

## Um mesmo estado de graça - o teatro e o candomblé da Bahia<sup>1</sup>

Armindo Bião

Os cultos afro-brasileiros, inclusive o Candomblé da Bahia, têm sido objeto de importantes pesquisas. Consultando essa bibliografia, e interessado na construção epistemológica de uma etnociência dos fenômenos espetaculares, decidi reunir algumas notas comparativas, concernentes ao teatro e aos rituais de possessão. Gostaria, assim, de contribuir para o projeto proposto por Jerzy Grotowski, ao longo de suas aulas magistrais para o Collège de France, que criou especialmente para ele em 1997 a cadeira de Antropologia Teatral: o de investigar a experiência mística e a teatral em torno de suas performances públicas. Grotowski é um dos homens de teatro que mais tem atuado na construção dessa área interdisciplinar de conhecimento teórico e prático. Seu interesse pelos cultos afro-americanos tem se mantido e ampliado ao longo dos últimos oito anos.

Jean Duvignaud, fazendo referência aos "múltiplos aspectos da prática social do teatro", que, segundo ele, permitem "estabelecer este laço tão procurado entre a estética e a vida social", qualifica o Candomblé da Bahia como forma "de teatralização por assim dizer espontânea". A propósito da festa, e igualmente do Candomblé da Bahia, ele afirma: "O transe de possessão é um espetáculo ... aqui atuar e ser, na festa desencadeada pelo transe, literalmente se confundem".<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Texto escrito originalmente em francês para o periódico *TheARTre* do Departamento de Estudos Teatrais da Universidade Paris 8, traduzido por Isa Trigo (Mestranda em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, UFBA) e Ana Luiza Friedmann (Bolsista de Aperfeiçoamento CNPq na Escola de Teatro da UFBA), com revisão final do autor.

<sup>2</sup> Cf. Jean DUVIGNAUD, *Les ombres collectives - Sociologie du théâtre*, PUF, 1973, p. 13 (para a primeira citação), e DUVIGNAUD, *Fêtes et civilisations*, Scarabée, 1984, p. 195 (para a segunda referência); Também sobre o Candomblé da Bahia, cf. DUVIGNAUD, *L'acteur, sociologie du comédien*, Gallimard, 1965, p. 246 et s.

- Permito-me aqui uma digressão a propósito dos rituais de de-possessão e o teatro: a propósito de práticas espetaculares de exorcismo (ou, dito de outro modo, de rituais de de-possessão), na Inglaterra, no tempo de William Shakespeare, Stephen Greenbalt analisa as acusações feitas aos católicos pelos protestantes. Estes denunciavam a fraude e a encenação praticadas, segundo eles, em particular pelos Jesuítas/ exorcistas, posto que a possessão, e por consequência a de-possessão, seria "teatral". Além disso, ele mostra como as referências ao exorcismo nas peças de Shakespeare (*The Comedy of Errors*, *Twelfth Night*, *All's Well That Ends Well*, *A Mid Summer Nights' Dream*, e sobretudo *King Lear*) servem de reforço à idéia do amálgama fraude/ teatro/ exorcismo, assim que à rejeição ao catolicismo. O autor mostra igualmente as influências mútuas (inclusive o empréstimo de frases inteiras) entre o teatro de Shakespeare e os textos publicados por autoridades protestantes sobre o tema à época. Mas ele conclui, utilizando o exemplo da cena da falsa possessão de Edgar em *King Lear*: "rituais evacuados de sua significação original são

Michel Simon, em seus comentários sobre o teatro brasileiro, incluiu as cerimônias do Candomblé e outras dos cultos afro-brasileiros num tipo de “teatro popular do Brasil”.<sup>3</sup>

Roger Bastide, para quem “os cultos de possessão englobam uma enorme variedade de tipos”, fala de “transes espontâneos, criativos... de mitos, animadores de espetáculos reatados e renovados, como aqueles dos *zâr*, estudados por Leiris”. Segundo Bastide, um dos maiores especialistas em cultos afro-brasileiros, as funções manifestas dos cultos de possessão são: 1) “a necessidade de assegurar a harmonia do cosmos e da sociedade; 2) a profecia...; 3) a cura das doenças”.<sup>4</sup> Ao lado destas funções ‘manifestas’, ainda há outras, que ele denomina ‘latentes’, mas que não seriam “menos importantes” que as primeiras. Entre estas funções ‘latentes’, ele afirma que os cultos de possessão teriam função de *catharsis*, que as aproximaria “dos psicodramas (René Ribeiro), dos sociodramas (Roger Bastide), ou ... etnodramas (Lois Price-Mars)”.<sup>5</sup> Além disso, no seu livro *Le Candomblé de Bahia (Rite Nagô)*, Bastide fez incidentalmente referência aos “aspectos espetaculares ou dramáticos” do culto: “A dança resulta em uma ‘ópera fabulosa’; a expressão célebre de Rimbaud aplicando-se exatamente ao fenômeno”.<sup>6</sup> Da mesma maneira que Duvignaud ou Simon, Bastide, no entanto mais atento aos aspectos religiosos dos cultos, bem como às “sobrevivências” africanas no “novo mundo”, não deixou de assinalar os pontos comuns ao teatro e aos cultos de possessão.

Umberto Eco, num contexto menos teórico que jornalístico, afirma, a propósito das injustiças sociais no Brasil, que os cultos afro-brasileiros “são perigosamente próximos dos ritos do carnaval e do futebol”, como maneiras diferentes de “conter as massas deserddadas nas suas reservas”.<sup>7</sup> Não é demais

preferíveis à ausência total de rituais” (eu traduzo), in Stephen GREENBALT, *Shakespearean Negotiations*, University of California Press, 1988, p. 127 e *passim*.

<sup>3</sup> Cf. Michel SIMON, “Théâtres Nationaux - le Brésil”, in *Histoire des Spectacles*, dir. Guy DUMUR, La Pléiade, s. d., pp. 1303-1304.

<sup>4</sup> Cf. Roger BASTIDE, “Prolégomènes à l'étude des cultes de possession” (communication au Colloque 1968 sur la possession), in R. BASTIDE, *Le rêve, la transe et la folie*, Flammarion, 1972, pp. 84-85.

<sup>5</sup> BASTIDE, *ibid.*

<sup>6</sup> Cf. R. BASTIDE, *Le candomblé de Bahia (Rite Nagô)*, Mouton, 1958, p. 174 e s. (o autor insiste sobre os aspectos de violência e de “sexualidade” das danças rituais). Uma nova edição deste livro, que se tornou um clássico, está sendo organizada por Jean Duvignaud.

<sup>7</sup> Umberto ECO, “Avec qui sont les Orixas?”, in *La guerre du faux*, Grasset & Fasquelle, 1985, p. 151.

pontuar que o autor de *A guerra do falso* (uma coletânea de artigos de jornal) aproxima os cultos de possessão afro-brasileiros daquilo que se pode chamar “práticas espetaculares” (o carnaval, as competições esportivas). Sobre suas intenções neste livro, ele afirma: “Se estes artigos tentam denunciar alguma coisa aos olhos do leitor, não se trata de descobrir as coisas sob os discursos, mas muito mais os discursos sob as coisas... É uma escolha política criticar os *mass* mídia através dos *mass* mídia. No universo da representação ‘*mass*-midiática’, esta é talvez a única escolha de liberdade que nos resta”.<sup>8</sup>

O espírito crítico demonstrado pelo grande mestre italiano, a respeito do assunto, certamente salutar, não obstante se inscreve na postura dos intelectuais, a quem a história do Ocidente e da Modernidade ensinaram a desconfiança em relação ao espetacular. Infelizmente, não se encontrou ainda o texto de Aristóteles sobre a comédia, que fazia um dos centros da intriga do *Nome da Rosa*. Se ele tivesse sido achado, talvez tudo fosse diferente. A *Poética* de Aristóteles que conhecemos é um dos documentos fundadores da cultura ocidental e da modernidade, assim como, pelo menos parcialmente, a origem desta desconfiança.

Victor Turner tem uma abordagem dos cultos afro-brasileiros, bem como do futebol e do carnaval brasileiros, oposta à de Eco. De fato, Turner é um dos intelectuais contemporâneos que representam melhor o novo paradigma que parece querer se constituir criticando o da modernidade. A partir da interface teatro/antropologia, onde inscreve sua noção de ‘drama social’, ele se interessou, já nos últimos anos de sua vida, particularmente pelo Brasil e pelo Japão. O que se poderia chamar ‘práticas espetaculares’ corresponde, em grande parte, ao que ele chama “gêneros de performance”.<sup>9</sup> A respeito precisamente do Brasil, ele afirma que esses “gêneros de performance” (Cultos, carnaval, futebol) gozam aí de grande popularidade, impressionando todos os que o visitam. “Importantes nações industrializadas como o Brasil e o Japão não desprezaram seus festivais públicos. Elas os elevaram à categoria de suas realizações seculares – tudo isso sem destruir o encantamento e a teatralidade de suas raízes”.<sup>10</sup> Depois de ter analisado em detalhe o sistema proposto por Roger Caillois para descrever o elemento lúdico, Turner mostra que todas as categorias de lúdico sugeridas por

<sup>8</sup> ECO, “Préface à l'édition française”, in *op. cit.*, p. 13.

<sup>9</sup> Cf. “Social dramas in Brazilian Umbanda - The dialectics of meaning”, “Carnaval in Rio”: *Dionysian drama in industrializing society* et “*Rokujo's Jealousy: liminality and the performative genres*”, in Victor TURNER, *Anthropology of Performance*, PAJ, 1986.

<sup>10</sup> TURNER, *op. cit.*, p. 128 (eu traduzo).

<sup>11</sup> TURNER, *op. cit.*, p. 137 (eu traduzo).

Caillois se encontram no carnaval do Rio. E conclui: "O Carnaval é feito para servir como uma sorte de paradigma, ou de modelo, para todo o mundo moderno e pós-moderno".<sup>11</sup>

Julian Beck, na época diretor do *Living Theater*, e Georges Lapassade, pesquisador especialista em transe e outros estados modificados de consciência, visitaram juntos diferentes lugares de cultos de possessão no Brasil. O primeiro observou a falha essencial do 'teatro religioso', a saber, o de ser "a mais válida apatia, o ópio do povo". Mas ele afirmou igualmente, a propósito mais particularmente dos rituais de quimbanda (uma variante dos cultos afro-brasileiros do Rio), num texto intitulado "Teatro Sexual": "É o caminho do povo oprimido. É a sua revolução. É a expressão verdadeira de um sonho popular. É o teatro desesperado pleno de esperança".<sup>12</sup> As observações sobre o "teatro religioso" e sobre o "teatro sexual" são reveladoras de uma atitude que se desejava ao mesmo tempo "revolucionária" e "anarquista". Esta atitude, da qual Beck é um dos representantes, caracterizou certas aventuras artísticas do começo dos anos 70. Se a elas me refiro, não é porque as sustento, mas simplesmente porque quero reunir o maior número possível de comentários de homens de teatro e de ciência, relativos à interface teatro/ rituais afro-brasileiros<sup>13</sup>. Na minha opinião, Beck não fez senão caricaturar de maneira exacerbada as qualidades "conservadora" e "revolucionária" que podem eventualmente ser atribuídas às formas sociais designadas pela expressão "práticas espetaculares".

Lapassade, que prosseguiu suas pesquisas sobre os "estados modificados da consciência", escreveu para a coleção "Que sais-je?" um livro sobre o transe<sup>14</sup>, onde ele faz referência ao comentário de Beck – "a melhor comediante do Rio" – sobre uma adepta dos cultos. Nessas reflexões sobre "Possessão e Teatralidade" reconhece a "dimensão de teatralidade nessas práticas, como sublinhou Michel Leiris" e conclui com uma citação de Jean Duvignaud:

"A ambigüidade mesmo desses estados – sobre a qual Leiris é o único a insistir porque é artista tanto quanto etnógrafo – constitui a realidade do fenômeno. É porque a simulação não seria um estado marginal entre o teatro e o êxtase, a mentira e a verdade, mas um

<sup>12</sup> Julian BECK, *La vie au théâtre*, Gallimard, 1978, p.152 et S.

<sup>13</sup> A propósito de temas parecidos, ver Gilbert ROUGET, *La musique et la transe*, Gallimard, 1980 e 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 – Transe, chamanisme possession*, Serre/Nice-Animation, 1986.

<sup>14</sup> Georges LAPASSADE, *La transe*, "Que sais-je?" 2508, 1990.

dos elementos componentes do estado de possessão. Esta abreviação feita a propósito da possessão ritual e de seu teatro poderia ser generalizada ao conjunto dos transe<sup>15</sup>.

Não tenho a intenção de discutir o "conjunto de transe", mas no que concerne à possessão ritual, penso já ter demonstrado que a questão da sinceridade aí não é pertinente<sup>16</sup>. Não obstante salvaguardo a "idéia de ambigüidade" de Duvignaud, que me parece aproximar-se da noção de "liminaridade" de Turner, isto é, da qualidade do que está ao nível do limiar, ou dito de outra forma, o que está entre duas manifestações. Ora, o teatro reunindo jogo e vida, e o transe, reunindo divindade e humanidade, são bem o domínio da ambigüidade e da liminaridade.

Peter Brook, um outro homem de teatro sempre muito ativo, se pronunciou também sobre os cultos afro-brasileiros. A propósito destes contatos com os adeptos do culto no Rio ele fez a seguinte reflexão: "... a possessão entre eles parece repousar inteiramente sobre o fato de que a pessoa perde a consciência"<sup>17</sup>. Ora, como Ruth e Seth Leacock observaram, a propósito dos cultos afro-brasileiros da região do Pará, na Amazônia, a total perda de consciência não é verossímil posto que os adeptos em transe de possessão, apesar de se encontrarem numa aparente desordem, não se chocam<sup>18</sup>. De fato, o que me interessa aqui é de colocar lado a lado duas opiniões contraditórias sobre uma questão, a propósito da qual já me exprimi.<sup>19</sup> O que é mais notável segundo Brook, é a comparação que ele faz entre o rosto de uma pessoa em transe de possessão e uma máscara de teatro desde que esta comparação remete à convenção teatral de *persona*. É a posição de evidência ocupada por uma pessoa, temporariamente, com relação ao grupo.

André Villiers, em "*O Claustro e a Cena – Ensaio sobre as conversões dos atores*" considera o ator como uma sorte de "personagem

<sup>15</sup> LAPASSADE, op.cit, p.98; cf. "Existence et possession", in J. DUVIGNAUD, *L'acteur sociologue du comédien*, Gallimard, 1965, p.244 e s.

<sup>16</sup> Armindo Jorge de Carvalho BIÃO, "Théatralité" et "Spectacularité" – *Une aventure tribale contemporaine à Bahia*, tese de Doutorado, sob a orientação de Michel Maffesoli, Université René Descartes Paris V Sorbonne, 1990, pp.132-142.

<sup>17</sup> Cf. Peter BROOK, "Mensonge et adjectif superbe", entrevista in *Le masque du rite au théâtre*, CNRS, 1985, p.201.

<sup>18</sup> Ruth e Seth LEACOCK, *Spirits of the Deep*, Doubleday, 1972. Ver o desenvolvimento da noção de "gradação de papéis, do jogo de papéis cotidianos ao jogo teatral, à hipnose, à histeria e ao êxtase" p.214 e s.; Roberto MOTTA, que igualmente utilizou referências teatrais ("*dramatis persona*" e "*original drama*") fala, também no contexto de cultos afro-brasileiros, de "excitação dionisiaca", a partir de um ponto de vista próximo a Nietzsche, in R.MOTTA, *Meat and Feast: The Xango religion of Recife*, Columbia University.

<sup>19</sup> BIÃO, op. cit, pp. 127-132.

sagrado". A partir dos exemplos documentados de conversões de atores, ele traça um quadro de "disposições caracterológicas" e de "circunstâncias favoráveis". E comenta o fato que um número dessas conversões, cujo melhor exemplo é o de São Genésio, tornou-se tema de peças de teatro: "Lope de Veja, Rotrou, Francisco de Rojas, Henri Ghéon, levaram à cena exemplos edificantes de atores iluminados pela graça durante a representação".<sup>20</sup> É Villiers quem nos sugere uma feliz expressão, a saber, a de "estado de graça". Talvez deveríamos utilizá-la em lugar de "estado de consciência", a propósito do desempenho do ator de teatro e do transe do adepto do culto de possessão. Este estado é o exemplo paradigmático do que chamei "o gozar do jogar" (*le jouer du jouer*).<sup>21</sup>

Para encerrar essas reflexões comparativas teatro/ rito de possessão, retive três pontos essenciais da obra mais citada sobre o assunto, a saber, o livro de Leiris sobre os etíopes de Gondar:

1. A Commedia dell'Arte constitui para Leiris uma referência paradigmática para estudar o culto dos *zâr*. Uma referência que resta, contudo marginal no curso da história do teatro "erudito" na Europa, porque ela contém as fontes de uma forma de teatro muito "corporal" e muito popular. E isso ainda que ela seja retomada de tempos em tempos – como é o caso dos últimos trinta anos. Com efeito, a Commedia dell'Arte difundiu-se pela Itália, passando principalmente pela França, em direção ao resto da Europa e, em seguida, para o Novo Mundo, em particular os países de colonização ibérica. Estes, em graus diversos, tinham sido já talvez fecundados pela Commedia diretamente pelo contato entre as companhias italianas com as de Espanha e Portugal. Um possível sinal deste fato é a presença do Arlequim em "danças dramáticas populares" do Nordeste brasileiro, como a do Bumba-meu-Boi.<sup>22</sup> A Commedia dell'Arte, tendo a mesma forma tradicional que deu origem tanto ao Punch inglês quanto ao trio Pierrot/Arlequim/ Colombina, sempre presente no carnaval brasileiro. Diferentemente de outras formas sociais que sofreram do mal de ficarem muito tempo fechadas no edifício teatral, cuja matriz foi a sala desenhada em função da perspectiva, a Commedia dell'Arte conheceu tanto os palcos ao ar livre quanto os salões burgueses e as cenas à italiana. Mais enraizada no "mundo da vida cotidiana", ela procurou sempre

<sup>20</sup> André VILLIERS, *Le Cloître et La Scène – Essai sur les conversions d'acteurs*, Nizet, 1961, p.9 e 181 e s. Cf. igualmente Henri GHEON, *Le comédien et la grâce*, Plon-Nourrit, 1925 (peça de teatro sobre a conversa de São Genésio).

<sup>21</sup> \* BIÃO, "Le jouer du jouer", in *Sociétés* 17, DUNOD, 1990, pp.21-25.

se misturar ao público. Ora, Leiris considera "como da mesma ordem" os personagens das antigas Atellanas, os predecessores da Commedia dell'Arte e os "gênios possuidores da Etiópia"<sup>23</sup>. Pode-se pensar de maneira semelhante no tocante à "mesma ordem" em relação aos Orixás do Candomblé.

2. O segundo ponto que eu gostaria de reter da obra clássica de Leiris é a semelhança que ele nota entre os costumes e os acessórios utilizados no culto e aqueles "de carnaval ou de teatro".<sup>24</sup> Na Bahia há vários pontos de comércio especializados que servem aos foliões de carnaval e aos atores de teatro, e também aos adeptos do Candomblé. Além dessa observação, uma pequena anedota ilustra, em particular no tocante ao teatro e ao carnaval, como as roupas e acessórios do primeiro podem servir ao segundo. Na Bahia, em 1878 o governo local decidiu proibir a forma pela qual se brincava o carnaval na época. Essa forma chamada entrudo consistia em se jogar uns nos outros água, farinha, e outras coisas para sujar. Ora, para promover o novo "carnaval", "mais limpo e civilizado", o governador autorizou o empréstimo à população da rica coleção do teatro oficial à guisa de fantasias.<sup>25</sup>

3. Minha última observação sobre esta obra pioneira é a seguinte: Leiris sugere que os "aspectos estéticos e teatrais do ritual", assim como as exigências quase cênicas em matéria de iluminação, além de seu valor como "divertimento" e "espetáculo", são sinais de um "desenvolvimento possível no sentido do teatro".<sup>26</sup> A sugestão de Leiris se insere perfeitamente na linha

<sup>22</sup> Sobre as origens e expansão da Commedia Dell'Arte na Europa, ver Pierre-Louis DUCHARTRE, *La Commedia dell'arte*, Librairie Théâtrale, 1985; e Christian BEC et I. MAMCZARZ, *Le théâtre italien en Europe – XVème-XVIIème siècles*, PUF, 1983.

• A propósito de personagens ligados à tradição da Commedia Dell'Arte no carnaval brasileiro, pode-se pensar que eles aparecem a partir da metade do séc.XIX, com a moda do carnaval veneziano; Cf. Maria I P De QUEIROZ, "Carnaval brasileiro: da origem européia ao símbolo nacional" in *Ciência e Cultura* 39(8), 1987, e Roberto DAMATTA, *Carnavais, Malandras e Heróis*, Zahar, 1983.

• Ver também Oscar BROCKETT, *History of the Theatre*, Allyn and Bacon, 1982.

• Sobre a "dança dramática" do Bumba-meu-Boi, de origem ibérica, onde existe um personagem chamado Arlequim, cf. Sylvie FOUGERAY, *Le bouef, le sang et le jeu*, tese de Doutorado, sob a orientação de J. Duvignaud, Paris 7 Jussieu 1991.

<sup>23</sup> Cf. Michel Leiris, *La possession et ses aspects théâtraux chez les éthiopiens de Gondar*, Plon, 1958, p.9.

<sup>24</sup> LEIRIS, *op.cit.*, p.36.

<sup>25</sup> Cf. Affonso RUY, *Historia do Teatro na Bahia*, UFBA, 1959, p.38.

<sup>26</sup> LEIRIS, *op.cit.*, pp. 98-99; também a propósito, ver Jean BOURGAUX, *Possessions et simulacres aux sources de la théâtralité*, Epi, 1978.

sociológica, cujas balizas foram colocadas pelo pai fundador da sociologia. Com efeito, a propósito dos “ritos representativos ou comemorativos”, Émile Durkheim faz referências explícitas a um “ator que desempenha seu papel”, a uma representação figurada, assim como ao “elemento recreativo e estético”.

<sup>27</sup> E conclui:

“O mundo das coisas religiosas é então, mas somente na sua forma exterior, um mundo particularmente imaginário e que, por esta razão, se presta mais dificilmente às livres criações do espírito. Aliás, porque as forças intelectuais, que se prestam a sua construção são intensas e tumultuosas, a única tarefa que consiste em exprimir o real com a ajuda de símbolos convenientes não é suficiente para os ocupar. Um excedente fica geralmente disponível que procura se empregar em obras suplementares, supérfluas e de luxo, isto é, em obras de arte. (...) Quando um rito só serve para distrair, ele não é mais um rito...”<sup>28</sup>

Evidentemente, não se pode conhecer o que não se conhece a não ser a partir do que se conhece já. Mas daí a poder concluir que as “coisas” sociais “evoluem” todas no mesmo sentido, há uma grande distância problemática. Por outro lado, a idéia que as obras de arte são “obras suplementares, supérfluas e de luxo”, com relação ao “mundo das coisas religiosas”, tampouco se resolve sem colocar problemas da ordem da axiologia e da filosofia da história, que ultrapassam o objetivo do presente trabalho.

Na minha opinião, o desejo de Leiris é o de testemunhar o nascimento de uma nova forma teatral, o que a leva a raciocinar desta maneira, a saber, imaginando um “desenvolvimento possível” para não dizer “provável” do culto dos *zâr* para o teatro. Eu me identifico completamente com seu encaminhamento neste caso particular, por que já tive certeza de que o Candomblé da Bahia poderia se desenvolver na mesma direção. Tenho hoje mais dúvidas do que certezas a respeito. E no lugar de prever, contento-me em tentar ver. E, neste momento, o que vejo, é que o Candomblé, assim como outros cultos de possessão afro-baianos, ou algumas formas de teatro, e mesmo o carnaval, da maneira como se brinca na Bahia, oferecem aos seus adeptos/atores/foliões a possibilidade de atingir o estado de graça.

À guisa de conclusão, é importante que os leitores compreendam minha posição ao mesmo tempo prática e teórica, no que diz respeito a estas

<sup>27</sup> Cf. Émile DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Quadrige/PUF, p. 542.

<sup>28</sup> DURKHEIM, *op. cit.*, pp. 545-546.

reflexões que acabo de apresentar. Baiano de nascimento e formação cultural, encenador, comediante, ator de teatro<sup>29</sup>, curioso do Candomblé e folião eventual, situo-me na linhagem de antropofagia cultural. A “antropofagia” é bem um traço forte da arte que se produz no Brasil, acompanhada de um discurso tipicamente brasileiro que pode ser compreendido pelos estrangeiros, desde os anos 20 deste século.

Sim, o paradigma moderno da distinção está em crise. Sim, a confusão conceitual se instala por todos os lugares. Sim, a Bahia é o produto da escravidão dos africanos, do genocídio mais ou menos intencional dos índios nativos e da aventura marítima dos portugueses. Sim, a indústria cultural e do turismo podem ajudar a Bahia a espantar a miséria, assim como a reduzir os extremos contrastes socio-econômicos. Sim, o cotidiano baiano mistura carnaval, religião e teatro. Mas há três coisas diferentes entre as quais se pode fazer distinções: a religião, a arte teatral e a festa carnavalesca. É a partir destas distinções e de suas interfaces que poderemos contribuir para a construção da etnociência dos “comportamentos espetaculares organizados”, a etnocenologia<sup>30</sup>.

Na Bahia nós fazemos teatro (aí compreendendo a variante profissional/comercial que é reconhecida em todo o Brasil e mesmo na Broadway, onde um primeiro espetáculo baiano fez temporada em português em novembro de 1997). Nós utilizamos o teatro na educação (tanto regular quanto para pessoas com limitações sensoriais – cegos e surdos-mudos, por exemplo). Nós o utilizamos igualmente na afirmação étnica (dos negros baianos por exemplo), para fins terapêuticos ou ainda, para simples

<sup>29</sup> Os jesuitas utilizaram o teatro entre os séc. XVI e XVII, no Brasil, para a catequese de nativos e a educação de colonos aventureiros, tomando-os atores, público e, até mesmo, personagens. Este teatro “educativo” misturava o português às diferentes línguas utilizadas pelo seus participantes para construir os espetáculos. A Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, que forma atores, diretores e professores de teatro, foi fundada em 1956. Hoje em dia no Brasil existem aproximadamente uma dezena de instituições parecidas, as primeiras escolas formais de teatro, ainda não universitárias (no Rio e São Paulo) datando da primeira metade do século.

<sup>30</sup> A este propósito ver os resultados do Colóquio de Fundação do Centro Internacional de Etnocenologia, in *La Scène et la Terre – Questions d’Etnoscénologie – Internationale de l’Imaginaire* 5, Maison de Cultures du Monde, 1996. Organizado por Jean Marie-Pradier, Chérif Khaznadar e Jean Duvignaud (Paris, maio de 1995), este centro tornou-se mais uma organização informal do tipo rede (bem de acordo com os nossos tempos). Após ter participado do II Colóquio, no México em 1996, tive a honra de coordenar a organização do III Colóquio Internacional de Etnocenologia, com o apoio dos meus colegas da Escola de Teatro, das Universidades Federais da Bahia, Brasília e Pernambuco, e Paris 8 (Jean Marie-Pradier). Este Colóquio foi realizado em Salvador, Bahia, Brasil (de 24 a 28 de setembro de 1997), com o apoio institucional da UNESCO e o patrocínio do Governo do Estado da Bahia. Seus resultados devem aparecer publicados brevemente em português e, parcialmente, em francês.

divertimento. Nós temos rituais religiosos espetaculares, importantes e formidáveis festas. Nós gostamos de espetáculos vivos onde as interações face a face (ou corpo a corpo, como prefiro designar) são dominantes. Mas nós gostamos também das novas tecnologias (aí compreendidas as telemáticas, das quais um polo começa a se consolidar na Bahia) e seu lado espetacular, acreditando que uns e outros podem se alimentar mutuamente. Por fim assumo uma característica bem baiana, um tipo pretensioso de ambição cultural, visto que me faço porta-voz de uma cultura. Nós queremos não somente atingir o **estado de graça**, mas também estar em consonância conosco mesmos e com os outros, de maneira que possamos "comê-los" (como nossos ancestrais tinham por hábito). Nosso objetivo é trazer para nós o que possamos encontrar de belo, bom e útil em cada pessoa, seja ela próxima ou estrangeira. É por isso que estamos participando da construção da etnocenologia.