

VELOSO, Graça (Jorge das Graças Veloso). **Folclore, cultura popular e autodeterminação: uma abordagem etnocenológica aos pensares e fazeres estéticos na produção de patrimônios identitários.** Brasília: Universidade de Brasília/UnB. PPGCEN-PROFARTES/Departamento de Artes Cênicas/IdA/UnB; Professor Adjunto III. Ator, Diretor, Dramaturgo.

RESUMO: Trata-se este trabalho de uma reflexão sobre os atravessamentos que formulam, ao longo do tempo, as noções sobre os saberes e fazeres do Patrimônio, material e intangível, no âmbito das culturas brasileiras. Concebidas pela ótica de folcloristas que estudaram as chamadas “antiguidades populares”, na segunda metade do Século XIX, são noções que perpassaram pelas ideologias da cultura popular, pela fundação de registros sobre patrimônios imateriais, até as buscas atuais de reconhecimento da alteridade. Por estes pensares, defendidos em vertentes da Etnocenologia, para as artes do corpo e do espetáculo, são consideradas como legítimas as maneiras internas de autodeterminação de indivíduos e dos grupos sociais sobre suas práticas e comportamentos, inclusive na formulação de léxicos próprios.

PALAVRAS CHAVE: Etnocenologia: Folclore: Cultura Popular: Tradições: Cultura e alteridade.

RÉSUMÉ: Ce travail est une réflexion sur les croisements qui ont formulé, au fil du temps, les notions de connaissance et de pratique du patrimoine, matériel et immatériel, au sein des cultures brésiliennes. Ce sont des idées conçues du point de vue des folkloristes qui ont étudié les "antiquités folkloriques" dans la seconde moitié du XIXe siècle. Ils imprègnent les idéologies de la culture populaire et la base des archives sur le patrimoine immatériel. Ils se caractérisent actuellement sur les recherches de la reconnaissance de l'altérité, principe défendu en termes d'ethnocénologie par les arts du corps et du spectacle. Par ces réflexions, les moyens internes d'autodétermination des individus et des groupes sociaux sont considérés comme légitimes. De plus, les groupes et les sujets de pratiques et de comportements culturels sont les propriétaires de leurs récits. Et ce sont même eux qui comprennent la formulation de leurs propres lexiques.

MOTS CLÉS: Ethnocénologie: Folklore: Culture populaire: Traditions: Culture et altérité.

Para este estudo, parto de narrativas localizadas nos campos da Etnocenologia, da sociologia compreensiva e da antropologia do imaginário, meus lugares de fala mais recorrentes nos últimos tempos. É um agenciamento sobre controvérsias estabelecidas na utilização, por nós outros, de diversas definições sobre saberes e fazeres localizados em relações humanas normalmente tratadas, hoje, como cultura, como patrimônio, patrimônio imaterial ou patrimônio intangível. É sabida, em nossos espaços de convivências acadêmicas, toda a dificuldade encontrada para tratar de termos como Folclore, Cultura, Patrimônio, e, mais acentuadamente, Popular. De minha parte, desde

os tempos em que ingressei no mestrado no PPGAC/UFBA (1999), me comprometo mais e mais com os pressupostos de reconhecimento da alteridade, trazidos pela Etnocologia. Não mais utilizo a maioria dessas definições, tendo, inclusive abolido Cultura Popular da quase totalidade de meus escritos. Fiz a escolha de não usar nenhuma generalização para me referir a qualquer recorte de pesquisa que me aproximo, tratando, sempre, cada um deles pelos léxicos adotados internamente por seus praticantes.

As manifestações expressivas dos agrupamentos sociais, para mim, sejam elas do universo artístico ou dos ritos espetaculares, tem suas próprias regras e pressupostos, que são sempre únicos em cada caso. Então, não percebendo necessidade de inseri-las em grupos gerais, procuro tratar cada caso por aquilo que é. O espetáculo teatral, de dança, de circo, as brincadeiras de Cavalo Marinho, Caretadas, Maracatus, os ritos espetaculares sagracionas das Folias, Candomblés, Congados, Encomendadeiras de almas, ou qualquer outra, são sempre tratados a partir de seus próprios lugares, particulares e autorreferenciais. Apesar de aparentadas, por serem cenas humanas, não são inseridas nunca em uma definição generalizante que, via de regra não dá conta de suas peculiaridades. Cada caso é único, tendo os praticantes de cada manifestação suas diversas maneiras de percepção de mundo e de nele se colocar, de saber e de fazer, seus princípios fundantes e seus léxicos próprios.

Partindo então dessas noções, gostaria de levantar algumas reflexões acerca de como percebo esses agenciamentos culturais e como eles impactam as pesquisas sobre as plurais maneiras pelas quais nos aproximamos de cada expressão. E tudo isso sem deixar de reconhecer que são somente escolhas, o que não permite jamais que sejam consideradas ilegítimas as diversas outras maneiras que cada um ou cada uma têm de se aproximar de seus recortes de investigação.

Para tal, elejo, como aporte inicial, as noções propostas por pensadores da Etnocologia, dos estudos culturais, da cultura visual, e de narrativas predominantemente decoloniais, em diversas outras áreas do conhecimento. É importante localizar, nesta trajetória, de onde surgem as diversas e sucessivas denominações gerais pelas quais se guiam os pensamentos que tentam sempre agrupar, em conjuntos improváveis, práticas de saberes e fazeres, muitas vezes

inconciliáveis ou naturalmente excludentes, aos olhos dos próprios sujeitos definidores do recorte.

Assim, compreendo os atravessamentos que formulam as noções sobre o Patrimônio, material e intangível, no âmbito das culturas brasileiras, como sendo aproximações de alguns ideais estabelecidos ao longo do tempo, desde a defesa da “construção patriótica” do Estado Nacional, até o mito modernista das identidades individuais, passando ainda pelas definições identitárias dos grupos culturais. Senão vejamos.

Aos meus perceberes, quando aparece, em inícios do segundo milênio depois de Cristo, o movimento de consolidação das ideias de Estados Nacionais, o que só vem tomar forma definitiva já por volta do Século XIX, seus formuladores se depararam com uma primeira grande dificuldade, qual seja a de definir quais seriam os seus limites. Compreendo que foram movimentos que começaram pela necessidade que alguns vizinhos tinham de se ajuntar para melhor defender seus territórios de invasões “estrangeiras”. Porém, assim entendo (mesmo não sendo historiador), com o passar do tempo, esses ajuntamentos tiveram necessidade de encontrar justificativas outras para permanecer estabelecidos dentro de determinadas fronteiras. E principia então a busca por sustentações ao mito que se tornava atraente aos que sentiam desejos de pertencimento a um determinado modo de perceber o mundo e nele se colocar, dentro de estabelecidos limites territoriais.

Ora, limites geográficos nem sempre serviam para essa definição, pois muitos estados nacionais apareciam num mesmo território, com fronteiras totalmente abstratas. O idioma também não delimitava as margens limítrofes de cada país, pois muitos deles surgiam dividindo grupos que compartilhavam a mesma língua, e outros, distintos, se juntavam apesar de não se comunicarem por falar o que muitos definiam como “dialetos” próprios e diferentes.

Restava então “inventar” outras estratégias para complementar a ideia de que pertenciam a “um” Estado Nacional, mito que se estabelecia com tanta força. E, dentre as afinidades identificáveis, um conjunto de práticas e comportamentos, vistos como comuns pelos diversos agrupamentos sociais, ajudaram sobremaneira nesse estabelecimento ideal.

A partir de fins do século XVIII, a Europa, experimentando transformações profundas que revolucionaram a vida social em todos os níveis,

além da consolidação dos estados nacionais, aprofundou suas divisões culturais entre “rural e urbano, oral e escrito, tradicional e moderno [...] frente ao processo civilizatório, imaginado como inelutável pelos defensores do Iluminismo” (ROCHA, 2018, p. 219).

Sandra C. A. Pelegrini e Pedro Paulo A. Funari (2008, p. 14) afirmam que, a seguir, depois da Revolução Francesa, toma corpo um novo modelo de conformação estatal, baseado na cultura;

O século XIX foi o grande propulsor do nacionalismo e não se pode separar a cultura da construção dos estados nacionais. A partir da Revolução Francesa, no final do século XVIII, os antigos ordenamentos de origem feudal entram em crise. Os estados, baseados na fidelidade ao rei de direito divino, são superados por um novo tipo de formação estatal: a nação.

Surgiam, também, movimentos de resistência que viam nas “festas, na poesia, nos jogos, nas músicas e nas danças das classes subalternas [...] sistemas de preservação do ‘espírito do povo’ [estabelecido nas chamadas “antiguidades populares”, consideradas como saberes passíveis de desaparecimento] – a verdadeira base de muitos nacionalismos emergentes”. É nesse contexto que, em 1848, na Revista *The Atheneum*, que William John Thoms propõe o termo Folk-lore (saber tradicional do povo) como um campo de estudos (ROCHA, 2018, p. 219).

Baseado nessa noção, já em finais do Século XIX, diversos pensadores estabelecem a epistemologia de uma brasilidade, sempre ancorada nos registros e na defesa da “preservação”, inclusive destacando os seus recortes regionalistas, como princípios fundantes do que poderia ser considerado como nacional. Essa trajetória passa pela presença marcante de nomes como Sílvio Romero e Couto de Magalhães, e nos leva a compreender o significado e a importância, um pouco mais tarde, das proposições modernistas de Amadeu Amaral e, destacadamente, de Mário de Andrade. Impossível é ainda deixar de reconhecer as contribuições de Dina e Claude Levi-Strauss, e a atuação da Comissão Nacional de Folclore, com a Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro, na formulação daquilo que viria a ser cunhado nos anais da História como a Cultura Brasileira. Isso nas primeiras décadas do Século XX.

Não foram poucas as críticas, muito severas, por sinal, que surgiram ao longo do tempo, oriundas de diversos campos acadêmicos, levantando o caráter “coleccionador, descontextualizado, a-crítico e descritivo [...] romântica, artesanal

e, até certo ponto, exótica e tradicional” das pesquisas folclóricas (ROCHA, 2018, p. 222). Essas críticas, entretanto, não descaracterizam a dinâmica de produção dos discursos patrióticos de consolidação daquilo que estou chamando de mito do Estado Nacional, neste caso o Brasileiro. E não elimina também o fato de que esses compartilhamentos ideais acabam por reforçar as ideias de que temos uma identidade nacional ou, no mínimo, um patrimônio identitário de brasilidade. Chamo de ideais pela compreensão de que, para essa perspectiva homogênea prevalecer, via de regra se elimina todos os aspectos de diversidade e pluralidade culturais de nossos povos, tratando a questão sempre como se vivêssemos harmoniosamente num país de um só povo. Sabido é que nossa “pátria” é um conglomerado de distintos grupos culturais, étnicos, econômicos e identitários, que subexistem submersos, muitas vezes, em abstratos desejos separatistas, como é tão recorrente no sul do país.

Mas, como narrativas advindas quase sempre de grupos estrangeiros aos fazedores, os registros folclóricos não deixam de ser também a expressão de embates políticos localizados nos campos das produções culturais dos povos. Contrapõem aqueles que se definem como eruditos ou letrados, a outros, “apartados” nas “tradições orais”, não letradas. Isso, porém, não se restringiu ao folclore, permanecendo ainda no que estou chamando de ideologias da “Cultura Popular” e do “Patrimônio intangível”.

No caso brasileiro, coincide com o grande projeto de “desenvolvimento nacional” a separação entre Folclore e Cultura Popular. O primeiro, como tradução de passado, de pureza original, de saberes cristalizados, não se coadunava com as ideias desenvolvimentistas, principalmente a partir do governo Juscelino Kubitschek (1955-1960) e da mudança da capital federal para Brasília. O “saber tradicional do povo”, como estabelecido nos tempos idos, não teria mais lugar como definidor da identidade nacional, substituído que foi por “progresso”, a “nova religião” dos dias futuros.

Ora, se o patriotismo já estava “construído”, manifestando-se no princípio de que o “gigante acordou para um novo tempo”, aparecia a necessidade de outra identidade para a nação. E, nos meios mais intelectualizados, cultura popular, que surgia como ideia de renovação, antagonizando-se à tradição folclórica (passado!), “passou a significar um meio para atingir determinado fim: *dar* (destaque meu) consciência ao povo”

(OLIVEIRA apud ROCHA, 2018, p. 223). Fica, entretanto, a pergunta: sobre o que se constituía essa consciência “dada” ao povo? Por meus pensares, o ideal era que os grupos sociais, “patrioticamente”, deveriam produzir saberes e fazeres a serviço das narrativas identitárias nacionais, que se voltavam para o futuro. O que compreendo desse movimento, no entanto, é de que novamente surgia somente um conceito para responder às demandas das mesmas elites intelectuais de antes. Não existe, na história da humanidade, a possibilidade de uma tradição sobreviver, a não ser pela capacidade de se resignificar que ela tem. Somente através da atualização é que o tradicional sobrevive. Todas as vezes que um saber foi tratado como devendo permanecer “puro”, “original”, inexoravelmente ele desapareceu. Assim são as práticas humanas. Capazes de se inventar e se reinventar sempre, muitas vezes somente como estratégias de sobrevivência.

Existe, porém, um movimento nem sempre esperado nas convivências societais, principalmente nos meios em que a vida é simplesmente vivida, no ordinário de seu cotidiano. Politicamente, o termo Cultura Popular foi incorporado para se falar das manifestações expressivas dos grupos sociais a ele associados, com todas as problemáticas verificáveis nesta relação. Essa definição passou a ser utilizada não mais somente para apartar, para distinção dos chamados eruditos. Mesmo não sendo utilizada por quase nenhum fazedor, tornou-se uma demarcação política, dita de resistência, chegando aos meios institucionais, até ocupar recortes específicos em editais de fomento das secretarias de cultura espalhadas pelo país inteiro. Mesmo que Isso, a meu ver, tenha se tornado mais uma maneira de exclusão, pois o que está se afirmando, novamente, é que os fazeres estéticos desses grupos não devem competir, em igualdade de condições, com os outros. Resta-lhes sempre uma concorrência enorme por recursos públicos, geralmente muito menores do que os destinados a “fazeres mais nobres”. Eu tenho levantado, já há algum tempo, diversas problematizações a esse respeito. Em arguição na banca de doutoramento de Sílvia Sueli S. da Silva, sobre a tese O BOI E A MÁSCARA: Imainário, Contemporaneidade e Espetacularidade nas brincadeiras de Boi de São Caetano de Odivelas – Pará, defendida no Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia, publicada na

Revista Repertório, Teatro e Dança (2011, pp. 213-214), eu fazia as seguintes observações sobre o tema:

Eu considero que, a partir do universo teórico metodológico da Etnocologia, nenhuma das segregações sugeridas pelo termo “popular”, mesmo se usado como maneira de se sustentar um discurso de respeito e de reconhecimento de um tipo de produção, cabe mais. [...] Quando Bakhtin fala de uma estrutura paralela da vida pública que se desenvolve em todas as sociedades, independente de padrões e modelos oficiais, eu me pergunto: existiriam mesmo padrões e modelos oficiais em algum lugar deste nosso Ocidente? Não estaríamos submetidos, hoje, muito mais às forças das circunstâncias das relações que propriamente a um padrão oficial? Continuando: nas diversas mídias, sejam os seus suportes os televisivos ou os virtuais das nets, não estaríamos convivendo com misturas e hibridizações que negam totalmente essas separações? Em programas televisivos, convivemos com Faustões que mostram cantores líricos e intérpretes de funk, sertanejo ou axé, com o mesmo patamar de valorações, tanto para sua produção quanto para seus espectadores. Não sei há quanto tempo nós assistimos ao sucesso estrondoso dos shows gravados ao vivo por tenores e cantores inseridos na indústria do entretenimento. Nas nets, dançarinos de hip-hop emocionam plateias e quebram recordes de visitas, dançando, à sua maneira, a morte do cisne. Marliete, artista da argila, do alto do Moura, em Pernambuco, seguidora de Mestre Vitalino, tem sua obra inserida em catálogos de artes visuais de alcance mundial. [...] A manutenção das festas tradicionais, hoje, com todo o significado que podemos enxergar na retraditionalização, passa sempre pelos diálogos entre diversas camadas sociais. A indústria do entretenimento, sustentada pelos mais ricos, também sustenta as tradições, em diálogos permanentes com seus fazedores. [...] Eu fico então me perguntando: onde está a separação que sustentaria a continuidade da utilização desse termo “popular”? Não temos mais culturas separadas por adjetivações, mas temos sim, Culturas. Só Culturas.

Voltando a Gilmar Rocha, falando do que chama de segunda fase “histórico-estrutural” do termo, como um paradoxo que, ao tentar fugir das noções folcloristas, acaba por cair numa outra, de “ruptura-e-continuidade”, proporcionado sempre por compromissos de intelectuais:

A significação política do conceito de cultura popular é, neste período, por si mesma, enunciativa. Como tal, ela fala da cultura popular como discurso ideológico. Nesta perspectiva, a mobilização dos intelectuais, artistas e estudantes da época, sob muitos aspectos pode ser vista como um movimento organizado, crítico e influente, a exemplo do Movimento Folclórico (ROCHA, 2018, p. 224).

Além dessas questões, existem ainda outras, que sustentam o caráter problemático da utilização das noções de Cultura Popular. Idelette Muzart Fonseca dos Santos, em primoroso trabalho sobre Ariano Suassuna e o Movimento Armorial, destaca que

“Popular” é um termo literalmente repleto de definições, verdadeiras ou falsas, que gerações de estudiosos tornaram problemáticas. O termo traz em si, como herança, a complexidade da palavra *povo*, que designa, ao mesmo tempo, uma multidão de pessoas, os habitantes de um mesmo país que compõem uma nação e a parte mais pobre dessa nação “em oposição com os nobres, ricos, esclarecidos”. “Popular” acrescenta ainda a ambivalência de um adjetivo substantivado: ao conceito, substitui o critério aproximativo de identificação. Num

feixe semântico concorrente e, às vezes, contraditório, “popular” designa o que vem do povo, o que é relativo ao povo, o que é feito pelo povo e, finalmente, o que é amado pelo povo. Pertence, portanto, a um discurso *sobre* o povo, discurso que estabelece uma relação que: a) qualifica as produções do povo e sua *limitação* [...] b) substitui a palavra *do* povo, em particular nos trabalhos de cunho *folclórico* [...] c) representa, sempre, uma tentativa de *sedução* (destaques meus) do povo (SANTOS, 2009, p. 14).

Por aqui, segundo a compreensão da pesquisadora francesa, se torna perceptível o quanto as narrativas são sempre externas. São grupos localizados em lugares de fala distantes dos mais interessados, os fazedores, definindo o que são essas práticas e esses saberes. Inclusive nas finalidades primeiras, dadas por eles próprios, do que fazem e do que sabem sobre esse fazer. Narrativas essas que, segundo outra autora, Maria Laura V. C Cavalcanti, (2001, p. 70), caem em outros lugares de hierarquias excludentes, com os equívocos das classificações de simplicidade/ingenuidade, comunitário/homogeneidade/anonimato e também rural/oral. Isso sem falar nas relações também profundamente problemáticas com as indústrias urbanas de entretenimento e com as novas mídias, notadamente a rede mundial de computadores, a Internet.

A meu ver, apesar de todo esse espectro de problemas, como nos movimentos folcloristas, que serviram aos propósitos ideais dos estados nacionais, aqui também, na formulação da ideologia da Cultura Popular, pela perspectiva dos grupos que enunciavam a novidade, estava se propondo outro mito, agora a serviço do “Projeto” (ainda Rocha, 2018), de Cultura Nacional. Ora, se já temos um Estado Nacional, agora, por meio dos grupos sociais e suas práticas antigas, teremos “uma” Cultura Nacional. E se temos uma Cultura do povo, que determina o caráter nacionalista de cada prática, valorizando os grupos sociais subalternos como produtores de nossa identidade (paradoxo dos paradoxos!), necessário se torna mais um movimento de consolidação desses saberes e fazeres.

É assim que, seguindo uma tendência quase que universal de retirar as definições da produção histórica da arquitetura, chamada de “pedra e cal”, saindo dos mesmos lugares intelectuais que produziram Folclore e Cultura Popular, surge a ampliação das conceituações de Patrimônio. Aparece então o movimento que inclui também o que é considerado imaterial ou intangível. É, por meus pensares, novamente um viés das mesmas ideologias políticas.

Além do que, com toda a pompa com que se tenta valorizar as concepções de patrimônio imaterial, seria como se, por si só, os registros das maneiras de ser e de fazer dos grupos determinassem a sua permanência e a sua contribuição para a Identidade Brasileira. Afloram, entretanto, outras discussões relevantes. Em muitos lugares de fala, o que se acentua é mais uma dicotomia: uma separação entre a preservação da materialidade da memória, dos edifícios e mobiliários, e o registro dos bens do patrimônio de natureza intangível.

Mesmo com a inegável contribuição de relativizar as históricas dicotomias de erudito/popular, rural/urbano, tradicional/moderno, acadêmico/senso comum, citados acima, são problematizações ainda não superadas. Se a própria UNESCO, em sua recomendação de 1989, restringe patrimônio imaterial aos saberes e fazeres da Cultura Tradicional e Popular, a questão permanece tratada somente no âmbito de seus pensadores externos, e, geralmente, a partir de proposições de um corpus teórico-metodológico etnocentrado. Em breves olhares sobre o escopo teórico de intelectuais, professores e estudantes que tratam dos três conjuntos aqui já mencionados, Folclore, Cultura Popular e Patrimônio Imaterial, chega-se facilmente à conclusão de que a sua esmagadora maioria se guia por paradigmas eurocentrados ou dos Estados Unidos da América. Pelo menos nos espaços acadêmicos das artes, os teóricos citados são sempre oriundos do chamado Velho Mundo ou da América do Norte. E, quando são usados autores brasileiros, por exemplo, quase sempre são seguidores de escolas desses dois “centros”.

Existe, por este viés de percepções de mundo, um permanente movimento de produção e desconstrução de mitos de identidades. É como sistemas pendulares em que, por vezes, um determinado valor é superdimensionado, para, em seguida ser minimizado, e depois novamente voltar ao que era antes. Dependendo das escolhas de lugares de narrativas, nem sempre são geradores de maior conforto, pela abstração com que se apresentam ou mesmo pela submissão que impõe aos indivíduos. Mas, seguindo aquele pensamento de que “nada detém uma ideia cujo momento é chegado” (Victor Hugo), o que se percebe em alguns campos dos saberes, inclusive na academia, é que nas últimas décadas do Século XX e nestas duas primeiras do Século XXI,

começa a tomar forma uma nova maneira de se perceber as práticas expressivas localizadas nesses ambientes.

Novas disciplinas se consolidam, e começam a tomar corpo diferentes maneiras de se tratar o que, sempre, foi considerado como objeto de análise ou de estudos. Os antigos discursos sobre o que fazem os grupos ou os indivíduos, no espectro das diversidades culturais, produzidos de fora para dentro, são substituídos por outros, em que o reconhecimento da alteridade toma corpo de forma incontornável. E, por meu entender, são realidades que se impõem não mais pela escolha que as narrativas hegemônicas sempre fizeram de “dar voz” aos subalternos. Pelo contrário. O que se constata é que foram se impondo ao longo do tempo, ensurdecedores gritos de autodefesa de, dentre muitos outros, negros, LGBTIs, mulheres, pessoas com deficiência, etnias nativas, grupos alternativos de produção estética, tribos urbanas. Não resta alternativa aos velhos produtores de hegemonias a não ser compreender que o momento de uma “nova ideia” chegou.

Então, apesar de reconhecer os riscos de retrocessos representados por novos movimentos políticos conservadores, que se alastram pelos continentes, não é possível também deixar de constatar que é irreversível o poder de falas como, por exemplo, “nada de nós sem nós”, vindos dessas novíssimas instituições de afetos e compartilhamentos de demandas e modos de vida, em ambientes antes negligenciados. Tendo aparecido nos meios acadêmicos pelo viés dos estudos culturais e do multiculturalismo, consolidam-se os movimentos de resistência e inovação das maneiras de perceber o mundo e de se colocar nele das indevidamente chamadas minorias. E aparecem também disciplinas acadêmicas que enfrentam os modelos paradigmáticos hegemônicos. É aqui, neste rol, que surgem Cultura Visual, Estudos da Performance, Performance Cultural e, no nosso caso, Etnocenologia.

Mas o que esses novos campos nos apresentam de comum entre si? Penso que, apesar de diversas controvérsias e pontos divergentes, o que torna confluentes esses pensares é a noção de que suas aproximações se dão antes de tudo pela escuta. E é essa escuta, sensível, que nos leva a adotar, como pressuposto básico e fundante, o reconhecimento de que cada indivíduo e cada grupo social ocupa o lugar que ocupa por direito, inalienável, inquestionável e intransferível. Daí advém o exercício de seus lugares de fala.

Ao expor aspectos que diferenciam a Etnocenologia desses outros conjuntos de saberes e metodologias, Armindo Bião, paradoxalmente, explicita o que os aproxima. Mesmo discordando dos aspectos generalizantes vistos, por exemplo, nos Estudos da Performance, ou na polissemia da própria palavra, ele elenca um conjunto de posturas que, hoje, compreendo como sendo a base para o reconhecimento da alteridade, preconizado por todos eles.

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, p.).

A essas proposições, em artigo publicado na Revista Repertório, Teatro e Dança, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, na busca de melhor compreender o contraponto às ideologias míticas de Folclore, Cultura Popular e Patrimônio Imaterial ou Intangível, tratadas acima, eu complemento:

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 Etnocenologia, 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 (VELOSO, 2016, pp. 92-93).

Além desses deslocamentos éticos, em que a fala do próprio fazedor e seu referencial estético se deslocam para o interior do fenômeno investigado, existe outra alteração, fundamentalmente transformadora: a aproximação inevitável de pensadores outros que não aqueles clássicos, estabelecidos etnocentricamente em Europa e Estados Unidos da América. Afirma-se, a partir dessa outra perspectiva narrativa, diálogo com teóricos, com mitos, com as cosmogonias e teogonias de grupos distintos, localizados também em Áfricas,

Américas e no interior de etnias para as quais essas noções de fronteiras nacionalistas tem pouco ou nenhum valor. São pensamentos que apontam para buscas de respostas para as convivências sociais encontráveis somente em outros caminhos: no reconhecimento de que os desmundos, representados pela outra presença, tem o significado único de produção permanente de encontros com a alteridade e sua inequívoca diferença.

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.

CAVALCANTI, Maria Laura. Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. In: Revista Tempo Brasileiro, out-dez. nº 147 – Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 2001.

PELEGRIN, Sandra C. A e FUNARI, Pedro Paulo A. **O que é patrimônio cultural imaterial**. São Paulo: Brasiliense, 2008. – (Coleção primeiros passos).

ROCHA, Gilmar. Cultura Popular: do folclore ao Patrimônio. In: Revista Mediações v. 14, n.1, pp. 218-236, Jan/Jun. 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/3358/2741>.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. 2ª ed. rev. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009.

VELOSO, Jorge das Graças. Paradoxos e Paradigmas: A Etnocenologia, os saberes e seus léxicos. In: Repertório: teatro & dança / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Salvador: Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2016, pp. 88-94.

____ O BOI E A MÁSCARA: Imaginário, Contemporaneidade e Espetacularidade nas brincadeiras de Boi de São Caetano de Odévilas – Pará, de Sílvia Sueli S. da Silva. In: Repertório: teatro & dança / nº 17 Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Salvador: Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2011, pp.210-214.