

Um trajeto, muitos projetos

Armando Bião

Em apenas doze anos, desde a proposição da etnocenologia¹, multiplicam-se às dezenas as possibilidades de trajeto – e de projetos futuros - para esta jovem perspectiva transdisciplinar, considerando-se, simplesmente, o variado percurso acadêmico de cada um dos pesquisadores presentes nos diversos colóquios internacionais, desde então realizados, tanto o de instalação quanto os de Cuernavaca (Morelos, México), Salvador (Bahia, Brasil) e Paris (França). A idéia de trajeto remete à articulação de um sujeito com seus objetos de interesse e com outros sujeitos, cujos interesses, ainda que parcialmente, comuns, se encontram na encruzilhada das ciências e das artes, onde múltiplos grupos de pesquisa se formam e se transformam ao longo do tempo. É sobre um desses trajetos, fruto, flor e raiz de minha implicação pessoal e profissional, que trata este pequeno ensaio, organizado, substancialmente, em quatro partes.

Na primeira, intitulada “Caracterização geral do objeto (no Brasil)”, eu situo a etnocenologia no contexto histórico-geográfico brasileiro. Na segunda, “Concretização específica de objetos (na Bahia)”, eu informo, brevemente e de modo comparativo, como, nesses doze anos, pesquisamos etnocenologia na Universidade Federal da Bahia, principal instituição anfitriã do trajeto aqui tratado. Na terceira parte, “O trajeto teórico (no mundo)”, busco descrever os conceitos e noções que têm sido operacionais para nossas pesquisas, concluídas e em andamento, e, finalmente, na última parte, “Um projeto metodológico (na vida)”, resumo e sugiro algumas pistas relativas a um possível método para futuras pesquisas.

Caracterização geral do objeto (no Brasil)

¹ A Maison des Cultures du Monde e a Universidade de Paris 8 Saint-Denis realizaram, na UNESCO, em Paris, nos dias 3 e 4 de maio de 1995, o *Colloque de Fondation du Centre International d'Ethnoscénologie* (anais in *Internationale de l'Imaginaire - Nouvelle Série* no. 5, MCM/ Babel, 1995). A esse respeito, ver, em português, A. Bião, “Estética Performática e Cotidiano”, in **Performance, Performáticos e Cotidiano** (UNB, 1996, p. 12-20; anais do **Encontro Nacional de Performáticos, Performance e Cotidiano**, do Grupo Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance – TRANSE [Brasília, 1995], dos quais também constam excertos do **Manifesto da Etnocenologia** (em francês in *Théâtre Public* no. 123, 1995, p. 46-48) e A. Bião e C. Greiner, org. **Etnocenologia, Textos Selecionados** (Annablume, 1998).

A proposição da etnocenologia aparece no horizonte teórico-metodológico de nosso tempo, de transição do século XX para o século XXI. Este *Zeitgeist*, anunciado pelas convulsões juvenis, artísticas, políticas, étnicas e de costumes dos anos 1960², e mesmo anteriormente esboçado pela nova configuração cultural que se definia internacionalmente no pós-guerra das duas décadas imediatamente anteriores, caracteriza-se pela explosão, em múltiplos níveis, de todo tipo de fronteiras. Foi o que ocorreu, por exemplo, com o advento, mais ou menos simultâneo - e mais ou menos violento, de múltiplas proposições interdisciplinares, multidisciplinares e transdisciplinares, fragmentando os limites entre as diversas áreas de conhecimento, como, por exemplo, entre as ciências da natureza e as ciências do espírito, e mesmo entre as ciências e as artes e, inclusive, mais especificamente, no âmbito destas, entre as artes visuais e as artes do espetáculo.

É neste mesmo *Zeitgeist* que se inserem outras perspectivas aparentadas. Assim, aí também se conformam o interesse dos estudiosos do campo das ciências humanas pelo espetáculo³ e pela teatralidade na vida cotidiana⁴, as etnociências, a etnometodologia⁵, os estudos da performance⁶ e a antropologia teatral⁷. Nesse contexto, a etnocenologia tem contribuído para a ampliação dos horizontes teóricos da pesquisa científica e artística, de um modo geral e, de um modo mais específico, para o trabalho dos pesquisadores dedicados às artes do espetáculo. Nessas artes, não estão considerados somente o teatro, a dança, o circo, a ópera, o happening e a performance⁸, mas sim, também, outras práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados, dentre os quais alguns os rituais, os fenômenos sociais extraordinários e, até, as formas de vida cotidiana, quando pensadas enquanto fenômenos espetaculares.

² Ver, por exemplo, Sally Banes, trad. M. Gama, **Greenwich Village 1963; avant-garde, performance e o corpo efervescente** (Rocco, 1999).

³ Ver, por exemplo, de Guy Debord, **La société du spectacle** (Buchet-Castel, 1971) e **Commentaires sur la société du spectacle** (G. Lebovici, 1988).

⁴ Ver, por exemplo, de Erving Goffman, **The Presentation of Self in Everyday Life** (Doubleday Anchor Books, 1959), de Michel Maffesoli, **La conquête du présent** (PUF, 1979) e, de Clifford Geertz, **Negara: the Theater State in Nineteenthcentury Bali** (Princeton Univ. Press, 1980).

⁵ Ver, de Harold Garfinkel, **Studies in Ethnomethodology** (Prentice-Hall, 1967).

⁶ Ver, de Richard Schechner, **Performance Studies, an introduction** (Routledge, 2002).

⁷ Ver, de Eugenio Barba e Nicola Savarese, trad. E. Deschamps-Pria, **Anatomie de l'Acteur (Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale** (Bouffonneries-Contrastes, 1985).

⁸ No sentido de prática artística situada na interface das artes cênicas e visuais, aparentada ao happening, e não no sentido mais amplo que lhe é atribuído pelos estudos da performance.

No entanto, assim como as demais proposições congêneres, já citadas, a etnocenologia também tem contribuído para a confusão conceitual que vem caracterizando o campo das ciências do homem e das artes contemporâneas, inclusive, de modo ainda mais contundente, as pesquisas relativas aos objetos logo acima mencionados, tanto em seus aspectos teóricos quanto práticos e pragmáticos. Essas ambíguas contribuições possuem, assim, aspectos contraditórios, tanto positivos (o crescimento das possibilidades e perspectivas para a pesquisa) quanto negativos (o mal-entendido generalizado), que valem sempre ser levados em conta.

Por isso e particularmente para tentar reduzir os aspectos negativos desse emaranhado conceitual, acredito necessário e útil, ainda na primeira parte deste trabalho, dedicada à caracterização geral do objeto “etnocenologia”, tentar identificar em que se assemelham e em que se distanciam essas proposições, sugerindo a organização da tabela abaixo:

Campos de saber que se relacionam com a etnocenologia	O que os aproxima	O que os distancia
As ciências humanas interessadas na teatralidade cotidiana e na metáfora do espetáculo	O reconhecimento da teatralidade cotidiana e da existência de fenômenos espetaculares não necessariamente artísticos!	O caráter teórico das ciências do homem, que busca, sobretudo, explicar e compreender as estruturas e modos da vida social, distanciando-se do caráter teórico-prático da etnocenologia, que busca reconhecer e promover as diferentes formas de espetáculo!
As etnociências	O caráter de pesquisa científica que reconhece e valoriza a diversidade cultural humana!	Os campos de investigação, distintos em cada etnociência, mesmo na etnomusicologia e na etnolingüística, apesar dessas possuírem intersecções com a etnocenologia, ao tratarem do corpo humano e de sua apresentação e representação coletivas!
	O reconhecimento e a valorização da necessidade	A proposição da etnometodologia, de caráter claramente metodológico

A etnometodologia	de inserção (imersão) do sujeito no objeto da pesquisa, o que possibilita uma melhor compreensão interna desse objeto, de como os sujeitos nele envolvidos o pensam e conformam!	para o exclusivo âmbito da sociologia, distante da perspectiva claramente estética - e teórico-metodológica - da etnocenologia, que se situa no campo das diversas artes e formas de espetáculo!
A antropologia teatral	O interesse pela diversidade de práticas espetaculares, a dedicação à prática artística e à articulação entre teoria e prática!	A ênfase da antropologia teatral na busca de princípios espetaculares universais, simultaneamente reafirmando o étimo teatro como referência universal, distanciando-se da ênfase da etnocenologia nas semelhanças e distinções das diversas artes e formas de espetáculo, com uma amplitude de referência etimológica (cena, corpo, espetáculo) simultaneamente maior e crítica do “teatrocentrismo”!
Os estudos da performance	A articulação entre antropologia, estudos teatrais, teoria e prática, o interesse pela diversidade cultural e, parcialmente, a aceitação de uma perspectiva epistemológica que permite a conformação do objeto a partir do olhar do sujeito!	Os estudos da performance vão do âmbito estético ao fenomenológico e ao dos aspectos antropológicos, sociais e culturais, enquanto a etnocenologia se situa claramente no campo estético, da sensorialidade e dos padrões compartilhados de beleza! ⁹

A etnocenologia, assim, teria muitos pontos de contato com algumas proposições do campo das ciências do homem, como a etnometodologia e as etnociências, em geral, a etnomusicologia e a etnolingüística em particular, além da sociologia e da antropologia, interessadas na teatralidade cotidiana e na metáfora do espetáculo. E, de um modo ainda mais claro (e, do ponto de vista teórico-prático, talvez

⁹ Segundo Renato Cohen, “..., o estudo da *performance* desloca-se do campo estético para o da fenomenologia e dos aspectos culturais, antropológicos e sociais...”, na rubrica “Performance”, in J. Guinsburg et al org. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**, Perspectiva, 2006, p. 240-243: ver p. 242.

também mais confuso), a etnocenologia se aproximaria da antropologia teatral e dos estudos da performance. No entanto, a etnocenologia, de modo bem visível distanciada das ciências do homem, se distingue também da antropologia teatral, por valorizar os princípios característicos de cada forma, prática e comportamento espetacular, sem visar a identificação de um conjunto de princípios universais, e por se interessar - e abrigar - criação e crítica, de modo integrado, mas não concomitante. A etnocenologia, também, se distingue dos estudos da performance, por sua clara opção pelo campo estético, compreendido simultaneamente como o âmbito da experiência e da expressão sensoriais e dos ideais de beleza compartilhados, e por sua bastante ampla perspectiva trans-disciplinar, que vai, por exemplo, das ciências da educação e da vida, como a pedagogia e a biologia, até as chamadas ciências exatas, como a etnomatemática, enquanto os estudos da performance já se constituem num campo trans-disciplinar, ainda que mais restrito às ciências sociais, e menos numa ampla perspectiva trans-disciplinar tendo como campo o estético, como a etnocenologia.

Visando a maior clareza possível - neste esforço de esclarecimento epistemológico, vale reafirmar o desejado caráter provisório¹⁰ desta nova trans-disciplina, desde seu nascimento, e tentar situar a etnocenologia em termos de grande área de conhecimento, no quadro institucional brasileiro contemporâneo. Aqui, em termos estratégicos, sócio-econômicos, geopolíticos e, sobretudo, conceituais, a etnocenologia se inscreve na área das “Artes”, e não, por exemplo, na área das “Ciências”. Assim, de acordo com o que hoje é a classificação de referência da agência brasileira de fomento à pesquisa, o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, o CNPq, do Ministério da Ciência e Tecnologia¹¹, estamos no âmbito da grande área denominada “Linguística, Letras e Artes”, que, obviamente, compreende a área propriamente dita de “Artes”. É certo que a etnocenologia poderia, também de acordo com essa mesma classificação, se inscrever nas grandes áreas das “Ciências Humanas” e das “Ciências Sociais Aplicadas”, mas a primeira opção fortalece nossa área das Artes, e, nela, os cursos de graduação e de pós-graduação, os grupos de pesquisa e a produção artística, contribuindo para legitimarmos nossa área de

¹⁰ Ver, a esse propósito, o próprio manifesto (Nota 1) e, também, A. Bião, “Aspectos Epistemológicos e Metodológicos da Etnocenologia - por uma Cenologia Geral”, in **Anais do 1º. Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo, 15 a 17 de Setembro de 1999**, Salvador, ABRACE, 2000, p. 364-367.

¹¹ Consultar, a esse respeito, para maiores detalhes, a Tabela de Área do Conhecimento do CNPq, em <http://www.cnpq.br/areas/tabconhecimento/index.htm>.

conhecimento, merecedora de financiamento e de reconhecimento institucional, constituindo-se num campo epistemológico-metodológico autônomo, embora, certamente, não independente e isolado, mas sim integrado e trans-disciplinar.

Concretização específica de objetos (na Bahia)

Buscando enfrentar a problemática que é a definição dos objetos da etnocenologia, originalmente descritos como as “práticas e os comportamentos humanos espetaculares organizados” (PCHEO)¹², posteriormente, eu próprio sugeri organizá-los em três subgrupos: artes do espetáculo, ritos espetaculares e formas cotidianas, espetacularizadas pelo olhar do pesquisador. Mais recentemente, eu viria a atribuir a esses três conjuntos, ou subgrupos, a condição de serem, respectivamente, objetos substantivos, adjetivos e adverbiais, usando aqui, por minha própria conta, três classes gramaticais: substantivo, adjetivo e advérbio.

Assim, substantivamente, seriam objetos da etnocenologia, 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 lingüisticamente aparentadas ao português), como as diversas “artes do espetáculo”. Como não poderia deixar de ser, em nosso quadro cultural - dito ocidental, de matriz greco-romana (num contexto tanto de caráter profissional quanto de caráter amador), essas artes do espetáculo compreendem o teatro, a dança, a ópera, o circo, a música cênica, o happening, a performance e o folguedo popular, este último correspondente ao que Mário de Andrade denominou, no Brasil, de danças dramáticas¹³. Seriam esses objetos aqueles criados, produzidos e pensados, pelas comunidades nas quais ocorrem, como atos explicitamente voltados para o gozo público e coletivo, enquanto atos concretos de realização reconhecível por todos como “arte”, em seu sentido o mais gratuito e simplificado, tendo como função precípua o divertimento, o prazer e a fruição estética (no sentido sensorial e de padrão compartilhado de beleza) e, em última instância, o conforto comunitário menos compromissado com outras esferas da vida

¹² no manifesto já multi-citado.

¹³ Concordando com as considerações críticas de Edison Carneiro, a propósito da opção de Mário de Andrade, prefiro a designação de folguedo à de danças dramáticas, esta sendo mais restrita que aquela. Ver, a esse respeito, de Edison Carneiro, sobretudo, **Folgedos tradicionais**, 2. ed. (FUNARTE/ INF, 1982), mas também **Samba de umbigada** (MEC, 1961).

social, ainda que podendo compreender práticas profissionais e amadoras remuneradas de seus artistas¹⁴.

Também seriam objetos de interesse da etnocenologia o que denominei de ritos espetaculares, ou, dito de outra forma, aqueles fenômenos apenas adjetivamente espetaculares. Esses fenômenos, sem possuírem, de modo explícito e cabal, todas as mesmas características acima descritas, mormente no que tange à gratuidade, ainda assim, envolvem, em sua realização, também concreta e coletiva, formas sociais de representação, aparentadas às do teatro e 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 Dürkheim¹⁵. Nesse grupo de objetos, ser espetacular seria uma qualidade complementar, imprescindível decerto para sua conformação, mas não substantivamente essencial.

É certo que distinguir, de modo perfeito, esses dois primeiros grupos, um de objetos substantivamente espetaculares e outro de objetos adjetivamente espetaculares, é um exercício teórico-conceitual complexo e delicado. No entanto, consideremos, como é hábito na construção epistemológica e mesmo na comunicação humana mais comezinha, poder distinguir desde um ponto de vista apenas teórico esses dois grandes grupos e considerar a possibilidade de interfaces, de cruzamentos e de transgressões de fronteira e, sempre que assim for o caso, nomear e descrever esse pertencimento talvez duplo, ou não claramente uno, como se verá logo a seguir.

¹⁴ Vale considerar que, em português, no âmbito das artes do espetáculo estritamente profissionais, no qual se encontram os artistas que vivem de sua arte, ganhando sua vida com suas atividades nesse mesmo âmbito, o léxico habitualmente utilizado remete a trabalho, enquanto que, no campo das práticas amadorísticas, nas quais seus participantes (artistas) também podem ser remunerados, mas ganham sua vida no exercício de outras profissões, fora do âmbito das artes do espetáculo, o léxico habitual inclui palavras como brincar, brincadeira, brinquedo, brincante e brincador. Essa é mais uma razão por nossa preferência pela designação de folguedo para esse subconjunto de objetos substantivos da etnocenologia. Curiosamente, em outras línguas, o léxico relativo ao lúdico se encontra mesmo no âmbito do exercício profissional, por exemplo do teatro: em inglês *to play*, em francês *jouer*, em alemão *spielen*.

¹⁵ Ver Émile Dürkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Quadrige/ PUF, 1985, p. 542-546.

Finalmente, seriam, adverbialmente, objetos espetaculares, aqueles que comporiam o terceiro grupo de objetos da etnocenologia, os fenômenos da rotina social que podem se constituir em eventos, consideráveis, a depender do ponto de vista de um espectador, como espetaculares, a partir de uma espécie de atitude de estranhamento, que os tornaria extraordinários, para um estudante, um estudioso, um curioso, um pesquisador, enfim, um grupo de interessados em pesquisá-los. Isto nos diferencia da perspectiva de Jean-Marie Pradier, exposta em nosso manifesto fundador, por exemplo, bem como da perspectiva de Chérif Khaznadar¹⁶, exposta em sua comunicação ao III Colóquio Internacional de Etnocenologia, realizado, em Salvador, Bahia, Brasil, em 1997, que excluem esse terceiro grupo de objetos do campo da etnocenologia.

A partir desta definição, esquemática e extremamente simplificada, de três conjuntos de objetos da etnocenologia, considerados substantivamente, adjetivamente e adverbialmente como espetaculares, busquei organizar, retrospectivamente, as pesquisas que eu, meus colegas e estudantes desenvolvemos na Bahia, ao longo dos últimos anos e que conformaram o trajeto da etnocenologia de que trata o presente trabalho. Na verdade, selecionei, de modo mais ou menos arbitrário, 22 trabalhos¹⁷, que me pareceram mais pertinentes para essa discussão epistemológica, quanto à constituição de objetos de estudo, segundo a sugestão de classificação inspirada na gramática, aqui apenas esboçada. Assim, sugiro a organização da tabela abaixo, em quatro colunas, dedicadas, respectivamente, aos objetos, trajetos, sujeitos e projetos de cada uma dessas pesquisas, eventualmente reunidas em uma só, em havendo continuidade e contigüidade, por exemplo, entre dois projetos de pós-graduação, um de mestrado e outro de doutorado.

Objeto	Trajeto	Sujeito	Projeto
	articulação ensino/ pesquisa/ extensão e		análise de excertos da literatura barroca baiana

¹⁶ Ver Chérif Khaznadar, trad. S. Guedes, “Contribuição para uma definição do conceito de etnocenologia”, in A. Bião e C. Greiner org. **Etnocenologia: textos selecionados**, Annablume, 1999, p. 55-59.

¹⁷ Além das pesquisas que coordenei pessoalmente, as demais, ainda que contando com minha orientação acadêmica, foram realizadas por Adailton Silva dos Santos, Alexandra Gouvêa Dumas, Antonio Jorge Vítor dos Santos, Eloísa Brantes Bacelar Mendes, Érico José Souza de Oliveira, Euvaldo Moreira Mattos, Giselle Guilhon Antunes Camargo, Isa Maria Faria Trigo, Jorge das Graças Veloso, Josias Pires Neto, Larissa Latif Plácido Saré, Lúcia Fernandes Lobato, Makários Maia Barbosa, Maria de Fátima Barretto Bastos, Mary Weinstein, Renata Pitombo Cidreira, Sonia Maria Costa Amorim e Washington Drummond.

ADVERBIAL: as matrizes estéticas da teatralidade e da espetacularidade da Bahia contemporânea	integração graduação/pós-graduação, no campo das artes cênicas, com leituras dramatizadas, solos poéticos, encenações e palestras com demonstrações	ator, encenador, professor e gestor	e de jornais locais, sobre imaginário, arte, sexualidade, costumes, gênero e cor; e definição das matrizes da oralidade - e de outras correlatas - na formação da cultura baiana contemporânea
SUBSTANTIVO: o teatro de cordel na Bahia e em Lisboa, enquanto um teatro de profissionais	articulação ensino/pesquisa/ extensão e experimentação na formação de atores com máscaras e dramatização de folhetos de cordel	ator, encenador, professor e gestor	encenação e registro de corpus de folhetos de cordel brasileiros e de lundus; estudo de espetáculos do teatro de cordel em Salvador BA e de folhetos e entremezes do teatro de cordel português
SUBSTANTIVO: oralidade, imprensa e cena lusófonas na Bahia e na Europa	construção de corpus documental de textos teatrais impressos, leituras dramatizadas e etnociologia	ator, encenador, professor e gestor	análise e experimentação das relações entre oralidade, cena e impressos
SUBSTANTIVO: o reisado numa comunidade rural feminina negra da Bahia	inserção na comunidade e etnografia densa	atriz, encenadora e professora	descrição, análise, registro e produção audiovisual de ritual e folguedo
SUBSTANTIVO: ternos de reis da Lapinha em Salvador Bahia	inserção na comunidade, pesquisa-ação e criação artística	atriz, encenadora e professora	recriação de folguedo tradicional em novo contexto espaço-temporal
SUBSTANTIVO E ADJETIVO: a dança e o cortejo coreográfico do Male Debalê no carnaval da Bahia	integração da universidade com a comunidade, observação participante e história das mentalidades	dançarina, coreógrafa, professora e gestora	re-significação da memória africana na Bahia, criação e produção audiovisual e de cortejo coreográfico carnavalesco
ADJETIVO: tribos de roqueiros tatuados na Bahia	inserção na comunidade, criação musical e jornalismo	músico e professor	descrições e análises de comportamentos locais e globais
SUBSTANTIVO: a música afro-carnavalesca da Bahia	inserção na comunidade, na comunicação e na criação artística	professor e diretor teatral	documentação, descrições e análises de uma nova reconfiguração da cultura baiana
ADVERBIAL: práticas corporais tribais contemporâneas relativas à moda	antropologia do imaginário e sociologia compreensiva do atual e do cotidiano	jornalista e professora	descrições, comparações e análises
	reportagens		realização de 15

SUBSTANTIVO: folgedos tradicionais da Bahia	audiovisuais, interesse pelos estudos teatrais e a etnocienologia	jornalista, videasta e professor	vídeodocumentários, reportagens sobre folgedos típicos da Bahia
ADVERBIAL: sotaques e gestualidade no telejornalismo da Bahia	reportagens escritas sobre patrimônio cultural e etnocienologia	dançarina e jornalista	descrições e análises de características identitárias de telejornalistas
SUBSTANTIVO: máscaras carnavalescas do interior da Bahia profunda	psicologia da cultura e etnocienologia	psicóloga e professora	caracterização, descrição e análise da dinâmica contemporânea das máscaras do carnaval de Rio de Contas
SUBSTANTIVO: oralidade e gestualidade no Centro-Oeste brasileiro	inserção na comunidade, etnografia densa e criação dramatúrgica	ator, dramaturgo, encenador e professor	encenação de espetáculo teatral, produção áudio- visual de folgedo tradicional rural e análises
SUBSTANTIVO: treinamento de atores com máscaras expressivas na Bahia	integração com a comunidade artística, confecção e aplicação de técnicas de máscara neutra e expressiva, criação de tipos, improvisações	atriz, psicóloga e professora	encenação e produção audiovisual, descrição e análise do processo de criação
ADJETIVO: estados de corpo e de consciência dos promesseiros do Círio de Nazaré de Belém do Pará	observação participante, inserção no fenômeno e etnografia densa	atriz, bacharel em comunicação social e professora	documentação, produção audiovisual e análise
SUBSTANTIVO E ADJETIVO: conhecimento e profissionalismo na prática sufi dos dervixes giradores da Turquia	etnologia da dança, etnografia densa e inserção na prática musical e coreográfica	dançarina e professora	documentação, produção audiovisual e análise
SUBSTANTIVO: o espetáculo de um cavalo marinho da zona da mata pernambucana	etnografia densa e construção de cadernos de diretor	ator, encenador e professor	transcrição do texto oral, dos figurinos e marcações cênicas, produção audiovisual e análise
ADVERBIAL: signos femininos, masculinidade, teatralidade e erotomania do “baiano”	clínica, entrevistas e etnografia densa	psicanalista	composição de histórias de vida, descrição e análises

SUBSTANTIVO E ADJETIVO: técnicas teatrais no telejornalismo e técnicas da mídia na teledramaturgia brasileira	estudos comparados e entrevistas	atriz e jornalista	documentação, descrições e análises
SUBSTANTIVO: o teatro de cordel profissional em Salvador, Bahia	história documental e entrevistas	ator, encenador e professor	descrição e análise de corpus de espetáculos de cordel produzidos em Salvador
INFINITIVO ¹⁸ : a produção teórica em etnocologia na França e no Brasil (Bahia)	identificação de teses e publicações produzidas e entrevistas	ator e professor	constituição do corpus de referência, identificação conceitual e análise epistemológico-metodológica
SUBSTANTIVO: dois folguedos lusófonos inspiradas no ciclo carolíngio, na África e na América (Bahia)	observação participante, inserção na comunidade e entrevistas	atriz e professora	descrições, comparações, análises, documentação e produção audiovisual

Certamente, o leitor e, sobretudo, os pesquisadores implicados com os projetos incluídos nessa tabela, perceberão que aqui se expõe um trajeto decerto coletivo, mas apresentado a partir de uma perspectiva estritamente individual, a minha, claramente sujeita a equívocos e a idiosincrasias. Nesse trajeto, dinâmico e ainda muito jovem, nada pode ser considerado como definitivo. Trata-se, sem dúvida, de uma primeira proposição de organização, que poderá ser revista a partir das críticas e aportes que porventura apareçam e serão bem-vindos.

Contudo, já poderíamos arriscar algumas análises sobre esse esforço de síntese e de comparação. Por exemplo: predominam aqui projetos que tratam de objetos “substantivos”, 12 em 22 ou 54,5%; há apenas quatro projetos, ou 18,2%, com objetos “adverbiais”; há, também, apenas três projetos, ou 13,6%, cujos objetos podem ser considerados simultaneamente substantivos e adjetivos, o que, conforme anunciado aqui anteriormente, é um indicador da complexidade de distinção entre essas duas categorias; e, finalmente, há somente dois projetos, ou 9,1%, cujos objetos são exclusivamente “adjetivos”, o que, graças à delicadeza da fronteira entre as categorias substantiva e

¹⁸ Trata-se de um projeto eminentemente de ordem histórico-epistemológica, cujo objeto é a própria etnocologia.

adjetiva, se não minimiza ainda mais essa última categoria ao menos a sustenta como categoria onde ser espetacular é uma qualidade simplesmente acessória, embora intrínseca.

Nesse panorama, ainda contido num quadro de conteúdos e contornos temporários, o fato dos objetos substantivos se destacarem (somando-se os 12 exclusivamente dessa categoria com os três simultaneamente da categoria substantiva e adjetiva, seriam 15 ou mais de 68% do conjunto) é muito provavelmente correlato com o fato de serem (ou de terem sido), em sua grande maioria (mais de 77%), os sujeitos desses projetos, artistas eles mesmos do campo das artes do espetáculo, 14 originários do teatro e 3 da dança. Ainda que se considere que os 14 da área do teatro sejam de fato 11, posto um deles aparecer nessa tabela com três projetos e mais um em dois outros projetos, a relação seria de 11 dessa área mais três da área de dança, ou 14, para o total de 19, ou 73,7%, o que continua a ser muitíssimo expressivo.

Essa primeira análise revela também o forte predomínio de objetos de estudos correlatos com o próprio local de origem dessas pesquisas, a Bahia, 13 em 22, ou mais de 77,2%, ainda que cinco desses projetos se inscrevam numa perspectiva de comparação com o estado de seus objetos na Bahia, em Portugal, na França e na África, que, não por acaso, são três referências fundamentais para a etnocologia na Bahia. No entanto, a existência nesse corpus em análise de um projeto cujo campo de pesquisa se encontra na região Norte do país (Pará), de outro situado na região Centro-Oeste (Goiás), de mais um na região Nordeste (Pernambuco), de um outro em nível nacional, na grande mídia da televisão e ainda de mais um fora do Brasil, entre a Europa e a Ásia (Turquia), revela a vocação desse trajeto da etnocologia se encontrar fortemente ancorado na Bahia, mas também de navegar e se expandir para outras regiões e continentes.

O trajeto teórico (no mundo)

Do ponto de vista epistemológico, além de um conjunto de noções de referência conceitual, que nomearemos a seguir, vale considerar quatro condições desejáveis para o bom, belo e útil desenvolvimento da pesquisa: a serenidade, a humildade, o humor e o amor. Vale, também, assumir a necessária implicação do sujeito, responsável pela

generosa construção de um discurso sobre o trajeto que liga objetos a sujeitos, numa busca poética, comprometida e libertária.

A experiência e a expressão dos artistas, provenientes das mais diversas formas de espetáculo, singulares e distintas nas culturas as mais diversas, somadas à experiência de sistematização de processos de trabalho, dos encenadores, atores, coreógrafos, dançarinos e outros artistas do espetáculo, que convivem, em seu cotidiano, com o ambiente acadêmico, servem de suporte para a constituição do horizonte teórico da etnocenologia. Esse horizonte também pode, conforme já sugerimos, se beneficiar das contribuições da antropologia teatral, dos estudos da performance e das ciências humanas e sociais aplicadas, particularmente em suas vertentes dedicadas à antropologia do imaginário¹⁹, à sociologia compreensiva do atual e do cotidiano²⁰, à descrição etnográfica densa²¹, à história de vida²², à história oral e à história das mentalidades²³ e, finalmente, aos estudos da literatura oral²⁴.

Vale nomear as noções epistemológicas de referência para a pesquisa em etnocenologia, dentro do trajeto aqui brevemente esboçado:

- Alteridade, identidade, identificações, diversidade, pluralidade e reflexividade – conjunto de noções que remete à consciência das semelhanças e diferenças entre indivíduos, grupos sociais e sociedades, por um lado e, por outro, à capacidade humana de refletir a realidade e sobre ela, de modo consciente, experimentando e exprimindo sensibilidade, sensorialidade, opções de prazer, beleza, desejo e conforto; nesse primeiro conjunto de noções, vale ressaltar a emergência da noção de “identificação”, como uma construção temporária, existencialista e dinâmica, contraposta à de

¹⁹ Ver, de Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire Introduction à l'archétypologie générale*, 9ª. Ed., Bordas, 1969.

²⁰ Ver, de Michel Maffesoli, *La connaissance ordinaire, Précis de sociologie compréhensive*, Méridiens-Klincsieck, 1985.

²¹ Ver, de Clifford Geertz, trad. F. Wrobel, “Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura”, in **A interpretação das culturas**, Zahar, 1978.

²² Ver, de Franco Ferrarotti, *Histoire et histoires de vie*, Méridiens, 1983 e, de Maria Isaura P. de Queiroz et al. **Experimentos com Histórias de Vida**, Vértice, 1988.

²³ Ver, de Philippe Joutard, “L'histoire orale”, in A. Burguière, dir., *Dictionnaire des sciences historiques*, PUF, 1986 e, de Georges Duby, “L'histoire des mentalités”, *L'Histoire et ses méthodes*, in *Encyclopédie de la Pléiade*, Paris, 1961, pp. 937-966.

²⁴ Ver, Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983 e, de Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, trad. M. Pinheiro, **Memória das vozes: cantoria, romanceiro e cordel**, SCT/ FUNCEB, 2006.

“identidade”, como uma categoria definitiva, essencialista e estática, que se encontraria em crise na contemporaneidade²⁵;

- Teatralidade e espetacularidade – o par de categorias ideal-típicas referente à convivência em sociedade; sendo a primeira aplicada às pequenas interações rotineiras, nas quais os indivíduos agem em função do interlocutor (para o olhar do outro, como no sentido etimológico do teatro), de modo mais ou menos consciente e confuso, sem distinção clara entre “atores e espectadores”, por desempenharem, aí, todos, simultaneamente os dois “papéis”; e a segunda aplicada às maiores interações extraordinárias, quando coletivamente a sociedade cria fenômenos organizados para o olhar de muitos outros, que dele têm consciência clara como “atores” ou “espectadores”²⁶;

- Estados de corpo e estados de consciência²⁷ - o interesse pelos estados “alterados” de consciência nos rituais de possessão e cultos religiosos é uma constante no âmbito da antropologia, que, eventualmente, alude ao teatro, como o faz, por exemplo, Michel de Leiris²⁸; mais contemporaneamente, a relação entre artes e formas de espetáculo e estados modificados de consciência tem sido ressaltada²⁹, levando-nos a sugerir que o treinamento corporal e mental de dançarinos e atores, por exemplo, gera, não apenas estados modificados de corpo, relembrando as reflexões de Marcel Mauss³⁰ sobre as técnicas de corpo, mas também gera estados modificados de consciência;

²⁵ Sobre identidade e identificação, ver, de Michel Maffesoli, *Le temps des tribus – déclin de l’individualisme dans les sociétés de masse*, Méridiens-Lincksieck, 1988 e, sobre reflexividade, ver, de H. Garfinkel, op. cit. (Nota 5), de Victor Turner, *Process, performance and pilgrimage (A study on Comparative Symbolology)*, Concept, 1979, p. 65 e, de Alfred Schütz, trad. A. Noschis-Gilliéron, *Le chercheur et le quotidien*, Méridiens-Klincksieck, 1987. p. 114 e seguintes.

²⁶ Propus essas categorias em minha tese de doutorado **Théâtralité et spectacularité – une aventure tribale contemporaine à Bahia**, orientada por Michel Maffesoli (Paris 5 Université René Descartes, Sorbonne, 1990); ver, também de minha autoria, “A metáfora teatral e a arte de viver em sociedade”, in **Cadernos do CRH** 15, 1991, p. 104-110.

²⁷ Ver Erika Bourguignon, ed. *Religion, Alterde States of Consciousness and Social Change*, Ohio State Press, 1973 e, de Georges Lapassade, *Les états modifiés de conscience*, PUF, 1987 e, na minha tese, citada na Nota anterior, “*Un état de conscience*”, p. 132-142.

²⁸ Ver, de M. Leiris, *La possession et ses aspects théâtraux chez les éthiopiens de Gindar*, Plon, 1958.

²⁹ Ver, entre outras contribuições publicadas nessa obra, a de Jacques Pimpaneau, “*Les liens entre les cultes médiumniques et le théâtre, entre les chamans et les acteurs*”, in *Actes des Rencontres Internationales sur la fête et la communication*, Serre/ Nice-Animation, 1986.

³⁰ Ver M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, 9. ed., Quadrige-PUF, 1985.

- Transculturação e Matrizes Estéticas³¹ - o conceito sugerido por Fernando Ortiz se aproxima decerto de algumas possíveis leituras de outros conceitos correlatos mais antigos, como o de aculturação, por exemplo, mas sua proposição, cunhando um novo termo, reafirma o fenômeno do contato cultural como gerador de novas formas de cultura, distintas das que lhes deram origem, o que remete ao desejo de identificação de suas matrizes culturais, o que só vale pesquisar, nunca é demais reafirmar, considerando-se a certa reconstrução constante e dinâmica da tradição.

O horizonte teórico-metodológico aqui esboçado se insere, como não poderia deixar de ser, no mesmo trajeto de que trata este ensaio e que é apenas um dentre muitos outros possíveis. E é exatamente assim, que aqui se compreende a noção de trajeto, retomada na última parte deste trabalho, como a necessária e imprescindível articulação entre o sujeito e o objeto, retomando, por minha própria conta, as idéias de “objetivação do subjetivo” de Erwin Panofsky, de “trajeto antropológico” de Gilbert Durand e de “trajetividade” de Augustin Berque³².

Um projeto metodológico (na vida)

Na perspectiva do trajeto aqui tratado, começou a se esboçar uma estrutura para futuros projetos de pesquisa, com base, inicialmente, na escolha e descrição de um objeto de estudo, a partir de uma reflexão pessoal sobre as apetências e competências do sujeito, seguida da definição e experimentação de um possível trajeto teórico-metodológico e da definição, desde esse ponto de vista, do sujeito da pesquisa, concluindo-se, por fim, pela elaboração do projeto. Nele, o pesquisador deverá indicar as técnicas que presume serão úteis para o pleno desenvolvimento do trabalho. E aí haveria dois conjuntos principais de técnicas a considerar.

³¹ Sobre transculturação ver, de Fernando Ortiz, “*Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*”, in *Taller de Letras*, 2003 e, de Rafael Mandressi, *Transculturation et Spectacles Vivants en Uruguay 1870 - 1930 - Une Approche Ethnoscénologique*, tese de doutorado aprovada em Paris 8, Saint Denis, 1999; sobre matrizes culturais, ver, de Armindo Bião “Matrizes estéticas: o espetáculo da baianidade”, in A . Pereira et al org. *Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*, Annablume, 2000, p. 15-30.

³² Ver, de E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Minuit, 1975, p. 158-170; de G. Durand, op. cit., p. 38 e seguintes; e, de A. Berque, *Le sauvage et l'artifice – les japonais devant la nature*, Gallimard, 1986, p. 147-153.

Há as técnicas, ou instrumentos, de pesquisa, que podem ser tomados de empréstimo às ciências do homem, aqui brevemente citadas. Aí se encontram as entrevistas (abertas, fechadas, com e sem roteiro estruturado etc), as observações participantes, as descrições etnográficas densas, os cadernos de pesquisa de campo, as histórias de vida, as coletas e transcrições de textos da literatura oral, os registros fonográficos e audiovisuais. Nesse âmbito, o pesquisador artista, proveniente do campo das artes do espetáculo, só muito dificilmente e excepcionalmente poderá se equiparar aos profissionais da antropologia, das perspectivas teóricas e teórico-metodológicas de referência³³, posto que esses praticam por mais tempo - e também recebem maior preparação teórica, prática e pragmática específica - técnicas como as das descrições etnológicas densas por exemplo. Já o pesquisador das artes cênicas, para quem essas técnicas são apenas complementares às específicas de sua própria área de conhecimento e de atuação, compensa seu menor tempo de prática e de formação específicas, com sua “competência única” (voltando a usar um jargão da etnometodologia), identificada por diversos examinadores de suas teses e dissertações, de observar detalhes relativos à expressão corporal e vocal, movimentação e caracterização dos integrantes de seu objeto de estudo, invisíveis para pesquisadores com experiência restrita às ciências humanas.

O outro conjunto de técnicas e instrumentos de pesquisa resulta da adaptação e da construção de novas técnicas, no âmbito mesmo das artes do espetáculo, informadas principalmente pela experiência dos artistas no registro de seus processos e projetos de criação, ou seja, na expressão sistemática de sua própria experiência. Nesse âmbito se encontram os cadernos de direção, os diários de ator e as anotações para caracterização de personagens, para construção de cenários e para confecção de adereços, por exemplo. Além disso, pode-se pensar em buscar inspiração, para a constituição desse conjunto de técnicas e instrumentos de pesquisa para as artes do espetáculo, nos relatórios de pesquisa e em seus respectivos anexos, particularmente nas teses e dissertações de pós-graduação de etnocologia, e nos próprios resultados publicados de trabalhos que também se reclamem pertencer ao espectro de pesquisas em etnocologia.

³³ Um caso exemplar é a obra de Leda Martins **Afrografias da Memória – O Reinado do Rosário no Jatobá** (Perspectiva/ Mazza, 1997), que, sem se inserir no âmbito da etnocologia (da qual não há menção na obra), pode inspirar muitas pesquisas nessa perspectiva.

Destaque-se, no âmbito desse segundo conjunto de técnicas e instrumentos de pesquisa, principalmente para futuros projetos que contenham criações artísticas em seu trajeto e/ ou que prevejam criações artísticas em seus resultados, a importância dos trabalhos similares já realizados. Por exemplo, voltando a apreciar o conjunto de dados contidos na tabela comparativa de projetos aqui apresentada, percebe-se que oito dos 22 trabalhos listados, ou mais de um terço desse total, 36,4%, se inscrevem mais claramente na vertente de pesquisas que aliam teoria científica e prática artística, reflexão crítica e criação (ainda que outros tenham usado a experiência de sistematização do trabalho artístico em seus projetos, cuja caracterização é exclusivamente teórico-crítica). São esses os trabalhos similares que vale os pesquisadores interessados em aliar criação e crítica em seus futuros projetos conhecerem.

É fato que projetos de pesquisa envolvendo criação artística demandam um planejamento extremamente meticuloso, incluindo variantes de difícil controle, posto implicarem sempre em maior volume de recursos humanos, financeiros e materiais do que os projetos de pesquisa, digamos, mais tradicionais nos cursos de pós-graduação brasileiros, mesmo na área das artes do espetáculo, que se caracterizam, exclusivamente, por seu aspecto crítico-teórico. Essa outra vertente, crítico-criativa, ainda que já algo expressiva, do ponto de vista estatístico, ainda permanece menos representativa, do ponto de vista quantitativo, que a predominante, de projetos que não abrigam em seu trajeto, nem em seu conjunto de resultados, qualquer nova encenação ou outra forma de espetáculo. No entanto, essa menor representatividade numérica é relativamente compensada pelo também algo expressivo volume de produtos audiovisuais, das pesquisas produzidas no âmbito do trajeto descrito no presente trabalho, e que repetem os mesmos indicadores, ou seja, oito em 22 dos trabalhos listados, ou mais de um terço desse total, 36,4%. Assim, o caráter de fenômeno vivo, ou “ao vivo”, das artes do espetáculo se afirma nesse trajeto por seus resultados de prática artística usufruída ao vivo – e devidamente registrada - e de prática artística registrada ao vivo e usufruída através de um produto audiovisual, de modo também devidamente registrado.

Antes de concluirmos, vale ainda uma reflexão, ainda que extremamente breve e arriscada, sobre a expressão francesa “*spectacle vivant*”³⁴, que, em nossa opinião, se traduz mal para “espetáculo vivo”. Na verdade, talvez fosse melhor como tradução a expressão “espetáculo ao vivo”, para designar aquele fenômeno que ocorre num mesmo tempo/ espaço compartilhado por artistas e público e que se constitui no cerne dos objetos de estudo da etnocenologia. O fato eventual dele também ser compartilhado por outros artistas ou espectadores, ao mesmo tempo, mas em espaços distintos, é efetivamente apenas acessório. No entanto, aí se insere a problemática da relação das artes do “espetáculo ao vivo” com os meios audiovisuais, mais um campo arriscado, também merecedor de reflexões, repleto de mal-entendidos e de polêmicas. Em nossa perspectiva, esses meios interessam sim à etnocenologia, sempre que registrem “espetáculos ao vivo” ou sempre que com eles se articulem, de algum modo, conforme mais uma leitura da tabela de 22 trabalhos que aqui apresentamos pode revelar.

Conclusão

Este ensaio revela um momento de um trajeto, de apenas um dos inúmeros possíveis e reais trajetos da etnocenologia, que poderão contribuir para a construção de um paradigma científico compartilhado, internacionalmente, por um grupo de pesquisadores e artistas. Trata-se, sem dúvida, de uma, simultaneamente, humilde e pretensiosa contribuição. Mas, também, se trata de uma proposição sincera e otimista quanto à possibilidade de convivência, nesse novo paradigma, de coincidências, diferenças, contradições e debates, condição indispensável para o exercício profícuo da criatividade científica e da criação artística.

REFERÊNCIAS

- BANES, Sally, trad. M. GAMA, **Greenwich Village 1963; avant-garde, performance e o corpo efervescente**, Rocco, 1999.
- BARBA, Eugenio e Nicola SAVARESE, trad. E. Deschamps-Pria, **Anatomie de l'Acteur (Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale**, Bouffonneries-Contrastes, 1985.
- BERQUE, Augustin, **Le sauvage et l'artifice – les japonais devant la nature**, Gallimard, 1986, p. 147-153.

³⁴ Ver, a esse propósito, de Jean-Marie Pradier, tyrad. A . Pereira, “Os estudos teatrais ou o deserto científico”, in **Repertório Teatro & Dança** no. 4, 2000, p. 38-55.

- BIÃO, Armindo, **Théâtralité et spectacularité – une aventure tribale contemporaine à Bahia**, Paris 5 Université René Descartes, Sorbonne, 1990.
- BIÃO, Armindo, “A metáfora teatral e a arte de viver em sociedade”, in **Cadernos do CRH** 15, 1991, p. 104-110.
- BIÃO, Armindo, “Estética Performática e Cotidiano”, in **Performance, Performáticos e Cotidiano**, UNB, 1996, p. 12-20.
- BIÃO, Armindo, “Aspectos Epistemológicos e Metodológicos da Etnocenologia - por uma Cenologia Geral”, in **Anais do 1º. Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo, 15 a 17 de Setembro de 1999**, Salvador, ABRACE, 2000, p. 364-367.
- BIÃO, Armindo, “Matrizes estéticas: o espetáculo da baianidade”, in A. Pereira et al org. **Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**, Annablume, 2000, p. 15-30.
- BOURGUIGNON, Erika, ed. **Religion, Alterde States of Consciousness and Social Change**, Ohio State Press, 1973.
- CARNEIRO, Edison, **Samba de umbigada**, MEC, 1961.
- CARNEIRO, Edison, **Folguedos tradicionais**, 2. ed., FUNARTE/ INF, 1982.
- COHEN, Renato, “Performance”, in J. Guinsburg et al org. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**, Perspectiva, 2006, p. 240-243.
- DEBORD, Guy, **La société du spectacle**, Buchet-Castel, 1971.
- DEBORD, Guy, **Commentaires sur la société du spectacle**, G. Lebovici, 1988.
- DUBY, Georges, “L'histoire des mentalités, L'Histoire et ses méthodes”, in **Encyclopédie de la Pléiade**, Paris, 1961, pp. 937-966.
- DURAND, Gilbert, **Les structures anthropologiques de l'imaginaire Introduction à l'archétypologie générale**, 9ª. Ed., Bordas, 1969.
- DÜRKHEIM, Émile, **Les formes élémentaires de la vie religieuse**, Quadrige/ PUF, 1985, p. 542-546.
- “Ethnoscénologie”, in **Théâtre Public** no. 123, 1995, p. 46-48.
- FERRAROTTI, Franco, **Histoire et histoires de vie**, Méridiens, 1983.
- GARFINKEL, Harold, **Studies in Ethnomethodology**, Prentice-Hall, 1967.
- GEERTZ, Clifford, trad. F. Wrobel, “Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura”, in **A interpretação das culturas**, Zahar, 1978.
- GEERTZ, Clifford, **Negara: the Theater State in Nineteenthcentury Bali**, Princeton Univ. Press, 1980.

GOFFMAN, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday Anchor Books, 1959.

GREINER, Christine e A. BIÃO, org. **Etnocenologia, Textos Seleccionados**, Annablume, 1998.

<http://www.cnpq.br/areas/tabconhecimento/index.htm>.

Internationale de l'Imaginaire - Nouvelle Série no. 5, MCM/ Babel, 1995.

KHAZNADAR, Chérif, trad. S. GUEDES, “Contribuição para uma definição do conceito de etnocenologia”, in A. Bião e C. Greiner org., **Etnocenologia: textos seleccionados**, Annablume, 1999, p. 55-59.

JOUTARD, Philippe, "L'histoire orale", in A. Burguière, dir., *Dictionnaire des sciences historiques*, PUF, 1986.

LAPASSADE, Georges, *Les états modifiés de conscience*, PUF, 1987 .

LEIRIS, Michel de, *La possession et ses aspects théâtraux chez les éthiopiens de Gindar*, Plon, 1958.

MANDRESSI, Rafael, *Transculturation et Spectacles Vivants en Uruguay 1870 - 1930 - Une Approche Ethnoscénologique*, tese de doutorado, Paris 8 Saint Denis, 1999.

MAFFESOLI, Michel, *La conquête du present*, PUF, 1979.

MAFFESOLI, Michel, *La connaissance ordinaire, Précis de sociologie compréhensive*, Méridiens-Klincsieck, 1985.

MAFFESOLI, Michel, *Le temps des tribus – déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Méridiens-Lincksieck, 1988.

MARTINS, Leda, *Afrografias da Memória – O Reinado do Rosário no Jatobá*, Perspectiva/ Mazza, 1997.

MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, 9. ed., Quadrige-PUF, 1985.

ORTIZ, Fernando, “Contrapunteo cubano del tabaco y del azucar”, in *Taller de Letras*, 2003.

PANOFSKY, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Minuit, 1975.

PIMPANEAU, Jacques, “Les liens entre les cultes médiumniques et le théâtre, entre les chamans et les acteurs”, in *Actes des Rencontres Internationales sur la fête et la communication*, Serre/ Nice-Animation, 1986.

PRADIER, Jean-Marie, trad. A. PEREIRA, “Os estudos teatrais ou o deserto científico”, in **Repertório Teatro & Dança** no. 4, 2000, p. 38-55.

QUEIROZ, Maria Isaura P. de et al, **Experimentos com Histórias de Vida**, Vértice, 1988.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca, trad. M. Pinheiro, **Memória das vozes: cantoria, romanceiro e cordel**, SCT/ FUNCEB, 2006.

SCHECHNER, Richard, *Performance Studies, an introduction*, Routledge, 2002.

SCHÜTZ, Alfred, trad. A. Noschis-Gilliéron, *Le chercheur et le quotidien*, Méridiens-Klincksieck, 1987.

TURNER, Victor, *Process, performance and pilgrimage (A study on Comparative Symbolology)*, Concept, 1979.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983.