

# PARADOXOS E PARADIGMAS: A ETNOCENOLOGIA, OS SABERES E SEUS LÉXICOS\*

Graça Veloso<sup>1</sup>

Resumo: Trata-se este de uma reflexão sobre os processos de consolidação da Etnocenologia como uma nova área de saberes sobre a cena na contemporaneidade. Desde sua criação, em colóquio realizado na Maison des Cultures du Monde, em Paris, em 1995, os pesquisadores ligados a esta nova disciplina tem se deparado com um de seus maiores desafios: a definição de seu corpus de investigação, seu objeto de estudos. Já nos embates iniciais, para a formulação de seus escritos de fundação, diversas foram as abordagens, o que resultou, em vários momentos, em acaloradas disputas intelectuais. Para se chegar ao consenso epistemológico de que a disciplina iria estudar as Práticas e Comportamentos Humanos

Espetaculares Organizados – PCHEO, nomes como Jean Duvignaud, Cherif Khaznadar, Jean-Marie Pradier, Rafael Mandressi e Armindo Bião, dentre outros, passaram pelo envolvimento em intermináveis, e muitas vezes duras, discussões teóricas. Ao ponto de, com o passar do tempo, chegarmos à conclusão de que a Etnocenologia teria pelos menos duas vertentes distintas: uma francesa, cujas referências principais ficaram em Pradier, e outra, brasileira (inicialmente baiana), centralizada na figura de Armindo Bião. E mesmo a definição de Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados deixou de ser algo que contemplava a todos nós. Assim, refletindo sobre o corpus teórico metodológico da Etnocenologia, este trabalho se propõe também a discutir a questão da utilização de um léxico próprio e referente a cada manifestação investigada, como estratégia de reconhecimento da alteridade.

Palavras-chave: Etnocenologia. Artes cênicas. Saberes da cena.

Résumé: Ce travail est une réflexion sur le processus de la consolidation de l'Ethnoscénologie comme un nouveau domaine de la connaissance sur la scène de la contemporanéité. Depuis sa création dans le colloque réalisé à la Maison des Cultures du Monde à Paris en 1995, les chercheurs associés à cette nouvelle discipline sont confrontés à l'un de ses plus grands défis: définir votre recherche de corpus, leur objet d'étude. Déjà dans les premiers affrontements, pour la formulation de ses écrits de fondation, ils ont différentes approches, qui ont abouti dans des conflits intellectuels chauffés. Pour atteindre le consensus épistémologique que la discipline

\* Conferência realizada no I Encontro Nacional de Etnocenologia, de 12 a 15 de abril, Salvador - Bahia.

<sup>1</sup> Graça Veloso (Jorge das Graças Veloso) é ator, diretor teatral e dramaturgo. Com pós-doutorado em Arte e Cultura Visual (2014) pela Universidade Federal de Goiás – UFG, tem doutorado (2005) e mestrado (2001) em Artes Cênicas, ambos pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda (UNICEUB – 1978) e Licenciatura em Artes Cênicas (Faculdade Dulcina, 2006), é docente no Departamento de Artes Cênicas nos Programas de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes (VIS), Artes Cênicas (CEN) e ProfArtes da Universidade de Brasília. Pesquisador em Etnocenologia, é autor de *A Visita do Divino; Benedito* e, em parceria com Jove Benedito Veloso, *Memória Recontada*, todos pela Thesaurus Editora, e *Benedito Divino Consagrado* (no prelo). Contato: jorgegracaveloso@gmail.com.



allait étudier les Pratiques et Comportements humains spectaculaires organisés - PCHEO, des noms comme Jean Duvignaud, Cherif Khaznadar, Jean-Marie Pradier, Rafael Mandressi et Armindo Biao, entre autres, ont commencé à participer des discussions théoriques interminables, et souvent difficiles. Au point, au fil du temps, arriver à la conclusion que l’Ethnoscénologie aurait au moins deux zones distinctes: une Française, dont les références principales étaient en Pradier, et un autre Brésilienne (initialement Baiana), centrée sur la figure de Armindo Biao. Et même la définition des Pratiques et Comportements humains spectaculaires organisés a cessé d’être quelque chose qui ressemblait à nous tous. Ainsi, en réfléchissant sur le corpus théorique et méthodologique de l’Ethnoscénologie, ce travail propose discuter la question de l’utilisation d’un lexique spécifique et connexe à chaque manifestation enquêta, comme stratégie de la reconnaissance de l’altérité.

Mots-clés: Ethnocenologie. Art scénique. La connaissance de la scène.

Desde sua criação, em colóquio realizado na Maison des Cultures du Monde, em Paris, em 1995 (MANIFESTO, 1996), a Etnocenologia tem se deparado com um de seus maiores desafios: o estabelecimento de um corpus de investigação, seu objeto de estudos. Não que eu considere esta uma questão de importância tão fundamental para uma área em que o principal foco é deslocado para os diálogos com a pluralidade dos saberes humanos. Existe, porém, uma demanda estabelecida naquilo que poderíamos chamar de pensamento prevalente em todos os encontros de etnocenólogos em que tenho participado. E é exatamente por isso, e por ter compartilhado, durante muitos anos, das discussões realizadas no âmbito do GT de Etnocenologia da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, que me proponho a fazer esta breve reflexão<sup>2</sup>.

Já nos embates iniciais, para a formulação dos escritos de fundação da nova etnociência, diversas foram as abordagens, o que resultou, em vários momentos, em acaloradas disputas intelectuais. Para se chegar ao consenso epistemológico de que

<sup>2</sup> Por quase oito anos eu dividi, primeiro com Armindo Bião e depois com Gilberto Icle, a Coordenação do Grupo de Trabalho em Etnocenologia da ABRACE

a disciplina iria estudar as Práticas e Comportamentos Humanos Espectaculares Organizados – PCHEO, nomes como Jean Duvignaud, Cherif Khaznadar, Jean-Marie Pradier, Rafael Mandressi e Armindo Bião, dentre outros, passaram pelo envolvimento em intermináveis e, muitas vezes duras, discussões teóricas. Debatia-se desde o nome da disciplina<sup>3</sup> até se deveriam estar incluídas, como corpus de investigação, a cena cotidiana e/ou as mediadas por novas tecnologias. Com o passar do tempo, chegamos à conclusão de que a Etnocenologia teria estabelecido pelos menos duas vertentes distintas: uma francesa, cujas referências principais ficaram em Pradier, e outra, brasileira (inicialmente baiana), centralizada na figura de Armindo Bião, precocemente falecido em 2013. Sobre essa distinção, Bião diz:

[São também] objetos da etnocenologia: os fenômenos da rotina social. Isto nos diferencia da perspectiva de Jean-Marie Pradier, exposta em nosso manifesto fundador, por exemplo, bem como da perspectiva de Chérif Khaznadar (1999, 55-59), exposta em sua comunicação ao III Colóquio Internacional de Etnocenologia, realizado em Salvador em 1997, que excluem esse terceiro grupo de objetos do campo da etnocenologia (BIÃO, 2011).

Com a consolidação da Etnocenologia, ainda de vida tão breve, inclusive a definição de PCHEO deixou de ser algo que contemplava a todos nós, mesmo que continue sendo usada em escritos de um sem número de pesquisadores. E, refletindo sobre o seu corpus teórico metodológico, isto me leva também a discutir a questão da utilização de um léxico próprio, e referente a cada manifestação investigada, como estratégia de reconhecimento da alteridade, princípio norteador de todas as motivações para sua fundação acadêmica. Antes, porém,

<sup>3</sup> Chegou-se a aventar a possibilidade da nova disciplina se chamar Etnoteatrolgia, o que foi descartado por se considerar que este termo manteria os estudos sob a égide dos estudos teatrais, o que se propunha romper. E Bião defendia que, com o passar do tempo, o radical Etno deveria ser retirado, ficando como nome definitivo Cenologia Geral (BIÃO, 1999).

considero necessário compreender que, como todas as narrativas, a nossa também é feita de um lugar determinado e objetivamente estabelecido.

O astrofísico brasileiro Marcelo Gleiser (2001), se referenciando em Nietzsche, afirma que a espécie humana se guia, para se perpetuar no planeta, pela dor da consciência da própria finitude. Ao que eu completo: mesmo tendo o imaginário uma produção de infinitudes. Nos dizeres de Gleiser, Teorias, Religião e Arte são tentativas de sobreviver à nossa curta vida, portanto são aspirações de eternidade. Os saberes científicos buscam, incessantemente, eternizar o físico. Quanto mais longa nossa vida, mais vencemos a finitude materializada no corpo que somos. Os saberes sagracionais, para aliviar o medo da morte e a dor de perder uma pessoa amada, transformam o fim da vida numa passagem a outro estado, numa transcendência de eternidade, seja ela por que abordagem religiosa for. E, finalmente, os saberes artísticos nos proporcionam a possibilidade de eternização através de nossa obra.

Na busca da compreensão de como se dá esta relação no nosso cotidiano, há alguns anos, numa comunicação oral em um dos encontros da Abrece (VELOSO, 2007), eu propus quatro maneiras distintas de saberes e fazeres humanos: os saberes direcionados à sobrevivência, aqueles que o homem usa para a produção do trabalho e suas tecnologias e dos mecanismos de aperfeiçoamento físico, voltados para o combate às doenças e para o aumento da expectativa de vida; os saberes destinados à folgança e à vadiagem, em que o interesse é facilitar o prazer e o ócio, através do lazer; os saberes voltados para a sagração, pelos quais a espécie se organiza para adorar e agradecer as ações atribuídas às várias divindades; e, finalmente, os saberes para o estar juntos, nos quais o que importa são os mecanismos criados para as práticas de si na relação com o outro.

Toda esta formulação não deixa, porém, de se afirmar como um paradoxo. Por mais infinitas que sejam essas concepções de eternidade e de práticas cotidianas, elas são produções da finitude de corpos absolutamente imanentes. Só que paradoxos, entretanto, são próprios de nosso campo de atuação, conforme propõe Fernando Pinheiro Villar (2013, p. 2):

Complementar às grandes áreas de conhecimento das Ciências e da Filosofia, a Arte singra por mares de criação que deveriam estar livres de paradigmas excludentes, para navegar entre as maravilhas do paradoxo e do infinito de opções da poesia. Uma grande possível lição das Artes para as outras áreas de conhecimento e para nossas sociedades é a da possibilidade de convivência de poéticas diversas, opostas, contraditórias.

Então, convivendo com as possibilidades dos paradoxos, nos estabelecemos na compreensão de que, por mais que nos definamos como (etno) ciência, por esta perspectiva, estamos no campo dos saberes estéticos, dos fazeres artísticos, aqueles pelos quais tentamos nos eternizar pelas obras que produzimos, me remetendo novamente a Gleiser. Queiramos ou não, são saberes distintos dos científicos e dos sagracionais religiosos. Este é o nosso lugar de narrativa. E um dos paradoxos com os quais convivemos é o fato de que os saberes sagracionais, mesmo estando na origem dos outros dois, estão, como área de conhecimento, fora da academia. Durante toda a modernidade, inclusive, foi pregado, pelo império da racionalidade, que o mundo deveria se desencantar do Sagrado, chegando àquilo que Max Weber definiu como o “desencantamento do mundo”. Com a arte, porém, se dá um pouco diferenciadamente. Mesmo fazendo parte de um conjunto de áreas que são, historicamente, consideradas como de categoria inferior, nas hierarquias das disciplinas universitárias, ela lá está. A Universidade de Brasília, por exemplo, em seu projeto original, criado por Darcy Ribeiro, deveria ser composta de um Instituto Central de Ciências, o ICC, e de um Instituto Central de Artes, ICA. Com o passar do tempo, o ICA se transformou no esvaziado IdA, Instituto de Artes, sem espaço próprio e em permanente luta para ter atendidas minimamente suas demandas. Como prova desse descaso, pode ser citada uma simples reforma do Teatro do Departamento de Artes Cênicas, interdito por falta de segurança há mais de cinco anos. Mas voltemos às discussões iniciais.

Adailton Santos, em contundente crítica aos criadores da Etnocenologia, afirma que esta não atende aos estados paradigmáticos do conhecimento científico, preconizados por Thomas Kuhn.



Ele diz que uma proposição de estudo só se torna em ciência quando obedece a um “[...] nexos lógico entre premissas fatuais, processos de demonstração, critérios de verificação e resultados obtidos” (SANTOS, 2012, p. 20). Ora, contrariamente ao que fazem muitos de meus colegas etnocenólogos, que contestam esta afirmação, eu não a considero um problema a ser solucionado. Isto, a meu ver, está a nosso favor, pois nos retira da obrigatoriedade de submissão aos paradigmas para nos colocar no conforto dos espaços paradoxais dos saberes estéticos. Por estes, as divergências, ao contrário de excluir, formulam complementaridades agregadoras de alteridades, ou, como tenho falado, ajuntam desmundos<sup>4</sup>.

Assim, compreendendo que falamos de um lugar diferente das narrativas científicas e das sagrações, se nos apresentam as três abordagens que me proponho a enfrentar nestes escritos. Falo partindo de minhas práticas artísticas, nas quais pesquisei estados de corpos em manifestações cênicas que estou denominando de afro-pindorâmicas, e das relações de aprendizagem com estudantes, na graduação, no Departamento de Artes Cênicas, e nas pós-graduações, em Artes, em Artes Cênicas e Mestrado Profissional em Artes – ProfArtes, do IDA/UnB. Por essas referências, me aproximo das noções levantadas por Armino Bião para nosso objeto: Os Corpos em Teatralidade e Espetacularidade, nos Ritos Cotidianos, nos Ritos Espetaculares e nos Espetáculos propriamente ditos, representados nos estados de consciência da ação para a alteridade.

Teatralidade e espetacularidade, nos dizeres de Bião, se diferenciam pela dimensão da consciência mútua entre o atuante e seu espectador:

Teatralidade [...] 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. [...] 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. Espetacularidade [...] como qualidade ou procedimento de espetáculo [...] que compreendo como uma categoria também reconhecível em algumas das interações humanas. [...] 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. [...] Assim como a teatralidade, a “espetacularidade” contribui para a coesão e a manutenção viva da cultura (BIÃO, 2009a, pp. 34-36)..

Já nas definições de Ritos Cotidianos, Ritos Espetaculares e Espetáculos, propriamente ditos, Bião diz:

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. 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 apa-

<sup>4</sup> Proponho este neologismo, utilizado por Ana Miranda como título de um livro de 1996 (MIRANDA, 1996) para refletir sobre as impossibilidades que, por meus pensares, temos de acessar a alteridade. O outro, por mais afinidades que ele possa vir a ter com meu universo, será sempre um desmundo, uma negação do mundo que conheço.

rentadas 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 etnociologia 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 adverbais seriam aqueles pertencentes ao terceiro grupo de objetos da etnociologia: 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 para um estudante, um estudioso, um curioso, um pesquisador, enfim, um grupo de interessados em pesquisá-los (BIÃO, 2011).

Como podemos perceber, são escolhas claras e objetivas de lugares de narrativas. No campo das tradições, em que se localiza grande parte dessas teatralidades e espetacularidades, o segundo conjunto de noções que me proponho a discutir, me coloca naquele lugar dos saberes artísticos, em permanente diálogo com todas as áreas de conhecimento. Dali me vejo refletindo sobre as aproximações dos sujeitos pesquisados por três possibilidades para nos localizarmos nessas perspectivas:

a – Pela perspectiva interpretativa dos folcloristas históricos, essas manifestações são vistas de fora, e como “cultura do povo” que são, devem manter-se em seu lugar de criação, defendendo uma pureza e uma permanência improváveis. Defendidas como mantenedoras de identidades dos

grupos pelos quais são praticadas, devem permanecer com o máximo possível de sua originalidade primeva. Geralmente são vistas como objetos de estudo de pesquisadores cujo maior referencial teórico se localiza em pensamentos eurocêntricos e que, via de regra, assumem o discurso em nome dos fazedores.

b – Para os ideólogos da “cultura popular”, tradução adaptada de folclore, existe uma lógica de defesa política e demarcação de espaço, ao colocar toda a diversidade cultural na generalização do termo. Para esses, quem faz cultura popular assume politicamente o lugar onde foi posto pelas elites, que se definiram como fazedoras de uma cultura erudita, diversa do que faz o povo. Também são discursos de defesa de identidades étnicas e sociais, geralmente formulados por outrem. É muito recorrente se encontrar, nesse conjunto de pensadores, intelectuais, acadêmicos ou pesquisadores que se tornam eles próprios praticantes de alguma manifestação expressiva, e que se fundamentam em referências europeias ou norte americanas para formular suas discussões. Para estes, não é incomum se chamar, por exemplo, um brincante de Bumba-meu-boi de ator popular, uma figura do Cavalo Marinho de personagem, ou um cantório da Folia de Reis de performance; e,

c – Para as narrativas da alteridade, os saberes e fazeres culturais, na sua pluralidade, são reconhecidos por suas falas internas, formuladas pelos próprios fazedores. Neste universo, onde reconheço que se localizam as proposições da Etnociologia, para as artes cênicas, da Etnomusicologia, para a música, e da Cultura Visual, para as Artes Visuais, cada prática se constitui por uma lógica interna e por elementos constitutivos singulares a cada uma delas. Aqui, como não se formula um pensamento generalizante, cada manifestação é estudada a partir de seu interior e do que compreendem que estão fazendo os seus fazedores. E as referências teóricas são todas as que possibilitam os diálogos a partir desse deslocamento do lugar de fala, com uma aproximação maior de pensadores de outros centros que não os europeus.

Finalmente, me estabelecendo nesse último grupo, de reconhecimento do direito que o outro tem de exercer sua própria narrativa, levanto a questão da utilização de léxicos próprios a cada fazer



e a cada grupo de fazedores. Inegavelmente, toda e qualquer manifestação expressiva humana, seja ela tradicional (das antigas ou das novas tradições) ou não, tem um léxico próprio, que é capaz de dar conta de tudo que lhe diz respeito. Não estou, com isto, negando o direito que seus fazedores têm de incorporar definições de outras áreas. O que estou afirmando é: o que melhor define o saber e o fazer de cada grupo cultural é o léxico adotado por eles mesmos. Para exemplificar a utilização de termos que não dão conta daquilo a que se referem, gostaria de, aqui, citar a palavra batismo e a sua utilização em duas circunstâncias distintas.

Na tradição monoteísta cristã, batismo, batizado, vem de um princípio fundante da religião. Quando nasce uma criança, ou quando o grupo recebe um convertido, este novo membro da comunidade tem que passar pelo ritual de acolhimento. Porém, o que está por trás deste ato, é uma afirmação de que “nós te acolhemos no grupo, mas, porém, todavia, para isto temos que ‘lavar’ (por isso o batismo com água) o teu corpo do pecado original, aquele que tu carregas por teres nascido humano”. E só é reconhecido como participante daquela Eclésia, da Igreja, daquela comunidade, o que passou por esta “purificação”. João Batista “lavou” o corpo de Cristo, batizando-o no Rio Jordão, conforme determina um dos sacramentos pregados pela Igreja Católica:

Adão e Eva pecaram gravemente, desobedecendo a Deus, querendo ser iguais a Deus. Foram, por isso, expulsos do Paraíso. Passaram a sofrer e a morrer. Deus castigou-os e transmitiu a todos os filhos de Adão, ou seja, a todos os homens, o pecado original. Mas Deus prometeu a Adão e Eva que enviaria seu próprio Filho, segunda Pessoa da Santíssima Trindade, que seria igualmente homem, para morrer na Cruz e pagar assim o pecado de Adão e Eva e todos os outros pecados. Mas não basta que Jesus tenha morrido na Cruz. É preciso ainda que essa morte de Jesus seja aplicada sobre as almas para que elas reencontrem a amizade de Deus, ou seja, se tornem filhos de Deus e tenham apagado o pecado original. Foi então para aplicar seu Sangue derramado na Cruz sobre nossas almas que Jesus instituiu o Sacramento do Batismo (PARÓQUIA NOSSA SENHORA AUXILIADORA, 2015).

Entre os Ka’apor, grupo étnico que sobrevive entre o Pará e o Maranhão, quando a criança começa a balbuciar as primeiras palavras, ela passa também pelo ritual de acolhimento pelo grupo. Chamado originalmente de *ta’yn b-upir-há*, se dá da seguinte maneira: numa grande roda, a criança é entregue pelos pais a seu “carregador” (aquele que a acompanhará por toda a vida). Este a ergue ao sol nascente (para ter longa vida), a apresenta a cada participante da roda. Com alegria, não precisando impor nenhuma condição para recebê-lo no grupo, o seu *carregador* lhe dá o nome pelo qual será conhecido. O significado deste acolhimento é o de festejar a chegada de um novo ser, incondicionalmente. Como o grupo passou a ser largamente estudado por pesquisadores que vão conhecer seus costumes e sua arte plumária, o ritual do *ta’yn b-upir-há* começou a ser chamado de “batizado”, levando a quem escuta ou lê sobre o assunto, uma ideia diversa daquilo que efetivamente acontece. A criança Ka’apor não necessita de nenhum “batismo” para ser aceita no grupo, mas quando dizemos esta palavra, o significado que prevalece é o nosso. E mesmo eles vêm, com o passar do tempo, utilizando batismo para se referir ao ritual. Como consequência natural, a palavra original irá desaparecer da própria relação social estabelecida pela língua do grupo, ficando somente a do colonizador, mesmo tendo outro significado e mesmo não dando conta daquilo que é, verdadeiramente, o ritual.

Voltando ainda ao texto, a vida ainda breve da etnocologia, em um de seus últimos escritos, Armino Bião (2011) claramente problematiza esta questão:

Considerou-se aqui o poder abstrato e mágico da palavra, bem como suas possíveis implicações ideológicas, ainda que – admito – a partir de meus próprios preconceitos. O léxico, apenas entrevistado (Bião, “Um Léxico para a Etnocologia”), não levou em conta, por exemplo, a palavra performance, utilizada por muitos colegas na etnocologia. De fato, considero que essa palavra só contribui para a confusão epistemológica e metodológica na etnocologia. 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.

Então, partindo desta compreensão, minha opção pelo uso do léxico do fazedor se dá porque raramente me sinto contemplado pelas nomeações exteriores. Para mim, performance não dá conta do que faz o guia de folia, por exemplo, que faz um “cantório”. Da mesma forma que considero que “brincante” é muito mais apropriado para definir quem “bota figura” na “brincadeira” do Cavalo Marinho. Como Bião, também prefiro a referência de “quem vive e faz” ao falar daquilo “que faz e vive”.

## REFERÊNCIAS

BIÃO, Armindo. Um léxico para a etnocenologia: proposta preliminar. In: \_\_\_\_ *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos*. Prefácio Michel Maffesoli. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009a. 389 p.

\_\_\_\_. 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: UFBA, 1999; p. 364 – 367.

\_\_\_\_. 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>

GLEISER, Marcelo. *O Fim da Terra e do Céu: O apocalipse na ciência e na religião*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANIFESTO da Etnocenologia (Trecho). In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. (Org.). *Performáticos, performance e sociedade*. Brasília: Ed. UnB, 1996.

MIRANDA, Ana. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Paróquia Nossa Senhora Auxiliadora Bom Retiro. O Sacramento do Batismo. Disponível em: <http://www.auxiliadora.org.br/sacramentos/batismo.html>. Acesso em 26.06.2015.

SANTOS, Adailton. *A etnocenologia e seu método: pesquisa contemporânea em artes cênicas*. Salvador: Edufba, 2012.

VELOSO, Jorge das Graças. Saberes e Fazer: significações e re-significações acadêmicas no universo do conhecimento comum. In: *Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/ivreuniao/dramaturgia.htm>

VILLAR, Fernando Pinheiro. Algo mais sobre performance, teatro e teatro performance – sangrando o “performo”. In: BEIGUI, Alex e BRAGA, Bya (Org.). *Treinamentos e modos de existência*. Natal: EDUFRN, 2013. Pp. 127-162.

