, s/d).
- » BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- » BIÃO, A. Matrizes estéticas: o espetáculo da modernidade. In: *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume: GIPE-CIT, 2000.
- » BIÃO, A. *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos*. Salvador: P&A. 2009.
- » BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1985.
- » CARNEIRO, Edison. *A sabedoria popular*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- » CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário de Folclore Brasileiro*. 9ª ed. revista, atualizada e ilustrada. São Paulo: Global, 2000.
- » COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural: cultura e imaginário*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- » DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- » DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- » DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- » DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- » FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 14 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- » FREIRE, Paulo; FAUNDEZ, Antonio. *Por uma pedagogia da pergunta*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.



- » GIROUX, Henry A; SIMON, Roger. Cultura Popular e Pedagogia Crítica: a vida cotidiana como base para o conhecimento curricular. In: MOREIRA, Antonio Flávio; SILVA, Tomaz Tadeu da. (orgs.). *Currículo, Cultura e Sociedade*. 7ª ed. São Paulo: Cortez, 2002.
- » KOHAN, Walter. *Paulo Freire Mais do Que Nunca*: uma biografia filosófica. Belo Horizonte: Vestígio, 2019.
- » McLAREN, Peter. *Multiculturalismo Revolucionário*: pedagogia do dissenso para o novo milênio. Porto Alegre, RGS: Artes Médicas Sul, 2000.
- » PAVIS, Patrick. *Dicionário do Teatro*. São Paulo, Perspectiva: 2010.
- » PAVIS, Patrick. *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- » PAZ, Octávio. *O uso e a contemplação*. Revista Raiz Brasília, DF, Número 03, fevereiro, 2006.
- » PRADIER, Jean. Etnocenologia: a carne do espírito. In: *Repertório Teatro & Dança*, v.1, nº1. Salvador: PPGAC, 1998.
- » RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. São Paulo: Eixo Experimental; Ed. 34, 2005.
- » RANGEL, Sônia. *Olho Desarmado*: objeto poético e trajeto criativo. Salvador: Solisluna Design Editora, 2009.
- » RÊGO, José Carlos Ferreira. *Lugares do riso na Escola e no Currículo*. Presente! (Centro de Estudos e Assessoria Pedagógica). Salvador: p.29-31, 2008.
- » SANTOS, Adailton. *A etnocenologia e seu método*: pesquisa contemporânea em artes cênicas. Salvador: EDUFBA, 2012.
- » SANTOS, Boaventura de Sousa. *A Crítica da Razão Indolente*: contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez, 2002.
- » SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de Identidade*: uma introdução às teorias do currículo. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- » SILVA, Tomaz Tadeu da. Currículo e Identidade Social: territórios contestados. In: *Alienígenas em Sala de Aula*: uma introdução aos estudos culturais em educação. 5ª ed. São Paulo: Vozes, 2003.
- » SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz; HADOCK-LOBO, Rafael. *Arruaças*: uma filosofia popular brasileira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- » SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



- » VELOSO, Graça. Paradoxos e Paradigmas: a etnocenologia, os saberes e seus léxicos. In: *Revista Repertório*, nº26, p. 88-94. Salvador: PPGAC, 2016.
- » VELOSO, Graça; BRÍGIDA, Almir Santa. *Trajetos e Narrativas*: entrecruzando caminhos Etnocenologia e ABRACE. In: TONEZZI, José; LYRA, Luciana; BONFITTO, Matteo (org.). ABRACE 20 anos: celebrando a diversidade. Natal: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2020. p. 169-185. E-book. ISBN 978-65-88507-00-1. Disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/873> . Acesso em: 20 dez. 2021.
- » ZAQUAL, Hassan. *Globalização e diversidade cultural*. São Paulo: Cortez, 2003.
- » **Imagem 2.** Ator, gestor cultural e pesquisador, Armindo Bião desenvolveu na Escola de Teatro da UFBA e no seu Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas uma perspectiva brasileira para a Etnocenologia. Foto: Acervo UFBA



IMAGEM 2

Ator, gestor cultural e pesquisador, Armindo Bião desenvolveu na Escola de Teatro da UFBA e no seu Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas uma perspectiva brasileira para a Etnocenologia. Foto: Acervo UFBA.