

Identities in Multidimensionality

Pesquisa e Método no campo do patrimônio intangível em América Latina.

VILAS, Paula Cristina¹

RESUMO: O artigo discute o perfil do pesquisador no campo constituído pela interrelação entre patrimônio cultural intangível e performance dialogando com vários autores antropólogos e pesquisadores em artes. Apresenta a noção de produção de identidade multidimensionalidade, a partir da dimensão do corpo simbólico socializado na mesma ordem social a qual respondem as performances. Assim podem ser compreendido o patrimônio além da noção de resistência, como fonte vital e vitalizante.

Palavras-chave: Patrimônio Cultural Intangible, Identidade, Performance

ABSTRACT: *This article discusses the profile of the researcher in the field constituted by the interrelationship between intangible cultural heritage and performance, in dialogue with various authors, anthropologists and researchers in the arts. It introduces the concept of multidimensionality of the identity production, from the dimension of the symbolic body, socialized in the same social order in which performances belong. Thus, heritage may be understood beyond the notion of resistance, as a vital and a life-giving source.*

Key-words: *Cultural Intangible Heritage, Identity, Performance*

1. Doutora em Artes Cênicas pela UFBA. Pesquisadora do Instituto de Investigación em Etnomusicología (DGEArt, GCBA) e Professora da Universidad Nacional de Avellaneda. Entre 1997 e 2008 foi professora e pesquisadora do Departamento de Artes Cênicas e Núcleo de Estudos Afro Brasileiros da Universidade de Brasília.

A partir do surgimento da noção de patrimônio cultural intangível e do reconhecimento que a Unesco confere, entre outras, às tradições orais, às línguas, às artes performáticas, aos rituais, às festas, e de sua recomendação à salvaguarda desse patrimônio, vários pesquisadores das Ciências Sociais e das Artes têm se ocupado da relação entre o patrimônio imaterial e a performance. Um campo com antropólogos performando, pesquisadores em Artes inventariando e escrevendo sobre as performances ou práticas espetaculares, educadores, agentes ou gestores culturais, ativistas, etc. Proponho nesse artigo, então, dialogar com alguns cientistas sociais e pesquisadores em artes que pensam tal campo e as implicações éticas da nossa tarefa em relação ao patrimônio.

A socióloga Cecília Londres, defende uma relação com a performance porque as formas de comunicação performáticas estimulam e integram espaços para “a vivência e para sensibilidade dos sentidos”, na necessidade de “recuperar as dimensões sensorial e emocional da experiência cognitiva no que diz respeito ao conhecimento do passado” (2004, p. 26-29). Contudo, não sabemos pelo texto de Londres que ‘(re)tradicionalização’ está sendo considerada, se das performances que estão sendo patrimonializadas ou das práticas performáticas de outros agentes culturais.

Elizabeth Travassos, antropóloga e pesquisadora em Artes (2004, p. 110-116) tematiza o interesse de jovens artistas e estudantes pela cultura tradicional brasileira que realizam “recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais” e as circunscreve como fenômenos da cena urbana contemporânea e legitima-as como “modo de conhecimento da cultura popular”. Nos jovens do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, cidades que experimentam o impacto da modernização, emerge a vontade de recriar “celebrações e modos de expressão tradicionais”, de regiões ‘distantes’ como Nordeste, Norte, Minas e Goiás. Travassos vê esse movimento como uma repetição da “descoberta do povo” que caracterizou o surgimento do folclore no século XIX.

Diferentemente do modernismo, que Travassos estudou detidamente em outros textos a partir da obra de Mario de Andrade, nesse movimento não há preocupação de “elevar a expressão popular tradicional” nem o intuito de tomá-la como matéria-prima para a arte. A ‘recriação’ – esse é o termo que a autora utiliza – busca a ocupação de espaços públicos para criar o espírito da festa popular e persegue um ideal de autenticidade, embora os participantes estejam conscientes, segundo Travassos, das transformações que se produzem na ‘recriação’ em que se dança e se canta simultaneamente, encarnam-se personagens, louvam-se santos, atualizam-se mitos.

Porém, esses jovens performáticos contemporâneos não falam *sobre eles*, os cultores das performances tradicionais, nem tocam *com eles*; mas também não produzem performances como “instâncias transformadas do original, dotadas de autoridade e não meras representações textuais do original”. Daí que questiono o termo ‘recriação’ para aludir a essas práticas que, como a própria autora reconhece, tem um ‘ideal mimético’, portanto o que buscam é uma reprodução. Contudo, recriar é uma operação diferente do que simplesmente não ser totalmente eficaz no processo de reprodução, recriar é uma operação de cunho artístico que não parece perpassar o interesse desses performáticos.

Apenas no final do seu texto, a autora reconhece que há dilemas morais de *fazer como* eles e, apenas nas três linhas finais, refere as “relações assimétricas” que existem entre “parceiros”, já que, desde o início do seu texto, Travassos também chama de “cultores da tradição festiva popular” a esses novos performadores. Neles a autora vê o desejo de “reverenciar” a diversidade cultural nacional brasileira, embora possamos questionar se um *fazer como* eles possa se pensar como reverência.

Tal afã de mimetizar esses mundos na pretensão de devir nativo não acontece apenas no espaço público. No espaço cênico, entre os pesquisadores e trabalhadores em Artes, o “olhar artístico” sobre o “objeto” habilita “um canibalismo artístico” justificado teoricamente como “hibridismo antropofágico somado à ideologia individualista de prática artística na modernidade” ao dizer de José Jorge de Carvalho (2004, p. 75).

O autor registra mudanças históricas no papel de pesquisadores. Um primeiro modelo, dos inícios do século XX, foi o pesquisador empenhado na elaboração de um arquivo para a construção de uma nação: cultor tradicional e pesquisador letrado estavam unidos por um “pacto nacional” e as escolas públicas sustentadas por essa nação difundiriam essa memória. Esse pesquisador, um servidor público, devia um retorno à sociedade e, embora não se envolvesse com problemas sociais, políticos e econômicos das comunidades, estava profundamente identificado com seu objeto de estudo e empenhado na construção de um imaginário igualitário de sua utopia de nação, que o fazia sustentar a crença, assegura Carvalho, de que seu projeto não era predatório e que defendia, diante do poder estatal, a dignidade cultural da comunidade pesquisada (2004, p. 66-67).

Contudo, aproximadamente na última década do S XX, no que Carvalho chama de “indústria cultural do exótico”, emerge um modelo de “mediador da indústria do entretenimento”. Este modelo é o do produtor: grava em campo, publica comer-

cialmente o material, congrega os cultores para fazer shows, se transforma em seu porta-voz em entrevistas para a mídia, falas universitárias, salas de espetáculo, ou seja, vira um apresentador. Operando muitas vezes com a “lógica da mais valia” ao conseguir algum retorno econômico para a comunidade, o mediador se sente eticamente justificado para fazer um pacto com a indústria cultural.

Para esse contexto, que Carvalho define como tempo de canibalismo, onde as tradições viram fetiches da indústria do entretenimento, ele propõe a figura do *pesquisador como escudo*. Carvalho nos pergunta: por que nos interessa a música afro e não nos interessa a pobreza dos músicos afroamericanos? A sua resposta é contundente: “a mercadoria não sofre, somente quebra, se esgota ou cai de preço; [...] não é nem pobre nem rica, nem doente nem sã, nem autêntica nem copiada” (2003, p. 8). O *pesquisador como escudo*, incorpora “a dimensão do poder, como um elemento constitutivo da análise cultural” e precisa dar o passo para desconstruir o mito da democracia racial e desmontar a fábula das três raças, pois como Carvalho coloca, o patrimônio cultural imaterial brasileiro não é incolor: “até agora a discussão das tradições culturais não havia admitido a imbricação indissolúvel entre a clivagem de classe e a clivagem racial” (2004, p. 77).

Ao modelo dos grupos performáticos de setores da classe média branca que têm o desejo de virar nativos, Carvalho denomina de *mascarada*, operação daqueles que se apropriam da arte performática que estudam e se mascaram de nativos. Ou seja, a mascarada é para o autor “uma encenação de artistas”, de classe média branca, canibalizando o patrimônio cultural imaterial para um público igualmente de classe média branca. Na nossa perspectiva, não se trata de artistas, mas apenas de consumidores, já que não há estatuto artístico nessa operação de reprodução.

Lamentavelmente, costumamos admitir na linguagem as ambigüidades dos termos vinculados às artes performáticas e teatrais como *mascarada* e *encenação* para aludir ao que seja falso, ao engano, ao furto. A *mascarada* de Carvalho não se trata de um jogo de máscaras nem de uma encenação, mas apenas do engano de quem se oculta para o furto, para o consumo do exótico. Carvalho usa indistintamente os termos *apropriação* e *expropriação* que sugeriria diferenciar, não a fim do exercício tedioso de normatizar o uso de prefixos, senão porque o se apropriar é um termo recorrente de uso nas artes do corpo, que alude ao tornar próprio, no sentido de passar pelo corpo e não no de tomar em propriedade. Portanto, nesses performáticos não há apropriação mas expropriação. O problema não

é como aponta Carvalho ‘a busca para além do si mesmo’, a saída da clausura da mesmice é imprescindível, mas o retorno sem transformação, isto é, uma saída de si mesmo que vira o consumo canibal e retorno ao idêntico.

Lembramos o clássico preceito de Johan Huizinga: só há jogo quando é aceito voluntária e livremente. Roger Caillois destaca os jogos que não envolvem regras, como as improvisações ou jogos de desempenhar um papel, o *como se fosse*, uma das expressões com as quais Stanislavski teorizou a arte do ator; ou seja, a ficção, o sentimento de como se substitui a regra do jogo e desempenha exatamente a mesma função. Contudo, adverte Caillois: “o espião e o fugitivo é que se disfarçam para enganar, já que esses não jogam” (1990, p. 42). O sentimento do como se fosse garante a segurança do retorno do jogador ao mundo real, mantendo a distinção entre espaço do jogo e o do não-jogo; sem essa delimitação, culminaríamos no que o próprio Caillois definiu como *corrupção do jogo*, que provocaria a alienação ou o desdobramento de personalidade produzidos “quando o simulacro já não é encarado como tal, quando aquele que está disfarçado acredita na realidade do papel, do disfarce ou da máscara. Ele já não se faz de outro” (1990, p. 70).

Portanto, podemos perguntar, os novos performáticos informam aos seus públicos que se trata de um jogo dessa natureza possibilitando a aceitação ou não desse público? Contudo, acredito que dificilmente os cultores, pelo menos por enquanto, reclamariam dessa mascarada. Habitualmente se escuta aos performáticos mascarados argumentarem que contam com o beneplácito de tal ou qual comunidade e/ou cultor tradicional. Ao parecer, o que acontece é que se estabelece uma ambigüidade, um duplo vínculo altamente perverso e esquizóide pelo qual certa inveja que mobiliza essa compulsão de devir o outro é recebida pelos cultores como uma valoração; há um fascínio, uma atração que, ao mesmo tempo em que supõe um reconhecimento, promove o saqueamento.

O performático enuncia *como se fosse* o cultor, mas o faz escondendo o jogo, jogo esse do qual o teatro ocidental é um grande mestre ao tematizar os diversos planos de realidade ou a liminaridade ficção-realidade, desde o teatro barroco – *teatrum mundi* – até Pirandello. Importante não esquecer que as tradições performáticas conhecem esse jogo, em inúmeras estratégias representacionais, como o mostram os autos de Bumba-meu-Boi, o Mamulengo, o próprio uso de máscaras e todos os tipos de performance que Mario de Andrade chamava de danças dramáticas. Mundos esses que, não duvido, abrem um território fértil e rico de estudo e experimentação estética,

mas para além das reproduções redutoras ou das expropriações, buscamos propiciar a multiplicação e não a captura desse imaginário. A performance cênica é espaço para produzir conhecimento sobre o deslocamento e a transformação de si mesmo que supõe o encontro com o “outro”, arte mestra no exercício da alteridade.

Daí que, aceitando o termo cênico, mas recortando seu sentido pejorativo, nessa *mascarada* não há a máscara do brincante, mas uma simples peça ou molde com que o consumidor ou ladrão se camufla, daí o caráter de simulacro. Há disfarce, simulação, dissimulação. Voltando à discussão crítica de Carvalho, o autor alerta para diferenciar essa mascarada das inversões da mimese lúcida e paródica que tantas performances culturais tradicionais realizam em relação ao poder, lembrando exemplos de mascaradas acontecidos nas sociedades escravistas do Novo Mundo no século XIX como o *lundu* no Brasil, *menestréis* nos EUA, *danzón cubano* e *bomba* em Puerto Rico.

Segundo Leda Martins, podemos dizer que não se trata aqui da máscara que “encobria o escravo e liberava o negro”, da máscara do negro pintado de negro dos primeiros shows de menestréis nos EUA onde “os negros carnavalizavam o sistema escravista e as relações sociais [...] ironizavam o *modus vivendi* e a ignorância dos senhores e riam, burlescamente, do próprio negro [...] de forma lúdica e catártica” (1995, p. 62). A mascarada atual encontra paralelo com o acontecido em fins do século XVIII, quando avança uma segunda fase onde, “em um movimento de apropriação formal e investimento ideológico”, as representações por atores brancos dos espetáculos de menestréis, “pintando-se de preto e imitando o que já era em si uma imitação”, transformaram o que era lúdico e catártico em um espetáculo comercial de fixação de estereótipos do negro. No entanto, os atores negros são excluídos dessa forma artística que criaram, cedendo lugar a forma burlesca e contestatória dos seus menestréis. Uma terceira fase surge, logo após a Guerra Civil, quando os atores negros reaparecem nos espetáculos comerciais de menestréis, em um “remascaramento” já que “perdido o sentido burlesco dos espetáculos”, o próprio negro “passa a reproduzir a caricatura de negro veiculada pelo branco” (1995, p. 63-64).

Esse processo é comparável, segundo Martins, com o acontecido com as escolas de samba no Brasil, onde os desfiles anuais “se descaracterizam como uma forma lúdica de sentidos e se transformam em um tipo de diversão e transação promocionais.” (1995, p. 64). A mascarada hoje é mais uma perversa tentativa de expropriação de cima para baixo das artes performáticas negras, especialmente aquelas preservadas até as últimas décadas em pequenas comunidades urbanas ou rurais,

às vezes com pouco ou nenhum contato com a indústria cultural. Não se trata, portanto, da máscara que encobre e revela em um artifício de duplicidade, como nos antigos menestréis, mas trata-se da máscara que revoltou Abdias do Nascimento e o levou a criar em 1944 o Teatro Experimental do Negro², pioneiro no Brasil e em América.

Martins também recupera o conceito de dupla voz do Henry L. Gates Jr., alude as formações discursivas de dupla referência entre formas africanas e ocidentais nas produções culturais do Novo Mundo. A esse jogo de duplicidade, Martins o relaciona com a ‘ginga’ da capoeira citando o estudioso Muniz Sodré, que reconhece a estratégia afro-brasileira de jogar nas ambigüidades do sistema, de agir nos interstícios: “a originalidade negra consiste em ter vivido uma estrutura dupla, em ter jogado com as ambigüidades do poder”, um *continuum* africano no Novo Mundo que cria uma descontinuidade na ordem hegemônica, uma produção de diferença (Sodré 1983, apud Martins, 1995, p. 55).

Essa duplicidade, esses jogos portam uma concepção metafórica da linguagem já que a palavra desliza vários significados. Sodré fala das dimensões do ‘segredo e da luta’, práticas de fala, jogos discursivos e espaços ritualísticos de linguagem: nesses interstícios é que se inscreve a diferença. Essa dupla voz permite à cultura africana resistir à violência da assimilação compulsória “constituindo um entrelugar que marca a diferença negra e preserva sua alteridade” (1995, p. 58). Por que seria lícito, então, o jogo de ambigüidades pelas classes medias letradas em relação às praticas performáticas tradicionais, invertendo perversamente o sentido do poder?

{ }

O campo de estudo e produção de performance a partir das performances culturais tradicionais, em grande medida, está atravessado pelo projeto do modernismo-nacionalismo no Brasil, seja a partir da busca de uma ‘brasilidade’ e/ou na inspiração no modelo ‘antropofágico’. Carvalho questiona um dos ditados do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade: “só me interessa o que não é meu”, questionando o vínculo com o modernismo na reedição de um modelo central da ideologia da classe dominante brasileira” (2004, p. 70).

O Manifesto Antropofágico no início do século XX teve um potencial descolonizador, e a obra de Mário de Andrade resulta pioneira não só para o Brasil mas para a América Latina. Imagino que ao manifestar que só interessa o que não é próprio, pode ter havido uma busca de expurgar as “idéias cadaverizadas” coloniais, possivelmente por se reconhecer “não tupi” na célebre e irônica formula tupi or not tupi.

2.
A narrativa que já hoje constitui o mito fundacional do TEN, narrada pelo próprio Nascimento (1968) e também pelo seu colega Efraín Tomás Bó (Nascimento, 1966), conta que em Lima, Peru, em 1941, assistiram uma montagem de O Imperador Jones de Eugene O’Neill. Nascimento teve um profundo impacto emocional ao ver um ator branco pintado de negro. Essa situação motivou sua decisão imediata de abrir no Brasil um espaço de trabalho para atores negros.

Esse manifesto foi instigante e provocador em 1920, porém convém perguntar pela sua vigência ou pelo que seria necessário hoje para provocar consciência com um potencial análogo ao do Manifesto Antropofágico do início do século XX, porque a sua reprodução acrítica já não provoca as classes dominantes e virou um raso canibalismo. Canibalismo porque se interessa pelo que não é próprio não para voltar o olhar para a América do Sul, mas para defender o direito ao seu consumo, justificando a voracidade de uma elite branca que exige que todas as tradições performáticas afro-brasileiras e indígenas, sagradas ou profanas, como diz Carvalho, estejam a disposição para satisfazer seus desejos de consumidor e de devir performativo (2004, p. 70).

O projeto nacionalista em que Mário de Andrade se empenhou fervorosamente – segundo a minuciosa leitura de Elizabeth Travassos que o diferencia dos artistas assinantes do Manifesto – buscava formas de atingir uma ‘homologia entre o indivíduo e a nação’, embora fosse necessário o ‘sacrifício’ do ‘eu’ a favor de um ‘nós’. Isto é, sacrifícios dos ‘impulsos líricos individuais’ para realizar uma arte nacional. O artista mudaria sua própria interioridade no contato com o material popular até que se tornasse uma “adesão de sentimento”, até que conseguisse uma nacionalidade inconsciente.

Esse nacionalismo supõe um postulado, formulado por Andrade: no núcleo da identidade brasileira mestiça, os particularismos culturais originários ‘já teriam se diluído’. Por isso Andrade “não tomava a sério propostas de uma cultura brasileira calcada em particularismos étnicos e combateu a inspiração exclusiva em criações aborígenes e africanas” (1997, p. 159). Para Andrade os “povos formadores, europeus, índios e negros africanos, desapareceriam como entidades singulares e dariam origem a uma nova população, suas culturas se diluiriam dando lugar a cultura brasileira” (2000, p. 56). Tal o núcleo violento do nacionalismo.

Alejo Carpentier, erudito escritor e literato cubano, explicita nos seus vastos escritos sobre música sua posição estética a respeito dos processos de criação artística vinculados com as tradições: a busca de uma transposição metafórica do popular como alternativa à música diretamente captada e arranjada (1984, p. 293). Carpentier, criticando os nacionalismos musicais das primeiras décadas do século XIX, coloca que o folclore foi somente o melos, o pretexto para incorporar a obra ao projeto ideológico da formação de uma cultura nacional. Para Carpentier, o tema – melos – não é o mais importante e valioso em uma música popular, o autor adverte a respeito do que chama de elementos de estilo – a rítmica, a sonoridade, as

‘variações especiais’ – que podemos entender como aspectos constitutivos da performance.

Carpentier defende ao compositor Heitor Villa-Lobos no sua conhecida afirmação: “o folclore sou eu” contestando ao projeto de Andrade e questionando os nacionalismos e construindo uma obra ‘duradoura e de valor universal’. Segundo Carpentier, ao estarmos “órfãos de uma tradição técnica própria, buscávamos o acento nacional na utilização – estilização – dos nossos folclores” (1984, p. 297). Esses ‘nossos’ não podem ser senão as artes de descendentes de escravos e indígenas subalternizados pela ordem colonial, ainda que em vários graus de mestiçagem.

Aparece o paradoxo, então, de que Villa-Lobos negava-se ao ‘sacrifício’ mas produzia música ‘nacional’, enquanto Mario de Andrade se preocupava em “frear as tendências egoístas dos artistas que não levam em conta a realidade cultural que o cerca” (2000, p. 48). Para Carpentier, a América Latina está suficientemente madura, escreve isso em 1977, para enfrentar, após as ingenuidades do nacionalismo, as tarefas de busca, investigação e experimentação que “são as que fazem avançar a arte dos sons”. Carpentier insiste em que o nacionalismo só privilegiou a captação do material melódico desconsiderando os “contextos de execução”, que posso entender como análogos ao que tenho chamado de aspectos performativos (2005) e que Carpentier ilustra como “modos de cantar, de tocar os instrumentos, de acompanhar as vozes, as inflexões peculiares, o acento, o giro, o lirismo”. Como proposta para “avançar” na arte dos sons, Carpentier recomenda o conhecimento do “âmbito próprio” e investigar “os tambores afro-americanos, as maracás indígenas, as claves xilofônicas, as marimbas, os güiros” (1994, p. 39).

Respeito da produção de performance artística a partir desse universos, encontro um comentário de Carpentier que da uma pista de que o preocupavam questões próximas às aqui expostas, que bem poderiam ser uma crítica a algumas das performances que também já assisti:

Por otra parte, quien ha tenido la oportunidad de asistir a las maravillosas fiestas iniciáticas de ciertos cabildos negros de Cuba, con la pureza melódica de sus invocaciones, con la admirable elocuencia musical de sus responsos corales, no puede reprimir un gesto de disgusto cuando, en un cabaret, alguna desvestida señora, muy reluciente de lentejuelas, abre la boca para gritar: Obatalaaaa!... Obatalaaaa!... (1994, p. 56)

Como aprender dessa eloquência vocal a que remete Carpentier? Como aprender dessa ‘música popular’ que Mario de Andrade concorda com Carpentier em chamá-la de pura

assim como Andrade a chama também de ‘coletiva e coletivizadora’? A música tem o ‘poder de desindividualizar’, ‘coletiviza o ser’, falava Andrade, mas conta Travassos que Andrade a temia, que tinha pavor do poder hipnótico do transe, da vivência dessa música “primitiva” que provocava uma ‘temida embriaguez’. Travassos cita um trecho do diário de Andrade no qual ele coloca que, esquecido de si e do seu trabalho de escrever estava no meio de um Maracatu quando de repente, sentiu um mal-estar, dor, respiração presa, sangue batendo na cabeça e uma tontura que o levou a se retirar desse ‘círculo de inferno’ (1997, p. 165-166).

Evidentemente essa não seria uma experiência possibilitadora para o ‘sacrifício’ na busca do nacional. Muitos anos depois, em 1997, Graziela Rodrigues publica *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação*, onde há propostas de trabalho a partir de experiências como a descrita por Andrade. De fato, Rodrigues apresenta seu livro como uma abordagem para a criação em dança a partir da ‘cultura brasileira’, um método-processo de formação “baseado no fundamento de um corpo brasileiro”. Opera no substrato do pensamento de Rodrigues um pressuposto nacionalista, mas o faz em outra perspectiva que não a do modernismo.

Efetivamente, há em Rodrigues uma extrema preocupação pelos dançarinos e isso motiva a busca do contato com as culturas tradicionais que, segundo a autora, gera um conflito. Esse contato e esse conflito são o ponto de partida, ou seja, não há ‘sacrifício’ mas busca. E essa busca começa no trabalho de produção de identidade dos dançarinos que, em decorrência da formação habitual, sofrem um processo de fragmentação do corpo, já que a técnica, enquanto aquisição de habilidades físicas, centra-se em uma ansiedade de responder a um modelo. A partir da imposição de uma auto-imagem, o bailarino passa a rejeitar seu próprio corpo para dar espaço a uma imagem idealizada. Rodrigues questiona as abordagens instrumentais do corpo, onde o bailarino não se encarna a si próprio e chama seu corpo de ‘instrumento’ (1997, p. 23).

Nos próprios termos de Rodrigues o *Bailarino-Pesquisador-Intérprete – BPI* – é um tripé metodológico: o inventário do corpo ou o auto-questionamento do bailarino a respeito da relação com o próprio corpo e com a própria dança; o co habitar com a fonte a realização de experiências iniciais com manifestações culturais brasileiras; o contato direto do bailarino com as fontes; a estruturação da personagem o retorno do bailarino para a articulação do trabalho criativo. Eis o que acredito ser o diferencial da proposta de Rodrigues a respeito de muitos trabalhos no campo das artes que lidam com as tradições culturais brasileiras: o ‘conflito do contato’ é tematizado e abordado

como ponto de partida da pesquisa. A busca do método está dada no retorno de um dançarino pesquisador de si mesmo, revelado a partir do contato com o outro. O foco encontra-se na “inter-relação dos registros emocionais que emergem da vivência na pesquisa de campo, com a memória afetiva do próprio intérprete” (1997, p. 147).

A autora é enfática quando coloca estar interessada em “manifestações populares brasileiras que contenham o sentido de resistência cultural” e está interessada nesses corpos que se encontram “à margem da sociedade brasileira e irmanados pela discriminação”; fala de uma “mescla cultural”, porém ressalta “a nossa herança negra com força de resistência” (1997, p. 21 e 27). Para Rodrigues os rituais das manifestações culturais constituem uma ‘escola visceral’ e em cada campo encontram-se “mestres de vida” que são “pilares dos grupos aos quais pertencem”. Os significados da experiência de co-habitar com a fonte, segundo Rodrigues, são o aprendizado da abertura e a generosidade para ampliar o olhar, os referenciais, para a realidade da quebra do preconceito “nos músculos”, a partir da qualidade do contato na experiência corporal com a vitalidade das fontes.

A relação com as tradições de longa duração não são só uma relação com o passado mas também com o futuro. Porque não se trata de ‘antiguidades’ tornadas vida no corpo dos brincantes, mas podemos aprender de como se transformou esse passado e isso implica possibilidade de futuro para nós. Rodrigues chama de uma “dança interior”, a ligação entre “a vida e corpo que dança”, que mobiliza “uma argamassa de dor, saudade, melancolia e revolta” pela herança do ancestral escravizado que o devoto “depura e transmuta em força para seu próprio legado”. (1997, p. 63).

Concordo com Travassos (2004, p. 110-116) que para além da aprendizagem de danças, cantos e formas de tocar instrumentos “está em jogo a absorção de um ethos comunitário”, a formação de uma *communitas*; tentando aprender do sentimento da “brincadeira”, do espírito da festa. O que me questiono é se as práticas, tal como se apresentam, constituem o caminho possível para atingir o objetivo proposto. Travassos reconhece algum fundamento etnográfico nessa busca ao imaginar os universos da festa. Posso pensar que se existisse um tomar contato concreto corporal e afetivo em campo, uma verdadeira vivência de campo ou em termos de Rodrigues um co habitar, a energia da imaginação poderia se centrar e se encaminhar na busca de recursos e estratégias performáticas para recriar, ecoar e ressoar, criar impregnado e afetado pelo vivenciado.

Os contatos e experimentações interculturais são sempre extremamente problemáticos e ainda mais quando livrados a

certa ingênua espontaneidade. Inés María Martiatu, escritora e estudiosa do teatro cubano, realiza uma contundente crítica às tendências chamadas interculturais no teatro. Eugenio Barba e Peter Brook são os representantes mais reconhecidos do chamado teatro contemporâneo intercultural, com obsessão pela outridade, “no afã de recuperar a ritualidade perdida” segundo Martiatu. Contudo, Martiatu pensa desde esse mesmo espaço dos que praticam teatro intercultural, propondo repensa-lo a partir de uma análise de como tem sido utilizado o conceito de transculturalidade do pensador cubano Fernando Ortiz. Tal conceito, segundo Martiatu, aparece distorcido e desvirtuado pelo teatro intercultural que o utiliza como sinônimo de intercultural. Com efeito, o teatro intercultural representa um dilema não só estético mas ético, pelas suas formas de “se apropriar da cultura, ou de elementos das culturas estrangeiras sempre a partir do seu interesse próprio”, partindo da iniciativa de um teatro ocidental e não do “teatro do outro” (2000, p. 184).

Martiatu dá esse passo e avança na direção de defender uma prática transcultural, recuperando o sentido orticiano do conceito. Assim como o conceito de Ortiz teve o potencial de discutir o modelo da aculturação na antropologia do século passado, a transculturalidade poderia questionar a interculturalidade tal como proposta hoje pelo teatro europeu. Como exemplo de transculturalidade, a autora fala de um teatro ritual caribenho, legitimado ao interior da sua própria cultura. Para Mignolo a transculturação foi tramada por Ortiz a partir do seu entrelugar como antropólogo situado nas margens para reconhecer processos complexos e multidimensionais de transformação cultural. (Mignolo 2003, p. 235).



Sublinhar a incomensurabilidade das diferenças de classe, étnico-raciais, de gênero, epistemológicas etc. parece gerar terror e pavor em alguns daqueles que se dedicam ao estudo e produção no campo da performance, que acreditam que a diferença interdita o espaço vincular, o espaço do encontro. Parece que apenas polarizamos entre identidades essenciais e afixadas ou tão fluidas ao ponto de ser negada qualquer localização. Por localização entendemos a situacionalidade do conhecimento, desde onde se fala.

Contudo, não é possível compreender isso em uma perspectiva essencialista, não há correspondência direta entre a localização – classe, raça, etnia, gênero – e a ideologia e consciência de classe, raça, etnia, gênero; não há correspondência direta entre o ontológico quem sou e o epistemológico como penso,

porém os lugares de enunciação precisam ser percebidos para, a partir deles, operar deslocamentos, perceber a operação da hegemonia, que não significa apenas dominação ideológica, mas também o consentimento com a cultura do setor dominante da sociedade.

Acredito que, em parte, essa dificuldade explica porque só aparece a mascarada como caminho possível para muitos, perante a profunda comoção produzida pela performance cultural tradicional, que gera a vontade de performar. A percepção da localização se nega porque se vive como um espaço de clausura e não como um ponto de partida, daí que seduzem com tanta força as ideologias da mestiçagem e de um nacionalismo monocultural, com índios e negros assimilados e aculturados. Essas ideologias aparecem como habilitadoras para produzir performance, para fazer como eles. O questionamento à representação e a inclusão das variáveis socioeconômicas, de classe e étnico-raciais, isto é, o campo da produção social da diferença, parece gerar uma angústia intransponível quando não se tem construído um horizonte de reconhecimento comum na diversidade. Esse horizonte pode ser a própria nação ou uma ordem maior como América Latina, mas sempre que não seja excludente nem apagadora das diferenças. Acredito que para construir esse caminho seja necessária uma ética da responsabilidade, um compromisso na escuta e transformação.

Entendo esse compromisso político como um espaço de tensões, conflitos e encontros, de construção e reconstrução de identidades, como um entrelugar que, longe de afixar identidades e enclausurá-las, favorece a produção de múltiplas identidades. O modelo da expropriação, que nega a existência desse entrelugar, é um modelo de reprodução e não de produção.

Acredito que os novos performáticos e certos pesquisadores em artes vinculados ao universo das tradições culturais percebem um entrelugar, mas desestimam qualquer debate ético-estético que indague como habitá-lo, acreditando ser um impedimento à vontade de dançar e cantar à qual efetivamente estão sendo convidados/as. Ao temer o debate parecem se sentir perante uma encruzilhada: dançar e cantar fazendo como eles, seja no cortejo ou no palco “recriando”, ou a interdição de não fazer nada. O fazer como eles, pressupõe um igualitarismo raso que nega toda diferença, não só a étnico-racial que já se encontra diluída na ideologia da mestiçagem e seus correlatos aparentemente renovados nos discursos que se valem de uma certa compreensão do hibridismo, mas também as diferenças de ofício vinculadas ao próprio saber-fazer e às diferenças geracionais: ‘todos somos cultores-brincantes’, sem importar idade nem experiência e tornando óbvia a perspec-

tiva socio-histórica, desconsiderando se há ou não o reconhecimento e validação comunitária, o tecido socio-histórico sustentando esse 'cultor' ou autoridade performática.

O que busco sublinhar é que se trata de dimensões profundas da identidade, já que a pesquisa nos leva a territórios pouco percorridos: a dimensão simbólica do próprio corpo produzido num determinado processo de socialização, as 'descobertas de nós mesmos' ao encontro de Afro e Indo América e os silenciados mecanismos de exclusão e desigualdade social dessa mesma ordem socializadora, onde estamos insertos diferenciadamente 'pesquisadores' e 'pesquisados'; no melhor dos casos indo ao encontro mutuo que supere essa cisão de 'nós e eles' e seja um fazer junto. A pesquisa nos interpela em relação a quem 'fomos sendo' e quem 'queremos ir sendo', com permissão dos neologísticos gerúndios para transitar na dinâmica da produção de identidades.

Concebemos um pesquisador capaz de pensar e se pensar na multidimensionalidade da identidade, capaz de transitar em um zoom ágil por onde se articulam as dimensões micro, básicas e estruturantes, o corporal e as dimensões sociohistóricas e culturais, local, nacional, regional e por que não planetária. Esse pesquisador vai se tornando latinoamericano se pensa desde a moldura civilizatória continental comum, e vai percebendo Afroamérica e Indoamérica como matrizes civilizatórias que se produzem a se mesmas permanentemente não apenas como territórios de dor e resistência a uma ordem social injusta e colonial, mas como fontes de vitalidade também, símbolos vibrantes que aludem a um Pátria Grande.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- CAILLOIS, Roger (1988). **O Homem e o Sagrado**. Lisboa: Editora 70.
- CARPENTIER, Alejo (1984). Del folklorismo musical. Em: GOMEZ GARCÍA, Zolia (org.), **Ese músico que llevo adentro**. La Habana: Arte y Literatura.
- CARPENTIER, Alejo (1994). **Temas de la Lira y del Bongo**. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- CARVALHO, José Jorge de (2002). Las Culturas Africanas en Iberoamérica – lo negociable y lo innegociable. Em: **Série Antropologia**, 311, Brasília, UnB2002.
- CARVALHO, José Jorge de (2004). Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento. Em: LONDRES, Cecília (org.), **Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas**, pp. 65-83. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Brasília: CNFCP, FUNARTE-IPHAN.
- HALL, Stuart (1999). **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A.
- HALL, Stuart (2000). Quem precisa da identidade?. Em: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) **Identidade e Diferença - A perspectiva dos Estudos Culturais**. pp. 103-133. Petrópolis: Vozes.
- HUIZINGA, Johan (1993). Natureza e Significado do Jogo como Fenômeno Cultural. Em: HUIZINGA, Johan, **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva.
- LONDRES, Cecília (2004). “Patrimônio e performance: uma relação interessante”. Em: TEIXEIRA, João Gabriel (org.), **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS/UnB.
- MARTIATU, Inés María (2000). **El Rito como Representación: Teatro Ritual Caribeño**. La Habana: Ediciones Unión.
- MARTINS, Leda Maria. (1995). **A Cena em Sombras**. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- MIGNOLO, Walter (2003). **Histórias locais / Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: UFMG.
- RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca (1997). **Bailarino, Pesquisador, Interprete – Processo de Formação**. Rio de Janeiro: Funarte.
- RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca (2003). **O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: Reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método**. Tese de Doutorado em Artes, UNICAMP. Campinas/SP.
- TRAVASSOS, Elizabeth (1997). **Os Mandarins Milagrosos. Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók**. Rio de Janeiro: Funarte, Jorge Zahar.

TRAVASSOS, Elizabeth (2000). **Modernismo e Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

TRAVASSOS, Elizabeth (2004). Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais; a performance como modo de conhecimento da cultura popular. Em: TEIXEIRA, João Gabriel (org.), **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS/UnB.

VILAS, Paula Cristina (2008) Vozes entre Festas. A performance vocal entre a etnografia e a cena. Claudia Neiva de Matos (org.) **Palavra Cantada Ensaio Poesia Música e Voz**. Rio de Janeiro: 7letras

VILAS, Paula Cristina. (2010). A Voz dos Quilombos: na senda das vocalidades afro-brasileiras. **Um Tigre na Floresta de Símbolos**. Edimilson de Almeida Pereira (org.)

VILAS, Paula Cristina (2007) **Vozes entre Festas. Vocalidades entre o trabalho de campo e a produção vocal em cena**. PPGAC UFBA Salvador 2007